



HAL
open science

Reste et résistance linguistique

Sandrine Sorlin

► **To cite this version:**

Sandrine Sorlin. Reste et résistance linguistique : le langage métaphorico-fantastique dans "Riddley Walker" de Russell Hoban. *Etudes Anglaises*, 2008, 61 (1), pp.31-42. hal-03061299

HAL Id: hal-03061299

<https://hal.science/hal-03061299>

Submitted on 8 Apr 2021

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.

**« Reste et résistance linguistique : le langage métaphorico-fantastique de
Riddley Walker (Russell Hoban) »**

Sandrine Sorlin

Univ Paul Valéry Montpellier 3, EMMA, F34000, Montpellier, France

Dans *Riddley Walker*, Russell Hoban¹ imagine ce que sera la langue anglaise en 2347 alors que l'humanité est revenue à l'âge de Fer après une apocalypse nucléaire. L'idiome de l'avenir, parfois difficilement reconnaissable, paraît être le fruit de la corruption « normale » de la langue. Pour le façonner, l'auteur s'appuie sur des modifications et des simplifications déjà à l'œuvre à l'oral dans l'Angleterre contemporaine – notamment en Cockney – comme la disparition du “th” au profit de “f” (“teef” pour “teeth”, “froat” pour “throat”) : « cet anglais du futur est déjà le nôtre » (Lecerle 1996a, 202). Mais le langage est bien plus que le simple reflet d'une évolution naturelle. Il occupe une place majeure dans le roman de Hoban. Le langage est en effet le seul survivant de la catastrophe : il est tout ce qui reste de la civilisation précédente. Alors même que l'évolution de l'humanité s'est arrêtée, les mots, eux, ont continué de vivre. Si les hommes restent embourbés dans une boue sclérosante, à des milliers d'années de ce qui faisait le progrès humain, la langue a depuis longtemps déjà entamé sa convalescence. Elle s'est adaptée à la nouvelle réalité tout en gardant le souvenir du passé : la langue, elle, sait. Nous postulons même que le langage est le personnage principal de *Riddley Walker* : il produit l'histoire, il la crée.

Le langage s'est en effet doté d'une extraordinaire force de résilience face à la catastrophe qui a pourtant fait voler en éclat ses frontières grammaticales et orthographiques. Il semble panser ses plaies, dans une sorte d'évolution à contre-sens, de « rédemption » linguistique. Loin d'être le reflet d'une civilisation anéantie, rongée par la négativité et le désespoir, le langage s'est formidablement adapté aux nouvelles circonstances, créant des formules inédites qui s'avèrent faire cruellement défaut à l'anglais standard.

Certains signifiants appartenant au monde disparu se sont maintenus par quelque mystérieux instinct de survie. Ces survivances linguistiques ont trouvé de nouvelles voies d'exploitation chez les nouveaux hommes, car ils n'ont pas les moyens de les recontextualiser. Seul le lecteur connaissant cette ère révolue (puisqu'il en fait encore partie) peut percevoir l'histoire qui se lit sous ces mots. Les personnages vivent, eux, dans l'obsession du retour à la faute commise, qu'il tente d'expier en se conformant aux préceptes

¹ D'origine américaine mais vivant à Londres depuis 1969, Hoban a commencé sa carrière en écrivant des livres pour enfants avant de très vite devenir un des auteurs les plus fascinants et les plus originaux du XX^e siècle.

du mythe fondateur (le mythe de Eusa) qu'il perpétue sous forme de spectacles immuables. Le roman est riche de deux cultures différentes : Riddley devenu écrivain parviendra à dépasser ces deux mondes, ces deux « langages » tout en les intégrant l'un et l'autre. L'écriture de *Riddley Walker* est une écriture de l'entre-deux, c'est à ce titre qu'on parlera d'écriture « fantastique ».

En écrivant son roman dans l'anglais des survivants, Hoban en fait une exception parmi les œuvres traitant de l'apocalypse (Morrissey 209). Le roman n'aurait pas pu s'écrire dans l'idiome standard car ce sont dans les déformations même du langage que peut se concevoir l'idée d'une humanité anéantie et renaissante. Le langage, construit sur un processus semblable à celui de la métaphore, fait vaciller l'être des choses, déstabilisant le lecteur alors privé de ses repères habituels. Ainsi le langage métaphorico-fantastique produit le monde de Riddley, il le rend possible. Loin d'altérer le langage, nous verrons que la langue fantastique de *Riddley Walker* révèle au contraire sa puissance latente, en faisant émerger le « reste ».

