

AUTOUR DE L'ORIGINAL COMME LIEU DE RENCONTRE
EKOMO DE MARÍA NSUE ANGUE
ET LA CUARENTENA DE JUAN GOYTISOLO

SAMIRA BAHDAD TACHATTAHTE

Université Lille 3 - CREATHIS

FABIOLA ECOT

Université Paris 8 - Traverses

« Ma langue maternelle est une langue étrangère.

Grâce à elle, je suis de plain-pied avec mon étrangeté » disait-il.

*Et il ajouta : « J'ai, patiemment, forgé ma langue
avec des mots étrangers pour en faire des mots frères. »*

Edmond Jabès

En quoi une œuvre littéraire est-elle originale ? La question, bien que complexe, nous permet de faire le constat suivant : de la part d'originalité que comporte une création littéraire dépend d'une manière certaine la valeur de cette création. L'écrivain comme le lecteur, ces deux entités situées aux extrémités de l'axe de communication au cœur duquel on retrouve l'œuvre littéraire, ont cette exigence que l'on pourrait qualifier de morale, voire d'esthétique ; l'originalité devient alors, dans le domaine littéraire, l'objet d'une quête inhérente à l'acte de lecture autant qu'à l'acte d'écriture. Tout écrivain cherche à transmettre, à travers l'acte d'écriture dans lequel il s'engage, une part de lui-même, une part de son expérience. L'enjeu consiste à faire que cette part d'originalité soit révélée au lecteur. L'originalité est une déclaration de paternité¹ pour l'écrivain et, lorsqu'à son tour le lecteur la reconnaît, elle devient l'expression d'une véritable qualité littéraire.

Néanmoins, il est difficile de considérer que l'originalité est une valeur absolue², même si « être original » signifie, selon la définition donnée par le Robert, « paraître ne dériver de rien d'antérieur ». De fait, dès lors que la notion d'originalité est associée à l'idée d'acte de création, on ne peut envisager qu'une originalité relative.

Deux remarques peuvent être avancées ici : dans un premier temps, on peut considérer que chaque écrivain hérite de certaines règles voire de contraintes dans la mesure où tout acte de création, et l'acte d'écriture en particulier, s'inscrit dans un contexte précis, dans une époque donnée. D'un autre côté, l'écrivain introduit dans son œuvre un élément personnel irréductible qui fait la particularité de sa création.

En quoi une œuvre littéraire est-elle alors originale ? Cette question, une nouvelle fois posée, nous amène à rendre compte d'un paradoxe auquel l'écrivain est confronté. Étant donné qu'il doit assumer les contraintes léguées par la tradition culturelle dans laquelle il s'inscrit, comment parvient-il à répondre au devoir d'ordre déontologique qui consiste à transmettre une part d'originalité dans son œuvre ?

María Nsue comme Juan Goytisolo sont deux écrivains contemporains dont l'appartenance au monde hispanique n'est pas contestable. Cependant, ils posent, dans leur manière respective d'aborder l'écriture, le paradoxe dont il vient d'être question à propos de la notion d'originalité. Et c'est justement leur rapport à une même langue, l'espagnol, et à une même culture, celle de l'Espagne, qui servira de point de rencontre à leurs romans respectifs, *Ekomo* (1985) et *La Cuarentena* (1991).

Rapport entre langue et origine(s)

*La Cuarentena*³ et *Ekomo*⁴ sont deux romans qui ont été écrits en langue espagnole, ce qui nous invite à évoquer les origines respectives de nos deux écrivains. Juan Goytisolo est issu d'une famille bourgeoise de Barcelone, son père ayant lui-même des origines basques ; María Nsue est née en Guinée Équatoriale, ancienne colonie, puis province espagnole jusqu'en 1968, date à laquelle est proclamée l'indépendance de ce pays. Journaliste de formation, María Nsue a poursuivi ses études en Espagne où elle s'est installée jeune, avant d'écrire *Ekomo*.

Ce bref détour par les origines n'est pas anodin. Il n'est pas inutile, en effet, de rappeler que, dans le cas de ces deux écrivains, le choix de la *langue originale* est fondamental. La langue originale d'un roman est la langue dans laquelle le texte a été pensé et écrit. Il s'agit de la langue dans laquelle s'effectue l'acte d'écriture, par opposition aux langues dans lesquelles va plus tard être traduit le roman (*Ekomo* et *La Cuarentena* ont été traduits en français). Notons, par ailleurs, que l'origine linguistique d'un roman peut être indépendante de l'histoire même qui est relatée : dans *Ekomo*, l'action se déroule en Guinée équatoriale, les personnages appartiennent en majeure partie au peuple fang. Le narrateur de *La Cuarentena* évolue dans le *barzakh* qui désigne, selon la tradition musulmane, le lieu intermédiaire entre la vie et la mort dans lequel l'âme du défunt erre, pendant quarante jours.

Indépendamment du récit, il existe une langue utilisée pour exprimer le récit. L'espagnol constitue avec le catalan les deux langues maternelles de Juan Goytisolo. Notons que, contrairement à d'autres catalans de sa génération (citons, par exemple, Pere Gimferrer), l'écrivain n'a jamais ressenti le besoin de mettre en avant son identité catalane à travers la littérature. L'espagnol de María N'sue n'est pas, à l'évidence, le castillan de Juan Goytisolo. Rappelons que, si la Guinée Équatoriale a acquis son indépendance en 1968, la langue officielle du pays reste l'espagnol. La langue importée durant la colonisation est devenue la langue dans laquelle vont s'exprimer les autochtones, au moins à l'écrit. C'est aussi la langue dans laquelle María N'sue a été instruite, à l'instar de ses compatriotes⁵. L'espagnol, langue de la scolarisation cohabite donc avec les langues parlées par les différentes ethnies installées en Guinée Équatoriale⁶.

