

LA « CONVERSION » AU FRANÇAIS DE FRANÇOIS CHENG ET HECTOR BIANCIOTTI

ADELINE LIÉBERT

Centre d'Études et de Recherches Comparatistes, Université Paris 3.

adeline.liebert@yahoo.fr

Résumé : François Cheng et Hector Bianciotti, deux écrivains venus d'ailleurs, se sont « convertis » au français pour écrire leur œuvre, avec tout ce que ce mot suppose de renoncements, mais aussi d'assurance quant à la justesse de la voie choisie. Tous deux ont vécu leur entrée à l'Académie Française comme une légitimation *a posteriori* de leur parcours commencé à l'extrême sud pour Bianciotti, et l'extrême orient dans le cas de Cheng. L'amour de la langue française et de son « génie » n'est pas chez ces deux auteurs un asservissement oublieux de leurs racines mais une ouverture au mystère du langage, qu'ils nous rendent plus palpable.

Mots-clefs : langage – déracinement – inquiétude - français

Abstract: François Cheng and Hector Bianciotti, two writers « from elsewhere » have « converted » to French to write their work, with all that this word also presupposes in terms of forsaking but also confidence about the correctness of the chosen path. Both have lived their admission to the French Academy as a *post facto* legitimization of their career, which began in the extreme South for Bianciotti, and the Far East in the case of Cheng. For these two authors, the love of the French language and its « genius » is not synonymous with an enslavement which forgets its roots, but openness to the mystery of language, which they make more tangible to us.

Keywords: language – uprooting – disquiet - French

Bien qu'ils soient originaires de deux antipodes, François Cheng et Hector Bianciotti ont suivi, en tant qu'hommes et en tant qu'écrivains, un parcours étonnamment similaire. Le premier est d'origine chinoise, le second est né en Argentine de parents piémontais. L'un et l'autre ont quitté leur pays natal vers l'âge de vingt ans. L'un et l'autre ont choisi, après quelques détours, dans le cas de Bianciotti, la France pour réimplanter leurs racines. Enfin, tous deux ont adopté le français comme langue d'écriture. En 1996, H. Bianciotti est élu à l'Académie Française au fauteuil d'André Frossard. Six ans plus tard, il devient le parrain de F. Cheng, à son tour reçu sous la Coupole, où il succède à Jacques de Bourbon Busset. Cette reconnaissance officielle consacre un itinéraire que les deux auteurs nous invitent à définir à partir de l'image symboliquement très forte de la *conversion*. L'adoption du français est, pour Cheng et Bianciotti, une immersion dans une voie radicalement autre que celle à laquelle les coordonnées géographiques et historiques de leur naissance avaient semblé les destiner. Cette « entrée en langue française », comme on dit des croyants qui s'engagent dans leur foi qu'ils « entrent en religion », est à la fois origine et conséquence d'un bouleversement identitaire qui suppose un attachement très profond à une certaine idée, ou à un certain vécu, de la langue française.

Nous analyserons les ressorts de cet attachement, qui ne doit pas être pris comme un reniement de la langue d'enfance, mais comme un ré-enracinement dans un terreau linguistique nourri de l'ailleurs dont Cheng et Bianciotti sont issus. A cet effet nous nous pencherons sur l'écriture « orientée » de François Cheng, qui accueille la Chine dans sa prose et sa poésie en français en même temps qu'il est accueilli par cette langue. L'enjeu n'est pas simplement d'inscrire les démarches des deux écrivains dans un contexte historique, géographique et linguistique, mais de voir comment leur rapport à une langue choisie nous rappelle ce que l'habitude risque de nous faire oublier : que le langage, loin d'être un outil familier, est bien ce que Steiner appelle, à la suite de Levi-Strauss, « le mystère suprême de l'anthropologie ». (George Steiner, 1998: 92).

À première vue, c'est le mot de « perversion », au sens d'altération d'un mouvement naturel, qui semblerait le mieux à même de qualifier une œuvre littéraire qui n'est pas écrite dans la langue maternelle de son auteur. Cela ne semble pas en effet

la pente *normale* d'un écrivain que de changer ainsi de langue pour créer son œuvre. Et pourtant, bien loin d'évoquer le bouleversement à l'origine de leur écriture comme un mouvement de perversion par rapport à leurs langues et destinées initiales, c'est plutôt une conversion que semblent décrire Cheng et Bianciotti. Il est vrai que, contrairement à des écrivains francophones issus des anciennes colonies, le français n'est pas pour ces deux auteurs une langue étrangère imposée par l'Histoire. Loin d'être décrit comme un assujettissement, le changement de langue est évoqué dans leurs œuvres au moyen d'une rhétorique de l'élection.

Avant d'évoquer le basculement littéraire de Cheng et Bianciotti dans une langue qui n'est pas la leur, il est nécessaire d'observer le mouvement centripète de leur existence. L'un et l'autre ont en effet recherché le statut d'écrivain français comme on cherche un foyer. L'originalité de l'écriture « en langue étrangère » de ces deux auteurs consiste notamment dans leur extériorité originelle avec la France et le français. Cheng et Bianciotti ne sont pas nés dans une ancienne colonie française, ni sur un territoire ayant, pour une raison historique ou une autre, une affinité particulière avec la langue française. La France et le français, François Cheng et Hector Bianciotti les ont adoptés alors que l'une et l'autre auraient pu demeurer pour eux une marge. En effet, la langue française qu'ils ont choisie comme langue d'écriture est moins parlée dans le monde que leurs langues d'origine, le chinois et l'espagnol, deux langues qui jouissent, elles aussi, de littératures de très grandes envergures¹. Pourtant Cheng et Bianciotti ont décidé de devenir Français et écrivains français, puis d'entrer à l'Académie française, imprimant ainsi une énergie centripète au mouvement qu'ils ont amorcé à l'autre bout de la terre.

François Cheng est arrivé en France pour suivre son père, nommé à Paris en tant que spécialiste de science de l'éducation pendant deux ans. Lorsque, en 1950, le père de

¹ Il est vrai que Pascale Casanova nous invite, dans *La république mondiale des lettres*, à considérer la littérature française comme un territoire d'exception, attractif même pour des auteurs venus d'espaces culturels d'envergure mondiale. Toutefois, l'auteur montre que cette situation est moins vraie aujourd'hui qu'au siècle dernier. (CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*. Paris: Editions du Seuil, coll. « Points », 2008, 504 pages).

celui qui ne se prénomme pas encore François² quitte la France pour émigrer aux États-Unis, le jeune homme, âgé de vingt ans, décide de rester. Son intégration est difficile, il connaît très mal la langue, multiplie les emplois précaires tout en occupant son temps libre dans les bibliothèques et les universités parisiennes. Avant de prendre le chemin de la création personnelle en français, François Cheng a publié en Chine de nombreuses traductions de poètes français. Enfin, en 1989, il publie aux Editions Fata Morgana son premier recueil, *De l'arbre et du rocher*. Son premier roman, *Le dit de Tianyi* paraît en 1998.

