

Preprint : colloque international *Narrations auctoriales dans l'espace public. Comment repenser et raconter l'auteur ?* (16-17 mai 2019, Metz)

**Marinela-Teodora Achim**

Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)

400084

[dora.achim@gmail.com](mailto:dora.achim@gmail.com)

## **Comment devient-on écrivain français ?**

### **Stratégie et postures chez Hector Bianciotti**

**Résumé.** — Cet article se propose d'analyser les mécanismes qui ont engendré un changement de statut chez l'écrivain Hector Bianciotti. Auteur de langue espagnole à succès, dans le Paris des années 70-80, il est appelé « écrivain français » dès la publication de son premier roman en langue française. Tout un tas de facteurs intra- et extralittéraires contribuent à lui forger cette nouvelle identité qui se décline en trois postures principales. Afin de les définir, nous nous appuyons sur le cadre théorique élaboré par Jérôme Meizoz autour de la notion de *posture*, et nous faisons référence aux notions d'*éthos* et d'*image d'auteur* développées par Dominique Maingueneau et Ruth Amossy. Ses prises de parole publiques, notamment à travers des entretiens, donnent des indices sur sa stratégie.

**Mots clés.** — éthos, posture, image d'auteur, analyse du discours

**Title.** — **Becoming a French writer. Strategy and postures of Hector Bianciotti**

**Abstract** — This article analyses the mechanism that determined the path of the writer Hector Bianciotti to change status. In the '70-'80 he is a successful Spanish speaking author. When he publishes his first novel in French, he is suddenly considered "a French Writer". A series of intra and extraliterary factors contribute in forging his new identity which recovers three main postures. In order to define them, we take into consideration Jérôme Meizoz's theory about *posture*, as well as the notions of *ethos* and *author's image* developed by

Dominique Maingueneau and Ruth Amossy. This sum of elements analyzed through his public speaking moments, particularly interviews, are able to give an idea about the author's strategy.

**Keywords.** — ethos, posture, author's image, discours analysis

Hector Bianciotti fait ses débuts en littérature en tant qu'écrivain étranger de langue espagnole, à Paris, dans les années 70. Lorsqu'il commence à écrire en français, une quinzaine d'années plus tard, sa reconnaissance est immédiate. Il ne devient pas, par la suite, un écrivain bilingue, mais un écrivain français en toutes lettres, car le passage d'une langue à l'autre est définitif, affirme-t-il. Cet article se propose d'analyser la stratégie qui a permis à Hector Bianciotti d'accéder au statut d'écrivain français et d'être reconnu comme tel. À partir de son premier roman écrit en langue française, *Sans la miséricorde du Christ* (1985), nous essayons de décrypter les éléments intra- et extratextuels qui ont annoncé et préparé cette transformation (écrivain étranger > écrivain français), et qui ont contribué à sa reconnaissance. Les outils de l'analyse du discours et de la sociologie littéraire que nous employons nous permettront de rendre compte de la stratégie de l'auteur, comprise comme manière de construire ses représentations.

### **Pourquoi analyser Hector Bianciotti du point de vue de la *posture* ?**

« Écrire c'est prendre des poses qui finissent par faire partie de la nature de l'écrivain » avoue Hector Bianciotti dans le troisième tome de son autofiction (*Bianciotti, 1999 :96*). C'est un credo d'écrivain qui l'accompagne depuis ses premières créations littéraires, car une dissociation nette entre auteur et narrateur, entre ce qui est à l'intérieur et en dehors du texte n'est pas possible en ce qui le concerne. Et le but de cet article n'est pas de déceler ce qui est propre à la littérature et ce qui est propre à la vie dans son œuvre, mais de saisir les moyens à travers lesquels se construit l'image de l'auteur à l'entremêlement des deux.

Le cadre théorique élaboré par Jérôme Meizoz autour de la notion de *posture* convient parfaitement à notre analyse, car il permet d'examiner « des actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire. » (Meizoz, 2007 : 9). Pour Meizoz,

« cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*éthos*. » (Meizoz, 2007 : 12).