La langue semble « progresser » beaucoup plus vite que les hommes. À l'intérieur du roman lui-même, on constate une évolution linguistique depuis la rédaction du mythe de Eusa (le scientifique jugé responsable de la catastrophe nucléaire) dont les trente-trois points sont entièrement retranscrits (Hoban 30-6) ; la langue du reste du livre se lit de façon plus aisée que celle plus ancienne du mythe, comme si peu à peu le langage commençait à récupérer, effectuait une convalescence pour revenir à un état antérieur à la catastrophe (c'est-à-dire à une forme plus proche de l'anglais contemporain), comme si, forte d'un pouvoir de résilience, elle guérissait peu à peu, voyelles et consonnes se transformant en se cicatrisant ou en se résorbant. Ainsi “iron” et “eyes” ont repris la forme que nous leur connaissons par rapport au plus déformé “iyrn” et “iys” du mythe de Eusa. De même, les signifiants suivants tirés du récit du mythe “cayr”, “plays”, “tayk”, “naym”, “saym”, “fays”, “maykin” suivent une évolution qui va dans le sens d'un retour à l'idiome anglais actuel puisqu'ils s'écrivent désormais en Riddleyspeak “care”, “place”, “take”, “name”, “same”. Par rapport à l'idiome mythique, le Riddleyspeak réintroduit une plus grande variété dans les voyelles, supprimant le <u> uniforme au profit de <o> ou de <oo> ; ainsi “cum”, “uv”, “tu”, “du”, “uther”, “sum”, “yu”, “nuthing”, “frum” ont évolué en “come”, “of”, “to”, “do”, “other”, “some”, “you”, “nothing”, “from”, alors que “tuk”, “wud”, “lukin”, “gud” se changent en “took”, “wood”, “looking”, “good” (parfaitement identifiables pour le lecteur).

La comparaison des deux écrits, séparés par un immense laps de temps, permet de noter quelques évolutions surprenantes, comme l'étrange ajout de lettres qui ne se prononcent pas (Riddley retranscrit les mots tels qu'il les entend). Les pronoms relatifs par exemple regagnent systématiquement un <h> (which, when, why, what, where) qu'ils avaient perdu dans le mythe d'origine (wich, wen, wy, wut, wayr). Le verbe "no" reprend sans qu'on puisse l'expliquer (peut-être dans le souci de le différencier de la négation) son <k> muet à l'initial : "noing" et "noet au prétérit se sont changés arbitrairement au fil du temps en "knowing et "knowit". La langue a rétabli certaines de ses langues muettes : le verbe "écrire" "rite" retrouve son <w> (writ). "Waukin" et "taukin" qui avaient le mérite de faciliter la prononciation par rapport à "talking" et "walking", sont abandonnés au profit de ses derniers. Le <k> en position finale n'apparaît désormais plus seul, il est soutenu par un <c> ; "trak", "blak", "paks", se gonflent ainsi d'une lettre qui n'apporte rien à la prononciation : "track", "black", "packs". À part quelques simplifications par suppression de lettres ("warr qui devient "war", "betteren" "bettern", et "menny" "many"), la tendance est à l'ajout : rivvr → rivver, hav → have, gon → gone, acros → across, pulin → pulling, tel → tell, -nes → -ness. Le prétérit du verbe "say" devient "said" et non plus "sed", malgré l'absence de diphtongue dans la prononciation. "Hed" et "ded" reprennent une orthographe dont nous sommes plus familiers : "head" et "dead". Ainsi la langue évolue en empruntant des chemins arbitraires, se complexifiant quelque peu.

Par ailleurs, l'explosion des syllabes qu'a subit l'idiome majeur, loin de signifier une régression irrémédiable, a tendance à re-dynamiser le signifiant, en ressuscitant le sens de chacun des termes séparés. Ainsi lorsque la langue parle de "any bodys", elle renoue avec le sens premier de "body" au sens de "corps", elle parle ici de "n'importe quel corps" et non d'un simple "n'importe qui" (anybody). Il en va de même pour "go a way" qui indique plus explicitement que, lorsqu'on s'en va, on prend littéralement un chemin ; ou pour "all ways" qui retrouve le sens plus spatial de "de toutes les manières" ou "de tous les chemins" au détriment du plus temporel "always". Le fractionnement redonne en effet aux syllabes séparées toutes leurs valeurs, comme dans "the out side" : le côté qui donne sur l'extérieur reprend un aspect plus visuel que le trop familier "outside" (dehors). Aussi la catastrophe étymologique qui a fait éclater les mots redonne-t-elle aux syllabes, paradoxalement, leur sens original. La nouvelle écriture déformée libère en effet davantage le sens de certains mots puisqu'elle inscrit, dans le signifiant, ce que le terme contemporain n'évoque que dans les signifiés : les "formers" qui "form the land" décrivent parfaitement bien le rapport qu'ils entretiennent avec la terre qu'ils façonnent et travaillent. La nouvelle découpe du verbe