L'arrivée en France d'Hector Bianciotti, né dans une ferme de la pampa argentine le 18 mars 1930, a été plus tardive. Ses parents sont originaires du Piémont, dont ils parlaient entre eux le dialecte, mais ils contraignaient leurs enfants à ne parler que l'espagnol. Il fait ses études au petit séminaire franciscain de Moreno, où il commence à étudier le français en autodidacte, à partir de la confrontation de textes de Paul Valéry à leur traduction espagnole. Ce travail de déchiffrement des textes originaux à l'aide d'un dictionnaire bilingue et des « quelques traductions espagnoles » a été un premier pas décisif dans sa rencontre avec le français : « C'est ainsi que je me suis engagé dans le délicat labyrinthe de la langue française » (Bianciotti, 2000: 271). En 1955, Bianciotti quitte son pays natal et s'embarque alors pour l'Italie, où il séjourne, à Naples et à Rome, dans un assez grand dénuement. Sans l'avoir souhaité, et comme si un destin capricieux voulait lui imposer un dernier détour, Hector Bianciotti s'installe ensuite en Espagne où il demeure quatre ans. Il est âgé de 31 ans lorsqu'il rejoint la France et Paris. Tout en réalisant en français des notes de lecture pour le compte de maisons d'édition, et en parallèle avec une activité de journaliste littéraire, il commence une œuvre dans sa langue d'origine. En 1977, il est récompensé pour son ouvrage *Le Traité des saisons* avec l'obtention du Prix Médicis étranger. Mais, comme pour F. Cheng, la question du changement de langue ne manque pas de se poser et il la résout en basculant dans la langue française, qui devient sa seule langue d'écriture. En 1981, dix ans après F. Cheng, H. Bianciotti est naturalisé français. L'année suivante, il cesse d'écrire en

²Lors de sa naturalisation, en 1971, Cheng conserve son nom de famille, mais choisit le prénom de François. D'abord parce qu'il lui fallait trouver un nom de deux syllabes comme c'est la norme en Chine ; ensuite parce que dans François « on entend français » ; enfin parce que lors d'un voyage en France il a découvert Saint François d'Assise, « qui, tout naturellement, est devenu [s]on saint. ».

espagnol. En 1985, paraît le premier roman en français de Bianciotti, *Sans la miséricorde du Christ*, qui se voit accorder le prix Femina.

Au terme de ces deux itinéraires, il y eut l'accès symbolique à une institution qui représente pour eux, « venus d'ailleurs », le cœur de la littérature française. On peut en mesurer l'enjeu notamment en observant comment, au cours de leur discours de réception, François Cheng et Hector Bianciotti soulignent chacun une coïncidence tendant à prouver que leur trajectoire tendait légitimement vers la Coupole. Ainsi, Bianciotti, ayant remplacé Bertrand Poirot-Delpech à l'Académie, mentionne sa collaboration avec le journal *Le Monde*, puis apporte ceci en précision, comme si l'information essentielle se trouvait là : « Josyane Savigneau, (...) me fit engager par André Fontaine, alors directeur du quotidien, le jour où... je ne crois pas au hasard... le jour où l'on fêtait l'élection à l'Académie française de... Monsieur Poirot-Delpech ! » (Bianciotti, *Discours de réception à l'Académie Française*, 1997).

Quant à François Cheng, il rapporte comment Guy Fontaine, alors directeur de la villa Mont-Noir qui accueille des écrivains en résidence, avait, au cours d'une conversation où il était question de son existence transfrontalière de chinois devenu écrivain français, évoqué Saint Louis puis ajouté :

‘En fait d'écrivain, savez-vous que Saint-Louis a eu un descendant écrivain en la personne de Jacques de Bourbon Busset ?’ À ce nom j'ai sursauté. En ce mois de mars 2002, trois mois avant l'élection à l'Académie, j'avais déjà envoyé ma lettre de candidature [au poste laissé vacant par Jacques de Bourbon Busset], sans que cependant j'aie mis au courant quiconque parmi mes connaissances. (Cheng, *Discours de réception à l'Académie Française*, 2003).

La sensibilité de nos deux écrivains académiciens à ces coïncidences est le signe que cette institution est devenue pour eux le point d'équilibre de leur écriture née à l'autre bout du monde.

Les œuvres de F. Cheng et H. Bianciotti émergent ainsi depuis un parcours centripète, fruit d'un déracinement - ré-enracinement entre deux pays et continents. La littérature qui découle d'un tel itinéraire en épouse la forme : une ligne droite, si l'on se réfère aux propos de Bianciotti, qui rapporte par exemple à une journaliste du *Nouvel*

Observateur : « L'aventure était en zigzag, mais si je considère le point de départ, je dois bien reconnaître aujourd'hui que le chemin parcouru était en ligne droite. » (n ° 2037, 20/11/2003). Or, avant d'accéder à la reconnaissance officielle de leur statut d'écrivain en français, comment chacun des deux écrivains a-t-il basculé dans une autre langue que sa langue d'origine ?

Dans *le Pas si lent de l'amour*, Bianciotti rapporte comment « en somnambule et par des chemins de contrebandier, [il] pass[a] de [s]a langue d'enfance à celle de [s]on pays d'élection. » (Bianciotti, 1999: 425). Quelques années après son récit autobiographique, lors de son discours de réception à l'Académie française, Bianciotti fera le récit de ce que nous appelons sa *conversion* au français en des termes presque identiques. Dans les deux textes, l'auteur décrit en effet un mouvement inéluctable, comme s'il avait été amené malgré sa résistance à se *tourner vers* la langue française.

Les deux récits font référence à des « voix françaises » entendues dans ses rêves. C'est sans « [s']en apercevoir » (« sans s'en rendre compte », dit-il dans son *Discours*) qu'il commence en français l'écriture d'une nouvelle. Bianciotti a bien tenté d'ériger un mur de dictionnaires pour tenter de « sauvegarder » la langue de l'enfance, mais il ne s'agit plus de cela, le passage à la langue française est devenu nécessaire, l'indiscutable réponse à une vocation mystérieuse. L'appel, qui s'est d'abord manifesté par des voix, s'est concrétisé dans l'écriture en toute inconscience. L'auteur s'en rend compte uniquement lorsque le processus est accompli : « Je voulus traduire ma page, me ramener moi-même au bercail, mais je découvris une tournure qui m'était chère, sans équivalent en espagnol, et je cédaï à l'attrait de l'aventure. » (Bianciotti, 1999: 427).

