

“CETTE ÉTRANGÈRE QUE JE SUIS” :
IMMIGRATION, PLURILINGUISME ET
CONTESTATION (COPI, NELLA NOBILI)
(“The Stranger That I Am”:
Emigration, Plurilingualism and Protest (Copi and Nella Nobili))

Anne-Laure Rigeade (UPEC)*

Univ. Paris Est Créteil

Abstract: The Argentinian Copi and the Italian Nella Nobili both immigrated to France and to the French language. But if a large part of their work was written in this foreign language, their mother tongue and other languages, far from disappearing, fuel these writers' creativity, in a hidden but also in a visible way. The text's literary plurilingualism is one of the reasons why such works remained in the margins of French literature, a phenomenon that was accentuated by the fact that Copi and Nobili, as foreigners, wrote about marginalization. Minor and on the margins, their works express political and aesthetic protest.

Keywords: Copi, Nobili, Immigration, Literary plurilingualism, Minor Literature, Genetic Criticism.

Résumé : L'Argentin Copi et l'italienne Nella Nobili ont en commun d'avoir immigré en France et en français. Mais, si une large partie de leur œuvre est écrite dans cette langue étrangère, la langue maternelle comme les autres langues, loin de disparaître, nourrissent, de façon latente ou manifeste, le processus de création, comme le montrent les archives en particulier. Ce plurilinguisme d'écriture contribue à marginaliser les œuvres des deux auteurs au sein de la littérature française, phénomène accentué par le fait que les étrangers Copi et Nobili écrivent le mineur. Marginales et mineures, ces œuvres sont porteuses d'une forme de contestation politique et esthétique.

Mots-clés : Copi, Nobili, Immigration, Plurilinguisme littéraire, Littérature mineure, Critique génétique.

* **Adresse de correspondance :** Mme Rigeade – UPEC Maison des Langues et Relations Internationales Site du Mail des Mèches - Rue Poète et Sellier 94000 Créteil. LIS, F-94010, CRETEIL, FRANCE. ITEM – équipe “Multilinguisme, traduction, création” (anne-laure.rigeade@u-pec.fr)

Rien ne semble rapprocher Copi et Nella Nobile. L'argentin Copi écrit une œuvre fantasque et légère, peuplée de personnages d'homosexuels excessifs et loufoques. D'abord exilé en famille, enfant, en raison des positions anti-péronistes de son père, puis installé en France dès 1963, il est dessinateur pour des journaux comme *le Nouvel Observateur*, *Charlie Hebdo* ou encore *Hara Kiri*, avant de publier des pièces de théâtre, dans lesquelles il jouera, ainsi que des récits. L'italienne Nella Nobile se tourne vers une poésie traversée d'élan de colère et de passion, nourrie de l'expérience de ses années de travail à l'usine comme ouvrière : née à Bologne en 1926 dans une famille pauvre, elle doit travailler très jeune mais acquiert à Rome une notoriété comme « poétesse-ouvrière »¹ grâce à ses poèmes en revue puis à son recueil, *Poesie* (1949), « avant de quitter la France », où elle publie notamment *La jeune fille à l'usine* (1978). Néanmoins, ces deux écrivains, contemporains l'un de l'autre même s'il ne se sont sans doute pas fréquentés, ont émigré à Paris dans les années 1950-60, Nobile en 1953 et Copi en 1963 et ont, peu après, commencé à publier une œuvre en français, jusqu'à la date de leur mort, respectivement en 1985 et 1987. Le dramaturge, romancier et dessinateur argentin et la poétesse italienne partagent un espace linguistique, celui des langues romanes, celui du choix du français, celui d'un plurilinguisme d'écriture entre ces langues. Les traiter ensemble fait donc surgir des questions communes : comment caractériser le changement de langue dans leur parcours de migration mais aussi de création ? Signifie-t-il un simple transfert (de langue, de tradition) ou pluralise-t-il la création ? Quelle position dans l'espace littéraire conduit à adopter cette « singularité », pour reprendre l'expression de Robert Jouhanny à propos des auteurs devenus francophones par choix ? Nous commencerons par décrire la migration qui a marqué leur parcours d'écrivain et qui les a conduits à changer de langue. Nous serons alors amenée à interroger les conséquences de cette migration linguistique dans le processus créatif. Enfin, la singularité de ce choix de création entre les langues place ces écrivains dans une forme de marginalité que nous analyserons à travers la catégorie du « mineur », avec toute la force de contestation que celle-ci porte.

1. De l'émigration au translinguisme ?

1.1. L'émigration vers Paris

Le choix de Paris, dans le cas de Copi, pour s'adonner à la passion du théâtre et, dans le cas de Nobile, pour fuir la société littéraire romaine, qui l'enfermait dans l'image de la poétesse-ouvrière², peut s'expliquer par son statut de « capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde » (Casanova 1999 : 41). Selon Casanova, une convergence de données politiques, à la suite de la Révolution française, historiques et culturelles a en effet doté Paris d'une aura singulière : « Liberté politique, élégance et intellectualité dessinent une sorte de configuration unique, combinaison historique et mythique, qui a permis, dans

1 Voir par exemple, l'un des premiers articles publiés sur son œuvre en Italie par Giuseppe Galassi dans *Il Giornale della sera* : « Da Zanarini ho incontrato Nella Nobile, la poetessa operaia » (mercredi 28 juillet 1948).

2 « Malentendu total : j'étais devenue du jour au lendemain l'ouvrière-poétesse, j'étais OS (Ouvrière Spécialisée) et je devins OP (Ouvrière Poétesse) ... je rejette l'étiquette prolétarienne en tant que poète, tout en étant humainement solidaire de cette époque » (NBL 3.3).

les faits, d’inventer et de perpétuer la liberté de l’art et des artistes » (41). Cette configuration unique a été renforcée par la littérature elle-même : « Paris inlassablement décrit, figuré, reproduit littéralement est devenu la littérature » (44). Ce « prestige » (55) de Paris a conduit à une « immigration massive » (50) de réfugiés politiques et d’artistes à Paris. L’Amérique latine, en particulier, est hantée par le mythe de Paris, comme l’exprime Ruben Darío : « Je rêvais tant de Paris depuis ma plus tendre enfance que lorsque je priais, je demandais à Dieu de ne pas me laisser mourir sans m’avoir fait connaître Paris. Paris était pour moi comme un paradis où l’on pût respirer l’essence du bonheur sur terre » (53). L’accueil fait à Borges en 1960 achève de faire de Paris un lieu de consécration littéraire pour les auteurs argentins (Vargas Llosa 2004). Axel Gasquet, dans *L’intelligentsia du bout du monde*, rappelle que de nombreux intellectuels fuient l’Argentine pour Paris lorsque Péron accède au pouvoir (150), au point que l’exil devient un motif tant existentiel que littéraire, par exemple chez Cortázar qui développe même une théorie des passages entre Paris et Buenos Aires, dans *Rayuela*.

