



HAL
open science

Yoko Tawada, ou le Comparatisme. L'œuvre et la critique en dialogue

Tom Rigault-Gonsho

► **To cite this version:**

Tom Rigault-Gonsho. Yoko Tawada, ou le Comparatisme. L'œuvre et la critique en dialogue. Littératures. Sorbonne Université, 2018. Français. NNT : . tel-01956519

HAL Id: tel-01956519

<https://theses.hal.science/tel-01956519>

Submitted on 15 Dec 2018

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE IV « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »
Équipe d'accueil REIGENN (EA 3556)**

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études germaniques et études japonaises

Présentée et soutenue par :

Tom RIGAULT

le : 15 décembre 2018

Yoko Tawada, ou le Comparatisme L'œuvre et la critique en dialogue

Sous la direction de :

M. Bernard BANOUN – Professeur des universités, Sorbonne Université
Mme Cécile SAKAI – Professeure des universités, Université Paris Diderot

Membres du jury :

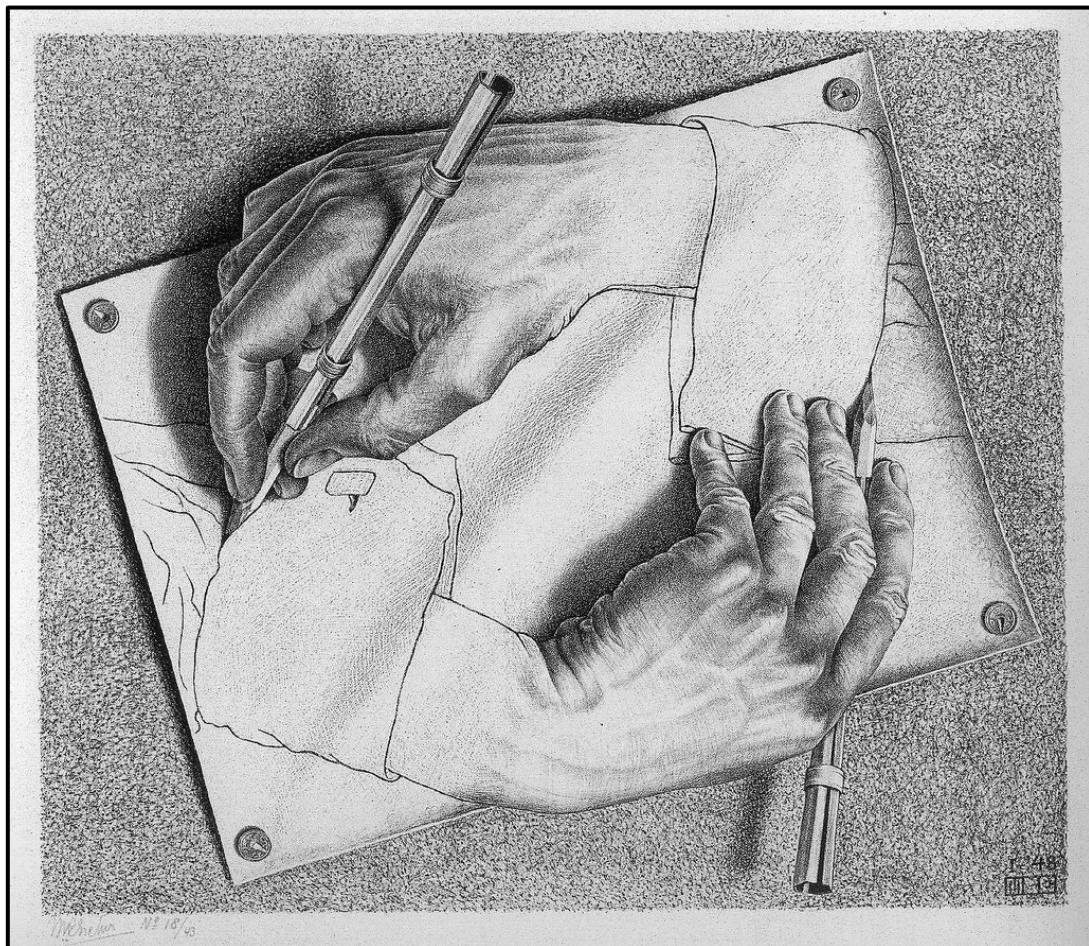
Mme Muriel DÉTRIE – Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle
M. Shigemi NAKAGAWA – Professeur des universités, Université Ritsumeikan
Mme Isabelle POULIN – Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne
M. Dirk WEISSMANN – Professeur des universités, Université Toulouse Jean Jaurès

Cette thèse a reçu le soutien financier de la Région Île-de-France (Unité Développement, Direction Recherche et Enseignement Supérieur) et du Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne.



Yoko Tawada, ou le Comparatisme

L'œuvre et la critique en dialogue



À nous trois.

Remerciements

Ma gratitude va en premier lieu à mes deux codirecteurs de thèse : M. Bernard Banoun et Mme Cécile Sakai, pour la qualité de leur encadrement, leur disponibilité tout au long de la thèse, leurs conseils toujours précieux, la confiance et la liberté qu'ils m'accordèrent, ainsi que leur soutien bienveillant dans les moments de doute.

De même, j'adresse mes remerciements aux autres professeurs qui m'accompagnèrent lors de ces années de recherche : à mon ancienne directrice de master, d'abord, Mme Muriel Détrie (Sorbonne Nouvelle), pour m'avoir inculqué un comparatisme ouvert et bien pensé, pour nos échanges réguliers et les invitations à ses séminaires ; ensuite, à M. Shigemi Nakagawa (Université Ritsumeikan, Kyoto) et à Mme Irmela Hijiya-Kirschner (Freie Universität, Berlin) pour leur chaleureux accueil lors de deux séjours de recherche, respectivement en 2014 et 2015, pour leur accompagnement ainsi que les ressources qu'ils mirent à ma disposition.

Une pensée émue va tout naturellement à mes proches, famille et amis, qui me supportèrent – dans tous les sens du terme – tout au long du doctorat. La liste en est trop longue pour les citer sans risquer de commettre un impair : que ceux qui se reconnaîtront soient remerciés. Parmi eux, j'ai une pensée particulière pour Nicole Martinez et sa famille, sans la générosité de qui cette thèse n'aurait pu être menée à bien, pour Chloé Brendlé au souvenir de notre découverte mutuelle, il y a bientôt dix ans de cela, d'une certaine Yoko Tawada, et pour Jenny Bussek, collègue et amie, en remerciement de nos discussions à bâtons rompus, de ses encouragements, de son exemple et de sa relecture de mon manuscrit.

Merci à mes parents, Marie-Christine et Patrick, d'avoir su me mettre, si tôt, des histoires dans la tête et des livres dans les mains, et de m'avoir toujours pleinement soutenu dans la poursuite de mes choix d'études. C'est à eux plus qu'à quiconque que je dois d'en être arrivé ici aujourd'hui. De plus, je remercie ma mère d'avoir, le temps d'une lecture, repris son métier de correctrice d'édition.

Enfin, et surtout, merci à mon épouse Tomomi de m'avoir accompagné tout au long du chemin. Plus que tout autre, elle sait ce que je lui dois. 本当にありがとう。

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	9
Table des matières	11
Notes de présentation	15
EN GUISE D'INTRODUCTION : YOKO TAWADA ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE	19
0.1 DEFINITION ET PRESENTATION DU SUJET	19
0.1.1 Présentation bio-bibliographique de Yoko Tawada	19
0.1.2 Un objet de choix pour la littérature comparée	28
0.1.2.1 Transmissions et réceptions.....	28
0.1.2.2 Littérature et arts	34
0.1.2.3 Littérature et idées	39
0.1.2.4 Théories littéraires et comparatisme.....	42
0.1.2.5 Aires culturelles/linguistiques et globalisation	47
0.1.3 Un sujet et une démarche en phase	50
0.1.3.1 Positionner Yoko Tawada : l'aporie de la littérature nationale ?.....	50
0.1.3.2 D'un usage très concret du comparatisme	62
0.1.3.3 Une question de conscience critique	64
0.2 ÉTAT DE LA RECHERCHE.....	67
0.2.1 Une recherche active mais déséquilibrée	67
0.2.2 Thèses et mémoires.....	71
0.2.2.1 Études japonaises	71
0.2.2.2 Études germaniques.....	72
0.2.2.3 Littérature comparée	74
0.2.3 Ouvrages scientifiques consacrés à Tawada	76
0.2.4 Entre consensus et renouveau	78
0.3 PRESENTATION DU CORPUS	80
0.3.1 Une œuvre tentaculaire	80
0.3.2 La question du genre.....	82
0.3.3 Corpus retenu.....	84
0.4 DEVELOPPEMENT DE LA THESE	89
1 CRITIQUE DE LA CRITIQUE	93
1.1 SUR LE STYLE TAWADIEN	94
1.2 LA CRITIQUE A L'EPREUVE DE LA LITTERATURE	103
1.3 JEUX SERIEUX : YOKO TAWADA ET LA CRITIQUE	114
1.3.1 La critique chez Tawada	115
1.3.1.1 Écrivaine-critique ou critique-écrivaine ?	115
1.3.1.2 Yoko Tawada par Yoko Tawada	116
1.3.1.3 Lecture et écriture critiques.....	126

1.3.2	La critique avec Tawada	145
1.3.2.1	Répéter Tawada.....	147
1.3.2.2	Lire Tawada	148
1.3.2.3	Utiliser Tawada	150
1.3.2.4	Imiter Tawada	152
1.4	SUR LA NATURE ESSAYISTIQUE DU COMPARATISME	160
2	L'ESPACE.....	167
2.1	L'ESPACE DANS LES ETUDES LITTERAIRES.....	167
2.1.1	L'espace littéraire	167
2.1.2	Le « tournant spatial »	171
2.1.3	Approches géocentrées	174
2.1.3.1	La géopoétique.....	176
2.1.3.2	La géocritique.....	180
2.2	LE PAYSAGE DE TAWADA.....	183
2.2.1	Lire l'espace, écrire l'espace	184
2.2.2	Espaces propres, lieux communs	200
2.2.2.1	Une pensée localisée	201
2.2.2.2	Petite typologie spatiale	204
2.2.2.3	Des espaces autres.....	210
2.3	ATTENTION : UN TRAIN PEUT EN CACHER UN AUTRE	217
2.3.1	Ceci n'est pas un récit de voyage.....	217
2.3.2	旅の時間 → <i>Wo Europa anfängt</i>	223
2.3.3	<i>Im Bauch des Gotthards</i> → ゴットハルト鉄道.....	235
3	À LA RECHERCHE DE L'EUROPE	243
3.1	L'EUROPE, UN ESPACE CULTUREL PROBLEMATIQUE	244
3.2	« L'EUROPE N'EXISTE PAS » : GENESE DE LA PENSEE EUROPEENNE DE TAWADA.....	251
3.3	« L'EUROPE EST UN JEU D(E L)'ESPRIT » : VARIATIONS SUR UN THEME LITTERAIRE	263
3.4	LITTERATURE EUROPEENNE ET LITTERATURE COMPAREE	282
4	PENSER LA TRADUCTION AVEC YOKO TAWADA.....	293
4.1	ENTRE FETICHISME ET SCEPTICISME LINGUISTIQUE	294
4.2	L'ORIGINAL N'EXISTE PAS.....	301
4.3	TRADUIRE LA LUNE, OU L'ELOGE DU CONTRESENS.....	322
4.4	POUR UNE ECONOMIE POSITIVE DE LA TRADUCTION.....	333
	CONCLUSION	341
	Détail et traduction des titres.....	349
	BIBLIOGRAPHIE.....	353
	LITTERATURE PRIMAIRE.....	353

Corpus restreint.....	353
Corpus élargi	353
Entretiens	360
LITTERATURE SECONDAIRE.....	361
Littérature critique sur Yoko Tawada	361
Autres sources.....	369

NOTES DE PRÉSENTATION

1. Concernant la transcription du japonais

- 1.1. Il existe plusieurs systèmes concurrents de translittération de la langue japonaise, qui dispose d'une écriture non latine. Depuis 1989, la norme officielle de transcription du japonais (ISO 3602) se base sur la méthode *Kunrei* 訓令式, privilégiée au Japon ainsi que par les linguistes en raison de ses fondements phonologiques et de son rendu plus proche de la morphologie du japonais. En revanche, à l'étranger ainsi que dans les relations internationales, on préfère à cette méthode le système de romanisation dit « Hepburn » (1887), puis « Hepburn modifié » (1972), qui donne une meilleure indication de la prononciation japonaise. C'est le système appliqué par la Bibliothèque nationale de France¹ et c'est celui que nous avons retenu.
- 1.2. Par ailleurs, nous privilégions l'usage de macrons pour la translittération des voyelles longues (ā, ī, ū, ē, ō), sauf dans le cas des termes francisés dont l'orthographe établie diffère (Tokyo, nô, etc.). Afin d'éviter toute confusion concernant la signification du tiret, les voyelles longues dans les mots étrangers sont transcrites de même par des macrons et non par le tiret d'usage en japonais (へーじ sera par exemple rendu par *pēji* au lieu de *pe-ji*).
- 1.3. Les termes (toponymes, notions, etc.) ainsi que les titres japonais apparaissant dans le texte sous leur forme romanisée sont accompagnés, lors de leur première occurrence, des caractères japonais correspondants.

2. Concernant les patronymes japonais

- 2.1. Conformément à la règle appliquée dans les ouvrages en français des spécialistes du Japon, nous avons respecté l'ordre japonais : nom patronymique suivi du nom personnel, excepté dans le cas de personnalités établies à l'étranger et connues sous un autre ordre (exemples : Yoko Tawada, Aki Takase, etc.).
- 2.2. Par souci de lisibilité, les patronymes étrangers présents dans les titres et les textes japonais sont restitués dans leur orthographe d'origine plutôt qu'en suivant la transcription phonétique du japonais.