C'est une même transformation intérieure qui semble avoir conduit François Cheng à quitter la création en chinois pour se tourner vers la langue française, même si le processus semble plus conscient, ainsi que Cheng le rapporte dans son essai *Le dialogue*. Il explique en effet comment il a senti que pour constituer une œuvre il se trouvait devant « un choix à faire » (Cheng, 2005 : 37) et a alors précédé à une véritable délibération intérieure : « (...) opter pour le chinois aurait été une voie certes plus facile. J'en avais la maîtrise naturelle. (...) D'un autre côté, indéniable était le fait que je vivais

en France. ». Mais « face au dilemme » (*idem*: 36), c'est encore l'inconscient qui s'exprime : « Rien ne pouvait plus faire que j'eusse ignoré la grande tradition occidentale, que je ne fusse environné de la musique d'une autre langue, que même en rêve, dans mon inconscient, ne vinssent se mêler à des murmures naturels des mots secrets mus par une autre sonorité. » (*ibidem*).

Il est « devenu autre » (*idem*: 38), et le mouvement de conversion est désormais une nécessité : « Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif (...) afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical. » (*ibidem*).

A notre image de la conversion vient s'ajouter ici l'image du déracinement. Comment le changement de langue ne le serait-il pas ? Pourtant, le déracinement a déjà eu lieu avec le voyage sans retour. C'est donc d'un second déracinement qu'il s'agit, ainsi décrit par Bianciotti : « L'enfant rêvait de l'autre côté de l'horizon ; l'adolescent d'un voyage, du seul voyage, l'Europe. Il en fit deux. (...) en somnambule et par des chemins de contrebandier, je passai de ma langue d'enfance à celle de mon pays d'élection. » (Bianciotti, 1999: 425).

Si l'arrachement propre au changement de langue apparaît comme une seconde rupture après le déracinement spatial, ce mouvement est, en même temps qu'un décrochage, la création d'une voie nouvelle : « j'ai résolument basculé dans la langue française », affirme Cheng au début de son discours de réception. Impétuosité et détermination vont de paire.

Pour envisager le résultat de cette conversion, nous ne quitterons pas le vocabulaire mystique puisque c'est en employant le terme « miracle » que Cheng remercie les académiciens français de l'avoir élu parmi eux :

Sans doute, convient-il qu'un jour, par-dessus l'écoulement des siècles, depuis l'autre bout du continent Eurasie, depuis ce vieux pays qu'est la Chine où les lettres étaient vénérées comme choses sacrées, quelqu'un vînt jusqu'ici, jusqu'en ce lieu consacré, pour rendre hommage aux plus hauts représentants de la culture d'un pays qui est l'un des phares de l'Europe occidentale. Que ce jour soit aujourd'hui, que ce quelqu'un n'ait d'autre mérite que celui d'avoir, avant tout, aimé sa

langue d'adoption au point, il est vrai, d'en faire sa chair et son sang, cela tient du miracle, un miracle qui de fait n'a dépendu que de vous (Cheng, 2003).

« sacré », « consacré », « chair et sang », « miracle »... on voit à quel point parler de sa langue d'adoption entraîne chez Cheng une rhétorique de la transcendance. L'image de la conversion que ce champ lexical appelle nous évoque aussi la double nature du langage, qui est dans le même temps entité corporelle et entité immatérielle. Basculer dans une autre langue, c'est pointer, d'une plume d'écrivain, le mystère du langage humain.

Pour saisir le sens de la conversion de Bianciotti et Cheng, penchons-nous un instant sur l'expression « passion pour la langue française » qui sert de sous-titre à l'essai de Cheng, *Le dialogue*. Voilà une formule qui dit efficacement l'amour et la souffrance pour et par une langue choisie, avec ce que cela suppose de douleur subie en même temps que désirée, de violence et de bonheurs. Dans cet essai, Cheng passe rapidement sur les souffrances, et insiste davantage sur les « récompenses » que l'on retire pour avoir « adopt[é] avec passion une autre langue » (Cheng, 2002: 38). Or développer la nature de ces récompenses équivaut pour Cheng, – et, nous le verrons, il en sera de même pour Bianciotti –, à développer un éloge du « génie de la langue française. » Ainsi, Cheng fait-il référence, à la fois dans son essai et dans son *Discours à l'Académie française*, aux supposées vertus de la langue française :

Par ses qualités intrinsèques, elle m'a obligé à toujours plus de rigueur dans la formulation et à plus de finesse dans l'analyse. Grâce à elle, je jouis de l'accès direct à tant de chefs-d'œuvre accumulés, mais aussi à tant de pensées oralement exprimées ou de confidences murmurées, et je me suis installé, moi aussi, au cœur de l'exigence de style si propre à son génie, exigence qui dénote un constant désir de tirer vers le haut. (Cheng, 2003).

Par les vertus qui la caractérisent, par les concepts qu'elle véhicule, elle m'a été, plus qu'un outil adapté, une sorte de manipulatrice qui me pourrait toujours vers plus de rigueur dans la formulation, plus de finesse dans l'analyse. En effet, si je devais décrire les vertus du français, je ne me contenterais pas du mot 'clarté', trop général, trop vague. Je dirais plutôt qu'intrinsèquement il contient une série d'exigences : à l'intérieur d'une phrase et entre les phrases, exigence de cohérence d'idée par rapport au sujet-agent ; sur le plan syntaxique, parmi les nombreuses possibilités offertes,

exigence d'une structure charpentée et 'ramassée' ; au niveau de l'emploi des mots, exigence de précision et de justesse dans les nuances. (Cheng, 2002: 34s.).

Clarté, exigence, telles seraient les qualités, inaliénables, et fort anciennes, de la langue française. Dans son chapitre consacré à l'usage et à l'image du français à travers les siècles, Anne-Rosine Delbart, auteur d'une thèse sur ce qu'elle appelle « les exilés du langage », montre en effet que le français est très tôt, dès le Moyen-âge, considéré comme une langue « délectable », et que son attrait se poursuit au fil des siècles. Elle cite par exemple Casanova, qui dans la préface de ses *Mémoires* écrites en français, valorise cette langue de deux superlatifs : « la plus claire, la plus logique de toutes » (Delbart, 2005: 24). La seule réserve que Cheng formule face à cette approche particulièrement élogieuse du français consiste à affirmer que « À première vue, cette langue de rigueur et de précision ne semble pas se prêter à la poésie. » (Cheng, 2002: 36s.). Mais le bémol est vite levé. En effet, après avoir cité quelques grands poètes du XIX^{ème} siècle qui ont considérablement enrichi l'expression poétique française, il ajoute : « Il en résulte un langage poétique souple, plein de ressources. » (*idem*: 37).

