



HAL
open science

Silence et corps au cœur de l'expérience exophone

Bourges-Celaries Anna

► **To cite this version:**

Bourges-Celaries Anna. Silence et corps au cœur de l'expérience exophone. Post-Scriptum, 2022, 32. hal-03705594v2

HAL Id: hal-03705594

<https://hal.science/hal-03705594v2>

Submitted on 23 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Silence et corps au cœur de l'expérience exophone

Introduction

Nous proposons dans cet article de nous intéresser à la relation au corps et au silence dans l'écriture exophone des auteurs François Cheng (1929), écrivain chinois de langue d'expression française, et Aharon Appelfeld (1932-2018) dont la langue maternelle était l'allemand mais qui écrivait en hébreu, en particulier à travers la figure de l'enfant comme représentation de ce que nous appelons l'« entre ». Entre les langues, entre les époques, entre différents états. Pour appuyer notre analyse, nous allons notamment nous intéresser à la psychologie qui s'appuie sur deux aspects pour appréhender la conception humaine du corps. Il y a tout d'abord ce que nous ressentons par le biais de nos organes de perception (ouïe, vue, odorat, etc.), ainsi que la proprioception, dimension relative à la vision que nous avons de notre propre corps dans l'espace. Ces deux formes d'interaction sont les fondations de notre relation personnelle avec notre corps, aussi bien que de la vision que nous en avons. Dès 48 mois, l'enfant commence à construire ce que l'on pourrait appeler une « image sociale » de lui-même (Riva 2018), c'est-à-dire l'intégration du concept de son propre corps objectivé selon les normes sociales relatives au corps de façon générale. D'après Giuseppe Riva, « [...] culture has a central role in shaping our bodily experience as we construct and revise our own experience of the body through a variety of social inputs » (*Ibid.*, 247). Puisque la langue fait partie intégrante de la culture, une influence mutuelle et réciproque existe donc entre les expériences marquantes vécues et le langage.

Dans certaines situations, la survie nécessite d'apprendre une nouvelle langue. Ce fut le cas d'Aharon Appelfeld, dont le roman *Mon père et ma mère* (2020) dont la narration relate le dernier été que l'auteur passa avec ses parents, l'été qui précéda la Seconde Guerre mondiale. Le silence tient un rôle important dans cet ouvrage puisque tout est décrit du point de vue d'un enfant d'une dizaine d'années qui observe son environnement. Ce silence de l'enfance est par ailleurs une composante importante dans la littérature exophone. La pratique exophonique pourrait alors être l'écho de ce silence, qui devient un espace de dialogue entre les langues. François Cheng dans son essai *Le Dialogue* (2002) théorise l'impact de sa pratique du français quant à son expression personnelle poétique qu'il pense être profondément chinoise et française à la fois. À l'instar d'Appelfeld, Cheng a vécu l'exil de son pays et de sa sphère linguistique familière, et dû faire face à une forme

de silence, en particulier lors de son arrivée en France. La figure de l'enfant trouve également place parmi les images auxquelles recourt François Cheng pour décrire sa situation langagière. L'enfant, qui plus est celui que nous étions, est un objet de fantasmes et de rêveries, en raison du fait que l'humain voit ses souvenirs se déformer; il est en réalité très difficile, voire impossible, de réellement savoir ce que recèle notre passé. Mais si la figure de l'enfant fascine, c'est sans doute aussi pour la richesse qu'elle offre. Cet article se concentre principalement sur le phénomène de resubjectivation de la figure de l'enfant et du phénomène de croissance par l'usage de la pratique exophonique qui joue alors le rôle de médium de navigation de l'« entre ». En revisitant ainsi l'enfant que nous avons été, nous pouvons faire (bon) usage du silence : le silence des mots, le silence de l'apprentissage, le silence imposé (par les adultes, la société, une situation, etc.). (Ré)écrire l'enfant est une possibilité de (re)création que l'exophonie rend d'autant plus tangible grâce à l'utilisation d'une nouvelle langue. Dans un premier temps, nous aborderons la notion de dialogue que le silence de l'enfant permet d'explorer, pour, dans un deuxième temps, discuter de l'utilisation de métaphores corporelles qui marquent l'intégration de ce silence à l'œuvre et à la vie des auteur·e·s exophones.

Dialogue avec le passé

Enfance double

Le retour au passé explicite, c'est-à-dire lorsque l'auteur·e n'entraîne pas son lectorat dans un espace narratif dénué de repères temporels, invite naturellement au dialogue selon la théorie bakhtinienne au sujet du dialogisme, puisqu'une polyphonie s'instaure nécessairement (Bakhtin 1998). La voix du passé et la voix du présent communiquent. Ce phénomène est renforcé par la dimension exophone qui fait entendre, elle aussi, la polyphonie des deux langues de l'auteur·e. Comme l'explique Christine Ivanovic, la démarche littéraire exophone ne se limite pas à l'utilisation d'une langue étrangère, mais traduit également une volonté de mise à distance entre l'auteur·e et la communauté linguistique dans laquelle iel se place : en effet, sa pratique diffère de la langue d'adoption, telle qu'elle serait utilisée par un·e locuteur·rice natif·ve (2010, 172). C'est par ce biais que la voix réelle, *phonē*, de l'auteur·e exophone pourrait s'exprimer. Un dialogue n'est pas seulement composé des réparties des personnes qui (se) parlent, mais également de silences : silence pour chercher ses mots, silence pour recevoir les mots de l'Autre, silence pour les comprendre. Ce dialogue inhérent à la pratique exophonique, qui forme un

passage d'une ère à une autre, nous apparaît être incarné dans la figure de l'enfant qui traverse les textes de nos auteurs.

