

Censure et écriture translingue

Sara De Balsi

Introduction

Censure et imaginaire des langues

Les écrivains translingues sont des écrivains qui ont pratiqué la littérature, exclusivement ou pas, dans une langue seconde¹. Malgré les différences biographiques, linguistiques et, plus largement, de position dans l'espace littéraire, l'expérience des langues que ces auteurs partagent donne lieu à un discours nous permettant de les soumettre à un questionnement commun.

Une donnée qui s'impose comme une évidence à l'analyse des textes translingues, est la présence imposante de ce que Lise Gauvin a appelé la « surconscience linguistique ». Forcée en écho avec la notion d'insécurité linguistique² et appliquée au corpus francophone, la surconscience linguistique se définit comme « une sensibilité plus grande à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture [...] est synonyme d'inconfort et de doute » (Gauvin 2004: 256). Tout écrivain francophone est pour Gauvin « condamné à penser la langue » (*ibid.*: 258), car celle-ci ne lui appartient pas « naturellement », mais est toujours un objet à (re)conquérir. Ce que Lise Gauvin a observé chez de

¹ Nous empruntons cette définition à Alain Ausoni (Ausoni 2012), qui traduit le néologisme *translingual* forgé par Steven G. Kellman (Kellman 2000).

² Formalisée par la sociolinguistique dans les années Soixante, la notion d'insécurité linguistique peut se définir comme la prise de conscience par le locuteur que ses propres pratiques langagières ne sont pas conformes à une norme reconnue. (cfr. Francard 1993).

nombreux écrivains francophones et que nous observons dans les œuvres des écrivains translingues, est la tendance à produire une réflexion sur les langues et le langage, et souvent même à faire de la langue l'un des sujets principaux de leur écriture.

Nous formulons premièrement l'hypothèse que la surconscience linguistique, étant un sentiment d'étrangeté dans la langue qui se manifeste chez des écrivains qui connaissent et parfois participent à plusieurs (au moins deux) espaces littéraires, sous-tend le rapport que ces écrivains entretiennent avec les instances de censure et d'autocensure.

Deuxièmement, si l'écriture en langue seconde (et conjointement, le plus souvent, en pays étranger), peut déclencher la libération d'une voix qui était censurée – par exemple, par des instances politiques – dans la langue d'origine, à l'intérieur de la langue «adoptive» le partage entre ce qui «peut» et «ne peut pas» être dit se joue sur le terrain de l'imaginaire de la langue, à savoir de la représentation subjective, émotive de celle-ci que l'auteur forge dans son discours³. Autrement dit, censure et imaginaire des langues – «maternelle», seconde, autres – sont étroitement imbriqués : d'un côté, le fait d'avoir subi la censure dans une langue, ou de l'avoir déjouée dans une autre, influence l'imaginaire des langues; de l'autre, la représentation subjective que l'écrivain s'est forgé d'une langue peut contribuer à enclencher des mécanismes d'autocensure.

À travers l'analyse des écrits autobiographiques de trois auteurs translingues contemporains, Jorge Semprún, Nancy Huston et Agota Kristof, qui ont choisi pour des raisons différentes d'écrire en français, nous verrons que la langue seconde est tantôt celle dans laquelle on peut dire ce qui était interdit dans (par) la langue maternelle, tantôt, à l'inverse, le lieu du triomphe du mensonge ; elle est tantôt représentée comme un espace de libération des mots, tantôt comme une contrainte

³ Nous empruntons la définition que Dominique Combe a donné de l'imaginaire des langues : « L'imaginaire de la (des) langue(s) est une représentation subjective, émotive des langues, qui souvent se justifie par une (fausse) logique. » (Combe 1995 : 67)

ultérieure voire définitive. Sans prétendre en tirer une typologie, nous souhaitons montrer trois modes d'interaction possibles entre censure et imaginaire des langues, tous trois s'instaurant sur un fond de surconscience linguistique.

Jorge Semprún : la langue française comme espace de liberté

Jorge Semprún est auteur d'une œuvre bilingue, dont la partie la plus significative est écrite en français, sa langue seconde.

Né à Madrid en 1923, lorsqu'éclate la guerre civile en juillet 1936, il suit d'abord son père, diplomate de la mourante République espagnole, à La Haye et à Genève, ensuite il parvient avec son frère Gonzalo à Paris. L'apprentissage de la langue française, qui advient dans la période de l'adolescence, est donc intimement lié à l'expérience de l'exil.

En 1940, le jeune Semprún, étudiant de philosophie, rejoint les rangs de la Résistance. Arrêté par la Gestapo en septembre 1943, il est envoyé au camp de concentration de Buchenwald, où il restera en détention jusqu'à l'arrivée des Américains, en avril 1945.

Après la Libération, il se consacre pleinement à l'activité politique, sous la forme du militantisme antifranquiste en Espagne. Entre la fin des années 40 et l'année 1963, il est actif au sein du Parti Communiste Espagnol clandestin, dont il devient l'un des dirigeants. Il en est expulsé en 1964, en même temps que l'ami historien Fernando Claudín, en raison de son incompatibilité devenue manifeste avec l'orthodoxie imposée par les cadres du parti.

En 1963 paraît chez Gallimard *Le grand voyage*, premier roman de Semprún, écrit en Espagne en 1961, pendant sa dernière période de clandestinité. Il s'agit du récit de son voyage vers le camp de concentration de Buchenwald, auquel s'entremêle, conformément à la construction narrative qui restera typique de ses romans, la narration de souvenirs antérieurs et postérieurs. À partir de ce moment, Semprún entame une carrière d'écrivain, en français et – moins

souvent – en espagnol. Le choix de la langue semble s'accorder avec l'espace existentiel représenté : la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre Mondiale (« Les deux guerres de mon adolescence », Semprún 1998 : 101), l'exil, la déportation, le retour du camp sont racontés en français; le militantisme dans le Parti communiste et les années de clandestinité en Espagne, sous de nombreux pseudonymes, notamment celui de Federico Sánchez, en espagnol. *Autobiografía de Federico Sánchez* est le premier texte placé sous le signe du « pacte autobiographique » ; d'autres suivront au cours des années : *Quel beau dimanche !* (1980), *Federico Sánchez vous salue bien* (1993), *L'écriture ou la vie* (1994), jusqu'aux plus récents *Adieu, vive clarté...* (1998), *Le mort qu'il faut* (2001) et le posthume *Exercices de survie* (2012, écrit en 2005).

