TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

21 | 2017
L'Illisible

Ecouter – voir – sentir – lire Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve

Listening — Seeing — Feeling — Reading Katalin Molnár and Raymond Federman: the Body in Resistance

Amanda Murphy

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/trans/1472
DOI : 10.4000/trans.1472
ISSN : 1778-3887

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique
Amanda Murphy, « Ecouter – voir – sentir – lire Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve », *TRANS-* [En ligne], 21 | 2017, mis en ligne le 02 mars 2017, consulté le 16 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/trans/1472 ; DOI : https://doi.org/10.4000/trans.1472

Ce document a été généré automatiquement le 16 juin 2020.

Tous droits réservés

Ecouter – voir – sentir – lire Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve

Listening — Seeing — Feeling — Reading Katalin Molnár and Raymond Federman: the Body in Resistance

Amanda Murphy

1 Penser la lisibilité, et par conséquent l'illisibilité, d'une œuvre littéraire signifie envisager l'œuvre à travers les problèmes de réception qu'elle pose. Vu à une grande échelle, ce sont des problèmes de concordance d'une œuvre avec un temps et un espace de production : des critères de publication et de traduction culturels et formels évoluant avec les tendances, les obsessions, les scléroses, les amnésies de nos sociétés, et en fonction des processus politiques d'homogénéisation, d'uniformisation, d'effacement ou au contraire de reconnaissance de la différence parfois tolérée par les forces qui régissent le marché de la culture. Selon Emily Apter, « la conception française du 'lisible', tributaire d'une définition nettement conservatrice de la littérature, a largement une fonction d'exclusion surtout aux auteurs qui échappent à ce que Pascale Casanova appelle 'le modèle anglo-saxon de la modernité' et à son opposé de tradition germanique 'le modèle de profondeur' fondé sur le caractère formateur de la *Bildungsroman*[1] ». À cette échelle, la lisibilité apparaît d'évidence comme un discours tenu afin de cautionner ou d'interdire la (les) rencontre(s) avec une œuvre ; un discours qui nous mène rapidement à des conclusions assez sombres à l'égard de l'avenir de « la république mondiale des lettres[2] ».

2 Mais à une échelle plus restreinte, en faisant abstraction des conditions de publication et de traduction, la lisibilité apparaît comme un enjeu touchant à la subjectivité de chaque lecteur[3] ainsi qu'à la spécificité de chaque œuvre et des régimes de perception auxquels elle fait appel. Au-delà de la question de ce qui est offert à la lecture et de ce qu'on veut lire, laquelle relève de la préfiguration sociale et de la notion complexe de goût, on se doit de se demander que peut-on lire et comment reçoit-on ce qu'on ne peut

pas lire ? Lorsqu'une œuvre nous confronte à l'étrang(er)eté[4] perçue comme illisible, inintelligible, que se passe-t-il ?

3 Tel est le défi que nous posent explicitement les œuvres des écrivains bilingues Katalin Molnár (1951-) et Raymond Federman (1928-2009) qui, à travers la mise en scène des enjeux mémoriels et linguistiques chers aux deux auteurs, ne nous permettent pas toujours de lire[5], mais nous proposent d'expérimenter l'oralité – « la manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage[6] » – à travers une rééducation du corps à l'étrang(er)eté qui le pénètre au contact du texte. Relever le défi semble signifier alors répondre à cet appel à l'interaction entre le corps de chaque lecteur et la matérialité du langage qui fait corps dans le texte. Appréhendées de cette manière, les œuvres en question posent encore problème, mais peuvent nous mener, à travers une pédagogie corporelle synesthésique, à parcourir la distance perçue dès lors qu'une *relation* est entamée entre texte et lecteur ; cette rencontre initiale constituant la condition qui distingue le destin des œuvres considérées au premier contact comme « illisibles » de celui des œuvres qui resteront dans le domaine du non-lu.

4 Dans le souci d'interroger la spécificité des deux œuvres en question, il convient de signaler que le rapprochement de Molnár et Federman relève d'un geste qualifiant le voisinage de ces deux écrivains en termes de questions posées par leurs œuvres, mais implique en peu d'autres éléments leur similitude. Si le rapport aux langues des deux écrivains s'avère extrêmement important pour leur littérature, afin d'éviter les catégorisations, les typologies, et les lieux communs de la critique littéraire telles que « écrivains exilés », « écrivains translingues », « multilingues », ou « plurilingues » qui « écrivent dans une sorte de langue étrangère », nous préférerons, pour aborder les enjeux linguistiques de la lecture, appuyer nos analyses sur quelques exemples concrets, ce qui nous permettra d'explorer la façon dont les différentes manifestations du contact des langues peuvent engendrer des impressions de distance et de proximité lors de la lecture.

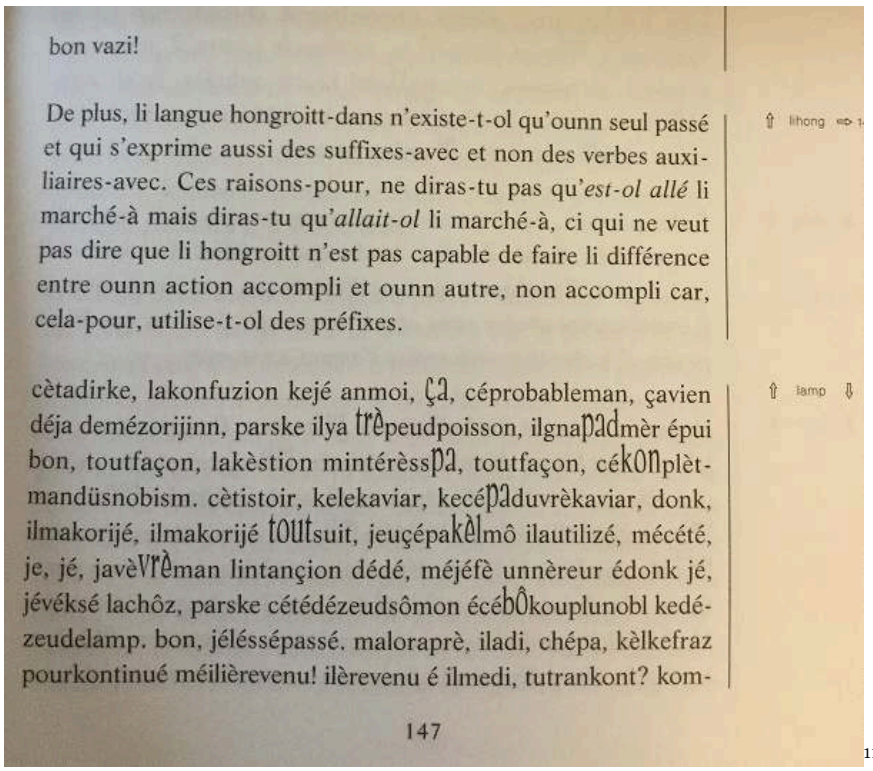
Lire en « langues » : une relation proche-distante

5 Si le rôle du lecteur est aujourd'hui incontestablement reconnu dans la théorie de la littérature[7], le terrain de l'affect, de l'empathie et de l'implication du corps de celui-ci, reste aujourd'hui peu exploré. Il est en effet peu commun et parfois peu commode de décrire les effets corporels d'une rencontre textuelle comme nous le rappelle Barthes en évoquant les textes de jouissance : « [...] vous ne pouvez parler 'sur' un tel texte, vous pouvez seulement parler 'en' lui, à *sa manière* [...][8] ». Sans faire de distinction nette entre « textes de plaisir » et « textes de jouissance[9] », prendre en compte la relation au texte que convoque ces deux expressions de Barthes nous semble primordial pour aborder l'impossible entendement qui se joue chez Katalin Molnár et Raymond Federman, d'abord au niveau de la langue, mais aussi dans le discours que tiennent les écrivains sur leurs propres œuvres.

