



**HAL**  
open science

# 'Qui est ce moi passé sous silence?' L'altérité linguistique dans "La Lune noircie" d'Anise Koltz

Britta Benert

## ► To cite this version:

Britta Benert. 'Qui est ce moi passé sous silence?' L'altérité linguistique dans "La Lune noircie" d'Anise Koltz. Michèle Finck et Yves-Michel Ergal. Anise Koltz l'inaipaisée: la poésie entre les langues, L'Harmattan, pp.147-165, 2019. hal-02968573

**HAL Id: hal-02968573**

**<https://hal.science/hal-02968573>**

Submitted on 15 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***‘Qui est ce moi passé sous silence ?’***  
***L’altérité linguistique***  
***dans La Lune noircie d’Anise Koltz***

Britta BENERT  
Université de Strasbourg

*La Lune noircie* a reçu le Prix Littérature francophone Jean Arp l’année de sa publication chez Arfuyan (Paris-Orbey), en 2009. La particularité de ce prix est l’attention portée à la question linguistique dans le sens où la sélection est réservée à des auteurs qui, bien que maîtrisant d’autres langues, ont expressément fait le *choix d’écrire en français*. Qu’il soit question du *choix* d’une langue d’écriture relève de la problématique du plurilinguisme (littéraire), concept actuellement très en vogue que l’exemple de *La Lune noircie* m’aidera à interroger (dans ses diverses stratifications esthétiques, politiques, sociales, historiques). À cet égard, le phénomène du plurilinguisme d’autrefois ne s’explique certainement que très rarement par le fait que tel ou tel auteur interrogerait son identité linguistique particulière : le choix d’un Molière, par exemple, d’entrelarder *Le malade imaginaire* d’un latin de cuisine répond de toute évidence d’abord à la volonté de faire rire à partir du cadre générique offert par la comédie ; tout comme, depuis le commencement de la littérature, la très vaste présence de textes plurilingues se fonde avant tout sur des règles linguistiques dictées par des poétiques dont l’emploi de langues différentes selon les genres est le reflet. Dans le cas d’Anise Koltz (et à l’image d’une large

majorité d'auteurs contemporains), les choix linguistiques de l'auteur s'expliquent par une motivation qui lui est personnelle et qui, partant, renvoie aux *liens particuliers* avec sa/ses langue(s), voire à un questionnement identitaire complexe et douloureux.

Les langues d'écriture d'Anise Koltz sont identiques aux trois langues officielles de son pays natal (le français, l'allemand, le luxembourgeois). Nous savons que l'emploi de ces langues s'inscrit dans l'histoire européenne la plus meurtrière. Le Luxembourg et l'Alsace, annexés respectivement par l'Allemagne hitlérienne, ont notamment en commun cette question linguistique, une histoire violente, voire traumatisante. Après avoir écrit pendant vingt ans en allemand, le décès de son mari suite au traitement subi lors de son incarcération par les Allemands incite Anise Koltz à changer définitivement de langue : « Ich wollte nicht mehr in der Sprache seiner Henker schreiben und habe auf französisch weitergeschrieben »/ « Je ne voulais plus écrire dans la langue de ses bourreaux et j'ai continué d'écrire en français »<sup>1</sup>.

Et en effet, dans *La Lune noircie*, on ne trouve pas un seul mot dans une langue autre que le français. L'étrangeté, pourrait-on dire (trop hâtivement), se réduit à la mention de prénoms et de localité étrangers (Sean, Beth, littoral belge, Irlande, Achill Island, Dooagh). Le Luxembourg n'est jamais cité. On le suppose lieu du récit, compte tenu de la biographie de l'auteur (mais, au moins en ce qui concerne une première partie du texte, ce lieu pourrait également être la Belgique). *La Lune noircie* ne relève donc pas d'un plurilinguisme évident, palpable. Il s'agit cependant, et ce sera notre hypothèse, d'un texte dont l'écriture témoigne d'une conscience (voire « sur-

---

<sup>1</sup> Irmgard Honnef-Becker, Peter Kühn (éds.), *Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg*, Editions PHI, Luxembourg, 2003, p. 61 (sauf indication contraire, les traductions nous appartiennent).

conscience » avec Lise Gauvin) aiguë de la pluralité des langues et de leur intrinsèque dimension étrangère.

Avant d'en venir à notre boussole pour cette lecture de *La Lune noircie*, la question de l'altérité linguistique (ou : de l'autre dans une langue que, parfois, l'on dit sienne), je m'arrêterai à un bref aperçu de l'ouvrage.

