

ALAIN AUSONI

L'ÉCRITURE TRANSLINGUE COMME CONVERSION

Notes sur la posture littéraire d'Hector Bianciotti, et sa postérité

ABSTRACT (*Translingual Writing as Conversion. Notes on Hector Bianciotti's Literary Posture and Its Posterity*) This article focuses on the recent rise in singularity of translingual literature, a symptom of which may be seen in Andreï Makine's recent election to the French Academy. In his reception speech, rather than truly pay homage to Assia Djebar who preceded him, Makine chose to signal the particularity of the translingual writer's condition. In contrast to the somewhat problematic relation to French emerging from many (post)colonial texts, which he sketches fairly schematically, Makine presents translingual writing as a privileged locus for the defence and illustration of French. What made this audacious intervention possible is, I suggest, Makine's capacity to refashion a literary posture embodied by previous translingual writers: that of the foreign writer converted to French. Before Makine, Hector Bianciotti is certainly the translingual writer who presented most clearly his switch to writing in French as a literary conversion. Considering a key television interview and exploring Bianciotti's French autobiographical trilogy, this article seeks to explore the formation of a literary posture of great significance to the contemporary presentation of translingual writing on the literary scene.

KEYWORDS French, Literary translingualism, Literary posture, Andreï Makine, Hector Bianciotti

En 2016, avec l'élection d'Andreï Makine, la littérature translingue, ici définie comme celle qui s'écrit dans une langue acquise tardivement,¹ est entrée avec fracas à l'Académie française. Rares sont les Immortels qui ont été aussi bien élus et rares sont aussi, dans l'histoire récente, ceux qui l'ont été aussi jeunes. Si Makine n'est pas le premier écrivain translingue à avoir été admis sous la Coupole, c'est sans doute celui qui a le plus clairement signalé la spécificité de l'écriture translingue. Dans son discours de réception (Makine 2016), les nombreuses références à l'histoire culturelle russe et à

¹ Je traduis le néologisme de Steven G. Kellman (2000) et adapte sa définition pour dire translingues les écrivains que Jouanny (2000) appelait les « singularités francophones ». Pour une mise au point sur la montée en singularité des écrivains translingues au sein des littératures d'expression française, voir Allard et De Balse 2015 ; Ausoni 2018, à paraître.

l'apprentissage ou la pratique d'une langue étrangère, ainsi que l'expression de la recherche d'une clé au « secret de la francité », ne laissent pas de doute quant à l'appartenance de Makine à la catégorie de ceux qu'il nomme « les étrangers francophones ». Mais ce qu'il y a de plus frappant, c'est que bien plus que de rendre hommage à Assia Djebar comme l'usage le lui dictait, Makine a tenu à distinguer son cas de celui de la romancière algérienne à qui il succédait au cinquième fauteuil. En vertu de la nécessaire différence des modalités de leur exposition à la langue française, l'écrivain (post)colonial et l'écrivain translingue en viennent à tisser des rapports dissemblables à la langue française. Pour Makine, qui ne semble pas avoir peur de schématiser à l'extrême pour marquer l'opposition, là où l'écrivain (post)colonial peut se retrouver dans un « enfermement insoluble », entre sa langue d'enfance et celle dont il rappelle que Djebar l'avait appelée sa « langue marâtre », l'écrivain translingue peut choisir d'apprendre une langue étrangère pour « se fondre en elle, se donner à elle dans une fusion quasi amoureuse, concevoir grâce à elle des œuvres qui prétendent ne pas lui être infidèles et même, suprême audace, pouvoir l'enrichir » (*Ibidem*). Cette caractérisation de l'écriture translingue ne fait bien sûr pas justice à la variété de ses usages. Mais tel n'était pas l'objectif de Makine qui semblait surtout chercher à faire comprendre que sa trajectoire translingue le plaçait admirablement pour œuvrer à servir la langue française au sein de l'Académie.