Nella Nobili et Copi contribuent à cette mythologie de Paris tant par leur parcours migratoire que par la représentation de Paris dans leurs œuvres. Ainsi, Nella Nobili décrit le marché des enfants rouges comme un tableau de Soutine, à qui elle dédie le poème portant ce titre (Nobili 2017 : 108-109) : les images sanglantes des adolescents « tous rouges de la tête aux pieds », ployant sous le poids du bœuf mort, sont hantées par les tableaux de bœufs écorchés. Dans son « Bloc-notes » sur Paris, écrit en 1953 et jamais publié, Nobili parle du “dernier cri de la chair” chez Soutine (NBL 2.2)³ en écho au « cri » qu’évoque Soutine dans une conversation avec Emil Szittyta, ce cri qui lui est resté dans la gorge enfant à la vue du boucher tranchant le cou d’un oiseau : “Quand je peignis la carcasse de bœuf, c’est encore ce cri que je voulais libérer. Je n’y suis toujours pas arrivé” (Franck 2006 : 555).

Le Paris de leurs œuvres est aussi un Paris littéraire, le Paris de l’existentialisme, de Sartre et de Simone de Beauvoir. Dans son « Bloc-notes » sur Paris, Nobili décrit les « esistenzialisti », tout en ajoutant non sans provocation : « in fondo i veri esistenzialisti di Parigi sono e resteranno i clochards » (NBL 2.2). Dans *L’internationale argentine*, Copi glisse, parmi les images de Paris comme autant de « cartes postales » (62), celles du Saint-Germain artistique et de la bohème : le narrateur sort à Montparnasse le soir, et plus précisément à La Coupole, où il tombe sur Mafalda Malvinas, « célèbre artiste argentine de la danse et de la peinture au chalumeau » (20), mais aussi sur Raoula Borges, la fille de Jorge. Dans le même roman, Copi joue avec l’imaginaire d’un nationalisme argentin qui s’exprime à travers sa diaspora et sa « modernité périphérique » du début du XX^e siècle (Gasquet 2002 : 103-142).

Emigrer à Paris, pour chacun de ces deux écrivains, ne s’est pas limité à un déplacement géographique mais s’est doublé d’une émigration linguistique.

1.2. L’émigration vers la langue française

Le prestige de Paris est indissociable de celui de la langue française dans un système mondial inégal, polarisé entre un centre et une périphérie, des espaces mieux dotés et des es-

3 “Soutine: l’ultimo grido della carne che il forno crematorio attende” (NBL 2.2). Une large partie de l’œuvre de Nella Nobili n’est pas publiée et ses manuscrits et tapuscrits sont conservés à l’IMEC (Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine). Toutes les références NBL pour Nella Nobili ou, pour Copi, COP, renvoient aux cartons d’archives de l’IMEC (Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine).

paces démunis, système au sein duquel la langue française est devenue au cours des siècles le « latin des modernes, c'est-à-dire la langue mondiale » (Casanova 2015 : 107) supplantant le latin, avant d'être à son tour supplantée par l'anglais. Le statut de « langue mondiale » (Casanova 2015) se mesure au nombre de traductions faites depuis cette langue : alors que « dans les années 1950, la part des traductions de l'américain est encore inférieure à 10%, derrière celles du français (entre 10 et 12%) et de l'anglais (plus de 13%) », « à la fin des années 1970, 45% des traductions dans le monde étaient faites à partir de l'anglais » (Sapiro 2009 : 262-263). Mais ce statut de langue mondiale se mesure aussi au nombre de locuteurs qui l'apprennent comme langue étrangère (de Swaan 2001) : « en dehors des Français (les Anglais et les Américains aujourd'hui), tous les autres peuples parlent deux langues, la leur et le français » car « le bilinguisme est toujours un trait caractéristique de la dépendance linguistique » (Casanova 2015 : 137).

Ainsi, lorsque Nobili puis Copi commencent à écrire en français, dans les années 1960, le français jouit encore de son statut de langue mondiale, quoique sur le déclin. Il assure à ceux qui l'adoptent non seulement une visibilité maximale, par la traductibilité accrue de leurs œuvres et par la puissance des institutions littéraires, mais aussi un prestige associé à la modernité, qui caractérise la langue centrale dominante : « Comme la langue mondiale est réputée hiérarchiquement supérieure aux autres, elle est aussi censée être la plus moderne, la plus en avance sur la ligne fictive de temporalité. Est « moderne » ce qui domine » (Casanova 2015 : 130). Ce caractère dominant de la langue française, élue pour cette raison même, est bien perçu et décrit comme tel par Copi lorsqu'il évoque le français, langue « seconde » et langue « maîtresse », dans le brouillon raturé de « Rio de la Plata », publié en préface du livre de Jorge Botana Damonte (1990) : « la seconde française me rappelant à la baguette à propos d'e muette et de apostrophe » (COP 4.2). La métaphore de la langue-maîtresse combine la figure normative de la maîtresse d'école et celle de la « *domina* », dans un érotisme sadomasochiste, l'une et l'autre manipulant « la baguette » pour corriger la prononciation et l'orthographe. Ces deux figures de domination disent la violence exercée sur l'étranger qui s'exprime en français, mais aussi sur celui qui vient de la périphérie.

Dans les faits, Copi, après une première pièce en espagnol en 1960 (*Un ángel para la señora Lisca*), écrit majoritairement son œuvre en français à partir de son installation en France. De même, Nella Nobili troque progressivement l'italien pour le français : d'abord, dans son « Bloc-notes » sur Paris, en 1953, Nobili commence à introduire un peu de français, dans un texte majoritairement écrit en italien, comme le montre cet extrait de la page 7, où, de plus, le français et l'italien dialoguent : « -Couleurs ! faites-moi confiance, je vous aime tellement ! [...]./ -I colori sono la vita, l'assenza dei colori, la morte » (NBL 2.2).