Ainsi, les premiers mots du roman *Mon père et ma mère* nous ouvrent une porte vers le passé d'Appelfeld : « Sur mes chemins d'écriture, je retourne sans relâche dans la maison de mes parents, en ville, ou celle de mes grands-parents, dans les Carpates, ainsi que dans les lieux où nous avons été ensemble » (Appelfeld 2020, 7). Le processus d'écriture de l'auteur le ramène sans cesse aux lieux importants de son enfance, lieux qu'il n'a plus fréquentés depuis ses dix ans, âge auquel son exil débuta. Son écriture semble prendre corps dans ces souvenirs du passé et l'acte d'écrire devient un moyen de retrouver ces instants. Ce faisant, l'écriture se fait mouvement qui va à l'encontre du temps et renouvèle le processus de croissance et de vie grâce à une nouvelle langue. Cette première phrase nous fait aussi bouger dans l'espace. La polyphonie prend alors vie de plusieurs façons. Premièrement, les voix du passé, les voix d'ailleurs, nous font survoler les silences de la distance géographique et temporelle. Nous passons de la maison des parents, tout près de Czernowitz en Roumanie (aujourd'hui en Ukraine), à celle des grands-parents, retirée dans les montagnes. Ce déplacement vient creuser dans le temps également : les parents d'abord, puis les grands-parents. Un point d'équilibre entre deux temporalités et géographies du passé est proposé avec « ainsi que dans les lieux où nous avons été ensemble » puisque ce « nous » peut aussi bien faire référence aux parents qu'aux grands-parents, voire les deux. Le dialogue avec le passé, et plus précisément avec l'enfance, s'ouvre et vient combler le silence des absents. Secondement, c'est la nouvelle voix de l'enfant qui vient dialoguer avec ce passé, avec l'enfant qu'il était alors dans cette autre langue, la langue première. Pourtant, cela ne semble pas nécessairement évident au premier abord dans le cas de la littérature exophone puisqu'elle nécessite de s'éloigner partiellement du connu, de son vécu, et donc de son passé. La figure de l'enfant ouvre une porte alternative au dialogue avec le passé, comme en témoigne François Cheng :

En m'investissant totalement dans le français, je me voyais obligé de m'arracher à ce qui faisait mon passé [...]. [...] j'ai accompli l'acte, je le répète, de nommer à neuf les choses, y compris mon propre vécu. Celui-ci, certes, s'était initialement nourri de ma langue native, mais cette vieille nourrice humble et fidèle, à vrai dire, n'a jamais renié l'enfant qu'elle avait élevé [...]. Si, par la grâce d'une rencontre décisive, l'enfant devenu adulte a épousé une autre langue, elle est demeurée présente, toujours disponible, prompte à porter secours (2002, 78-79).

La mention du vécu qui doit être renommé est importante, car elle explique le mouvement nécessairement inhérent à la pratique exophonique qui permet de combler le silence du passé, ainsi allongé lors du passage dans une autre langue. L'auteur·e exophone ne peut s'avancer dans une nouvelle langue sans se retourner sur son passé qu'il doit (re)définir afin qu'il trouve sa place dans cette nouvelle vie, dans la langue d'adoption.

« La langue est ancrée dans la gestuelle physico-émotionnelle et participe à l'intersubjectivité, c'est-à-dire à la projection d'un *je* vers un *tu* [...] »¹ (Busch et Reddemann 2013, 30). Grandir va de pair avec la découverte et l'apprentissage des codes de la société dans laquelle nous évoluons. Quitter une langue pour s'immerger dans une autre signifie réapprendre à se comporter dans le monde, et cela va parfois même jusqu'à la gestuelle qui fait partie du langage aux côtés de la langue. Le champ lexical utilisé par Cheng dans l'extrait précédemment cité confirme cette dynamique corps/langue, ainsi que son poids dans le rapport que nous entretenons avec notre identité, le passé et également la société : « m'arracher », « accompli l'acte », « nourri », « élevé », « épousé ». Ces termes évoquent des actions physiques ou des événements concrets. Ces gestes et ces moments de vie forment notre passé qui est donc intrinsèquement lié à notre société puisqu'elle en est le cadre. La relation entre langue et corps est essentielle à la représentation que l'humain a de lui-même, comme à ses rapports aux autres puisque nous, humain·e·s, nous définissons en partie selon le regard de l'Autre qui confirme notre existence. Cette articulation entre *je* et *tu* qui semble si naturelle est le résultat d'une construction complexe établie par notre cerveau et notre corps. Riva expose en termes concis les différentes étapes nécessaires à l'élaboration d'une image de soi. Cela passe d'abord par une prise de conscience de son propre corps et du corps des autres. Cette reconnaissance entraîne un comportement mimétique, et comme nous le rappelle Riva, pour imiter une autre personne, il ne faut pas seulement observer l'autre personne, il faut avoir une perception sensible de soi et de la manière dont notre corps peut reproduire les mouvements et attitudes observés (2018, 247). Cela induit une dynamique dialogique entre le soi et les autres qui s'exprime à travers le corps. Sans enfance, sans anecdote du passé à partager, dans lesquelles les interlocuteur·rice·s dans la langue d'adoption peuvent se reconnaître, c'est l'existence même qui est menacée. Le silence, qui endigue le dialogue, peut conduire à la