6 Tandis que la notion de littérature véritablement monolingue est contestable, car les études génétiques nous montrent que le multilinguisme n'a jamais cessé de faire partie des œuvres y compris celles appartenant aux littératures dites « nationales » et aux canons, certaines œuvres, dont celles de Raymond Federman et de Katalin Molnár, constituent des formes augmentées, confrontant d'emblée le lecteur à une diversité de langues, et engendrant parfois une impression d'illisible. Chez Katalin Molnár, les

langues à l'œuvre sont le hongrois et le français ; chez Raymond Federman, le français et l'anglais. Mais les difficultés que peut rencontrer un lecteur qui ne maîtrise pas les langues respectives des auteurs vont au-delà d'un blocage au niveau sémantique qui pourrait se résoudre à l'aide d'un dictionnaire. En effet, chez Raymond Federman et Katalin Molnár, la notion de langue d'écriture est substituée par celle d'une écriture de la langue : l'écriture d'une langue qui résiste à devenir Langue, entendu comme l'institution associant Langue, Culture et Nation. Toute étrang(er)eté engendrant une distance entre le texte et le lecteur est alors partiellement compensée par l'invitation à partager cette langue sans loi que représente l'œuvre.

7 Dans le cas de Molnár, la présence de la langue maternelle hongroise de l'écrivaine se manifeste explicitement à travers la surimpression de la phonétique hongro-Molnároise[10] sur le français comme le montre l'exemple suivant :


bon vazi!

De plus, li langue hongroitt-dans n'existe-t-ol qu'ounn seul passé et qui s'exprime aussi des suffixes-avec et non des verbes auxiliaires-avec. Ces raisons-pour, ne diras-tu pas qu'*est-ol allé* li marché-à mais diras-tu qu'*allait-ol* li marché-à, ci qui ne veut pas dire que li hongroitt n'est pas capable de faire li différence entre ounn action accompli et ounn autre, non accompli car, cela-pour, utilise-t-ol des préfixes.

cètadirke, lakonfuzion kejé anmoi, ça, céprobableman, çavien déja demézorijinn, parske ilya trèpeudpoisson, ilgnapadmèr épui bon, toutfaçon, lakèstion mintéressPa, toutfaçon, cékonplèt-mandüsnobism. cètistoir, kelekaviar, kecépaduvrèkaviar, donk, ilmakorijé, ilmakorijé toutsuit, jeuçépakèlmô ilautilizé, mécété, je, jé, javèvrèman lintançion dédé, méjéfè unnèreur édonk jé, jévéksé lachôz, parske cétédézeudsômon écébôkouplunobl kedé-zeudelamp. bon, jélèssépassé. maloraprè, iladi, chépa, kèlkefraz pourkontinué méilièrevenu! ilèrevenu é ilmedi, tutrankont? kom-

147

11

8 Elle se manifeste également par l'imposition d'un désordre syntaxique par rapport aux règles normatives de la Langue française :

> Mais, je France-dedans vins-je et bien-connus-je là un jeune français mâle et amoureux devînmes l'un-l'autre-envers et il ceci dit à moi : quittes-tu loin le pays-tien, la parenté-tienne et le père-tien-pour la maison-sienne et viens-tu le pays-miens-dedans le fils-tiens-avec et vivez désormais avec moi. Et ne sens-tu lourde-pour la séparation la famille-tienne-d'avec et pays-tiens d'avec mais acceptes-tu bien la parole-mienne. Et alors, je bien acceptai la parole-sienne[12].

9 Dans les exemples ci-dessus, assez représentatifs de toute l'œuvre de Molnár, nous voyons et surtout entendons une présence autre, mais celle-ci n'est pas explicitement reconnaissable en tant que langue, d'abord en raison du peu de syntagmes identifiables comme faisant partie de la langue hongroise, et ensuite parce que cette écriture met en question la notion même de langue en faveur d'une hybridité qui rend les deux langues à l'œuvre inséparables, raison pour laquelle d'ailleurs les notions de *multi*linguisme et de *pluri*linguisme, qui mettent l'accent sur le nombre de langues, s'avèrent

inappropriées. De fait, si un lecteur francophone non-magyarophone peut assimiler les lettres et les sons à ce qu'il imagine être du hongrois (ce qui n'est pas sûr, vu la très faible présence de la langue hongroise en France[13]), il est probable que la reconnaissance de la langue ne passe que par la projection fantasmatique : une image, une sonorité de l'Europe de l'Est.

10 Federman, quant à lui, évoque dans ces textes autoproclamés *surfictionnels*[14] leur résistance au « codage symbolique » et la déstabilisation de « la notion de culture[15] » qui passe également par une déstabilisation des normes linguistiques. Il affiche, notamment, dans le court texte intitulé « Le traître à la cause » une volonté explicite de trahir la Langue de la Nation qui l'a trahi en permettant la déportation et l'exécution des quatre membres de sa famille en juin 1942 :

> Ma langue française était devenue étrangère. Elle était devenue une langue étrangère. Et en France les étrangers ne sont pas toujours bien vus et bienvenus. C'est connu. Je sais. Mon père était un étranger qui parlait sept langues. Même le français. C'est pour ça que moi aussi je parle le français. C'était un don de la France. Et maintenant je veux rendre à la France ce que la France m'a donné. Ma langue française. Celle que j'ai emmenée avec moi en Amérique et qui là-bas s'est transformée en mes livres. Je lègue donc à la France, comme a fait François Villon, tous mes livres. Je les donne gratuitement. Tout ce que je demande à la France c'est de mettre un jour une petite plaque quelque part qui dira : Ici a résidé Federman. Un traitre à la cause[16].

11 Néanmoins, les œuvres littéraires de l'auteur témoignent moins d'un abandon de la langue française en faveur de l'anglais, langue de son pays d'adoption, les États-Unis, que d'une négociation permanente qui se traduit par un tremblement des deux langues comme entités fixes. La référence ci-dessus à la « transformation » semble d'ailleurs pertinente pour penser la présence des deux langues à tout moment, même lorsqu'il s'agit d'un texte d'apparence monolingue. Nous remarquons chez Federman le mouvement fluide d'une langue à l'autre parfois à même le mot, qui permet à l'œuvre d'échapper aux contraintes des normes essentialisantes qui qualifient le langage comme étant « du français », ou « de l'anglais ». L'exemple le plus parlant est le néologisme federmanien « laughterature » qui se présente ainsi accompagné de son explication dans le roman *La Fourrure de ma tante Rachel* :

> C'est pas mal comme trouvaille hein, laughterature, impossible à traduire, laughterature, littérarire, ça marche pas, parce que tu perds le double sens bilingue de rire et de rature...[17]

12 Par ailleurs, dans *La Voix dans le débarras / The Voice in the Closet*, œuvre phare de Federman de 75 pages, l'absence de ponctuation, autre élément linguistique dont l'usage standard fait partie des critères de lisibilité, contribue grandement à la réussite de cette langue « échappatoire » qui tient le lecteur à jamais entre distance et proximité :

> [...] vie par digressions chaque espace farfelu s'accordant à rien d'autre que lui-même vide moi dans ses mains le progrès rapidement découragé disant que c'est du fourire pour passer le temps laughterature deux boites trous correspondance l'agrégat juste pendant qu'il m'abuse m'assomme de faux noms déforme mon début mais maintenant accroupi sur mes journaux chiottes fouillant des mains vers les murs pour les dimensions de mon corps tandis qu'il clignote sa machine baisant le papier chaque espace en lui-même plein dessine la figure de notre irréalité égratigne les mots qui voltigent en cercles pour que je sois parlé ou vice versa né sans voix au bord du trou j'attends dans le noir écoute en bas dans l'escalier à quatre pattes avec leurs petits paquets nomades dans la cours maintenant à plat

> ventre étoiles jaunes gémissantes aux fours père mère sœurs aussi en cris vite vers leur solution finale pour en finir encore trébuchant tandis que lui retrace en rire radical quand j'avais survécu l'image trompeuse de mon commencement aux trains pour être défaits refaits [...][18].