À première vue, Bianciotti est plus réticent quant à ce fameux génie d'une langue française qui serait plus rigoureuse et plus claire. Nous citerons par exemple cette petite phrase ironique dans *Le pas si lent de l'amour* : « En vain Claudel et Valéry, de concert, me prévenaient des travers d'une nation qui, par horreur de l'imprévu, se serait astreinte dans sa langue à des contraintes en grande partie inexplicables, comme si, par là, elle eût atteint à un état supérieur de clarté. » (Bianciotti, 1999: 428).

Dans son *Discours de réception à l'Académie française*, il développe la même idée en glosant les explications que Claudel et Valéry donnent des « singuliers caprices de la langue française ». Pourtant, Bianciotti poursuit son discours par un éloge de la musicalité du français, ainsi que du fameux « style » qu'il faut posséder ou acquérir pour devenir écrivain. Bianciotti ajoute que caractériser un texte de « bien écrit » ou de « mal écrit » est une habitude bien française, à l'origine d'affres stylistiques dont on ne s'embarrasse guère ailleurs. Il ne faut pas entendre là de critique, l'écrivain d'origine argentine se dit « attaché » à cette habitude (Bianciotti, 1997: 90). C'est dire s'il est sensible lui aussi à une certaine image d'une langue française aussi belle que

contraignante. Une telle vision de cette langue explique qu'elle puisse être l'objet d'une « passion », qui fait d'elle une amante, ou, de façon plus mystique, une divinité qui ne supporterait pas la négligence. Cela permet de comprendre le sentiment de peur que Bianciotti décrit, notamment dans un témoignage recueilli pour un dossier du magazine *Télérama* « Français dans le texte » :

(...) lorsque j'ai dû écrire mes premiers textes critiques pour Gallimard, j'ai découvert un sentiment qui ne m'a jamais quitté depuis : la peur. Peur de ne pas maîtriser assez le vocabulaire, la syntaxe, la grammaire. (...) Elle est devenue plus forte depuis que j'ai été élu à l'Académie française. Faire une faute de syntaxe sous la coupole... Un véritable cauchemar ! Mais le français s'est imposé, il m'appelait. (*Télérama* n° 2554, *apud* Delbart, 2005: 38).

Certes on peut se gausser de cette peur de la faute de grammaire. Rainier Grutman dans un article pour un colloque sur « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste » ironise ainsi sur l'engouement du public pour des écrivains comme Bianciotti : « Dans les médias parisiens, on aime bien les écrivains venus d'ailleurs mais qui sont « convertis » au français, illustrant du même coup l'universalité de cette langue, un peu comme au bon vieux temps de Rivarol. » (Grutman, 2007: 38). La référence à l'auteur du *Discours sur l'universalité de la langue française* est justifiée. Dans les extraits que nous avons cités on retrouve en effet des arguments qui sont ceux-là même que développait Rivarol il y a plus de deux siècles. Même éloge de la clarté et de la rigueur du français. Même sentiment, presque, d'universalité de cette langue. Même crainte donc de blesser, heurter, bousculer la « belle langue française ».

Cependant la remarque ironique de Grutman élimine les spécificités de l'écriture en langue étrangère telles que la pratiquent Cheng et Bianciotti. Changer de langue pour un écrivain c'est tout bouleverser. Peut-on concevoir qu'un homme dans une même vie puisse adopter une langue apprise tardivement et pouvoir ensuite transgresser sans se perdre les lois de la grammaire de cette langue ? Car si un auteur français peut aisément, et même joyeusement, jouer avec néologismes et anacoluthes, on conçoit qu'un auteur d'origine étrangère souffre trop de ses anciens barbarismes et autres fautes de grammaire pour s'accorder des licences avec la syntaxe et le lexique... Certes, Nancy Huston, – autre écrivain entrée tardivement dans la langue française –, nous apporte un

démenti implacable. Aux lycéens qui l'interrogent sur les ruptures de style dans ces romans, elle répond : « il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française. » (Huston, 2002: 47). Dans le même sens, elle-même ironise sur le trop grand classicisme d'un certain style à la française : « C'est une très grande dame, la langue française. Une reine belle et puissante. Beaucoup d'individus qui se croient écrivains ne sont que des valets à son service : ils s'affairent autour d'elle, lissent ses cheveux, ajustent ses parures (...) » (*ibidem*).

Cependant, on peut se demander si Nancy Huston ne serait pas plutôt une exception qui confirmerait la règle. Car, malgré cette affirmation péremptoire, ce sont plutôt les exemples en sens contraires qui abondent³. Pour varier les illustrations et montrer la constance des métaphores, nous citerons un auteur anglophone dont les propos se rapprochent de ce que nous voulons montrer ici avec la langue française. Il s'agit de Khalil Gibran, l'écrivain d'origine libanaise qui rédigea en anglais son célèbre texte *Le prophète*. Voici comment il justifie son style que quelques critiques ont jugé plat, voire inexistant : « Je ne suis qu'un hôte dans la maison de la langue anglaise et je ne fais que lui témoigner mon respect. Je ne me hasarderai point à prendre des libertés avec elle, comme se le permettent certains de ses enfants. »⁴. Anne-Rosine Delbart se demande pourtant, dans un article intitulé « Changement de langue et polyphonie romanesque » largement consacré à Nancy Huston, « pourquoi les auteurs ayant accompli la démarche de quitter leur langue maternelle arrivent-ils à prendre plus de libertés envers la tradition littéraire du pays d'accueil » (Delbart, 2002: 60). La chercheuse cite *Nord perdu* : « L'acquisition d'une deuxième langue annule le caractère naturel de la langue d'origine –et partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une ni dans l'autre (...). D'où une attention extrême portée aux mots individuels, aux tournures, aux façons de parler. » (Huston, 2002: 43).

³ Alors que nous écrivons ceci, nous revient en mémoire un numéro de l'émission « Réplique » animée par le philosophe Alain Finkielkraut sur la chaîne de radio France Culture. Dans cette émission qui était consacrée à l'écrivain né en Roumanie Emil Cioran, l'un des intervenants rétorquait à un éloge de son style prononcé par un autre invité, que l'auteur de *La tentation d'exister* écrivait « comme un moraliste du 17^e ou du 18^e siècle ». (<http://sites.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/repliques/>, émission du samedi 16 mai 2009)

⁴ Ces propos de Khalil Gibran ont été cités dans le numéro de novembre 2007 du magazine *Lire*, p.130.