Plus tard, Nella Nobili s'autotraduit pour proposer une version française de *La jeune fille à l'usine* (1978), initialement écrite en italien de nombreuses années plus tôt (« I Quaderni della fabbrica », 1948). Enfin, dans les années 1980, elle compose directement en français ses *Douze poèmes de deuil* (1980), par exemple.

Il semblerait donc que l'on puisse bien parler pour ces deux écrivains de « translinguisme » : Alain Ausoni insiste sur le fait que ce concept, qu'il reprend à Steven Kellman, émerge dans le contexte d'une contestation de la catégorie de « francophonie » comme caté-

gorie unique, mêlant les écrivains de l’espace post-colonial et les « étrangers francophones » (Makine 2016). Le mot translinguisme pourrait ainsi être réservé à « la pratique de l’écriture littéraire dans une langue étrangère » (Ausoni 2018 : 46). Le préfixe « trans » insiste sur la frontière que franchit l’écrivain quand il change de langue d’écriture.

1.3. Un changement de langue pour une œuvre « translingue » ?

Néanmoins, ce passage de frontière n’est pas vectorisé : ce que dissimule la qualification de « translingue », c’est la complexité d’une création dans « plus d’une langue » (Cassin 2012). Le choix du français n’élimine pas les autres langues, ni les échanges souterrains qui s’opèrent.

Ainsi, Nella Nobili, d’une part, continue à écrire en italien, même après son installation en France et, d’autre part, ne cesse de revenir sur ses poèmes en italien pour les traduire en français, se tenant donc dans une entre-langue, bien davantage que dans une seule (autre) langue. Ainsi, les poèmes du cycle de la ville, à savoir « Ballata della Città », « Città di Carne », « Città Metafisica (a) », « Città Metafisica (b) », sont tous écrits en italien, mais seul le premier a été composé à Rome en 1950 ; les trois autres sont composés à Paris en 1964. Cette donnée est confirmée par la date et le lieu reportés par Nella Nobili sur les manuscrits de ses poèmes (NBL 1.2). Certains de ses textes en italien continuent, même après son départ en France, à être publiés en Italie. « Ballata della Città », par exemple, est publié en 1951 dans la revue *La Fiera Letteraria*, puis en 1957 dans l’anthologie poétique de Casimiro Bettelli, *Il Secondo ‘900*, et enfin le 11 juin 1958 dans la revue *Avvenire d’Italia*. En 2018, Maria Grazia Calandrone réunit divers poèmes de Nobili dans un recueil, *Ho camminato nel mondo con l’anima aperta*, qui inclut *Douze poèmes de deuil*, qui, bien qu’écrits en français, sont reproduits uniquement en italien, sans la version française. Quoiqu’écrivant en français, donc, Nella Nobili continue à être perçue en France et en Italie comme une poétesse italienne.

Copi vit dans un aller-retour plus visible encore entre le français et l’espagnol, deux langues d’ailleurs présentes dès son enfance : sa famille, comme toute l’élite cultivée argentine, est francophone. Dès qu’il le peut, Copi écrit en français, mais à partir de 1977, Copi compose dans les deux langues, publiant aussi en espagnol : *La Sombra de Wenceslao* (1977), traduit en 1978 par Pablo Vigil et en 1999 par Jorge Lavelli ; *Cachafaz* (1981), traduit par René de Ceccaty et publié en édition bilingue (1993) et *Lamento por un angel* (2000), non traduit. Cas unique d’auto-translation dans sa production, *La vie est un tango* (1979) est suivie deux ans plus tard de *La vida es un tango* (1981). Néanmoins, même dans l’œuvre en français, l’espagnol coule dans le français : dans le tapuscrit de « La Coupe du monde », mis en scène en 1975 mais non publié en français, on lit par exemple des gallicismes qui s’expliquent par l’espagnol (p.19: « le *gagneur de la tombola » ; p.6 : » *l’estandardiste »), des structures de phrases calquées sur l’espagnol (p.7: « Vous savez jouer *le football » ; p.8: « je vais te *faire heureux mon chéri »), des fautes d’accent (p.17: « J’ai réussi *a prendre le dessus ») (COP 1.1).

La migration ne conduit donc pas à une simple conversion linguistique, que suggère le mot translinguisme, mais à une complexification et une pluralisation de l’espace créatif. C’est pourquoi je parlerai désormais de plurilinguisme.

2. Une créativité plurilingue proliférante

2.1. Une conscience métalinguistique surdéveloppée

Olga Anokhina a montré que la conscience métalinguistique, observable chez les sujets qui apprennent ou sont confrontés à plusieurs langues, est surdéveloppée chez les écrivains plurilingues. Cette « habileté à réfléchir sur le langage qui devient l'objet de notre pensée » (Anokhina 2015 : 19) nourrit l'écriture de plusieurs manières, parfois sous-jacentes. Anokhina en dénombre quatre parmi lesquelles l'apprentissage des langues, la traduction et la réflexion méta-discursive sur les langues, que pratiquent, à des degrés divers, Copi et Nobili.

Nella Nobili développe une pratique de traduction, dont ses archives portent la trace dès les années 1940, bien avant son départ pour la France : la pochette contenant ses traductions inédites porte la date de 1947 (NBL 2.2). On peut donc faire l'hypothèse que ces traductions de l'allemand et de l'anglais préparaient chez elle la possibilité de l'œuvre bilingue, entre l'italien et le français, qui s'actualise plus tard. De l'anglais, Nobili traduit Waring Cuney, « No images », (« Senza immagini »), Georgia Douglas Johnson, « I closed My Shutters Fast Last Night » (« Ho chiuso la finestra ieri sera »), Katherine Mansfield « The Quarell » (« Il Diverbio »), « When I was a bird » (« Quando io ero uccello ») « Little Brother's Secret » (« Il segreto del fratellino »). De l'allemand, elle traduit Rainer Maria Rilke, « Orfeo Euridice Ermes » et « Alceste ». Ces textes, comme les créations de Nella Nobili, évoquent la perte, le souffle de l'imagination, l'enfance, la solitude. La traduction du poème de Katherine Mansfield « When I was a bird » (« Quando io ero uccello ») témoigne d'une appropriation de la part de Nella Nobili et de la naissance d'une voix poétique :

When I was a bird
I climbed up the karaka tree
Into a nest all made of leaves
But soft as feathers.
I made up a song that went on singing all by itself
And hadn't any words, but got sad at the end.