### ***La Lune noircie* : courte présentation**

*La Lune noircie* se compose de quatre parties (ou chapitres). Le chapitre d'ouverture, dont l'intitulé est l'homonyme de celui du récit, est de quarante pages le plus long ; il contraste en plusieurs autres points du reste de l'ouvrage. Écrit à la troisième personne quand la suite est prise en charge par une narratrice à la première personne, c'est l'histoire de Jonathan présentée depuis sa naissance, que ses parents n'avaient pas souhaitée, jusqu'à l'âge adulte ; une histoire dont il est dit à la fin du chapitre que le personnage n'en avait pas : »[Jonathan] existait, mais il n'avait pas d'histoire. Il n'y avait que des faits, des événements qui l'arrachaient à sa personne »<sup>2</sup>.

C'est un univers cruel, glaçant dans lequel Jonathan est projeté, rendu par des phrases courtes, précises, qui font l'effet d'un marteau qui frappe. Cette écriture s'oppose radicalement au langage poétique du chapitre suivant qui se lit tel un chant biblique que la narratrice adresse à son mari défunt. On ne sait pas où l'univers du protagoniste d'une première partie se situe précisément, seule la côte belge, disions-nous, est citée : il s'agit du lieu de vacances de Jonathan qui lui sert surtout de nouvelle opportunité d'évasion, qu'il saisit en tant qu'adolescent en traversant l'océan, « muni d'une bouée de sauvetage »<sup>3</sup>; l'évasion échoue, on l'aura deviné, de même que l'on pourrait lire

---

<sup>2</sup> *La Lune noircie*, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 34.

en cette entreprise désespérée l'indice du trouble psychologique (psychiatrique) du personnage.

La période durant laquelle se déroule ce premier chapitre n'est pas plus définie que ne le sont les lieux : Jonathan est-il né encore pendant la deuxième guerre mondiale, dans le Luxembourg annexé par les nazis ou bien son existence s'écrit-elle avec les années d'après-guerre en arrière-plan ? L'imprécision relative au lieu et au temps du chapitre d'ouverture constitue un nouveau contraste avec la suite du texte. « Lève-toi et marche », le deuxième chapitre, a pour cadre évident (bien qu'implicite) le Luxembourg, la narratrice se souvient de l'annexion, de l'arrestation de son mari à qui est dédiée cette partie de l'ouvrage, elle évoque son décès à l'hôpital ; dans le chapitre suivant (« l'Irlande »), le paysage occupe une place prépondérante et assure une dimension réaliste au récit de par l'indication précise de différents hameaux parcourus. Cette réalité des lieux souligne l'irréalité de la rencontre et des dialogues relatés entre la narratrice et son mari défunt. C'est seule, en marchant sur les côtes irlandaises, puis en se jetant dans l'océan, que la narratrice peut accepter la disparition de son mari, puisque les éléments – ici l'eau - rendent possible sa communion avec le défunt :

Nous quittons le bateau, pénétrons dans la mer. La puissance de l'eau nous entraîne, nous soulève, nous renverse. Tantôt nous luttons contre elle, tantôt nous nous laissons porter et flottons telles des algues mortes. Une lame se dresse subitement derrière lui, un mur d'eau s'affaisse et l'emporte dans un mugissement. Je n'ai plus peur. Cette disparition, je l'ai déjà vécue en rêve il y a longtemps [...] Sous l'accalmie du vent, je prends le chemin du village. Je sais que je te reverrai <sup>4</sup>.

« L'après » est l'intitulé d'une troisième partie : « après » en tant que préposition temporelle, met bien

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 71-73.

l'accent sur le temps mais semble de prime abord une notion vague : on ne sait de nouveau pas à quel moment précis s'ancre l'histoire relatée, ni quelle est sa durée. Or, que la narratrice suive l'inquiétant personnage (Sean) dans sa maison irlandaise, qu'elle devienne peut-être sa maîtresse, et se laisse peut-être enfermer dans sa maison, avant de s'en aller (ou de s'enfuir), on comprend que cette rencontre a eu lieu « après » la disparition du mari ; autrement dit, « après » les horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Et il me semble que c'est cette censure qu'est la Deuxième guerre mondiale qu'il importe de saisir. Partant, l'intitulé « l'après » n'a rien de vague, mais est d'une implacable précision (ce qui est par ailleurs souligné par l'adjectif substantivé).