“explain” (“as plain”) met davantage en lumière la signification du terme : rendre simple (“plain”) un fait compliqué afin de le faire comprendre. La disparition d’une syllabe dans un mot comme “dispear” peut apparaître soit comme une faute, soit comme la retranscription d’une prononciation orale, mais la langue semble avoir ses raisons propres : di/spear, c’est être aussi en dehors de la sphère où une lance peut vous atteindre et vous tuer « to di/spear = to be out of reach of a spear ». Certains signifiants sont re-dynamisés par un retour à leur sens premier, ainsi “bullshit” que nous associons directement à des “foutaises” reprend dans *Riddley Walker* tout son poids de signifiant, grâce à sa comparaison à un autre type de “shit” : « cow shit with them or bul shit with you ».

Ainsi, en brisant les mots, la catastrophe a libéré le langage des carcans qui ont sclérosé ses signifiants et leurs sens originaux, ramenant en quelque sorte la langue à son état “essentiel”, avant l’imposition de limites orthographiques et grammaticales, si l’on en croit Cassirer :

L’histoire du langage confirme entièrement cette hypothèse : elle montre que plus nous remontons loin dans le développement du langage, et plus nous sommes ramenés à une phase dans laquelle les parties du discours que nous distinguons dans les langues dont les formes sont élaborées ne se distinguent ni du point de vue de la forme ni du point de vue du contenu. (Cassirer 238)

Le Riddleyspeak serait la langue rendue à sa puissance essentielle, revenue à cette étape de relative “indétermination” où, selon Cassirer « se trouve précisément un moment de sa plasticité propre et de sa puissance formatrice interne et essentielle » (238). La langue fait en effet preuve d’une puissance de créativité d’une extraordinaire efficacité, témoignant d’une réelle énergie linguistique, d’une survivance du langage à toutes les épreuves traversées. Le langage a en effet trouvé des ressources là où les hommes ont préféré ne pas s’exposer au changement. Les mots inventés puisent leur force du fait qu’ils sont au plus près du sens qu’ils charrient. Son père ayant disparu, Riddley a besoin de quelque chose qui lui permette de continuer malgré tout (“to get on with it”), une sorte de dernier don, de dernier signe ; cet héritage spirituel que Riddley réclame est fortement rendu par le nom “onwith” : « I wer stil wanting some thing some kynd of las word some kynd of onwith » (Hoban 11). Le terme de “charisma” trop compliqué, abstrait, obscur, se trouve explicité dans sa nouvelle forme, ce qui le rend plus transparent, plus directement accessible. Avoir du charisme, c’est rassembler autour de soi beaucoup de gens qui ont tendance à suivre les préceptes du maître charismatique : cet état de fait est à merveille rebaptisé “follerme”. Le Riddleyspeak n’est donc pas un langage défailant, il peut tout exprimer ; comme le fait remarquer Yvonne Studer, cette langue s’est simplement débarrassée de toutes les structures encombrantes qui

enrayent la circulation limpide du sens : « there are too many – unintelligible or euphemistic – terms in our own time, rather than an insufficient number in Riddley’s, which serve to hide truths » (Studer 98-100). L’ajout du suffixe <-er> indiquant une personne est un autre exemple d’excellente exploitation de la langue, pour rendre compte de notions plus abstraites : ajouté à l’adverbe “next”, la langue crée “nexters” (au sens d’associés, de partenaires).