Plusieurs éléments relevant à la fois de facteurs littéraires, sociaux et discursifs permettent donc de construire l'image de Bianciotti en cette année 1985 qui marque un tournant dans son parcours : les positions du narrateur de *Sans la miséricorde du Christ* – un alter ego du narrateur et l'image en miroir du personnage, les positions exprimées par l'auteur dans de nombreuses entretiens (avant et après la parution de l'ouvrage), ainsi que la réception par la critique et les institutions littéraires.

Dans un premier temps, nous tentons de dégager, à partir de l'incipit du roman, des indices qui permettent d'identifier trois représentations principales du narrateur. Il s'agit de l'*éthos* tel qu'il est défini par Dominique Maingueneau (2004, 2009, 2013). Les travaux de Ruth Amossy (2003, 2009) sur *l'image d'auteur* nous aident à mener l'analyse plus loin, et à saisir les interférences entre l'image créée dans et par le discours et celle produite en dehors de l'œuvre littéraire. Ainsi, dans un second temps, afin de comprendre comment Bianciotti se positionne sur la scène littéraire française avec la publication de cet ouvrage, nous analysons conjointement les positions exprimées par le narrateur à l'intérieur du livre et celles exprimées par l'auteur sur la scène littéraire française, notamment à travers des entretiens. Les études de Galia Yanoshevsky (2014) et d'autres chercheurs avant elle (notamment

Amossy ou Lavaud et Thérenty) montrent le fait que l'entretien littéraire se situe dans la continuation de la poétique de l'écrivain.

### **Ethos du narrateur dans *Sans la miséricorde du Christ***

Bianciotti choisit de raconter l'histoire de son premier roman écrit en français à travers un alter ego. Deux exilés hispanophones, un homme et une femme, se rencontrent à Paris et semblent avoir vécu des histoires très similaires. L'homme qui assume la fonction du narrateur se propose de faire une chronique de la vie d'Adélaïde Marèse qui vient d'un « là-bas » indéfini, d'une plaine incommensurable dont elle voulait s'échapper depuis toute petite, et dont la famille est originaire du Piémont. Elle retrouve en France une patrie plus proche de sa manière de sentir, car plus intimiste. Avant de mourir, elle veut se réconcilier avec ses origines, et pour ce faire, elle visite le village de Cumiana, en Italie, lieu de naissance de ses parents. Une fois plongé dans le texte, le lecteur, même celui qui ne connaît pas en détail la vie de l'auteur, fait déjà le lien avec la quatrième de couverture : « Hector Bianciotti est né en Argentine d'une famille d'origine piémontaise. Il vit en Europe depuis 1955 et à Paris depuis 1961. » Bianciotti propose ici un jeu de poupées russes, car Adélaïde Marèse se constitue en alter ego du narrateur, et celui-ci en alter égo de l'auteur.

Nous ne saurons comprendre le texte de Bianciotti en dehors d'un contexte bien déterminé, ce qui nous amène à une analyse de son discours et de l'éthos du narrateur. Selon Dominique Maingueneau, l'éthos est « une notion foncièrement hybride (socio-discursive), un comportement socialement évalué, qui ne peut être appréhendé hors d'une situation de communication précise, intégrée elle-même dans une conjoncture sociohistorique déterminée. (Maingueneau, 2004 : 205)

L'éthos de l'énonciateur se construit également sur la base d'informations antérieures au discours. Autrement dit, le récepteur a des représentations de l'éthos de l'énonciateur avant même qu'il ne s'exprime, comme la quatrième de couverture dans notre cas. La notion est plus complexe :

L'éthos résulte d'une interaction entre divers facteurs : *l'éthos prédiscursif* (où « préalable »), l'éthos discursif (*éthos montré*), eux-mêmes en interaction avec les fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation (*éthos dit*) « je suis un Français comme les autres », je vous parle avec mon cœur »... La différence entre éthos dit et éthos montré s'inscrit néanmoins aux extrêmes d'une ligne continue, puisqu'il est impossible de définir une frontière nette entre le « dit » suggéré et le « montré ».  
(Maingueneau, 2013 : 4-5)