3. Concernant la traduction des citations

- 3.1. Cette thèse souhaitant s'adresser à un public aux compétences linguistiques variables (germanistes, japonisants et comparatistes) et ayant pour but, entre autres, d'élargir la connaissance d'une œuvre qui n'est souvent que partiellement lisible, nous avons fait le choix de traduire toutes les citations en langue étrangère, hormis depuis l'anglais.

¹ Cf. BnF - Normes des systèmes de romanisation, translittération et transcription, [En ligne], <http://www.bnf.fr/fr/professionnels/normes_catalogage_bnf/s.prn_normes_systemes.html?first_Art=non>, (Consulté le 19 mai 2018). Fichier consultable et téléchargeable à l'adresse suivante : <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/romanization/japanese.pdf>.

- 3.2. Sauf indication contraire en note, c'est nous qui traduisons. Dans le cas d'ouvrages traduits, la mention du traducteur n'apparaît que dans la première référence bibliographique et est implicite lors des occurrences suivantes.
- 3.3. Afin de ne pas alourdir l'appareil de notes outre mesure, la version originale des textes dont une traduction existe n'est pas citée en plus de celle-ci, sauf dans le cas d'analyses textuelles nécessitant le recours au texte original. En revanche, nous donnons systématiquement la version originale des passages que nous traduisons nous-mêmes. Quand la citation et la traduction figurent toutes deux en note de bas de page, la traduction suit la citation originale entre crochets, sans autre mention.

4. Concernant la traduction des titres

- 4.1. Hormis les cas où nous faisons référence à une édition étrangère précise, les œuvres traduites pourront être citées directement sous leur titre français.
- 4.2. Les titres étrangers des textes cités ne sont traduits que dans la mesure où leur traduction est indispensable à la compréhension littérale ou d'intérêt pour la démonstration. Le cas échéant, la traduction suit le titre original entre crochets.
- 4.3. Même les titres des textes de Yoko Tawada qui constituent nos sources primaires sont cités en langue originale s'il n'en existe pas de version française correspondante. Toutefois, pour une meilleure compréhension du contenu du corpus, on trouvera en annexe une liste des titres traduits en français : voir DÉTAIL ET TRADUCTION DES TITRES.

„Wer mit der Sprache lebt, ist in der Welt der Metamorphosen zuhause, und welche „Heimat“ kann sicherer sein als die Literatur?“

Yoko Tawada²

« Pauvres humains condamnés à prendre un objet déjà tout constitué, tout armé, et à le rapprocher tel quel, de manière compulsive, d’un objet censément similaire, aperçu de l’autre côté du Rhin ou d’une frontière montueuse. »

Marcel Detienne³

« Analogie d’une analogie, réflexion d’une réflexion, la pensée critique est donc, à travers la pensée d’autrui, conscience de soi, saisie de soi dans l’autre. Elle n’échappe donc pas tout à fait à cette spirale de la conscience, où la pensée enfermée en elle-même, se trouve prisonnière d’un jeu de miroirs proprement satanique. »

Georges Poulet⁴

² « Celui qui vit avec la langue est chez lui dans le monde des métamorphoses, et quel “foyer” plus sûr que la littérature ? » BLAMBERGER Günter, DOPIERALSKI Marta et TAWADA Yoko (éd.), *Poetica 4 / Beyond Identities – Die Kunst der Verwandlung*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2018, p. 9.

³ DETIENNE Marcel, *Comparer l’incomparable : Oser expérimenter et construire*, Paris, Éd. du Seuil [2000], 2009, (Points, Essais, 627), p. 61.

⁴ POULET Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1998, p. 46-47.

EN GUISE D'INTRODUCTION : YOKO TAWADA ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE

0.1 Définition et présentation du sujet

« Mon intérêt se porte sur deux sujets emboîtés et, dans chacun d'entre eux, je poursuis un objectif double⁵. » À l'instar de Tzvetan Todorov, qui introduit en ces termes son programme dans *Critique de la critique*, notre intérêt se porte sur deux sujets qui semblent au premier abord se situer sur deux plans tout à fait différents : d'un côté l'œuvre littéraire de Yoko Tawada, de l'autre l'épistémologie du comparatisme. L'objet de notre thèse sera de faire (ou laisser) dialoguer ces deux sujets au fil d'une analyse mêlant lecture critique des textes de l'auteure⁶ d'une part, et réflexion théorique sur la littérature comparée d'autre part. La raison de ce rapprochement réside, comme nous le verrons, non seulement dans les similitudes qui existent entre la pratique – poétique – de Tawada et celle – scientifique – du comparatiste, mais encore dans les apports réciproques de l'une à l'autre. Notre objectif est donc bien double, puisqu'il s'agit dans ce travail à la fois de lire l'œuvre de Tawada à la lumière des méthodes comparatistes, éclairantes à bien des égards dans le cas particulier de cette écrivaine, et de réfléchir aux pratiques comparatistes à travers le prisme de l'œuvre en question. De cette manière, nous entendons établir un dialogue véritable, c'est-à-dire une relation *réciproque* entre des outils d'analyse (méthodologiques, critiques, théoriques) et leur objet : l'œuvre littéraire, cette dernière devenant à son tour un outil au service d'une réflexion épistémologique sur cela-même qui habituellement l'objective.

0.1.1 Présentation bio-bibliographique de Yoko Tawada

L'auteure qui nous est connue sous le nom de Yoko Tawada s'appelle au Japon, son pays d'origine, *Tawada Yōko* 多和田葉子. Née à Tokyo le 23 mars 1960, elle a grandi dans la banlieue de la capitale japonaise. À cette époque, dit-elle, « le Japon était le monde entier. Je ne

⁵ TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique: un roman d'apprentissage*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 7.

⁶ Nous faisons ici le choix de féminiser le terme. Si « auteure » demeure un barbarisme pour l'Académie française, qui en condamne l'usage (au sujet de cette controverse, voir l'article du 21 mars 2002 *Féminisation des noms de métiers, fonctions, grades et titres* | *Académie française*, [En ligne], <<http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres>>, (Consulté le 3 mai 2018)), il est usité depuis les années 2000 en français du Canada. C'est cette forme que, par euphonie, nous préférons par ailleurs à « autrice ».

connaissais rien de plus⁷. » Pourtant, Tawada entrera très tôt, grâce aux livres, en contact avec des littératures et des cultures étrangères. Ces livres sont, d'abord, sous leur forme la plus concrète, ceux de son père, libraire de profession⁸. Ouvrages scientifiques occidentaux hors de portée pour l'enfant qu'elle était, ils n'en marquèrent pas moins son imaginaire, comme en témoigne la description onirique qu'elle fera plus tard de l'appartement familial :

Quand j'étais bébé, je dormais dans un hamac mexicain. Mes parents se l'étaient procuré non par romantisme, mais parce que l'appartement était si exigu que la seule place restant pour moi était en l'air. La pièce ne contenait rien d'autre que sept mille livres empilés jusqu'au plafond contre les trois cloisons. La nuit, ils se changeaient en arbres dont les feuilles poussaient l'une tout contre l'autre.⁹

Ces mêmes livres joueront, indirectement, un rôle crucial dans la vie et la carrière de Tawada. C'est en effet grâce à une relation de son père qu'elle obtient, en 1982, un stage chez un grossiste hambourgeois (Wegner & Co.)¹⁰. Tawada venait sans le savoir de quitter définitivement le Japon. À la fin de cette expérience d'un an, elle choisit de rester en Allemagne, où elle poursuivit, à sa propre surprise, des études supérieures (achevées en 1998 par une thèse¹¹) et entama en parallèle sa carrière littéraire en allemand.

Les livres ayant eu une influence sur Tawada sont aussi, bien entendu, ceux qu'elle a lus. Nous savons, grâce aux descriptions qu'elle fait de son enfance, qu'elle fut dès le plus jeune âge une lectrice avide, « dévorant d'innombrables livres d'enfant et de jeunesse » dès qu'elle sut lire¹², et consacrant la majeure partie de son temps libre à la lecture¹³. Parmi ces lectures, elle se

⁷ „Japan war die ganze Welt. Mehr kannte ich nicht.“ KOIRAN Linda, « Gespräch mit Yoko Tawada am 15. Juli 2004 im Hamburger Literaturhaus », dans *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag: Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft = Ecrire en langue étrangère: Yoko Tawada et Galsan Tschinag: études des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique*, Munich, Iudicium Verlag, 2009, p. 377.

⁸ Elle l'évoque dans une interview : „Mein Vater machte sich später als Buchhändler selbständig und importierte europäische Fachbücher.“ TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde. Interview mit Yoko Tawada », dans *Chamisso. Viele Kulturen - eine Sprache*, n° 2, 2009, p. 4.

[Mon père s'établit plus tard comme libraire et il importait des ouvrages spécialisés européens.]

⁹ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 76.

¹⁰ TAWADA Yoko, « Tanegashima - Die Europäer landen an. 1. Poetikvorlesung », dans, GUTJAHR Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 56.

¹¹ Cette thèse à l'Université de Zurich, sous la direction de Sigrid Weigel, a fait l'objet d'une publication : TAWADA Yōko, *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000.

¹² „Ich lernte früh lesen und habe unzählige Kinder- und Jugendbücher verschlungen. Darunter auch viele europäische. Ab der 4. Klasse habe ich jeden Tag ein Buch gelesen. Ich wusste, wie schwedische Kinder spielen,

montre rapidement intéressée par la littérature étrangère – se disant par exemple « obsédée, écolière, par Dostoïevski¹⁴ » ; cet intérêt fut par ailleurs vraisemblablement stimulé par son apprentissage, au lycée, de deux langues étrangères¹⁵. C'est donc sans véritable surprise que nous la retrouvons, fille de littéraires elle-même passionnée de littérature, devenue étudiante en Lettres sur les bancs de l'Université de Waseda. Ce n'est toutefois pas la littérature allemande (ni anglaise), mais la littérature russe qu'elle y étudie. Peut-être cet engouement pour la Russie était-il dû en partie aux convictions politiques de son père, que sa propre famille, avec hostilité, disait « contaminé par le mal rouge¹⁶ » ; peut-être était-il dû à l'écho de ces mots d'Irina, dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, « formule magique » aux oreilles de l'enfant, que prononçaient alors souvent les parents de Tawada : « À Moscou, à Moscou, à Moscou...¹⁷ ». Passionnée et désormais diplômée de littérature russe, Tawada tenta sans succès, en 1982, de partir étudier en U.R.S.S. ou en Pologne¹⁸. Cette déconvenue, si elle coupa court à l'aventure russe de Tawada¹⁹,

wovon englische Kinder träumten.“ TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*, p. 4.

[« J'appris tôt à lire et j'engloutis d'innombrables livres d'enfant et de jeunesse. Dont beaucoup d'européens. À partir du CM1, je lisais un livre par jour. Je savais comment jouent les enfants suédois, de quoi rêvaient les enfants anglais. »]

¹³ „Als ich Kind war, war der Sonntag der einzige schulfreie Tag in der Woche. (...) Im Winter blieb ich länger im Bett und las Bücher, die ich am Sonnabend aus der Bücherei ausgeliehen hatte. Sonntags las ich am liebsten über Reisen: Reisen mit Schiffen, Reisen mit Tieren, Reisen mit Toten, usw.“ TAWADA Yoko, « Sonntag - der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 108.

[« Quand j'étais enfant, le dimanche était le seul jour de la semaine sans école. (...) L'hiver, je restais plus longtemps au lit et je lisais des livres que j'avais empruntés à la bibliothèque le samedi. Le dimanche, ce que je préférais lire, c'était des livres qui parlaient de voyages : des voyages en bateau, des voyages avec des animaux, des voyages avec les morts, etc. »]

¹⁴ „Schon als Schülerin war ich besessen von Dostojewskji. Er war wie eine Droge und hatte eine direkte Wirkung auf mein Gehirn.“ TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*, p. 4.

[« Écolière, déjà, j'étais obsédée par Dostoïevski. Comme une drogue, il affectait directement mon cerveau. »]

¹⁵ „Ich habe mich sehr für europäische Literatur interessiert. Da in Japan vor dem Zweiten Weltkrieg Deutsch als erste Fremdsprache unterrichtet wurde, habe ich auf dem traditionellen Gymnasium, das ich besuchte, neben Englisch auch Deutsch gelernt. Es war allerdings keine Pflicht.“ KOIRAN Linda, « Gespräch mit Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 377.

[« Je me suis beaucoup intéressée à la littérature européenne. Étant donné qu'au Japon, avant la Seconde Guerre mondiale, l'allemand était enseigné comme première langue étrangère, j'ai appris l'allemand à côté de l'anglais au lycée traditionnel que je fréquentais. Ce n'était toutefois pas obligatoire. »]

¹⁶ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 74.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸ “I loved the work of Dostoyevsky, of Bulgakov, also of Bruno Schulz, and so I wanted to go and study in the Soviet Union, or maybe Poland. But it was 1982 and not an easy time to go there.” GALCHEN Rivka et TAWADA Yoko, « The Profound Empathy of Yoko Tawada », dans *The New York Times*, 27 octobre 2016, [En ligne], <<https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/yoko-tawada.html>>, (Consulté le 4 juin 2018).

