

Damnation et salut babélique dans le théâtre luxembourgeois

Ian De Toffoli

Institut de langue et de littératures luxembourgeoises,
Université du Luxembourg, ian.detoffoli@uni.lu



Reçu le 11-02-2015 / Évalué le 25-02-2015 / Accepté le 07-04-2015

Damnation et salut babélique dans le théâtre luxembourgeois

Résumé : *La situation sociolinguistique du Grand-Duché du Luxembourg n'est pas sans laisser de trace dans son champ littéraire. Trois langues y sont utilisées quotidiennement et simultanément. L'écrivain luxembourgeois a le choix d'écrire dans l'une des trois langues, de les alterner ou de les mélanger à l'intérieur d'un même texte. Nous analyserons, dans cette brève étude, trois pièces de théâtre luxembourgeoises qui brassent les langues et déterminerons la fonction de cette polyglossie caractéristique du Luxembourg : de la mise en évidence de l'étrangeté d'un personnage, jusqu'à la mise en question d'une entente harmonieuse de différentes nations européennes dans une bousculade culturelle babélique.*

Mots-clés : *Bilinguisme et diglossie inter- et intratextuelle, réalité sociolinguistique, inter- et multiculturalisme*

Mehrsprachigkeit als Fluch und Segen im luxemburgischen Theater

Zusammenfassung: *Die soziolinguistische Situation des Großherzogtums Luxemburg hinterlässt ihre Spuren in ihrem literarischen Feld. Drei Sprachen werden alltäglich und sozusagen simultan in Luxemburg benutzt. Der luxemburgische Schriftsteller muss sich entscheiden, in welcher Sprache er schreibt, ob er die Sprache wechselt, von einem Werk zum anderen, oder sogar textintern mehrsprachig schreibt. In diesem Artikel werden wir drei luxemburgische mehrsprachige Theaterstücke analysieren und die Funktionen dieser Mehrsprachigkeit festlegen: von der Hervorhebung der Fremdheit einer Figur, zur Kritik der europäischen Völkerverständigung für die Luxemburg öfters Model steht.*

Schlüsselwörter: *bilingualität und diglossie, textübergreifende und textinterne Mehrsprachigkeit, soziolinguistische Realität, Inter- und Multikulturalität*

Multilingualism as both curse and blessing in Luxembourgish Theater

Abstract: *The sociolinguistic landscape of the Grand-Duchy of Luxembourg leaves its mark in the literary field. Three languages are spoken daily and used almost simultaneously in Luxembourg. Its writers have to choose which one they prefer to work with, or vary them, sometimes even mix them up. This paper will focus on three Luxembourgish plays that mix languages, so as to determine the functions of their multilingualism: be it to highlight the condition of a character being a stranger, or to criticize the image of a European harmony amongst nations, for which Luxembourg often stands as a role model.*

Key words: *bilingualism and diglossia, inter- and intratextual multilingualism, sociolinguistic landscape, inter- and multiculturalism*

Par son Histoire de territoire ballotté entre différentes royautés, empereurs, voire *Gauleiter*, le Luxembourg a non seulement connu des époques très diverses d'occupation étrangère, mais a également subi les influences de ses voisins immédiats, des tentatives d'assimilation ou de recodification de traditions culturelles, ainsi que des processus d'hybridation culturelle et linguistique, ne serait-ce que par les différentes garnisons étrangères qui ont occupé la ville et qui ont amené avec elles leurs cultures et leurs langues. Même après que, en 1831, la perte de ses terres les plus francophones au profit du jeune État belge eut fait du Luxembourg un Duché principalement germanique (la langue parlée par la population est le luxembourgeois, variante de la langue allemande), l'influence culturelle française reste sensible, et il en est de même après la déclaration d'indépendance, en 1839. La langue française continuera à être enseignée à l'école et à servir de langue administrative des notables, et ce jusqu'à aujourd'hui, même après que la langue luxembourgeoise eut été déclarée *langue* officielle des Luxembourgeois, en 1984.

Le français et l'allemand ne furent, par cette loi de 1984, pas abolis, mais au contraire, déclarés langues administratives (et officielles) du Luxembourg et c'est ce trilinguisme institutionnalisé qui définit le quotidien du Grand-Duché. Aujourd'hui, cette situation linguistique (la pratique simultanée des trois langues, et surtout du luxembourgeois, en partie comme ciment de l'identité nationale) est souvent considérée comme une sorte de privilège, car, comme l'apprentissage des langues se met en place très tôt, les enfants grandissent en contact permanent avec trois langues, qu'ils maîtriseront, à leur adolescence, toutes (plus ou moins) bien.

Il n'est donc pas étonnant de constater que cette situation plurilingue est une des caractéristiques principales du champ littéraire luxembourgeois, qui peut « se revendiquer d'une littérature en plusieurs langues » (Glesener, 2013 : 108).

D'une part donc, il est intéressant de voir quelle influence ce plurilinguisme a sur le positionnement des écrivains luxembourgeois, surtout dans un champ littéraire où le terme de *littérature nationale* a tendance à s'effacer (cf. Conter, 2010). La recherche actuelle interprète ce trait principal de la littérature luxembourgeoise comme l'expression d'une interculturalité marquante (cf. Honnef-Becker/Kühn, 2004 et Conter, 2010). Selon Germaine Goetzinger, l'analyse du champ littéraire luxembourgeois pourrait servir de modèle, dans un monde toujours plus ouvert et globalisé, surtout lorsqu'il s'agirait de mettre en évidence le travail d'orientation, de différenciation et de découverte de soi-même (l'éternelle question identitaire) devant un horizon multilingue et multiculturel (cf. Goetzinger, 2004 : 23).