Après ses années d'engagement comme ministre de la Culture au sein du gouvernement socialiste de Gonzáles de 1988 à 1991, Semprún s'affirme à partir des années 1990 comme un intellectuel d'envergure européenne. Il publie une série de réflexions politiques au sein desquelles il poursuit son interrogation sur la mémoire de la déportation, sur les lieux d'une mémoire collective européenne et sur le futur politique de l'Europe⁴. Il meurt à Paris en 2011.

L'histoire de l'écriture et de la publication du premier roman de Semprún, *Le grand voyage*, est inséparable du problème de la censure.

Écrit directement en français, le roman remporte le prix Formentor en 1963. Puisque la censure franquiste en interdit la publication en Espagne, Carlos Barral, l'éditeur de Semprún et inventeur du prix, fait imprimer la traduction espagnole du *Grand voyage*, *El largo viaje*, au Mexique (cf. Semprún 1994 : 349 et Grutman 2005). Cependant, lors de la remise du prix Formentor à Salzbourg en mai 1964, l'édition mexicaine n'est pas encore prête et Barral consigne à Semprún un exemplaire aux pages blanches. Cette vue déclenche chez Semprún une analogie avec la neige tombée le premier mai 1945, pendant le défilé traditionnel, lors du passage des revenants des camps de concentration. Presque vingt ans après, la même neige semble couvrir les pages du *Grand voyage*:

⁴ Cfr. en particulier Semprún 2010.

Ce livre que j'avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s'évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer : tâche interminable, sans doute, que la transcription de l'expérience de la mort.

De tous les exemplaires du *Grand Voyage* que j'avais déjà reçus ce soir-là, que je recevrais encore, l'espagnol était le plus beau. Le plus significatif, à mes yeux, par sa vacuité vertigineuse, par la blancheur innocente de ses pages à réécrire. (Semprún 1994: 351)

La censure subie entraîne donc une réflexion plus vaste, sur l'écriture, l'(auto)traduction, la traduction comme réécriture ou comme matrice de réécritures infinies, mais aussi sur la part de la langue française dans la création littéraire.

La question des raisons qui ont poussé Jorge Semprún à choisir d'écrire en français, et en particulier d'écrire dans cette langue son premier roman, a été plusieurs fois posée à l'auteur. Un propos souvent cité par les critiques provient d'un entretien avec Jacobo Machover, intellectuel cubain exilé en France:

A Buchenwald, j'ai vécu au milieu d'une petite communauté d'Espagnols. [...] Logiquement j'aurais dû décrire mon expérience en partant de mes souvenirs en espagnol. Cependant, j'ai écrit *Le grand voyage* en français alors que j'étais à Madrid dans la clandestinité. Par la suite, j'ai eu recours naturellement au français. Cela tient sans doute à une nécessité d'échapper au pathétique. Le français est une langue plus littéraire, mais aussi moins trompeuse. Elle permet d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'un récit⁵.

Rainer Grutman observe qu'il y a dans cette réponse « certains lieux communs entourant le français (sa clarté, son caractère cartésien, son style) et dont tout écrivain qui se respecte semble devoir se réclamer », ainsi qu' « un aveu de la plus grande 'valeur' du français sur la bourse mondiale des langues » (Grutman 2005 : 132). Le critique

⁵ Cité par Grutman 2005: 131.

situe Semprún dans le système hiérarchisé de la littérature mondiale théorisé dans *La république mondiale des lettres* de Pascale Casanova ; dans ce cadre, le choix du français se fait en fonction « du prestige, de la croyance proprement littéraire attachée à une langue, de la valeur qui lui est accordée littérairement » (Casanova 1999: 8). Sensible au rayonnement culturel de la France et du français dans les années 60, Semprún aurait fait – plus ou moins consciemment – un choix stratégique au moment de la rédaction de son premier roman.

Si cette analyse nous paraît fondée – notamment, le français était préférable car il n'était pas sujet à la censure franquiste –, elle ne nous semble pas tenir suffisamment compte de l'imaginaire des langues actif chez l'auteur.

La construction d'un imaginaire de la langue française est perceptible dans l'ensemble de son œuvre autobiographique, mais elle est particulièrement visible, nous semble-t-il, dans *Adieu, vive clarté...*, récit d'adolescence en exil, qui est « aussi, surtout sans doute, [le récit] de l'appropriation de la langue française » (Semprún 1998: 101).

L'adolescent exilé à Paris, qui a perdu sa mère dans l'enfance et qui vient de perdre sa patrie, se rend compte qu'il a aussi perdu sa langue maternelle. Cette prise de conscience est narrativement placée au cours de l'épisode de l'inspection du linge à l'internat du lycée Henri IV, où le jeune Semprún vient d'arriver avec son frère.

C'était la fin de l'enfance, de la première adolescence : finis les demeures familiales, les rires et les jeux de la tribu, fini l'us et coutume de la langue maternelle. Comme si, par ce geste au demeurant banal, au cours de l'inventaire obligatoire de mon trousseau d'interne, la vieille religieuse qui n'en pouvait mais, souriante et précise à l'ombre de sa cornette, me projetait dans le territoire immense et désolé de l'exil (*ibid.* : 17-18).

Les frères Semprún ne parlaient pas français avant d'arriver à Paris. La langue étrangère apprise dès la première enfance, en effet, avait été l'allemand:

Mon père avait jugé qu'il serait toujours temps d'apprendre le français : ni les occasions ni le désir d'y parvenir ne nous feraient défaut, pensait-il. L'allemand, en revanche, c'était moins évident (*ibid.* : 62).

