

« Je est une autre langue » - Quelques réflexions sur le bilinguisme et l'écriture

Sébastien Doubinsky
Université d'Aarhus, Danemark
frasb@hum.au.dk

Synergies Pays Scandinaves n° 7 - 2012 pp. 11-19

Résumé : Écrire est une prise de position dans un espace déterminé, que ce soit la page, la forme, le style. Cette prise de position s'effectue à travers vers la langue - inconsciemment, pourrait-on dire, quand la langue et l'écrivain ne font qu'un - et plus consciemment dans le cas où l'écrivain a le choix de la langue. Ce choix est capital pour le texte et/ou l'œuvre, car elle va en déterminer son identité, à la fois par rapport à son auteur et à son lecteur. Dans ce court essai, je me propose de réfléchir à cette prise de position dans le cadre de la langue d'expression, d'en déterminer les possibles raisons, ainsi que les conséquences pour le lecteur et pour le texte lui-même dans le cadre de sa lecture critique.

Mots-clés : bilinguisme, écriture, lecture critique

“I am another Language” - A few Reflections upon Bilingualism and Writing

Summary: To write is to take up a position in a determined space, whether it is within the page, and/or through form or style. This positioning happens through language - subconsciously when the writer is one with his own language - and more consciously when the writer can choose his language. This choice is essential for the text and/or the text itself, because it will decide of its identity, both from the writer's and the reader's perspective. In this short essay, I will try to think about this positioning within the chosen language, to reflect upon the possible reasons, and upon the consequences this has on the reader and the text itself, in the frame of its critical reading.

Key words: bilingualism, writing, critical reading

Ecrire, c'est se placer par rapport au monde. Le rapport à la page blanche est un rapport géographique, où le Nord est le commencement et le Sud le point final, l'Ouest et l'Est les directions (occidentales) de l'écriture. Certes, aujourd'hui, l'écran remplace le plus souvent la page, mais la place de l'écrivain recouvrant de sens les *terrae incognitae* reste la même.

Construire une histoire, voire son histoire, constitue véritablement un travail d'exploration qui place l'écrivain dans une situation curieuse d'explorateur dédoublé - à la fois chef d'expédition et territoire lui-même à découvrir.

Imaginons qu'Ulysse ait été Homère, et qu'il ait raconté l'*Odysée* à la première personne. Écrire - et ceci est valable à la fois pour la prose et pour la poésie - c'est se découvrir à travers le monde qu'on découvre. C'est se détacher du littéral, pour y revenir et devenir un avec son texte, par le processus de l'écriture - de la langue repensée et travaillée. La langue est donc à la fois la boussole, la carte et l'action de se perdre et de se retrouver. C'est la dynamique interne qui conditionne le voyage entrepris, mais c'est aussi son aboutissement. En ce sens, on pourra dire que le style est le résultat conscient et final de ce déplacement, son *symptôme*.

Cette situation se complique quand l'écrivain a le choix entre deux langues de forces égales. Deux langues maternelles, ou tout au moins deux langues ayant chacune la valeur d'une langue maternelle. Kafka écrivait en allemand, Beckett en français, ainsi qu'un grand nombre d'écrivains africains ou nord-africains, sans oublier Conrad, Polonais écrivant en anglais, et quelques autres. La liste est longue - et plus longue qu'on croit. Si l'on regarde l'histoire de la littérature et des idées, les passages en langue «autre» sont nombreux - de l'hébreu au grec, du grec au latin, du latin aux langues nationales, des langues nationales aux langues régionales, etc. Pour chaque période, on trouve de nombreux exemples sans avoir à chercher longtemps.

Mais dans le cas qui nous intéresse précisément, le bilinguisme littéraire, il existe cependant des différences. Conrad n'écrit qu'en anglais bien que Polonais, Julien Green en français bien qu'Américain et Ionesco en français bien que Roumain, pour ne citer que quelques exemples. La langue d'écriture dans ce cas-là peut être considérée comme langue unique - en tout cas en ce qui concerne la littérature.

Par contre, Beckett, Chamoiseau, Nabokov et bien d'autres encore, ont choisi d'écrire dans au moins deux langues. Deux langues (ou plus, dans le cas de Nabokov) de valeur égale donc, avec un accès similaire au public.