L'incipit du roman, donne à voir, pour la première fois dans un roman de Bianciotti, un narrateur qui parle à la première personne. Son discours trace les fils rouges qui gouvernent l'organisation de l'ouvrage et qui se traduisent par trois représentations principales de celui qui dit « je ». Le narrateur est tout d'abord dans la position d'un (1) *immigré* qui vit son exil à Paris : « S'il y avait eu un témoin, je lui céderais volontiers la place, ici, pour qu'il mène à bien le récit de la vie d'Adélaïde Marèse, telle qu'elle me la laissa entrevoir au fil des quelques mois où nos exiles coïncidèrent. » (Bianciotti, 1985 : 11). Il exhibe une image (2) *d'écrivain investi d'une mission* : il écrit non pas par volonté, mais parce qu'il croit avoir le devoir moral de le faire :

Je ne sais pas trop à quoi j'obéis en essayant de préserver par l'écrit une vie dont les jours ne s'éclairèrent d'aucune gloire, qui fut toute de discrétion et de secrète intransigeance, d'autant plus que je tends à croire que si une chose est exemplaire dans ce monde, toutes le sont : ou bien les célébrations de la mémoire sont toutes méritées, ou bien aucune. Je tâcherai de décrire le cheminement d'une femme depuis les jours de ce qu'elle appelait le continent austral – voulant sans doute, par cette emphase, atténuer l'hostilité qu'elle n'avait pas cessé de ressentir pour ces terres de là-bas, toutes de distances sans encombre, sur lesquelles tremblote la Croix du Sud – et qui est morte un dimanche, il y a quelques semaines, à Paris, dans les nefes de l'hôpital Saint-Louis, après avoir vécu ses derniers mois dans le quartier du faubourg

Saint-Denis où quelques personnes garderont, avant de s'en aller à leur tour, juste le souvenir de sa silhouette d'institutrice. (Bianciotti, 1985 : 11)

Dès la première phrase du roman, le narrateur se révèle comme un chroniqueur sous le signe de la fatalité : il se sent obligé de consigner un destin dont il est le seul témoin. Il s'agit plutôt d'une obligation morale qui correspond à sa vision du monde énoncée par un aphorisme : tous les destins sont dignes d'être conservés par la mémoire. Le chroniqueur se montre très modeste – il essaie d'être fidèle à l'histoire et au personnage, mais il avoue ses limites, par un nouvel aphorisme sur la mémoire. Malgré sa modestie, il témoigne d'un certain savoir-faire en ce qui concerne la composition du récit, préférant la vraisemblance à la chronologie :

« J'aurais aimé un témoin, ne serait-ce que pour modérer l'emprise de l'imagination sur la mémoire si fréquemment docile : j'aimerais que cette chronique ne s'écartât pas des faits, du récit des événements qu'elle me fit et qui ne pouvaient qu'être déjà transformés par des récits précédents, faits jadis et naguère à d'autres gens. Il n'y a pas de mémoire à l'état pur ; pour raconter sa propre vie il faudrait déjà effacer toutes les versions que nous nous en sommes données et qui, d'une certaine manière, nous constituent autant que nos actes.

Les mots d'Adélaïde ne m'avaient pas dit ce qu'elle était ; peut-être à la fin n'était-elle que ce qu'elle disait ; en tous cas, j'aimerais qu'elle le devînt. Je voudrais aussi me tenir au plus près de son histoire telle qu'elle-même me l'a racontée. Et pour que tout se tienne, mettre les fragments, les moments, les scènes dans un certain ordre. » (Bianciotti, 1985 : 11-12)

Le narrateur donne ici des indices sur son style comme (3) *un esthète*. Il fait preuve de beaucoup de soin dans le choix des mots et dans l'élaboration et l'engendrement des phrases. Qui plus est, le choix du français n'est pas le fruit du hasard : il préfère écrire dans sa langue d'adoption grâce à la musicalité et à la sensibilité qu'elle exprime, en concordance avec l'esprit du personnage principal.