D'autre part, ce plurilinguisme se retrouve *dans* le travail des écrivains, notamment dans le choix linguistique qu'ils font : ils écrivent en luxembourgeois, allemand ou en français, voire même en mélangeant les différentes langues au cours d'une carrière ou à l'intérieur d'un même texte. Un écrivain luxembourgeois n'est pas forcément plurilingue : certains ne s'expriment qu'en une langue¹, d'autres ont changé de langue en cours de route, comme Anise Koltz (*1928) ou Lambert Schlechter (*1941) qui ont abandonné l'allemand pour le français, au début de leur carrière. D'autres écrivains font preuve d'une grande flexibilité linguistique et pratiquent ce que Georg Kremnitz appelle la « polyglossie intertextuelle »² (Kremnitz, 2004, 14), c'est-à-dire qu'ils s'utilisent différentes langues pour différents textes : Roger Manderscheid (1933–2010) a écrit en luxembourgeois et en allemand, tout comme Nico Helminger (*1953), ou Tullio Forgiarini, qui se sert du français et du luxembourgeois. Guy Rewenig (*1947) écrit même en trois langues. L'on peut, dans ce cas, avec Rainier Grutman, parler de *bi- (ou tri-) linguisme littéraire*, ce qui « désigne l'emploi, successif ou simultané, de deux [ou de plusieurs] langues d'écriture de la part d'un même auteur ». (Grutman, 2003 : 3).³

Ce choix est motivé par des raisons très différentes, personnelles, d'affinité culturelle, d'esthétique, voire même d'envie d'avoir accès au marché du livre du pays voisin. Pareil à un écrivain créole qui, en adoptant la langue française comme langue d'écriture, finit par être consacré au niveau international (comme le Martiniquais Raphaël Confiant), l'écrivain luxembourgeois peut briguer le prestige d'être publié par un éditeur parisien, de Cologne ou de Berlin, au lieu de l'être par un éditeur autochtone qui souffre, on le sait, de faibles moyens de diffusion au-delà des frontières luxembourgeoises.

Mais, ce multilinguisme se retrouve également à un niveau plus profond, à l'intérieur de la langue même, dans ce que Jeanne E. Glesener nomme la « polyglossie intralinguistique »⁴ (Glesener, 2014 : 325). Il s'agit d'un concept que certains écrivains luxembourgeois ont décrit de façon plus ou moins métaphorique-ment, à savoir le fait que la langue d'écriture est noyautée par d'autres langues,

cela étant dû ou au contexte multilingue dans lequel grandissent et vivent les écrivains luxembourgeois, ou à leurs expériences de migrants. Ces écrivains, même s'ils ne choisissent qu'une langue d'écriture précise, écrivent en une langue *entre les langues*, une langue où d'autres langues résonnent (cf. Helminger, 2014 : 165) et la transforment. Jean Portante (*1950), écrivain luxembourgeois d'origine italienne, utilise pour décrire sa langue d'écriture le concept de « l'étrange langue », ou bien la métaphore du poumon de la baleine – ce mammifère qui garde en lui une trace de son existence terrestre –, ce qui signifie que d'autres langues respirent (l'italien, le luxembourgeois) à l'intérieur de son écriture (le français) (cf. Glesener, 2014). Rainier Grutman utilise le terme de *diglossie littéraire* pour parler de ce concept : selon lui, la diglossie s'entend comme une « répartition fonctionnelle de deux variétés linguistiques dans une société donnée » (Grutman, 2003 : 6), ce qui se traduit, dans le texte littéraire, par une langue diglossique, c'est-à-dire qui garde vive en elle son conflit avec les autres. Le choix de la langue est alors moins esthétique que symbolique et lié à des valeurs. L'écrivain diglossique s'adresse toujours à un public qui « sache lire la trace de l'autre langue dans le style français [ou autre] » (Grutman, 2003 : 6). Dans ce sens, certains écrivains luxembourgeois sont bi- ou trilingues littéraires et diglossiques à la fois, comme Nico Helminger et Roger Manderscheid, d'autres sont diglossiques sans être bilingues littéraires, comme Jean Portante et Josy Braun.

A l'opposé des polyglossies intertextuelle et intralinguistique se trouve – et ce sera là l'objet de cette brève étude – ce que Kremnitz appelle la « polyglossie intratextuelle »⁵ (Kremnitz, 2004 : 14), à savoir la co-présence matérielle de plusieurs langues dans un même texte, dans un même espace scriptural. Ainsi, avec Jeanne E. Glesener (cf. Glesener, 2013 : 115), l'on peut définir trois caractéristiques principales de la manifestation du plurilinguisme en littérature : la première, qui nous concerne moins, est la présence de mots étrangers isolés qui truffent ou font irruption dans le texte écrit en une langue qui reste dominante. Cette pratique se retrouve avant tout dans la poésie, où les mots étrangers sont autant utilisés pour leurs sonorités, que pour leurs signifiants exotiques.

La deuxième, c'est l'usage de sociolectes et de dialectes et la troisième, la coprésence de deux ou de plusieurs langues qui s'équivalent plus ou moins.