En fait, le rapport entre la langue originale d'un roman et les origines de l'auteur de ce roman est plus difficile à établir qu'il n'y paraît. Le choix de la langue dans laquelle s'exprime un écrivain dans ses romans peut s'avérer symbolique. D'ailleurs, il n'y a nul doute que la façon dont est utilisé l'espagnol dans les deux ouvrages qui nous intéressent est significative ; en particulier lorsque cette langue que l'on a définie comme originale est marquée par des pérégrinismes⁷.

Chez Goytisolo, le type de pérégrinisme le plus fréquent depuis *Señas de identidad* (1966) consiste en une déclinaison d'un même signifiant dans différentes langues (en majorité européennes). Dans *La Cuarentena*, le narrateur, un écrivain, vient de perdre une amie très proche qui était elle-même traductrice. Il entreprend d'écrire un nouveau livre pour exorciser sa douleur. Le roman commence alors que survient le miracle : le narrateur se retrouve dans le *barzakh*, guidé par son amie défunte qu'il retrouve dans cette expérience étrange permise par l'écriture. Le parcours qu'il entame dans ce monde intermédiaire permet au narrateur de traverser des lieux aussi singuliers que familiers, comme dans un rêve. C'est lors de l'une de ces traversées que le lecteur lui-même se trouve en présence d'une de ces déclinaisons : « En vano buscaréis en aquel ámbito de alfombrados pasillos y cuadros escénicos el letrero indicador del EXIT, AUSGANG, SORTIE, USCITA »⁸.

Comme le narrateur, les personnages secondaires sont amenés à utiliser des langues autres que le castillan. Dans le passage suivant, toujours guidé par son amie défunte à travers le *barzakh*, le narrateur fait la connaissance de la Dame à l'Ombrelle. C'est un personnage énigmatique, récurrent et de surcroît polyglotte lorsqu'elle devient, pendant quelques lignes, une hôtesse dans ce qui « semble être une agence de voyage » :

Quando cuelga el receptor, responde todavía a varias llamadas simultáneas : Si, per domani... Please, wait a moment !... D'accord, je vous réserve les places dans un instant...Al cabo de unos breves diálogos entrecortados de suspiros y lamentos, Oh, je n'en peux plus ! [...]. Excusez-moi, dice encarándose al fin contigo. Je suis toute à vous !⁹

Ces deux exemples permettent de souligner le glissement qui se produit de la langue originale vers d'autres langues. Il ne s'agit pas encore exactement d'une rupture linguistique, puisque la présence de ces mots étrangers au castillan n'empêche pas le lecteur de saisir le sens général du texte. Ces termes coexistent dans un contexte qui est celui du tourisme, ce qui explique pourquoi le lecteur espagnol qui n'est pas forcément familiarisé avec des langues comme l'allemand ou le français peut être rassuré par la présence de l'anglais, langue de la communication par excellence. Les expressions empruntées à des langues étrangères trouvent ainsi leur place dans les unités syntagmatiques où le castillan prédomine. Par ailleurs, ces expressions sont utilisées dans des communications particulières au tourisme : elles acquièrent une valeur impersonnelle de par leur vocation fonctionnelle. Depuis ses premiers romans néo-réalistes, ce type d'emprunts à d'autres langues étrangères permet à Juan Goytisolo de faire la critique de la société de consommation présentée comme un fléau ; dans *La Cuarentena* qui est publié en 1991, peu après le conflit en Irak, cette critique prend une dimension particulière.

Lorsqu'une voix anonyme fait l'invitation suivante : « (say hello to Allah !) »¹⁰, le lecteur est confronté à un rapport interlinguistique plus étrange que dans les cas précédents. Étant donné, une nouvelle fois, le contexte dans lequel a été écrit *La Cuarentena*, l'association de l'anglais et de la transcription du nom arabe donné à Dieu dans l'Islam, est de l'ordre du paradoxe, voire de l'oxymore. Il devient bien trop évident que la volonté de l'auteur est de créer un choc linguistique en faisant allusion, à travers cette association, au conflit ayant lieu alors au Moyen-Orient. Par ailleurs, il semble que si cette association est mise entre parenthèses c'est bien pour atténuer, visuellement, l'impact du choc linguistique provoqué.

À l'instar des autres langues étrangères présentes dans le roman, l'arabe ne vient pas forcément interrompre l'unité linguistique que constitue la langue originale du roman. Certains termes, en particulier, viennent naturellement trouver leur place dans les phrases en espagnol. Ainsi, des expressions telles que : *halca*, *Rahma*, *alhama*, *chilaba*, *Shaaban*, *wali*, *baraca*, semblent s'intégrer facilement au texte alors qu'en fait leur sens risque d'échapper au lecteur. Certes, quelques-unes de ces expressions empruntées à la langue arabe peuvent paraître familières : *alhama*, *baraca* et *chilaba* font partie des expressions que le lecteur espagnol peut rencontrer facilement dans la pratique de sa propre langue¹¹. Néanmoins, l'utilisation de termes relatifs au sacré comme *Rahma*, *Shaaban*, *wali* permet de rétablir la dimension ésotérique de la langue arabe. Et c'est précisément cette dimension sacrée, hermétique, de la langue arabe que l'on peut rapprocher, toujours dans *La Cuarentena*, de certaines utilisations du latin : « Medio in nebulam, medio in latere montis... »¹².

Si les termes précédents appartiennent plutôt à l'arabe littéraire, on peut noter que l'arabe dialectal, qui est réservé à la pratique orale, notamment au Maroc, trouve aussi sa place, tout naturellement, dans le roman de Goytisolo :

« ¿Alucinación tuya, imagen real ? El sufrimiento es insoportable y en vano suplicas *jalini, bel-ati*¹³, sin conseguir otra cosa que arreciar su furia »¹⁴. L'intrusion de l'arabe dialectal n'est pas forcément embarrassante ici : d'une part, les termes sont retranscrits en caractères latins, d'autre part, bien qu'aucune traduction ne soit proposée par l'écrivain, les deux expressions en arabe apparaissent comme un prolongement de l'idée d'imploration introduite par le verbe « suplicar ».