« Adélaïde, j'ai commencé par franciser votre prénom et votre patronyme. Je crois que cela ne vous aurait pas déplu ; vous préféreriez que j'évite de m'adresser à vous dans votre langue maternelle. Ici, vous

serez donc Adélaïde, prénom qui, sous cette forme, prend une légèreté de trille qui convient mieux à votre fragilité et à cette grâce timide que vous ne portiez pas sur votre visage, que refusait votre maintien. » (Bianciotti, 1985 : 12)

Dans *Sans la miséricorde du Christ*, l'histoire est secondée en permanence par un regard sur le style. Si le double féminin de Bianciotti incarne ses expériences de vie, son double masculin, le narrateur, est l'avatar de ses expériences esthétiques.

Il convient d'analyser par la suite à qui s'adresse ce narrateur lorsqu'il explique sa démarche.

Selon, Ruth Amossy,

« dans toute énonciation, un locuteur s'adresse à un allocataire et ce faisant, projette une image de soi à travers les modalités de son dire. Dans cette perspective, le sentiment que l'*éthos* produit par l'ensemble du texte se rapporte à une instance-source dont le nom figure sur la couverture continue à s'imposer : quelqu'un nous parle in absentia et son écriture - dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style - atteste de sa personne même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière son texte. Il y aurait ainsi un *éthos* auctorial que la polyphonie du texte (la voix du narrateur recouvrant éventuellement la sienne propre) ne parviendrait pas à éradiquer. » (Amossy, 2009 : 6)

Pour Amossy, l'image d'auteur a une double nature : elle est à la fois son image produite dans et par le discours et son image créée aux alentours du texte, les deux coexistant dans la représentation construite par le lecteur.

## **Stratégie et postures d'Hector Bianciotti**

Quelles sont donc les informations préalables ou postérieures auxquelles le lecteur a accès en dehors du roman ? Chroniques élogieuses, invitations à des émissions très suivies et de nombreux entretiens – ce sont quelques éléments qui composent l'image de l'auteur.



Les chroniques de l'époque saluent la naissance d'un nouvel écrivain français : « Hector Bianciotti, écrivain français » titre *Le Monde* (Savigneau, 1985) ; « Quand un Argentin devient un grand écrivain français », *Le Nouvel Observateur* (apud. Giordano, 1999). Avec ce roman, il entre dans le circuit des prix littéraires français, étant nommé à tous les grands prix littéraires de la rentrée (dont le Goncourt, le Renaudot), et remportant le Femina (alors que ses livres antérieurs avaient été récompensés par le Médicis Étranger ou le Prix du Meilleur Livre Étranger). Qui plus est, il est invité sur le plateau de l'émission « Apostrophes » dont Bernard Pivot consacre la 500<sup>e</sup> édition aux écrivains étrangers de langue française. Dans chaque intervention publique, sans exception, il reprend le récit de sa vie pour souligner les conditions barbares de la pampa argentine où il avait grandi, l'apprentissage du français en autodidacte et, enfin, le passage sans retour de l'espagnol à la langue de Paul Valéry, son écrivain fétiche.

« Quand je suis arrivé en France, je lisais déjà depuis vingt ans le français, mais je ne savais pas le parler. J'ai commencé à faire des rapports de lecture pour gagner ma vie, chez Gallimard. J'étais obligé de les rédiger. Plus tard, des articles dans la *Quinzaine littéraire* et, à partir de '72 dans le *Nouvel Observateur*... à écrire, à écrire, à écrire, à écrire [prononciation accentuée et geste de la main]. C'est comme ça que j'ai appris la langue. Un jour, un jour, je n'ai pas choisi de laisser l'espagnol. C'est que le français que je ne maîtriserai jamais, m'avait maîtrisé, et avait expulsé [prononciation accentuée et geste de la main] de moi l'autre langue [intensité montante, rythme plus rapide]. Donc je ne suis pas... je ne l'ai jamais été, je ne le serai pas un écrivain bilingue. » (*Apostrophes*, Pivot B., 1985)

Des répétitions bien ponctuées, des modulations de la voix calculées donnent l'image d'un écrivain qui prend très au sérieux sa mission. On retrouve ici le même fatalisme que chez le narrateur de *Sans la miséricorde du Christ*.