Quando io ero uccello
Mi arrampicavo sull'albero di Karaka
A un nido di foglie morbide come piume –
Modulavo una canzone senza parole
Che proseguiva – mesta sul finire.

Le dernier vers est retravaillé, tant dans le rythme et la ponctuation que dans la syntaxe et l'ordre des informations. Si on compare les traductions littérales de l'anglais et de l'italien de ce vers, on mesure l'écart entre l'original et sa traduction : « J'inventai une chanson qui continuait à se chanter toute seule/ Et n'avait pas de mot, mais devenait triste sur la fin » (Mansfield) ; « J'inventais une chanson sans parole/ Qui continuait – triste sur la fin » (Nobili). En outre, parallèlement à ses activités de traductrice, Nobili regroupait des poèmes italiens, espagnols, français, britanniques, américains, allemands, russes, grecs traduits en

italien (par Nobili ou par d’autres, rien n’est précisé), dans une petite pochette, sous le titre de “raccolta di poesia” (NBL 2.4). Elle avait donc une pratique de lecture et d’écriture intentionnellement plurilingue bien avant d’émigrer.

Copi connaît également plusieurs langues étrangères, dont au moins le français, qu’il entend depuis l’enfance, et l’italien, comme l’atteste sa collaboration avec le journal italien *Linus*, le pendant de *Hara Kiri* en Italie. Dans le brouillon de “Rio de la Plata”, Copi déploie une longue considération métalinguistique : après avoir évoqué la langue maternelle et la langue seconde, le français, “maîtresse” qui le mène “à la baguette”, Copi évoque ses

rêveries habituelles, faites de / mots/ phrases / en langue/ ~~entrecoupées en~~ italienne, française, et leurs homologues brésilienne et ~~portugaise, français~~ argentine entrecoupées d’interjections selon la succession de scènes ~~d’ou de scènes de la vie courante~~ immédiates castillanes, suivant l’image que ma mémoire présente à mon imagination.

Commentant cette pente qui consiste à s’abandonner aux langues se présentant à lui au rythme du flux de son imagination et à changer l’orthographe des mots, il y voit le propre des “gens qui ont appris plusieurs langues / ou plusieurs prononciations de la même langue/ dès leur jeune âge, au hasard des voyages de leurs parents.” (COP 4.2).

Toutes les langues apprises, majoritairement romanes dans le cas de Copi, à l’exception de l’anglais, surgissent littéralement pour produire l’œuvre et le texte, selon une expérience que Copi dit partager avec tous les êtres bilingues. La condition d’être plurilingue détermine donc au-delà de cette conscience métalinguistique une création entre les langues.

2.2. Un plurilinguisme latent

Dans le même brouillon du « Rio de la Plata », Copi conclut par une remarque sur les effets de jeu et de traduction littérale d’une langue romane à l’autre :

Quelle /que soit la/ langue que j’écrive dans laquelle je m’exprime (en espagnol, on n’« exprime » que les oranges citrons, les citrons en italiens, les pamplemousses, par contre en français on n’exprime que dans le théâtre ou dans la presse elle-même), quelle que soit la langue que je parle ou que j’écrive, elle me vient de cette partie de l’imagination de la mémoire qui est molle et particulièrement sensible aux flèches cachées dans les phrases anonymes. (COP 4.2)

Copi désigne lui-même la source de sa création comme cet espace mobile entre les langues : l’espagnol *exprimir*, l’italien *premere* (des fruits) s’écartent du français « exprimer une pensée », quand le mot « expression » en français n’a pas produit de verbe *exprimer contrairement à *expresar* en espagnol. C’est précisément pourquoi Copi peut immédiatement ajouter : « J’écirai donc en aucune langue, mais je me traduirai en français ». De fait, il ne s’agit pas tant d’écrire en français que d’écrire entre les langues, le français charriant des mots d’autres langues. D’ailleurs, les brouillons de sa pièce *Le Frigo* montrent que la recherche de titre, qui s’étend sur une dizaine de pages, convoque toutes les langues : « La nevera/ le réfrigérateur/ le frigo/ il frigo/ the refrigerator » (COP 1.3).

Cet imaginaire plurilingue se vérifie de la même façon chez Nella Nobili, qui non seulement traduit depuis l'allemand ou l'anglais mais aussi écrit vers allemand : l'une des pochettes de ses archives contient cinq poèmes inédits en allemand (NBL 2.5). De même, l'un de ses derniers poèmes « Der Wind », même s'il est écrit en italien, puis auto-traduit en français, conserve ce mot allemand du titre qui vient clore la fin de chacune des deux strophes. Dans les brouillons, on voit d'ailleurs que Nella Nobili a corrigé une première version dans laquelle le dernier mot, « der Wind », était traduit en français :

La dolce vita, Maria
Passa, Maria-la-Vita
Maria-la-Morte. Der Wind.

La douce vie, Marie,
Passe, Marie-la-Vie
Marie-la-Mort. ~~Le vent~~. Der Wind. (NBL 3.7)

Le plurilinguisme latent des écrivains se mesure d'une autre manière encore : leur rapport à la langue, loin d'être naturel, est médiatisé, creusé par une distance. Copi se montre ainsi plus attentif à la matérialité sonore de la langue qu'au sens ou à la référence. L'intensité de ces jeux est accrue dans les brouillons. Ainsi dans l'inédit de « La coupe du monde » (non publié en français mais traduit en espagnol), on relève les exemples suivants :

- (1) Echange entre le mari et la femme quand la femme annonce qu'elle veut coucher avec le groom : « Parce qu'à présent tu es classiste ? / - Parce que moi, je suis classique, et plutôt grecque »
- (2) Un coup d'Etat s'annonce pendant la coupe du monde de football : « Coup et coupe, ça peut bien aller ensemble, non ? »
- (3) « Cet homme ne me plaît pas du tout, ma chérie. Il a le regard trop hagard. Comme le chauffeur de l'autocar quand nous avons traversé le Var » (COP 1.1).