Que Makine se soit permis de signaler, certes à demi-mot et par comparaison à la situation de l'écrivain (post)colonial, la position privilégiée de l'écrivain translingue me paraît faire symptôme d'une évolution marquante dans la reconnaissance de l'écriture translingue ces dernières années². La nouvelle visibilité du translinguisme est particulièrement manifeste dans le palmarès des principaux prix littéraires parisiens,³ dans la fréquence inédite des élections d'écrivains translingues à l'Académie française,⁴ comme dans le récent développement de l'intérêt critique pour le phénomène, dont témoigne la journée d'études qui a conduit à ce numéro (Kellman 2000 ; Jouanny 2000 ; Delbart 2005 ; Porra 2011 ; Ausoni 2013 ; Allard et De Balsi 2015 ; Ausoni 2018, à paraître).

² Comme cela se voit dans cette phrase, cet article se conforme aux Rectifications orthographiques de 1990.

³ Depuis 1990, les écrivains translingues ont raflé près de dix pour cents des principaux prix littéraires parisiens (Goncourt, Goncourt des Lycéens, Renaudot, Femina et Grand prix du roman de l'Académie française), une proportion sans commune mesure avec celle de leur production au sein des lettres d'expression française.

⁴ Il s'agit des élections de Hector Bianciotti (1996), François Cheng (2002), Michaël Edwards (2013) et Andreï Makine (2016), dont il faut signaler qu'ils se sont ou ont été présentés comme des écrivains translingues et qu'ils ont œuvré, à l'exception du prénom choisi par Cheng, sans recours à un pseudonyme francisant, contrairement par exemple au cas de leur prédécesseur Henri Troyat (1911-2007).

Dans cet article, j'aimerais combiner les approches poétiques et sociologiques de la littérature pour proposer que la rhétorique de Makine – comme celle d'autres écrivains translingues contemporains (Kang 2013) –, qui fait du translinguisme une « nouvelle naissance » (Makine 2016), est redevable de la construction historique d'une posture littéraire de l'écrivain translingue comme *converti* à la langue et à la littérature françaises.⁵ Dans le but de verser une pièce au dossier de l'étude de la construction de cette posture, dans tout ce qu'elle a de matriciel pour la production translingue contemporaine, je me propose de m'arrêter sur le cas de l'écrivain translingue qui, ces dernières années, me semble avoir le plus contribué à son façonnement, à savoir Hector Bianciotti (1930-2012) élu à l'Académie en 1996, vingt ans avant Makine.

En parlant de posture littéraire, je m'inscris dans le sillage de Jérôme Meizoz (2007) et considère qu'une étude de la posture, définie comme « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire » (18), nécessite de prendre en compte des phénomènes qui relèvent à la fois de l'*ethos* et des *conduites* d'un auteur. Et en cherchant à faire le lien entre la posture de Makine et celle de Bianciotti, je m'appuie sur l'idée que l'écrivain se doit d'une manière ou d'une autre, au moment d'entrer sur la scène littéraire, de faire son choix parmi « les postures à l'étal » (Diaz 2007, 5).

Éclairer la trajectoire de Bianciotti à la lumière de la conversion, c'est d'abord prendre l'écrivain au mot et reconnaître la prégnance de cette figure dans la rhétorique tout comme dans la structure de ses textes autobiographiques. C'est ensuite faire fonctionner un modèle proposé par Nathalie Heinich (2000) pour rendre compte des différentes façons de concevoir le fait de devenir écrivain. En croisant deux modalités identitaires – être écrivain est-ce « devenir qui l'on est » ou « devenir qui l'on n'était pas » ? (63) – avec deux modèles de la compétence, un modèle professionnel et un modèle vocationnel, Heinich isole quatre manières différentes qu'ont les écrivains de représenter où s'origine leur talent littéraire :

« Modèles de la compétence » « Modalités identitaires »	Professionnel	Vocationnel
Devenir qui l'on est	Travail	Don
Devenir qui l'on n'était pas	Apprentissage	Conversion, révélation

Selon Heinich, bien que toutes les combinaisons soient possibles, c'est la première ligne de ce tableau qui caractérise typiquement l'entrée en littérature : « l'expérience du devenir écrivain représente [...] l'actualisation d'une nature déjà présente mais invisible : nature figurée sous la forme du don, actualisation accomplie sous la forme du travail » (65). Or on verra que par son *ethos* et ses *conduites* Bianciotti donne au

⁵ Même si la construction textuelle de la figure de la conversion n'y est pas décryptée, je signale que Véronique Porra a consacré à l'écriture translingue un article dont le titre résonne avec ce qui m'occupe ici (Porra 2001).

contraire à voir son entrée en littérature comme le résultat d'une conversion et d'un apprentissage acharné.