Étant écrivain bilingue moi-même, français-anglais, j'ai été amené à m'interroger sur cette mystérieuse condition à l'occasion d'un article sur le sujet que m'avait commandé la revue *Siècle 21*¹. Expérience personnelle mise à part, cet article m'a permis de réfléchir quant aux raisons profondes qui peuvent pousser un écrivain à faire le choix d'une langue ou d'une autre pour s'exprimer, ainsi qu'aux conséquences que cela implique.

Dans toute écriture, même autofictionnelle et/ou poétique, il y a un phénomène de distanciation nécessaire - qui peut passer par un pseudonyme, un personnage principal, le style indirect, un « je » autre, etc. Cette image éloignée de soi, déjà présente dans la narration fictionnelle ou dans la forme poétique, se trouve renforcée lorsqu'elle est appliquée à l'écriture dans une autre langue. Elle permet non seulement de se remettre en perspective mais, par le médium de la langue, de *tout* remettre en perspective, d'autant plus si la langue choisie n'est pas celle du pays où l'on vit. Il en est de même pour l'auto-traduction, qui permet là-aussi à l'écrivain de s'éloigner un peu plus de son travail, comme le peintre qui recule de quelques pas pour juger de ses progrès.

Cependant, comme dans tout acte de création, l'éloignement est un paradoxe, car il vise en fait à rapprocher l'écrivain ou l'artiste de son travail. Lorsqu'un écrivain écrit ou s'écrit, le passage de sa pensée en signes est un moment crucial où le bouillonnement de l'inspiration s'organise en fiction « ordonnée. » Ce travail, complexe, est aussi un travail par rapport à l'espace - espace habité, espace habitable par la fiction ou la poésie, vivable ou invivable, familier ou exotique, proche ou lointain. Cet espace est, bien entendu, la langue, mais il la dépasse aussi. Ou plutôt, il déplace la langue de son espace quotidien pour la placer dans un autre, régit par d'autres lois. Comme en physique quantique, l'écrivain va déterminer l'identité de son texte comme un physicien qui veut étudier la lumière, il doit déterminer s'il veut la considérer comme onde, ou comme particule. Ce problème d'identité est crucial car s'il est relatif - comme en physique quantique, le texte a plusieurs identités simultanées - il doit aussi passer par une mise en forme qui le rende *lisible*. Par lisible, j'entends ici un texte qui puisse être reconnu comme écrit avec l'intention d'être *lu*, ce qui ne veut pas dire avec l'intention d'être *compris*. N'importe quel poème surréaliste peut servir à illustrer ce propos. La langue d'écriture choisie participe dès lors à ce processus d'identification relative du texte, comme indice intentionnel du travail de l'écrivain.

Le problème qui va se poser alors est celui de l'interprétation de la fidélité des signes par rapport à l'oeuvre achevée, où la théorie de la « distanciation critique » de l'écrivain ou du poète ne suffit pas. Je pense par exemple au début de *Madame Bovary*, où un « je » mystérieux introduit le roman, pour complètement disparaître par la suite. Si Flaubert était resté dans une critique « objective » de son propre travail, il aurait trouvé un autre moyen d'introduire Charles Bovary, car ce « je » est une véritable incohérence narrative et stylistique. Or Flaubert a gardé ce passage tel quel, sans en changer la perspective. La raison me semble simple : si « objectivement » ce « je » est une « erreur », *subjectivement* il fonctionne à merveille comme machine à empathie pour le lecteur. L'espace fictionnel créé par Flaubert est par conséquent un espace *instable*, dont l'incohérence sert, paradoxalement, à faire fonctionner l'effet de réel. Il en est de même pour le « chapeau » de Charles Bovary et la vitre qu'on casse pendant le bal, éléments tellement improbables qu'ils passent, pour le lecteur, comme « plausibles, » car reflets fictionnels de l'instabilité intrinsèque du réel.

Ce désir de faire exister la fiction dans un espace apparemment cohérent (même s'il est, par définition, comme nous l'avons vu « instable » - mais instabilité et incohérence ne sont pas la même chose) est l'une des étapes cruciales dans les choix qui se présentent lors de la composition et de la rédaction d'une oeuvre. Il est d'autant plus aigu lorsque l'écrivain a le choix des armes, si je puis dire, en possédant deux langues d'une manière égale.

En effet, une fiction se présente à l'esprit comme une cohérence potentielle, même si, bien entendu, au début elle n'est que fragmentaire. Or cette cohérence est ce qui rattache à la fois l'écrivain à sa fiction et sa fiction au monde réel, et aux lecteurs. Il faut donc que la fiction s'impose dans une langue qui corresponde à la fois à l'auteur, sa fiction et la place de sa fiction dans le monde réel.