Le roman *Ekomo* présente également diverses interférences linguistiques pouvant susciter la perplexité du lecteur. María Nsue expose la langue castillane à une série de rencontres plus ou moins surprenantes mais jamais fortuites. Le titre même du roman reprend le prénom éponyme du mari de N'nanga, véritable héroïne du roman, et constitue déjà un écart par rapport à la langue originale. Les prénoms Ekomo et N'nanga, parmi tant d'autres exemples, ne sont pas à proprement parler issus de la culture espagnole. D'où l'existence d'un décalage entre l'utilisation de prénoms africains pour désigner les personnages dans *Ekomo* et l'usage de la langue espagnole par ces mêmes personnages et, *a fortiori*, par l'écrivain. La langue originale n'est donc pas forcément celle des origines. On peut pressentir une tension entre une première langue qui reste le fruit d'une histoire récente marquée par la colonisation de la Guinée Équatoriale par l'Espagne, et une seconde langue qui est issue d'un héritage ancestral.

L'espagnol que María Nsue utilise dans *Ekomo* est l'espagnol équato-guinéen. Cette précision est, à elle seule, le signe de l'existence d'une distance avec le castillan. En retranscrivant la réalité de cette distance linguistique dans son roman, María Nsue se déclare solidaire d'une langue non reconnue comme telle¹⁵. Une autre tension, conséquence de la première, engage les notions d'oralité et d'écriture. Elle est annoncée au seuil du roman, dans la dédicace que María Nsue adresse à « N'nanga, [sa] vieille amie. Dommage qu'elle ne sache pas lire ». La dédicace nous permet, par ailleurs, de nous interroger sur la véritable identité du récepteur du roman. Certes, ce dernier est dédié aux peuples qui composent la Guinée Équatoriale, or à l'instar de N'nanga, ces derniers ne savent pas tous lire. Le véritable destinataire du roman est donc espagnol ou hispanophone, à n'en pas douter, d'autant plus qu'il a été publié, la première fois, à Madrid. La tension entre l'oral et l'écrit se prolonge dans le reste du roman, notamment à travers la présence, dans le texte, de sentences ou de proverbes propres à l'usage oral de la langue : « Mujer que llega, mujer que no vuelve a salir »¹⁶.

Le décalage perdure tout au long du texte. La langue originale du roman contribue à remonter à d'autres origines : le parcours de N'nanga et de son mari Ekomo les amène à la rencontre des mythes. Pour qu'Ekomo guérisse de sa maladie apparue subitement, le couple quitte le village et va de guérisseurs africains en médecins blancs. Le voyage les conduit au fleuve Ntem, le fleuve des origines. Dans ce parcours initiatique, N'nanga revient sur les récits mythologiques (le rôle

des tabous, des totems, la genèse de la culture fang). Et c'est à travers l'espagnol, langue de « l'envahisseur », que se réalisent ces souvenirs teintés d'universalité.

À travers l'exemple suivant où le son émis par un instrument ancestral tel que le tam-tam est retranscrit à l'écrit, on retrouve la discordance entre la langue originale et les origines :

El eco del tam-tam rasga el silencio de la selva. Su canción es también eterna. Ayer fue el león al acecho y hoy, Ekomo Sima/ Luto/Luto/Luto. Todo el contorno se llena de luto/ Luto. Luto. Mientras la aldea se esconde bajo el negro mantón de luto¹⁷.

Le message funèbre, qui se réalise par les sons, dans un code *a priori* hermétique, comme peut le devenir le son du tam-tam pour une personne non initiée, ne se rattache plus ici ni à l'oralité ni à l'écriture. Il introduit un autre degré de communication, alors qu'il n'est destiné initialement qu'aux membres des villages voisins de celui de N'anga. Ce langage bien qu'étrange de par son mode de production inhabituel est traduit puis révélé au lecteur à travers la langue originale du roman. Il ne suppose donc aucune entrave à la compréhension linguistique.

L'effet de décalage se maintient mais d'une manière moins évidente lorsque, comme c'est le cas dans *La Cuarentena*, le lecteur rencontre dans *Ekomo*, des termes qui n'appartiennent pas au lexique espagnol. Là encore, le lecteur risque de ne pas saisir le sens de certains de ces termes : il est parfois question de termes cubains comme : *malanga, cayuco, chapear...* ou d'américanisms comme *ceiba, yuca*. À ces termes étrangers au lexique castillan s'ajoutent des expressions fangs relatives à la vie quotidienne : *ababa*, aux sentiments : *engongo*, ou encore au domaine sacré : *ño ntem*. Ces exemples de pérégrination linguistique sont, pour le lecteur, autant d'intrusions qui le mènent à fournir un effort supplémentaire s'il veut comprendre le récit.

Cet usage constant de la langue espagnole d'une manière paradoxale que nous avons remarquée chez María Nsue correspond, dans *La Cuarentena*, à la présence non moins paradoxale de la langue arabe. Il faut préciser que, dans certains cas, Juan Goytisoló réussit à se jouer de l'attention du lecteur en utilisant la langue originale pour communiquer une signification complètement étrangère au lecteur, puisqu'elle découle directement de la langue arabe. L'exemple le plus éloquent reste le titre même du roman. Contrairement au titre du roman de María Nsue sur lequel nous nous sommes attardées plus haut, le groupe nominal qui constitue le titre du roman de Goytisoló paraît, dans un premier temps, limpide. Le terme *cuarentena* est certes polysémique¹⁸, mais on peut supposer que les différents sens auxquels il renvoie sont familiers au lecteur. Or, ce dernier va se rendre compte, à contrecoup, grâce aux éclaircissements offerts par le narrateur, que le principal sens que l'écrivain donne, ici, à *cuarentena* lui a échappé : la quarantaine est non seulement une période d'isolement, de marginalisation mais aussi, dans la tradition

musulmane, une période transitoire entre la vie et la mort, voire le temps que dure le roman, lui-même composé de quarante chapitres, ou séquences symboliques. L'écrivain prend au piège le lecteur en le confrontant aux pouvoirs des mots : la langue originale n'est pas forcément celle que l'on croit. Précisons, cependant, que l'effet de « révélation » ne vaut pas dans la traduction française du roman au cours de laquelle *La Cuarentena* devient *Barzakh*¹⁹. D'où, là encore, l'importance de la langue originale. De fait, Juan Goytisolo trouve le moyen de lier d'une manière étroite le signifiant de la langue originale et le signifié de la langue arabe, et cela dans le titre qui reste le premier contact du lecteur avec le roman.