13 Étant donné l'enjeu personnel de Federman, survivant de la Shoah, ayant *échappé* justement à la déportation, les difficultés de lecture sont liées non seulement au bilinguisme de l'auteur mais aussi à l'insistance et à l'urgence de la voix federmanienne de dire et redire y compris en s'autotraduisant, continuant ainsi son œuvre[19]. Sans première majuscule, sans point final, Federman, comme le montre l'exemple ci-dessus, nous rappelle que, tant qu'il y aura des mots, son récit continuera à se dire. Dans le discours des personnages romanesques rappelant la figure de l'auteur, nous repérons d'ailleurs de nombreux indices qui renvoient à cette nécessité de dire, notamment sous forme de répétitions et digressions qui font stagner la lecture et en même temps appellent au mouvement en avant vers la possibilité infinie de configurations de mots susceptibles de réussir à transmettre ce qu'il est nécessaire mais impossible à dire.

14 Dans un chapitre du roman *La Fourrure de ma tante Rachel* intitulé « Ah cela vous étonne chère madame », le personnage Rémond Namredef, écrivain franco-américain, évoque justement cette nécessité d'écrire lors d'une conversation avec une éditrice :

> Quoi qu'on fasse on ne peut jamais sortir de cette horreur ni parler d'autre chose, ce qui constitue, madame, il faut bien le reconnaître, une fâcheuse contrainte pour un romancier. Et c'est de ceci qu'il s'agit toujours dans ce que j'écris. [...] Et justement ce que j'écris se situe entre ce désespoir et cette rage de vivre. [...] Et pourtant je me demande parfois si j'arriverai un jour à me libérer de ces tristes histoires qui sont en moi, si le fait de les raconter me permettra de m'en débarrasser, ou si ce sera plutôt le dégoût de raconter qui me libérera[20].

15 Federman fait également usage des espaces blancs afin de faire parler le silence, en contraste avec les digressions sans fin de ses voix qui font avancer la lecture, parfois avec peine, et laissent le lecteur en attente d'une conclusion qui ne viendra jamais. Bien qu'elle puisse être source de frustration voire d'abandon de la part des lecteurs, la digression semble inévitable pour Federman qui s'exprime sur le caractère fuyant du langage :

> [...] There will be no moment when everything is in place. When the accumulation of words will have reached a point of saturation. When all that remains to be done would be to set the final period. To end it all. To say the story is finished. For in fact, there will always be more words. Words! [...] The writer can always go on [...][21].

16 Face à la potentialité de domination des langues comme institutions, émerge la création et recréation de *sa* langue qui continuera à se réactualiser à travers la lecture.

17 De façon similaire, l'écriture subversive de Molnár témoigne dans un premier temps d'une reconnaissance du pouvoir de domination des langues, comme l'explique l'auteure dans un texte paru dans la revue de littérature générale *digest*, intitulé « Dlalang » :

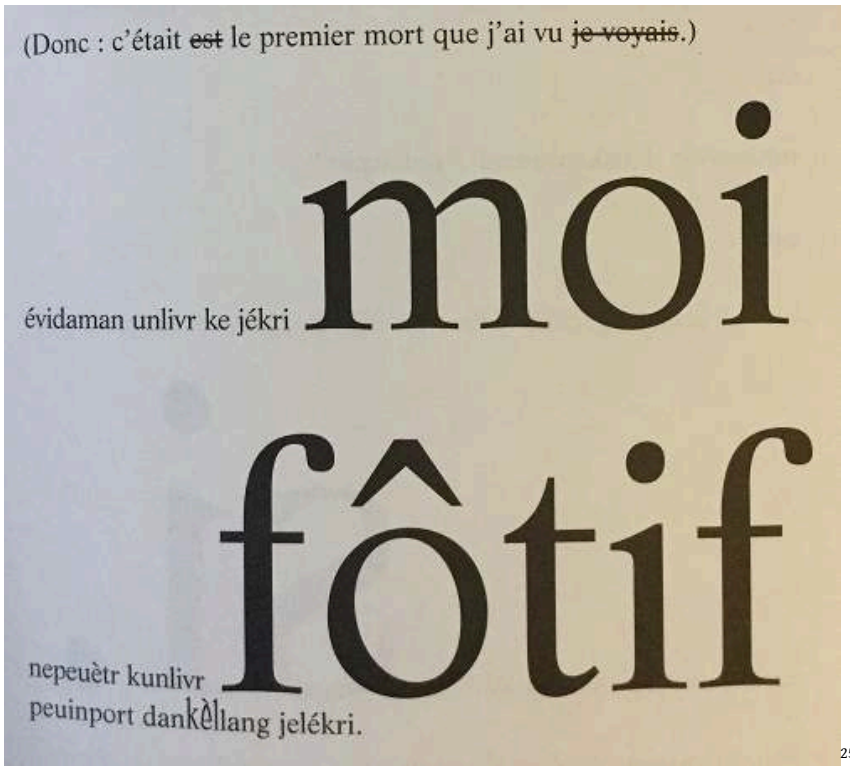
> On sait que la langue sert à décrire le monde, mais on ne sait guère qu'elle sert aussi à le manipuler (exercer une domination sur) méçi ! biensûr[22] !

18 Molnár s'exprime d'ailleurs sur le rapport entre la *destinerrance*[23] du langage, pour emprunter le terme derridien, et l'inutilité d'une « langue correcte », une langue « lisible », grammaticalement parlant :

> La langue, pas même la langue correcte, ne peut garantir, skimétarivé danlpassé, non [...]. Si l'on suppose que la justesse langagière est de reproduire, d'une façon

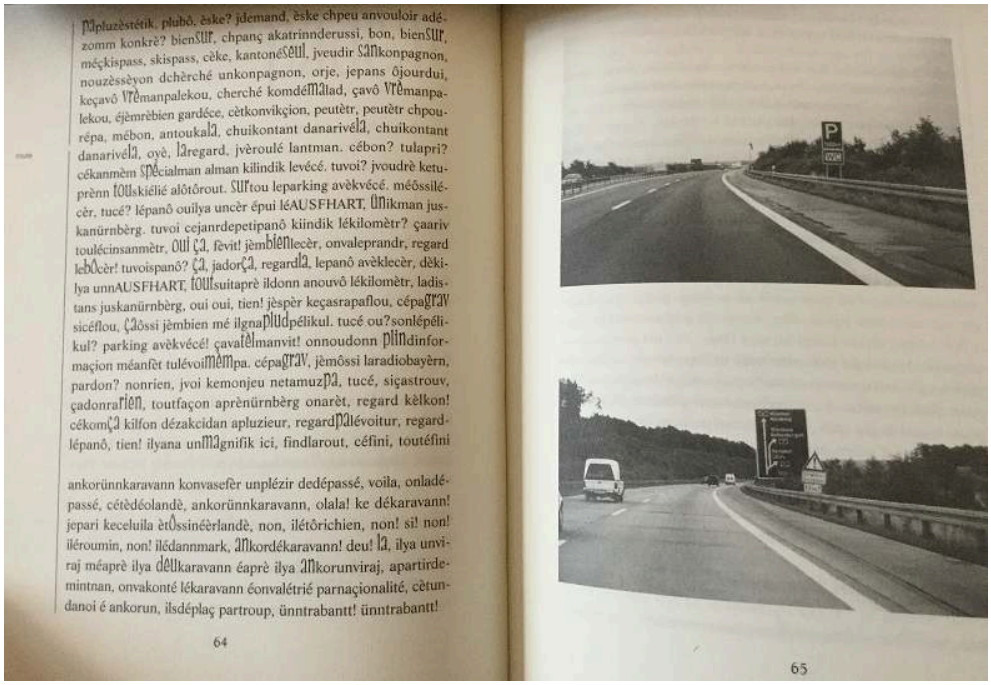
> plus ou moins fidèle, les phénomènes réels dans la langue, parske cétèribl ! la correction linguistique n'y est pour rien[24].