Mais il n'y a rien ici qui montre en quoi cette attention faciliterait l'écart avec la langue. Certes l'acquisition d'une deuxième langue interdit, ainsi que le formule Bianciotti, d'utiliser la langue « sans arrière-pensée », mais nous sommes profondément convaincue qu'il faut une intériorisation très profonde des règles d'une langue, une familiarité très profonde avec son mystère, pour pouvoir la malmener en toute conscience. Le cas de Nancy Huston nous semble un cas assez isolé (d'ailleurs malmène-t-elle tant que cela la langue ?). Quant aux écrivains francophones non français auxquels Lise Gauvin, professeur à l'Université de Montréal, a consacré son ouvrage *A la croisée des langues*, écrivains dont elle dit dans la préface que leur multiculturalisme les a souvent conduits à une écriture « innovante et baroque », il ne faut pas oublier qu'ils sont tous issus de sphères liées aux français, soit parce qu'ils viennent des anciennes colonies, soit parce que ce sont des écrivains canadiens ou belges.

Voilà pourquoi nous pensons que le fait de devoir situer l'écriture de Cheng et de Bianciotti plutôt du côté du classicisme que du baroque, de l'épure grammaticale plutôt que de l'exubérance stylistique, ne doit pas être retenu à leur charge, et surtout qu'une telle analyse normative empêche la réflexion à propos de leur œuvre. Dire que leur écriture n'est pas innovante mène à une impasse critique. Si on lit ces auteurs à la lumière d'une certaine francophonie baroque, on ne se donne pas les moyens de comprendre leur « conservatisme » ; et la tentation pourrait être grande de les ranger au vestiaire de la critique littéraire, pour paraphraser des propos de Rainier Grutman⁵ dans l'article cité plus haut. Ce que d'ailleurs celui-ci ne fait pas puisque, malgré ses critiques, il poursuit ses analyses, et forge même le terme de « translingues » pour désigner ces auteurs. Ainsi, après avoir affirmé à propos d'écrivains comme Cheng, Bianciotti, Makine, Kundera que : « leurs œuvres ne remettent pas vraiment en question la logique foncièrement unilingue de la littérature comme institution », il ajoute :

(...) les auteurs que je viens de nommer ne sont pas à proprement parler des écrivains bilingues. Faisant carrière dans une seule langue, ils fonctionnent dans un seul système littéraire (celui de

⁵ « A-t-on assez remarqué toutefois que ces auteurs ont tous eu la politesse de laisser leur langue maternelle au vestiaire ? » (Grutman, 2007: 38).

la littérature française en l'occurrence), lequel reconnaît leur différence sans pour autant l'indexer d'un coefficient de bilinguisme. J'ai proposé d'ailleurs de les appeler 'translingues', en insistant sur le sens étymologique (Grutman, 2007: 38).

A l'encontre d'une écriture «à la croisée de langues», pour reprendre l'expression de Lise Gauvin, il s'agirait donc pour Rainier Grutman d'une écriture qui serait passée «de l'autre côté», «au-delà» d'une langue initiale. Grutman refuse ainsi à l'œuvre d'écrivains comme Cheng et Bianciotti tout syncrétisme ou dualité. Or, cela va à l'encontre de toute la poétique de Cheng, que celui-ci présente de façon fort convaincante dans son essai *Le Dialogue*, et où il résume ainsi le changement de langue, et la vivacité du chinois dans son français : « Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif, trop encombré de clichés – un terreau, répétons-le, qui ne sera nullement abandonné, qui, au contraire, servira toujours de substrat, d'humus – afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical. » (Cheng, 2002: 38).

Face à ce bilinguisme et à ce biculturalisme clairement revendiqués, le cas de Bianciotti semble moins net et il faut admettre que l'écrivain d'origine argentine se situe lui-même dans l'espace monolingue où le place Rainier Grutman puisqu'il affirme dans *Le pas si lent de l'amour* : « Jamais je ne saurais s'il [le français] m'a vraiment accepté, mais que tel le lierre qui s'enroule autour d'un arbre il a desséché en moi l'espagnol, de cela je suis convaincu. » (Bianciotti, 1999: 426). Toutefois, que Bianciotti ait le sentiment d'avoir perdu la vivacité de son espagnol n'entraîne pas qu'il soit devenu un auteur unilingue. L'opposition entre bilinguisme et «translinguisme» mène à l'idée qu'il y aurait deux façons de réagir face à l'intranquillité de la langue dont parle Lise Gauvin, d'un côté les bilingues, et de l'autre les translingues, les premiers convertissant leur inconfort en création, les seconds en servilité. Or, ce serait, selon nous, oublier qu'il y a une profonde différence entre le statut d'un être bilingue depuis l'enfance, et un bilinguisme acquis à l'âge adulte. Au couple écriture bi-lingue/écriture trans-lingue, nous pensons qu'il faut substituer, tout simplement, une opposition entre les écrivains qui sont de « vrais bilingues » et ce qui sont de « faux bilingues ». Or, c'est justement à Nancy Huston, dont nous contestons pourtant tout à l'heure les prises de position, que nous empruntons cette opposition :

Il y a bilingues et bilingues. Les vrais et les faux.

Les vrais sont ceux qui, pour des raisons géographiques, historiques, politiques, voire biographiques (...) apprennent dès l'enfance à maîtriser deux langues à la perfection et passent de l'une à l'autre sans état d'âme particulier. Il arrive, bien sûr, que les deux langues occupent dans leur esprit des places asymétriques : ils éprouvent par exemple un vague ressentiment envers l'une –langue du pouvoir ou langue de l'ancienne puissance coloniale (...) – et de l'attachement pour l'autre. (...) N'empêche qu'ils se débrouillent, et fameusement.

Les faux bilingues (catégorie dont je relève), c'est une autre paire de manches. (Huston, 2002: 55s).

Nancy Huston s'efforce ensuite de montrer comment cela se passe dans le cerveau d'un « faux bilingue », avec notamment la peur de l'aphasie « en fin de parcours », la peur des mots qui disparaissent (*idem*: 38). Son évocation d'un silence final, guettant au terme de son existence celui qui a parlé au quotidien une langue dans laquelle il n'est pas né, rejoint ces propos que Bianciotti met dans la bouche d'un ami suédois, Lars Erik Ryber, dans *Comme la trace d'un oiseau dans l'air* : « Faites attention, vous qui appartenez à deux langues, prenez la précaution de ne pas vivre trop vieux ; il paraît que l'on finit par n'en plus parler aucune. » (Bianciotti, 2002: 190). Pour le narrateur à qui il arrive « de ne pas reconnaître le visage des mots », ces paroles résonnent « comme une prédiction » (*idem*: 186).