¹ Notre traduction. « Sprache ist in der leiblich-emotionalen Gestik verankert und sie ist Teil der Intersubjektivität, also der Projektion von einem Ich zu einem Du [...] ».

déshumanisation. François Cheng témoigne : « Baragouinant des mots ou des phrases parfois approximatifs, incapable d'un récit clair et cohérent, il [l'exilé] donne l'impression d'être dépourvu de pensées, voire de sentiments » (2002, 28). Un retour aux sources semble être une réponse sensée face à ce nouveau silence linguistique, et produisant ainsi une enfance double, l'auteur·e exophone peut pleinement abriter deux langues et deux vies et retrouver de la sorte un langage.

Chant diphonique

Ce caractère double que nous retrouvons ici dans l'écriture exophonique ne touche pas qu'à la thématique de l'enfance. En effet, la notion d'« entre » et de « double » sont des composantes qui se trouvent au cœur même de l'exophonie. La célèbre auteure exophone Tawada Yōko ne parle-t-elle pas du « ravin poétique entre les langues »² (2003, 22)? Ce ravin n'est pas sans rappeler une gorge dans laquelle mots et langues se croisent. Prémisses du dialogue avec l'Autre, cette rencontre linguistique et langagière en nous amorce un premier dialogue, celui que nous entretenons sans cesse avec nous-mêmes. François Cheng nous invite à réfléchir à cette notion chère à sa pratique exophonique. Comme le titre de son essai l'indique, le dialogue y tient une place centrale. Plus spécifiquement, l'idée du souffle telle que développée dans la philosophie chinoise tao, influe sur sa perception de sa pratique du français.

Selon une intuition foncière nourrie par des observations, et à partir de l'idée du Souffle, les penseurs chinois, surtout de tendance taoïste, ont avancé une conception unitaire et organiciste de l'univers créé, où tout se relie et se tient, le Souffle étant l'unité de base qui anime et relie entre elle toutes les entités vivantes. Dans cet immense réseau organique, ce qui se passe entre les entités compte autant que les entités elles-mêmes. Car le fonctionnement du Souffle est ternaire; on distingue en effet trois types de souffle qui agissent en concomitance : le Yin, le Yang et le Vide-médian. Ce dernier, un souffle en soi, est là lorsque le Yin et le Yang sont en présence. Il est indispensable; c'est lui, lieu de circulation vitale, qui aspire et entraîne ceux-ci dans le processus d'interaction et de transformation mutuelle (Cheng 2002, 15-16).

Cette conception des interactions du vivant nous semble trouver un écho dans le phénomène exophone. François Cheng a d'ailleurs publié en 2010 un ouvrage sur la calligraphie ayant pour titre *Et le souffle devient signe*. Si une langue est un souffle (disons Yin), une deuxième langue un second souffle (ici Yang) et qu'elles circulent en un même Homme-espace puisque « l'Homme, par son esprit, est capable de régulation par le Vide-

² Notre traduction. « 言語のあいだの詩的な峡谷 ».

médian » (*Ibid.*). Le souffle du Vide-médian peut alors être perçu comme la voix propre de la personne exophone, résultat de la combinaison de ses deux langues et qui trouve un équilibre, sa voix grâce aux deux souffles auxquels elle est sujette. Cheng décrit sa poésie comme « issue de deux traditions poétiques “symbiosées” » (*Ibid.*, 39). L’écriture exophonique est donc un chant diphonique dans lequel l’on pourrait toujours entendre les deux langues, même si l’expression de l’auteur est monolingue en apparence. Ce chant particulier, qui équivaut au Vide-médian, est le fruit de la fusion transitoire de deux souffles, deux langues, qu’il relie par une colonne d’air médiane, une langue nouvelle et intermédiaire. Ce phénomène ne peut avoir lieu que si les deux langues cohabitent dans la même personne qui les marie l’une à l’autre dans un acte de création à la fois nécessaire et désiré. Nécessaire parce que sans ce caractère double, l’identité de l’auteur·e exophone est incomplète. Désiré parce que l’écriture reste un choix et dans le cas de la pratique exophonique, ce choix revient à s’élancer vers un ailleurs sans jamais complètement quitter la terre originelle.