Dans les exemples (1) et (2), Copi joue sur la paronomase (classiste/ classique ; coup/ coupe). Si « coup » et « coupe » peuvent « aller ensemble », c'est uniquement par leur parenté sonore. Dans l'exemple (3), Copi s'amuse à introduire des vers dans la prose, avec une rime en « -ar » qui, de plus, tombe toutes les 8/9 syllabes, la régularité du rythme accentuant l'effet de la rime.

La langue d'écriture et d'élection, le français, est donc rendue étrangère par toutes les langues qui l'habitent, tapies en elle, et par la distance à laquelle se place le locuteur non natif.

2.3. Un plurilinguisme manifeste

Mais ce bouillonnement créatif se manifeste aussi dans l'œuvre publiée sous la forme d'une alternance codique ponctuelle, chez Copi, et sous celle de l'auto-traduction, chez Nella Nobili⁴.

⁴ Dans « Plurilinguisme : de la théorie à la genèse », Emilio Sciarrino et Olga Anokhina dressent une « typologie des stratégies créatives plurilingues » en distinguant quatre : la séparation fonctionnelle des langues, le code-switching, l'écriture simultanée en deux langues, l'auto-traduction (20-28).

L’insertion de morceaux en langue étrangère reste marginale même si elle atteint dans de rares passages du *Bal des folles* des sommets de virtuosité avec l’italien (voir Rigeaude : 2023). L’italien se justifie alors par une forme de réalisme, puisque le personnage de Pietro s’exprime dans sa langue maternelle. En revanche, dans *Le Frigo*, les brouillons font apparaître une stratégie d’introduction de l’italien dans le texte, loin d’un tel réalisme ou loin du laisser-faire décrit plus haut par Copi (COP 1.3) :

La femme : Où sont mes sels ? Gogliatha! Subito, subito!—~~On m’a encore violée!~~
Mi sono svenuta.
F de ménage : C’est faux! Elle ne se fait jamais
Si, signora, si, signora! /Subito, subito/ Me voici, Miss Damonté Copi!
Vengo da lei !
~~violer~~

Si le premier jet était en français, il a été barré ensuite et remplacé par l’italien, conservé dans la version publiée.

Dans le cas de Nella Nobili, à l’exception déjà mentionnée du “Bloc-notes” sur Paris, où un fragment en français apparaît au milieu de l’italien, le mode dominant de son plurilinguisme manifeste est celui de l’auto-translation. *La jeune fille à l’usine* relève de cette catégorie, même si, l’auto-translation advenant près de trente ans après la première version, la structure du recueil et des poèmes est profondément modifiée. Ainsi, la description des ouvrières dans le poème “Le Donne” / “Les rêves” illustre le niveau micro de la traduction vers à vers depuis l’italien :

Donne senza volto; abiti gialli, tutti dello stesso colore.
Lacrime senza dolore, cuori senza tragedia. E canti striduli per rompere il silenzio.⁵

Femmes sans visage dans un pays de nulle-part
Habits gris, larmes sans douleur cœurs
Sans tragédie
Et cris perçants pour briser le silence (NBL 1.2)

Dans la version française, Nella Nobili a accentué le rythme haché, avec le rejet de “sans tragédie”, la grisaille des couleurs, le jaune étant remplacé par le gris, et la dépersonnalisation avec l’ajout de l’absence d’identité du lieu (“un pays de nulle part”). La version française approfondit donc l’effacement de toute identité et de tout horizon pour ces femmes de l’usine.

Or cette condition sociale des femmes représentées est aussi celle de Nella Nobili, qui commence à travailler à l’usine à 14 ans. Nobili comme Copi dépeignent ainsi les marginaux du monde littéraire dans des œuvres qui se tiennent sur les bords de la “grande” littérature, en mode mineur.

⁵ Dans le recueil de 2017, *Ho camminato nel mondo con l’anima aperta*, une longue section est consacrée à la version française de *La jeune fille à l’usine* et les textes en français sont reproduits et traduits. Ce poème est inclus, mais l’italien est une traduction réalisée à partir du français, et non l’original écrit trente ans plus tôt par Nobili (empl. 2059-2065).

3. L'œuvre plurilingue, une œuvre contestataire ?

3.1. Un "usage mineur" (Deleuze 1975) d'une langue majeure : une contestation de l'ordre linguistique

Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze définit la littérature mineure par trois caractéristiques : « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'im-médiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation » (Deleuze 1975 : 33). Par déterritorialisation de la langue, Deleuze entend « être *dans* sa propre langue comme un étranger » (48) : ainsi, Kafka pousse l'allemand de Prague à ses limites, exhibant sa « pauvreté » (42). Le français délibérément fautif de Copi (voir Rigeade 2019) pauvre à sa manière, relève du même mouvement : réduction du lexique à sa version squelettique, orthographe approximative (et non corrigée dans la version publiée), calques syntaxiques de l'espagnol, le tout dans une « étrange pauvreté qui fait du français une langue mineure en français » (43). La force de création se mesure alors, dans cette pauvreté même, à la capacité à construire des « circuit[s] d'intensités » (Deleuze 1975 : 39) : l'emballement des mots dans les chaînes d'associations sonores font ainsi dérailler la chaîne du sens. Dans *Le Frigo*, le personnage s'adresse ainsi au rat en ces termes : « Je ne suis jamais restée longtemps avec un rat. / Ce n'est pas parce que je suis raciste, loin de là » (Copi 1983 : 45). « Raciste » est appelé par « rat », par l'affinité sonore, Copi brisant, en revanche, la pure logique narrative aussi bien que signifiante.