19 Puisqu'aucune écriture ne trouve jamais son destinataire, elle ne peut être alors que « fautive » comme le rappellent de façon exagérée et sans cesse ses œuvres :



[25]

20 Dans un deuxième temps, il s'agit chez Molnár d'une reconnaissance de l'impossible justesse du verbe à communiquer l'expérience si bien que la seule alternative consiste à mettre en scène ou à exhiber de façon exagérée la distance entre les phénomènes réels et langagiers, exhibition qui se traduit par l'orthographe phonétique, la typographie qui reflète les accents d'insistance relevant de l'accent de l'auteure, la taille du texte modulée en fonction du volume de la parole, et un dispositif intersémiotique assimilant les mots à des images et les images à des mots. Dans l'exemple suivant, Molnár fait interagir le contenu des deux pages :



26

21 Dans cet extrait, la narratrice commente son voyage en voiture et sa perception du panneau d'affichage, (« lépanô ») indiquant « leparking akèkvécé » (le parking avec W.C.), mais elle s'intéresse surtout au fait qu'il y figure « uncèr » (un cerf) car les flèches ressemblent à la ramure d'un cerf, chose qu'on ne peut considérer qu'en mettant sur le même plan tous types de dispositifs sémiotiques. Ainsi, en juxtaposant ces deux pages – texte, dans lequel il faut déjà prendre en compte la dimension visuelle des lettres, et images – Molnár crée une sorte de mise en abyme qui encourage la lecture en simultané des niveaux de signification. De plus, ce passage semble vouloir rappeler la matérialité du langage que l'on perçoit uniquement en ralentissant : la lecture, tout comme les voitures, d'habitude, « cavatèlmanvit ! » (ça va tellement vite).

22 Si l'impression d'illisibilité initiale peut être assimilée à une *distance* ressentie, elle ne cesse de s'accompagner chez ces deux écrivains d'une impression de *proximité* voire d'intimité partagée qui fait que la lecture continue. La distance et la proximité : deux forces qui semblent fonctionner en contrepoint mais dont les modalités méritent d'être explorées. En effet, qualifier la relation à un texte de distante *ou* de proche semble inadéquate car comme l'explique Myriam Suchet, le lecteur d'un texte hétérolingue[27]est aussi le co-énonciateur[28] qui participe d'un balancement entre inclusion et exclusion, autrement dit, entre proximité et distance. Ce balancement en exposant le lecteur à la différence, appelle à ses capacités non pas à tolérer l'étrang(er)eté (un discours qui relève de la protection et du renferment sur soi), mais à y participer, à s'y rendre vulnérable.

Lire dans le sens des sens : lire avec le corps

23 Lors de la lecture des deux écrivains dont les langues « poussées par le milieu[29] », affichent leur non-soumission à la linéarité logique, aux lois de la grammaire, et à l'avancement du discours, on ne peut nier que d'importants défis se présentent. Mais malgré l'arrêt ou au moins le ralentissement du processus de transformation *par*

l'intellect des signes visuels et auditifs (selon la manière de lire) en « sens » dont la création consiste à « surcharger un événement singulier par une généralité, à la lui appliquer[30] », les sens du corps ne cessent de percevoir. Comme chez l'aveugle pour qui la perte de la vue engendre parfois le réveil et l'affinement des autres sens, lorsque survient l'impression de ne pas pouvoir comprendre (déchiffrer par l'entendement), le texte nous amène à faire autre chose. Mais percevoir, sentir, ressentir, pressentir, est-ce lire ?

24 En adoptant une définition inclusive de la lecture qui nous permet de prendre en compte les différents effets, notamment corporels, d'une rencontre avec un texte, la notion d'illisible devient vite inopérante. Autrement dit, en partant de l'idée que l'expérience de lecture crée le sens d'un texte, nous échappons à la question de l'illisibilité puisque ce qui compte n'est plus à quel point on peut creuser dans les diverses couches de l'œuvre pour arriver à la suite de la lecture de la dernière page à formuler une interprétation qui arrête le sens de ce qu'on vient de *lire*, mais ce qui nous pose problème pendant que nous côtoyons le texte, ce que le texte nous fait.

25 Néanmoins, l'illisibilité persiste en tant que discours tenu par les écrivains eux-mêmes sur leurs propres œuvres y compris au sein des récits. En effet, la recherche du pouvoir transformateur des mots qu'effectuent les œuvres de Federman et de Molnár fait que les écrivains sont souvent caractérisés comme « expérimentaux », étiquette critique proche de celle d'« illisible ». Federman explique dans un entretien que, pour lui, être un écrivain expérimental veut simplement dire que la majorité de son lectorat se trouve sur des campus universitaires, et que ses œuvres sont souvent considérées comme illisibles (*unreadable*), notamment parce que la forme distrait le lecteur et l'empêche d'avancer de façon linéaire comme les lecteurs y sont habitués[31]. En empruntant, dans un essai intitulé « *What are Experimental Novels and Why are There so Many Left Unread ?*[32] » la distinction faite par Barthes entre textes lisibles (qui nous font plaisir) et textes scriptibles (qui nous font jouir), Federman définit ce choc illisible comme « l'agonie de la non-reconnaissance[33] » que lecteurs et écrivains éprouvent au sein de l'espace fourni par la littérature. Similaire aux effets du *punctum* (et non du *studium*) chez Barthes, c'est « ce qui nous désoriente dans un texte (en particulier dans un roman expérimental), surtout en relation avec nous-même[34] ». Chez Molnár, nous retrouvons de nombreuses occurrences du mot « illisible » dans ses romans qu'elle dote d'une connotation positive, étant donné la revendication parallèle de la langue fautive : « Lisibilité zéro. Phrase disloquée. Cette phrase ne contient pas de verbe conjugué. Faute d'auxiliaire. Faute de négation. Faute d'accord », *lisons* nous dans *Quant à je (kantaje)*[35]. Molnar évoque également la « difficulté » de son langage, par exemple dans *Lamour Dieu* lorsqu'elle explique :

> On signale aussi qu'on n'a absolument pas l'intention d'utiliser des mots difficiles mais que, d'un côté, on ne peut faire que ce qu'on peut, les Molnarois disent : tu ne peux pas sauter au-dessus de ton ombre et c'est bien vrai, exemple : le cardigan écru. [...] Alors on va le dire, tant pis, ça sera pour le prochain qui voudra aller chercher ce cardigan pendant que nous, on se lance dans une interminable discussion sur l'écriture trançaise[36] (sujet qui fait royalement nier[37] tout un tas de gens autour de nous), écru : c'est la couleur beige du textile non blanchi[38].