¹⁹ Sa russophilie littéraire n'a toutefois pas faibli pour autant, comme en témoignent par exemple les références à l'œuvre de Tchekhov (*Là où commence l'Europe*) ou Gogol (« Der Apfel und die Nase ») dans ses textes. En 2004, elle participa en tant que panéliste au colloque international « Tchekhov au XXI^e siècle » organisé à Tokyo par

ne l'empêcha pas de retourner en Europe où elle avait voyagé pour la première fois en 1979 : c'est en fin de compte l'Allemagne qui, par hasard, l'accueillera. Elle y vit depuis lors, d'abord à Hambourg, puis à Berlin depuis 2006 – même si elle est en réalité la plupart du temps en déplacement à travers le monde, partagée entre tournées de lectures, résidences d'auteur²⁰, performances artistiques et invitations à enseigner à l'université^{21 22}.

Sa renommée n'était bien sûr pas telle lors de son arrivée à Hambourg en 1982. Néanmoins, son émigration volontaire et l'expérience de l'altérité culturelle et linguistique qui en découlèrent, constituèrent sans nul doute le terreau de son œuvre et marquèrent le départ d'une brillante carrière littéraire. Tawada pratiquait manifestement déjà l'écriture avant son départ pour l'Allemagne²³, mais ses premiers textes publiés chez un éditeur ne le furent que quelques années après son arrivée en Europe. C'est grâce aux encouragements de celui qui deviendra par la suite son traducteur en allemand, Peter Pörtner, un japonologue rencontré à l'université de Hambourg, que Tawada renoua avec l'écriture : « Quand je lui parlai du fait que je publiais autrefois une revue de cercle au Japon, il m'encouragea à écrire à nouveau des poèmes ou des romans²⁴. » C'est le même P. Pörtner qui lui présenta Claudia Gehrke, avec qui

l'association japonaise de littérature russe à l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain (on trouvera la transcription de son intervention sur la page officielle de l'évènement : チェーホフ没後 100 周年 国際シンポジウム「21 世紀のチェーホフ」(2), [En ligne], <<http://yaar.jpn.org/robun/kokusai/2005chekhov2.html>>, (Consulté le 3 mai 2018).) En 2010, elle publia également une réécriture, en japonais, de *La Cerisaie* (TAWADA YOKO, « Sakura no sono nippon 「さくらのそのにつぼん」 », dans *Bungei*, vol. 49, n° 4, 2010, p. 164-187.) Enfin, plus récemment en 2017, elle prit part à la réédition commentée d'un ouvrage du romancier japonais Gotō Meisei (1932-1999), lui-même spécialiste de littérature russe notamment influencé par les nouvelles fantastiques de Gogol (GOTO Meisei, TAWADA Yoko et Tsubouchi Yūzō, *Kabe no naka* 『壁の中』, Tokyo, Tsukadama Shobō, 2017.).

²⁰ Stipendiatin der Villa Aurora, USA 1997 ; Max Kade Distinguished Visitor at Massachusetts Institute of Technology, USA Feb.-Mai 1999 ; Writer-in-Residence im Literaturhaus Basel Juni-August 2001 ; Writer-in-Residence in Tours, France 2006 ; Writer-in-Residence an Washington University in St. Louis, USA März-April 2008 ; Writer-in-Residence an Stanford University, USA Feb.2009 ; Writer-in-Residence an Cornell University, USA April 2009 ; Writer-in-Residence an der Sorbonne in Paris 2012. Source : page personnelle de l'auteure (http://yokotawada.de/?page_id=5)

²¹ Poetik-Dozentin in Tübingen 1998, Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik 2011, Distinguished DAAD Chair for contemporary poetics 2015 an der New York University. Source : page personnelle de l'auteure (http://yokotawada.de/?page_id=5)

²² Pour retrouver le détail de ces éléments biographiques, on pourra se référer dans leur intégralité aux interviews précédemment citées, sur lesquelles nous nous basons : KOIRAN Linda, « Gespräch mit Yoko Tawada », *art. cit.* TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*

²³ Elle déclare ainsi dans la postface à la nouvelle édition de *Katakoto no uwagoto* avoir écrit des romans pour elle-même longtemps avant que ses premiers livres parussent (cf. TAWADA Yoko, *Katakoto no uwagoto* 『カタコトのうわごと』, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 225.).

²⁴ 「日本では同人誌をやっていたと、この人に話すとまた詩や小説を書くようにと励ましてくれた。」 TAWADA Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 〈生い立ち〉という虚構 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 35.

il avait fondé en 1978 la maison d'édition konkursbuch, et qui deviendra l'éditrice (quasi) exclusive des œuvres de Tawada en Allemagne. La carrière littéraire de Tawada débute à proprement parler en 1987 avec la parution chez konkursbuch d'un recueil de poèmes japonais, accompagné d'un texte en prose, fruit de sa première tentative d'écriture depuis son arrivée en Allemagne. Ce recueil, intitulé *Nur da wo du bist da ist nichts*²⁵ dans la traduction de Peter Pörtner, pose ouvertement, dans son titre déjà (lequel signifie « Là où tu es et seulement là, il n'y a rien »), la question épineuse du *lieu*, et place Tawada dans la situation singulière d'une écrivaine publiée en traduction avant de l'être en langue originale, d'abord connue à l'étranger pour une œuvre écrite dans sa langue maternelle. Il faudra attendre cinq ans et deux autres publications en Allemagne avant que paraisse le premier ouvrage de Tawada au Japon²⁶. Singulièrement, cette entrée dans le champ littéraire japonais correspond précisément au passage entre le japonais et l'allemand comme langue d'écriture, qui a lieu en 1991 avec la parution de *Wo Europa anfängt*²⁷, recueil de textes partiellement traduit, dont le récit éponyme est le premier texte que Tawada écrivit directement en allemand.

Pour cette auteure désormais célèbre pour son bilinguisme littéraire et l'importance qu'elle attache à l'interaction des idiomes entre eux au sein du processus créatif, le bouleversement du rapport personnel au langage par l'expérience de l'étranger fut incontestablement l'événement déclencheur de l'écriture. Tawada revient dans plusieurs essais sur cette période charnière dans sa vie personnelle et décrit avec acuité la séparation d'avec la langue maternelle alors même que l'allemand lui était encore tout à fait étranger :

Six mois passèrent sans que je parle un mot de japonais. J'avais le sentiment que le japonais s'était détaché de ma vie. À ce moment-là, le japonais qui pourrait coller aux objets que je touchais, à ce que je ressentais, m'échappait. Que l'allemand, une langue étrangère, ne colle pas, voilà sans doute une évidence, mais il m'était effrayant d'être séparée de ma langue maternelle, comme si je perdais de vue des lettres dans le brouillard. J'en vins à me résoudre à sentir et à penser sans les mots. (Impossible, diront peut-être certains, et pourtant je ne pourrais le dire autrement.) J'étais loin, bien sûr, de pouvoir écrire des romans.²⁸

²⁵ TAWADA Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, traduit par PÖRTNER Peter, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1987.

²⁶ TAWADA Yoko, *Sannin kankei* 『三人関係』, Tokyo, Kodansha, 1992.

²⁷ TAWADA Yoko, *Wo Europa anfängt*, 4^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 1991, 2006.

²⁸ 「日本語を全くしゃべらないうちに、半年が過ぎてしまった。日本語がわたしの生活から離れていってしまった感じだった。手に触れる物にも、自分の気分にも、ぴったりする日本語が見つからないのだった。外国語であるドイツ語は、ぴったりしなくて当然だろうが、母国語が離れていってしまうのは、なんだか霧の中で文字が見えなくなっていくようで恐ろしかった。わたしは、言葉無しで、ものを感じ、考え、決心するようになってきた。（そんなことは有り得ないと言う人がいるでしょうが、

Au terme de cette séparation forcée, il semble, aux dires de Tawada, que l'écriture ait fini par surgir dans un élan langagier proportionnel au refoulement précédemment vécu ; il ne s'agissait pas tant de poèmes (même s'ils prirent cette forme) que de « tessons de mots », de « morceaux de phrases qui jaillirent tout simplement²⁹ ». Cette expérience linguistique particulière, qui met donc fin à une longue période de suppression de la langue maternelle lors des premières années du séjour de Tawada en Allemagne, explique pourquoi le choix du japonais dans ses premières œuvres fut, au-delà même d'une question de maîtrise linguistique, bien plus qu'un choix : une nécessité. Celle-ci s'estompa ensuite, à mesure que croissaient et son œuvre en japonais et sa maîtrise de l'allemand, jusqu'à son premier récit en langue étrangère, à partir duquel tous ses textes en allemand furent écrits de sa main – même si P. Pörtner continua à traduire certaines de ses œuvres japonaises jusqu'en 1999.

La reconnaissance que Tawada rencontra en Allemagne l'encouragea à publier également au Japon. Sa première tentative fut récompensée par le prix des jeunes auteurs de la revue *Gunzō*, *Gunzō shinjin bungaku-shō* 群像新人文学賞 (au jury duquel elle siège désormais), ce qui marqua le début de sa « seconde » carrière littéraire. En effet, depuis le début des années 1990, date à laquelle elle commença à publier respectivement en allemand en Allemagne et en japonais au Japon, Tawada est devenue une écrivaine prolifique, avec plus de cinquante publications à son actif, et ce à travers un grand nombre de genres : poésie, récit, roman, essai, théâtre, lettre, journal, livret d'opéra ; mais également une écrivaine reconnue – du moins par les instances de consécration littéraire. Ainsi, son œuvre a été récompensée à de multiples reprises : en Allemagne, elle a reçu à l'heure actuelle sept prix et distinctions littéraires

他に言いようがないので。) もちろん、小説を書くところではない。」 TAWADA Yoko, « Subette, koronde, kakato ga toreta すべって、ころんで、かかるとれた », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 11.

²⁹ „Ich habe Japanisch einmal völlig vergessen, oder, vergessen ist vielleicht zu viel gesagt, mich vom Japanischen getrennt, etwa zwei Jahre lang, dann tauchte plötzlich das wieder auf, was ich in den Jahren unterdrückt hatte. (...) Ich hatte nicht vorgehabt, Gedichte zu schreiben, aber es sprangen ganz einfach Wortfetzen, Teile von Sätzen oder einzelne Sätze aus mir heraus.“ Extrait d'une interview parue dans le magazine Subaru en 1997 : TAWADA YOKO et YOSHIKAWA YASUHISA, « Intabyū- kotoba ni sumu doragon, sono gekirin ni furetakute インタビュー 言葉に棲むドラゴン, その逆鱗にふれたくて », dans *Subaru*, vol. 19, n° 3, 1997, p. 86. Cité et traduit dans MATSUNAGA Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », dans *Zeitschrift für Germanistik*, 2002, p. 532, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/23976357>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

[« J'ai complètement oublié le japonais une fois, enfin, oublier est peut-être exagéré ; disons que je me suis séparée du japonais, pendant environ deux ans, et que ce que j'avais refoulé pendant ces années a ensuite soudain refait surface. (...) Je n'avais pas l'intention d'écrire des poèmes, mais des tessons de mots, des morceaux de phrases ou des phrases entières jaillissaient tout simplement hors de moi. »]

différents³⁰, dont le prix Adelbert-von-Chamisso, décerné aux écrivains germanophones de langue maternelle étrangère, neuf au Japon, dont le très prestigieux prix Akutagawa³¹, et un en Grande-Bretagne (The Warwick Prize for Women in Translation 2017, lors de sa toute première édition, pour la traduction par Susan Bernofsky du roman *Etüden im Schnee*³²). Au regard de ces nombreuses distinctions, parmi lesquelles de très prestigieuses, il n'est pas exagéré de dire que Tawada s'est établie sur la scène littéraire allemande, japonaise mais aussi internationale comme une écrivaine aussi active que brillante.

Il faut noter cependant que cette reconnaissance contraste vivement avec sa réception effective : Tawada demeure relativement peu connue et peu lue hors des cercles universitaires, littéraires et artistiques³³. Intrigues minimalistes, narrations déconstruites (Chloé Brendlé parle dans une critique d'un « art de découdre³⁴ »), poésie hermétique, esthétique de la défamiliarisation³⁵, références littéraires omniprésentes, métapoéticité ou encore jeux virtuoses avec la (les) langue(s) ne font certes pas de ses œuvres des lectures légères – même si certaines d'entre elles s'inscrivent dans une veine narrative plus traditionnelle et si elles savent divertir par le regard décalé et rafraîchissant qu'elles posent sur le monde. Il y a dans la facilité même avec laquelle Tawada jongle avec les mots et les cultures, derrière le ludisme apparent de « dispositifs expérimentaux, dont la portée est bornée par les limites de l'acceptabilité du

³⁰ Förderpreis für Literatur der Hansestadt Hamburg 1990, Lessing-Förderpreis 1994, Adelbert-von-Chamisso-Preis 1996, Goethe-Medaille 2005, Erlanger Literaturpreis für Poesie als Dichtung 2013, Kleist-Preis 2016, Carl-Zuckmayer-Medaille 2018. Source : page personnelle de l'auteure (http://yokotawada.de/?page_id=5)

³¹ Gunzô-Shinjin-Literaturpreis 1991, Akutagawa-Literaturpreis 1992, Izumi-Kyôka-Literaturpreis 2000, Bunkamura Prix Des Deux Magots 2002, Ito-Sei-Literaturpreis 2003, Tanizaki-Junichiro-Literaturpreis 2003, Murasaki-Shikibu-Literaturpreis 2011, Noma-Bungei-Literaturpreis 2011, Yomiuri-Literaturpreis 2013. Source : page personnelle de l'auteure (http://yokotawada.de/?page_id=5)

³² TAWADA Yoko, *Memoirs of a Polar Bear*, traduit par BERNOFSKY Susan, Londres, Portobello Books Ltd, 2017. Édition française : TAWADA Yoko, *Histoire de Knut: roman*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2016.

³³ Pour l'anecdote, pendant toutes nos années de recherche sur cette auteure, et ce nonobstant un fervent prosélytisme de notre part, nous avons rencontré en tout et pour tout une seule personne n'appartenant pas à ces milieux qui connaissait et avait lu Tawada.