Dans la dernière partie de notre propos, nous analysons justement comment s'articulent ces représentations du narrateur (lui-même écrivain à l'intérieur du texte) avec l'image de l'auteur à l'extérieur du texte, notamment à travers des entretiens.

Dans ses travaux sur ce genre du discours, Galia Yanoshevsky a montré la manière dont cet outil sert à façonner l'image de l'auteur aussi bien pour les lecteurs experts que pour les lecteurs amateurs.

« l'entretien littéraire est traversé par tous les éléments constitutifs du littéraire : de ses discours aussi bien que de ses institutions. Dans ce sens, il constitue un exemple typique de l'interdiscours d'un domaine ; dans l'entretien, la parole de l'écrivain se joue contre l'image préalable de celui-ci, qui surgit de son écriture (son "moi textuel"). Celle-ci est confrontée à son tour à l'image que se fait l'intervieweur de l'écrivain interviewé et de sa production littéraire, une image qui mobilise en fait le discours de la critique littéraire ou de ses lecteurs/ spectateurs. » (Yanoshevsky, 2014 : 13)

Les positions exprimées par Bianciotti réitèrent celles du narrateur. Son nouveau statut, celui d'écrivain français, se précise à travers trois postures. Tout d'abord, il est (1) un écrivain venu d'ailleurs, un immigré qui a choisi ce pays pour sa langue, pour sa culture, éprouvant pour celles-ci beaucoup d'admiration, mais aussi vivant avec la peur de ne pas s'exprimer assez bien en français.

Ensuite, il se voit comme (2) « un écrivain public » des autres – il se sent investi d'une mission, car ce n'est pas lui qui avait choisi le français, mais le français s'était imposé à lui prenant irrémédiablement la place de l'espagnol, de la même manière qu'il n'avait pas choisi le sujet de son roman, mais le sujet s'était imposé à lui comme un devoir de mémoire. Enfin, il est reconnu par la critique comme (3) un spécialiste en littérature, parfaitement conscient de son entreprise, car outre les éléments que l'auteur soutient ne pas maîtriser (choix du sujet ou de la langue), il y a un aspect où ses choix s'effectuent en parfaite connaissance de cause : il s'agit du style. Cette troisième posture de Bianciotti prend le dessus, car son expérience de chroniqueur littéraire (*Le Monde des Livres*, *La Quinzaine littéraire*, *le Nouvel Observateur*) et de lecteur chez Gallimard lui assurent une très bonne connaissance du champ littéraire français et du dispositif littéraire. C'est ce qui nous permet de parler d'une stratégie dans le

cas de Bianciotti. Dans le roman, comme dans nombre d'entretiens, il donne sa recette du succès : présenter un imaginaire venu d'ailleurs avec les moyens et dans le style des écrivains français classiques.

### **(1) L'écrivain immigré**

« J'ai la peur de l'immigré quand j'écris en français. J'ai peur de ne pas avoir les papiers en règle. Et pendant longtemps, je n'ai pas eu les papiers en règle ; le permis de séjour, la carte de travail. C'est la même chose qui se produit dans le travail avec la langue. Donc j'essaie d'être le plus juste possible (Caccia & Tassinari, 1986 :4) » - affirme Bianciotti. Sa trajectoire d'écrivain qui a réussi à publier un livre en français, alors qu'il était parti d'un milieu modeste, de la plaine argentine qui ne valorisait pas la culture, lui vaut presque un titre de gloire. L'histoire est racontée à chaque fois avec modestie, mais sa réitération dans tous les entretiens, sans exception, lui donne une nuance de fierté : la dignité de celui qui a réussi à dépasser la barbarie pour accéder à la civilisation, malgré ses moyens. Et pour lui, comme pour le narrateur et pour Adélaïde Marèse, la langue française c'est la civilisation, car elle sert à exprimer le beau, le sensible, l'intime :