26 Il semble que l'illisibilité revendiquée par les écrivains eux-mêmes relève à la fois d'une illisibilité à l'échelle macro (critères de publication) et à l'échelle micro (expériences de lecture) et reflète une volonté de provoquer une sorte de rejet chez le lecteur tout en l'invitant à lire à l'encontre de ce que le texte *dit*. Cela implique de lire non pas pour le

signifié mais avec la signifiance, définie chez Henri Meschonnic comme « les valeurs propres à un discours et à un seul[39] ». Plutôt que de refuser la lecture de ce qui résiste à notre entendement, ou de penser que l'on ne lit pas, la reconnaissance des sentiments de confusion, de perplexité (*bewilderment*) voire d'abandon ou d'aliénation que peuvent engendrer les œuvres des deux écrivains permet de dépasser ce qui pourrait autrement faire stopper la lecture.

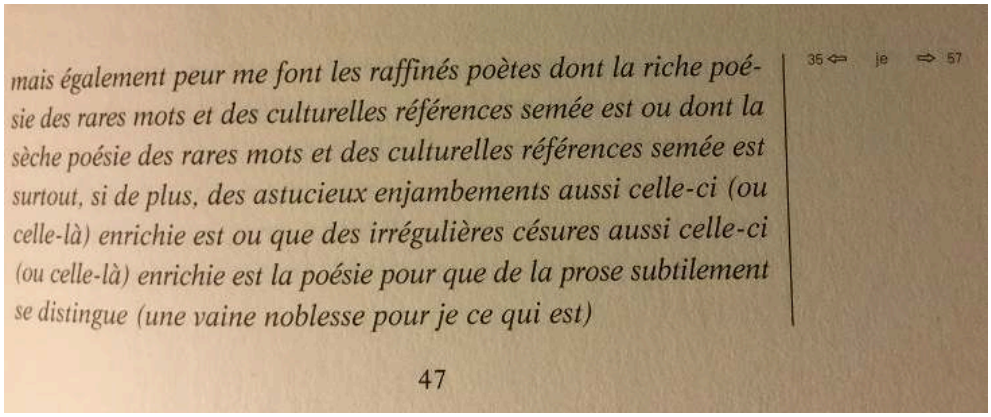
27 Selon Michel De Certeau, l'illisible signifierait l'incapacité pour un lecteur d'introduire son monde à la place de celui de l'auteur[40]. Revendiquer dans ses œuvres sa propre illisibilité signifierait-il d'affirmer l'impossibilité pour un lecteur de se mettre à sa place ? Ce n'est pas sûr, car même s'il y a revendication d'une extrême singularité, l'écriture constitue la preuve d'une volonté de dire, de partager, et dans certains cas plus que d'autres, de l'invitation à la co-énonciation[41]. Chez Federman et Molnár, dans un mouvement de tension, l'impression d'illisibilité se voit validée par le discours des écrivains eux-mêmes ce qui à la fois offre un réconfort au lecteur tout en lui rappelant qu'il ne sera jamais en position de saisir la singularité de son expérience puisqu'évidemment on ne peut jamais entrer dans le corps d'un autre, mais aussi, dans le cas de Federman, parce que le vécu de ce corps, sa trajectoire et sa mémoire, relève, de l'indicible ou de l'irreprésentable. Si dans un premier temps, les auteurs semblent vouloir nous décourager voire tester notre ténacité, notre résistance à la lecture de leurs œuvres tant sur le plan linguistique que sur celui de la forme, dans un deuxième temps, ils nous proposent des dispositifs d'accompagnement à la lecture, d'abord sur le plan discursif et ensuite à l'aide du corps. C'est ce dernier qui nous permet notamment de dépasser les nombreuses frustrations de la lecture par l'intellect et de percevoir à un autre niveau les enjeux mémoriels intimement liés à la singularité de la langue, la voix et le corps. Sur le plan discursif, lors des jeux de mots, souvent bilingues, Federman laisse savoir qu'il y a jeu de mot, sans nécessairement révéler entièrement de quoi il s'agit. Dans *Aunt Rachel's Fur* (traduction/réécriture[42] de *La Fourrure de ma tante Rachel*), on lit par exemple :

> I must admit I feel ...how shall I say...a little tight, squeezed...un peu...compressé. Can one say that, **con-pressé**? You understand what I mean don't you? Oh, the word compressé cannot be used this way in French, or at least not in that sense. You see how these two languages play tricks on me[43].

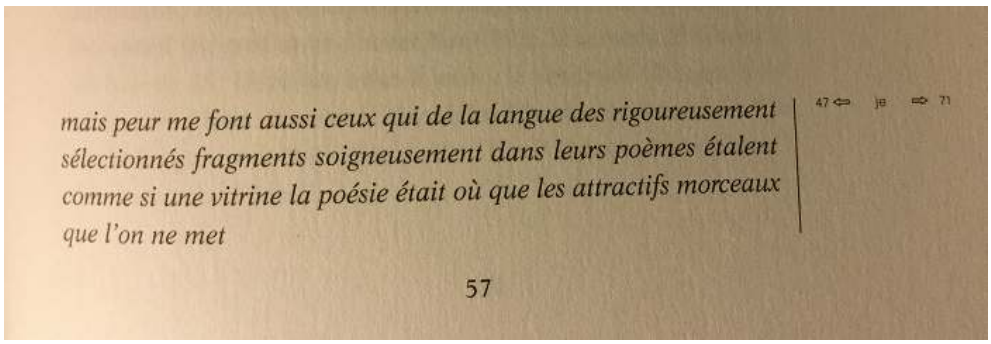
28 De plus, dans cet exemple, nous voyons le chevauchement des deux langues car le texte est présenté comme s'il était écrit en français alors que la langue principale est bien l'anglais, entraînant une nouvelle confusion pour le lecteur. Dans ce même roman, Federman donne même des mots d'encouragement au personnage nommé « l'écouteur professionnel » :

> T'es pas paumé, tu me suis, je sais que quand je me balade comme ça dans le temps dans toutes les directions il est possible que toi tu te mettes à tout confondre, non, ça va, t'es pas perdu dans ce que je mijote ici...[44]

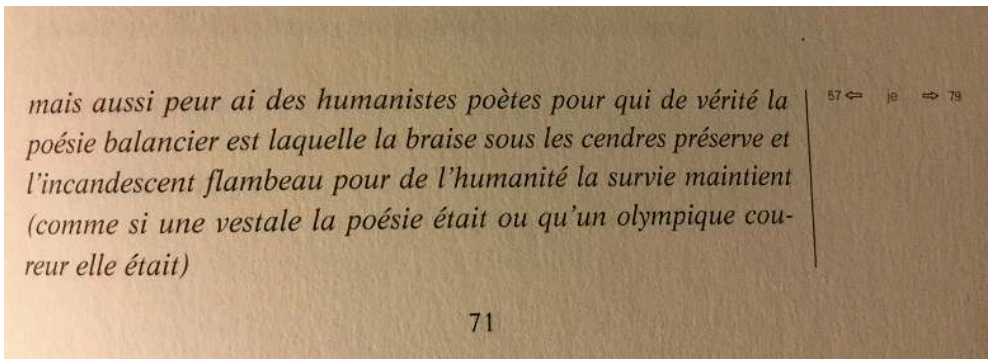
29 Chez Katalin Molnár, les flèches dans les marges qui permettent de lire par thème plutôt que dans le sens linéaire, constituent une aide pour se repérer, mais obligent également à la manipulation de l'objet livre. Dans l'exemple suivant, nous voyons trois textes que nos mouvements mettent en relation ; en revanche, ce geste provoqué ne sert pas à éclaircir la lecture, mais produit un effet d'accumulation et de doute sur la différence entre les textes rappelant l'*itérabilité*[45] du langage ainsi que l'impossible coïncidence entre réalité et langage évoquées plus haut :