Voilà de quoi rétorquer à Rainier Grutman, qui classe Bianciotti parmi les auteurs ayant eu « la politesse de laisser leur langue maternelle au vestiaire », que la langue n'est pas un vêtement que l'on choisit de porter ou d'abandonner à sa guise. On pourrait d'ailleurs rappeler que Bianciotti, dont nous citons tout à l'heure la formule selon laquelle le français aurait desséché en lui l'espagnol, a en français un accent si fort qu'il est ainsi accueilli par le sociétaire qui prononça le discours pour le recevoir : « L'accent d'Hector, si tenace en effet qu'il s'entend paraît-il jusqu'en espagnol, sa première langue d'emprunt, son escale vers le français, c'est bien plus que sa signature et sa séduction. » (Bianciotti, 1997: 72-73). Comme on ne peut pas laisser un accent au vestiaire, surtout lorsque l'on n'a pas « l'oreille reliée aux lèvres », ainsi que l'affirme Bianciotti (*idem*: 86), on ne peut pas écrire dans une langue qui n'est pas maternelle comme si cette nouvelle langue était la seule.

Il nous semble donc particulièrement réducteur de traiter Bianciotti ou Cheng en auteur unilingue ou même translingue au sens où l'entend Grutman. Et peut-être pourrait-on chercher des empreintes de leur bilinguisme (faux bilinguisme, nous avons vu) au cœur même du classicisme de leur langue. Ainsi, Bianciotti explique sa conversion au français en partie en raison de sa naissance au cœur de l'interminable pampa. Grandir dans un espace qui ne semble pas connaître de frontières lui aurait en effet donné le profond désir de s'entourer de limites. La vacuité de cet espace caractéristique de la plaine argentine est corrélée à son irrésistible attirance pour le « beau style » français : « J'aspirais à des règles », affirme-t-il dans son *Discours de réception à l'Académie française* (*idem*: 90). Dans un témoignage qu'il confie aux journalistes responsables d'une enquête pour le magazine *Télérama*, Bianciotti en appelle d'ailleurs à Cioran pour évoquer un rapport à la langue française fondamentalement enraciné dans l'ailleurs :

Le français aime les règles. Moi aussi, même si mon imaginaire est très éloigné d'un certain classicisme que je révère. Je suis d'accord avec Cioran, qui disait que, pour lui, Roumain, adopter l'écriture française, c'était se passer une camisole de force. Seulement, il y a pour moi dans cette rigueur stylistique quelque chose qui me rassure, tout comme me rassure la symétrie d'un paysage. (*Télérama* n°2554, *apud* Delbart, 2005: 38).

Certes Cioran semble insister sur un décalage plus grand puisqu'il revendiquait presque une incompatibilité entre son imaginaire, voire sa nature, et la langue française : « par tempérament, la langue française ne me convient pas : il me faut une langue *sauvage*, une langue d'ivrogne. » (Cioran, 1995: 28). Pourtant, cette « camisole » du français, l'écrivain d'origine roumaine n'a guère cherché à la délier, se pliant au contraire à ses rigueurs. Peut-être est-ce là toute l'originalité du « classicisme des bilingues » que d'accorder un tempérament avec un style qui lui est étranger, ou, dans le cas de Bianciotti, de décrire dans une langue toute en mesure et en contraintes un espace qu'aucun repère ne balise, lui qui ne cesse d'évoquer la pampa depuis qu'il s'est converti à la langue française⁶. Un passage du *Pas si lent de l'amour* est particulièrement évocateur de cet état d'esprit :

⁶ Il y a donc là une ligne de partage importante entre ses œuvres écrites en français et celles écrites en espagnol.

Je ne soupçonnais pas que chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité, que ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre. 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. (Bianciotti, 1999: 426).

Bien avant de changer de langue, Bianciotti a été sensible aux richesses du monde « après Babel », qui lui suggèrent que les mots sont véritablement des instigateurs de la réalité. D'où son exaltation lorsque, alors tout jeune séminariste, il découvre en faisant ses « premières gammes en français » (Bianciotti, 2002: 146), que le mot « sagesse » n'a « pas d'équivalent exact en espagnol » (*idem*: 147). Il affirme que ce « mot français », qu'il fait connaître à ses compagnons, leur « dévoila (...) le vrai chemin de la sainteté » (*ibidem*). Tous se mirent à « rêver de la sagesse dont les exemples donnés par un vieux dictionnaire [les] conviaient à un effort franciscain de chaque instant. » (*ibidem*). Ce pouvoir des mots à façonner ou enrichir la réalité n'est pas sans conséquences pour celui qui bascule d'une langue dans une autre : « on ne substitue pas une vision du monde à une autre comme on passe d'un rêve à un autre rêve dans le sommeil. » (Bianciotti, 1999: 427).

Julien Green, écrivain de langue française né à Paris de parents américains, a lui aussi bien conscience de ce que le passage d'une langue à une autre, même sur un mode superficiel et temporaire, n'est jamais anodin. Il rapporte dans son *Journal* une anecdote qui témoigne de l'attachement d'André Breton à une certaine pratique « pure » du français : « 17 avril 1948 : André Breton à qui on demandait pourquoi il n'avait pas appris l'anglais en Amérique a fait cette réponse qui le montre tel qu'il est et tel que je l'admire : 'pour ne pas ternir mon français.' ». Anne-Rosine Delbart, qui cite cette anecdote dans sa thèse, s'étonne que la phrase de Breton ait reçu « l'approbation de l'écrivain franco-américain ». Pour elle, c'est le « comble du paradoxe » (Delbart, 2005: 211). Sans doute peut-on s'étonner que le chantre du surréalisme, pour qui « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » puisse craindre la cohabitation de plusieurs langues. Cependant la réaction, et l'approbation, de J. Green, auteur notamment d'un recueil de

textes intitulé *Le langage et son double*, nous paraît légitime. Il sait combien deux langues en contact dans un seul esprit bouleversent le rapport au langage.