Je ne marche pas de la même façon, je me tiens autrement, je sens autrement... Tout est devenu plus réservé, plus discret, plus intime... Dire *soledad* c'est dire quelque chose de vaste, d'universel... on se sent un peu un héros... La solitude, en revanche, est à vous tout seul... elle est en vous, vous n'avez qu'à la dissimuler si vous voulez que l'on vous permette de vivre... La plaine, quand vous en traversez une en Europe, vous savez qu'elle ne durera pas... Là-bas, la plaine est plus lente que le temps, seul le soleil la parcourt en entier... Je voudrais exprimer quelque chose de plus précis... Tenez ! la lune... la lune n'est plus, pour moi, ce grand objet lointain... Je dis : "la lune" et je la pense toute petite, toute à moi... »  
(*Sans la miséricorde...*, p. 43)

Le printemps 1985, quand le roman n'était pas encore publié, Bianciotti utilise la même comparaison dans un entretien pour la *Quinzaine littéraire* :

Changer de langue, c'est changer de façon d'être, sentir différemment. Je ne donnerai qu'un exemple. En français, la « solitude » est intime, on dirait même que les lèvres veulent dissimuler, en le prononçant, le mot qui la nomme ; en espagnol, la « soledad » est immense, on est dans la solitude plus que l'on ne se sent seul. On peut être désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre – j'exagère à peine. (Maulpoix, 1985 :10)

*Sans la miséricorde du Christ* n'est pas seulement le premier roman de Bianciotti écrit en français, mais également le premier écrit à la première personne du singulier, et le premier qui contient des éléments autobiographiques manifestes. Pour Axel Gasquet (2004), c'est le changement de la langue qui engendre toutes ces modifications : le passage de l'espagnol au français c'est le passage du général au particulier, donc de la troisième personne à la première. Cela explique également la tendance autobiographique de son écriture qui deviendra encore plus saillante dans ses textes ultérieurs.

Pour Bianciotti, écrire en français représente la fin de l'exil. Il écrit ce premier livre en français comme un voyage, c'est le voyage qu'il fait lui-même dans le village de ses parents et qui équivaut à la fin de l'exil (Caccia & Tassinari, 1986 : 4), car il se rend compte qu'il était né sur une terre d'exil et qu'il est enfin retourné chez soi, en Europe. De plus, les sonorités du piémontais se ressemblent à celles du français, langue dans laquelle il est chez soi.

## **(2) L'écrivain public**

Tout comme le narrateur de *Sans la miséricorde du Christ*, Hector Bianciotti s'interroge, dans un entretien avec Carlos Ferrari-Lopez, sur les motivations de son écriture :

Si je me demande pourquoi j'écris ? Je ne trouve pas la raison. Ce n'est pas pour m'exprimer. Je suis une sorte d'écrivain public des autres, pour dire ce que les autres n'avaient pas dit. [...] J'essaie de dire ce

fond de l'individu où tous les hommes sont les mêmes. Ils ont les mêmes peurs, les mêmes désirs, les mêmes nostalgies et les mêmes désespoirs (Carlos Ferrari-Lopez, 1985 : 24).

Plus tard, après la publication de son autofiction, il réaffirmera qu'il essaie de surprendre dans ses textes ce qui est universellement humain.

Dans un entretien de 1986, Pierre Héту fait la remarque que l'œuvre de Bianciotti devient autobiographique avec *Sans la miséricorde du Christ*. L'auteur ne le nie pas, et ne l'admet pas tout à fait, mais pour donner une réponse il fait un long détour pour expliquer l'expérience marquante de la plaine et ce que cela avait signifié pour lui. En somme, nous dit Bianciotti, les autres immigrés italiens en Argentine avaient eu la même expérience que lui et sa famille, réitérant l'idée d'une expérience de vie commune.