46



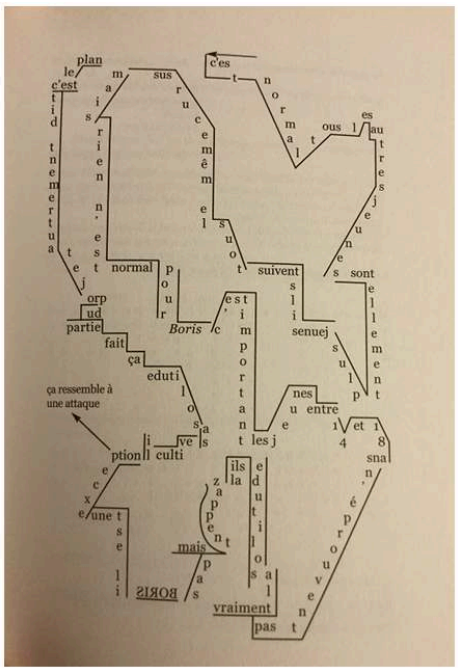
47

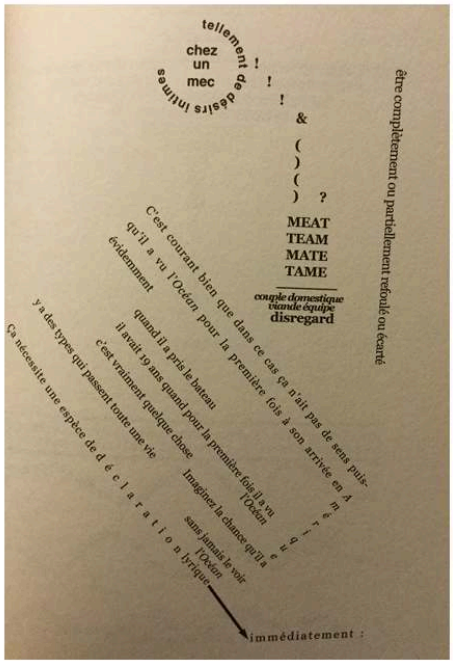


48

30 En acceptant de suivre les flèches qui dévient notre attention du texte central, nous acceptons de cesser la lecture en faveur d'un mouvement corporel non-linéaire qui diffère de celui de tourner la page auquel nous sommes habitués. D'une certaine façon, nous nous accordons au procédé de l'écrivaine (l'association des idées regroupées par numéro) tout en restant conscients de ne jamais pouvoir entrer complètement dans son monde puisque le procédé ne finit jamais.

31 À cette manipulation non-linéaire de l'objet s'ajoute le mouvement non-linéaire des yeux proposé par les aspects visuels – l'écriture dans les marges, en diagonale, voire en forme d'images chez Federman comme on peut voir dans les exemples suivants tirés de *Quitte ou Double*[49] :





32 Ce parcours déconcertant de la page a pour effet de ralentir la lecture et de nous obliger à prendre conscience des lettres ainsi que de leur fragilité en tant que mots, le fait que tout ce qui est dit aurait pu être dit autrement, et aurait pu également ne pas avoir été dit.

33 Comme nous voyons dans ces exemples, grâce au mouvement dans les textes, ces œuvres demandent la participation physique et sensorielle des lecteurs, et c'est bien elle qui permet de se mettre à la place de l'écrivain, brouillant la ligne de démarcation entre l'autre et soi. C'est en se laissant s'ouvrir au *faire* de ces voix-corps en mouvement entre les langues que l'on parvient à saisir non seulement les histoires racontées, mais aussi ce que l'on ne peut lire qu'entre les lignes. Sans cette lecture « supplémentaire », nous ne pourrions prétendre saisir les enjeux mémoriels de cette littérature qui ne sert pas à transmettre, mais à partager l'espace de sa mise en scène.

34 Cette lecture implique nécessairement un abandon partiel de la volonté de comprendre en faveur d'une implication du corps qui permet le partage à un niveau extrêmement intime. Qui plus est, les corps des écrivains sont très souvent figurés dans les œuvres, afin, il semble, de nous préparer à prendre conscience de nos propres corps et des diverses façons dont on peut écouter-voir-sentir-lire un texte. Federman, pour sa part, fait témoigner le lecteur de l'exploration très personnelle de son corps dans son œuvre intitulée *Mon corps en neuf parties / My Body in Nine Parts* qui contient de nombreuses photos prises de près (du nez, de l'oreille, etc.). Le fait que ces écrivains se réfèrent constamment à eux-mêmes pourrait être interprété comme le fruit d'un projet narcissique, et l'histoire de son propre corps, deux fois, en deux langues chez Federman le suggère sûrement. Cependant, ce type d'exploration de soi – corps, intellect, plaisir, émotions – semble être plutôt une façon de fouiller dans la mémoire pour faire sortir quelque chose qui pourrait atteindre l'autre, comme on peut lire sur la couverture du livre de Federman :

> se ressouvenir de son corps et des traces de sa propre vie dont il est le support signifie aussi rendre visite à la mémoire et la réviser[50].

35 Réviser à chaque lecture, chaque rencontre, car comme nous l'expliquent les œuvres des deux écrivains, les mots ne rejoignent jamais entièrement la réalité ; il y aura toujours d'autres façons de dire.

36 Chez Molnár, nous sommes également confrontés à l'extrêmement personnel, forcément étranger pour le lecteur, au fur et à mesure que l'œuvre nous expose aux détails de la vie amoureuse de la narratrice de *Lamour Dieu*. Suite à un passage décrivant la discussion entre Kité Moi et Lamour Dieu sur le fait que ce dernier fréquentait deux femmes en même temps, nous lisons par exemple :

> Et puis bon, on revient sur notre petite déclaration de tout à l'heure et on la rectifie : admettons qu'il mijotait quelque chose, avait une idée derrière la tête, eh bien, pour nous, dans notre interprétation à nous, ça voulait dire qu'on décide de vivre ensemble, ce qui voulait dire aussi qu'exit l'écriture, du reste, il nous a prévenue, du reste, ça allait de soi, tu écris ou tu vis avec Lamour Dieu, rien au milieu, c'est sûr, c'est certain et c'est confirmé, ce jourlong 1 rentrée de tout le monde de l'année 46 on sait ce qu'on a écrit pendant qu'il nous fréquentait comme on sait aussi ce qui se serait passé si on l'avait laissé nous envahir jusqu'à la fin de son long trait horizontal car nous, au fond, c'est une vraie cigale, ça n'aime que faire la fête [...][51].

37 Ce passage en particulier n'emploie pas l'orthographe phonétique, mais semble compenser en termes de difficulté par la longueur des phrases, et le langage familier. Parfois difficiles au niveau des thèmes abordés, les œuvres semblent également chercher à nous épuiser physiquement. La bouche se fatigue à la répétition des sons, ou se force aux sons étrangers auxquels la lecture à haute voix des œuvres de Molnár nous habitue petit-à-petit ; la longueur (237 pages) et surtout la densité de *Quant à je (kantaje)* semblent significatifs en termes d'expérience de formation intense à la langue molnárienne tout comme l'auteure et la narratrice de ses romans se voient condamnées à former la bouche aux sons de la Langue française, l'enjeu principal de ses œuvres. De façon similaire, à la lecture de *La Voix dans le débarras / The Voice in the Closet*, faute de ponctuation, la respiration nous manque, permettant au lecteur de sentir l'étouffement que vécut Federman caché dans le placard, entouré de ses propres excréments, environnement dans lequel sa voix d'écrivain s'est façonnée.