J'ai emprunté l'intitulé de ma communication à la dernière partie de l'ouvrage : « Qui est ce moi passé sous silence, orchestrant ce récit, se confondant à tous les personnages ? »<sup>5</sup>. Et en effet, les différentes parties forment bien un ensemble de par divers rappels, de nombreuses reprises de mots et de thèmes qui assurent la cohérence du récit. Mais, je viens de l'esquisser, cette cohérence inclut une importante mise en opposition. Je voudrais m'arrêter au saisissant contraste que forme le langage d'une première partie par rapport à la suite du récit. La focale linguistique étant inhérente au *silence* invoqué (« qui est ce moi passé sous silence »), car elle pose en négatif la question de la langue, à travers le Moi qui ne parle pas, qui n'a pas trouvé sa voix. La suite de mon propos devra beaucoup à George Steiner, à ses textes fondamentaux pour la problématique de l'étrangeté/l'étrangéité/l'altérité de la langue. On se souvient que l'immense comparatiste, évoquant sa venue aux langages, dit ne pas avoir de langue maternelle :

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 92.

Je n'ai pas le moindre souvenir d'une première langue. Autant que je puisse m'en rendre compte, je suis aussi à l'aise en anglais, qu'en français ou en allemand [...]. Je puis écrire et lire ces langues avec la même facilité [...]. Cette matrice polyglotte était bien autre chose que les hasards d'une situation familiale. Elle a orienté mon sentiment d'une identité personnelle, l'a marqué du paysage affectif touffu et intensément riche de l'humanisme juif d'Europe centrale [...]. En même temps, l'absence d'une langue maternelle unique creusait un certain fossé vis-à-vis des autres écoliers français, me valait un statut d'extraterritorialité au sein de la collectivité sociale et historique<sup>6</sup>.

## Langue maternelle ?

Comparable « matrice polyglotte » est celle de Tomi Ungerer qui lui non plus ne pourrait s'y retrouver dans *une* langue maternelle, mais qui évoque ses « langues fraternelles » - langues fraternelles qui sont des « langues fratricides » pour Claude Vigée. Dans une interview, Anise Koltz est interrogée sur la possibilité de lier au sein d'un seul et même texte ses différentes langues. De prime abord, sa réponse négative semble catégorique :

Man kann die beiden Sprachen [le français et l'allemand] nebeneinander herschreiben, aber ich glaube nicht, dass man sie in einem Werk verschmelzen kann. Man muss sich schließlich für eine Sprache entscheiden/On peut écrire parallèlement les deux langues, mais je ne crois pas que l'on puisse, dans une seule œuvre, les faire

---

<sup>6</sup> George, Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, A. Michel, Paris, 1998 (traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, *After Babel. Aspects of Language and translation*, 1975), p. 174-175.

fusionner. En fin de compte, il faut se décider pour une langue<sup>7</sup>.

Anise Koltz, dans cette même interview, affirme parallèlement avoir un rapport *autre* à l'allemand et au français que celui qu'aurait un auteur pour qui ces langues seraient maternelles. Ce rapport *autre* se caractérise, selon l'auteur, par une plus grande distance, par une plus grande liberté (ou une audace plus prononcée), par exemple dans l'aptitude à créer des notions nouvelles. Anise Koltz de préciser :

Gerade dies reizt mich besonders bei meiner Arbeit : ich glaube, dass ich eine eher germanische Sensibilität habe und wenn ich diese dann in die französische Sprache transportiere, dann kracht die Sprache, sie gerät fast aus den Fugen/ C'est justement ce qui m'attire plus particulièrement dans mon travail : je crois avoir plutôt une sensibilité germanique et quand je la transporte vers la langue française, alors la langue craque, c'est presque elle éclate<sup>8</sup>.

*Dann kracht die Sprache* : l'une des illustrations possibles de cet éclatement, me semble-t-il, est l'emploi du /p/, très présent surtout à l'entrée du texte, et qui participe à sa violence : le grand nombre de /p/, se succédant, en ce texte écrit en français, dans un souffle *inspiré*, telle la vie qui ne s'exprime pas ou, plutôt, qui ne *respire* pas, qui est sans le souffle (par contraste avec la prononciation du /p/ en allemand) :

Suspendu par les pieds dans le vide tel un morceau de boucherie, gluant des sucs de sa mère et recouverts d'un sang qui n'est pas le sien, la première vision de l'homme

---

<sup>7</sup> Anise Koltz citée dans Honnef-Becker/Kühn, *op.cit.*, p. 60.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 61.

est celle d'un monde à l'envers. Pourra-t-il jamais la faire coïncider avec celle qu'il aura, une fois atterri sur ses pieds ?

Ses pieds feront de lui un marcheur, le condamneront à être sans patrie ni repos.