³⁴ BRENDLE Chloé, « Une Japonaise germanophone à Bordeaux », dans *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2009, [En ligne], <<http://archives.magazine-litteraire.com/une-japonaise-germanophone-%C3%A0-bordeaux>>, (Consulté le 3 mai 2018).

³⁵ BANOUN Bernard, « Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada », dans, SLAYMAKER Douglas (éd.), *Yoko Tawada: voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 125-136.

lecteur³⁶ », un caractère hautement intellectuel qui pourra éventuellement rebuter le lecteur non averti tout autant que stimuler un lectorat davantage versé dans les arcanes littéraires.

Mais la question de la réception et de la lecture ne s'arrête pas à des considérations sur la nature relativement élitiste de l'œuvre : dans la mesure où deux langues y sont si étroitement intégrées, elle se pose également en termes de compétence linguistique et de compréhension littérale. Le bilinguisme littéraire de Tawada, qui est une caractéristique majeure de son écriture, n'est pas cantonné de part et d'autre d'une frontière virtuelle qui séparerait les œuvres destinées à deux communautés linguistiques distinctes : des textes en allemand pour son lectorat allemand, et d'autres en japonais pour son lectorat japonais. Face à des cas extrêmes d'hétérolinguisme comme on en rencontre dans certains poèmes du recueil *Abenteuer der deutschen Grammatik*³⁷ où des idéogrammes sont intégrés à la langue allemande, ou bien dans la pièce de théâtre *Till*³⁸ où les répliques s'échangent en deux langues différentes, il est légitime de se demander non seulement qui est en mesure de lire de tels textes mais encore *pour qui* ils sont écrits. Notre hypothèse est que le « lecteur idéal » de Tawada, justement, n'est peut-être pas censé tout saisir – ce qui nous placerait, non sans ironie, dans une étrange position.

Pourtant, pour un « lecteur professionnel » tel que le critique littéraire ou le chercheur, l'accès aux deux langues d'écriture apporte énormément à la compréhension de cette œuvre. La position de ceux-ci diffère en effet de ceux qui en pratiquent une lecture immédiate ou « passive » :

Plus encore que tout autre lecteur, il est à la fois séduit et frustré par l'œuvre ; ne désirant pas seulement le livre dans son intégralité mais dans son écriture même, il ne peut se contenter d'une lecture passive : c'est à partir de l'œuvre et sur l'œuvre qu'il se met à écrire pour combler ce manque – autrement dit, il répond à un premier acte créateur par un second. Et parce qu'il s'agit d'un lecteur professionnel, il ne pratique pas une lecture immédiate mais informée par une compétence, un savoir et une méthode.³⁹

Dans le cas présent, la compétence en question est d'abord linguistique (la connaissance de l'allemand et du japonais) ; le savoir mis en œuvre est celui d'un chercheur formé en France

³⁶ SAKAI Cécile, « Tawada Yôko et le mystère de l'écriture », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 442, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-431.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

³⁷ TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik: Gedichte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

³⁸ TAWADA Yoko, *Orpheus oder Izanagi: Hörspiel ; Till : Theaterstück*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998.

³⁹ THUMEREL Fabrice, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 8.

aux études littéraires. Quant à la méthode, elle ne saurait être selon nous que comparatiste, dans la mesure où toute tentative de définition de l'œuvre en question en termes nationaux ou monolingues pose, en raison de son hybridité constitutive, un réel problème. Recourir à la littérature comparée pour étudier un unique écrivain – qui plus est autrement que dans une relation binaire du type « X et tel pays étranger/telle littérature étrangère » – peut certes apparaître au premier abord comme une gageure, mais la pertinence de ce projet réside dans les caractéristiques singulières de l'œuvre de Tawada, qui en font un sujet de choix pour la littérature comparée en même temps qu'un objet intrinsèquement comparatiste. Du reste, Daniel Henri-Pageaux ne déclare-t-il pas en préambule de son manuel de littérature générale et comparée :

« Mais vous, les comparatistes, que comparez-vous ? » À cette question, faussement naïve et vraiment malicieuse, le comparatiste se doit de répondre : rien. La littérature générale et comparée (l'appellation remonte à 1973) ne compare pas des textes. Ou plutôt, la confrontation n'est qu'une préparation à d'autres interrogations, d'autres recherches : mettre en dialogue des textes, des séries de textes, des littératures, des cultures, et suivre leurs dialogues.⁴⁰

Dans le cas de Tawada, ladite confrontation et mise en dialogue ayant déjà lieu à l'intérieur de l'œuvre, il ne s'agit pas tant d'en faire une lecture comparatiste à l'aide de ces procédés que de rendre compte d'une œuvre qui, « dans son intégralité [et] dans son écriture même⁴¹ », est essentiellement comparatiste. Les affinités entre la pratique créatrice de Tawada d'une part, et la pratique scientifique de la littérature comparée d'autre part, rendent possible – mais aussi limiteraient à – un « degré zéro » du comparatisme consistant à décrire des faits littéraires et à mettre en lumière un sens de l'œuvre similaires à la méthode employée pour ce faire. Or, comme le rappelle T. Todorov dans *Critique de la critique*, « on ne peut chercher une chose à l'aide de cette chose même⁴². » Un changement de perspective, un déplacement (et dépassement) du paradigme de lecture comparatiste deviennent nécessaires. C'est cette intuition qui est à l'origine de notre travail.

⁴⁰ PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 5.

⁴¹ THUMEREL Fabrice, *La critique littéraire*, *op. cit.*

⁴² TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique*, *op. cit.*, p. 12-13.

0.1.2 Un objet de choix pour la littérature comparée

L'œuvre de Tawada n'en demeure pas moins un sujet de choix pour la littérature comparée, comme le montrera un tour d'horizon des thématiques dont les comparatistes se préoccupent, en lien avec les caractéristiques de l'œuvre en question. Les rubriques de *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*⁴³ baliseront ce parcours. Nous verrons qu'il est possible d'aborder l'œuvre de Tawada, qui présente une grande richesse thématique, intertextuelle, formelle, etc., par des angles multiples, tombant tous sous le coup des études comparatistes, autrement dit que cette œuvre (au niveau de sa poétique générale comme des textes singuliers qui la composent et de leur contenu) sollicite un regard comparatiste et offre un objet pertinent au praticien de la littérature comparée, quel que soit son domaine d'études au sein de cette discipline.

0.1.2.1 Transmissions et réceptions

La première rubrique, intitulée « Transmissions et réceptions » regroupe plusieurs champs de recherche : Bible et littérature, mythes et littérature, l'héritage gréco-latin, les études de réception, les études de traduction et l'imagologie.

Chacun des éléments de ce premier domaine trouverait déjà une application dans l'analyse de l'œuvre de Tawada. Les références bibliques y sont en effet très présentes, d'abord sous la forme de motifs avec plusieurs occurrences, par exemple, du serpent dans le jardin, du serpent en tant que figure tentatrice (*Là où commence l'Europe, Orpheus oder Izanagi*) et de la pomme comme fruit défendu (*Là où commence l'Europe, « Der Apfel und die Nase*⁴⁴ »), qui donnent lieu à des jeux intertextuels avec le récit de la Genèse (Genèse 3), dont on connaît la fortune littéraire⁴⁵ et qui prend un tour nouveau sous la plume de Tawada. C'est également le cas de l'épisode de Babel (Genèse 11 : 1-9) dont Tawada livre une version animalisée dans *Dōbutsu-tachi no baberu* 『動物たちのバベル』 [Babel des animaux]⁴⁶, ou encore de la naissance de Jésus (Luc 2 : 1-20), qui sert de cadre au premier tableau de la pièce de théâtre

⁴³ TOMICHE Anne et ZIEGER Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007: bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 5-6.

⁴⁴ TAWADA Yoko, « Der Apfel und die Nase », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 15-17.

⁴⁵ Voir COUFFIGNAL Robert, *Le drame de l'Eden: Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

⁴⁶ TAWADA Yoko, « Dōbutsu-tachi no baberu 『動物たちのバベル』 », dans *Subaru*, vol. 35, n° 8, août 2013, p. 112-131.

Sancho Pansa : « Hierarchie zwischen Tieren und Menschen (*Die Geburt Christi*) » [Hiérarchie entre les animaux et les hommes (*La Nativité*)]⁴⁷. L'hypotexte biblique est également présent en citation dans le roman *Seijo densetsu* 『聖女伝説』 [Légende d'une sainte]⁴⁸.

De même que la Bible, les mythes jouent un rôle important dans la création littéraire chez Tawada. Les ressources mythologiques qu'elle sollicite appartiennent à des traditions culturelles variées : japonaise, sibérienne ou gréco-latine, qu'elle se plaît à réécrire, en les entretissant parfois. Le parfait exemple de cette pratique est sans doute la pièce radiophonique *Orpheus oder Izanagi – Die Rückkehr aus dem Reich der Toten* [Orphée ou Izanagi – Le retour du royaume des morts], qui met en scène une version hybride de la catabase mythique mêlant la descente d'Orphée aux Enfers⁴⁹ au mythe japonais de la création du monde⁵⁰, où les époux divins Izanagi et Izanami connaissent une mésaventure semblable⁵¹. Ovide et ses *Métamorphoses* sont une abondante source d'inspiration pour Tawada, comme en témoigne un roman auquel elles servent également d'intertexte : *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*⁵² (et sa version japonaise traduite par l'auteure : *Henshin no tame no opiumu* 『変身のためのオピウム』 [Opium pour des métamorphoses]⁵³). À côté des mythes gréco-latins, on trouve également la trace de mythes issus des contes populaires asiatiques, eux aussi sous une forme originale, comme dans le récit *Inumuko iri* 『犬婿入り』⁵⁴, qui reprend un motif traditionnel : celui de l'époux(se) bestial(e), plus connu sous la forme de la femme-grue, de la

⁴⁷ TAWADA Yoko, « Sancho Pansa », dans, IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Allemagne, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 17-56.

⁴⁸ TAWADA Yoko, *Seijo densetsu* 『聖女伝説』, Tokyo, Ohta shuppan, 1996.

⁴⁹ Voir entre autres : OVIDE, *Les Métamorphoses. Tome II, Livres VI-X*, traduit par LAFAYE Georges, Paris, les Belles lettres, 1995. Livre X, 1-63

⁵⁰ Voir entre autres : *Le Kojiki: chronique des choses anciennes*, traduit par SHIBATA Masumi et SHIBATA Maryse, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1969.

⁵¹ Pour plus de détails sur les similitudes entre ces deux mythes et le travail intertextuel qu'effectue Tawada dans ce texte, voir notre analyse comparée dans : RIGAULT Tom, *La poétique du passage chez Yoko Tawada*, Mémoire de Master 1, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 21-27. Et : IVANOVIC Christine, « Im Schattenreich der Weltliteratur. Erich Frieds Hörspiel Izanagi und Izanami - Ein Kabinetstück translationer Literatur », dans, IVANOVIC Christine (éd.), *Izanagi und Izanami: ein Spiel für Sprechstimmen, Gesang und Musik*, Munich, Iudicium, 2014, p. 110-116.

⁵² TAWADA Yoko, *Opium für Ovid: ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*, Tübingen, Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 2000. Édition française : TAWADA Yoko, *Opium pour Ovide: notes de chevet sur vingt-deux femmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2002.

⁵³ TAWADA Yoko, *Henshin no tame no opiumu* 『変身のためのオピウム』, Tokyo, Kodansha, 2001.

⁵⁴ TAWADA Yoko, *Inumuko iri* 『犬婿入り』, Tokyo, Kodansha, 1993. Version française : TAWADA Yoko, « Le Mari était un chien », dans *Japanese literature today: Littérature japonaise d'aujourd'hui*, traduit par CAMPIGNON Jean, n° 19, 1994.

femme-poisson ou du mari-singe⁵⁵ ; ou encore des mythes sibériens issus de contes toungouses⁵⁶ où on rencontre des chamanes, des ours et des oiseaux magiques (*Là où commence l'Europe*).

En ce qui concerne les études de réception, il est évident que l'œuvre de Tawada offre une très riche matière. Outre la réception créatrice des mythes et des contes, on trouve également chez cette auteure des échos d'œuvres et d'écrivains plus spécifiques, appartenant à la tradition littéraire occidentale (Cervantès, Shakespeare, les frères Grimm, Goethe, Kleist, Tchekhov, Gogol, Kafka, Celan, Mandelstam ou Jandl, pour n'en citer que quelques-uns) aussi bien que japonaise (Sei Shōnagon, Bashō, Kawabata, etc.). Ils forment une constellation d'écrivains, un réseau intertextuel privilégié en relation avec lequel l'œuvre de Tawada se constitue. Là encore, il y a comme on le voit matière à étude, et certains travaux critiques se sont emparés de la question de la réception créatrice chez Tawada et intéressés à ces relations⁵⁷.

Si l'on considère à présent non plus la réception au sein de son œuvre, mais celle (lecture, réception critique) de son œuvre elle-même, elle intéresse la recherche comparatiste à plusieurs niveaux. En premier lieu, le statut translingue et transnational de l'œuvre implique non seulement que Tawada existe simultanément au sein de plusieurs ensembles littéraires : la littérature (en langue) allemande d'une part et la littérature (en langue) japonaise d'autre part ; mais encore, que la position qu'elle occupe à l'intérieur de ces différents ensembles est limitrophe : littérature « interculturelle » du côté allemand, littérature « transfrontière » du côté japonais. La réception de l'œuvre de Tawada est démultipliée derrière le prisme des différents champs littéraires à la croisée desquels elle se trouve. Quel statut, quelle définition lui donner ?