Comme Semprún lui-même l'a souligné à maintes reprises, c'est pour partie à sa connaissance de l'allemand (ainsi qu'à son affiliation au Parti Communiste) qu'il dut sa survie à Buchenwald. Dans l'ensemble de son œuvre, la culture allemande est conçue comme un symbole paradoxal de la civilisation et de la barbarie : le camp de Buchenwald, construit à deux pas de Weimar, près de la célèbre colline de l'Ettersberg où s'étaient déroulées les fameuses *Conversations* de Goethe et Eckermann, en est l'expression essentielle et brûlante.

Le français, quant à lui, fait l'objet d'un apprentissage rapide qui implique tous les niveaux : langue des études et de la communication avec son environnement social, il devient aussi la langue privilégiée pour la lecture, le cinéma, la culture au sens général. La perte de l'accent étranger est présentée comme étant le fait d'une décision aussi soudaine qu'irréversible : c'est l'épisode de la boulangerie, longuement raconté dans *Adieu, vive clarté...*, mais présent aussi dans d'autres romans autobiographiques. Les faits (mais ce sont rarement les faits qui font l'intérêt des récits de Semprún) se réduisent à peu près à cela : un jour pluvieux de mars 1939, entré dans une boulangerie du Quartier Latin, il n'est pas compris à cause de son accent espagnol ; la boulangère lui adresse des mots xénophobes, insultant à travers lui « les étrangers, les Espagnol en particulier, rouges de surcroît, qui envahissaient pour lors la France et ne savaient même pas s'exprimer » (*ibid.* : 66). L'invective de la boulangère, unie aux allégations d'un professeur de français prétendant qu'il copiait ses dissertations, poussent le jeune Semprún à prendre une décision fondamentale :

J'ai pris la décision d'effacer au plus vite toute trace d'accent de ma prononciation française : personne ne me traitera plus jamais d'Espagnol de l'armée en déroute, rien qu'à m'entendre. Pour préserver mon identité d'étranger, pour faire de celle-ci une vertu

intérieure, secrète, fondatrice et confondante, je vais me fondre dans l'anonymat d'une prononciation correcte (*ibid.* : 87).

Puissante opération d'autocensure chez le parlant, l'effacement de l'accent, qui trahit immédiatement l'origine étrangère, n'est pas présenté par Semprún comme l'indice d'une volonté d'intégration : il s'agirait, au contraire, d'une véritable stratégie politique pour mettre l'identité étrangère à l'abri, pour la protéger comme un secret précieux. Parler « sans accent, c'est-à-dire, avec un accent bien de chez eux » (Semprún 1963 : 119) est le meilleur moyen de se confondre en leur sein, et de *les* confondre, comme il arrive à plusieurs reprises aussi dans *Le grand voyage*.

Dans le travail d'appropriation non seulement de la prononciation anonyme, mais du système de la langue dans son ensemble, la littérature joue un rôle majeur. Baudelaire, d'abord, puis Gide, Malraux, Giraudoux, Char en seront les principaux ambassadeurs.

Un chapitre entier d'*Adieu, vive clarté...* est consacré à la rencontre de *Paludes* d'André Gide. Ce livre apporta au jeune Semprún « un secours inestimable»:

La boulangère du boulevard Saint-Michel me chassait de la communauté, André Gide m'y réintégrait subrepticement. Dans la lumière de cette prose qui m'était offerte, je franchissais clandestinement les frontières d'une terre d'asile probable. C'est dans l'universalité de cette langue que je me réfugiais. André Gide, dans *Paludes*, me rendait accessible, dans la transparente densité de sa prose, cet universalisme (Semprún 1998 : 133-134).

L'appropriation du français, précise l'auteur, n'implique pas l'enracinement dans une nouvelle patrie, et encore moins le reniement de sa propre patrie. « Rouge espagnol à tout jamais » (*ibid.*: 87), Semprún ne délaisse pas la langue maternelle, dans laquelle il continue à exprimer « l'essentiel de [lui]-même, à l'occasion » (*ibid.*: 150). Cependant, son amour envers la nouvelle langue est qualifié de « désintéressé » : sa conquête se fait sous le signe du désir, de la

curiosité, du plaisir ; mais aussi d'un besoin de clarté et de rationalité, qu'il atteindra au prix d'un travail de discipline que le français exige en tant que langue d'écriture. Le français se profile comme une nouvelle patrie, dépourvue cependant du défaut de toute patrie, le patriotisme : une patrie « enracinée dans l'universel » (*ibid.*, 149)⁶.

Ailleurs, Semprún se réfère à son « bilinguisme invétéré », « schizophrénie linguistique définitive » (*ibid.*: 133) comme à une richesse, qui comporte néanmoins une certaine mélancolie au constat qu'il s'agit d'une condition peu apte au partage:

Il me faudrait des lecteurs bilingues, quoi qu'il en soit, qui pourraient passer d'une langue à l'autre, du français à l'espagnol, vice versa, non seulement sans effort, mais encore avec joie, dans la jouissance des lieux et des jeux de langue ! (*Ibid.* : 99)

De tels lecteurs étant plus que rares – ils coïncideraient en effet avec l'auteur lui-même –, une écriture virtuellement bilingue au sens ici souhaité par l'auteur demeure utopique⁷. L'œuvre bilingue « réelle »

⁶ La question de la langue et de la patrie, loin d'être épuisée dans *Adieu, vive clarté...*, revient dans *Le mort qu'il faut*, le dernier texte que Semprún situe à Buchenwald : « La langue française était la seule chose qui ressemblait à une patrie, pour moi. Ce n'était donc pas la loi du sol, ni la loi du sang, mais la loi du désir qui s'avérait dans mon cas décisive. Je désirais vraiment posséder cette langue, succomber à ses charmes mais aussi lui faire subir les derniers outrages, la violenter [...] Certes, je n'avais pas pour autant oublié l'espagnol. Il était là, présent-absent, dans une sorte de coma, d'existence virtuelle, privé de valeur d'usage et d'échange. Pourtant, en cas de besoin vital, je pourrais y recourir, me semblait-il. Un seul fil, intime et mystérieux, reliait encore la langue de mon enfance à ma vie réelle, le fil de la poésie.» (Semprún 2001 : 104-105) La poésie assume ainsi la double fonction de fonder la deuxième patrie, la langue du pays d'accueil, et de garder la persistance de la langue maternelle, distante dans l'espace et dans le temps, et pourtant jamais définitivement compromise.