Il ne sera ni lieu défini, ni réserve naturelle, mais une route qui se perdra dans le lointain.

Il s'identifiera parfois à la lumière, parfois à l'obscurité ou simplement aux mécanismes de la chair. Il épousera ces deux pôles contraires, créant ainsi les énergies nécessaires à sa vie. S'accomplissant sans s'accomplir, son but se trouvera toujours à l'opposé de celui qu'il s'était proposé. Être sa propre création ou celles des autres ?

La naissance de Jonathan n'avait pas été programmée par ses parents<sup>9</sup>.

Cette conscience d'une différence de prononciation de la consonne /p/ entre l'allemand et le français qui est *peut-être* sous-jacente à cette entrée de texte, je la considérerais volontiers comme la trace d'un plurilinguisme interne, comme indice d'une « matrice polyglotte » caractéristique de l'identité linguistique d'Anise Koltz. Ou/et ( ?) convient-il (plutôt) de citer ici l'expression « langue baleine » (*Wal/Wahlsprache* !) forgée par Jean Portante et qu'il explique comme suit: « [Je] pense que la plupart des écrivains luxembourgeois s'exprimant en français et en allemand écrivent dans une langue baleine. À l'intérieur respire le poumon de la langue maternelle, même si de l'extérieur on croit voir autre chose »<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *La Lune noircie*, p. 9-11.

<sup>10</sup> Cité dans Jeanne E. Glesener, « Zum Konzept der 'étrange langue' bei Jean Portante. Überlegungen zur sprachinternen Mehrsprachigkeit », in T. Dembeck et G. Mein (éds.), *Philologie und Mehrsprachigkeit*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2014, p. 337.

Il est vrai que, comme Jean Portante, Anise Koltz *pose* l'existence d'une langue maternelle (le luxembourgeois dans son cas). Et c'est précisément autour de l'incapacité à transmettre une langue (maternelle) que pourrait s'expliquer, en partie du moins, la violence à l'œuvre dans *La Lune noircie* : les parents de Jonathan, en effet, ne lui donnent pas de langue (maternelle), ils ne reconnaissent pas l'enfant ; Jonathan est sans langue. Aussi le texte peut être abordé comme réflexion sur le lien intime entre l'individu et sa langue, un lien qui est violenté ici. Ayant refusé de parler jusqu'à l'âge de trois ans, Jonathan reste taciturne par la suite; devenu adolescent, Jonathan se trouve dans une relation incestueuse avec sa tante, une malade alcoolique ; adulte, il cesse de nouveau de parler (p. 43). Il n'y pas de parole entre enfant et parent, la famille est sans langage ou alors dans le mensonge (p. 27). Quand échange verbal il y a, celui-ci est violent : la grand-mère lui parle du passé et semble attentionnée (elle lui offre un miroir), elle reste pourtant silencieuse sur l'essentiel (l'avortement ou l'assassinat du bébé/des bébés de sa fille Sarah, les visites d'hommes/le malheur de sa fille) ; la tante Sarah abusant de Jonathan, quand elle parle à son neveu, c'est pour l'exhorter (p. 21), et non pas pour échanger avec lui. Jonathan recherche alors la compagnie des cadavres à la morgue « à l'hôpital proche de sa maison natale », la proximité géographique renvoyant à la similitude de ces deux lieux et du rapport avec ses habitants dans le vécu de Jonathan, son entourage équivaut à la présence de morts avec lesquels la communication est *a priori* impossible : « Ces formes de cire blanchâtres lui évoquaient les moments de ce monde où l'humain aurait disparu, où toute chose ne parlerait que de son absence. Rien ne bougeait dans ce cadre statique capitonné de tissu noir » (p. 31).

La langue maternelle, concept si chargé, est ici abordée de façon dépolitisée, pensée comme une donnée intime, un langage qu'on vous donne, par lequel on vous reconnaît, qui relève de la « langue-fiction », de la « langue du paradis perdu », « pure » (W. Benjamin) et qui a, selon les termes de Régine Robin « [...] à voir avec le maternel de la langue bien plus qu'avec la langue maternelle au sens sociologique du terme [...]. Le maternel de la langue, renvoie aussi, toujours selon Régine Robin, à ce que Lacan appelle la lalangue : « [...] ce qui voue une langue à l'équivoque, ce qui fait qu'il y a de l'impossible à dire et de l'impossible à ne pas dire, à la fois ce qui renvoie à la langue et à ce qui l'excède »<sup>11</sup>. Aussi, c'est justement *l'inverse* de ce qu'Anise Koltz met en scène à travers son récit : Jonathan est l'enfant que ses parents ne désiraient pas et à qui, une fois né, ils n'ont pu s'adresser : le père, d'ailleurs, « eut à cœur de le *'dresser'* » (p. 13, en italique dans le texte), exaspéré par le mutisme de son fils de trois ans. Et la mère ?