Nous allons maintenant examiner la mise en œuvre de ces deux dernières caractéristiques dans trois pièces de théâtre luxembourgeois : *Eng Märel päift* (1992) de Josy Braun, *Pääsch Melba* (2006) de Guy Rewenig et *Now here & nowhere oder den här io ming pei hätt mueres gäre crevetten* (2007) de Nico Helminger. Nous déterminerons les différentes fonctions de la polyglossie de ces textes et nous verrons à quel point elle reflète la complexité de la situation sociolinguistique du Grand-Duché, en en faisant, d'un côté, un de ses traits privilégiés et, de l'autre, une de ses malédictions insurmontables.

Sociolecte et diglossie : différenciation et humour chez Josy Braun

Commençons donc par nous intéresser à la présence de sociolectes, à l'effet « étranger », ce que Schmeling et Schmitz-Emans nomment la « Fremdsprachigkeit » (Schmeling/Schmitz-Emans, 2002 : 19), dans le texte littéraire luxembourgeois, en prenant l'exemple d'une pièce de théâtre de Josy Braun.

La pièce *Eng Märel päift* met en scène un vieux père et son fils. L'un est ouvrier sidérurgique à la retraite, qui, après un grave accident, a été sommé à du travail en magasin et qui, depuis qu'il reste à la maison, passe son temps à observer l'usine où il travaillait à travers une paire de jumelles. Le fils, John, habitant à nouveau chez son père, après son divorce, travaille, lui aussi, à l'usine. L'ambiance est morose, la communication inexistante et l'appartement que se partagent le fils et le père est trop petit et sale. Le fils suggère au père d'engager une femme de ménage, mais ce dernier, réactionnaire, xénophobe, lui rétorque qu'il ne va pas se mettre à parler le français, à ses vieux jours (les femmes de ménage étant souvent les épouses des travailleurs immigrés portugais, au Luxembourg) : « On a l'impression de vivre sur la lune, dès qu'on met un pied dehors ». ⁶ (Braun, 1992 : 3) Pourtant, le père se laisse persuader : leur nouvelle femme de ménage s'appelle Palmira et trouve que le Luxembourg, c'est le paradis. Et tout naturellement, le père et Palmira commencent à entretenir une sérieuse amitié : il lui donne un coup de main dès qu'il peut, ils parlent de leur situation familiale, se font des cadeaux, et le père donne même un coup de main à la fille cadette de Palmira qui doit bricoler une petite sculpture en bois avec un motif luxembourgeois. Palmira devient, pour le père, une véritable cure de jouvence : il sort, voit ses amis, s'engage dans des clubs d'activité, passe son permis de conduire, est de bonne humeur.

Si la pièce est principalement en langue luxembourgeoise (le dialogue entre le père et fils, tout comme les didascalies), le père et Palmira conversent en français, parce que c'est leur seule langue commune. Cependant, le père ne parle pas très bien le français, s'exprime avec une grande maladresse, fait des fautes de syntaxe. Son français est non seulement rempli de mots en luxembourgeois, comme « Ah oui, ça j'ai fait moi aussi. Exactement là sur la Schmelz » (Braun, 1992 : 13) ou « Des fraises qui poussent sur des arbres ? Ah nonditjō, j'ai jamais entendu quelque chose comme ça. » (Braun, 1992 : 29), mais il applique également sur la langue française la syntaxe luxembourgeoise ou emploi des luxembourgismes : « Votre mari, où il travaille ? » (Braun, 1992 : 12). Ou, répondant à la question des enfants : « Moi, j'ai seulement un » (Braun, 1992 : 13). Ou, quand le père suggère à Palmira de rentrer avant que John ne revienne : « Allez maintenant. John revient ! » (Braun, 1992 : 31). Ou encore, quand il s'agit de garder le secret de la petite sculpture en bois que le père confectionne pour la fille de Palmira : « Mais il ne sait rien ce que je fabrique ici ». (Braun, 1992 : 40)

La langue française a ici un double statut. Premièrement, dans l'emploi qu'en fait le personnage Palmira : il s'agit clairement de montrer qu'elle est étrangère, de mettre en évidence la situation sociale qui la sépare du père, ainsi que l'expérience de l'altérité subie par ce dernier. Par l'usage du français et par la distanciation de la langue de référence, Palmira définit son identité. Elle est le personnage exotique, voilà pourquoi le père, timide, met du temps à s'approcher d'elle, les premières fois qu'elle se rend chez lui (cf. Braun, 1992 : 8). Mais au lieu de créer – on aurait pu s'y attendre – une tension, c'est plutôt un humour tendre qui s'installe. En effet, le deuxième statut de la langue française, celle qu'emploie le père, est celui d'un sociolecte, c'est-à-dire, dans ce cas précis, un français tel qu'il est parlé par les Luxembourgeois d'une certaine classe sociale, ouvrière, peu scolarisée. Et ce sociolecte, avec ses fautes qui reviennent, avec sa syntaxe maladroite ou incomplète, est, premièrement, un moyen de peindre le père avec un certain réalisme, dans cette pièce à forte thématique ouvrière et sociale (le père et le fils se disputent constamment sur des sujets politiques et économiques) : le père fait partie d'une génération de luxembourgeois qui a probablement dû quitter l'école assez tôt, qui n'a pas appris ce qu'on pourrait appeler un français « standardisé » au niveau lexical et grammatical. Les fautes qu'il commet dans son parler français sont donc des fautes typiques, dans le sens où il s'agit d'erreurs syntaxiques prévisibles car imitant les règles luxembourgeoises. Certes, si l'on considère la langue française comme un système fermé, avec ses règles définies et son ordre, le père parle mal. Mais au-delà des efforts de standardisation, le sociolecte du père, sa diglossie au sens grutmanien, son français qui garde la trace du luxembourgeois, est la langue française parlée par une certaine population luxembourgeoise.⁷