Lorsque l'on ne possède qu'une langue, ce problème complexe est cependant simplifié, du fait que le choix n'existe pas. La langue s'auto-impose et l'écrivain, tout naturellement, va emprunter ses canaux, même s'il situe son action en dehors de son monde linguistique - comme par exemple Herman Hesse qui situera *Siddharta* en Inde, Kafka avec son *Amérique* onirique, ou Flaubert avec Carthage. Le déplacement géographique est un déplacement virtuel, qui n'implique pas la langue en tant que telle, même si elle peut (ou doit) s'adapter au lieu fictionnel choisi - « petit nègre, » « vieux français, » « antique, » etc... Mais ce travestissement de la langue n'est pas une écriture dans une autre langue. C'est un rôle que la langue joue, ce n'est pas son essence dont il s'agit, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de changement d'identité de l'écriture au travers de cette langue, comme il y en a lorsqu'un écrivain choisit délibérément une autre langue (à la différence d'une *langue autre*.)

Par contre, dans le cas du bilinguisme, le problème est aigu, car il s'agit bien d'un *choix* de déplacement total, même si généralement le texte apparaît d'abord dans l'une ou l'autre langue. Ecrire dans une langue c'est s'interdire l'autre. Beckett avait résolu le problème en traduisant systématiquement ses textes (du moins à partir des années 50) dans les deux langues, par esprit d'égalité. Mais tout le monde n'est pas Beckett et dans la plupart des cas (je pense notamment aux écrivains africains, créoles ou arabisants qui choisissent l'anglais ou le français pour s'exprimer) le choix premier se retrouve très vite à un niveau de choix conscient. Tel texte doit s'écrire dans cette langue plutôt que cette autre. A partir de ce moment-là, vous écrivez un roman ou un poème qui ne sera pas l'autre, car ceux qui se traduisent le savent bien, se traduire, c'est aussi trahir, non pas soi-même, car un écrivain qui se traduit écrit nécessairement du nouveau, mais le texte premier, qui va se retrouver ainsi dédoublé.

L'espace relatif premier (« quantique ») dont nous avons parlé plus haut, se retrouve ainsi à la fois potentiellement dédoublé, et drastiquement réduit. Dédoublé car l'oeuvre est démultipliée, et réduit, car chaque oeuvre exclut physiquement l'autre. Nous sommes en présence d'une existence paradoxale de l'oeuvre, instable pourrait-on dire, où la possible stabilité (momentanée, donc elle aussi relative) découle d'un choix (si le lecteur possède les deux langues ou plus) ou d'un non-choix (si le lecteur ne possède qu'une seule langue) de lecture.

C'est pour cette raison précise que pour l'écrivain, le choix de la langue d'expression, d'existence d'un texte n'est pas un choix facile, allant de soi. Nombre d'écrivains créoles, africains ou arabisants de ma connaissance m'ont confié que le choix du français, par exemple, était soit un choix par défaut, étant donné le caractère particulier de leurs langues natales quant à ses lecteurs potentiels, soit un choix politique, pour placer leur oeuvre dans la perspective d'un combat où la langue est un important enjeu symbolique².

Être bilingue c'est certes avoir deux langues, mais c'est aussi avoir deux mondes séparés et incompatibles, car il n'y a jamais de traduction exacte. De même que le temps de la mémoire et le temps du présent ne correspondent jamais

exactement chez Proust, les deux espaces de langage coexistent mais ne se mélangent pas. Même le créole est un seul langage, et non pas plusieurs. Le choix de l'un ou l'autre monde est dès lors un choix absolu, même si Beckett voulait que les langues soient totalement équivalentes. (On pourra cependant objecter que le monde fictionnel de Beckett est un monde contenu dans la langue elle-même, ayant pour origine et destination sa propre existence ou sa propre destruction - un monde unique, en quelque sorte, édénique (même si le terme peut sembler curieux pour un écrivain tel que Beckett) ou du moins pré-Babelien, où le monde entier parlait la même langue.) Mais ce vœu négativement universaliste n'est pas forcément celui de tous les écrivains et le problème de l'ouverture et de la fermeture des univers demeure un enjeu crucial.