Cette omniprésence du passé et de l’enfant est également ce que vivait Aharon Appelfeld lorsqu’il écrivait : « [...] sans l’enfant qui est en vous, qui a vu ce qu’il a vu, qui a gardé en lui de longues années ces visions innocentes, l’histoire glisse vers la chronologie, vers un passé brumeux et informe aux couleurs ternes. [...] il n’y a pas d’artiste sérieux sans l’enfant qui est en lui » (2020, 32). Appelfeld va même au-delà du simple constat de la présence de l’enfant en lui et dans son écriture, il fait de cette figure l’élan nécessaire à l’artiste qu’est l’écrivain, exophone ou non d’ailleurs. Si le moteur de l’art est entre les mains de l’enfant qui est en nous, le passage d’une langue à une autre ne rend-il pas la figure de l’enfant encore plus essentielle? Son silence n’est-il pas encore plus riche de sens? L’enfance est ce moment de la vie si particulier, car formateur. Et si apprendre une nouvelle langue une fois l’enfance terminée nous ramène évidemment à l’enfant que nous étions, l’exophonie est alors un processus qui ne peut se mettre en place sans un retour vers le passé et vers l’enfance, et surtout sans un passage par le silence. La pratique exophonique est un entre-deux permanent pareil au chant diphonique qui dit l’enfance double avec deux langues mêlées en une seule voix. De plus, cette figure de l’enfant est médiatrice et joue le rôle de représentante de cet espace entre l’enfance et l’adulte exophone, ce qui permet aux deux bords de la rive de se rencontrer, et d’ainsi coexister de façon concomitante, distincte mais unie. L’enfant est cet être pris entre la naissance et

l'âge adulte : ne dit-on pas que l'on sort de l'enfance? De la même manière, l'auteur·e exophone sort de sa langue comme l'étymologie nous l'indique, sort de sa voix première pour se fixer dans cet entre-deux où langue première et langue d'adoption résonnent. L'enfant et ce qu'il représente – son corps en croissance, l'accumulation d'expériences et la découverte de ses sentiments – permettent donc l'émergence d'un chant diphonique. À travers cette voix et cette langue nouvelles, il est possible de lire une (re)découverte de soi, à l'image de l'enfant qui construit sa propre représentation de soi et du monde autour de lui au fur et à mesure qu'il grandit : « Experimentally, the protoself [from birth to 6 months] becomes aware of the external world through the body [...] » (Riva 2018, 245). Cette phase d'apprentissage et de mise en pratique d'une nouvelle langue peut être identifiée comme une période de redéfinition de soi à travers la redéfinition de l'environnement. Cheng rend ainsi compte de son expérience : « Maintes fois, j'ai éprouvé cette ivresse de re-nommer les choses à neuf, comme au matin du monde » (2002, 38-39). C'est la conscience de donner un nouveau nom aux choses qui est exaltante, la conscience de laisser l'ancien derrière soi ou de le compléter, selon les cas. Le processus exophonique représente donc une possibilité de libération et de (re)création de l'identité de l'auteur·e puisqu'un nouvel apprentissage dans le silence s'impose. Renommer le monde serait se renommer soi-même. Ce nouveau nom résulte du processus exophonique : il s'agit d'une dynamique constante où (s')alternent fusion et fission des langues et des cultures en un espace de l'entre, entre-deux langues, entre-deux cultures, entre-deux états. L'exophonie, c'est savoir d'où l'on sort sans savoir où l'on va.

Métaphores corporelles pour se (re)créer

Exophonie et réactions des corps

En ramenant l'auteur·e exophone à cet état infantile d'apprentissage linguistique, la langue d'adoption lui permet de maintenir vivants ses souvenirs d'enfance vécus dans la langue maternelle et de revivre le silence réel, c'est-à-dire l'impossibilité ou difficulté à s'exprimer, se faire entendre. Chez François Cheng, l'expérience de la découverte et de l'apprentissage du français, ainsi que de la période de silence nécessairement expérimentée, revêtent un caractère extrêmement vivant et dynamique, notamment avec l'image de la nourrice pour désigner la langue d'adoption.

[...] si j'ai embrassé la langue française et, à travers elle, épousé toute une tradition poétique en Occident, je n'ai jamais cessé d'être inspiré par ma tradition poétique native qui, loin de m'alourdir, continue à me porter dans le sens de la croissance,

telle une vieille nourrice fidèle. Entre le terreau ancien et toutes les nouvelles plantes que j'y ai fait pousser s'est opéré, à n'en pas douter, un fécond va-et-vient (Cheng 2002, 60).

L'image de la nourrice nous rappelle que le lien qui nous unit à la langue est sensible et nous aide à grandir, puisque la nourrice est la personne qui prend soin d'un enfant, le surveille, le nourrit, le lave. Et si chez François Cheng, la « vieille nourrice fidèle », le chinois dans son cas, accompagne toujours l'auteur, elle se fait plus discrète chez Appelfeld qui la fait apparaître sous une autre forme, celle du personnage de l'écrivain Karl Koenig qui vient écrire sur les bords du Pruth : « N'oubliez pas [...] que ma langue maternelle est l'allemand. C'est à la fois l'instrument dont je joue et mon âme. [...] Ici, grâce à Dieu, tout le monde parle allemand » (Appelfeld 2020, 195). Ce personnage ne représente pas seulement la langue allemande comme la figure de la nourrice représente le chinois chez Cheng. Karl Koenig est l'auteur qu'aurait pu être Aharon Appelfeld s'il avait écrit en allemand, ainsi qu'une représentation de sa victoire personnelle sur l'écriture. En effet, Aharon Appelfeld n'entretenait pas avec l'allemand une simple relation d'éloignement géographique, l'exil était également émotionnel en raison de son histoire personnelle. Lorsque Karl Koenig prononce ces paroles dans le roman, un grand nombre de vacancier·ère·s parlent d'émigrer aux États-Unis en raison de la guerre qu'ils voient arriver. Les parents de Koenig sont eux-mêmes déjà partis, mais lui souhaite rester là où l'on parle sa langue, là où il est compris. Que cet homme ait réellement existé ou non et qu'il ait réellement prononcé ces mots importent peu. Sa présence dans le roman permet d'ancrer un personnage *physiquement* dans l'allemand, la langue première d'Appelfeld. Tous les autres personnages, Juives et Juifs germanophones, envisagent de quitter le pays ou sont déjà parti·e·s, ils envisagent donc de laisser derrière eux l'allemand. Par ailleurs, le personnage de Karl Koenig permet sans doute de concrétiser le rêve d'Erwin (prénom de naissance d'Aharon Appelfeld qu'il utilise dans le roman) qui resta à jamais un écrivain muet, un écrivain du silence pour ce qui est de l'écriture en allemand. Le jeune garçon aime écrire, il tient un journal, et sa mère complimente sa prose et l'encourage (*Ibid.*, 193). Si Erwin n'a pas pu devenir écrivain germanophone, Aharon y est parvenu en hébreu, langue avec laquelle il a donné naissance à un personnage comme Karl Koenig qui se définit par sa pratique de la langue allemande et par son choix de demeurer linguistiquement et physiquement dans la langue allemande. Ce faisant, Karl Koenig représente le rapport à la langue allemande que l'auteur entretient et donc son rapport à l'enfance. Ainsi, Appelfeld a pu faire victoire sur le silence imposé sur sa langue première.