L'opacité linguistique ou l'ultime recours dans le conflit avec la langue originale

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, les interférences de la langue arabe (ou même de l'anglais, de l'allemand, voire du latin) d'une part, et les mots cubains, les termes fangs, d'autre part, interviennent respectivement dans chaque roman, mais de telle sorte que le sens global du texte soit préservé.

En revanche, dans la phrase qui suit, il n'est plus question d'interférences linguistiques mais bien de supplantation et de rupture avec la langue originale :

« EL JOVEN DE LA CHILABA Y GORRO DE DUENDE :

يا عباد الله، خيتوني

Estupor, carraspeos, voces de protesta, insultos : ¡Si será un cabrón! ¿Qué coño anda diciendo ese tío ? ¿No hay nadie capaz de traducir su jerga ? ¿Por qué no han traído a alguien más presentable ? ¿O es que todos sus compatriotas son igual de bestias ? »²⁰

Juan Goytisolo choisit en dernier recours l'opacité linguistique. Aucune traduction n'est offerte au lecteur pour sortir de son malaise. Le lecteur hispanophone est destabilisé. La communication est interrompue avec l'écrivain comme elle l'est avec le personnage qui lance cette phrase en arabe, interrompant le débat qui se déroulait sur le conflit en Irak, et suscitant, par ailleurs, la colère du public²¹. Le personnage est volontairement marginalisé puisqu'il n'est compris ni par le public dans le roman, ni par le lecteur non initié à la langue arabe. Ce procédé rappelle la troublante et violente fin du roman *Juan sin Tierra* dans lequel le narrateur conclut par la transcription en arabe (et en phonétique espagnole) de la sourate *El Kafiroun*, (« Les Mécréants ») tirée du Coran. Toujours dans *Juan sin Tierra*, on se souvient aussi d'un paragraphe en arabe, suivi, là encore, de sa traduction en espagnol, tous deux situés « hors » du roman, dans une sorte de paratexte. Ces deux passages finissent de troubler le lecteur : le narrateur y revendiquait, dans un ton à la fois menaçant et calme, sa différence, sa totale

marginalité. Dans l'exemple que nous venons de tirer de *La Cuarentena*, Goytisoló traite encore du thème de la marginalisation qui, rappelons-le, apparaît pour la première fois dans *Señas de Identidad*, avant d'être revendiquée d'une manière violente dans le reste de la trilogie « Mendiola »²².

En ce qui concerne *Ekomo*, le lecteur espagnol peut se sentir quelque peu perturbé en lisant ce passage : « SANTA MARÍA NIA ZAMAMAAA. VOLO BLAAA AWAAAAALA M SEEMMBEMBE CASSOOOOOO AMEN »²³.

Il s'agit là encore d'une violence qui se réalise par le biais de la langue. Nous remarquons que cette prière prononcée par la mère d'Ekomo n'est identifiable par le lecteur que parce qu'elle comporte deux expressions qui, elles, lui sont familières : « SANTA MARÍA » et « AMEN ». Le reste, autrement dit le véritable contenu de la prière, est retranscrit en fang. Cette introduction de la langue fang est agressive dans le sens où, cette fois, il s'agit de phrases entièrement incompréhensibles sans traduction. La violence réside également dans le fait que le personnage s'adresse au Dieu introduit par la colonisation, en fang, la langue des ancêtres qui, eux, sont les dépositaires d'autres croyances, d'autres codes religieux.

Par ailleurs, dans *Ekomo*, les normes grammaticales de l'espagnol « standard » ne sont pas respectées d'une manière rigoureuse. Ainsi, les personnages n'emploient pas les prépositions ou les déterminants d'une manière qui semblerait correcte à un Espagnol : « ¿Qué dices a ello ? » (au lieu de « ¿Qué dices de ello ? »)²⁴ ; « Llegaba una otra noche »²⁵. María Nsue semble rappeler que la langue espagnole qu'il a fallu assimiler en Guinée Équatoriale se situe au cœur d'un rapport de force, d'ordre historique. Les multiples tournures linguistiques propres à l'espagnol parlé en Guinée, peuvent choquer le lecteur espagnol qui les interprétera aisément comme des maladroites. Dans *Ekomo*, la langue employée par les personnages est une langue non normalisée parce que non fixée d'une manière conventionnelle ; pour cette raison, elle est souvent considérée comme relevant d'une expression maladroite, preuve de la manière approximative dont aurait été assimilé le castillan en Guinée Équatoriale. Ces tournures n'en sont pas moins les témoins d'une langue dans laquelle un pays communique²⁶.

Pour justifier, en quelque sorte, les irrégularités grammaticales qu'il glisse dans *La Cuarentena*, Juan Goytisoló, lui, se doit de revendiquer explicitement l'abandon de règles qui lui ont été, contrairement à María Nsue, transmises « naturellement » :

En el diálogo que sosteníamos, me resultaba difícil discernir al autor de las preguntas del de las respuestas. ¿Quién es dice, quién es digo ? ¿Quién habla en masculino y quién en femenino ? La distinción de sexos, ¿no se anula en el ámbito de la sutileza ? ¿Qué hacer con las leyes de la gramática ? ¿Por qué referirnos a Él y no a Ella ?²⁷

La langue espagnole fait donc l'objet d'une violence, à la fois chez María Nsue et Juan Goytisoló. L'auteur d'*Ekomo* parle de ses origines dans la langue de l'autre ;

celle-ci est devenue la sienne parce qu'elle s'est imposée, entre autres motifs, comme la langue de l'écriture. Juan Goytisolo établit dans ses romans écrits après 1966 et, en particulier, dans *La Cuarentena*, une relation de distance avec la langue qui est celle de ses origines. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de faire preuve d'insoumission face à la langue dans laquelle ils écrivent. Interpellé par cette violence faite à la langue originale, le lecteur pourrait conclure à une volonté de divorce. L'espagnol fait-il pour autant l'objet d'un rejet ?