En outre, les paroles du père font également naître un certain humour. Le registre plutôt grave de la pièce, avec son conflit de générations, l'emmurement dans le silence des deux personnages, les problèmes de communication, se voit tout à coup virer vers la comédie, avec son personnage aimable de poltron (presqu'un Pantalone libidineux, tant il est clair qu'il est tombé amoureux de sa femme de ménage) : l'image du père se transforme de vieux réactionnaire en un vieillard tendre, un peu niais certes, mais ouvert et généreux. La diglossie même a changé la tonalité de la pièce, a provoqué un revirement et un mélange générique et s'est révélée comme un facteur essentiel de l'humour et du comique.

Le bi (et tri) linguisme comme réflexion sociétale utopique ou dystopique

La troisième caractéristique du plurilinguisme en littérature, nous l'avons vu, est la co-présence de plusieurs langues au sein d'un même texte, sans qu'une des langues ne puisse se prévaloir d'être la langue dominante.

Guy Rewenig, auteur de pièces de théâtre et de textes de cabaret aux thématiques souvent politiques, voire parfois proche de l'agit-prop, écrit, en 2006, un an avant que la ville de Luxembourg ne devienne, pour la deuxième fois, capitale européenne de la culture, un ensemble de quatre pièces intitulé *Pääsch Melba* (le titre lui-même, par le changement de la graphie de « pêche » en « pääsch », afin d'imiter l'accent luxembourgeois étiré – et certes ironique ici – est déjà un fort effet de « Fremdsprachigkeit »). La mise en scène, par Paul Kieffer, a lieu en février 2006, au Théâtre du Centaure de Luxembourg.

Il s'agit de pièces courtes, chacune un portrait de la mort, comme le dit l'écrivain dans un entretien accordé à la revue *Forum* (Rewenig, 2006b : 53), écrites en trois langues différentes et ce de façon inter- et intra textuelle. La première, au titre éponyme, est écrite en luxembourgeois, la deuxième, *Les Habitués*, en français, la troisième, *In der Tränenschule*, en allemand, et la quatrième, *Le Dialogue des couilles*, mêle les trois langues. A la question du pourquoi de cette polyglossie, Rewenig répond :

Parce que c'est tout à fait naturel au Luxembourg. Nous utilisons les trois langues dans la vie quotidienne, sans difficulté apparente, il est donc logique de transposer ces habitudes sur la scène théâtrale. D'ailleurs, au fur et à mesure que le spectacle progresse, on ne se rend même plus compte de la diversité linguistique. [...] C'est une spécificité luxembourgeoise.

Pour un auteur, les diverses langues sont un matériau, un instrument de travail. Il se les approprie au gré de ses inventions littéraires. Cela n'a rien d'idéologique. Un auteur n'est pas un combattant pour telle ou telle langue. Il se sert des langues pour créer. Autant dire que pour moi, les trois langues que j'investis dans *Pääsch Melba* sont au même niveau, sans distinction hiérarchique. (Rewenig, 2006b : 55)

Utiliser les trois langues officielles du Luxembourg pour écrire un texte littéraire n'a donc rien d'étonnant pour Guy Rewenig, et ce pour deux raisons : premièrement, il avoue les placer toutes sur un même niveau, tout simplement parce qu'elles sont ses outils. L'auteur est, en effet, un des rares écrivains luxembourgeois, trilingue littéraire comme le comprend Grutman, à écrire alternativement en français, allemand et luxembourgeois – si ce n'est le seul, d'autres auteurs sont bilingues, nous l'avons vu, comme Nico Helminger ou Tullio Forgiarini –, sans qu'une trop grande différence de qualité ne se fasse remarquer entre les langues utilisées, la seule distinction que l'on pourrait y voir étant celle des genres : pour le roman, les écrits satiriques et livres pour enfants, qui font certainement une grande partie de son œuvre, Guy Rewenig semble préférer le luxembourgeois (de *Hannert dem Atlantik*, 1985, Phi, jusqu'à *Feierläscher*, 2010, Ultimomondo). Mais certaines de ses histoires courtes ou recueils de poésie sont en français (*Le Chef d'orchestre à la baguette de bambou*, 2007, Ultimomondo), tout comme certaines de ses pièces de théâtre ou textes pour enfants sont en allemand

(*Ventilator*, 1999, Phi et *Passt die Maus ins Schneckenhaus*, 2005, Ultimomondo) et vice-versa.

Deuxièmement, le théâtre en trois langues réfléchit la réalité sociale quotidienne du Grand-Duché, où une très grande partie de la population use des trois langues officielles tous les jours, parfois en changeant de langue d'un interlocuteur à l'autre, sans véritablement s'en rendre compte (même s'il ne faut pas nier que des affinités ou aversions linguistiques persisteront toujours parmi la population). D'ailleurs, l'entretien avec Guy Rewenig, qui vient maintenant d'être cité à deux reprises, est lui-même – petit clin d'œil – rédigé en trois langues.