Cette langue apparemment diminuée, dépourvue de sa grandeur rhétorique passée et de l’ampleur de ses synonymes, concentre en fait davantage de sens en un nombre réduit de mots. Il y a un effet d’économie particulièrement puissant, si bien qu’on se demande pourquoi la langue anglaise maintient le verbe “to gather” et l’adverbe “together”, là où le Riddleyspeak ne voit aucune différence et les réunit en un seul verbe “to gether”. Tout se passe comme si la langue était douée d’une certaine intelligence. Ne peut-on pas dire que le “twilight” de notre époque manque ce qui fait la spécificité de cette lumière entre deux eaux (“between”), lumière jumelle d’une autre (“twin”), tout en étant sensiblement différente, par rapport au plus suggestif “twean lite” ? Les expressions des sentiments sont concises et poignantes dans *Riddley Walker* : « it took me strange » (Hoban 37) ou « it fult me sad » (Hoban 108). Lorsque Riddley s’inquiète de ce qui se passe non sur son chemin, mais dans une autre partie de l’île, il lui suffit de cinq mots pour l’exprimer : « I wer out path myndit » (Hoban 172). L’élasticité de la langue anglaise est telle qu’elle peut traduire deux idées en un seul signifiant comme dans le mot “arper sit” (opposite) qui, grâce à cette nouvelle découpe orthographique, peut se transformer en verbe (to sit), et voilà que l’Opposition au “Shadder Mincer” (cabinet fantôme à l’Assemblée Nationale) a son siège au nom de cette opposition au ministère en place : « the go word of the arper sitting in the Mincery past down 1 shadder mincer to the nex » (Hoban 176).

En constante évolution, le Riddleyspeak n’est pas une langue morte ou éteinte. Elle n’est pas pétrifiée comme les engins du passé que les habitants de la nouvelle Angleterre tentent péniblement de déterrer et de fondre. Le langage a continué à vivre. Il a survécu à ses propres éclatements et à son explosion interne ; il s’est reconstruit pour s’adapter à la nouvelle réalité. D’autres termes se sont créés pour rendre compte de la nouvelle civilisation et du nouveau contexte. Le rapport au temps et à l’espace étant modifié, la langue a dû se forger de nouveaux signifiants plus appropriés. Ainsi le temps se mesure par rapport aux quartiers de lune, de l’absence de l’astre à sa forme pleine (“Ful of the moon”). Le temps n’est alors qu’une succession de naissances de nouvelles lunes : le texte parle par exemple de “2nd mooning”. Lorsque deux êtres sont nés à la même phase, au même moment dans l’évolution

de la lune, ils sont dits “moon brothers”. Le rapport à l’espace s’est aussi trouvé modifié. Les déplacements se font exclusivement à pied, tout autre moyen technique étant enseveli sous la boue. Si la vitesse des véhicules à moteur n’est plus d’actualité, il a bien fallu forger un terme pour signifier la vitesse de déplacement des marcheurs d’un lieu à un autre : “to fas leg” est particulièrement approprié, comme dans « we fas leggit out of Bernt Arse senter in to the outers in amongst a jumbl of stannings and rubbl » (Hoban 77). Tout déplacement d’un campement à l’autre pouvant être long, mieux vaut toujours avoir quelque chose à manger dans la poche ; ce petit encas propre à la route s’appelle « the roady in my pocket ».

Ainsi le langage de *Riddley Walker* s’est adapté à la nouvelle réalité en faisant preuve d’inventivité, mais il n’en reste pas moins un langage marqué par une histoire peu glorieuse.