### **La Mère infanticide/langue infanticide**

La mère est ce personnage qui ne désire pas l'enfant, qui souhaite le supprimer, qui n'arrive pas à le reconnaître, ni à lui parler. Seuls quelques passages mettent en scène une interrelation entre la mère et son fils Jonathan, ce qui souligne à la fois l'absence physique de la mère et la présence d'un rapport qui est avant tout violence et envie d'anéantir :

---

<sup>11</sup> Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins*, Editions Kimé, Paris, 2003, p. 24.

Lorsque sa mère se rendit compte de son intrusion dans leur vie, elle se mit à sauter tous les matins de la table de cuisine pour l'évacuer de force<sup>12</sup>.

Un deuxième passage, aussi frappant dans sa violence meurtrière :

[...] Jonathan se mit à inspecter les lieux, un peu plus tard, à s'évader hors des murs dont il était captif. Sa mère sursautait régulièrement lorsque, pendant ses besoins quotidiennes, elle entendait le brusque grincement de freins d'un auto, d'un camion ou d'un tram s'arrêtant net devant le passage inopiné de son jeune enfant à travers la circulation<sup>13</sup>.

La proximité de ces deux passages (tous les matins/régulièrement ; la table de cuisine comme lieu des besoins quotidiennes, sauter/sursauter, le bébé se frayant son chemin pour venir au monde, le jeune enfant « s'évadant hors des murs dont il était captif ») induit l'idée d'une mère qui mettrait tout en œuvre pour provoquer l'accident mortel de son enfant, souhaitant sa mort comme lorsqu'elle était enceinte (mais l'enfant survit à ses escapades, c'est un chat, seul compagnon du garçon taciturne, qui est écrasé par une voiture).

À la question de savoir si écrire dans différentes langues induit des différences, Anise Koltz est affirmative : « Man baut die Sätze anders auf und entdeckt neue Spielräume [...] »/ « On construit autrement les phrases et découvre de nouveaux espaces [...] », l'exemple que l'auteur avance attire l'attention sur l'intitulé de notre récit :

---

<sup>12</sup> *La Lune noircie*, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.

Zum Beispiel sagt man im Deutschen « die Sonne » und « der Mond », im Französischen sagt man „le soleil“ und „la lune“, das sind verschiedene Welten. Von solchen Unterschieden gibt es eine Menge/ Par exemple on dit en allemand « die Sonne » und « der Mond », en français on dit „le soleil“ und „la lune“, ce sont des mondes différents. Il existe un grand nombre de ces différences<sup>14</sup>.

En liant notre texte à ces propos, la symbolique de la lune (maternelle) se trouve rattachée à une interrogation linguistique, de même que la langue est peut-être ici à penser en sa dimension privée et intime : comme langue maternelle/de la mère, langue qui est transmise par la mère ou, comme le cas dans *La Lune noircie*, qui n'est qu'une langue de violence.

Le lien intime entre l'individu et sa langue et son imbrication potentiellement politique, c'est ce qu'évoque l'illustre passage dans le *Journal* de Kafka, que l'on peut lire comme un « témoignage tragique de l'aliénation que [l'écrivain Pragois] ressentait au sein de son propre idiome »<sup>15</sup> :

Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine „Mutter“, die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch [...] „Mutter“ ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch, sondern fremd. [...] Ich glaube, daß

---

<sup>14</sup> Honnef-Becker/Kühn, *op.cit.*, p. 60.

<sup>15</sup> George, Steiner, *Langage et Silence*, Seuil, Paris, 1999 (traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et al., *Language and Silence*, 1967), p. 150.

nur noch Erinnerungen an das Getto die jüdische Familie erhalten, denn auch das Wort Vater meint bei weitem den jüdischen Vater nicht/Hier, il m'est venu à l'esprit que si je n'ai pas toujours aimé ma mère comme elle le méritait et comme j'en étais capable, c'est uniquement parce que la langue allemande m'en a empêché. La mère juive n'est pas une « Mutter », cette façon de l'appeler la rend un peu ridicule [...]. Pour les Juifs, le mot Mutter est particulièrement allemand, il contient à leur insu autant de froideur que de splendeur chrétiennes, c'est pourquoi la femme juive appelée Mutter n'est pas seulement ridicule, elle nous est aussi étrangère [ ...] Je crois que seuls les souvenirs du ghetto maintiennent encore la famille juive car le mot Vater ne désigne pas non plus le père juif, à beaucoup près<sup>16</sup>.