⁵⁵ Sur la genèse de ce récit et la réflexion autour de ce motif, voir : TAWADA Yoko, « "Inumuko iri" ni tsuite 「犬婿入り」について », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 17-20. On pourra également lire une analyse de la réécriture du conte dans : YAMADE Yūko, *Idō suru josei-tachi no bungaku: tabunka jidai no jendā to esunishiti* 『移動する女性たちの文学: 多文化時代のジェンダーとエスニシティ』, Tokyo, Ochanomizu shobō, 2010.

⁵⁶ Les Toungouses (ou Toungouzes) sont une famille de peuples de Sibérie orientale, à cheval sur la Russie et le Nord-est de la Chine.

⁵⁷ Dans cette veine, on peut citer par exemple : GEISEL Sieglinde, « Kopfkissenbuch der Verwandlung. Die Anverwandlung literarischer Motive und Wahrnehmungsweisen von Ovid und Sei Shonagon in Yoko Tawadas "Opium für Ovid" », dans, ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Edition Text + Kritik, 2011, (191/192), p. 47-53. MEDIN Daniel, « The Woman Who Disappeared : Traces of Kafka in Yoko Tawada's Das nackte Auge », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 627, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-627.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017). PALMESHOFFER Petra, *Ovids Metamorphosen und Tawada Yoko: Rezeption eines lateinischen Werkes bei einer japanischen Autorin*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2014. SCHERER Gabriela et BLUHM Lothar, « Vom „Heidenröslein“ zum „blauen Klavier“. Zur produktiven Rezeption von Literatur bei Yoko Tawada », dans, VALTOLINA Amelia et BRAUN Michael (éd.), *Am Scheideweg der Sprachen: die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2016, (Discussion, 33), p. 43-56.

Faut-il penser que les textes « allemands » et les textes « japonais » de Tawada constituent, en raison de leur diversité linguistique et de leurs lieux d'édition respectifs, deux œuvres différentes, bien qu'écrits d'une seule main – à moins de pousser la réflexion jusqu'au dédoublement de l'auteure ? À l'inverse, si l'on s'en tient à l'idée d'une seule auteure et d'une seule œuvre – en plusieurs langues, comment négocier concrètement (c'est-à-dire en termes de marché éditorial et de langue de lecture, par exemple) l'interpénétration d'espaces littéraires nationaux mutuellement exclusifs ? De quoi la présence fréquente des ouvrages, traduits de l'allemand, de Tawada dans les rayons de nos librairies consacrés à la littérature japonaise est-elle symptomatique ? Ou encore, dans le domaine de la critique universitaire, les textes « allemands » de Tawada sont-ils la propriété exclusive des germanistes, et inversement ? Voilà quelques-unes des innombrables questions que l'œuvre de Tawada et sa configuration spécifique dans l'espace littéraire contemporain soulèvent et posent directement au chercheur en études de réception.

Ces questions déjà fort complexes le deviennent plus encore si l'on ajoute le paramètre de la traduction, par laquelle s'opèrent des transferts qui brouillent davantage les frontières entre ensembles littéraires et culturels. Nous parlons ici de plusieurs sortes de traduction : allo- et autographe, interne et externe à l'œuvre. La traduction, sous ses différentes formes, occupe une place centrale dans l'écriture de Tawada comme dans sa réception. Il s'agit d'abord des traductions d'autres écrivains que Tawada effectue, activité relativement marginale (quantitativement parlant) par rapport au reste de son œuvre mais qui ponctue néanmoins son activité littéraire : traductions de poésie dans les années 1990 pour une série intitulée « poètes contemporains de l'espace germanophone⁵⁸ » dans la revue japonaise *Gendaishi techō* 『現代詩手帖』⁵⁹, traduction partielle, en 1997, des œuvres de Higuchi Ichiyō 樋口一葉⁶⁰ en japonais

⁵⁸ Par exemple : WATERHOUSE Peter, « Koishi keikaku. Mienai daigaku no tame ni yori – Doitsugoken no gendaishijin-tachi-3- 「小石計画。見えない大学のためにより——ドイツ語圏の現役詩人たち-3-」 », dans *Gendaishi techō*, traduit par TAWADA Yoko, vol. 40, n° 1, 1997, p. 114-116.

⁵⁹ *Les Cahiers de poésie contemporaine* sont une revue mensuelle publiée depuis 1959 par Shichōsha, dans laquelle ont paru régulièrement, outre les traductions en question, plusieurs textes de Tawada ainsi que des essais sur elle. En particulier, le numéro de mai 2007 contient un dossier qui lui est consacré.

⁶⁰ Malgré la brièveté de sa carrière littéraire, Higuchi Ichiyō (1872-1896) est considérée au Japon comme la première écrivaine professionnelle de l'époque moderne. Ses œuvres sont désormais des classiques de la littérature japonaise, notamment le célèbre *Takekurabe* (traduction française : HIGUCHI Ichiyō, *Qui est le plus grand ? : roman*, traduit par GEYMOND André, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1993.), auquel Tawada consacra un essai : TAWADA Yoko, « Kotoba no takekurabe 「言葉のたけくらべ」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007.

contemporain⁶¹, ou plus récemment, retraduction saluée pour sa nouveauté, de *La Métamorphose* de Kafka⁶². Il s'agit également de la traduction en tant que matière des textes de Tawada : essai sur la traduction japonaise de Kleist au XIX^e siècle (« Kleist auf Japanisch⁶³ »), lecture critique de recueils de P. Celan en traduction (« La couronne d'herbe. À propos de *La Rose de Personne* de Paul Celan », « La porte du traducteur »⁶⁴), leçons de poétique sur le rôle historique de la traduction au Japon (*Hamburger Poetikvorlesungen*⁶⁵), mais aussi œuvres de fiction dont l'intrigue se noue autour de la traduction et de la figure du traducteur (*Moji ishoku* 『文字移植』 [Transplantation des lettres]⁶⁶). Outre ces aspects relevant de la traduction dans l'œuvre de Tawada, celle de son œuvre requiert également une approche comparatiste, afin de déterminer les rapports qu'entretiennent, par exemple, les traductions dues à P. Pörtner avec la suite de la production de Tawada en allemand, ou ceux qu'entretiennent entre eux les « *Partnertexte* » [textes-partenaires]⁶⁷, c'est-à-dire les textes qui existent dans les deux langues suite à une autotraduction ou une réécriture. C'est en dernier lieu, à la croisée de ces différentes dimensions, la relation entre la théorie de la traduction (surtout celle de Walter Benjamin) se dessinant au cœur des textes critiques et fictionnels de Tawada, et sa propre pratique littéraire, qui nécessitent une approche traductologique. Les réponses à ces questions sont indispensables à la compréhension globale de l'œuvre de Tawada. Seule une analyse des phénomènes

⁶¹ HIGUCHI Ichiyō, *Gendaigoyaku Higuchi Ichiyō yamizakura yuku kumo hoka* 『現代語訳 樋口一葉「闇桜・ゆく雲他」』, traduit par ITSUI Akemi et al., Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 1997.

⁶² Sa nouvelle traduction, intitulée *Kawarimi* (lecture alternative (*kun-yomi* 訓読み) du mot *henshin* 変身 signifiant métamorphose) est parue en mai 2015 dans la revue littéraire *Subaru* puis, la même année, dans le premier numéro de la série « chefs d'œuvre de poche » chez le même éditeur. Cet ouvrage, consacré à Kafka, fut coédité par Tawada : TAWADA Yoko et KAWASHIMA Takashi (éd.), *Kafka* 『カフカ』, Shueisha, 2015, (Pocketto masutāpīsu, 1).

⁶³ TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 85-90.

⁶⁴ Respectivement : TAWADA Yoko, « Die Krone aus Gras », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 63-84. (Version française : « La couronne d'herbe. À propos de *La Rose de Personne* de Paul Celan », dans, BANOUN Bernard et WILKER Jessica (éd.), *Paul Celan: traduction, réception, interprétation ; suivi de Paul Antschel à Tours (1938-1939) : documents*, traduit par BANOUN Bernard, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2006, (Littérature et Nation, 33), p. 55-71.) Et TAWADA Yoko, « Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 125-138. (Version française : TAWADA Yoko, « La porte du traducteur », dans *Europe*, traduit par CAMBON Fernand, n° 861-862, février 2001, p. 166-175.

⁶⁵ TAWADA Yoko, « Hamburger Poetikvorlesungen », dans, GUTJAHR Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 49-122. Édition française : TAWADA Yōko, *Journal des jours tremblants: après Fukushima ; Précédé de Trois leçons de poétique*, traduit par BANOUN Bernard et SAKAI Cécile, Lagrasse, Verdier, 2012.

⁶⁶ TAWADA Yoko, *Moji ishoku* 『文字移植』, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 1999.

⁶⁷ MATSUNAGA Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », *art. cit.*

traductifs en jeu, donc des modalités de transfert entre ses parties – non étanches – permet de la définir et de la caractériser dans son hybridité.

L'imagologie, autrement dit l'étude des représentations littéraires de l'étranger (voire plus généralement de l'altérité) a également d'excellentes raisons de s'intéresser au travail de Tawada, et ce à deux niveaux différents. Le contenu de ses textes, d'abord, y ressortit : Japonaise en Allemagne, c'est le décalage culturel occasionné par ce déplacement qui sert, surtout dans les premières œuvres, de matière à son écriture. De ce fait, elle y donne à voir une image de l'Europe, et de l'Allemagne en particulier, à travers un regard dépaycé. Mais, dans le cas de Tawada, ce déplacement n'est pas unilatéral ; il se double d'un autre éloignement : celui du Japon en tant que cadre référentiel, sur lequel l'auteure se retourne, et qu'elle représente par le truchement de ce même regard dépaycé, qu'elle est désormais en mesure de porter, grâce à l'expérience de l'étranger, sur sa culture d'origine. Tawada se voulant étrangère partout, sa posture a pour conséquence de peupler son œuvre de représentations de l'étranger, d'autant qu'elle se double d'une propension aux voyages la confrontant systématiquement à des lieux étrangers. L'écriture de Tawada est donc riche de représentations culturelles, écrites non pas à partir d'un point de référence fixe mais d'un regard flottant qui interroge en permanence ses propres conditions. C'est un kaléidoscope que l'auteure assemble méticuleusement au fil de son exploration des configurations multiples de la perception de l'altérité et de son expression. À ce titre, on peut dire que la pratique littéraire de Tawada relève de l'imagologie dans un second sens, c'est-à-dire qu'elle *est* une pratique imagologique dans la mesure où les représentations qui constituent la matière de son œuvre s'accompagnent d'un degré d'abstraction supplémentaire : il s'agit pour elle non seulement de représenter une image, mais de se représenter elle-même en train de le faire, autrement dit de réfléchir de manière critique à ce qui détermine les perceptions culturelles et leur représentation.

On aperçoit déjà, à l'aune des questions de transmission et de réception, la manière dont les rapports entre les études comparatistes et l'œuvre de Tawada oscillent entre une relation méthode-objet et le mimétisme, et surtout la manière dont ces deux dimensions (l'approche et le contenu) communiquent systématiquement à l'intérieur de l'œuvre. Pourquoi ne pourrait-on pas, alors, élargir cette communication au couple méthode-objet et proposer, parallèlement à l'approche comparatiste de Tawada, une approche tawadienne du comparatisme ?

0.1.2.2 Littérature et arts

Poursuivons ainsi notre survol de l'ouvrage *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007* avec la deuxième rubrique, intitulée « Littérature et arts », qui regroupe les champs de recherche s'intéressant aux rapports entre littérature et iconographie, musique, danse, architecture et cinéma. Ici encore, nombre d'entre eux trouveraient une application dans l'analyse de l'œuvre de Tawada et recourent ses préoccupations.

En premier lieu, la plasticité des textes et des livres de Tawada renvoie directement à la question de l'iconographie. Tawada porte un intérêt particulier au langage dans sa matérialité graphique (comme en témoignent certains de ses essais consacrés à l'écriture⁶⁸), c'est-à-dire aussi en tant qu'élément plastique⁶⁹. De là son affection pour les éditions bilingues, surtout lors de ses premières publications (*Nur da wo du bist da ist nichts, Là où commence l'Europe*⁷⁰, *Talisman*⁷¹) mais aussi la nouvelle édition de son premier roman (*Das Bad* [Le Bain]⁷²), qui placent plusieurs systèmes graphiques en vis-à-vis. L'intérêt de Tawada pour la valeur graphique des caractères d'écriture s'exprime également à travers l'insertion ponctuelle de kanjis, les idéophonogrammes d'origine chinoise en usage dans la langue japonaise, dans des textes en allemand (le meilleur exemple en est le roman *Le voyage à Bordeaux*⁷³ dont chaque paragraphe est précédé d'un kanji qui le résume et en illustre la teneur), allant jusqu'à expérimenter l'écriture mixte en poésie visuelle (« Die Mischschrift des Mondes » [L'écriture mixte de la lune] et « Loblieder für die Toten » [Élégies pour les morts] dans *Abenteurer der*

⁶⁸ TAWADA Yoko, « Der Schriftkörper und der beschriftete Körper », dans KRUPP Ute-Christine et JANSSEN Ulrike (éd.), *Zuerst bin ich immer Leser - Prosa schreiben heute*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, p. 70-79. (Traduction française : TAWADA Yoko, « Corps de l'écriture, corps écrit », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 31-40.) Et : TAWADA Yoko, « Musik der Buchstaben », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 32-35. (Traduction française: TAWADA Yoko, « Musique des lettres », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 65-68.)

⁶⁹ M. Hofmann parle chez elle de « plasticité du sens » (Plastizität von Sinn). Voir HOFMANN Michael et PATRUT Iulia-Karin, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, Édition Kindle, Darmstadt, WBG, 2015. Kindle Locations 3791 et suivantes.