⁷ María Angélica Semilla Durán qualifie le bilinguisme de Semprún de « bilinguisme coordonné, dans la mesure où chacune des langues est em-

est présentée à travers la métaphore du serpent qui change de peau⁸ ; les deux langues de création entrent dans une dynamique non pas conflictuelle, mais productrice de sens. La promiscuité des deux langues est mise en œuvre par de nombreux moyens, tels que l'hétérolinguisme, à savoir «la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit» (Grutman 1997 : 37), fréquent aussi bien dans les textes en français qu'en espagnol, les références et citations plus ou moins longues, la traduction, souvent commentée, les interférences et les contaminations: autant de stratégies à travers lesquelles l'auteur institue un espace de création et de métissage.

Nancy Huston: déjouer l'autocensure

Nancy Huston est née à Calgary, dans le Canada anglophone, en 1953. Lorsqu'elle a six ans, ses parents se séparent et sa mère part : elle et ses frères seront élevés par leur père et sa nouvelle femme, d'origine allemande.

Huston vit à Paris depuis l'âge de vingt ans. Puisque son installation en France a été un choix personnel et non pas politique, elle se définit plutôt «expatriée» qu'«exilée» (Huston 1999), et parle justement d'«exil volontaire» (Huston et Sebbar 1986: 12). Son translinguisme, étranger à des questions de censure politique, est néanmoins à l'origine d'un questionnement sur ce que l'on peut et l'on ne peut pas dire dans une langue, qu'elle déploie particulièrement dans ses essais.

À son arrivée à Paris dans les années Soixante-dix, elle est fortement influencée par Roland Barthes, qui dirige son mémoire de sémiologie à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Il s'agit d'un travail sur l'interdiction linguistique, publié par la suite sous le

ployée dans des situations différentes » et de «bilinguisme symétrique, vérifiable lorsque la connaissance des deux langues est semblable ou équivalente» (Semilla Durán 2005: 217).

⁸ Cfr. Semprún 1993: 72 et Semprún 1998 : 56.

titre *Dire et interdire : éléments de jurologie*. Huston observera des années plus tard que son indifférence à traiter les jurons en français s'étendait à la langue dans son entier:

La langue française (et pas seulement ses mots tabous) était, par rapport à ma langue maternelle, moins chargée d'affect et donc moins dangereuse. Elle était froide, et je l'abordais froidement. (Huston 1999 : 63-64)

C'est dans cette langue « froide », « égale » voire « indifférente » (*ibid.*), apparemment immune à toute forme d'autocensure⁹ et même favorisant un sens de liberté dans l'écriture¹⁰, que Huston fait son entrée en littérature, avec le roman *Les variations Goldberg*, qui paraît aux éditions du Seuil en 1981¹¹. Pendant dix années, elle publie des essais et des romans en français; ce n'est qu'en 1991 qu'elle se rapproche de la langue de son enfance. Ce retour suit de près deux expériences fondamentales : d'abord, une maladie neurologique qui lui cause pendant un certain temps la perte de sensibilité des jambes et qu'elle interprète comme une métaphore: «C'est à partir de ce moment-là que je me suis dit: oui, mes racines sont gelées, il faut que je ranime

⁹ «Le *je* que j'employais dans mes essais, totalement nu et intime, sans protection aucune, était par ailleurs l'un des effets du *savoir déraciné* : en effet, cette impudeur était facilitée par l'emploi de la langue étrangère, en partie parce que celle-ci n'était pas (fantasmatiquement, du moins) comprise de mes parents, mais surtout parce qu'elle n'était *justement pas*, pour moi, de l'ordre de l'intime. Je pouvais y dire avec tranquillité, voire avec indifférence, des choses qu'il m'eût été impossible de révéler dans ma langue maternelle.» (Huston 2004 : 25)

¹⁰ «The French idiom gave me an incredible sense of freedom. I had no bad academic habits in French. I could hear the language more intensely than my own: nothing went without saying, no turns of phrase were taken for granted; also, all emotions were distinctly attenuated.», Huston 2007: 13, citée par Falceri 2014 : 55.

¹¹ Sur le translinguisme de Nancy Huston et sa pratique de l'auto-traduction, cf. Ausoni 2012 et Falceri 2014.

en moi la langue anglaise » (Huston 2001: 2); ensuite, peu de temps après, l'expérience de la maternité, qui la rapproche de son enfance (cf. Falceri 2014). Ailleurs dans son œuvre, le retour à l'anglais est associé par l'auteur à un besoin d' « innocence théorique » (Huston 1999: 50):

J'avais envie de faire des phrases libres et dépenaillées, d'explorer tous les registres de l'émotion y compris, pourquoi pas, le pathétique, de raconter des histoires au premier degré, avec ferveur, en y croyant, sans redouter les commentaires narquois des barthésiens et autres pérequiens. (*Ibid.*)

En d'autres mots, une forme de censure commençait à s'exercer à l'intérieur même de la langue seconde, qui était initialement perçue comme un espace de liberté : les « commentaires » désormais intégrés des maîtres français, Roland Barthes et les nouveaux romanciers en tête. Pour déjouer cette nouvelle forme d'autocensure, elle écrit donc *Plainsong* en anglais, et ce n'est que par manque d'éditeurs dans le monde anglophone qu'elle se résout à le traduire en français et à le publier en France sous le titre de *Cantique des plaines*. « À partir de ce moment, l'auto-translation est une partie fondamentale de sa poétique » (Falceri 2014, je traduis). Tous ses romans sont traduits par l'auteur elle-même ; en même temps, dans ses essais, l'auteur livre une réflexion sur la traduction et l'auto-translation. Cependant, si les deux langues sont équivalentes dans la mesure où elles se traduisent constamment l'une dans l'autre, elles ne le sont pas du tout du point de vue de la création.