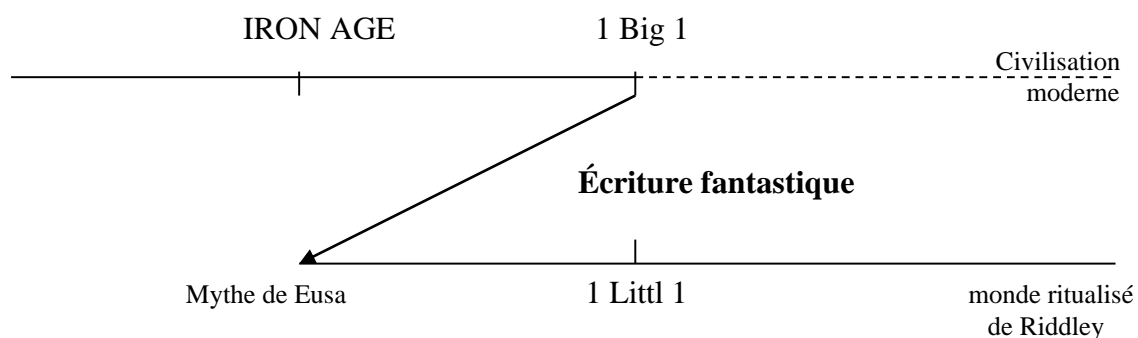
Le roman décrit cette situation inédite où se sont dessinés dans la matérialité du langage les fossiles d’une ère humaine que les nouveaux hommes n’ont pas les moyens d’identifier. Des mots appartenant à l’ère humaine révolue ont en effet résisté à l’anéantissement total. Le Riddleyspeak réinvestit ces revenants linguistiques malgré la disparition de leurs référents. Des piliers médicaux de l’ancienne civilisation (Clinic, National Health Service), le Riddleyspeak a conservé les signifiants “clinnicking” et “national healfing”, prenant le sens général de “soigner”. Les anciens sommets politiques de chefs d’État sont réinvestis pour signifier tout type de décisions ou de mesures à prendre : « to talk summit » (Hoban 77). Les mots perdurent donc, mais ils ont trouvé avec l’extermination de leur ancienne fonction, une nouvelle voie d’exploitation. Ainsi le vocabulaire de l’informatique a été réorienté : les mots permettant de décrire des signaux sur un ordinateur (“blip”) ou un radar (“scan”) sont transformés en adjectifs, acquérant une signification plus générale : sur des restes linguistiques se reconstruisent “blipful” qui signifie désormais “significatif”, “important”, et “scanful” qui traduit une attitude de surveillance et de vigilance. Les fichiers (“records”) du passé se transforment en corde rouge : « I bes put the red cord strait ». “Datter”, “pirntout” sont les restes fantomatiques de réalités technologiques : “data”, “printout”. Riddley tente de ramener des termes de physique et de chimie à des syllabes et des mots connus : ainsi les particules et les molécules deviennent des “many cools” et des “party cools”.

Mais en substrat de ce langage hérité se révèle également la faute commise par les scientifiques avides de pouvoir et de domination, comme si les mots faisaient preuve d’une résistance à l’oubli. C’est en effet en filigrane que se lisent les erreurs du passé et la culpabilité des hommes au lendemain de la catastrophe. La langue constitue bien ici une sorte

d'inconscient collectif. Elle porte les traces du supplice subie par l'humanité renaissante. Tout ce qui fait référence au passé évoque la souffrance : se souvenir (to "member" en Riddleyspeak), c'est tenter de re-membrer, rassembler des éléments amputés ; mais dans "member", on peut comprendre "dismember". Tout souvenir est cruel et semble demander un sacrifice humain. Même ce qui est synonyme de légèreté, de douceur et de bonheur ("heaven") est devenu en Riddleyspeak "hevyness", comme si l'homme était condamné au sol par la force de gravité, par la gravité de sa faute. De même, dans l'expression suivante « where theres power theres foller », "foller" prend un sens double : il a pour Riddley et ses contemporains le sens de "followers", mais il ne peut cacher, ni à la vision ni à l'ouïe du lecteur, un deuxième signifiant beaucoup plus proche, "folly", dénonçant l'irresponsabilité scientifique. "Folly" signifie à la fois l'un et l'autre.

Le langage hérité est donc la langue du cauchemar. Elle exerce le même travail que celui du rêve tel que l'a décrit Freud. Des phénomènes semblables de déplacement et de condensation de sens sont à l'œuvre. Le Riddleyspeak repose sur le modèle du "et" inclusif, comme dans le rêve. Freud précise : « Le rêve n'exprime jamais l'alternative *ou bien - ou bien*, mais il recueille ces deux termes comme également justifiés dans la même corrélation. J'ai déjà signalé qu'un "*ou bien - ou bien*" utilisé par la production onirique doit être traduit par un "et" » (Freud 95). Un signifiant acquiert un nouveau sens, sur-ajouté à son sens premier ; en fait c'est en voyant le mot que se lit un autre sens, en plus de celui que sa lecture « phonique » laissait entendre. À la vitesse de l'éclair, en un mot, les sens « se déplacent » et « se remplacent », comme dans *Finnegans Wake* qui est pratiquement entièrement bâti sur ces substitutions d'une lettre pour une autre ou d'un sens pour un autre, non dans chaque mot mais dans le plus petit électron libre de la chaîne signifiante. La bombe joycienne éclate à chaque syllabe et les retombées radioactives sont lourdes de multiples cultures (Derrida 47).