### **(3) L'écrivain spécialiste en littérature**

*Sans la miséricorde du Christ* est le roman qui consacre à Bianciotti le statut d'écrivain français, mais l'art d'écrire un roman il le maîtrisait déjà, à force d'avoir écrit six autres en espagnol. De plus, de par ses fonctions de chroniqueur littéraire et de lecteur chez Gallimard, Bianciotti connaît parfaitement le champ littéraire français. Par ailleurs, tous les entretiens le questionnent sur sa place à l'intérieur de la littérature française et sa position par rapport aux tendances du roman français de l'époque (l'âge du nouveau roman). Il comprend le système de la culture française de la manière suivante :

Si une culture est fermée, comme la française, elle peut se permettre d'être traductrice. La langue française a toujours été une langue traductrice. Elle a piqué partout des choses, des expressions. Et la société française, qui est très fermée, assimile l'intrusion. Que ce soit celle du créateur ou l'immigré qui apporte ses épices. Si on répète la syntaxe, qui est le squelette de la langue, on peut tout se permettre. Si on casse la syntaxe, on brise la communication, on se suicide littérairement à moins d'être un génie comme Céline. (Caccia & Tassinari, 1986 :5)

La clé du succès de Bianciotti est de respecter la tradition, de produire un texte « qui tient debout », avec « des tournures anciennes ». Il ne prend pas de risques : il respecte la structure de la langue française (il avoue même s'être beaucoup inspiré de Jouhandeau et de Claudel) et apporte ses « épices » - un imaginaire venu d'ailleurs. Dans un article qui porte sur le positionnement de l'auteur à l'intérieur de la culture française, Alberto Giordano (1999) arrive à la conclusion que Bianciotti était un écrivain français avant même d'écrire en français, car il respecte « le mythe de l'écrivain français » qui est la discipline de la forme.

On retrouve ce soin pour l'expression bien choisie chez ses personnages également. Adélaïde, par exemple, n'utilise pas un langage spontané, propre à l'oral, mais un langage recherché :

« J'ai tout de suite aimé sa façon de parler, ce monologue que la lectrice truffait, tout en atténuant l'emphase de la rhétorique, de formules de littérateurs, comme en donnent en exemple certains dictionnaires où, en cherchant le mot, l'étranger trouve une tournure dont il ne se séparera jamais plus – l'extrême artifice de l'écriture étant de feindre le parler. » (Bianciotti, 1985 : 42)

Ce paragraphe est représentatif pour la stratégie de l'auteur. Tout comme Adélaïde, Bianciotti s'exprime en public comme il s'exprime dans ses textes (parfois avec les mêmes phrases), et tout comme le narrateur de son roman, il accorde une attention particulière à la mise en scène, expliquant par ailleurs, dans les entretiens qu'il donne, ses techniques d'écriture.

## **Conclusion**

Pour revenir à notre question de départ, Hector Bianciotti devient écrivain français grâce à plusieurs facteurs. On constate qu'il suit un parcours assez institutionnalisé : il travaille et publie chez l'un des éditeurs les mieux côtés, il écrit des chroniques pour des journaux

appréciés de l'époque. Grâce à ce parcours, il se révèle un très bon connaisseur du système de la littérature française. Tout comme la langue, il apprend le style par imitation – il n'a pas de peine à avouer qu'il s'est inspiré d'écrivains français comme Jouhandeau ou Claudel – et il s'en sert pour exprimer le contenu original qu'il apporte (ce qu'il appelle « ses épices »).