Et George Steiner de commenter : « Kafka se trouvait au sein de l'allemand comme un voyageur dans un hôtel [...]. La maison des mots n'était pas vraiment la sienne »<sup>17</sup>. Dans *La Lune noircie*, l'aliénation linguistique qui se manifeste dans le refus de parler de Jonathan en général et plus particulièrement dans celui d'appeler ses parents (p. 13), est évoquée à travers l'image d'un pont, dans un rappel évident de Kafka :

L'espace qu'il occupait, tout enfant déjà, était double : celui de la réalité et celui du rêve. Entre ces deux mondes, son histoire se déroulait sans qu'il ne se rende compte de l'abîme profond qui les séparait.

---

<sup>16</sup> Franz, Kafka, *Tagebücher* [24 octobre 1911], Melzer Verlag, Neu Isenburg, 2012, traduction de Marthe Robert (*Journal*, Grasset, Paris, 2002).

<sup>17</sup> Steiner, *Langage et silence*, *op.cit.*, p. 151.

Il était le pont tendu entre deux mondes et il lui arrivait de s'oublier soit d'un côté, soit de l'autre<sup>18</sup>.

Peut-être faut-il rapprocher le refus de parler de Jonathan de cette posture d'auteurs qui ont été tentés par le silence. Dans « Le silence et le poète » George Steiner, évoquant Kafka, Hofmannsthal, Wittgenstein, écrit : « Ce refus croissant du langage n'était sans doute qu'un des aspects de la méfiance plus générale manifestée envers les éléments durables de la civilisation d'Europe centrale et sa capacité d'expression »<sup>19</sup>.

### « **Nous sommes ceux qui sont venus après** » (George Steiner)<sup>20</sup>

L'une des particularités du texte est de mettre en italiques certains mots ou expressions. Peu nombreux<sup>21</sup>, ils attirent d'autant plus l'attention<sup>22</sup>. À deux reprises, les italiques relèvent du discours indirect, c'est le cas de la première occurrence du procédé: « Vexé par son comportement, son père eut à cœur de le « *dresser* » et lui administra quelques fessées » (p. 13) ; c'est également le cas de l'expression sur laquelle je voudrais m'arrêter et qui se trouve également dans le chapitre d'ouverture :

---

<sup>18</sup> *La Lune noircie*, p. 12.

<sup>19</sup> Steiner, *Langage et silence*, *op.cit.*, p. 87.

<sup>20</sup> De même S. de Beauvoir d'écrire: « La guerre était finie : elle nous restait sur les bras comme un grand cadavre encombrant, et il n'y avait nulle place au monde où l'enterrer » (Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, Gallimard, Paris, 1963, p. 51).

<sup>21</sup> Trois dans les parties 1 et 4, deux dans les parties deux et trois, et aucun dans la partie de clôture.

<sup>22</sup> Dans la majorité de cas, c'est là une manière de mettre en relief un discours direct, celui de la mère de Jonathan d'abord (« *La vue de Bonne-Maman ne cesse de baisser avec l'âge* », p. 25), puis les paroles rapportées du défunt mari de la narratrice, enfin ceux, discours le plus volumineux, attribués au « personnage inquiétant de Sean » (p. 92) qui figure dans une avant-dernière partie.

[Jonathan] avait compris que « *la mise en formule* » du langage et sa manipulation pourraient servir à la destruction de l'individualité et être à l'origine d'une dictature.

Une phrase sans sujet et sans verbe chasserait de la langue écrite et parlée les expressions les plus personnelles, ainsi que la mémoire et le souvenir.

On assisterait à la lente et certaine suppression du JE et du MOI, qui, par et dans le système, dans lequel nous vivons, s'affaiblirait de jour en jour. Le réservoir des mots imposés se rétrécissant de plus en plus »<sup>23</sup>.

Ce passage se lit comme un rappel du « *linguistic turn* »<sup>24</sup> que connaît la littérature de langue allemande (suisse allemande, autrichienne incluse) entre 1950 et 2000 et dont l'une des constantes est la présence d'auteurs qui, pour emprunter les mots d'Ingeborg Bachmann, se sont employés à écrire « gegen die 'falsche' Sprache, ihre Starrheit und Formelhaftigkeit »<sup>25</sup>.