Le plus grand vertige, en fait, s'empare de moi au moment où, ayant traduit un de mes propre textes – dans un sens ou dans l'autre – je me rends compte, ébahie : *jamais je n'aurais écrit cela dans l'autre langue !* (*Ibid.*: 52)

En d'autres mots : chaque langue est une vision du monde¹², mais aucune d'entre elles n'exprime la «nature» du parlant, ou de l'écrivain. L'écriture en langue seconde réfute la prétendue naturalité du lien entre l'individu et sa langue maternelle et la solidité de l'identité (qui, selon Huston (*ibid.*: 44), «est toujours un leurre, y compris l'identité stylistique»); l'accent est la marque visible – ou plutôt audible – de la multiplicité de l'expatrié.

Là où d'autres ont un préjugé négatif, j'ai pour ma part un préjugé positif à l'égard des individus à accent : déceler des intonations étrangères dans la voix de quelqu'un éveille en moi, de façon instantanée, l'intérêt et la sympathie. (Huston 1999: 36)

«Ah... me dis-je, cette personne est cassée en deux»; elle a donc *une histoire*. (*Ibid.* : 37)¹³

À l'inverse de Semprún, Huston non seulement n'essaie pas d'effacer son accent lorsqu'elle parle en français, mais admet en avoir un même en anglais :

Quand je lis des extraits de mes livres devant un public anglophone, c'est avec un accent britannique à couper au couteau.

¹² Huston semble se rattacher à l'hypothèse Sapir-Whorf du relativisme linguistique lorsqu'elle affirme que «les langues ne sont pas seulement des langues; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans...» (*Ibid.*: 51). Néanmoins, elle refuse l'idée selon laquelle la langue première affecterait de manière définitive la perception de la réalité de l'individu. En revanche, l'acquisition même tardive d'un autre ou d'autres systèmes linguistiques met en danger les certitudes du système originaire: «Et si vous avez plus d'une *world view*... vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune.» (*Ibid.*)

¹³ Cfr. aussi Huston et Sebban 1986: 13: «Maintenant, mon accent à moi aussi est là, inextirpable ; je sais que je ne m'en débarrasserai jamais. [...] Mais mon accent, au fond, j'y tiens. Il traduit la friction entre moi-même et la société qui m'entoure, et cette friction m'est plus que précieuse, indispensable. »

Pourquoi diable un accent britannique? [...] Serait-ce que... y compris dans ma propre langue... je ne me supporte qu'étrangère, dotée d'un accent ? (Huston 1999: 41-42)

Dans *Nord perdu*, la traduction et le bilinguisme ne sont que des aspects d'une réflexion plus vaste, qui dépasse la question des expatriés pour aborder plus largement le thème de l'identité. Dans cet «essai autobiographique qui fonctionne comme une sorte d'autoportrait de l'auteur en écrivain translingue» (Ausoni 2013 : 78), en effet, la thèse de Huston est que l'expatrié, en raison de la coupure ayant eu lieu dans sa trajectoire biographique, vit pour ainsi dire sur sa peau la multiplicité propre à tout être humain:

L'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à notre insu, la condition humaine. Le caractère totalement singulier de l'enfance, par exemple, et le fait qu'elle ne vous quitte jamais. (Huston 1999 : 19)

Et c'est justement l'enfance que Nancy Huston met au centre de son dernier ouvrage, *Bad girl. Classes de littérature*, paru en 2014 chez Actes Sud. Dans ce texte qui porte la mention de «récit», l'auteur revient sur le traumatisme que constitua l'abandon de la part de sa mère : la narratrice s'adresse à «Dorrit», le fœtus dans le ventre de la mère, l'enfant d'abord non désiré, puis abandonné qu'elle a été.

Construit en courts chapitres non numérotés, le récit est écrit à la deuxième personne du singulier, *tu* (il est donc ce que la narratologie appelle un récit alterdiégétique. Cf. Gasparini 2004: 141-183), et au temps futur ; cependant, comme il raconte surtout des événements antérieurs et postérieurs au temps de l'histoire, à savoir du temps intra-utérin de Dorrit, il peut aussi se lire comme une lettre à soi-même, un soi-même pour qui tout est encore à venir.

Le traumatisme de l'abandon maternel est anticipé à la période intra-utérine: au début de l'ouvrage, Dorrit est l'être minuscule qui «s'accroche» («S'accrocher, Dorrit, sera l'histoire de ta vie», Huston

2014: 12), pendant que sa mère, pour qui elle n'est qu'une «mauvaise nouvelle» (*ibid.*: 18) essaie de provoquer l'avortement.

Seule dans la chambre (ou dans la salle de bains, si son mari est dans la chambre), elle saute et saute et saute et saute et saute. Tu ne sais rien, Dorrit, ni des chambres ni des salles de bains, ni des sauts ni des maris, mais tu t'accroches. On pourrait ajouter un adverbe genre *désespérément* ou *passionnément*, mais il n'y a encore rien de désespéré ni de passionné dans ton cerveau car tu n'as pas encore de cerveau. Tu es, toute, accrochage. S'accrocher est la somme de ton être. (Huston 2014 : 17)

Bad girl retrace à la fois le passé de Dorrit, en racontant l'histoire de ses grands-parents et de ses parents, dans une sorte d'«auto-socio-biographie» à la Annie Ernaux¹⁴, et son futur, à savoir l'enfance, marquée par les déplacements, le départ de la mère, l'apprentissage de l'allemand pendant les quelques mois passés chez la famille de sa belle-mère ; mais aussi l'adolescence, le devenir femme, le rapport avec son corps ; et encore la lecture, la musique, l'écriture. L'expatriation et la langue seconde ont leur place:

Comme Beckett, tu quitteras ta mère patrie et feras semblant d'appartenir à une autre. Tu ne seras ni d'ici ni de là, mais de l'entre-deux c'est-à-dire de nulle part, assignée aux limbes à perpétuité. Vu que la vie dans les limbes est une punition, tu te sentiras coupable, auras l'impression d'avoir commis un meurtre.