Dans ce qui suit, je me placerai sur deux terrains d'observations. D'abord, celui de la présentation de soi « dans un contexte où la personne incarne la fonction-auteur » (Meizoz 2007, 23) : ce sera la performance de Bianciotti (1985) lors de la cinquantième de l'émission littéraire *Apostrophes* de Bernard Pivot en 1985. Et ensuite, celui de « la construction de l'énonciateur dans et par les textes » (Meizoz 2007, 23), avec une attention particulière aux trois textes autobiographiques écrits en français par Bianciotti et tous parus chez Grasset dans les années 1990 : *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le Pas si lent de l'amour* (1995), *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999).

Mais d'abord, voici trois dates qui peuvent permettre de présenter brièvement le parcours de Bianciotti. 1930, d'abord, année de sa naissance dans une ferme isolée dans l'immensité de la pampa de la région de Cordoba. Ses parents, des immigrés piémontais, veulent faire de ses frères et lui des ouvriers agricoles aptes à développer leur modeste exploitation. Mais, désireux de se dérober au milieu familial, Bianciotti arrache à son père la permission d'entrer au séminaire : une autre vie peut commencer. 1961, ensuite, date de son installation en France, qui marque la fin de nombreuses années d'errance et de misère à Buenos Aires d'abord, puis quand la chance de rejoindre l'Europe s'est présentée, en Italie et en Espagne ensuite. C'est une fois à Paris, et travaillant bientôt pour Gallimard ainsi que comme chroniqueur pour *La Quinzaine littéraire*, *Le Nouvel Observateur* puis *Le Monde des livres*,⁶ que Bianciotti publie de nombreux textes littéraires en espagnol entre 1967 et 1981.⁷ 1996, enfin, année de son élection à l'Académie française, qui vient récompenser une œuvre écrite exclusivement en français depuis le roman *Sans la miséricorde du Christ*, prix Femina 1985.

Hector Bianciotti à la cinquantième d'*Apostrophes*

On connaît l'influence de l'émission de télévision *Apostrophes* sur le monde littéraire au cours de ses quinze ans d'antenne entre 1975 et 1990. Dans l'enquête déjà citée, Nathalie Heinich montre que nombre de ses acteurs partagent le constat qu'« on n'est vraiment perçu comme écrivain que lorsque les gens vous ont 'vu à *Apostrophes*' »

⁶ Voir Bianciotti (2001) pour un choix de chroniques parues sur une période d'une trentaine d'années dans ces deux journaux.

⁷ Tous ces textes, parus chez Denoël ou chez Gallimard, ont été traduits en français par Françoise-Marie Rosset : ce sont *Les Déserts dorés* (1967), *Celle qui voyage la nuit* (1969), *Les Autres, un soir d'été*, (1970), *Ce moment qui s'achève* (1972), *Le Traité des saisons* (1977, Prix Médicis étranger), et *L'Amour n'est pas aimé* (1983) dont les nouvelles ont été écrites en espagnol avant 1981, à l'exception de « La Barque sur le Neckar », premier texte littéraire écrit en français par Bianciotti. Voir Cordonier (2000) pour une analyse de cette nouvelle comme mise en abîme du changement de langue de Bianciotti.

(159). Pivot a conçu la cinq-centième de son émission littéraire, du 27 septembre 1985, comme « une manière d'éloge de la langue française et de la culture française ». Il est significatif que, pour mener à bien ce programme, l'animateur ait décidé d'inviter des universitaires et des critiques étrangers ayant un fort intérêt pour la France et, surtout, les écrivains translingues Julien Green, Jorge Semprun et Hector Bianciotti.

Dans cette émission, un geste postural fort de Bianciotti a été de se distinguer de Green et Semprun en refusant l'étiquette d'écrivain *bilingue* alors même qu'il est aussi l'auteur d'une œuvre conséquente et reconnue en espagnol.⁸ Pour préparer cette proposition forte, et un peu déconcertante pour Pivot, Bianciotti (1985) s'attache dès les premières secondes de l'interview à représenter son rapport à l'espagnol comme dénué de tout ce qui unit traditionnellement un sujet à sa langue maternelle. Car si l'espagnol a bien bercé son enfance, ce n'était pas la langue de ses parents. Ils parlaient le dialecte piémontais et en interdisaient l'usage à leurs enfants pour favoriser leur intégration sociale en Argentine :

Bernard Pivot : Comment expliquez-vous ce passage de votre langue nourricière à votre langue d'exil ?