38 Ce sont toutes des expériences qui réveillent les sensations corporelles, mais d'autres terrains du sensible restent sûrement à explorer. Quelles odeurs, quelles saveurs convoquent ces lectures par exemple ? Et quels effets tactiles ou haptiques ? Si aucune réponse satisfaisante ne peut être donnée, poser ces questions sert néanmoins à rappeler le caractère subjectif de chaque rencontre avec un texte qui nous offre d'innombrables manières d'écouter-voir-sentir-lire et de dessiner des seuils de lisibilité en fonction des compétences, et des sensibilités des lecteurs. Concevoir la lecture comme l'activation de sens (dans les deux sens du terme) en faisant appel à tous nos sens et à la multitude d'expériences de lecture ne fait qu'élargir notre façon non pas de faire face à, mais de vivre avec l'altérité y compris celle qui est en nous.

Pour une lecture accueillante

39 Au fond, lire Federman et Molnár revient à accepter la rencontre avec la différence, avec l'étrang(er)eté, avec l'autre, et à se laisser mener par les inconnus inhérents à toute relation. Le rapport entre texte et lecteur envisagé en tant que phénomène relationnel – et non pas simplement en tant que distance ou frontière dont le

franchissement ne peut se faire qu'à condition d'acquérir des compétences ou de s'acharner à décortiquer le texte – nous oblige à accepter la condition de l'intermédiarité (*betweenness*) qui caractérise le positionnement des poétiques des auteurs étudiés ici. Des œuvres entre les langues, pourrions-nous dire, mais toute langue, et peut-être toute littérature, ne constitue-t-elle déjà pas une sorte de seuil, toujours en devenir, sur lequel nous cherchons à nous orienter mais qui nous brouille constamment les pistes ? C'est plutôt à nous alors de nous laisser nous perdre, de nous laisser traverser par la langue, de l'accueillir en nous et de prendre part à sa création à chaque lecture-écriture.

40 Dans cet espace intermédiaire, le lecteur de Federman et Molnár est privé de la sensation de confort ou de plaisir à se reconnaître ou à s'installer dans une langue quelconque, mais se voit proposer d'autres alternatives qui le rapprochent de la singularité du monde de l'écrivain incarnée par la langue (et le corps) de l'œuvre. Chercher ces rencontres, chercher de nouveaux régimes de perception : tel est le défi qui nous permet de dépasser le binôme lisible-illisible en faveur d'une approche accueillante des sensations grâce à laquelle on ne cesse de se demander « comment puis-je lire ? », mais aussi « qu'est-ce que lire ? ».

BIBLIOGRAPHIE

APTER (Emily), *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, trad. Hélène Quiniou, coll. « Ouvertures », Paris, Fayard, 2015.

BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel quel », Paris, Editions du Seuil, 1973.

DE CERTEAU (Michel), *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DELAS (Daniel), « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère » in CHISS (J.-L.) et DESSONS (G.), (dirs). *La force du langage : Rythme, discours, traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000.

DI LEO (Jeffrey R.), *Federman's Fictions. Innovation, Theory and the Holocaust*, Albany, State University of New York Press, 2011.

FAVRE (Emmanuel), « Future Concentration » Entretien avec Raymond Federman. *Le*

Matricule des Anges, N° . 050, février 2004 [en ligne] http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=18331.

FEDERMAN (Raymond) et PRIVAT-STANDLEY (Patricia), *Aunt Rachel's Fur*, Normal/Tallahassee, FC2, 2001.

FEDERMAN (Raymond), *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993.

-- « Le traître à la cause », 2005, [en ligne] http://montbouge.info/spip.php?article412.

-- *La Fourrure de ma tante Rachel*, Romainville, Al Dante/Léo Scheer,

2009 (2003).

-- *La voix dans le débarras/ The Voice in the Closet*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

-- *Mon corps en neuf parties*, Romainville/Paris, Al dante/Léo Scheer, 2004.

-- *Quitte ou double*, trad. Eric Giraud, Romainville, Al dante/Léo Scheer, 2004 (1971 pour la version anglaise).

-- *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975.

France Diplomatie. « Présentation de la Hongrie » [en ligne], http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/hongrie/presentation-de-la-hongrie/.

GRUTMAN (Rainier), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Saint-Laurent (Québec), Fides, 1997.

HIRT (André), « Jean- Luc Nancy : 'Le sens du monde'« , *Multitudes (revue politique, artistique, philosophique)*, Futur antérieur, n° 39-40, septembre1997 [en ligne] http://www.multitudes.net/Jean-Luc-Nancy-Le-sens-du-monde/.

ISER (Wolfgang), 2^e édition, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985 (1976).

« Lire ». *Dictionnaire de français « Littré »* [en ligne] http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/.

MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

-- *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1990.

MOLNÁR (Katalin), « Dlalang », *digest (Revue de littérature générale)*, 96/2, Paris, P.O.L., 1996.

-- (sous le pseudonyme Kité Moi), *Lamour Dieu*, Paris, P.O.L., 1999.

-- *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L., 1996.

SUCHET (Myriam), *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

NOTES

1. Emily Apter, *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, trad. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015, p. 201.

2. Référence explicite à l'ouvrage de Pascale Casanova (Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999).

3. Bien que le verbe « lire » en sa définition classique pose problème pour traiter notre problématique, nous choisissons de maintenir le terme « lecteur » plutôt que d'adopter celui de « récepteur », lequel implique, à notre sens, une relation passive entre sujet et objet (i.e. celui qui reçoit une œuvre toute faite).

4. Daniel Delas forge cette notion en rappelant le lien virtuel (au sens Saussurien) entre « étrangeté » et « étrangèreté » (Daniel Delas, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère » in Jean Louis Chiss et Gérard Dessons (dirs), *La force du langage : Rythme, discours, traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000).

5. Dans le *Dictionnaire de français « Littré »*, on trouve que la première définition de « lire » est « connaître les lettres et savoir assembler en mots »; la deuxième : « prononcer à haute voix ce qui est écrit ou imprimé » ; troisième : « prendre connaissance du contenu d'un écrit, d'un

livre » ; et en huitième position se trouve un sens figuré « reconnaître, discerner quelque chose par une espèce de travail que l'on compare à la lecture », définition qui nous intéressera pour ce « quelque chose » lequel implique une activité autre que les trois premières définitions.
En sixième position vient une référence aux langues étrangères qui nous intéressera également : « comprendre ce qui est écrit ou imprimé dans une langue étrangère ».

6. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990, p. 288. En nous inscrivant dans la conception de l'oralité chez Meschonnic, il ne s'agit pas d'opposer l'oral et l'écrit, mais de considérer que l'oral se situe là « où la littérature empêche le signe de passer » et qu'il comprend les gestes, le rythme, la mimique et l'intonation (*Ibid.*).

7. Nous faisons référence aux travaux fondateurs de l'École de Constance et de l'esthétique de la réception dont la perspective phénoménologique modifia en définitif le statut de l'œuvre en la définissant comme « la constitution du texte dans la conscience du lecteur » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985 (1976).), et plus récemment aux travaux de Vincent Jouve centrés sur l'expérience de lecture (Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993).

8. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 17.

9. « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (*Ibid*, p. 22-23).

10. Dans *Lamour Dieu*, Molnár convoque une nouvelle géographie dans laquelle le pays de la Molnarie est son lieu de résidence.

11. Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje),* Paris, P.O.L., 1996, p. 147.

12. *Ibid.*, p. 59.

13. Les statistiques comptent environ 30 000 Hongrois sur le territoire français (France Diplomatie. http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/hongrie/presentation-de-la-hongrie/).

14. Terme inventé par Federman, la surfiction est animée par des figures qui fonctionnent uniquement en tant qu'éléments linguistiques et donc imitent d'autres fictions au lieu des sources originales (la réalité) (Raymond Federman, *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975).