Les pérégrinismes utilisés autant par María Nsue que par Juan Goytisolo, ainsi que l'introduction de ce qui peut être perçu comme des maladroites linguistiques ou des fautes de langues sont autant de manifestations d'une même volonté de provoquer un état de crise au sein de la langue qui, pourtant, est celle dans laquelle les deux romanciers ont décidé de s'exprimer.

Dans le cas de Juan Goytisolo, nombreux ont été ceux qui se sont interrogés sur la place particulière de la langue arabe dans ses romans après *Señas de Identidad*. Ainsi, cet intervenant qui, lors d'un colloque à Buenos-Aires en 1989²⁸, interpella Goytisolo en ces termes :

Yo quiero preguntar al señor Goytisolo : *Juan sin Tierra* termina con una cita en árabe, con la grafía árabe. Alguna vez, verdaderamente, ¿ pensó en abandonar la lengua española, o sea, su territorio español y pasar a ser un escritor árabe, o de lengua árabe ?

Ce à quoi l'écrivain répondit :

La forma de terminar *Juan sin Tierra* es un procedimiento literario de ruptura brusca. [...] Nunca he pensado abandonar una lengua tan hermosa como la española, por ninguna cosa. Estoy dispuesto a abandonarlo todo pero no el idioma al que he servido desde que tengo uso de razón.

María Nsue, quant à elle, instaure une distance avec une langue qui est celle de son écriture en y intégrant des éléments linguistiques issus de son pays d'origine. D'ailleurs, plus qu'instaurer, l'auteur d'*Ekomo* rend compte de variantes et de « déviations » qui caractérisent l'espagnol équato-guinéen ; de ce fait, elle va dans le sens de cette distanciation, notamment parce qu'il s'agit, pour la romancière, de faire surgir une réalité culturelle qui ne peut être appréhendée sans que soit abordée la question linguistique.

La langue, loin d'être seulement ici un moyen de communication nécessaire, devient l'objet d'une réflexion qui occupe une place fondamentale dans le processus d'écriture entrepris par les deux romanciers. Les altérations que subit le castillan dans les deux romans sont paradoxalement le signe de l'attachement des deux auteurs à cette langue ; Goytisolo nous conforte d'ailleurs dans cette idée lorsqu'il déclare : « En adelante, el idioma y sólo el idioma será mi patria auténtica »²⁹.

Écriture et originalité

On peut considérer que, dans tout roman, s'épanouit un langage particulier, unique, et ce, grâce à l'arbitraire même de l'écrivain. Si l'on retient la définition proposée par les manuels de linguistique selon laquelle le langage est un système³⁰, on peut considérer que l'organisation du roman, les procédés narratifs qui le jalonnent, contribuent à instaurer le même type de système, et que, par conséquent, ces éléments participent à l'élaboration d'un langage propre à tout roman. En ce qui concerne *Ekomo* et *La Cuarentena*, il a été essentiel de souligner que la façon dont est traitée la langue originale, l'espagnol, reste primordiale dans l'élaboration de ce langage.

Les interactions observées entre les langues étrangères et le castillan permettent de considérer les deux romans comme des œuvres plurilingues. Lise Gauvin, en réfléchissant à partir du cas francophone³¹, différencie le plurilinguisme bakhtinien³² de celui qui est institué dans certains romans à l'heure actuelle puisque, dans le premier cas, l'intervention de plusieurs niveaux de langue vise à subvertir l'ordre social par le biais linguistique, tandis que les romans de l'ère post-coloniale montrent plutôt un goût prononcé pour le désordre, pour une désorganisation qui rendrait propice la réflexion sur l'Autre et sur soi³³. Les différentes façons dont ces éléments extérieurs vont intervenir en bouleversant les repères propres au castillan, ou bien en complétant le sens apporté par la langue originale, vont peu à peu situer l'auteur dans une perspective de réflexion sur la langue. Cette attitude qui répond en fait à ce que Lise Gauvin appelle « surconscience linguistique »³⁴ a guidé notre étude jusqu'ici. À travers les divers usages que les auteurs font de ces éléments étrangers, on remarque notamment une attitude solidaire des écrivains envers les langues étrangères qui s'établit, par extension, avec le personnage qui s'exprime dans la langue donnée (souvenons-nous du jeune homme à la djellaba). Cette attitude envers la langue nous renvoie logiquement vers un univers de pensée sous-jacent, vers les préoccupations d'ordre culturel et identitaire.

Aline Schulman définit l'écriture de Goytisolo, comme une *écriture nomade*³⁵, Édouard Glissant et Lise Gauvin eux, parlent plutôt d'« écriture de l'errance »³⁶ lorsqu'il s'agit de la création motivée par une situation interculturelle. La notion d'errance ainsi que le nomadisme expriment avec fidélité, nous semble-t-il, la dynamique qu'adoptent nos deux écrivains : une attitude ludique qui consiste à marquer tantôt le rapprochement tantôt l'éloignement avec un certain univers culturel. L'utilisation de ces notions nous permet d'insister sur le fait que l'écriture des deux romanciers passe moins par une remise en question de leur appartenance au monde hispanique, que des modalités de cette appartenance³⁷. Il y a chez María Nsue, une urgence caractéristique d'ordre historique qui se rapproche de l'urgence qui pousse Goytisolo à devenir étranger à sa langue maternelle. Cette nécessité intrinsèque pourrait trouver une explication dans la citation suivante :

[...] Hay una élite cultural, en una serie de países que posee una cultura europea [...] y además domina su propia cultura nacional. Es decir que existen los europeos en menos y los europeos en más, los que poseen la cultura europea y además otra cultura³⁸.