Hector Bianciotti : Je l'explique de la façon suivante, mon itinéraire est différent, c'est-à-dire que moi je n'ai jamais eu je crois ce qu'on appelle langue maternelle ou paternelle. J'ai eu une langue géographique, parce que mes parents parlaient entre eux le dialecte piémontais où il y avait ce son fermé /y/ qui m'intéressait beaucoup. Et ils nous interdisaient de parler le piémontais, car il fallait que nous nous intégrions dans le pays. Donc il fallait parler espagnol. Nous comprenions absolument tout ce qu'ils disaient mais nous n'avons jamais eu le droit de prononcer un mot. Alors on a reçu cette langue, que j'appelle une langue géographique, dans laquelle je ne me suis jamais senti à l'aise, parce que c'est une langue, comme disait Semprun, il parlait d'emphase, mais qui a une sorte d'ampleur et d'extériorité qui ne convient pas à mon intimité.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Bianciotti ne se retrouve pas dans les catégories proposées par Bernard Pivot qui l'interrogeait sur son passage de sa « langue nourricière » à sa « langue d'exil ». En qualifiant la langue espagnole de « langue géographique », Bianciotti la rattache non aux siens, ni aux épisodes de sa jeunesse, mais à une terre nouvelle, hostile, dans laquelle il n'a jamais souhaité prendre racines. Dans ces conditions, se départir de l'espagnol ce n'est pas réellement trahir qui il est. On peut se sentir plus à l'aise dans une langue qui n'est pas celle de l'enfance. En refusant d'être compté parmi les écrivains bilingues, Bianciotti (1985) exprime l'impossibilité d'un retour à l'espagnol, voire celle de la pratique conjointe de ses deux langues d'écriture. Tout se passe comme si, par son emprise soudaine et définitive, le français avait fait de lui un nouvel écrivain monolingue :

⁸ On pourra aussi trouver l'expression de ce refus dans la notice que Bianciotti a donnée à Jérôme Garcin pour le *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes* (2004, 43).

un jour, un jour, je n'ai pas choisi de délaisser l'espagnol. C'est que le français, que je ne maîtriserai jamais, m'avait maîtrisé. Et avais expulsé de moi l'autre langue. Donc je ne suis pas, [...] je ne l'ai jamais été, je ne serai pas un écrivain bilingue.

Récit de conversion

Au vu de ce qui précède, ce qui ne peut manquer de surprendre, c'est que Bianciotti n'ait pas cherché à récupérer les circonstances de son changement de langue dans la somme que constituent ses trois textes autobiographiques. Contrairement à ce qu'annonce la quatrième de couverture du deuxième d'entre eux (Bianciotti 1995) : « [e]t, enfin, voici Paris où l'attend un autre voyage qu'il fera à son insu : le passage de sa langue d'enfance, l'espagnol, à la langue française », l'expérience de la vie en France et le changement de langue littéraire n'attirent presque pas son attention autobiographique. Seules quatre pages sur les quelques neuf-cents que totalisent les trois volumes sont directement consacrées à cette période dans ce qui constitue une considérable accélération narrative : « *Au bout d'une quinzaine d'années, j'entendais souvent dans mes rêves des voix françaises. Il s'en fallut de cinq ans que j'écrive, sans m'en rendre compte, la première page d'une nouvelle en français* » (31, je souligne). On peut même dire que tout est fait pour ne pas accorder à ce passage un statut d'évènement décisif dans les récits de vie de Bianciotti. Comme l'indique l'expression « sans m'en rendre compte », la métamorphose littéraire est présentée comme un phénomène vécu de manière passive et inconsciente.