Mais la violence infligée par Copi à la langue française, revendiquant le « droit de mal écrire », contre une « tradition de surveillance » (Meizoz 1996), répond à une autre violence, celle de la norme et de sa police. Dans « Le fétichisme de la langue », Bourdieu montre comment la se transmet « langue légitime » (Bourdieu 1975 : 14), qui en sont les gardiens et quel rôle elle joue dans le champ littéraire, où les « autorités linguistiques » cherchent à imposer la « définition légitime du style » (19). Le jugement qui se formule n'est jamais que l'expression de cette violence symbolique exercée par les dominants, qui opposent le langage « choisi », « noble », « distingué », au langage « courant », « populaire », « parlé » :

Toutes les oppositions qui, étant empruntées à la langue légitime, sont construites du point de vue des dominants, peuvent se ramener à deux principes (20) : d'une part l'opposition entre distingué et vulgaire, d'autre part l'opposition, partiellement superposable, entre « correct » - ou comme on dit si bien « châtié » - et « relâché » ou « libre ». Comme si le principe de la hiérarchisation des parlers de classe n'était autre chose que le degré de tension, de constriction, de contrôle ou, si l'on préfère, l'aptitude à contrôler consciemment la production du discours par référence aux normes explicites définissant la correction. (Bourdieu 1975 : 21).

Bien qu'il le fasse sur le mode du jeu et de l'humour, Copi dénonce cette forme de contrôle exercée par le « Maître » à travers la correction, dans l'incipit de *L'Uruguayen* par exemple :

Cher Maître, vous serez sans doute surpris de recevoir de mes nouvelles d'une ville aussi lointaine que Montevideo. (...) Je ne vous ferai pas l'offense de penser que mon histoire vous intéresse plus qu'à moi. Je vous serais donc bien obligé de sortir votre stylo et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez (Copi 1972 : 11).

Cette violence de la norme s’exprime parfois sans filtre, comme dans cette lettre de 1975 que Nella Nobili reçoit de Simone de Beauvoir qui la rejette dans les limbes des non-écrivains : « J’ai lu votre manuscrit et il m’a touchée par sa sincérité. Mais l’écriture en est maladroite : écrire est un vrai métier qui ne s’improvise pas. Et je ne vois pas de possibilité de le faire publier. En toute sympathie » (« Lettre de Simone de Beauvoir », NBL 4.4). Pour illustrer cette langue « maladroite », qui vaut à Nobili la sanction d’exclusion de la part de Simone de Beauvoir, on peut citer quelques vers du « Mur » dans *La jeune fille à l’usine* :

Ainsi chaque jour j’étais morte
Morte de blessures mortelles.
Gaiement mes compagnons
Allaient chaque jour un peu plus loin
Dans le verbe indécent
Pour troubler l’adolescente
Qui riait plus fort que tout le monde.
Jésus-bourreau Marie-putain
Le blasphème et l’horreur
Fallait-il qu’ils atteignent
La valeur d’une cantate
Le brandebourgeois de l’ouvrier
Je les ai appris et je les ai dit
Plus fort que tout le monde. (Nobili 1978 : empl 163)

Les répétitions (« morte », « chaque jour », « plus fort que tout le monde », ...), les constructions à la limite de la rupture (l’identification de la référence de « les » demande un effort, par exemple), l’accueil de la langue orale des blasphèmes les plus plats sont sans doute les raisons de la condamnation pour maladresse prononcée par Beauvoir.

3.2. Une politique du mineur : une contestation de l’ordre social

Les deux autres caractéristiques dégagées par Deleuze, pour décrire la littérature mineure sont politiques : la littérature mineure est « révolutionnaire » (Deleuze 1975 : 48) et, parce qu’elle est « l’affaire du peuple » (32), son énonciation est « collective ».

La revendication de bêtise pour son roman *La vie est un tango* que Copi lance sur le plateau d’*Apostrophe* a un caractère révolutionnaire : « j’ai pensé à écrire l’histoire de l’imbécile le plus imbécile qui puisse exister sur terre » et il ajoute : « j’ai coupé les deux premières versions parce qu’il était trop intelligent » (COP 17). L’idiot, dans le contexte de la terreur exercée par la norme linguistique, est aussi l’insoumis. De manière plus générale, le théâtre de Copi thématise le rapport du Maître et de son esclave, les rapports de force et de domination. Homosexuels, transsexuels, mais aussi rats, gitans, bonnes, exploités et marginaux en tout genre peuplent les romans et les pièces de Copi, face à leurs maîtres. Néanmoins, Copi ne met pas en scène une dialectique qui résoudrait ou inverserait le rapport de domination mais une suite de retournements sans fin : ainsi, dans *Les Quatre jumelles*, comme dans *Le Frigo*, Copi réécrit *Les Bonnes* de Genet (Rigeade 2019), mais le Maître n’est jamais qu’un rôle, une place vide que l’autre peut soudain prendre. Dans *Les Quatre jumelles* (1973),

par exemple, les sœurs jumelles qui se présentent « pauvres » (Copi 1973 : 17) et ne parviennent à « gard[er] aucune place » et les deux jumelles riches, propriétaires, détentrices de dollars, de diamants et d'émeraudes, n'en finissent pas de s'entretuer, dans un ballet rythmé par les morts et les résurrections, véritable combinatoire dans laquelle l'une des quatre reste vivante à chaque épisode, puis tue toutes les autres, la combinaison changeant à chaque épisode, jusqu'à épuisement des possibilités. Si l'ombre de Becket « l'épuisé » n'est pas loin (Deleuze 1992), l'écriture fait déraiper le contrôle beckettien pour laisser filer sa « machine folle » (Barbéris 2014) : la victime devient le maître qui devient la victime qui devient le maître, à l'infini. Copi tresse une chaîne de métamorphoses dans « un continuum d'intensités réversible » (Deleuze 1975 : 40), contre la métaphore. C'est dans l'écriture, plus que dans la description des rapports sociaux, que se situe la dimension révolutionnaire : l'anarchie libertaire atteint jusqu'aux fondements de l'expression.