François Cheng établit également des liens entre son passé et sa langue d'adoption à travers l'utilisation d'images corporelles. Dans son texte *Le Dialogue*, l'auteur partage avec nous une anecdote à propos d'un événement qui eut lieu au début de son séjour en France. Lors d'un cours de français à l'Alliance française, il demanda à l'enseignante ce que signifiait le mot « échancre ». Cette dernière dessina rapidement de son doigt le bord de son décolleté pour expliciter la signification de ce mot. L'image fut si parlante pour le jeune François Cheng qu'il indique avoir utilisé ce terme pour décrire un paysage de sa Chine natale : « L'échancre des collines » (2002, 55). L'enfance est le temps des premières expériences, quelles qu'elles soient, et ce rapport immédiatement établi entre un mot français et un paysage de l'enfance de l'auteur semble encore une fois faire du corps un pont entre passé et langue d'adoption. Un passé sans cesse redécouvert à travers le regard neuf d'une nouvelle langue. Le français ne vient pas seulement renommer un paysage de l'enfance, il remplit le silence de la distance géographique et temporelle qui s'établit entre l'auteur et ses souvenirs d'enfance. Avoir un nouveau mot pour décrire ce paysage et les sensations qu'il évoquait permet alors de leur redonner une place « active » dans la mémoire, comme un dossier aurait été mis à jour, une page internet rafraîchie. Le paysage de l'enfance peut alors trouver une place dans la mémoire récente et dans la vie en français de l'auteur. Parce que renommer le passé, faire entendre le silence de l'enfance, est une façon de se (re)nommer soi-même, la notion de double enfance abordée dans la première partie de cet article nous invite à réfléchir à la question du mythe de soi-même : « Toute autobiographie tend vers la fiction. Chaque homme, au fond, est pour lui un mythe, pour peu qu'il se hasarde à creuser plus loin que les images banales spontanément livrées par la mémoire » (Forest et Gaugain 2001, 20). Le processus exophonique pousse obligatoirement l'auteur·e à inspecter sa mémoire en profondeur, car la transposition d'un événement ou d'un sentiment dans la nouvelle langue demande d'en faire une observation plus détaillée afin de trouver les mots qui rendront la chose au mieux dans la langue d'adoption. De plus, comme le souligne Alain Ausoni, les auteur·e·s exophones se retrouvent souvent à devoir se justifier de leur passé : « [...] l'écriture translingue³ a toutes les raisons de prendre une tournure autobiographique. Cela est d'autant plus vrai que les écrivains translingues ont bien des chances d'être soumis à ce qu'on pourrait appeler une

³ L'exophonie et le translinguisme font référence à des phénomènes similaires. C'est donc le contexte d'analyse qui justifie, selon nous, le choix du terme approprié. Notre préférence pour le terme « exophonie » pour cet article est liée à son étymologie qui sous-entend un mouvement : *exo*, extérieur, et *phonē*, la voix.

demande d'autobiographie » (Ausoni 2018, 40; italiques de l'auteur). Comment ne pas penser à ses origines et aux lieux parcourus? Comment alors ne pas entretenir un rapport étroit avec son corps et l'image que l'on en a? Cela semble une étape nécessaire pour un grand nombre d'auteur·e·s exophones. Aharon Appelfeld et François Cheng, dont les vies et les conditions d'exil sont très différentes, y ont tous les deux recours.