La recherche d'une situation erratique étant ici décrite, ne faut-il pas comprendre cette déclaration comme une profession de foi, puisqu'il devient clair à nos yeux que l'auteur de *La Cuarentena* ne se veut pas « un europeo en menos » ? En se maintenant volontairement dans une situation pour le moins inconfortable, n'aspire-t-il pas à la position adoptée par des écrivains comme María Nsue ? Cette dernière, en effet, pour des raisons historiques et personnelles, peut être considérée comme une Européenne dotée d'un capital culturel plus ample, non seulement du fait de la colonisation de son pays d'origine, mais aussi par sa situation d'immigrée en Espagne. La façon dont il aborde la question de la langue dans son roman montre, par conséquent, que Goytisoló recherche la situation « entre-deux »³⁹ qui lui permet de *brasser* voire *d'embrasser* plusieurs langues et cultures. Cette recherche en définitive de la liberté créatrice n'est pas étrangère à la définition du phénomène d'écriture formulée dès les premières lignes de *La Cuarentena* :

La escritura de un texto supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo confluye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante su trabazón aleatoria, con lecturas, fantasías e imágenes, en virtud de un ars combinatoria de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria, iluminaciones súbitas, corrientes alternas⁴⁰.

Cette description du processus de création littéraire en-tant qu'art de la synthèse et du tri rejoint, par ailleurs, celle formulée par Paul Valéry :

Le désir d'originalité est le père de tous les emprunts, de toutes les imitations, rien de plus original, rien de plus « soi » que se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de moutons digérés⁴¹.

« Digérer » son appartenance au monde hispanique ainsi qu'à d'autres mondes, cela veut surtout dire rejeter une définition, une conception souvent unilatérale et limitée de cette appartenance. Et s'il existe un terme qui réunit les aspects d'un imaginaire désuet qui serait propre à l'Espagne et au monde hispanique, c'est bien le concept d'« hispanité »⁴². Ce terme est clairement resté associé au franquisme dans les esprits. Il faut d'ailleurs préciser que chacun des deux auteurs a directement été confronté à ce régime, et donc à une conception hégémonique de la culture hispanique. L'hispanité fut définie par des intellectuels franquistes comme Manuel García Morente :

La nacionalidad española, el estilo hispánico, ha tenido que afirmarse y consolidarse desde un principio y a lo largo de muchos siglos, justamente en y por la negación de lo no-español. Mas como lo no-español era principalmente lo musulmán, lo español hubo necesariamente de identificarse desde luego con lo cristiano, y la hispanidad con la cristianidad⁴³.

Tant pour les Hispano-américains que pour les Espagnols et les Équato-guinéens, l'hispanité a constitué le mot d'ordre sous lequel l'état franquiste tenta de rallier un nouvel empire géopolitique et culturel⁴⁴. Ce terme d'hispanité, semble-t-il, distille encore dans l'actualité des relents de domination culturelle. C'est pourquoi il permet de comprendre aussi bien l'attitude de rejet d'une certaine Espagne considérée comme figée par Goytisolo et par María Nsue, que de montrer les enjeux discursifs de leurs écritures.

Goytisolo cherche en s'ouvrant à l'Autre, au monde arabe, à retrouver une autre Espagne, dans le sillon d'Américo Castro, afin de briser la dimension national-catholique qui fut associée à la notion d'hispanité. L'humanisme dont il fait preuve dans son approche de l'écriture fait de Goytisolo un écrivain dissident qui refuse une certaine idée de l'Espagne. En faisant dialoguer Dante avec Ibn 'Arabi, dans *La Cuarentena*, c'est l'Italie qu'il fait dialoguer avec l'Espagne : Ibn 'Arabi est l'intellectuel choisi par Goytisolo non pas pour représenter le monde arabe mais bien un aspect du monde espagnol à un moment précis de son histoire. Cette attitude permet donc à l'écrivain de marquer sa non appartenance à une Espagne sacralisée et à la représentation culturelle qui fut divulguée, surtout à partir des années quarante, car elle est emplies de préjugés. Pour cela, il introduit l'arabe, « la langue des parias », dans ses romans.

En affirmant leur identité par l'écriture, nos deux écrivains ne redéfinissent-ils pas leur lien à la culture hispanique dans l'expression de ce que l'on pourrait considérer comme « une hispanité d'un nouvel ordre »⁴⁵? À travers la façon même de mettre en présence les facteurs historiques qui les ont amenés à concevoir leur relation avec l'Espagne, ils affirment leur originalité respective par rapport à un groupe linguistique et culturel défini. Leur langue d'écriture est bel et bien l'espagnol, même si leurs langues de pensée sont multiples. N'est-ce pas un peu cela qui est dit à travers l'usage délibéré du plurilinguisme dans les deux romans ? María Nsue, en écrivant le premier roman équato-guinéen qui fut publié après l'indépendance de son pays, assumera d'ailleurs sa tâche en tant qu'écrivain de la manière suivante : « compartir el sentir [de África] desde una óptica diferente a los nativos españoles, al mismo tiempo que compartir su sentir desde la óptica africana »⁴⁶.

Si Goytisolo instaure un jeu de distanciation et de rapprochement avec l'Espagne, on observe de la part de María Nsue, une attitude toute aussi inquiète. À travers le maniement « peu orthodoxe » de la langue dans les deux cas, on observe ce qui pourrait être défini comme un « dynamitage » de la langue originale.