15. Raymond Federman, *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 72.

16. Raymond Federman, « Le traître à la cause », 2005 [en ligne], http://montbouge.info/spip.php?article412.

17. Raymond Federman, *La Fourrure de ma tante Rachel*, Romainville, Al Dante/Léo Scheer, 2009 (2003), p. 38.

18. Raymond Federman, *La voix dans le débarras/ The Voice in the Closet*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 34.

19. À ce propos, Federman dit « Since we know that language is what gets us where we want to go but at the same time prevents us from getting there (I am paraphrasing Samuel Beckett here), then by using another language, the other language in us, we may have a better chance of saying what we wanted to say, or at least we have a second chance of succeeding. » Nous traduisons : « Puisque nous savons que le langage est ce qui nous amène où nous voulons aller mais en même temps nous empêche d'y arriver (je paraphrase Samuel Beckett ici), en utilisant une autre langue donc, l'autre langue en nous, nous pourrons avoir plus de chances de dire ce que nous voulions dire, ou du moins nous avons une deuxième chance de réussir. » (Raymond Federman, « A Voice within a Voice », *Critifiction. Postmodern Essays*, *op. cit.*, p. 67-68.).

20. Raymond Federman, *La Fourrure de ma tante Rachel*, *op. cit.*, p. 87.

21. Nous traduisons : « Il n'y aura aucun moment quand tout sera en place. Quand l'accumulation des mots aura atteint un point de saturation. Quand tout ce qui reste à faire serait mettre le point final. Pour mettre fin à tout. Pour dire que l'histoire est finie. Car, de fait, il y aura toujours plus de mot. Mots! [...] L'écrivain peut toujours continuer [...] » (Raymond Federman, "Critifictional Reflexions on the Novel Today" in Jeffrey R. Di Leo, *Federman's Fictions. Innovation, Theory and the Holocaust*, Albany, State University of New York Press, 2011, p. 291-292).

22. Katalin Molnár, « Dlalang », *digest* (Revue de littérature générale), 96/2 (1996), Paris, P.O.L., ch. 25., n. p.

23. Il s'agit d'un terme qui fait entendre deux mots d'apparence contradictoire en un : « destiner » ou « destination », et « errance ».

24. Katalin Molnár, « Dlalang », *op. cit.* n.p.

25. Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, *op. cit.*, p. 31.

26. *Ibid.*, pp. 64-65.

27. Rainier Grutman définit l'hétérolinguisme comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Saint-Laurent (Québec), Fides, 1997, p. 37).

28. Myriam Suchet, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

29. Expression empruntée à Daniel Delas.

30. André Hirt, « Jean- Luc Nancy : 'Le sens du monde' », Multitudes (revue politique, artistique, philosophique), Futur antérieur, n°. 39-40, septembre 1997 [en ligne] http://www.multitudes.net/Jean-Luc-Nancy-Le-sens-du-monde/.

31. Emmanuel Favre, « Future Concentration », Entretien avec Raymond Federman, *Le Matricule des Anges*, n°. 050, février 2004 [en ligne] http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=18331.

32. « Qu'est-ce que le roman expérimental et pourquoi il y en a autant qui ne sont pas lus ? » (Nous traduisons). (Raymond Federman, *Critifiction*, *op. cit.,* pp. 65-75).

33. Raymond Federman, *Critifiction*, *op. cit.,* p. 128.

34. Ibid.

35. Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, *op. cit.*, p. 88.

36. Chez Molnar, la France est appelée « la Trance » ; elle commente ironiquement, « nous Kité (Kité moi) avons quitté [la Molnarie] pour la Trance, un autre pays un Urolope mais beaucoup plus grand et beaucoup plus chiche que la petite Molnarie » (Katalin Molnár, *Lamour Dieu*, Paris, P.O.L., 1999, p. 15).

37. Elle explique également que le récit ne contiendra pas de « mots vulgaires, injures [ou] mots contestables » : « Nous allons les remplacer par des mots convenables. Ainsi con sera bon, putin matin et on verra plus tard pour les autres » (*Ibid*).

38. *Ibid.*

39. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 216-217.

40. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XLIX.

41. Myriam Suchet dédie une partie de *L'imaginaire hétérolingue* à « la relation entre co-énonciateurs impliqués » (Suchet, *op. cit.*, pp. 201-205).

42. Œuvre traduite par Patricia Privat-Standley et l'auteur ; étant donné la participation de l'auteur dans la traduction, le terme « réécriture » semble en effet plus adéquat.

43. Federman souligne. Raymond Federman et Patricia Privat-Standley, *Aunt Rachel's Fur*, Normal/Tallahassee, FC2, 2001, p. 102.

44. Raymond Federman, La Fourrure de ma tante Rachel, op cit., p. 193.

45. Chez Derrida, l'itérabilité, centrale à la critique du rapport entre un message et son contexte, peut être comprise comme le principe guidant l'idée qu'aucun discours ne s'accomplit dans une fusion avec la chose qui est dite ; l'itérabilité génère par ailleurs la multiplication du soi originaire.
46. Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, *op. cit.*, p. 47.
47. *Ibid.*, p. 57.
48. *Ibid.*, p. 71.
49. Raymond Federman, *Quitte ou double*, trad. Eric Giraud, Romainville, Al dante/Léo Scheer, 2004 (1971 pour la version anglaise), p. 199 et p. 139.
50. Raymond Federman, *Mon corps en neuf parties*, Romainville, Al dante/Léo Scheer, 2004.
51. Katalin Molnár, *Lamour Dieu*, *op. cit.*, p. 62.

RÉSUMÉS

Le présent article examine les diverses façons dont peut être appréhendé ce qui semble a priori illisible, voire revendique sa propre illisibilité, comme il est le cas des œuvres des écrivains bilingues Raymond Federman et Katalin Molnár. Plus qu'exiger l'assiduité ou l'acquisition de connaissances qui permettraient de surmonter la « difficulté », ces œuvres nous invitent à nous arrêter et à réapprendre à lire autrement : avec le corps. Dans une relation de tension entre distance et proximité (inclusion et exclusion), les œuvres maintiennent le lecteur dans un espace intermédiaire, parfois incommode à naviguer, mais qui constitue la seule voie permettant non pas de lire, mais d'expérimenter l'oralité, et avec elle, les enjeux mémoriels des œuvres.

This paper examines different ways in which we can apprehend what seems a priori unreadable/illegible, as is the case of the works of Raymond Federman and Katalin Molnár. Rather than requiring assiduity or the acquisition of knowledge that might allow the reader to surpass the "difficult" aspects of these works, the reader is invited to stop and to relearn to read differently: with the body. In a constant negotiation between distance and proximity (inclusion and exclusion), the works keep the reader in an intermediary space. Although it is sometimes uncomfortable to navigate, this path constitutes the only way to really experience the orality, and through it, what the works are attempting to communicate.

INDEX

Mots-clés : bilinguisme, difficulté, hétérolinguisme, illisible, inintelligible, lecture, multilinguisme, oralité, phénoménologie, plurilinguisme, réception
Keywords : bilingualism, difficulty, heterolingualism, illegible, multilingualism, orality, phenomenology, reading, reception, unreadable

AUTEUR

AMANDA MURPHY

Amanda Murphy est doctorante en littérature comparée à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Ses recherches, sous la direction de Tiphaine Samoyault, portent sur le multilinguisme en littérature, la traduction et la réception des oeuvres entre les langues. Elle est membre du Centre d'Études et de Recherche Comparatiste et du Comité de redaction de la revue de littérature comparée TRANS-. Elle enseigne également la littérature comparée à Paris 3 et l'anglais en tant que lectrice à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.