⁷⁰ TAWADA Yoko, « Gedichte », dans *Wo Europa anfängt*, traduit par PÖRTNER Peter, 4^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 1991, 2006, p. 27-63.

⁷¹ TAWADA Yoko, « Buch im Buch: Das Wörterbuchdorf », dans *Talisman*, traduit par PÖRTNER Peter, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 1996, 2008, p. 65-81.

⁷² TAWADA Yoko, *Das Bad*, traduit par PÖRTNER Peter, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 1989, 2010.

⁷³ TAWADA Yōko, *Schwager in Bordeaux: Roman*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008. (Édition française : TAWADA Yoko, *Le voyage à Bordeaux*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2009.)

deutschen Grammatik [Aventures de la grammaire allemande]⁷⁴) par laquelle elle réalise le projet artistique d'écrire en « idéogrammes européens⁷⁵ ». Ces expérimentations autour des signes, nées de l'interaction de différents systèmes graphiques et directement liées à leurs caractéristiques formelles, ont également pour effet de conférer une fonction iconographique à la valeur idéographique des kanjis. Cette fonction est notamment exploitée dans les éditions allemandes des textes de Tawada qui sont dans l'ensemble richement illustrées et produisent des livres-objets d'une qualité plastique incontestable, caractéristique des ouvrages publiés par *konkursbuch*⁷⁶. L'intérêt de l'écrivaine pour les arts plastiques se révèle par ailleurs à l'occasion de textes critiques, comme ces essais où elle se livre à une analyse de l'art du trait dans les tableaux de l'artiste-peintre d'origine coréenne Hyun-Sook Song (1952-)⁷⁷.

Quant à la musique, elle est également présente à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Tawada. La question de la voix et celle du chant y reviennent régulièrement, comme à l'occasion de la première de ses lectures de poésie, à Tübingen en 1997, intitulée « Voix d'un oiseau ou le problème de l'étrangeté », dans laquelle elle s'appuie sur le chant de l'oiseau comme métaphore pour définir le sentiment linguistique de l'individu en situation d'extranéité, puis à partir de cette musique naturelle, glisse vers l'image de la composition musicale pour décrire sa propre pratique linguistique : « Lorsque je parle allemand, je me sens parfois comme une compositrice qui, dans les bois, essaie d'entendre, de transcrire et d'imiter la musique des

⁷⁴ TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, op. cit., p. 39 et 51-52.

⁷⁵ „Dichten in europäischen Ideogrammen: Das ist ein Kunstprojekt, das ich bis jetzt noch nicht realisiert habe, das aber bereits auf mein Schreiben Einfluss hat.“ dans: TAWADA Yoko, « Magische Schrift : Körper der Literatur oder Tarnmantel der Politik ? », dans, PÖRKSEN Uwe et BUSCH Bernd (éd.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur: Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, Wallstein, 2008, p. 85.

[« Composer un texte en idéogrammes européens : voilà un projet artistique que je n'ai pas encore réalisé, mais qui exerce déjà une influence sur mon écriture. »]

⁷⁶ L'exemple le plus frappant de livre d'art dans la bibliographie de Tawada ne fait cependant pas partie du catalogue de cette maison d'édition. Il s'agit d'une collaboration entre Tawada, Stephan Köhler (photographe et fabricant de papier) et Clemens-Tobias Lange (éditeur-designer) où le texte du poème, écrit pour l'occasion, les photographies, la texture du papier artisanal forment une œuvre totale : TAWADA Yōko, KÖHLER Stephan et LANGE Clemens-Tobias, *Ein Gedicht für ein Buch*, Hamburg, Ed. C.-T. Lange, 1996. Plus de détails éditoriaux ainsi qu'un aperçu sont disponibles sur le site officiel de l'éditeur : <http://www.ctl-presse.de/buecher/edizioni-01.html#text>.

Par ailleurs, Tawada revient en détail sur le processus de création de ce livre unique dans un essai (TAWADA Yoko, « Fukiyoserareta pēji-tachi 「吹き寄せられたページたち」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha 1999, 2007, p. 45-48.) ainsi que dans une interview avec Bettina Brandt (BRANDT Bettina, « Scattered Leaves: Artist Books and Migration, A Conversation with Yoko Tawada », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 45, n° 1, 2008, p. 12-22.).

⁷⁷ Tawada Yoko, « Fude no ato 「筆の跡」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 195-199. « Gushō ha sen, sen ha gushō 「具象は線、線は具象」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 200-203.

oiseaux⁷⁸. » La recherche d'une voix, entre parole et chant, et l'attention à la musicalité des langues sont des motifs centraux chez Tawada, dont le projet poétique et théorique s'organise autour de la notion d'« exophonie⁷⁹ », et l'intérêt qu'elle manifeste pour la matérialité graphique du langage (cf. *supra*) a son pendant sonore. Elle a ainsi produit plusieurs essais dans lesquels elle réfléchit au rapport qu'entretiennent écriture et son (« Musique des lettres »), voix et corps ou langue et musique (« Koe wo motomete » 「声をもとめて」 [À la recherche d'une voix], « Ongaku to kotoba » 「音楽と言葉」 [La musique et la langue]⁸⁰). Par ailleurs, elle met « l'accent sur la dimension musicale des textes, qui sont “composés” de motifs choisis et variés au sens littéral, et la dimension acoustique joue un rôle crucial au niveau des compositions verbales ainsi qu'au niveau des contenus », explique Monika Schmitz-Emans⁸¹. Cette réflexion se prolonge dans la pratique par des collaborations régulières avec le monde de la musique, notamment avec Aki Takase 高瀬アキ, pianiste de jazz japonaise vivant comme Tawada en Allemagne, avec laquelle elle enregistra en 2002 un disque où se rencontrent poésie parlée et improvisation musicale⁸², et avec laquelle elle se produit désormais annuellement lors de performances qui mêlent lecture, musique et gestuelle. Dans le domaine de la collaboration interartistique, on pense également au livret⁸³ qu'elle écrivit pour le troisième acte de l'opéra de Peter Ablinger, *Stadtofer Graz in 7 Akten*⁸⁴, réalisé en 2005 dans le cadre du festival « Steirischer Herbst »⁸⁵.

⁷⁸ „Wenn ich deutsch spreche, komme ich mir manchmal vor wie eine Komponistin, die in einen Wald steht und versucht, die Musik der Vögel zu hören, zu notieren und nachzuahmen.“ TAWADA Yoko, « Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit », dans *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesung*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998, p. 22.

⁷⁹ 「母語の外に出ることは、異質の音楽い身を任せることかもしれない。エクソフォニーとは、新しいシンフォニーに耳を傾けることだ。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī: bogo no soto he deru tabi* 『エクソフォニー：母語の外へ出る旅』, 4^e édition, Tokyo, Iwanami Shoten 2003, 2004, p. 77.

[« Sortir de la langue maternelle revient peut-être à confier son corps à une musique étrangère. L'exophonie, c'est le fait de tendre l'oreille à une nouvelle symphonie. »]

⁸⁰ *Ibid.*, p. 71-81 et 109-112.

⁸¹ SCHMITZ-EMANS Monika, « Rausch und Rauschen Yoko Tawada tanzt mit Thomas de Quincey », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 607, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-607.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

⁸² TAWADA Yoko et TAKASE Aki, *Diagonal*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2002.

⁸³ TAWADA Yōko, *Was ändert der Regen an unserem Leben?: oder ein Libretto*, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2005.

⁸⁴ Informations sur l'œuvre disponibles en ligne sur la page personnelle du compositeur : <http://ablinger.mur.at/docu15dt.html>

⁸⁵ Pour une approche de la question de la musique dans les textes de Tawada ainsi que dans sa pratique littéraire en collaboration avec des compositeurs, voir les études suivantes : IGARASHI Shinji, « Bungaku to ongaku: Tawada Yōko to Helmut Lachenmann 「文学と音楽—多和田葉子とヘルムート・ラッヘマン」 », dans, TAKANEZAWA

Yoko Tawada ne serait pas pleinement l'« écrivaine à la croisée de différents arts » que décrit Magali Benvenuti⁸⁶ sans un intérêt marqué pour le septième d'entre eux. L'exemple le plus marquant de la présence du cinéma dans son œuvre est sans aucun doute son roman *L'œil nu* (en japonais : *L'œil nu voyageur*)⁸⁷, tout entier construit autour de la fascination qu'exerce Catherine Deneuve sur la narratrice. Ce roman, dédié à l'actrice (que la narratrice vouvoie tout au long du roman), divisé en chapitres qui reprennent tous un titre de sa filmographie, et dont la narration est phagocytée par les scènes des films en question⁸⁸, pousse la pratique de l'intermédialité à un degré supérieur et mériterait certainement, à ce titre, de faire l'objet de davantage de recherches dans ce domaine⁸⁹. De manière plus discrète que dans ce roman qui incarne parfaitement un certain type d'interaction entre littérature et cinéma, les films trouvent également leur place ailleurs, dans les textes critiques de Tawada, soit qu'ils fassent eux-mêmes l'objet d'une analyse comme c'est le cas de *Allemagne 90 neuf zéro* de Jean-Luc Godard⁹⁰ dans un essai d'abord paru dans un numéro hors-série de la revue japonaise *Gendai shisō* 『現代思想』 consacré au réalisateur⁹¹, soit qu'ils servent de point de départ ou d'exemple à une réflexion,

Noriko (éd.), *Yoko Tawada*, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7), p. 70-73. CADUFF Corina, « Literatur und Komposition. Yoko Tawada trifft Isabel Mundry, Aki Takase und Peter Ablinger », dans, ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Edition Text + Kritik, 2011, (191/192), p. 86-93.

⁸⁶ BENVENUTI Magali, *Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?*, Mémoire de Master 2. Etudes Germaniques-Recherche, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 2012, [En ligne], <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00949840>>.

⁸⁷ Deux versions monolingues de ce roman rédigé en parallèle dans les deux langues parurent simultanément en Allemagne et au Japon en 2004. TAWADA Yōko, *Das nackte Auge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2004. *Tabi wo suru hadaka no me* 『旅をする裸の眼』, Tokyo, Kōdansha, 2004. Édition française: TAWADA Yoko, *L'œil nu: roman*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2005.

⁸⁸ „In *Das Nackte Auge* hebt das Leitmedium Kino beispielsweise die Hierarchie von medialen und außermedialen Ebenen auf: So bewegen sich die von Catherine Deneuve verkörperten Filmfiguren auf der gleichen Ebene wie die Protagonistin, die zugleich die Zuschauerin dieser Filme ist.“ GENZ Julia, « Medien als Kulturvermittler? Mediale Gewalt und Transkulturalität in Yoko Tawadas *Das Nackte Auge* und *Schwager in Bordeaux* », dans, GUTJAHR Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 187.

[Traduction : « Dans *L'œil nu*, le médium du cinéma abolit par exemple la hiérarchie entre les dimensions médiale et extramédiale : ainsi, les personnages de films incarnés par Catherine Deneuve évoluent dans la même dimension que la protagoniste, qui est en même temps la spectatrice de ces films. »]

⁸⁹ On dénombre une seule étude en allemand s'intéressant à ce roman sous l'angle de l'intermédialité : BAY Hansjörg, « “Eyes wide shut”. Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas *Das nackte Auge* », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 551-568. En japonais, de même, on citera : ONO Erika, « Tawada Yōko “Tabi wo suru hadaka no me” ron: eiga to manazashi wo megutte 多和田葉子 『旅をする裸の眼』 論：映画と眼差しをめぐる », dans *Gengo jōhō kagaku*, vol. 10, 2012, p. 161-176.

⁹⁰ GODARD Jean-Luc, *Allemagne 90 neuf zéro*, 16 avril 1997, [En ligne], <<http://www.imdb.com/title/tt0101307/>>, (Consulté le 14 mai 2018).

⁹¹ TAWADA Yoko, « “Shin-doitsu reinen” to in'yō no kirikuchi 「新ドイツ零年」と引用の切り口 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 190-195.

comme *L'homme d'ailleurs* de Mori Traore⁹² dans *Ekusofonī*⁹³, ou encore *Baruto no gakuen* 『バルトの楽園』⁹⁴ dans *Franchir la barrière de Shirakawa*⁹⁵.

La danse est moins directement présente dans l'écriture de Tawada, thématiquement ou formellement, que les autres genres artistiques. On peut en relever certaines occurrences assez anecdotiques : métaphorique dans le titre du récit *Zungentanz* [Danse de la langue]⁹⁶ par exemple, ou factuelle dans l'essai *Franchir la barrière de Shirakawa*, à nouveau, où elle évoque le danseur Hijikata Tatsumi 土方巽 et l'*ankoku butō* 暗黒舞踏⁹⁷. La danse occupe toutefois une place centrale dans le chapitre « Linnée » du roman *Opium pour Ovide* ainsi que dans le récit bref intitulé *Shirabyōshi*⁹⁸, du nom de ces danseuses japonaises (白拍子) de la période de Heian⁹⁹. En revanche, c'est en tant que hors-texte, dans le dialogue avec la littérature, que la danse prend de l'intérêt. Ainsi *Katakoto no uwagoto* contient deux essais, l'un intitulé « Regarder dans le fossé qui sépare l'ouïe de la vue¹⁰⁰ » sur une collaboration avec la compagnie berlinoise Rubato pour la mise en scène dansée de sa pièce de théâtre *Wie der Wind im Ei* [Comme le vent dans l'œuf]¹⁰¹, dans laquelle Tawada lisait sur scène accompagnée en silence par les danseurs ; l'autre, au sujet d'une représentation du ballet *Hamlet* de John

⁹² TRAORE Mori, *L'homme d'ailleurs*, 1980.