Nella Nobili ancre sa voix poétique dans l'expérience douloureuse des oubliés, ainsi qu'elle le formule dans une note préparatoire à une interview sur France Culture en 1979 : elle dit vouloir écrire « une poésie qui soit empreinte d'une fraternité fondamentale pour ceux que l'on appelle les derniers car ils ne seront jamais les premiers ni dans ce monde ni dans l'autre s'il en existe un » (NBL 3.3). Les poèmes qui évoquent l'enfer de la vie à l'usine, mais aussi l'enfance, l'amour lesbien et tous les marginaux, les blessés, les sans-voix, les laissés pour compte, comme le résume bien le poème « Io sono » de 1963, longue litanie des identifications de la voix poétique aux oubliés (NBL 1.2) :

Io sono
Con gli anormali i malati i pazzi
Gli assassini i perversi i ladri
I degenerati gli ubriachi i drogati

La poésie de Nobili explore ainsi les modalités de cette énonciation collective : s'agit-il de parler pour ? D'être comme ? D'être l'autre ? Les textes qui se succèdent apportent une réponse différente, comme autant de positionnements qui se vivent et s'essayent d'une langue à l'autre. Ainsi, dans « Io sono », la voix poétique se positionne « avec », à côté donc, mais parfois elle fusionne avec tous ces autres pour qui elle parle, comme dans « Les rêves » : « Nous allions toutes les unes/ derrière les autres/ Avec notre pauvre vie sans trame avec/ notre roman à écrire/ Et nous n'avions pas les mots » (Nobili 1978 : empl 302). D'autres fois encore, il s'agit d'écrire « pour » ceux qui n'ont pas de voix, comme dans « La tapisserie » (NBL 3.2 30 poèmes inédits) :

Ecrire
Pour les enfants les adolescents
Les animaux les innocents

Il serait possible de dessiner une cartographie de la création poétique de Nobili sous cet aspect, pour repérer les points de passage, les branchements de l'individuel sur le collectif, mais aussi les traces du questionnement éthique qui traverse l'œuvre.

3.3. Du mineur pour défaire « l'unidendité » : une contestation politique

Le plurilinguisme intervient, sous cet aspect, pour défaire le dernier niveau de l'édifice du discours du majeur, à savoir un nationalisme « cach[é] dans le sacre de la langue maternelle » (Crépon 2011 : 29). Marc Crépon voit ainsi trois présupposés à l'œuvre dans l'instrumentalisation politique de la langue : d'abord, une représentation de la langue comme bien commun à maîtriser et à protéger ; ensuite, une conception de la langue « comme une et commune, identique à elle-même et identique pour tous » (Crépon 2011 : 29) ou ce que Crépon appelle « l'unidendité » ; enfin, l'idée que la langue serait le « support premier d'une culture (là encore une et identique à elle-même), homogène » (29).

À l'inverse, les œuvres de Copi et de Nobili défont le premier présupposé, d'abord, parce qu'elles témoignent de l'apprentissage tardif de la langue et d'une appropriation infinie, mais jamais achevée. On le constate dans cette troisième version du poème « I miei parenti », où des corrections apportées à la traduction française témoignent de l'effort de Nella Nobili pour trouver non seulement l'expression juste mais aussi l'idiomatisme approprié (NBL 3.7) :

Mon grand-père repose dans ~~la grande~~ le lit de la rivière.

Mon grand-père était charretier et il avait une de ces charrettes rouge tomate ~~fané (décoloré?)~~,
par le
déteintes
soleil et l'eau.

Mon grand-père allait
casser cailloux
ramasser les pierres dans le lit de la rivière et il ~~s'enfuyait vite~~ quand le
courant dès que
ourant ~~montait~~ arrivait.
survint

Un jour le courant ~~arriva~~ plus tôt que d'habitude et ~~il~~ emporta mon grand-père et sa charrette rouge.

La recherche autour de la catachrèse « le lit de la rivière », mais aussi le choix de l'adjectif « déteinte » ou encore celui de « survenir » au lieu de « arriver » témoigne de cette conquête infinie sur la langue étrangère.

Le deuxième présupposé s'effrite au contact du pluriel d'identité de ces écrivains qui conçoivent entre plusieurs langues, vivent entre plusieurs pays, mais aussi entre plusieurs milieux sociaux avec leur langue propre. La coexistence orchestrée, chez Copi, de références culturelles très éloignées les unes des autres entretient cette hétérogénéité. Copi mêle en effet des réécritures parodiques de romans de Sartre ou de pièces de Genet avec des références à la culture populaire : *Le Bal des folles* réunit le dessinateur de presse Wolinski et les figures de l'existentialisme (Rigeade 2019), mais aussi d'autres intertextes hétérogènes culturellement. Ainsi dans le manuscrit de « La Coupe du monde », Copi mêle les chants

révolutionnaires de divers horizons : la Révolution française éclate dans la rue et on entend « Ah ça ira ça ira ça ira... », puis le personnage du mari se demande « Et si c'était la Révolution internationale ? » et la voix au dehors change : « C'est la lutte finale ! ». Ces voix politiques sont elles-mêmes entretissées avec de références à la chanson populaire. Ainsi, lorsque le mari dit à sa femme « Souviens-toi comme nous avons été heureux à Venise », on entend la voix de Michèle Torr chantant « J'aime » (COP 1.1) :

J'aime, j'aime, j'aime la chanson que tu me chantais souvent,
J'aime, j'aime, j'aime la chanson qui rappelle nos quinze ans.
A quinze ans on rêvait de partir, à Venise ou ailleurs souviens-toi
Souviens-toi, comme nous étions heureux quand on dansait tous les deux.

Enfin, le troisième présupposé est violemment contesté par l'expérience de l'identité que Copi invite à faire dans ses pièces. Il élabore une conception instable de l'identité genrée et linguistique, qui se construit dans le choix du vêtement et la répétition du geste, qui acte après acte permet à autrui de nous identifier comme homme ou femme. Or, comme le souligne Butler, c'est précisément pour cette raison que le Drag Queen nous dérange : « en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » (Butler 2005 : 261). Le théâtre de Copi, en particulier, rejoue à l'infini pareille conception de l'identité. L'acteur sur scène n'en finit pas de changer d'identité, de nom, de rôle, comme on change de costume, comme si être homme ou femme, médecin ou patient, mère ou fille, dans *Le Frigo* par exemple, n'était que l'affaire d'une robe ou d'un geste. Or Copi invite à vivre cette expérience du genre à travers le jeu sur le plurilinguisme d'écriture : l'être caméléon dans les genres et dans les langues révèle la structure imitative des langues autant que du genre (Rigeade 2019).

Si les œuvres de Copi et Nella Nobili illustrent une trajectoire dans les langues romanes marquée par l'inégalité des espaces dans le champ littéraire international, elles offrent surtout un laboratoire d'observation des manières dont le plurilinguisme, latent et manifeste, nourrit leur créativité. Cette hétérogénéité de langues, de références, de voix met en évidence le caractère contestataire de ces œuvres, qui s'affirment contre le majeur, c'est-à-dire contre la norme du bien écrire, contre les forces de la domination sociale, contre les pièges d'un nationalisme qui rabat l'œuvre sur sa langue et la langue sur sa culture unifiée. Singulières, à part dans la constellation francophone, elles ouvrent ou reparcourent, dans leur singularité, des voies partagées par les œuvres plurilingues.