Exophonie et (re)création

Si l'aspect créatif et créateur de l'écriture évoque naturellement la possibilité de l'émergence d'un mythe de soi-même dès lors que le texte prend une tournure autobiographique, et ce même lorsqu'il n'est pas ouvertement fictif, il nous paraît important de souligner que la pratique exophonique renforce ce mécanisme. En effet, un changement linguistique et culturel a lieu avec l'utilisation d'une nouvelle langue, ce qui oblige l'auteur·e exophone à recréer ses souvenirs grâce à sa langue d'adoption, et ce faisant, l'exophonie rend possible la naissance d'une langue nouvelle. Une langue qui est la voix au caractère unique de l'auteur·e, diphonique et hybride. Cette voix fait fi du temps et des distances, un mythe est adaptable et intemporel, et il se construit pour des raisons qui diffèrent selon les auteur·e·s. Toutefois, il nous semble que tous ces aspects touchent à l'identité, et c'est pourquoi la figure de l'enfant et son silence sont si redondantes. C'est en fait l'*infans* dont il est question, ce stade de l'enfance où le petit enfant n'a pas encore acquis le langage, au sens où le psychanalyste Sándor Ferenczi l'a défini dans *L'enfant dans l'adulte*. La confrontation à une situation de mutisme linguistique dans la langue d'adoption à l'aune de la relation de l'auteur·e et de sa nouvelle langue, surtout quand elle survient à l'âge adulte, ne donne pas d'autres choix à cet·te auteur·e que de faire face à nouveau à cette période de l'*infans*, expérience souvent occultée dans le cadre de l'apprentissage de la langue première. Elle peut être perçue au premier abord comme de l'impuissance. Mais la personne qui fait le choix d'écrire dans une langue autre que sa langue première accepte tacitement cette période qui, bien que difficile, s'avère être également féconde. En effet, cette phase de potentialités infinies et de silence est au cœur de la construction du mythe de l'auteur·e exophone, ainsi que le moteur de sa création langagière, l'*infans* étant une phase transitoire. Il faut construire un mode de communication pour s'exprimer. Or, l'auteur·e exophone n'est plus un·e enfant et, se retrouvant dans une société dont les règles sont différentes, iel doit faire preuve d'ingéniosité pour tirer à son avantage ce que lui offre son nouvel espace linguistique. À

cet égard, le terme exophonie met l'accent sur cet aspect créatif, puisqu'il explicite le fait d'aller au-delà du langage, en plus de dépasser les limites d'une langue, qu'elle soit française ou hébraïque, chinoise ou allemande. Même en restant dans une seule langue, il existe de multiples possibilités. C'est ce que Tawada a par ailleurs remarqué lorsqu'elle travaillait sur une traduction des poèmes de Paul Celan : « Même sans sortir de la langue maternelle, l'on crée au sein de celle-ci une langue plurielle et l'on ne peut plus dire ce qui est "externe" ou "interne" à cette langue maternelle »⁴ (2003, 43). Tawada y perçoit plusieurs langues, alors que la poésie de Celan est en allemand, langue première du poète. Néanmoins, l'acte de traduction permet à Tawada de percevoir cette pluralité dans le travail de Celan. La pratique littéraire d'une langue autre que la langue maternelle amène quiconque à reconsidérer ce qu'il lit et à y exercer un jeu de traduction constant qui lui fait découvrir plusieurs strates de compréhension dans ce qui, à première vue, est purement monolingue.

La rencontre des cultures et des langues nous laisse entrevoir ce que nous pourrions appeler des mutations linguistiques. Tawada illustre une telle transformation hybride lorsqu'elle parle de la construction du mot « aéroport », à savoir 空港 [*kūkō*] en japonais, terme qui est un collage direct des mots voulant dire « ciel » 空 [*sora*] et « port » 港 [*minato*].

Le mot « aéroport » n'est probablement pas une idée des Japonais, c'est sans doute un mot né de la traduction d'une langue européenne. Si l'on traduit littéralement l'anglais « airport » ou bien l'allemand « Flughafen », cela veut dire « port du ciel ». Il est étonnant de constater qu'en traduisant mot à mot une langue étrangère, il est possible de créer de nouveaux mots⁵ (*Ibid.*, 15).

La langue étrangère, qu'elle soit d'adoption ou juste connue, permet d'établir une passerelle au sein même de l'aire linguistique japonaise, une passerelle qui n'aurait jamais pu être construite sans la rencontre avec une autre langue. Si cette constatation aurait pu être faite par n'importe quelle personne japonophone ayant une bonne connaissance de l'allemand et/ou de l'anglais dans cet exemple, la pratique exophonique offre la possibilité aux auteur·e·s qui en usent de non seulement prendre conscience de ces points de

⁴ Notre traduction. « 母語の外に出なくても、母語そのものの中に複数言語を作り出すことで、「外」とか「中」ということが言えなくなることもある。 »

⁵ Notre traduction. « 「空港」は、日本人のアイデアではなく、ヨーロッパ語をそのまま訳して生まれて言葉だったかもしれない。英語のairport、ドイツ語のFlughafenなど、直訳すれば「空の港」の意味だ。ある外言語から直訳することで、新しい言葉を創ることができるということが不思議でもある。 »