Le bilinguisme d'un écrivain devient une réalité première, inhérente à toute son entreprise créatrice. L'« Automatisme psychique pur » et « l'absence de tout contrôle exercé par la raison » que Breton appelle de ses vœux sont-ils possibles lorsque que la cohabitation de deux langues perturbe l'inconscient ? Certainement, mais l'entreprise serait probablement terriblement risquée, car à déconstruire un tissu qui a déjà l'allure d'un patchwork, ne risquerait-on pas de se perdre définitivement ? La langue rien moins qu'iconoclaste de Cheng et Bianciotti est, selon nous, un indice de l'abîme qui pourrait surgir suite à leur basculement dans une autre langue. Nous pensons qu'une écriture respectueuse des règles de la langue est un moyen pour les auteurs qui écrivent en langue étrangère de baliser le chemin très sinueux qu'ils se sont assigné. Un terme de Lise Gauvin propose une image pour cet espace que les auteurs « à la croisée des langues » ont à cœur d'éviter : « le no man's langue ». Il s'agit là d'un espace déterritorialisé, voire décontextualisé, indisponible à toute narration⁷...

Un texte de Derrida nous permettra de poursuivre la réflexion sur la question des tensions entre langage et langues étrangères, classicisme du style ou violence de l'écriture. Français né en Algérie dans une famille juive, le philosophe n'a pas les « arrière-pensées » d'un Bianciotti ou d'un Cheng puisque sa langue familiale et sociale était le français. Malgré tout, ce dernier était pour Derrida la langue de l'autre, du colon. Or, dans une interview publiée par le journal *Le Monde*, Derrida confie ceci de son rapport à la langue française :

Et de même que j'aime la vie, et ma vie, j'aime ce qui m'a constitué, et dont l'élément même est la langue, cette langue française qui est la seule langue qu'on m'a appris à cultiver, la seule aussi dont je puisse me dire plus ou moins responsable. Voilà pourquoi il y a dans mon écriture une façon, je ne dirais pas perverse, mais un peu violente, de traiter cette langue. Par amour. L'amour en général passe par l'amour de la langue, qui n'est ni nationaliste ni conservateur, mais qui exige des preuves. Et des épreuves. On ne fait pas n'importe quoi avec la langue, elle

⁷ Dans cet espace peu d'écrivains ont osé s'aventurer. Peut-être faut-il l'envergure d'un Samuel Beckett pour réussir comme il l'a fait son entreprise de sape du langage et affirmer comme le narrateur de *l'Innommable* : « je le leur arrangerai leur sabir ».

nous préexiste, elle nous survit. Si l'on affecte la langue de quelque chose, il faut le faire de façon raffinée, en respectant dans l'irrespect sa loi secrète. C'est ça, la fidélité infidèle : quand je violente la langue française, je le fais avec le respect raffiné de ce que je crois être une injonction de cette langue, dans sa vie, son évolution. Je ne lis pas sans sourire, parfois avec mépris, ceux qui croient violer, sans amour, justement, l'orthographe ou la syntaxe 'classiques' d'une langue française, avec de petits airs de puceaux à éjaculation précoce, alors que la grande langue française, plus intouchable que jamais, les regarde faire en attendant le prochain. Je décris cette scène ridicule de façon un peu cruelle dans *La Carte postale*. (Derrida, 2004).

Plutôt que d'opposer deux rapports au langage dont l'un serait décomplexé, Derrida situe, au cœur de la question du langage, l'amour de la langue. Voilà qui rejoint la « passion » de la langue française évoquée plus haut. L'opposition entre les indifférents à la langue, voire ce que Derrida appelle les « puceaux à éjaculation précoce » d'une part, et les amoureux de la langue d'autre part, nous paraît plus intéressante que de dénoncer le conservatisme ou la frilosité d'un certain usage de la langue française. Au travers de cette analyse, on voit converger les écritures de Bianciotti et Cheng dans une même démarche d'amour pour la langue, la même philoglossie pourrait-on dire. De l'un à l'autre, l'essence de la relation est la même. Bien sûr, la « passion » de Cheng et de Bianciotti pour le français à ceci d'original qu'elle est dirigée vers une langue qu'ils écrivent tout en « ignor[ant] le bonheur de [l'] utiliser (...) sans 'arrière pensée' » (Bianciotti, 1997: 89).

Certes, la langue française a été pour eux particulièrement accueillante si l'on en juge à l'aune des prix reçus et à l'excellente réception de leurs œuvres. Elle n'en est pas moins demeurée une langue d'adoption, une langue donc vis-à-vis de laquelle il y aura toujours un écart, une distance, la permanence d'une frontière, même si cette frontière est un pont et non un mur. Or, un écrivain comme François Taillandier est là pour nous rappeler que le sentiment d'étrangeté par rapport à une langue d'adoption n'est pas fondamentalement différent du sentiment qu'un écrivain peut éprouver (doit éprouver ?) vis-à-vis de sa langue « naturelle ». Le romancier ouvre ainsi un petit essai intitulé *Une autre langue*, dont le sujet est l'évolution du français et du langage en général dans le monde contemporain, par le récit d'un rêve où il se retrouve perdu au milieu d'un groupe de personnes qui s'expriment dans une langue inconnue. L'interprétation que F.

Taillandier propose de ce rêve est liée à ce qu'il appelle « l'inquiétude particulière qui fonde une vocation d'écrivain. » : « (...) on n'est pas écrivain parce qu'on domine l'expression et la langue ; on est écrivain parce qu'on a un problème avec elles. » (Taillandier, 2004: 11s.). Pour F. Taillandier, ce « problème » a pour origine un sens aigu des insuffisances de la langue non littéraire : « L'ambition d'une parole exacte, supérieure, maîtrisée, procède du caractère continuellement précaire, inefficace et raté de la parole quotidienne. » (*idem*: 12).

Or, la démarche de Cheng et Bianciotti nous montre que cette insuffisance du langage quotidien auxquels les écrivains sont sensibles n'est pas inhérente au langage, mais à l'oubli que nous avons de son mystère. Tout écrivain sait qu'il « écrit en langue étrangère. » (Sartre, 2002: 135). Mais ce sont les écrivains qui n'écrivent pas dans leur langue maternelle qui nous font le mieux prendre conscience que la familiarité avec une langue est toujours nécessairement un leurre. Pour Lise Gauvin, les écrivains francophones non français sont affectés d'une « surconscience linguistique », car « les questions de représentations langagières » « prennent une importance particulière » pour eux : « Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. » (Gauvin, 1997: 6s.).

Plus loin, Lise Gauvin ajoute : « l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci. ». À partir de là, Gauvin forge le concept de littératures « de l'intranquillité », mot « aux résonances multiples », qu'elle dit avoir emprunté à Pessoa : « Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon. (*idem*: 8).