BIBLIOGRAPHIE

- ANOKHINA, Olga (2015) : « Conscience métalinguistique : de l'apprenant de langues à l'écrivain plurilingue », *Nouveau Bulletin de l'ADEAF* n°127, 18-20.
- ANOKHINA, Olga et SCIARRINO, Emilio (2018) : « Plurilinguisme : de la théorie à la genèse », *Genesis* n°46 : « Entre les langues », 7-33.
- AUSONI, Alain (2018) : « Singulariser l'écriture translingue : une catégorie littéraire et ses usages », *Interfrancophonies* n° 9 : « La Francophonie translingue », 45-55.

- BARBÉRIS, Isabelle (2014) : *Les Mondes de Copi. Machines folles et chimères*. Paris : Orizons.
- BOURDIEU, Pierre (1975) : « Le fétichisme de la langue », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2-32 [https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1975_num_1_4_3417]
- BUTLER, Judith (2005) : *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Cynthia Kraus (trad). Paris : La Découverte.
- CASANOVA, Pascale (1999) : *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil.
(2015) : *La Langue mondiale. Traduction et domination*. Paris : Seuil.
- CASSIN, Barbara (2012) : *Plus d'une langue*. Paris : Bayard.
- COPI (1972) : *L'Uruguayen*. Paris : Bourgois.
(1999) : *Les Quatre jumelles*. Paris : Bourgois.
(1983) : *Le Frigo*. Paris : Persona.
(1988) : *L'Internationale argentine*. Paris : Belfond.
mss « La coupe du monde ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.1.
mss « Le Frigo ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.3.
mss « Rio de la Plata ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 4.2.
mss « Le Bal des folles ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 7.
Apostrophe : “Amériques, Amériques”, 07 septembre 1979. Fond Copi/IMEC boîte COP 17.
- CRÉPON, Marc (2011) : « Ce qu'on demande aux langues ». *Raisons politiques* n° 2, 27-40.
- DAMONTE, Jorge (1990) : *Copi*. Paris: Christian Bourgois.
- DE SWAAN, Abram (2001) : *World of words: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press and Blackwell.
- DELEUZE, Gilles (1975) : *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
(1992) : « L'épuisé ». Samuel Beckett, *Quad; et Trio du fantôme; Que nuages; Nacht und Träume*, Edith Fournier (trad). Paris : Minuit.
- FRANCK, Dan (2006) : *Bohèmes. Les aventuriers de l'art moderne (1900-1930)*. Paris : Le Livre de poche.
- GALASSI, Giuseppe (1948) : Da Zanarini ho incontrato Nella Nobili, la poetessa operaia”. Roma : *Il Giornale della sera*, 28 juillet 1948.
- GASQUET, Axel (2002) : *L'intelligentsia du bout du monde*. Paris: Kimé.
- KELLMAN, Steven (2000) : *The translingual imagination*. Lincoln: University of Nebraska press.
- MAKINE, Andreï (2016) : “Discours de réception de M. Andreï Makine”. 15 décembre 2016. [<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-andreimachine> ; 30/11/2022]
- MEIZOZ, Jérôme (1996) : « Le droit de ‘mal écrire’. Trois cas helvétiques (XVIIIème-XXème siècle) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n°111-112: « Littérature et politique », 92-109. [https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1996_num_111_1_3171 ; 30/11/2022]
- NOBILI, Nella (1978): *La jeune fille à l'usine*. Paris : Edition des caractères. Edition Kindle.
(2017) : *Poèmes*. Marie-José Tramuta (ed.). Paris : Istituto italiano di cultura, Coll. Cahiers de l'Hôtel de Galliffet.

- (2018) : *Ho camminato nel mondo con l'anima aperta*. Calandrone, Maria Grazia (ed.). Milan: Solferino. Edition kindle.
- mss « poèmes inédits en italien ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 1.2
- mss « journal ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 2.2
- mss raccolta di poesie. Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 2.4
- mss « cinq poèmes inédits en alleman ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 2.5
- mss « 30 poèmes inédits ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 3.2
- mss « papiers perdus – textes en prose inédits pour la plupart ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 3.3
- mss « essai d'édition bilingue ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 3.7
- mss « correspondance ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 4.4
- RIGEADE, Anne-Laure (2019): « Le français travesti de Copi ». O. Anokhina, et A. Ausoni (dir.), *Vivre entre les langues, écrire en français*. Paris : Editions des archives contemporaines, Coll. « Multilinguisme, traduction, création », 65-79 [<https://doi.org/10.17184/eac.2314>]
- (2023) : « Le plurilinguisme littéraire de Copi, auteur 'francophone' ». Cheryl Toman, Karen et al. (dir.), *Bilinguisme, plurilinguisme et francophonie : mythes et réalités*. Quebec : Presses Universitaires de Montréal.
- SAPIRO, Gisèle (2009): « L'Europe, centre du marché mondial de la traduction ». Gisèle Sapiro (dir.), *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*. Paris : La Découverte, 249-287.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004): « Borgès et la France : portrait d'une histoire d'amour ». *Courrier international*, 28 décembre 2004. [<https://www.courrierinternational.com/article/1999/07/08/borges-et-la-france-une-histoire-d-amour> ; 30/11/2022]

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Anne-Laure Rigeade est agrégée de lettres modernes et docteure en littérature comparée. Elle est maîtresse de conférences à l'Université Paris Est Créteil (UPEC) en langue et littérature françaises et membre du LIS (Littérature, Idées, Savoirs), mais aussi chercheuse associée au sein de l'équipe « Multilinguisme, traduction, création » de l'ITEM (CNRS). Ses recherches portent, d'une part, sur la réception française et les formes d'actualisation de l'œuvre de Virginia Woolf en français (traduction, réécritures, adaptation). D'autre part, elle travaille sur les écritures plurilingues francophones, à travers les œuvres de Nella Nobili et Copi, dans une perspective génétique.

Date de réception : 20-12-2022

Date d'acceptation : 06-02-2023