Lorsqu'on parle de stratégie chez Bianciotti, la notion est comprise comme assimilation réfléchie de certaines normes, car l'auteur est parfaitement conscient de son entreprise. Il aime prendre des poses et se les approprier, et brouiller les pistes jusqu'au point où la vie et la littérature ne se distinguent plus. L'analyse de son devenir à travers la *posture* se révèle particulièrement lucrative dans le cas d'un auteur où la construction du texte et des personnages est secondée en permanence par un regard sur le style. Nos prochaines études sur le sujet se proposent de suivre l'évolution de son image lors de la publication de ses autres romans en français.

## Références

- Amossy R., 2009, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. Accès : <https://doi.org/10.4000/aad.662>. Consulté le 03/01/ 2018.
- Amossy R., Maingueneau D., eds, 2003, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Bianciotti H., 1985, *Sans la miséricorde du Christ*, Paris, Éd. Gallimard.
- Bianciotti H., 1999, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Éd. Grasset.
- Caccia F., Tassinari L., eds, 1986, « La fin de l'exil », entretien avec Hector Bianciotti, *Viceversa*, pp. 4-5. Accès : <http://www.viceversamag.com/numeros/13.pdf>. Consulté le 20/03/2017.

- Ferrari-Lopez C., 1985, « Quand un Argentin rencontre un autre Argentin de quoi parlent-ils ? De français...et en français », entretien avec Hector Bianciotti, *L'Unité*, 626, pp. 24-27. Accès : [http://bases.ourouk.fr/unite/entier/web1985\\_12\\_06\\_626.pdf](http://bases.ourouk.fr/unite/entier/web1985_12_06_626.pdf). Consulté le 15/03/2017.
- Gasquet A., 2004, « L'autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *L'Esprit créateur*, 44 (2), pp. 40-50. Accès : <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v044/44.2.gasquet01.html>. Consulté le 19/03/2017.
- Giordano A., 1999 « Situación de Hector Bianciotti : el escritor argentino y la tradición francesa », *Hispanamérica : Revista de literatura*, 84, pp. 3-12.
- Giordano A., 2000, « El teatro de la memoria (Sobre *Sin la misericordia de Christo* de Héctor Bianciotti) », *Revista de Letras* 7, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., pp. 127-136. Accès : <http://lectorcomun.com/descarga/33/el-teatro-de-la-memoria-sobre-sin-la-misericordia-de-cristo-de-hector-bianciotti.pdf>. Consulté le 26/02/2017.
- Héту P., 1986, « Hector Bianciotti », entretien avec Hector Bianciotti, *Nuit blanche, le magazine du livre*, 25, pp. 47-49. Accès : <http://id.erudit.org/iderudit/20585ac>, Consulté le 20/03/2017.
- Loaiza H., 1982, « No se puede romper con el pasado », entretien avec Hector Bianciotti, *Resonancias*, 116. Accès : <http://www.resonancias.org/article/read/1161/hector-bianciotti-no-se-puede-romper-con-el-pasado-por-hector-loaiza/>. Consulté le 01/03/2017.
- Maingueneau D., 2009, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. Accès : <https://doi.org/10.4000/aad.660>. Consulté le 01/01/2018.



- Maingueneau D., 2004, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éd. Armand Colin.
- Maingueneau D., 2013, « L'èthos : un articulatureur ». *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*. Accès : <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>. Consulté le 03/01/2018.
- Maulpoix J.-M., 1985, « Changer de langue, changer de façon d'être », entretien avec Hector Bianciotti, *La Quinzaine littéraire*, 436, p. 10.
- Meizoz J., 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éd. Slatkine.
- Meizoz J., 2009 « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*. Accès : <https://doi.org/10.4000/aad.667>. Consulté le 03/01/2018.
- Meizoz J., 2011, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Éd. Slatkine.
- Pancrazi J.-N., 1985, « L'enchantement des correspondances », *La Quinzaine littéraire*, 447, pp. 9-10.
- Savigneau J., 1985, « Hector Bianciotti – écrivain français », *Le Monde*.
- Yanoshevsky G., 2014 « L'entretien littéraire - un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, 12. Accès : <https://doi.org/10.4000/aad.1726>. Consulté le 20/08/2018.