Et ce n'est pas faux. Ta victime, c'est la femme que tu aurais dû devenir. Tu l'assassineras, à l'âge de vingt ans, puis tu passeras ton temps à mentir pour dissimuler ton crime. Le fait de t'être installée dans une langue et un pays étrangers t'obligera à mentir au long de ta vie adulte, tout comme tu as menti au long de l'enfance. Tu feras semblant que ton pays d'adoption est ton pays,

¹⁴ Citée, par ailleurs, à deux reprises (*ibid.*: 21 et 25). Elle était déjà citée dans *Nord perdu*, comme exemple d'exil social, par l'éloignement du milieu d'origine (Huston 1999: 23).

et sa langue ta langue – de même que, dans l'enfance, tu as fait semblant que ta belle-mère était ta mère.

Ayant renié la mère, il te sera facile de renier la mère patrie. Tout ce que tu diras sera frappé du sceau de la fausseté, de la duplicité. menteuse et traîtresse, tu mériteras la peine de mort. Ah ! Enfin tu comprendras le pourquoi de cette sentence.

Un enfant qui pense que sa mère a voulu le tuer peut quitter son pays et sa langue pour comprendre enfin pourquoi il mérite la mort. (Huston 2014: 104)

L'abandon de la mère et l'abandon du pays natal de la part de l'écrivain sont encore une fois mis en corrélation. Mais dans ce passage Huston dépasse les propos qu'elle tenait en 1988 dans un article ayant pour titre «A tongue called mother»:

[La mère,] une présence contre laquelle on peut soit lutter, soit se lover, mais qui est là.

Que l'on peut donc quitter.

Voire, symboliquement, tuer.

Un « ange du foyer », disait Woolf, qu'on a le droit et le devoir d'assassiner en légitime défense. Une même par rapport à laquelle s'affirmer différente. (Huston 1995 : 75)

Le meurtre symbolique, qui pouvait s'accomplir à travers l'exil linguistique, était ici celui de la mère, alors que dans *Bad girl* c'est celui d'un soi-même possible, de la femme qu'elle serait devenue si elle était restée dans son pays. Cet « autre soi », double resté canadien et anglophone, hante l'écriture de Nancy Huston, qui en traçait même un portrait dans *Nord perdu* (Huston 1999: 112-115).

Dans *Bad girl* l'auteur déjoue encore une fois l'autocensure, en écrivant la mère en français, la langue que («fantasmatiquement, du moins», Huston 2004: 25) celle-ci *ne peut pas lire*. Par sa pratique de l'écriture bilingue et de l'auto-traduction, en revanche, elle contribue à œuvrer «pour la reconnaissance d'une littérature qui s'écrit véritablement en langue étrangère» (Ausoni 2013: 80).

Agota Kristof. Des personnages censeurs

Agota Kristof naît en 1935 à Csikvánd, petit village de la Hongrie nord-occidentale. Elle traverse la frontière occidentale en 1956, pendant la répression de la révolution hongroise; avec son mari et sa petite fille de quatre mois, elle est accueillie en Autriche avec le statut de réfugiée. De là, elle est transférée en Suisse, à Lausanne, puis à Zurich, d'où le groupe dont elle fait partie se disperse un peu partout dans le pays helvétique. Agota Kristof s'installe à Neuchâtel, en Suisse romande, où elle restera jusqu'à sa mort, en 2011.

Dans les premières années de son exil, elle travaille dans une usine de montres, où toute interaction humaine est empêchée par le bruit des machines. L'apprentissage de la langue française est lent et infructueux, la lecture lui est impossible car elle ne reconnaît pas les mots dans les signes. L'écriture, ancre de salut, se fait en hongrois, à travers la composition de poèmes « d'amour, de tristesse, sur des états d'âme » (Durante 2007 : 2).

Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète. Moi, qui savais lire à l'âge de quatre ans. (Kristof 2004 : 53)

À l'âge de vingt-six ans, elle s'inscrit dans un cours de français pour étrangers pour réapprendre à lire, objectif auquel elle parvient rapidement. Devenu langue de lecture, le français ne tarde pas à devenir aussi langue d'écriture, au dépens de la langue maternelle ; la poésie, par laquelle s'exprimait l'écriture en hongrois, est définitivement abandonnée en faveur de la prose.

A partir des années 1970, elle commence à écrire de courts textes de théâtre en français, mis en scène par des compagnies d'amateurs à Neuchâtel, et plus tard diffusés par la radio.

C'est par l'expérience théâtrale que commence l'écriture du *Grand Cahier* (1986), premier volet d'une trilogie romanesque de grand succès international. Les deux autres volets (*La preuve*, *Le troisième mensonge*) suivront en 1988 et 1991. Agota Kristof est aussi auteur d'un quatrième

roman, *Hier* (1995) et d'un recueil de récits courts (*C'est égal*, paru en 2005).

C'est surtout dans son récit autobiographique *L'Analphabète*, paru à Genève en 2004, qu'elle construit un imaginaire de la langue française, notamment par le récit de la conquête lente et douloureuse de celle-ci. Les onze courts chapitres qui composent le recueil correspondent à autant de moments de la vie de l'écrivain, de son enfance à la maturité, passant par l'exil et l'expérience de l'écriture. Le cinquième, intitulé « Langue maternelle et langues ennemies » (Kristof 2004 : 21-24) est consacré spécifiquement au thème des langues étrangères et permet de reconstituer les quatre étapes principales de la biographie linguistique de l'auteur, qui correspondent à autant de rencontres avec des langues : le hongrois, l'allemand, le russe, le français.

Pendant son enfance, que l'auteur passe dans son village natal, « il n'y avait qu'une seule langue » (*ibid.*: 21), le hongrois. Pour l'enfant, il n'est pas concevable que d'autres langues, hormis la sienne, puissent exister, que quelqu'un puisse prononcer des mots autres, jugés alors incompréhensibles¹⁵. C'est dans sa langue première, sentie comme universelle, pré-babélique, qu'elle apprend à lire et à écrire, à l'âge de quatre ans.

À l'âge de neuf ans, elle s'installe avec sa famille dans une ville près de la frontière autrichienne, Köszeg (qui a inspiré la « ville de K » de la Trilogie), où un quart de la population parle allemand : cette langue est perçue par l'enfant et par la population hongroise comme une « langue ennemie ». L'allemand en effet est non seulement inconnu et inconnaissable, mais aussi hostile, évoquant en même temps le souvenir de la domination autrichienne sur la Hongrie et l'occupation nazie actuelle.