C'est que tout était déjà joué. Un tournant avait déjà été pris bien plus tôt dans la vie de Bianciotti. Et c'est ce tournant qu'il reconstruit sur le modèle du récit de conversion. Comme dans *Les Confessions* d'Augustin – et cela peut être considéré comme un signe de plus de leur influence durable sur les modes de mise en récit des tournants d'une vie –, le scénario de la conversion de Bianciotti donne une place primordiale à la révélation apportée par l'autorité de textes écrits (voir Sheringham 1993, 5–12). Faut-il s'étonner dès lors que leur auteur, le médiateur de l'amour de Bianciotti pour la langue française, soit un Académicien ayant lui-même dramatisé une crise dont auraient dépendu sa vie et son œuvre ?⁹ Car contrairement à l'expression courante, le français est pour Bianciotti la langue de Valéry. Il n'aurait pas pu le rappeler plus clairement qu'en faisant résonner deux fois le nom de l'illustre homme de lettres dans la première phrase de son discours de réception à l'Académie française (Bianciotti 1997, je souligne) :

Messieurs, *Paul Valéry* – envers qui ma dette est inépuisable puisque c'est pour lire son œuvre dans le texte que je me suis engagé, à quinze ans, dans le délicat labyrinthe de langue française – *Paul*

⁹ Sur la manière dont Valéry a construit le célèbre épisode de la crise de Gênes, tournant de sa vie, voir la belle biographie de l'écrivain par Michel Jarrety (2008, 112–120).

Valéry observait, dans son discours de réception sous cette Coupole, que les premiers mots qu'on vous adresse sont d'une vérité très particulière [...].

La formulation tient certainement de l'hyperbole, mais elle permet à Bianciotti de marquer la radicale transformation que la découverte de Valéry a opérée sur la forme de sa vie. En effet, si l'endettement est dit « inépuisable », cela ne peut être que parce que le tournant pris par Bianciotti à l'adolescence a été *infiniment* bénéfique.

Désireux de se dérober au plus vite au milieu familial et à l'infini de la plaine argentine, Bianciotti (1992, 39) s'était opposé très jeune à la volonté de son père de faire de ses frères et lui des ouvriers agricoles capables de prendre en mains l'exploitation familiale. Il arracha à ses parents la permission d'entrer au séminaire. C'est là-bas qu'il découvrit, à l'âge de quinze ans, des textes de Valéry publiés en traduction espagnole dans le supplément culturel que le quotidien *La Nación* avait consacré au poète peu après sa mort :

Je revois ce journal [...] et reviennent l'éblouissement et l'état d'absence à moi-même où je me trouve. D'une extase à l'autre, je passerais du *Cimetière marin* à ce premier volume de *Variété* que clôt *La Méthode de Léonard de Vinci*. La volonté de Valéry d'isoler la poésie de toute autre substance qu'elle-même, je l'assimilais à l'idéal de la chasteté, aussi fondamental qu'inaccessible à ma nature. Une manière de théologie succédait à une autre. Et bientôt, aux prières, des strophes, des vers isolés, ou l'élégant désespoir de ce paragraphe qui m'accompagne toujours : « Nous traversons l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme, mais la flamme est inhabitable et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes » (211–212).

On est d'autant plus fondé à parler de conversion que Bianciotti récupère, avec une tendre ironie envers l'adolescent qu'il était, la dimension spirituelle de ce tournant de sa vie. Guidé sans doute par « les proses *hagiographiques* » entourant dans le journal les textes du poète, le jeune séminariste comprit l'idéal de Valéry d'atteindre à une impossible perfection par une création ne répondant qu'à ses lois propres comme la promesse d'une « *religion sans pesanteur*, mais envers laquelle [il se] sentai[t] les mêmes devoirs de conduite qu'à l'égard de la précédente » (211, je souligne). Le récit de conversion de Bianciotti exemplifie l'évolution historique de ce genre puisque la vocation religieuse cède la place à une vocation intellectuelle ou littéraire, représentée par celui qui est peut-être le plus célèbre des *alter ego* de Valéry : « un dimanche d'août 45 », écrit Bianciotti, « Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu » (*ibid.*). Lestant cet épisode d'un lourd discours autobiographique, Bianciotti en fait la cause profonde de l'orientation de sa trajectoire littéraire et se dispense de retracer les circonstances particulières de son changement de langue d'écriture.