En effet, comme je l'ai mentionné précédemment, ouvrir un texte c'est en fermer un autre. Une fiction en rejette une autre. Et pour l'écrivain, c'est parfois réellement choisir lequel des deux enfants doit vivre. Un pour sauver l'autre. Car l'écriture doit être entière et le jumeau vivant doit assimiler entièrement le jumeau mort. Le texte devient un texte avec son fantôme permanent, qui bien souvent désire pendant encore un peu de temps prendre sa place. L'écrivain bilingue s'implique alors à une double tâche, celle de faire exister l'œuvre dans la langue choisie, et empêcher le texte fantôme de venir parasiter le texte en cours d'écriture³.

Il faut que la fiction qui surgisse dans la langue choisie soit adéquate et existe pleinement, c'est-à-dire qu'elle corresponde à un écrivain entier. Or un écrivain bilingue n'est jamais entier - ou plutôt, il est faussement entier, ayant en permanence un double-fond ou se cache l'autre, son « Horla » linguistique et identitaire.

Ce dernier point est essentiel, car on ne soulignera jamais assez à quel point le choix d'une langue est lié à l'identité profonde de l'écrivain, qui n'est pas forcément celle de l'individu qui n'est pas en train d'écrire. L'acte d'écrire est un acte conscient, qui s'exprime avec le choix de la langue d'écriture. C'est un acte de liberté radical, presque de révolte au sens Camusien, où celui qui écrit s'engage dans la voie qu'il s'est créée lui-même, le langage « autre » ou « deuxième » servant à définir une identité choisie par nécessité.

La langue choisie va donc recouvrir pendant la durée de l'écriture l'identité *entière* de l'écrivain. D'être potentiellement double, il passe à être unique - sa personnalité demeurant, du reste, profondément scindée. (D'ailleurs, un des problèmes posés par la francophonie, comme étiquette, est qu'elle rajoute une troisième identité à des écrivains déjà en surplus d'identité. Ainsi Dany Laferrière rejette toute idée d'être un écrivain francophone haïtien -il veut être un écrivain tout court, c'est-à-dire exister de manière univoque⁴). L'écrivain bilingue devient donc unilingue pendant la durée de son écriture, tout en restant un individu bilingue, et/ou biculturel. La place de l'œuvre comme résultat est par conséquent ambivalente, car déterminée par une des deux langues (ou plus) choisies par l'écrivain.

Cette ambivalence semblerait être résolue lorsque coexistent deux textes, car les deux identités de l'écrivain semblent alors réconciliées. Mais le texte de *Godot* est-il français ou irlandais? Si la question paraît stupide de prime abord, elle touche à une ambivalence profonde non résolue par la langue du texte - en effet, répondre que c'est une pièce de Beckett en français est plus trancher le nœud gordien qu'apporter une solution satisfaisante. En effet, il existe le *Waiting for Godot*, qui, lui, pourrait répondre au critère « irlandais » en raison de la conformité de la langue avec la nationalité de l'écrivain. Dire que *En attendant Godot* est un texte en « français » est aussi faux que de dire que c'est un texte « irlandais » - l'identité s'arrêtant ici à la langue. Le « en » de « en français » est donc une préposition descriptive et non normative - et qui ne nous renseigne en aucun cas sur l'identité réelle du texte. On pourrait même dire que cette ambivalence contamine même le « en » de « en anglais, » avec la même conséquence. L'ambivalence première demeure, et au lieu d'être résolue par l'existence du faux jumeau, elle se trouve même accentuée. Ce qui ne peut être dès lors qu'un choix délibéré de l'écrivain - indiquant ici l'impossible réconciliation des deux textes.

Écrire va donc être un acte d'existence ou de revendication d'existence dans un univers linguistique (ou polylinguistique) donné. C'est une prise d'identité concrète qui s'ajoute à celle d'écrivain « tout court ». Mais c'est une identité, comme l'illustre si bien le cas de Beckett, qui va rester problématique, car « en suspens ».

Cependant, il n'est pas sûr que la critique accepte un non-lieu comme réponse, ni les bibliothèques, pour leurs classements. Il est en effet difficile d'accepter la littérature comme un généralité - il nous faut, à raison peut-être et à tort sans doute - la classer par genres et par origines. En effet, si nous devons nous intéresser à la littérature du XX^{ème} siècle en général, je pense que nous ne parviendrions même pas à en recouvrir le dixième dans l'espace d'une vie !

Il y a donc en quelque sorte une monstruosité chez l'écrivain bilingue, qui le place *en dehors* à l'intérieur même de l'espace littéraire. C'est en effet quelqu'un qui a accepté son double, son *horla* ou *doppelgänger* comme une identité à part entière. Un autre soi-même, qui écrit de la même manière, mais différemment - un paradoxe dépassé en quelque sorte, mais difficile à analyser pour celui qui n'est pas bilingue.