¹⁵ Le passage sur les tziganes est emblématique: «On disait que les Tziganes, installés aux confins du village, parlaient une autre langue, mais je pensais que ce n'était pas une vraie langue, que c'était une langue inventée qu'ils parlaient entre eux seulement.» (*Ibid.*: 21-22).

D'ailleurs ce ne sera pas à la langue allemande de s'imposer, mais – seulement un an plus tard – au russe des « Libérateurs », langue par laquelle l'Union Soviétique mettra en acte un « vrai sabotage intellectuel » (Kristof 2004: 23). La troisième étape de la biographie linguistique de notre auteur est la rencontre avec cet idiome, imposé à sa génération notamment à travers le contrôle du système scolaire.

La quatrième étape est la dernière, celle qui n'en finira jamais : l'apprentissage du français, « langue ennemie, elle aussi » (*ibid.*: 24), qui n'a pas été choisie et pourtant a fini pour remplacer le hongrois. L'apprentissage est représenté avec l'image de la « lutte »:

C'est ainsi que, à l'âge de vingt-et-un an, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. (*Ibid.* : 23-24)

Une « lutte », toutefois, qui n'a ni pour but l'intégration, ni pour mobile l'émulation (nulle part, d'ailleurs, nous lisons dans l'œuvre de Kristof un éloge de la littérature ou de la langue française en tant que telles)¹⁶: s'emparer de la langue veut dire conquérir la possibilité de s'exprimer, voire de se ré-exprimer, par l'écriture. Ainsi dans le discours de Kristof sur la langue, le français finit par être considéré une variable parmi d'autres, une pure circonstance matérielle de la création littéraire:

Ce qui est sûr, c'est que j'aurais écrit, n'importe où, dans n'importe quelle langue (*ibid.* : 40).

N'importe où ne veut cependant pas dire de la même manière : car Kristof, quel que soit le genre littéraire investi, applique

¹⁶ Selon plusieurs critiques, cela est dû au fait qu'Agota Kristof, n'ayant jamais vécu en France, se situe à l'extérieur de l'imaginaire national français (et de la langue française). Cfr. notamment Porra 2011: 21.

rigoureusement une esthétique qui est aussi une éthique d'écriture, que l'on pourrait résumer par la formule : *écrire comme une analphabète*. Significativement, l'auteur dit avoir pris à « modèle » les devoirs d'école de son fils, qui auraient inspiré notamment le style des compositions scolaires qui constituent *Le grand cahier* :

J'ai déjà dit plusieurs fois que c'est un peu une imitation de mon fils, qui écrivait les devoirs pour l'école. Je lisais ça, son style a été très déterminant pour moi. Il écrivait à peu près comme moi dans *La Trilogie*. (Durante 2007: 2)

Voici les caractères les plus saillants de cette écriture faussement enfantine : les phrases courtes, la parataxe largement prédominante, le manque presque absolu de figures rhétoriques, l'usage restreint des adjectifs et des adverbes. Quant au lexique, l'auteur fait presque uniquement recours au lexique de base et ne mobilise pas la synonymie afin d'éviter les répétitions. La langue est donc artificiellement dépouillée de tout artifice, à travers un laborieux travail de scalpel. Dans le même entretien, Kristof affirme que son travail a consisté essentiellement dans la réduction des différentes versions, par suppression d'éléments :

C'est un livre très court [...] et j'ai mis au moins trois ans pour l'écrire, tellement je devais corriger tout le temps. Quand je trouvais un adjectif qui sonnait faux, il fallait le changer tout de suite. Réduire au plus important, et objectivement. (*Ibid.*: 1-2)

Ce procédé d'écriture, que l'on peut observer empiriquement dans les manuscrits et tapuscrits que l'auteur a légués aux Archives littéraires suisses¹⁷, n'est pas sans rappeler la « méthode » de composition des jumeaux du *Grand cahier* décrite dans le chapitre

¹⁷ Il s'agit du fonds Kristof des Archives littéraires suisses, conservées à Berne, dans la Bibliothèque nationale suisse.

« Nos études » du roman, souvent cité en tant qu'exemple de mise en abyme du procédé d'écriture du roman lui-même.

Voici comment se passe une leçon de composition: [...] nous nous mettons à écrire. Nous avons deux heures pour traiter le sujet et deux feuilles de papier à notre disposition. Au bout de deux heures nous échangeons nos feuilles, chacun de nous corrige les fautes d'orthographe de l'autre à l'aide du dictionnaire et, en bas de la page, écrit «Bien» ou «Pas bien». Si c'est «Pas bien», nous jetons la composition dans le feu et nous essayons de traiter le même sujet à la leçon suivante. Si c'est «Bien», nous pouvons recopier la composition dans le Grand Cahier.

Pour décider si c'est «Bien» ou «Pas bien», nous avons une règle très simple: la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. [...] Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. (Kristof 2011: 34-35)

Au nom du « vrai », les jumeaux se font donc censeurs l'un de l'autre. Dans sa lecture psychanalytique de la Trilogie des jumeaux, Hélène Vexliard a finement analysé ce mécanisme, en partant justement de l'observation que ce que les jumeaux appellent le «vrai», n'est en effet que la «réalité» ; afin de survivre pendant la guerre et le régime totalitaire qui s'ensuit, les jumeaux décident de censurer, dans leurs écrits comme dans leurs actes, tout ce qui appartient à la sphère émotive. On assiste donc au surinvestissement du principe de réalité et au renoncement, par la censure que les jumeaux appliquent mutuellement à leurs écrits, à toute forme d'affectivité. Le cahier en tant qu'objet fictionnel est donc le résultat d'un acte de censure: les pages «pas bien» sont brûlées.

Il s'agissait là des pages qui faisaient état, si peu que ce soit, de réactions psychiques. [...] Cette étape censurée est celle de l'intégration psychique subjective, le travail de l'Ics [Inconscient]

et du Pcs [Préconscient]. Il s'agit de l'élaboration psychique d'une réalité externe, tout simplement le constituant de la réalité psychique d'un individu. (Vexliard 1999: 85-86)

Avec la censure de l'élaboration psychique, tout acte se présente à l'état brut : le meurtre, l'inceste, la mort. Indifférenciés et pourtant auteurs d'une méfiance l'un envers l'autre par la censure mutuelle, les jumeaux, narrateurs à la première personne du pluriel, «figurent par là un des clivages du moi créé par le système totalitaire pour échapper à la psychose» (*ibid.*: 102).