L'interrogation linguistique (*Sprachdenken*) que traverse le texte koltzien se présente de manière poignante dans l'écho que trouve le passage cité à l'instant (placé en toute fin d'une première partie), avec la clôture générale du texte :

---

<sup>23</sup> *La Lune noircie*, p. 43-44.

<sup>24</sup> Monika Schmitz-Emans, « Sprachreflexion und Ethik - Etappen einer Allianz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts », in R. Kacianka et P.V. Zima (éds.), *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, A. Francke, Tübingen, Bâle, 2004, p. 47 et suiv.

<sup>25</sup> Cité dans Schmitz-Emans, *op.cit.*, p. 56. Voir également l'anthologie de Karlheinz Daniels à partir de laquelle Monika Schmitz Emans a développé son argumentaire (*Über Sprache. Erfahrungen und Erkenntnisse deutscher Dichter und Schriftsteller des 20. Jahrhunderts*, Schünemann Verlag, Brême, 1966).

Installée devant ma table de travail, je m'abandonne à une autre réalité.  
Les mots me hantent, j'aime être hantée par eux.  
Les saisir au vol, les façonner au fur et à mesure de leurs apparitions. Les mots parlés,  
les mots écrits, les mots du souvenir, de la conjuration des sorts.  
Les traverser comme une montagne, une initiation, subir leurs tempêtes et leurs  
brouillards.  
Chercher la fiction pour apprivoiser la réalité, la posséder au moment où elle semble  
perdue.  
Exorciser la mémoire du personnage inquiétant de Sean, le travestir en mots, en phrases,  
le ligoter avec les cordes vocales, afin de l'expulser pour toujours du cercle magique qui  
m'avait gardé enfermée avec lui<sup>26</sup>.

Dans ce passage, on trouve l'un des *topos* phares de la critique du langage qui consiste à *anthropomorphiser* le mot, à lui donner un statut de sujet : « Les mots, ces gardiens du sens, ne sont pas immortels, invulnérables... Comme les hommes, les mots souffrent ... Certains peuvent survivre, d'autres sont incurables », la citation est d'Arthur Adamov (1908-1970), un exemple du mot anthropomorphisé parmi tant d'autres<sup>27</sup>.

Nous l'évoquons plus haut : Anise Koltz finit par choisir le français comme langue d'écriture ne voulant/ne pouvant plus écrire dans la langue des bourreaux de son mari. Ce

---

<sup>26</sup> *La Lune noircie*, p. 91-92.

<sup>27</sup> Steiner, *Langage et Silence*, *op.cit.*, p. 88. Steiner décrit le langage – composé de mots – d' « organismes vivants » et date de l'Allemagne bismarckienne le début de la dissolution de la langue allemande : « Quand les soldats se mirent en marche pour la guerre de 1914, les mots en firent autant. Les survivants revinrent, quatre ans plus tard, déchirés et battus, mais non les mots, Ils demeurèrent au front et bâtirent entre l'esprit allemand et les faits un mur de mythes » (*ibid.*, p. 108-109, 111); cf. aussi l'anthologie de Karlheinz Daniels.

changement de langues peut être pensé/rattaché à l'interrogation qui, pour la littérature allemande après 1945, revêt un caractère consubstantiel résumé par l'illustre proposition d'Adorno (« Plus de poésie après Auschwitz »). Anise Koltz est du côté des victimes et elle est germanophone. Elle choisit le français, ne garde pas l'allemand, mais comme l'*allemand* de Paul Celan (poète de langue allemande et victime du nazisme lui aussi), le *français* d'Anise Koltz est travaillé par la Shoah. Le choix du français pourrait signifier une sorte de détournement (commode ?) de l'allemand devenu impossible. Ce français est travaillé, entaché par l'horreur nazie : aussi le français dans l'univers de Jonathan est-il autre, il respire une étrangeté, une altérité, et ce aussi en rapportant le discours d'un langage instrumentalisé, déshumanisé, cet allemand nazi que Victor Klemperer a été parmi les premiers à analyser<sup>28</sup>. Dans l'univers de la lune noircie, il ne peut plus y avoir de poésie, ni de vie, il n'y a donc plus besoin de noircir la lune - « La lune, que jadis il avait eu envie de noircir » (p. 45) -, car elle est cet astre maléfique et funèbre jetant sa pâle lueur