En effet, là où le choix d'une langue autre est une prise de liberté pour l'écrivain, elle révèle en même temps un « mur » infranchissable pour le lecteur, même pour celui qui partage la langue du texte. Ce « mur » est celui de l'intention de l'écrivain signifiée par la langue choisie, associée, dans ce cas précis, à l'intention du texte lui-même. Dans le cas d'un écrivain unilingue, l'intention du texte et de l'écrivain sont *a priori* indissociables - la langue choisie ne correspond pas à un choix de l'écrivain - et c'est la forme et le style qui occuperont alors le critique. Dans le cas de l'écrivain bilingue, l'intention « cachée » et « révélée » par le choix de la langue « autre » devient le premier problème pour le critique - le style et la forme se transformant en « accessoires » pour atteindre le sens⁵.

Pour avancer, il faudrait peut-être alors non pas se tourner vers l'écrivain, mais vers le texte lui-même, qui par son désir d'exister s'impose dans une langue qui sera sa langue d'évidence. En effet l'idée d'un texte ou d'un poème ne surgit pas seulement de l'imagination de l'écrivain, n'en déplaise à Rimbaud. Il provient souvent du monde qui entoure l'écrivain et s'insère dans un processus créatif qui est intimement lié à la réalité objective - pour autant qu'elle existe certes, mais cette impression d'objectivité est nécessaire pour que le texte trouve sa « véracité », comme nous l'avons déjà vu plus haut. Comme le disait Reverdy, « Tout poème est une circonstance »⁶.

Le pré-texte (sans faire du Lacan) est donc inséré dans un cadre qui va souvent plus ou moins automatiquement se ranger dans les possibilités linguistiques de l'écrivain. Autrement dit, le texte va appeler sa propre langue, à l'origine de son existence. Cette origine n'est pas forcément claire, ni forcément unique. Elle peut prendre la forme d'un détail insolite, d'une rencontre, d'un rêve, que sais-je encore. Et parfois, afin d'exister pleinement, un texte appellera sa langue contraire, pour que la double distanciation amène une maîtrise parfaite de son sujet.

C'est donc l'exigence interne du texte qui est peut-être la clé inversée du problème. L'écrivain ne serait plus le seul décideur de la nature de son œuvre, mais un collaborateur complaisant. Il ne faudrait pas bien sûr aller jusqu'à dire que l'écrivain n'aurait qu'un rôle mineur à jouer dans la rédaction de son opus, mais l'écrivain est, par essence, soumis aux exigences de sa fiction ou de sa poésie.

Le bilinguisme serait donc finalement plutôt un symptôme d'écriture, si l'on veut, plutôt qu'un choix rationnel et réfléchi. Pour être plus précis, le texte exige une forme dans laquelle il puisse exister, et, dans le cas du bilinguisme, cette forme est intimement rattachée à la langue - qu'elle soit celle qui est choisie, ou celle dont on se détache. C'est donc bien le texte qui impose sa nécessité à l'écrivain bilingue - et qui pose aussi le problème fondamental et oh combien complexe de la liberté de l'écrivain par rapport à son texte. Cette exigence, dont la langue est un symptôme avant le style ou la forme dans le cas du bilinguisme, nous interpelle comme lecteurs et critiques, car elle nous place directement devant la question de l'intention, mentionnée plus haut.

En effet, nous réagissons, comme lecteur, par rapport à l'*effet* du texte, qui est provoqué de manière évidente par sa forme, son style et tout ce qu'on voudra y projeter, mais aussi, dans le cas du bilinguisme, par la création de cet effet dans une langue « autre ». Le champ d'interprétation est à la fois dédoublé et volontairement faussé (par l'écrivain), d'une manière semblable au trompe-l'œil en peinture, ou, encore mieux, au « réalisme photographique », qui brouille les frontières entre plusieurs techniques et identités artistiques.