Quant au *Grand Cahier* en tant qu'œuvre littéraire, il nous semble mettre en scène, en le déguisant en censure mutuelle entre deux personnages qui forment néanmoins un *nous* unanime, l'acte solitaire de l'autocensure de l'auteur. Qu'est-ce qui est censuré ? D'abord, la langue hongroise elle-même, dans laquelle Kristof n'écrira jamais, même lorsqu'elle ne risquera plus la censure politique, une langue dont il y a à peine la trace dans les brouillons de son œuvre ; ensuite, et plus profondément, ce que la langue hongroise représente dans l'imaginaire de l'auteur, à savoir tout ce qu'elle sent avoir perdu en l'abandonnant : des modèles littéraires, ainsi que la croyance en toute dimension collective de la création littéraire ; la forme poétique, ainsi que la valeur de vérité qu'elle lui conférait ; le sentiment d'appartenance à une communauté, ainsi que celui d'unité et de solidité du moi.

Conclusion

À travers trois cas significatifs, nous avons tenté de montrer la diversité des interactions entre les instances de la censure et les représentations imaginaires des langues à l'œuvre chez les auteurs, interactions qui donnent lieu à des choix poétiques et esthétiques différents. L'imaginaire «classique» du français comme langue de

clarté, rationalité, discipline¹⁸, est intégré à la poétique de Semprún à travers le dialogue constant qui s'instaure dans son œuvre avec la littérature française. Chez Huston, ces caractéristiques sont initialement associées au français *en tant que* langue étrangère, apprise en pleine conscience sous l'égide de ses maîtres. L'indifférence affective initialement témoignée à cette langue finit par céder sa place à un imaginaire de l'oppression; la langue qui a d'abord rendu possible l'écriture, censure désormais la création. Cette menace est désamorcée grâce au retour à l'anglais, à travers l'écriture et l'auto-traduction. Chez Agota Kristof, enfin, le français est considéré une langue « ennemie », à l'instar de l'allemand et du russe, ce qui comporte d'une part une mythisation de la langue «maternelle» – pourtant définitivement abandonnée dans la création littéraire –, d'autre part une écriture qui vise à se passer de la fonction esthétique, en abolissant (et c'est le plus grand artifice) les artifices du «beau style».

Les ouvrages autobiographiques des trois auteurs, marqués par une réflexion constante sur leur pratique des langues et de l'écriture, témoignent non seulement – en simplifiant beaucoup – de trois types de représentations imaginaires du français (plutôt positive celle de Semprún, « neutre », du moins initialement, celle de Huston, résolument négative celle de Kristof), mais aussi de trois différentes manières de négocier avec les instances de la censure et de l'autocensure lorsqu'on écrit dans la langue de l'autre.

¹⁸ Cet imaginaire puise dans la longue tradition de discours sur la rationalité et l'universalité de la langue française; chez Semprún, il converge significativement avec l'imaginaire «passionnel» de la langue-femme, objet de désir et d'amour (cf. Combe 1995: 70-77, 85-87).

Bibliographie

- Ausoni, Alain, «Écriture translingue et autobiographie», *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Oxford, Peter Lang, 2013: 63-85.
- Ausoni, Alain, «'Ce second cœur dans ma poitrine': le rapport à la langue française dans les textes autobiographiques d'Andreï Makine et de Nancy Huston», *Le Cœur dans tous ses états*, Oxford, Peter Lang, 2012: 142-153.
- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Combe, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- Durante, Erica, «Agota Kristof: du commencement à la fin de l'écriture», entretien avec l'auteur, *Revue Recto/verso*, 1. *Genèses contemporaines*, 2007, en ligne:
http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Agota_Kristof_Portrait.pdf
- Falceri, Giorgia, « Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational poetics », *Ticontra. Teoria Testo Traduzione*, 2, 2014: 51-66.
- Francard, Michel, «Trop proches pour ne pas être différents. Profils de l'insécurité linguistique dans la Communauté française de Belgique», *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Cahiers de l'Institut Linguistique de Louvain 19 (3-4), 1993: 61-70.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004.
- Grutman, Rainier, *Des voix qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997.
- Id., «La traduction ou la survie: Jorge Semprún, Carlos Barral et le prix Formentor», *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 18, 1, 2005: 127-155.
- Huston, Nancy, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1996.

- Id., *Nord perdu*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Id., *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Id., *Bad girl. Classes de littérature*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Huston, Nancy et Leila Sebbar, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, Bernard Barrault, 1996.
- Kellman, Steven G., *The Translingual Imagination*, Londres, University of Nebraska Press, 2000.
- Kristof, Agota, *L'analphabète*, Genève, Zoé, 2004.
- Id., *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, « Opus » Seuil, 2011.
- Porra, Véronique, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégie et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim, Georg Olm Verlag, 2011.
- Semilla Durán, María Angélica, *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- Semprún, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.
- Id., *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- Id., *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, 1998.
- Id., *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.
- Id., *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2010.
- Vexliard, Hélène, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La résistance de l'humain*, Zaltzman, Nathalie (dir.), Paris, PUF, 1999: 75-106.
- Yi, Mi-Kyung, « Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston », *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001 : 1-16.

L'autrice

Sara De Balsi

Après des études de Lettres classiques à l'université de Naples Federico II et un master en Littérature générale et comparée à l'université de Paris 3, Sara De Balsi est actuellement doctorante à

Sara De Balsi, *Censure et écriture translingue*

l'Université de Cergy-Pontoise, où elle prépare une thèse sur l'œuvre de l'écrivaine hongroise d'expression française Agota Kristof.

Email: saradebalsi@hotmail.com

L'article

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Comment citer cet article

De Balsi, Sara, "Censure et écriture translingue", *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, V.9 (2015), www.Betweenjournal.it/