Mais contrairement à l'œuvre joycienne, le Riddleyspeak n'égare pas le sens ni ne produit de la perte : il crée du sens. Dans cette condensation de plusieurs signifiés dans un même mot s'écrivent deux histoires à la fois, celle des personnages (que Riddley décrit) et celle de la civilisation moderne (et de son idiome standard). Le langage de *Riddley Walker* se déploie dans un espace intermédiaire délimité par deux mondes qui lui donnent forme (voir schéma ci-dessous) : il s'agit d'une écriture de l'entre-deux que l'on qualifiera de "fantastique", en reprenant à notre compte la définition de Todorov selon laquelle le fantastique – en tant que genre littéraire – « paraît se placer plutôt à la limite de deux genres [...] qu'être un genre autonome (Todorov 46).



Le livre de Riddley est le premier écrit depuis la catastrophe. Au cours du roman, le personnage oscille entre d'un côté le désir de progresser et de renouer avec la grandeur passée et de l'autre le respect craintif de la langue mythique et de ses enseignements. Il avoue avoir été attiré par le pouvoir et les mots de l'ancienne civilisation dans lesquels il souhaitait trouver, comme Goodparley (le Premier Ministre), la clé du progrès humain (et la formule de la bombe). Certains personnages en effet, toujours hantés et fascinés par la civilisation précédente, cherchent à manipuler le langage dont ils ont hérité, ce qui les mènera à la même catastrophe (le "1 Littl 1" sera une réplique très affaiblie du "1 Big 1"). Mais alors que Goodparley a cru jusqu'au bout pouvoir discerner dans la langue héritée la recette de la fission ("fissional secrets"), Riddley va finir par libérer la langue et faire prendre à ce "fissional" radioactif une dimension plus esthétique : "fictional". L'écrivain refuse d'imposer un moule politique ou une formule scientifique à la langue. Lui reconnaissant une certaine force de « résistance », il accepte de la laisser dériver tout en sachant que son texte devra porter le poids de la culture et du passé : « Looking them words going down on this paper right this minim I know there aint no such thing there aint no only my self you all ways have every 1 and everything on your back » (Hoban 111).

Ainsi la langue de Riddley évolue dans un territoire intermédiaire entre les deux lignes parallèles du schéma. L'idiome anglais standard (incarné par la première ligne) s'estompe dans les pointillés, mais il continue de nourrir la langue du roman. Ces mots sous les mots seraient comme une seconde feuille glissée sous la première, laquelle serait suffisamment « transparente » pour laisser percevoir ces signifiants. L'écriture fantastique ne serait ni la première ni la seconde « feuille » tout en étant l'une *et* l'autre. C'est en effet *entre* ces deux « recto » qu'elle évolue. D'où cet entre-deux qu'occupe la langue fantastique de *Riddley Walker*. Le lecteur est invité à lire l'histoire de Riddley à l'aune de sa propre histoire (ou inversement), et à en tirer tous les enseignements. Riche des deux cultures, le Riddleyspeak

nous ouvre un espace autre, entre les minces lignes symbolisant les limites de chaque langue (standard / mythique). Aux lecteurs de suivre ce canal sans passer par-dessus bord.

Pendant les cinq années consacrées à l'élaboration du roman, Hoban s'est employé à extraire le Riddleyspeak de la langue majeure afin d'extirper le lecteur de sa position d'homme ou de femme du XX^e ou XXI^e siècle appartenant à un monde moderne. L'étrangeté du Riddleyspeak est à la fois ce qui rend difficile la plongée dans ce nouveau monde et ce qui la rend possible. C'est en cela que *Riddley Walker* est un roman majeur dans la littérature sur l'apocalypse. Hoban est le seul à s'être totalement appuyé sur les mutations du langage pour produire son monde imaginaire. Dans son livre *Fictions of Nuclear Disaster*, David Dowling souligne les difficultés de l'écriture apocalyptique face à l'innommable, l'impensable : le langage, comme l'imagination humaine, a ses limites. L'utilisation d'images, de parodies ou d'analogies dans les apocalypses de la Bible signalent cette faillite des mots (Dowling 6). En proposant un langage déconstruit, débarrassé de ses limites, Hoban parvient à laisser percevoir ce qui ne pourrait l'être dans un langage ordinaire. Pour créer cet ailleurs post-apocalyptique, l'auteur n'a recours ni au langage de la psychologie, ni à celui de la théologie ou de la mythologie mais à celui du langage lui-même : « the language of language itself » (Dowling 214). C'est en effet au fond des mots qu'il puise la force qui les anime, les déforme ou les révèle.