Saint Paul (Éphésiens 4 : 24) enjoignait aux nouveaux convertis d'Asie mineure de « revêtir l'homme nouveau ». Intensifiant cette image, Paul Claudel (cité par Martin 2010, 21) voyait le converti comme « un homme qu'on arracherait d'un seul coup de sa peau pour le planter dans un corps étranger au milieu d'un monde inconnu ». Si on a vu

que Bianciotti ne reprend pas la brutalité de l'image de Claudel, il présente néanmoins sa conversion au français comme une renaissance. Par une formule qu'il reprendra dans son dernier texte autobiographique, l'écrivain désigne alors l'Argentine comme « le pays de [s]a première naissance » dans son discours de réception à l'Académie (1997, 7 ; 1999, 10).

L'exemple de la posture de Bianciotti en converti de la littérature française démontre bien qu'écrire en français ce n'est pas toujours pour les écrivains translingues être *en transit*, pour reprendre le titre de la journée d'études dont procède ce numéro. Et cela se vérifie de deux manières complémentaires pour Bianciotti. D'abord, tout se passe comme si le français était pour lui *la* langue de la littérature. On sent ici le poids de la tradition culturelle latino-américaine ayant, dès le 19^e siècle, fait de Paris la capitale de la littérature. N'est qu'à penser à la francophilie de Ruben Dario, père du modernisme et référence de Bianciotti. Mais on a surtout vu comment il place sa vocation littéraire sous le patronage de Valéry. La littérature française est à la fois définie comme une force dont l'écrivain montre comment elle a transformé sa vie et comme le moyen privilégié de lui donner forme. L'écriture de soi ne s'est véritablement faite qu'en français dans l'œuvre de Bianciotti. Et on a vu comment, chez Pivot, il avait présenté ses romans espagnols comme des textes proto-littéraires auxquels il s'était résigné de peur de n'être pas encore digne du français.

Par ailleurs, Bianciotti s'oppose aux linguistes qui organisent les langues des sujets multilingues selon la *chronologie* (quelle langue ont-ils parlée en premier ?) ou la *compétence* (dans quelle langue communiquent-ils le mieux ?) en faisant valoir le facteur de l'*affinité*. Selon une dynamique affective, le français peut être caractérisé comme « une langue seconde qui devient la première ». Si, comme le pense Bianciotti, « chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité » et que « ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre », il n'est pas interdit de se sentir plus en phase avec l'une d'entre elles (1995, 13). Pour développer ce pendant langagier plutôt que littéraire de son affinité pour le français, Bianciotti se livre à des sortes d'exercices de phonologie comparée :

Si je dis *oiseau*, j'éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le *s*, créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid ; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l'accent d'intensité qui soulève la première, ou la pénultième syllabe, l'oiseau espagnol fend l'air comme une flèche. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre ; je ne renie pas cette hyperbole. [...] [E]n France, bien que mes lèvres ne soient pas reliées à mon oreille, une familiarité progressive avec les nuances des timbres et l'adoucissement des consonnes, me permit de croire à un accord entre la sonorité des mots et ma nature ; plutôt *oiseau* que *pájaro*, je préférerais l'intimité à l'incommensurable. (330–31)

On pourra bien sûr questionner la méthode en critiquant à la fois le choix que Bianciotti fait de ces mots plutôt que d'autres, son interprétation de leur matérialité et la généralisation qui lui fait suite. Mais l'essentiel ici n'est ni d'évaluer ni la validité de

l'hypothèse de la relativité linguistique ni de juger de la pertinence des comparaisons phonologiques de Bianciotti. Retenons plutôt que l'écrivain translingue mobilise certains aspects de cette hypothèse pour faire sens de son impression, toute subjective, qu'il a de plus grandes affinités avec le français, perçu comme une langue plus délicate ou plus intime que l'espagnol. Dans ce sens, on a avantage à voir ces exercices surtout comme des représentations des efforts accomplis par Bianciotti pour faire de sa langue d'élection non un simple outil de communication mais la langue de l'expression littéraire la plus personnelle.