Le bilinguisme de François Cheng et Hector Bianciotti est évidemment un facteur de « soupçon », voire d'inquiétude, vis-à-vis de la langue. Ce terme d'inquiétude, dont l'étymologie nous renvoie au mouvement, nous semble définir l'attitude que Cheng et Bianciotti nous invitent à retrouver vis-à-vis du mystère du

langage. Avant d'adopter les mots du français, avec tout ce que cela a supposé de joies et de maux, François Cheng et Hector Bianciotti sont venus jusqu'à lui. Or, si l'on se réfère au grand mythe fondateur sur la question du langage, c'est également de mouvement qu'il s'agit : après l'épisode de la construction de la tour de Babel, confusion des langues et dispersion des populations sont allées de paire.

Hector Bianciotti et François Cheng rejouent en quelque sorte le mythe, et en tirent pour nous un enseignement qui n'est pas de l'ordre de la déploration d'une catastrophe : au contraire, c'est une richesse inépuisable qu'il s'agit d'explorer. Ainsi, chez François Cheng, l'écriture dans une langue d'adoption lui permet d'inventer une forme de poésie « symbiosée » : « issue de deux traditions poétiques » (Cheng, 2002: 39). Son œuvre s'apparente à un jeu d'ombres chinoises. Les mots du français deviennent des écrans qui évoluent en fonction de la lumière que le chinois projette sur eux :

(...) comme je suis façonné par l'écriture idéographique où chaque signe forme une unité vivante et autonome, j'ai une sensibilité particulière pour la sonorité et la plasticité des mots. J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes. (*idem*: 40).

Dès lors, c'est tout le système des mots qui se déplace, selon une poétique propre à la poésie chinoise : « La tradition poétique chinoise ne se privait pas de proposer des binômes ou des trinômes pour engendrer des espaces imaginaires mus par de virtuelles déflagrations. Et moi-même, je prends plaisir à les introduire dans ma poésie en français : 'ciel-terre-homme', 'Yin-Yang-Vide-médian', 'mont-fleuve', 'pinceau-encre', 'nuage-pluie', 'dragon-phénix' ». (*idem*: 59).

Par ailleurs, Cheng montre comment son regard toujours neuf en français le porte à goûter (terme qu'il affectionne) les mots d'un vocabulaire pour lui sans usure : « (...) puisque l'attention est attirée et l'intérêt éveillé, on est à même de s'immerger dans un généreux vivier de sons qui évoquent efficacement –à mes oreilles du moins – couleurs, parfums, saveurs, aspects, sensations, mouvements » (*idem*: 57). Son oreille est particulièrement sensible aux mots dont les sons sont proches et les sens éloignés, voire contraires. Il donne dans *Le dialogue* quelques exemples de rapprochements dans sa

poésie, tels germe-terme, éteule-étale, ou encore le vers « Violette violentée/Rouge-gorge égorgé ».

Cheng commente ces associations en affirmant que, « marqué par le système idéographique, dans lequel chaque signe forme une entité vivante et autonome », il est sensible à une poésie qui « tire sa force magique » des « rencontres » entre les mots, ou de leurs « entrechoquements » (*idem*: 59). Le poète ajoute à l'inverse qu'il n'hésite pas à « disséquer les mots composés afin de les rendre à leur implication originelle : « in-su », « in-ouïe », « in-visible » » etc. (*idem*: 60). La liste se prolonge et nous relèverons encore le terme « dés-orienté ». Le jeu de mot ici, ou plutôt le retour du sens, est particulièrement significatif pour Cheng dont l'écriture est « orientée », éclairée par l'Est, mais il renvoie plus généralement à un rapport au langage fait de bouleversements et de changement d'orientations, qui redéfinissent, par un changement de rapport aux mots, un changement de rapport au monde.

Nancy Huston ouvre le chapitre « Orientation », deuxième de son ouvrage *Nord perdu*, par cette phrase : « Se désorienter c'est perdre l'est. Perdre le nord c'est oublier ce que l'on avait l'intention de dire. » (Huston, 1999: 12). Nancy Huston ne précise pas ce que l'on perd ou ce que l'on oublie lorsque l'on perd l'est. Mais, on sait qu'« être à l'ouest », c'est être hébété et le sens du mot désorientation dit bien l'hébétude, la perte de la notion de l'espace et du temps. Est-ce parce que le soleil se lève à l'est que l'esprit s'assombrit en perdant ce point cardinal ? Ayant pratiqué volontairement la *désorientation*, des auteurs comme Cheng et Bianciotti nous *orientent*. En se convertissant à une autre langue que leur langue maternelle, ils désignent le langage pour ce qu'il est : un miracle et un mystère auquel on peut s'habituer comme on s'habitue au lever du soleil, mais qui, dès lors que l'on se confronte à son extranéité, permet de dire « tout ce que les choses elles-mêmes jamais ne pensèrent être dans leur intimité » (Rilke *apud* Cheng, 2002: 68).

Bibliographie :

BIANCIOTTI, Hector (1997). *Discours de réception à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly, suivi de l'allocution de Bertrand Poirot-Delepech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*. Paris: Grasset et Fasquelle.

BIANCIOTTI, Hector (1999). *Le pas si lent de l'amour*. Paris: Gallimard.

BIANCIOTTI, Hector (2002). *Comme la trace d'un oiseau dans l'air*. Paris: Gallimard.

CHENG, François (2002). *Le dialogue, une passion pour la langue française*. Paris: Desclée de Brouwer.

CHENG, François (2003). *Discours de réception à l'Académie française* <http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/cheng.html>

CIORAN (1995). *Entretiens*. Paris: Gallimard, « Arcades ».

CIORAN (1999). *Œuvres*. Paris: Gallimard, « Quarto ».

DAVID, Catherine (2003). « La nostalgie Bianciotti », *Le Nouvel Observateur*, n° 2037, 20 novembre.

DELBART, Anne-Rosine (2002). « Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Nancy Huston », *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec/Francfort: Nota bene/IKO-Verlag, pp. 43-63.

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Presses universitaires de Limoges.

DERRIDA, Jacques (2009). « Je suis en guerre contre moi-même », interview donnée pour le journal *Le Monde* le 19 août 2004. Studio Visit <<http://www.studiovisit.net/SV.Derrida.pdf>> [consulté le 20/IV/2009].

GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens avec Lise Gauvin*. Paris: Karthala.

GRUTMAN, Rainier (2007). « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », *Ecrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues*, GASQUET Axel et SUAREZ Modesta (dir.). Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.

HUSTON, Nancy (1999). *Nord perdu, suivi de douze France*. Paris: Actes sud.

STEINER, George (1998). *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*. Paris: Albin Michel.

TAILLANDIER, François (2004). *Une autre langue*. Paris: Flammarion.