Cependant, si, la pièce *In der Tränenschule* traite également de la thématique de l'altérité, nous aimerions nous occuper plus précisément du dernier texte, le seul qui brasse plusieurs langues dans un même espace scriptural, *Le Dialogue des couilles*. Cette courte pièce raconte la réunion de deux hommes politiques de très haute importance, le baron de Truffat-Maligore, représentant du gouvernement de la république de Citadelle, et Hans-Peter Breitensteiner, qui est « *Regierungsvertreter der Republik Starkland* »⁸ (Rewenig, 2006a : 1). Les deux représentants se rencontrent au ministère du commerce extérieur de la république de Starkland, afin d'initier les négociations d'une importante vente d'armes de guerre. Par contre, comme le premier ne s'exprime qu'en français et le deuxième qu'en allemand, ils ont engagé une traductrice : Marie-Ange, qui est luxembourgeoise.

Marie-Ange, comme l'indique déjà son nom, n'entend en aucun cas mener à bien cette négociation. Elle utilise une remarque anodine de Truffat-Maligore, qui offre ses meilleurs vœux à l'épouse de Monsieur Breitensteiner, mais que ce dernier prend mal – « *Meiner Frau ? Kennt er denn meine Frau?* » (Rewenig, 2006a : 1) –, pour saboter l'affaire. Alors que Truffat-Maligore, ne se doutant pas du tout qu'il est mené par le bout du nez, continue à vouloir vendre ses cent-cinquante-mille mitrailleuses et ses missiles sol-sol, Breitensteiner est obsédé par l'idée que le baron puisse avoir une relation intime avec sa femme, ce que la traductrice lui confirme également à chaque nouvelle réplique qu'elle lui adresse. Par exemple, lorsque Truffat-Maligore dit : « Veuillez signaler à Monsieur Breitensteiner que les missiles sol-sol ne sont pas renégociables. », Marie-Ange transmet à son homologue allemand que « *Er war mehrmals mit Ihrer Frau in Lugano verabredet, [...]* » (Rewenig, 2006a : 2) et, lorsque Truffat-Maligore commence à s'inquiéter, « Non, mais c'est un comble. Notre marché a été préparé dans les moindres détails », Marie-Ange dit à Breitensteiner : « *Ihre Frau schickt dem Herrn Baron regelmäßig Postkarten. Zuletzt aus Kopenhagen.* » (Rewenig, 2006a : 3). Ainsi se crée une véritable confusion de voix qui jamais ne suivent un même discours, parce qu'elles ignorent ce que dit l'autre.

Marie-Ange, la Luxembourgeoise, qui a ici la fonction de pont entre les cultures (les superpuissances), en changeant de langue de l'un à l'autre interlocu-

teur, qui, eux, ne comprennent que la leur, détient une position supérieure. Évidemment, la pièce tient du genre comique, ce qu'annoncent déjà les noms des personnages et des pays dont ils sont issus : de même, le dialogue est constamment mis à mal, bafoué par l'espièglerie de la traductrice antimilitariste, qui attaque, en douce, les deux hommes puissants là où le bât blesse, à savoir l'argent (avec les contrats signés) et leur virilité, et qui instaure ainsi un dialogue de sourds, ou plutôt fait basculer la négociation dans un chaos verbal où les personnages hurlent pour mieux se faire entendre alors que c'est tout le contraire qui a lieu.

Cependant, et bien qu'il s'agisse d'une véritable farce, avec ses habituels éléments d'incompréhension entre personnages, ici suscitée par le mélange de langues même, cette pièce démontre, certes de façon un peu utopique, que le Luxembourg, avec ses capacités de traducteur, c'est-à-dire de tampon entre deux grandes nations, du fait de son positionnement culturel « entre-deux »⁹, pourrait s'avérer un médiateur possible : le plurilinguisme et l'interculturalité luxembourgeoise deviennent un moyen d'empêcher la guerre. Autrement dit, l'erreur volontaire d'une petite traductrice que personne ne prend en compte (on ne lui parle pas, dans la pièce, elle est invisible, passe inaperçue, elle ne fait que répéter ce que disent les hommes puissants : peut-être ses mauvaises traductions sont-elles un moyen de se venger) a la capacité d'empêcher une catastrophe, comme dans ce cas, la vente d'armes, même si la traductrice emploie la ruse et met finalement dos-à-dos deux superpuissances qui étaient sur le point de signer un accord. D'un point de vue politique, ce texte montre que les petites nations peuvent avoir d'autres, de plus perfides, moyens de pression sur les grandes nations et que la rhétorique – ou simplement la répartie rapide, un sens aiguisé de la communication et finalement l'échec diplomatique – est tout aussi dangereux qu'une bombe : à la fin de la pièce la vente d'armes ne s'est pas faite, mais l'inimitié des deux grandes nations est plus vive que jamais.

Cependant, d'un autre point de vue, et comme le dit encore l'écrivain dans l'entretien déjà cité (cf. Rewenig, 2006b : 56), cette pièce se veut également un hommage aux femmes, qui souffrent le plus en temps de guerre et chez qui le réflexe anti-violent est plus vif que chez les hommes, qui, eux, comme le dit le texte et son titre, sont facilement déconcertés quand on met en question leurs schémas habituels de pensée.

Nico Helminger donne une tout autre vision du multilinguisme dans sa pièce *Now here & nowhere*, mise en scène par Frank Hoffmann, directeur du Théâtre National du Luxembourg, en octobre 2007, en coproduction avec le Luxembourg et la Grande Région, capitale européenne de la culture, même si c'est justement cette dernière, à savoir cette culture affichée jusqu'à l'extrême, jusqu'à ce qu'elle soit dénuée de tout contenu, qui est mise en avant dans cette pièce multilingue.