rencontres linguistiques et culturelles, mais également de devenir créateur·rice·s de ce mariage des langues en créant leur propre bulle de langage dans cet « entre ». François Cheng illustre très bien cette idée puisque la couverture de son ouvrage *Le Dialogue* est une calligraphie de sa main qui représente le mariage du français et du chinois. En effet, Cheng a combiné le caractère chinois pour la langue chinoise 汉 [hàn], avec celui pour la langue française 法 [fǎ]. Cet idéogramme est en réalité un néologisme qu'il a été possible de créer, car il se trouve que ces deux caractères partagent la même clef, celle de l'eau (水 [shuǐ] : 氵). Cet idéogramme représente en partie l'identité de François Cheng, chinoise et française à la fois. Cette identité double lui a permis d'innover dans sa langue première et de créer un caractère nouveau, se (re)créant lui-même de la même façon puisqu'il peut ainsi mettre un mot, réel et unique, sur son expérience. Le lien entre exophonie et corps trouve un écho dans cette calligraphie qui rend tangible la manifestation de la symbiose entre langue première et langue d'adoption. L'enfant que François Cheng porte en lui en français a comblé ainsi le silence de l'enfant chinois déraciné, et l'*infans* a trouvé sa propre voix. Ce lien au corps, et plus particulièrement au corps de l'enfant en croissance, ouvre donc cet espace de création, « espace » au sens de l'espace imaginaire investi dans la représentation de l'enfant. Cheng parle de « terreau ancien » dans lequel il fait pousser des « plantes nouvelles » (2002, 60).

Cette métaphore de plantes qui poussent fait écho aux propos d'Appelfeld concernant la nature de l'écrivain·e : « L'écrivain n'est pas un être qui contient en lui la sagesse du monde, mais un être relié aux visions premières dans lesquelles il puise sa vitalité » (2020, 32). Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de cet article, pour Aharon Appelfeld, non seulement l'artiste porte toujours en lui l'enfant qu'il était, mais cet enfant lui est nécessaire afin d'assurer l'authenticité de sa démarche. Cette idée est explicitée par le fait que selon lui, l'artiste trouve l'élan de la création dans son rapport à son enfance et, nous ajoutons, dans son rapport à son *infans*. L'exophonie ne se limite pas à une recreation de soi, tout acte de création y participe, c'est également une déclaration : celle de pouvoir choisir qui l'on est, de pouvoir s'affirmer dans une identité changeante et changée.

Conclusion

« La poétique de la durée s'efforce d'apaiser l'hier fiévreux, de tramer ce lointain devenir » (Glissant 1969, 41). Ces paroles d'Édouard Glissant, grand penseur de la

créolisation, résume parfaitement le mouvement inhérent à la pratique exophonique dont nous venons de discuter et qui révèle toute la particularité du passage d'une langue à une langue pour la création littéraire. Cela l'est d'autant plus dans le cas des auteur·e·s exilé·e·s puisque l'impossibilité de raconter, qui peut naître de cette situation imposée, vient se confronter au désir d'écrire.

[...] speechlessness is at the very heart of the reflection, and of the situation of the writer. Like the storyteller who falls silent or returns mute from the First World War, the historian or the theorist of history facing the conflagration of the Second World War is equally reduced to speechlessness: no ready-made conceptual or discursive tool, no discourse about history turns out to be sufficient to explain the nature of this war [...] (Felman 2002, 29).

Shoshana Felman met ici parfaitement en lumière qu'au-delà du fait que les expériences traumatisantes – liées ou non à la Seconde Guerre mondiale – sont réduites au silence tant elles relèvent de l'indicible et poussent chaque personne dans ses retranchements, l'humain n'a aucun moyen de raconter ces expériences atroces de guerres, de violence et d'exil. Appelfeld et Cheng ont tous les deux été témoins de violence durant leur enfance et portent très certainement cette blessure qu'un enfant n'a pas les mots pour décrire. De plus, leur démarche littéraire dans un premier temps, et exophonique dans un second temps, les a amenés à passer en revue leur enfance et à se (re)définir à travers cette figure de l'enfant à la fois retrouvée et (re)créée. Retrouvée, car les souvenirs de l'enfance nourrissent l'art des auteur·e·s. (Re)créée parce que, dans le cas de l'exophonie, l'écriture permet à la fois de réécrire les impressions et les sensations de l'enfance vécues dans la langue première, et d'écrire l'identité « symbiosée » qui est devenue la leur, pour reprendre l'expression de François Cheng.

Dans la première partie, nous avons établi que le processus exophonique entraîne une dynamique infinie de fusion et fission des langues et des cultures qui entraîne la création d'un langage toujours changeant. Ce phénomène n'est pas sans rappeler la créolisation selon Glissant : « [...] la créolisation n'est pas une fusion, elle requiert que chaque composante persiste, même alors qu'elle change déjà [...] » (1997, 210). Si les origines du concept de créolisation sont bien différentes des situations qui ont poussé François Cheng et Aharon Appelfeld à s'exiler, la rencontre des langues prend toutefois des formes voisines à travers l'espace et le temps. Il nous apparaît qu'écrire, et ce, dans une langue autre que la langue maternelle, ne se limite pas à un geste linguistique, car ce n'est pas le choix d'une langue qui a été fait, mais le choix d'un langage : « Dans toute langue

autorisée, tu bâtiras ton langage » (*Ibid.* 1969, 45). Nous souhaitons nous pencher sur le choix du mot « autorisée » qui est très significatif et qui, sur le plan herméneutique, est très révélateur puisqu'il rappelle la difficulté, voire l'opprobre ou même l'interdiction, attachée à la pratique de certaines langues qui peut apparaître dans un contexte d'exil ou postcolonial. Ce terme interpelle aussi quant à la notion de normes, les normes linguistiques des langues dites « nationales », mais également les normes au sein même d'une langue : grammaire et emplois idiomatiques de mots. En outre, l'expression « autorisée » peut faire écho à l'idée de ce qui serait compréhensible par l'être humain de façon large. Cela se retrouve dans l'étymologie du verbe « autoriser », mot dérivé du latin *auctor* qui signifie « fondateur, auteur », conférant ainsi au terme « autoriser » beaucoup de pouvoir, dont celui de créer. Le choix exophone fait entrer l'auteur·e plus profondément dans le silence intrinsèque au langage d'où iel tire les outils pour s'exprimer. C'est un silence résolument fécond :