Ekomo signifie « conciliation » en langue fang. Pour María Nsue il s'agit, d'une part, de désigner les éléments qui constituent des entraves à la conciliation tant recherchée entre le passé historique et l'identité d'un pays qui n'a pas plus de dix-sept ans lorsque son roman est publié, et de l'autre, de faire le constat des résultats positifs de ce qui est couramment vu comme une mésentente historique, sachant

que la rencontre entre l'Espagne et la Guinée est souvent placée sous le signe de l'échec et du chaos⁴⁷. Un de ces résultats emprunts d'espoir est justement constitué par l'existence d'une langue nouvelle et originale : l'espagnol qui est utilisé en Guinée Équatoriale ; un autre résultat pourrait être l'écriture d'un roman, fruit de la richesse d'une culture africaine qui, loin de se réduire à n'être qu'une culture réceptacle comme l'aurait désiré l'idéologie franquiste, combine et cherche à transmettre son dynamisme. Si le terme d'hispanité peut être associé, dans une certaine mesure, aux auteurs qui nous concernent, c'est à la seule condition qu'il soit redéfini. Afin qu'il ne soit plus compris ni imposé comme l'expression restrictive et frileuse d'une appartenance basée sur « l'agglutination »⁴⁸ autour d'un même centre, mais plutôt comme un lieu de reconnaissance, une source d'enrichissement que seule une attitude généreuse permet de mettre en lumière. Des écrivains latino-américains comme Carlos Fuentes vont dans ce sens lorsqu'ils affirment que l'écriture consiste justement en : « la confrontation stimulante et parfaitement libre du romancier avec notre passé, de sa lecture à la fois critique et créatrice de la tradition »⁴⁹.

En guise de conclusion

María Nsue Angüe en tant qu'écrivain africaine, et se revendiquant comme telle, ne peut écrire en espagnol innocemment. Elle met un point d'honneur à intégrer à sa production la problématique liée à la langue dans laquelle elle s'exprime, ce qui revient à évoquer à la fois le problème et le bonheur que suppose sa relation avec la communauté ou, plutôt, les communautés auxquelles elle appartient. Le cheminement est, somme toute, assez classique dans le contexte des littératures émergentes postcoloniales. Cette situation d'instabilité féconde donne souvent lieu à une créativité particulière.

Cette manière de poser les enjeux est moins courante pour un écrivain espagnol qui crée dans sa langue, le castillan. Pour Juan Goytisolo, l'écriture, qui est à son tour une réflexion sur l'écriture, ne se conçoit que lorsqu'elle est aux prises avec la question des langues. L'attitude consciente, s'il en est, que partagent les deux auteurs, se manifeste par les nombreux procédés qui relèvent bien de l'interaction linguistique dans les deux romans.

Manifestement, pour Goytisolo comme pour María Nsue, une langue seule ne suffit pas. Les deux écrivains, font plus que rompre avec un héritage linguistique, ils rendent compte d'un jeu qui invite à la rencontre, essentiellement entre l'espagnol et des langues autres, en l'occurrence le fang ou l'arabe. Par ce biais, ils revendiquent le droit et peut-être même le devoir non seulement de concevoir une « occidentalité distincte »⁵⁰ ou une africanité toute particulière, mais surtout de porter un regard plus généreux sur l'histoire. En prenant du recul à l'égard d'un héritage linguistique qu'ils doivent dans un premier temps subir, non seulement ils rendent complexe

leur propre rapport à la langue originale, mais ils ouvrent la culture qui les unit à des champs de perception nouveaux ou oubliés.

-
- ¹ D. Grojnowski, *Jules Laforgue et « l'Originalité »*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p. 260.
- ² Voir à ce sujet, l'article « Originalité » d'O. de Mourgues, dans *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée*, La Haye / Paris, Moton & co, 1966. L'auteur se propose, en fait, d'examiner les « humbles commencements de la notion d'originalité littéraire telle qu'elle est apparue dans les esprits des écrivains français du 16^e siècle ».
- ³ M. Nsue Angüe, *Ekomo*, Madrid, UNED, 1985.
- ⁴ J. Goytisolo, *La Cuarentena*, Madrid, Mondadori, 1991.
- ⁵ H. Ramón Álvarez, *Historia de la acción cultural en la Guinea española*, Madrid, ed. Instituto de Estudios Africanos, 1948. L'ouvrage décrit l'entreprise missionnaire, ses méthodes et son action définie comme une « œuvre culturelle » qui fut mise en place depuis 1928. Il s'agissait d'évangéliser, d'alphabétiser les populations autochtones de la Guinée, alors territoire espagnol, et de leur enseigner la culture hispanique.
- ⁶ La question du français ne sera pas abordée ici. Bien qu'il bénéficie également d'un statut officiel en Guinée, il n'entre pas dans la problématique liée à l'héritage culturel car il ne fut que récemment intégré (depuis que le pays a intégré la zone franc en 1982).
- ⁷ Ces procédés impliquent « l'utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une [des] langue[s] étrangère[s] au point de vue des sonorités, graphie, mélodies [...] des formes grammaticales, lexicales ou syntaxiques, voire des significations ou des connotations ». B. Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, p. 336-338. Notion reprise par E. Le Vagueresse dans *Juan Goytisolo, écriture et marginalité*, Paris, L'Harmattan, col. Classiques pour demain, 2000.
- ⁸ *La Cuarentena*, *op. cit.*, p. 64.
- ⁹ *Ibid.*, p. 59.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 66.
- ¹¹ Conséquence des différents échanges culturels entre l'Espagne et le monde arabe (que ce soit pendant le Moyen-Âge, à l'époque de al-Andalus ou actuellement, à travers le phénomène de l'immigration), certains termes issus de l'arabe comme *chilaba*, *alhama* ou *aljama*, *baraca* sont recensés dans les dictionnaires d'espagnol.
- ¹² *La cuarentena*, *op. cit.*, p. 54.
- ¹³ Souligné par nous.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