En déséquilibrant la matière textuelle, Hoban donne une illustration linguistique à la danse des électrons que tente d'appréhender la physique quantique. En effet, déjà en 1958, dans *Physics and Philosophy*, Werner Heisenberg se posait la question de la capacité de la science à rendre compte de la physique quantique. Cette dernière ne pouvait plus s'expliquer avec les catégories classiques du langage ordinaire, dans la mesure où l'atome en fission suit des chemins imprévisibles, les électrons entrant dans une course folle qui défie nos anciens concepts du temps et de l'espace : « How could science describe the orbit of an electron in "normal" language, for instance, when that orbit violated all our concepts concerning location and momentum? » (Porter 448). De là deux solutions selon Heisenberg, soit recourir à un langage formel adapté qui traduirait très exactement, par des symboles purement mathématiques, les nouvelles mesures (mais, dans ce cas-là, les physiciens se couperaient de la possibilité d'expliquer les nouvelles données aux non-spécialistes), soit rechercher un langage lui-même ambigu capable de refléter une réalité ambiguë. Le langage poétique, qui joue précisément sur l'équivoque et la suggestion, en serait l'exemple approprié : « For Heisenberg, poetic discourse would be more consistent with quantum theory, where

vagueness, paradox, and uncertainty hold » (Porter 449). La rhétorique « quantique » de *Riddley Walker* s'inscrivant en marge du logos classique centré sur lui-même et sûr de lui, crée un monde qui n'a plus de centre, un monde au-delà d'une quelconque univocité du sens.

Seule une langue « fantastique » qui se caractérise, comme le genre fantastique selon Todorov, par une ambiguïté, une incertitude, une « hésitation entre deux explications possibles », l'une rationnelle, l'autre irrationnelle (Todorov 73), était à même d'appréhender le monde déboussolé de Riddley, car c'est dans l'ambiguïté même de ses termes que peut s'entrevoir la fin d'un monde et les prémices d'un autre. Un narrateur omniscient s'exprimant dans un anglais contemporain n'aurait pas réussi à déranger le lecteur. En disloquant le langage, la langue fantastique « déplace » le lecteur de sa posture souveraine de sujet rationnel. Les déviations, les altérations et les variations linguistiques qu'Hoban fait subir à l'anglais standard nous font perdre nos repères familiers parce qu'elles opèrent selon un processus similaire à celui de la métaphore tel que le décrit Ricoeur. Selon le philosophe précisément, c'est la catégorie de l'identité que fait vaciller la métaphore. Elle est en effet le lieu d'une tension entre l'être et l'être pas. Dans une métaphore comme « cet homme est un lion », cet homme *est* (métaphoriquement) et *n'est pas* (littéralement), un lion. L'être-comme englobe le « est » et le « n'est pas » : « C'est cette constitution tensionnelle du verbe être qui reçoit sa marque grammaticale dans l'«être-comme» de la métaphore développée en comparaison, en même temps qu'est marquée la tension entre le *même* et l'*autre* de la copule relationnelle » (Ricoeur 321).

Comprise littéralement, la métaphore constitue une « impertinence sémantique » à laquelle l'interprétation littérale *cède* (se crée alors une nouvelle pertinence sémantique, le « est » métaphorique) *tout en résistant* : « l'interprétation littérale impossible n'est pas simplement abolie par l'interprétation métaphorique mais lui cède tout en résistant » (Ricoeur 321). D'où cette tension-torsion du sens : « La distinction du littéral et du métaphorique n'existe que par le conflit des deux interprétations : l'une, n'utilisant que des valeurs lexicalisées, succombe à l'impertinence sémantique, l'autre, instaurant une nouvelle pertinence sémantique, requiert du mot une torsion qui en déplace le sens » (Ricoeur 369). Russell Hoban met ainsi sous « tension », on l'a vu, beaucoup de signifiants dans son roman. Leur sens est toujours déjà déplacé. Ils sont rendus instables par la torsion du sens qui les déforme et fait apparaître le « reste » de la langue. Le sens (perçu en) premier *cède* à la nouvelle pertinence sémantique, *tout en lui résistant* : il ne s'efface pas, il cohabite. On peut encore citer le signifiant lexicalisé «crossroads» tel que nous le connaissons, qui devient en Riddleyspeak «curseroads» ; cette croisée des chemins laisse percevoir l'ombre d'une

malédiction. De même, l'atome en version Riddleyspeak "Addom" cède et résiste à son effacement dans un autre signifiant "Adam", liant indissociablement la bombe nucléaire et la faute originelle.