⁹³ TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴ DEME Masanobu, *Baruto no gakuen* 『バルトの楽園』, 17 juin 2006, [En ligne], <<http://www.imdb.com/title/tt0484095/>>, (Consulté le 14 mai 2018).

⁹⁵ Cet essai inédit en japonais est paru en traduction française : TAWADA Yōko, « Franchir la barrière de Shirakawa », dans *Journal des jours tremblants: après Fukushima ; Précédé de Trois leçons de poésie*, traduit par SAKAI Cécile, Lagrasse, Verdier, 2012.

⁹⁶ TAWADA Yoko, « Zungentanz », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 9-14.

⁹⁷ Hijikata Tatsumi (1928-1986) est un des créateurs de l'*ankoku butō*, littéralement la « danse des ténèbres ». Cette forme artistique d'avant-garde, plus connue hors du Japon sous le simple nom de « butoh », fut fortement influencée par la danse expressionniste allemande (*Ausdruckstanz*). Elle constitue une antithèse de la danse classique, aérienne et gracieuse, avec une prédilection pour la lenteur, l'absence de figures, les corps difformes et débiles, etc.

⁹⁸ TAWADA Yoko, « Shirabyōshi », dans, VALTOLINA Amelia et BRAUN Michael (éd.), *Am Scheideweg der Sprachen: die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2016, (Discussion, 33), p. 7-16.

⁹⁹ Plus précisément, Tawada livre là une réécriture plurilingue et contemporaine d'un épisode du *Heike Monogatari* 『平家物語』 (*Le cycle épique des Taira et des Minamoto. Le Dit des Heiké*, trad. René Sieffert, Lagrasse, Verdier, rééd. 2012) relatant le destin de deux danseuses, Giō 祇王 et Hotoke 仏, devenues tour à tour la favorite du chef militaire et homme d'état Taira no Kiyomori 平清盛.

¹⁰⁰ TAWADA Yoko, « Chōkaku to shikaku no aida no mizo wo nozoku: rōdoku to dansu no kyōen “Kaze no naka no tamago no yō ni” 聴覚と視覚の間の溝を覗く—朗読とダンスの共演「風の中の卵のように」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 186-189.

¹⁰¹ TAWADA Yoko, *Wie der Wind im Ei*, Tübingen, Allemagne, Konkursbuchverlag C. Gehrke, 1997.

Neumeier, ouvre bien des perspectives aux rapports entre danse et littérature, en ce qui concerne la poétique tawadienne, mais aussi de manière générale :

Quand j'écris, il arrive que les mots, et parfois même les caractères, se mettent à dégager une étrange corporéité et que, bientôt, l'idée me trotte de vouloir écrire rien qu'en suivant les formes, les mouvements de ces corps. Ce moment est aussi celui où, pour moi, naît le lien entre l'écriture et la danse.¹⁰²

Quant à l'architecture, outre la dimension architecturale des descriptions de lieux auxquelles se livre parfois l'auteure, on la trouve par exemple présente comme objet de réflexion dans « Wohnen in Japan » [Habiter au Japon], un essai sur l'habitat japonais¹⁰³, et dans « Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel » [Rothenburg ob der Tauber : une énigme allemande], un récit du passage de Tawada dans la cité bavaroise, dont elle compare les bâtisses médiévales avec les éphémères maisons japonaises, représentant deux modes de construire et de vivre radicalement différents¹⁰⁴. Par ailleurs, l'approche en termes architecturaux des textes de Tawada et de l'espace qu'ils déploient a donné lieu récemment à une étude originale de Caroline Rupprecht¹⁰⁵.

0.1.2.3 Littérature et idées

La troisième rubrique de notre ouvrage de référence, intitulée « Littérature et idées », regroupe les champs de recherche s'intéressant aux rapports entre littérature et philosophie, psychanalyse, histoire, catastrophes historiques, critique et esthétique.

À propos de Tawada, Terry Albrecht écrit que « théorie et poésie forment bien souvent une synthèse dans sa littérature¹⁰⁶. » Il y a en effet chez elle une communication constante entre les discours littéraire et intellectuel. À la fois écrivaine et docteure ès lettres, elle possède de

¹⁰² 「ものを書いていると、言葉が、時には文字が、不思議な身体性を発散し始め、やがて、わたしは、その身体の形、動きだけを追いながら書いていきたいという思いに駆けられることがある。これが、わたしにとっては、書くことと踊りの繋がりが発生する場でもある。」 TAWADA Yoko, « Mayoi no odori -- Neumeier no "Hamlet" 迷いの踊り ——ノイマイヤーの「ハムレット」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 182.

¹⁰³ TAWADA Yoko, « Wohnen in Japan », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 85-90.

¹⁰⁴ TAWADA Yoko, « Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 29-45.

¹⁰⁵ RUPPRECHT Caroline, « Haunted Spaces: History and Architecture in Yoko Tawada », dans *South Central Review*, vol. 33, n° 3, 2016, p. 111-126.

¹⁰⁶ „Theorie und Poesie bilden in ihrer Literatur oftmals eine Synthese.“ ALBRECHT Terry, « Erzählerische und sprachliche Nähe. Bilder interkultureller Erfahrungen in den Texten von Terézia Mora und Yoko Tawada », dans, SCHMITZ Helmut (éd.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2009, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 69), p. 274.

vastes connaissances intellectuelles qui transparaissent dans ses œuvres poétiques et s'affichent ouvertement dans ses textes critiques. On y croise au détour d'une réflexion Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, ou Ludwig Wittgenstein. Certains d'entre eux font même l'objet d'essais spécifiques, à l'instar de Lévi-Strauss dans « Claude Lévi-Strauss und der japanische Hase » [Claude Lévi-Strauss et le lièvre japonais]¹⁰⁷ ou Barthes dans « Roland Barthes als Spielbühne » [Roland Barthes comme scène de théâtre]¹⁰⁸. L'héritage intellectuel de Tawada exerce une influence indéniable à la fois sur sa pensée et sur son écriture, inséparables l'une de l'autre. Comme on peut s'en douter, de telles affinités avec certains des plus importants penseurs du XX^e siècle n'auront pas manqué de faire l'objet d'analyses. De fait, la relation entre littérature et idées dans l'œuvre de Tawada est sans doute un des angles d'approche les plus exploités par la critique universitaire, qui non seulement analyse les traces de la réception créatrice de la pensée théorique dans son écriture, mais aussi explore la possibilité pour l'œuvre de Tawada de s'inscrire sur le même plan que ses illustres aînés et de se constituer à son tour en modèle de pensée¹⁰⁹. La raison de cette approche, outre l'usage évident que l'écrivaine fait de ces sources intellectuelles et le dialogue littéraire qu'elle instaure avec (et entre) elles, n'est pas non plus sans lien avec sa propre posture critique, empreinte de réflexivité. Nous y reviendrons.

¹⁰⁷ Paru pour la première fois sous le titre *Lévi-Strauss und der Hase* comme texte original de Tawada accompagnant un ouvrage collectif de textes critiques sur son œuvre (BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 191-195.), il est repris dans son dernier recueil d'essais en Allemagne : TAWADA Yoko, *Akzentfrei*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016, p. 133-140.

¹⁰⁸ Ce texte constitue avec l'essai précédent (cf. note 103) la troisième et dernière section du recueil, intitulée « Französischer Nachtisch » [Dessert à la française] : TAWADA Yoko, *akzentfrei*, op. cit., p. 124-132.

¹⁰⁹ Quelques exemples d'études de ces phénomènes : ERVEDOSA Clara, « Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration. Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in Tawadas Text „Talisman“ », dans, GUTJAHR Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 368-378. ETTE Ottmar, « Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada », dans, IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 207-230. IVANOVIC Christine, « Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins », dans *Yoko Tawada: Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 171-206. PELZ Annegret, « Die Gegenwart schreiben. Yoko Tawada, Roland Barthes und die Praxis des Notizenmachens », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 105-122. TAUTZ Birgit, « Michel Foucault trifft Yoko Tawada: Sprache und ethnologische Poetologie als Heterotopien », dans, TAFAZOLI Hamid et GRAY Richard T. (éd.), *Außenraum - Mitraum - Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2012, p. 169-191. TORRE Maria Eugenia de la, « Yoko Tawada und Pierre Bourdieu. Anregungen für eine fiktive Ethnologie », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 207-220.

Quant à l'histoire, elle a toujours occupé une grande place dans son travail littéraire, bien que celui-ci tende à être davantage perçu par la critique dans ses dimensions linguistique, esthétique ou poétique. Son œuvre est aussi le lieu de réflexions sur la formation des identités, les échanges internationaux – aussi bien culturels que politiques, les phénomènes migratoires, la place du Japon entre l'Europe et l'Asie, son rôle dans la Seconde Guerre mondiale, le nationalisme et le colonialisme, etc. Cette dimension historique est devenue plus importante encore depuis les événements qui secouèrent le Japon en 2011. Nous parlons bien sûr du séisme d'amplitude historique qui frappa mortellement le nord-est du pays le 11 mars 2011 et dont les retombées, au nombre desquelles l'incident nucléaire à la centrale de Fukushima, furent désastreuses – elles le sont toujours. Dans la période de crise qui suivit cette catastrophe, Tawada prit à de nombreuses reprises la parole dans les médias européens, en tant qu'écrivaine mais aussi simple ressortissante japonaise, pour rappeler la part de responsabilité humaine et politique dans ce désastre et se positionner ouvertement pour l'abandon du nucléaire civil au Japon¹¹⁰. Là-bas, elle prit également place aux côtés des nombreux écrivains qui tentèrent d'apporter une « réponse littéraire » à ces événements. Dans les années qui suivirent, ceux-ci devinrent une préoccupation majeure pour Tawada, qui produisit dans ses deux langues d'écriture une dizaine de textes en tout (essais, récits, romans, poèmes, pièces de théâtre) en lien direct avec la catastrophe naturelle et nucléaire, s'inscrivant ainsi pleinement au sein du mouvement japonais de la *shinsaigo bungaku* 震災後文学 [littérature d'après-séisme]¹¹¹.

¹¹⁰ Les réflexions de l'auteure pendant cette période ont été réunies sous la forme d'un journal : TAWADA Yoko, « Tagebuch der bebenden Tage », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 281-291. Version française : TAWADA Yōko, *Journal des jours tremblants*, op. cit.

Une approche en termes ethnographiques de ce texte peut être lue dans : KOWALCZYK Beata, « Literary response to crisis: elements of analytic autoethnography in Tawada Yoko's "After Fukushima. Journal of trembling days" », dans *Acta Asiatica Varsoviensia*, n° 27, 2014, p. 99-110.

¹¹¹ Voir l'ouvrage de Kimura Saeko, introduction de référence à ce moment historique de la littérature japonaise (dont elle consacre notamment une partie à l'œuvre de Tawada dans l'après-Fukushima). Voici la définition qu'elle en donne : 「震災後文学とは、単に震災後に書かれた文学を意味しない。書くことの困難のなかで書かれた作品こそが、震災後文学なのである。今までどおりの表現では太刀打ちできない局面を切り開こうとする文学、それを本書では震災後文学と呼ぶことにしよう。」 KIMURA Saeko, *Shinsaigo bungakuron : atarashii Nihon bungaku no tame ni* 『震災後文学論: あたらしい日本文学のために』, Tokyo, Seidosha, 2013, p. 59-60.

[« La littérature d'après-séisme n'est pas simplement celle qui fut écrite après le séisme. Elle se compose de ces œuvres nées dans la difficulté même d'écrire. La littérature qui cherche à ouvrir une voie dans une situation à laquelle les moyens d'expression actuels ne permettent pas de se mesurer, voilà ce que nous appelons ici littérature d'après-séisme. »]

Il existe également plusieurs recueils de textes, dont un en français : QUENTIN Corinne et SAKAI Cécile, *L'archipel des séismes: écrits du Japon après le 11 mars 2011*, Arles, Philippe Picquier, 2012.

0.1.2.4 Théories littéraires et comparatisme

La quatrième rubrique, intitulée « Théories littéraires et comparatisme » regroupe des champs de recherche tels que : études culturelles, anthropologie culturelle, études de genre, théories de la fiction, narratologie comparée, écritures de soi.

Ces différents domaines sont, là encore, riches de connexions avec la littérature de Tawada. Le courant de recherche des études culturelles, apparu à la fin des années 1960 dans le monde anglo-saxon (mais prenant véritablement de l'ampleur et la forme qu'on leur connaît dans les années 1980)¹¹², élargirent et fragmentèrent considérablement le champ des humanités. De leur point de vue, l'écrit (*a fortiori* littéraire) ne bénéficie plus d'un statut d'exception au sein du système de la culture. Tournant autour de la notion centrale de représentation, notamment des identités et des sensibilités collectives, les études culturelles voient certes dans la littérature un processus représentatif privilégié, mais dans un nouveau dialogue avec une multitude de productions culturelles. Cette ouverture et la pluridisciplinarité qu'elle présuppose sont des traits que les études culturelles ont en commun avec le comparatisme, et la collaboration entre les deux disciplines est fructueuse. On peut néanmoins regretter certaines extrémités (surtout outre-Atlantique) auxquelles a parfois mené l'inclusion de la littérature au sein d'un champ plus vaste d'études culturelles, à savoir la dissolution et la disparition croissante du littéraire, désormais dépourvu de spécificité¹¹³. Les textes de Tawada, ses essais en particulier, semblent quant à eux présenter une forme plus tempérée de culturalisme : elle y aborde indifféremment des phénomènes culturels divers et variés (identité, genre, représentations, mythes quotidiens, mœurs, etc.), qu'elle extrait souvent de sa propre

¹¹² Voir MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008, p. 4-5.