Pièce qui ne se dévoile que par épisodes fragmentés, avec un nombre important de personnages, *Now here & nowhere* raconte plusieurs histoires : celle de Vicky, jeune employée au ministère de la culture du Luxembourg et de Foda, son petit-ami, d'origine islandaise, mais ayant grandi au Gabon, et ayant, par amour pour Vicky, appris le luxembourgeois. Celle d'Ackermann, attaché au ministère de la culture qui prend Foda pour la main droite de l'architecte Ming Pei et d'Hirsch, un homme d'affaires, mécène de l'année culturelle 2007, grand érotomane, mourant d'envie de s'en prendre à sa secrétaire Vicky. Mais il y a également celle de Diane, fille d'Ackermann, solitaire, qui accueille un certain Robbie Williams chez elle, qui est en fait le véritable bras droit de Ming Pei, mais qui, à la suite d'un accident de voiture, a perdu la mémoire. Les deux tombent amoureux.

Il y a Tintin et Milou, deux clochards beckettien inséparables, il y a le policier qui veut apprendre le français parce qu'il ne comprend jamais les gens qu'il arrête, il y a le témoin, un luxembourgeois xénophobe qui ne cesse de menacer les étrangers et les frontaliers avec son fusil de chasse, il y a la prostituée à laquelle le policier se confesse, il y a le ministre de la culture, qui a du mal à prononcer un discours cohérent et, finalement, il y a tout un désordre de voix sans noms, sans dénomination (théâtrale): des hommes d'affaire, des enfants, une famille du Monténégro qui est sur le point d'être rapatriée, et tout un ensemble de personnes attendant dans la salle d'attente d'un bureau d'état civil, chacun parlant une langue différente de l'autre.

La particularité de cette pièce, c'est sa polyphonie et sa polyglossie sauvage. Elle est écrite en quatre langues : Vicky et Foda, se parlent en luxembourgeois, Tintin et Milou en français (avec des tournures et expressions belges), la prostituée parle en allemand au policier, Diane et Robbie Williams communiquent en anglais et en français, l'attaché du ministère de la culture Ackermann pratique un français administratif rempli de luxembourgeoisismes, le ministre de la culture un luxembourgeois grandiloquent et rigide, l'homme d'affaires Hirsch passe des coups de fil en quatre langues simultanément et la toute première scène de la pièce, qui se déroule dans une salle d'attente de l'office de l'état civil, mêle les cris frustrés, en luxembourgeois, des fonctionnaires débordés aux voix étrangères des personnes qui attendent. Il y a donc un mélange linguistique formé de langues, d'idiolectes et de sociolectes, témoignant de la réalité sociolinguistique du pays.

En effet, la thématique principale de *Now here & nowhere* est donc la rencontre – on devrait dire la bousculade – des cultures dans un espace aussi étroit que le Luxembourg et l'expérience de l'autre (de l'étranger) et du même, une expérience qui peut s'avérer enrichissante, certes, comme le montre le cas de Diane et de Robbie, qui ne parlent pas la même langue mais finiront par former un vrai couple, ou celui de la prostituée et du policier, qui se confessent à cœur joie, uniquement parce qu'ils savent qu'ils ne se comprennent pas : « nous ne nous

comprenons pas. c'est bien. excellent./ ich meine, wenn du nur reden willst... »¹⁰ (Helminger, 2007 : 54).

Mais cette rencontre peut également s'avérer désastreuse, cause de confusion et de malentendus, perte de repères. Comme nous l'avons vu, les différentes cultures sont intriquées sur le territoire luxembourgeois, où la population est composée de 43,8% d'étrangers. Une conséquence de ce multiculturalisme est ce qu'on appelle parfois une « mentalité de forteresse »¹¹ dont font preuve les autochtones : la méfiance de l'étranger, le racisme, le repli identitaire et linguistique – basée sur l'idée que notre « langue nationale [...] est parfois obstinément et fatalement assimilée à l'essence même de notre identité » (Rewenig, 2006b : 55) –, la peur d'être envahi, les préjugés. C'est justement cette mentalité de forteresse que Nico Helminger met en avant, dans sa pièce, et ce de façon tout à fait acérée. Le portrait que dresse l'auteur du Luxembourg est acerbe. Ses citoyens sont tout sauf accueillants. Le policier, qui arrête une femme de Laghouet (Algérie), refuse de lui parler en français et finit par l'intimider : « rassurez-vous, quand j'en aurai fini avec vous, vous comprendrez le luxembourgeois »¹² (Helminger, 2007 : 10).

Le mécène Hirsch finalisant une affaire avec un certain dénommé Tourmalet, au téléphone:

bonjour monsieur tourmalet, oui, de même... alors, ça se fait ? ... ah les belges, je ne parle pas des belges, je m'en fous des belges, c'est des tintin au congo, tout ça c'est du passé, ne quittez pas, j'ai un autre appel... (Helminger, 2007 : 32)

Foda, évoquant le jour où il s'est inscrit à l'office de l'Etat civil :

quand je suis arrivé, un fonctionnaire m'a dit : normalement les gens du gabon sont noirs avec des dents blanches, mais vous êtes blanc avec des dents noires. et son collègue derrière lui a dit, mais de façon à ce que tout le monde l'entende : gabonais ! quand ils mangent, ils se grattent les couilles avec leur cuillère.¹³ (Helminger, 2007 : 45)

Il y a également ce personnage nommé simplement « un témoin », qui, enfermé dans son appartement, pestifère, au cours de petits monologues, contre les frontaliers et les Albanais, les menaçant avec son fusil. Même s'il confesse qu'il achète toujours son café chez le portugais du coin. (Helminger, 2007 : 44).