La langue de Riddley n'est donc pas « fantastique » au sens où elle n'aurait rien de « scientifique »², puisqu'au contraire elle rend compte de ce qui fait la spécificité du langage ; la linguistique fantastique révèle ce "résidu", cette part de rationalité et d'irrationalité qui constituent tout langage selon Hagège :

Les langues sont en équilibre précaire, également, entre l'irrationnel et le rationnel. D'une part, elles sont des réservoirs de l'imaginaire, et, peu soucieuses des exigences de la logique, au moins dans sa forme classique, les oppositions qu'elles instituent ne sont pas toujours tranchées ; elles laissent un *résidu* d'interférences et des zones d'infiltration par où s'insinuent toutes espèces d'"impuretés" [je souligne]. Mais d'autre part, il existe certainement une logique des langues, bien qu'elle ne coïncide en aucune façon avec *la* logique. (Hagège 202)

Les signifiants de la langue fantastique sont « en équilibre précaire » entre plusieurs signifiés possibles, ce qui fait d'elle un idiome profondément métaphorique. Les allers-retours entre les différents sens auxquels le lecteur est invité, rendent en effet cet idiome instable et nomade, refusant toute fixation du sens. La langue fantastique n'impose aucune direction, aucun sens, comme toute métaphore selon la définition de Jean-Jacques Lecercle :

"Indirection" means that the process of interpretation, or production, goes both ways indifferently. All the possible meanings of a metaphorical phrase are present at once without the order they are given in a dictionary, which is normally based on historical principles and treats the "literal" meaning as primary. (Lecercle 1996b, 174-5)

C'est toute la puissance du fantastique que de ne jamais s'épuiser dans un sens arrêté et définitif. De la même façon que dans le genre fantastique selon Todorov, on tue le fantastique dès que la perception des choses devient claire, dans la langue fantastique, si le sens se fait clair et univoque, on condamne la langue fantastique, car « c'est l'hésitation qui lui donne vie » (Todorov 35). Comme le résume parfaitement Will Self dans sa préface à l'édition du 20^e anniversaire de l'œuvre, dès l'instant où la lecture de *Riddley Walker* devient facile, on est déjà au-delà de la vision que le roman produit : « Yet once you are able to read *Riddley Walker* fluently, you have gone beyond the world that Riddley experiences » (p. X).

² Dans l'ouvrage collectif (*La Linguistique fantastique*) dirigé par Auroux (et. al.), le « fantastique » est opposé à la science. Seraient « fantastiques », en effet, « tous les discours et toutes les pratiques que la constitution graduelle d'une discipline officielle a marginalisés, et parfois même exclus du champ scientifique » (p. 11). Le Riddleyspeak n'est pas « fantastique » au sens où il serait « marginal », mais dans la mesure où, au contraire, il met en évidence son hétérogénéité constitutive.

Bibliographie

- Auroux, Sylvain, Jean-Claude Chevalier, Nicole Jacques-Chaquin et Christiane Marchello-Nizia (dir.). *La Linguistique fantastique*. Paris : Joseph Clims, 1985.
- Cassirer, Ernst. *La Philosophie des formes symboliques. Tome 1. Le Langage* (Ole Hanselove et Jean Lacoste, trad.). Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 1987.
- Dowling, David. *Fictions of Nuclear Disaster*. Iowa: University of Iowa Press, 1987.
- Freud, Sigmund. *Sur le rêve*. Cornélius Heim, trad. Paris : Gallimard, 1988. [1901]
- Hagège, Claude. *L'Homme de paroles*. Paris : Fayard, 1985.
- Hoban, Russell. *Riddley Walker*. Londres: Bloomsbury, 2002. [1980]
- Morrissey, Thomas J. "Armageddon from Huxley to Hoban". *Extrapolation* 25.3 (automne 1984): 197-213.
- Lecerle, Jean-Jacques. "Riddley au pays des merveilles". Max Duperray éd., *Fiction & Entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996, 200-221. [1996a]
- . *The Violence of Language*. Londres: Routledge, 1996. [1996b]
- Porter, Jeffrey. « "Three Quarks for Muster Mark": Quantum wordplay and Nuclear Discourse in Russell Hoban's *Riddley Walker* ». *Contemporary Literature* 31.4 (hiver 1990): 448-469.
- Ricoeur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- Studer, Yvonne. *Ideas, Obsessions, Intertexts. A Nonlinear Approach to Russell Hoban's Fiction*. Tübingen: Francke verlag, 2000.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.