L'écrivain (bilingue ou non) est conscient de cet effet provoqué par son texte, et qu'il désire. Mais dans le cas de l'écrivain bilingue, ce désir d'effet est peut-être encore plus conscient que chez l'écrivain unilingue, puisqu'il peut se dédoubler linguistiquement, donc culturellement. L'existence de deux lectorats

aux langues séparées - et d'un troisième, minoritaire, possédant également les deux langues - va permettre, par contraste, de travailler *consciemment* sur l'effet désiré. Et c'est seulement au travers de cet effet que le lecteur critique peut espérer atteindre l'intention qui l'a initié. Autrement dit, la perception du texte dans la langue « autre » impose au lecteur critique de se pencher sur l'effet provoqué, non pas comme un effet de style ou un effet formel, mais comme l'essence même du texte. Bien évidemment, ceci s'applique aussi bien aux textes monolingues, mais l'analyse stylistique traditionnelle tend à confondre les deux, voire à prendre l'un pour l'autre. C'est ainsi qu'on va parler de « réalisme » chez Flaubert, en confondant l'effet avec le style.

Nous revenons donc, en fin de compte, au problème de géographie par lequel j'avais débuté. En effet, on ne saura jamais si c'est Colomb qui a choisi les Indes ou si ce sont les Indes qui, d'une certaine manière, ont appelé Colomb. L'appel du large est très similaire à celui de l'écriture. Cendrars disait qu' « écrire, c'est peut-être abdiquer »⁷ et une fois encore, il avait raison - c'est abdiquer de soi-même pour faire place à l'écrivain, c'est dire au revoir au monde réel pour plonger dans celui de la fiction. Mais pour l'écrivain bilingue, cette « abdication » est doublée d'une prise de pouvoir. Le territoire abandonné est remplacé par un territoire consciemment assumé, s'il n'a pas été consciemment choisi.

C'est donc un territoire paradoxal, « quantique », et instable auquel le lecteur se retrouve confronté, dont les frontières sont à *la fois* précises et floues. Un espace délimité par sa propre langue, qui n'est pas celle de l'écrivain du texte, et qui co-existe avec une ou plusieurs autres langues. Mais cet espace, au contraire d'une traduction, est un espace *authentique* et exige d'être lu comme tel, avec toutes ses incertitudes intentionnelles.

Le texte bilingue appelle ainsi une lecture particulière, contingente à sa nature. Mais il permet aussi, paradoxalement, de révéler la place de la langue au centre de toute littérature, non pas seulement au travers de choix stylistiques ou formels, mais comme matrice intrinsèque et invisible du texte, semblable en cela à la mystérieuse « matière noire » qui constitue le ciment de l'univers. Le texte bilingue est donc le révélateur de la complexité de ce que nous appelons communément « littérature » et qui doit nous obliger à réfléchir à notre façon de « lire ».

Bibliographie succincte

Becker, Andréas. 2012. *L'Effrayable*. Paris : Editions de la Différence.

Beckett, Samuel. 1990. *En attendant Godot*. Paris: Editions de Minuit.

Beckett Samuel. 1994. *Waiting for Godot*. New York: Grove Press.

Notes

¹ *Siècle 21* numéro 7, automne-hiver 2005.

² En ce qui concerne le choix de l'anglais ou du français, on pourrait facilement se rabattre sur leur vocation à l'«universalité», mais le fait que Confiant, Chamoiseau, Louis-Philippe Dalembert aient d'abord écrit des textes en créole avant de les traduire eux-mêmes en français marque la complexité du problème, d'autant que ces écrivains ont *aussi* écrit des textes directement en français !

³ Je répète ici que je considère l'auto-translation comme l'écriture d'un autre texte, semblable mais pas identique au texte premier. C'est parce qu'ils ne sont justement pas identiques (faux jumeaux, si l'on veut) qu'ils sont *tous deux* nécessaires à l'écrivain. Je développe cette idée plus avant dans mon petit essai *Betraying oneself*, in Merete Birkelund (éd.): *Litterær oversættelse og litterære oversættere*. Akter fra Oversættelsens dag, den 19. november 2012. *Prépublications* # 199.

⁴ Lire à ce sujet *Je suis un écrivain japonais*, éditions Grasset, mars 2008, qui est un plaidoyer contre l'« identification forcée » de l'écrivain.

⁵ Il est assez frappant d'ailleurs de voir que la critique française, au contraire, s'est beaucoup plus étonné du chamboulement de la langue opéré par l'écrivain allemand Andreas Becker dans son roman, *L'Effrayable*, que du choix premier de la langue française comme vecteur de son écriture.

⁶ Reverdy, Pierre, «Circonstances de la poésie», dans *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers*, suivi de *Cette émotion appelée poésie*, édition d'Étienne-Alain Hubert, *Poésie*/Gallimard, 2003.

⁷Cendrars, Blaise, *L'homme foudroyé*, Paris, Folio, 1973.