On veut croire pour finir que le mot *oiseau* ne s'est pas posé dans le texte de Bianciotti par hasard. Car il a d'abord migré à travers de nombreux ouvrages de phonétique et de prononciation du français depuis que Ferdinand de Saussure (1995) l'a utilisé au début du siècle dernier dans l'introduction à son cours de linguistique générale pour montrer comment, dans les systèmes alphabétiques modernes, « l'écriture voile la vue de la langue » (51–52). Comme tous les apprenants du français le savent bien, pour prononcer correctement le mot *oiseau*, il est nécessaire d'avoir intégré des règles phonologiques dont la langue française s'est munie pour compenser l'immobilité de sa forme écrite. Saussure le rappelle en disant que « ce qui fixe la prononciation d'un mot ce n'est pas son orthographe, mais son histoire » (53). En choisissant le mot *oiseau*, Bianciotti propose peut-être que ceux qui ont acquis des règles pour déchiffrer les mots de la langue française dans la conscience de l'âge adulte sont bien placés pour ressentir la singularité du déchiffrement de la réalité qu'elle propose. Ils peuvent, comme lui, se retrouver dans ce déchiffrement, et y refaire leur vie. Pour Bianciotti comme pour Makine, lequel qui ne s'est pas privé de montrer en quoi ce rapport au français diverge de celui qui est construit par la majorité des textes (post)coloniaux, le français n'est pas une langue autre qu'il faudrait apprivoiser pour pouvoir se dire, mais une langue intime, celle de l'apprivoisement de soi-même.

BIBLIOGRAFIA

- ALLARD C. et DE BALSIS S. (dir). 2016. *Le Choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue*. Amiens : Encrage.
- AUSONI, A. 2013. « En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie ». Dans *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, édité par Fabien Arribert-Narce et Alain Ausoni, 63–84. Oxford : Peter Lang.
- 2018 (à paraître). *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*. Genève : Slatkine Érudition.
- BIANCIOTTI, H. 1985. « Sans la miséricorde du Christ ». Entretien avec Bernard Pivot. *Apostrophes*, Antenne 2, 27 septembre 1985. Consulté le 8 mai 2017. <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB85101525/la-500eme.fr.html>.
- 1992. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris : Grasset.
- 1995. *Le Pas si lent de l'amour*. Paris : Grasset.

- 1997. *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly. Suivi de l'Allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*. Paris : Grasset.
- 1999. *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris : Grasset.
- 2001. *Une passion en toutes Lettres*. Paris : Gallimard.
- CARROLL, J. B. (dir). 1956. *Language, Thought, and Reality*. New York: Wiley.
- CORDONIER, N. 2000. « Imaginaire et poétique : l'entrée dans la langue française chez Hector Bianciotti et Andreï Makine ». Dans *Unités et diversités des écritures francophones. Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale* 10 : 175–189. Leipzig, Leipzig Universitätsverlag.
- DELBART, A.-R. 2005. *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Pulim.
- DIAZ, J.-L. 2007. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Champion.
- GARCIN, J. 2004. *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*. Paris : Mille et une nuits.
- HEINICH, N. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris : La Découverte.
- JARRETY, M. 2008. *Paul Valéry*. Paris : Fayard.
- JOUANNY, R. 2000. *Singularités francophones. Ou choisir d'écrire en français*. Paris : PUF.
- KANG, E.-J. 2013. *L'Étrangère*. Paris : Seuil.
- KELLMAN, S. G. 2000. *The Translingual Imagination*. Londres: University of Nebraska Press.
- MAKINE, A. 2016. « Discours de réception de M. Andreï Makine », 15 décembre 2016. Consulté le 3 mai 2017. <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-andrei-makine>.
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.
- MARTIN, J.-P. 2010. « 'L'instant qui décida de ma vie' ou de la conversion comme forme de littérature ». *Poétique* 161: 21–36.
- PAVLENKO, A. 2011. « Introduction: Bilingualism and Thought in the 20th Century ». Dans *Thinking and Speaking in Two Languages*, édité par Aneta Pavlenko, 1–28. Bristol: Multilingual Matters.
- PORRA, V. 2001. « Les 'convertis' de la Francophonie : entre création artistique, stratégies et contraintes ». Dans *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, édité par J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo et D. Leuwens, 297–311. Tours : Université François Rabelais.
- 2011. *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim : Georg Olms Verlag.
- SAUSSURE, F. de. 1995. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- SHERINGHAM, M. 1993. *French Autobiography: Devices and Desires*. Oxford: Clarendon Press.