Mais le Luxembourg est non seulement présenté comme un de ces riches pays xénophobes, eurocentristes, fermés sur eux-mêmes, mais également comme une espèce de pays de cocagne, constamment en train de faire la fête, d'organiser des réceptions, imbu et satisfait de lui-même. Comme le dit la prostituée au policier :

les gens sont fous. tout le pays est en train de basculer. quelques sons de cloches pour garder une bonne humeur. quelque festivité.¹⁴ (Helminger 2007 : 55)

Mais derrière la façade dorée de la culture dont le ministre vante les mérites, il n'y a rien d'autre que des mensonges. La culture n'est qu'un concept creux. Foda est finalement emprisonné, son jeu frauduleux ayant été dévoilé, cependant, il suffit que Vicky séduise Hirsch (« mengs de dann, du kéins eppes maachen ? (Helminger, 2007 : 68), pour que le ministre de la culture lui-même, encouragé apparemment par le Premier Ministre luxembourgeois (« de premier huet virgeschloen an ech fannen dat ganz richteg ») (Helminger, 2007 : 68), le sorte de prison, à condition qu'il continue à prétendre d'être la main droite de Ming Pei au cours de réceptions et galas futurs. Selon les mots du ministre lui-même : « cela ne va pas nuire à notre florissante culture luxembourgeoise, on ne va pas en faire tout un drame, ça jacasse déjà assez, à cause de cette chose, cette installation de pei »¹⁵ (Helminger, 2007 : 68–69). Et c'est ainsi que Foda continue à être une figure de proue pour une culture luxembourgeoise (qui a perdu toute forme d'identité, qui est incapable de produire quelque chose d'elle-même), au cours de soirées où le ministre lit sans les comprendre et en les désordonnant complètement les discours d'Ackermann, citant Francis Ponge (qu'il ne connaît pas, puisqu'il prononce son nom à l'anglaise et s'étonne que la citation soit en français) et ne cessant de répéter à quel point la culture luxembourgeoise est florissante.

Le portrait des hautes instances de la culture du gouvernement luxembourgeois – et il est assez clair que l'auteur vise le parti dominant de l'époque, le CSV, sous la direction du Premier Ministre Juncker – est donc celui d'une bande de machos, de clowns, d'obsédés du pouvoir et d'incultes. « awer wësst der wat ech dovun halen ? [dit Hirsch, à propos de l'année culturelle] alles waarm loft ! » (Helminger, 2007 : 33).

Bien que *Now here & nowhere* n'eût que peu d'échos sérieux, qui ne furent pas de simples comptes-rendus, notamment dans la presse, (quelques sites internet dédiés au théâtre la présentent comme pleine d'humour absurde, décrivant un lieu cauchemardesque dans un mélange de langues peu habituel), la pièce met en avant une image pessimiste de la politique culturelle menée au Luxembourg, sévèrement critiquée non seulement par beaucoup d'acteurs, mais avant tout par les artistes et quelques organes médiatiques comme le journal *D'Lëtzebuerger Land*, et cela jusqu'au jour présent : celle d'une culture mesurée à sa valeur monétaire, néolibérale, prise en charge par des incompetents qui aiment avant tout l'art grand public. L'actuelle ministre de la culture luxembourgeoise, Maggy Nagel, ayant elle-même déclarée qu'elle n'aimait pas la poésie, se fait adresser ces mêmes reproches, à savoir d'être anti-culturelle, d'être une destructrice de la diversité culturelle, de ne soutenir que l'art rentable ou pompeux et grand public.

Conclusion

Nous voyons donc que le bi- ou le trilinguisme et la diglossie (selon Grutman, 2003) de la littérature luxembourgeoise en sont une caractéristique même. Les

différentes langues constituent, à niveau plus ou moins égal, du matériau littéraire – que le lecteur (ou le public) luxembourgeois comprend, même s’il ne les appréhende pas toujours d’une même façon – qui peut être utilisé dans sa diversité, c’est-à-dire par un mélange de langues à l’intérieur d’un même texte, ou de façon alternée. Cependant, si leur utilisation dépend parfois d’un genre littéraire plus que d’un sujet (Nico Helminger a écrit sa pièce *Schwarzloch*, publié chez Phi en 2006, en allemand, alors qu’elle traite un sujet luxembourgeois, à savoir la condition des ouvriers de la sidérurgie luxembourgeoise), le mélange de langues à l’intérieur d’une même œuvre est toujours fortement marqué et peut (presque) toujours être lu comme un signe de différenciation (d’une langue et donc d’une condition sociale, comme chez Josy Braun, d’une culture, comme chez Nico Helminger).

Nous le voyons dans les trois textes analysés, le rapport à l’autre, reste une thématique inépuisable, surtout dans un pays qui se vante de l’entente harmonieuse entre étrangers et autochtones, du caractère de modèle (ou de laboratoire) européen, c’est-à-dire de microcosme multiculturel. Des pièces comme *Eng Märel päift* et *Now here & nowhere* mettent en question cette entente, commencent à montrer qu’en-dessous de l’harmonie affichée, en-dessous de ce que la vision politico-culturelle du Luxembourg nous présente, il y a une société en ébullition, il y a une mésentente et méfiance générale, il y a une hybridation instable.