Le mutisme correspond à une phase médiane et médiante où l'affliction reçue dans l'histoire se transforme en possibilité. L'interdit de parler suscite une autre parole, non seulement un autre dire mais un dire disant cet interdit. Au sein de ce qui lui est refusé mais dont on ne peut l'exclure – comment priver un locuteur de sa langue? – le sujet trouve un autre mode langagier (Nouss 2000, 37).

La littérature exophone est l'un de ces nouveaux modes langagiers. Grâce à la figure de l'enfant qui permet de naviguer « l'entre », elle amène à traverser les frontières linguistiques et culturelles, et apporte une possibilité de (re)définition de soi à travers la (re)création d'une identité, mais également d'un langage qui tente de dire ce qui ne peut l'être : « Qu'est-ce donc que le langage? Ce cri que j'ai élu? Non pas seulement le cri, mais *l'absence* qui au cri palpite » (Glissant 1969, 43; italiques de l'auteur).

Bibliographie

Appelfeld, Aharon. *Mon père et ma mère*. Traduit par Valérie Zenatti. Paris : Éditions de l'Olivier, 2020.

Ausoni, Alain. *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*. Genève : Slatkine Érudition, 2018.

Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 1998.

Busch, Brigitta et Luise Reddemann. « Mehrsprachigkeit, Trauma und Resilienz ». *ZPPM Zeitschrift für Psychotraumatologie, Psychotherapiewissenschaft, Psychologische Medizin* 11, no. 3 (2013) : 23–33.

Chancé, Dominique. « Hybridité, créolisation, tout-monde, aux Antilles ». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 39, no. 2 (juin 2012) : 125–138.

Cheng, François. *Le Dialogue*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 2002.

Corson, Yves et Nadège Verrier. *Les faux souvenirs*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2013.

Engel, Susan. « Looking Backward: Representations of Childhood in Literary Work ». *The Journal of Aesthetic Education* 33, no. 1 (printemps 1999) : 50–55. DOI: 10.2307/3333736.

Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious*. Cambridge (MA) et Londres (UK) : Harvard University Press, 2002.

Ferenczi Sándor, *L'enfant dans l'adulte*. Traduit par Judith Dupont. Paris : Payot et Rivages, 2018.

Forest, Philippe et Claude Gaugain (éds.). *Les romans du JE*. Nantes : Éditions Plein Feux, 2001.

Glissant, Édouard. *L'intention poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

———. *Traité du Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1997.

Ivanovic, Christine. « Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins ». In *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück « Sancho Pansa » von Yoko Tawada*, édité par Christine Ivanovic. 171–206. Tübingen : Stauffenburg, 2010.

Nouss, Alexis. « “Deux bouchées de silence” : une lecture de Paul Celan ». *Protée* 28, no. 2 (2000) : 35–46.

Riva, Giuseppe. « The neuroscience of body memory: From the self to the space to the others ». *Cortex* 104 (juillet 2018) : 241–260. DOI: doi.org/10.1016/j.cortex.2017.07.013.

Tawada, Yōko. 『エクソフォニー・母語の外へ出る旅』 [*Ekusofōni : Bogo no soto e deru tabi*]. Tōkyō : Iwanami Shoten, 2003.

———. 『言葉と歩く日記』 [*Kotoba to aruku nikki*]. Tōkyō : Iwanami Shoten, 2013.

Résumé

À travers l'analyse d'œuvres de deux auteurs exophones, Aharon Appelfeld et François Cheng, cet article traite de la notion de silence représenté par la figure de l'enfant. Le silence, et plus particulièrement celui de l'enfance, trouve une place particulière dans la littérature exophone puisqu'il permet d'accéder à un espace linguistique qui donne la

possibilité à l'auteur·e de revisiter son passé tout en affirmant sa double identité. Notre approche s'appuie sur la nature de la relation entre corps et langage qui est un élément essentiel à la compréhension de la pratique exophonique. En effet, l'identité se construit à travers ce qu'un individu perçoit du monde qui l'entoure, comme en fonction de son environnement et de son rapport aux autres. Le corps de l'auteur·e exophone se fait réceptacle du silence qu'il peut alors dépasser grâce à la langue d'adoption.

Abstract

By analyzing the works of two exophone writers, Aharon Appelfeld and François Cheng, I discuss the notion of silence through the authors' use of the figure of the child. Silence, especially the silence experienced during childhood, plays an important role in exophonic literature as it enables exophonic writers to reach a creative space where they can experience anew the past, while stating their double identity. My approach highlights the importance of the relationship between body and language in the study of exophonic literature: the authors' identity is built through their perceptions of the world around them, and also through their interactions with their environment and other people. Their use of a new language bridges the chasm of silence embodied in images of their childhood.

Mots clés : Exophonie, enfance, silence, corps, langage

Keywords : Exophony, childhood, silence, body, language