dessina[nt] avec un trait blanchâtre un paysage de chaux sur l'immense tableau noir de la nuit. Elle étoufferait toute vie humaine jusqu'à l'aube. Il n'y avait que le vent pour remuer le graphisme grisâtre des arbres, lui seul pouvait encore empêcher ce paysage abstrait de disparaître complètement<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> La proximité entre Anise Koltz et Paul Celan est importante à relever. Derrida disait de Celan qu'il « faisait migrer les langues dans l'allemand ». « Celan », écrit encore Régine Robin, « brise l'allemand pour s'y inscrire en creux [...] il tente de s'approcher du cri, du bredouillement, du balbutiement comme pour mieux signifier que le sens est définitivement blessé, que la langue est blessée et que le sens ne peut plus faire irruption que dans les failles, les manques, le silence » (Robin, *op.cit.*, p.19). Cela aussi fait penser à l'histoire de Jonathan.

<sup>29</sup> *La Lune noircie*, p. 45 (fin du premier chapitre).

Avec la lune comme symbole de la féminité et de l'origine qui accompagne chaque être humain depuis sa naissance jusqu'à sa mort, cette compagne que Jonathan aime regarder, sa mise au monde en forme un sidérant contraste : « La naissance de Jonathan n'avait pas été programmé par ses parents » (p. 11).

Le mot « programmer » aussi innocent puisse-t-il être, acquiert dans l'univers de la lune noircie une dimension glaciale, meurtrière, et *presque* entendrait-on la rime programmer/croix gammée - qui formerait alors l'exemple d'une « contamination homonymique, cryptonymique » d'un « croisement labyrinthique entre les langues », ces procédés qui posent, comme le dit si bien Régine Robin « l'équivoque de toute langue, le trop plein de sens, l'excès de sens »<sup>30</sup>.

Il y a chez Anise Koltz cette sensibilité particulière à la langue (allemande)/aux langues (surconscience linguistique dirait Lise Gauvin<sup>31</sup>) qui consiste, avec ce texte, plus particulièrement en une réflexion sur la manière dont l'allemand a été transmué en langage meurtrier par les nazis. Jonathan, que l'on retrouve à la fois « idiot » du village et protégé du médecin, résistant puis victime du nazisme, porte cette conscience-là également. Mais, être ambivalent, il est impossible de le cerner, le situer.

## **En guise de conclusion**

Anise Koltz a écrit *La Lune noircie* en français conformément à son choix linguistique. L'expérience plurilingue n'en est pas moins fondamentale pour son écriture dans le

---

<sup>30</sup> Robin, *op.cit.*, p. 24.

<sup>31</sup> Lise Gauvin, « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements », in. L. D'hulst et J.-M. Moura (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Editions du conseil scientifique de l'université Charles de Gaulle-Lille 3, 2003, p. 99-112.

sens d'une sensibilité linguistique accrue. Si Anise Koltz ne propose pas de texte plurilingue (de prime abord, c'est-à-dire composé de différentes langues), elle aborde le plurilinguisme dans une acception élargie, voire plus subtile, en inscrivant l'altérité linguistique au sein même de son écriture en français.

Anise Koltz (née en 1928) fait partie de „ceux qui sont venus après“ et qui, en tant qu' écrivains, se sont demandé : « Wie schreiben nach Auschwitz ? ». Cette interrogation qui lie la question linguistique à l'éthique, est ici pensée en français. Me vient alors à l'esprit le jeu de mot *poethik polyglott* (Alfons Knauth<sup>32</sup>) qui, à l'image du « *linguistic turn* » de la littérature allemande après 1945, renvoie à l'alliance entre réflexion linguistique et éthique. *La Lune noircie* me semble écrite semblablement sur fond de pluralité linguistique et d'exigence éthique.

Par le recours au français, ou de ce que nous pouvons clairement identifier comme langue française, tout en y introduisant un langage assassin, déshumanisé, l'écriture koltzienne est une illustration du fait que la possibilité de convertir la langue en arme de guerre est inhérente à toute langue, car l'abject est présent en elle. Peu importe la langue que l'on emploie, écrit George Steiner, la dignité du langage humain peut être dégradée « au niveau des loups hurlants »<sup>33</sup>.

### **Pour citer cet article :**

**Britta BENERT, « 'Qui est ce moi passé sous silence ?' L'altérité linguistique dans *La Lune noircie* d'Anise Koltz », Michèle Finck et Yves-Michel Ergal (éds.), *Anise Koltz, l'inaisée. La poésie entre les langues*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 147-165.**

---

<sup>32</sup> Voir son article «*poethik polyglott*», *Dichtungsring*, 20, 1991, p. 42-80.

<sup>33</sup> Steiner, *Langage et Silence*, *op.cit.*, p. 112-113.