Dans les trois textes analysés, le Luxembourg devient un véritable paradigme de l’Europe, mais un paradigme glorieux et maudit à la fois.

Notes

- ¹ Par exemple : Edmonde Dune (1914–1988) et José Ensich (1942–2008) utilisent exclusivement la langue française, Jean Krier (1949–2013) et Pol Sax (*1960) la langue allemande.
- ² Textübergreifende Mehrsprachigkeit.
- ³ Dans son article, Grutman propose une « distinction entre les différentes catégories d’auteurs issus d’une situation de contact linguistique » qui s’applique particulièrement bien aux auteurs luxembourgeois, notamment les catégories a (« l’écrivain qui écrit alternativement en français et dans une [ou plusieurs] autres langues ») et e (« l’écrivain qui a écrit successivement en français et dans une autre langue (ou l’inverse), mais jamais en même temps ») : on pense à Lambert Schlechter et Anise Koltz, qui, tous les deux, ont abandonné l’allemand au profit du français comme langue d’écriture. (Grutman, 2003 : 3)
- ⁴ Sprachinterne Mehrsprachigkeit.
- ⁵ Textinterne Mehrsprachigkeit.
- ⁶ ‘T geet schon duer, datt een sech dobäusse virkënnt, wéi wa mer um Mound wiren.
- ⁷ Voir également ce que dit Till Dembeck sur la faute grammaticale dans une langue étrangère (Dembeck, 2014 : 13) à l’intérieur du texte littéraire.

- ⁸ Représentant de la république Starkland.
- ⁹ On se souvient de l'expression *Mischkultur*, développée par Batty Weber, décrivant l'identité culturelle luxembourgeoise (Weber, 1909 et 1911).
- ¹⁰ enfin, si tu ne veux que parler... (Nota bene : les minuscules dans le texte en luxembourgeois font partie de la « griffe » de Nico Helminger)
- ¹¹ Voir par exemple ce que dit le personnage de Lukas Pieß dans *In der Tränenschule* de Guy Rewenig : « Wir sind eine Festung! Immer schon sind wir eine Festung gewesen! Wir wollen die Festung bleiben, die wir sind! Gibraltar! ». (Rewenig, 20076a : 6) En référence au surnom de la forteresse de Luxembourg : Gibraltar du Nord.
- ¹² dir kënnst sécher sinn, wann ech mat iech färdeg sinn, verstitt dir lëtzebuergesch
- ¹³ wéi ech ukoum, sot sou e fonktionär: normalerweis ass een aus dem gabon schwaarz an huet wäiss zänn, an dir sitt wäiss an hutt schwaarz zänn... a säi kolleg hannenaus huet geruff, haart genuch, datt jiddereen et konnt héieren: gabunesen! Dat sinn där, déi sech beim iesse mam läffel um sak krazen!
- ¹⁴ die leute sind verrückt. das ganze land ist am kippen. hält sich mit glockengeläut bei laune. irgendwelche feierlichkeiten
- ¹⁵ déi saach eiser florissanter lëtzebuergescher kultur net iergendwéi schuede kéint, datt mir dofir géifen keen drama draus maachen, et gëtt scho gespréich genug, also wéinst där pei saach, där installation

Bibliographie

Braun, J. 1992. *Eng Märel päift*. Chez l'auteur.

Conter, C.D. 2010. « Aspekte der Interkulturalität des literarischen Feldes in Luxemburg. » *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, cahier 2, p. 119–133.

Dembeck, T., 2014. Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. In: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Glesener, J.E. 2013. Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature luxembourgeoise. In: *Vielfalt der Sprachen – Varianz der Perspektiven. Zur Geschichte und Gegenwart der Luxemburger Mehrsprachigkeit*. Bielefeld : Transcript Verlag.

Glesener, J.E. 2014. Zum Konzept der étrange langue bei Jean Portante. Überlegungen zur sprachinternen Mehrsprachigkeit. In: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Goetzinger, G. 2004. Die Referenz auf das Fremde. In: *Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg*. Esch-sur-Alzette : Phi.

Grutman, R. 2003 « Bilinguisme et diglossie: comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ». <https://www.academia.edu/704363>. Consulté le 12.03.2015.

- Helminger, N. 2007. *Now here & nowhere oder den här io ming pei ässt moies gäre crevetten*. Esch-sur-Alzette : Phi.
- Helminger, N. 2014. « Wahl & Wal » *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, cahier 1, p. 161–169.
- Kremnitz, G. 2004. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen*. Wien: Prasens.
- Rewenig, G. 2006a. *Pääsch Melba*. Inédit.
- Rewenig, G. 2006b. « Interview mit Guy Rewenig über sein neuestes Stück *Pääsch Melba* sowie Theater in Luxemburg, Kulturstaatssekretärinnen und das Kulturjahr 2007. » *Forum*, März, p. 53–56.
- Schmeling, M./ Schmitz-Emans, M. 2002. *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Weber, B. 1909. Über Mischkultur in Luxemburg, *Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten*, 20. Januar, n°15, p. 121–124.
- Yildiz, Y. 2012. *Beyond the Mother Tongue. The postmonolingual condition*. New York: Fordham University Press.