- ¹⁵ Bien qu'il ait fait l'objet d'études diverses (citons la plus récente : A. Quilis et C. Casado Fresnillo, *La Lengua española en Guinea Ecuatorial*, Madrid, UNED, 1995, sans oublier les travaux du linguiste J. Lipski), l'espagnol parlé en Guinée n'est recensé dans aucun dictionnaire.
- ¹⁶ *Ekomo, op. cit.*, p. 149.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 184.
- ¹⁸ Voir au sujet de l'étude complète du titre de ce roman de Juan Goytisolo, S. Bahdad, *Le je... u dans l'écriture de Juan Goytisolo ; l'expérience de La Cuarentena*, mémoire de D.E.A., Université de Lille III, 2002, non publié.
- ¹⁹ *Barzakh* (traduit de l'espagnol par C. Zins), Paris, Gallimard, 1991.
- ²⁰ *La Cuarentena, op. cit.*, p. 82.
- ²¹ Goytisolo a décidé de ne pas fournir de traduction à cette phrase en arabe. Céline Zins, qui a traduit le roman en français a respecté cette volonté de l'auteur. Pour notre part, nous expliquerons simplement que le personnage qui s'exprime en arabe dialectal est en train de crier son désespoir et qu'il demande qu'on l'aide.
- ²² *Señas de Identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975). Dans des ouvrages ultérieurs à la trilogie, comme *La Cuarentena*, cette revendication est amenée d'une manière certes plus implicite, mais toujours avec autant de violence au niveau linguistique, comme le confirme l'exemple de l'homme en djellaba.
- ²³ *Ekomo, op. cit.*, p. 17.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 94.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 39.
- ²⁶ J. Bolekia Boleka, *Lenguas y poder en África*, Madrid, Mundo Negro, 2001, p. 134-145.
- ²⁷ *La Cuarentena, op. cit.*, p. 39.
- ²⁸ *Juan Goytisolo*, ouv. coll., coord. M. Ruiz Lagos, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánicas, 1991, p. 67.
- ²⁹ J. Goytisolo, *Los reinos de Taifa*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 171.
- ³⁰ O. Soutet, « Le langage comme structure » dans *Linguistique*, Paris, PUF, 1995, p.121.
- ³¹ L. Gauvin, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance » dans C. Albert (ouv.col.), *Francophonie et identités culturelles*, Karthala, 1999, p. 13-29.
- ³² M. Bakhtine « Le plurilinguisme dans le roman » dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 123-151.
- ³³ L. Gauvin, *ibid.* p. 28.
- ³⁴ *Ibid.* p. 14.
- ³⁵ « Introduction », dans *Co-Textes, Etudes sociocritiques*, n° 5, oct. 83, p.1.

- ³⁶ L. Gauvin, *ibid*, p. 27.
- ³⁷ Rappelons que M. Nsue est immigrée en Espagne, elle est donc dans la situation d'entre-deux (cultures). État qui rend souvent propice, d'ailleurs, les questionnements d'ordre linguistique chez l'écrivain.
- ³⁸ Juan Goytisolo, ed. de M. Ruiz Lagos, Madrid, Cultura hispánica, 1991, p. 44.
- ³⁹ Sa propre biographie nous conforte dans cette idée.
- ⁴⁰ *La Cuarentena*, *op. cit.*, p. 11.
- ⁴¹ Cité par H. Bianciotti, « L'originalité en littérature », Séance Publique Annuelle des cinq académies, Paris, Palais de l'Institut, 26 octobre 1999.
- ⁴² L'hispanité est une notion apparue au début du XX^{ème} siècle, après la perte de Cuba en 1898, alors que dans les milieux intellectuels espagnols, on observait une exacerbation du sentiment national et un questionnement autour de l'avenir de l'Espagne. Toutes les attitudes esthético-littéraires se sont effacées pour laisser la place au mythe de l'Espagne éternelle et à une conception essentialiste de l'histoire. M. de Unamuno et Menéndez y Pelayo, amènent la notion d'hispanité avec le même souci de conserver, par le biais de la langue, un lien très étroit avec les anciennes colonies ; en particulier avec la communauté hispano-américaine. Ramiro de Maeztu divulguera, quant à lui, la notion d'hispanité, notamment à travers le livre : *Defensa de la Hispanidad* (1934) non dénué d'élan impérialiste.
- ⁴³ « El Caballero Cristiano », conférence donnée en 1938, à Buenos-Aires.
- ⁴⁴ G. Nerín, A. Bosch, *El imperio que nunca existió*, Barcelone, Plaza & Janés, 2001. Cet ouvrage rend compte des stratégies franquistes qui visèrent depuis la fin de la Guerre Civile à faire en sorte que l'Espagne, devenue un ensemble, retrouve sa grandeur perdue. L'hispanité devenant un instrument idéologique utilisé dans le but de rassembler sous une même identité, non seulement toutes les régions d'Espagne, mais aussi les anciennes et les nouvelles colonies d'Amérique et d'Afrique.
- ⁴⁵ L'usage et la revendication de cette notion par certains intellectuels équato-guinéens qui sont de la même génération que M. Nsue, comme c'est le cas de l'écrivain D. Ndongu, nous renseigne sur l'attention qui est portée à la notion d'hispanité à l'heure actuelle. Cf. F. Ecot, *Écritures et transculturation, l'œuvre de création de Guinée Équatoriale*, thèse en préparation.
- ⁴⁶ « Novelística y espacio femenino: entrevista a María Nsue Angüe », par Mbare Ngom, dans *Afro-hispanic Review*, Université de Missouri-Colombia, printemps 2000, p. 102.
- ⁴⁷ M. de Castro, D. Ndongu, *España en Guinea, construcción de un desencuentro: 1778-1968*, Sequitur, 1998, p. 1.
- ⁴⁸ G. Nerín, *op. cit.* p. 54.
- ⁴⁹ *Géopolitique*, « L'hispanité », n° 18, PUF, Avril 2002, p. 53.
- ⁵⁰ J. Goytisolo, « L'héritage d'al Andalus, une perspective occidentale », dans *Dédale, Postcolonialisme*, n° 5 et 6, printemps 97, Maisonneuve et Larose, p. 177-181 : p. 181.