¹¹³ "To place the study of literature in the context of 'cultural studies' will be a mistake if thereby the specificity of the aesthetic domain is lost." BROOKS Peter, « Aesthetics and ideology: what happened to poetics? », dans *Critical Inquiry*, vol. 20, 1994, p. 519. Cité d'après BERNHEIMER Charles, « The Anxieties of Comparison », dans, BERNHEIMER Charles (éd.), *Comparative literature in the age of multiculturalism*, Baltimore ; Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 10.

Plus récemment, le comparatiste chinois Shunqing Cao confirma les craintes exprimées par Peter Brooks en 1995, après avoir observé les changements subis par les études comparatistes, aux États-Unis notamment (et ailleurs dans la lignée de l'école américaine), ces dernières décennies : "The American school criticized the French school for its positivistic studies and lack of focusing on literariness. However, with the development of the discipline and the rise of cultural studies, Comparative Literature has tended to move closer to cultural studies and has even been threatened to be replaced. With this tendency, as Jonathan Culler puts it, Comparative Literature is becoming "the study of cultural productions or discourses of all sorts". If this trend continued, Comparative Literature would slip to the boundless literary study, whose study objects would cover all disciplines, thus leading to a loss of specific content and scope of itself. However, without the emphasis on literariness, the study of Comparative Literature is also bound to lack aesthetic value." CAO Shunqing, *The Variation Theory of Comparative Literature*, Berlin ; Heidelberg, Springer-Verlag (2013), 2016, p. xxxii.

expérience de l'étranger, mais la langue et la littérature demeurent centrales dans son approche globale de la culture. Cette conception du lien privilégié entre littérature et culture lui vient sans doute en partie de la pensée de son « mentor » Sigrid Weigel, aujourd'hui à la tête du Zentrum für Literatur- und Kulturforschung [Centre de recherche littéraire et culturelle] à Berlin.

Parce qu'elle y décrit, déchiffre et interprète des éléments de culture à travers une « naïveté mise en scène » (*inszenierte Naivität*¹¹⁴), un regard « distancié » et déréalisant, les textes de Tawada sont souvent définis – à la fois pour leur tonalité et leur contenu – en termes de « pseudo-ethnographie » ou d'« ethnologie fictive¹¹⁵ ». L'auteure elle-même revendique une telle posture, soulignant l'intérêt qu'il y a à retourner sur lui-même le regard ethnologique européen, qui envisage les cultures étrangères comme un objet d'étude unitaire, une totalité de sens, et à appliquer ce modèle à l'étude de la culture et de la littérature occidentales. C'est ainsi qu'elle décrit le concept original de « poétologie ethnologique » qui sert de soubassement théorique à sa thèse de doctorat¹¹⁶. Ce renversement du regard et l'examen « ethnologique » de la culture occidentale qui caractérisent l'écriture de Tawada, sont intéressants pour l'analyse des textes en eux-mêmes, mais ils le sont doublement dans la mesure où les attentes d'une certaine manière – sociologisante de lire l'œuvre des écrivains dits « de la migration » sont ainsi déjouées. Pas d'« *Entfiktionalisierung* » [défictionnalisation] (Amodeo¹¹⁷) possible des textes de Tawada dans un exercice de lecture sociologisante, traitant l'œuvre comme un document authentique sur une culture autre¹¹⁸ ; au contraire, c'est une forme de *fictionnalisation* de la propre culture que Tawada présente à ses lecteurs :

To appreciate the effects of these central stylistic features of Tawada's prose, one has to consider how her texts operate within the receiving culture. As Kraenzle argues, German

¹¹⁴ KERSTING Ruth, « Essays im Vergleich: Botho Strauss' und Yoko Tawadas », dans GRADUIERTENKOLLEG IDENTITÄT UND DIFFERENZ (éd.), *Ethnizität und Geschlecht: (post-)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Cologne, Böhlau Verlag, 2005, p. 223.

¹¹⁵ Voir entre autres les thèses de Sabine Fischer et Jeremy Redlich : FISCHER Sabine, *Kulturelle fremdheit und sexuelle differenz in prosatexten von Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, Sheffield, University of Sheffield, 2001, part. 3. REDLICH Jeremy, *The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada*, Vancouver, University of British Columbia, 2012, [En ligne], <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073298>>, (Consulté le 22 mai 2018).

¹¹⁶ TAWADA Yōko, *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*, op. cit., p. 13-14.

¹¹⁷ AMODEO Immacolata, *Die heimat heisst Babylon: zur literatur ausländischer autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdt. Verlag, 1996, p. 41.

¹¹⁸ À ce propos, E. Sturm-Trigonakis parle des « mechanisms of inclusion and exclusion in the literary world, where the literature of the Other has a right to exist only if it is able to generate interest by readers through “defictionalization” (Amodeo) and conveys the concerns of a group, be they homosexuals, women, or guest workers some of whom lived in Germany for two or more generations. » STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 24.

readers of migrant writing have come to expect not literary texts but “ethnographies, which can be mined for information about minority groups.” Tawada resists this expectation by “turn[ing] the ethnographic gaze on the space of German culture, considering the text’s power to construct rather than to simply represent”.¹¹⁹

Part importante des études culturelles, la question du genre est elle aussi très présente chez Tawada. On la trouve disséminée à travers son œuvre en japonais comme celle en allemand, depuis ses essais où elle explore par exemple les déterminations linguistiques du genre, jusqu’à ses « avowedly feminist fictions » (Perloff¹²⁰) dans lesquels elle brouille volontiers les frontières entre les sexes, en passant par ses récits mettant en scène des personnages aux prises avec leur identité sexuelle et les normes sociétales. La récurrence de cette problématique a donné lieu à des lectures féminines, voire féministes de l’œuvre de Tawada¹²¹. L’influence qu’a sur elle la pensée féministe est indéniable (influence vraisemblablement due en partie à S. Weigel, qui la forma à Hambourg. Tawada rend d’ailleurs hommage à son ouvrage critique *Topographien der Geschlechter* [Topographies des sexes]¹²² dans un court essai japonais¹²³), sans pour autant que l’on puisse tout à fait dire de ses textes qu’ils sont d’obédience féministe. De même, il serait problématique et réducteur de faire de Tawada un « auteur féminin », surtout dans le contexte de la littérature japonaise où les écrivaines constituent – encore – une catégorie à part dans le système et les études littéraires. Comme en témoignent par exemple la collection *Gendai josei sakka tokuhon* 現代女性作家読本 [Livre de lecture des écrivaines contemporaines] chez Kanae shobō, qui consacra en 2006

¹¹⁹ TAWADA Yoko, *Yoko Tawada’s Portrait of a Tongue: An Experimental Translation by Chantal Wright*, traduit par WRIGHT Chantal, Kindle, University of Ottawa Press, 2013. Kindle Locations 95-99. C. Wright cite ici la thèse de Christina Kraenzle : *Mobility, space and subjectivity: Yoko Tawada and German-language transnational literature*, Université de Toronto, 2004, p. 10-11.

¹²⁰ PERLOFF Marjorie, *Foreword Voices From Everywhere*, [En ligne], <<http://marjorieperloff.com/essays/foreword-yoko-tawada/>>, (Consulté le 22 mai 2018).

¹²¹ Voir par exemple CHO-SOBOTKA Myung-Hwa, *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt: Studien zu Ingeborg Bachmanns « Malina », Elfriede Jelineks « Die Klavierspielerin » und Yoko Tawadas « Opium für Ovid »*, Heidelberg, Allemagne, Winter, 2007. DIJK Kari van, *Unvollkommene Androgynie: menschliche Stimmen bei Ingeborg Bachmann, Elizabeth Murray und Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, Nijmegen, Radboud University, 2012, [En ligne], <<http://hdl.handle.net/2066/99152>>, (Consulté le 23 mai 2018). TIERNEY Robin Leah, *Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko*, Thèse de doctorat, Iowa City, Université de l’Iowa, 2010, [En ligne], <<http://ir.uiowa.edu/etd/750>>.

¹²² WEIGEL Sigrid, *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Allemagne, Rowohlt, 1990.

¹²³ TAWADA Yoko, « Sigrid Weigel no “Sei no chikeigaku” ni tsuite ジーグリット・ヴァイゲルの「性の地形学」について », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 134-136.

son septième numéro à Tawada¹²⁴, ou l'étude de 2010 de Yamade Y. sur la littérature des femmes japonaises migrantes¹²⁵, la situation que décrivait J.-J. Tschudin en 1986 semble avoir relativement peu évolué :

Allons faire un tour dans les librairies. Tiens ! Les femmes y occupent une place particulière, regroupées, toutes tendances confondues, sous un grand panneau : « Auteurs féminins ». Ce classement incongru est pourtant systématiquement repris par la critique et l'histoire littéraire. Les femmes aboutissent dans le même tiroir ; la condition féminine prime, gommant les divergences thématiques, stylistiques ou idéologiques. (...) Elles sont [pourtant] loin de se cantonner dans les questions « féminines » et, à l'instar de leurs confrères, touchent aux problèmes les plus divers.¹²⁶

Davantage que l'écriture féministe (certainement pas féminine en tout cas), c'est peut-être l'idée d'écriture *queer* et l'approche des *queer studies*, avec leur rejet du dualisme et leur relecture subversive des textes et de la tradition, qui éclairent le mieux la question du genre chez Tawada. C'est notamment cette voie qu'explore au Japon Iwakawa Arisa¹²⁷.

Ces questions sont intimement liées à un autre aspect de l'œuvre tawadienne : l'écriture de soi. Les textes de Tawada (en particulier sa prose brève) présentent en effet des caractéristiques autobiographiques, ou plus exactement autofictionnelles, qui en font une forme d'écriture de soi. Malgré de nombreuses similitudes entre l'instance narratrice de ses récits et l'auteure elle-même (« In her early German writings, we typically encounter a first-person, female, Japanese narrator who has been living in Germany for some time »¹²⁸), la présence indéniable d'autobiographèmes et une écriture introspective, il faut se garder de lire trop hâtivement les textes de Tawada comme des pièces autobiographiques. Non seulement, comme le rappelle B. Banoun, Tawada se garde-t-elle de révéler des informations biographiques qui

¹²⁴ TAKANEZAWA Noriko (éd.), *Yoko Tawada* 『多和田葉子』, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7). On notera au passage le choix éditorial d'une couverture fleurie et rose pâle, à bon entendeur.

¹²⁵ YAMADE Yūko, *Idō suru josei-tachi no bungaku*, op. cit.

¹²⁶ TSCHUDIN Jean-Jacques, « La littérature japonaise dans les années 80 », dans, JOUFFROY Alain (éd.), *Écritures japonaises*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 27.

¹²⁷ Partant de l'essai déterminant que Keith Vincent consacra à « Tawada comme écrivaine *queer* » (VINCENT J. Keith, « Queer sakka toshite no Tawada Yōko 「クィア作家としての多和田葉子」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 177-191.), nous avons également commis un article dans cette perspective, étudiant son « esthétique du neutre » : RIGAULT Tom, « “Chūsei” wo motomete: Tawada Yōko no kuia sutansu 「中性」を求めて: 多和田葉子のクィア-スタンス », dans *Ritsumeikan Studies in Language and Culture*, vol. 28, n° 2, 2016, p. 71-79.

¹²⁸ BRANDT Bettina et TAWADA Yoko, « Ein Wort, ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada », dans *Women in German Yearbook*, vol. 21, 2005, p. 3, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/20688244>>, (Consulté le 16 mai 2018).

pourraient satisfaire la curiosité du lecteur¹²⁹, mais elle brouille également les catégories, jouant avec la tentation du lecteur de lire ses textes de cette manière pour mieux le désarmer : des textes que l'on croyait au premier abord autobiographiques peuvent prendre un tour fantastique, alors qu'inversement le caractère fictif de certains récits se trouve mis en question par l'intrusion de l'auteure ne faisant soudain plus qu'un avec le narrateur. Ce faisant, elle rend floues les frontières du récit, de la fiction, et instaure un doute permanent par ce que M. Hofmann décrit comme un « jeu subtil » :

Les textes de Tawada mènent un jeu subtil avec l'autofictionnalisation car si la perspective à travers laquelle le narrateur à la première personne, souvent porteur de marqueurs "féminins", regarde la société allemande est selon toute apparence japonaise, les textes sont entièrement fictionnels, esthétiquement construits et hautement autoréflexifs.¹³⁰

L'écriture de Tawada se caractérise donc par une hybridité constitutive, que l'on retrouve également au niveau de son style. Ce style, elle le décrit elle-même dans un passage de son *Journal en chemin avec les mots* comme « un genre à peu près intermédiaire entre l'essai et le récit¹³¹ » qu'elle développa lors de ses premières années en Allemagne, notamment sous l'influence de la prose de Walter Benjamin, une forme mixte, pour elle, « *essays, theoretical but not unpoetic*¹³² », qui lui plut considérablement et lui fit entrevoir la possibilité d'écrire dans une langue étrangère. Cette hybridité entre autobiographie et fiction d'une part, essai, récit et poésie d'autre part, donne naissance à des formes complexes, reconnaissables dès ses premiers textes en prose (*Etoki* 「絵解き」) : va-et-vient au niveau de la temporalité du récit, entre différentes strates textuelles (écriture propre, citations intra- et intertextuelles), mais aussi entre plusieurs dimensions (intra- et extradiégétique). Il s'agit là d'une écriture fragmentée, non linéaire, diffractée, etc. qui joue avec les règles des genres et des traditions littéraires, en un

¹²⁹ "While many of Tawada's texts, especially her essays of poetry criticism, are examples of *autofiction*, recalling her Japanese roots, recounting and plowing the nature of her transition to Europe, the author never reveals any biographical information that would satisfy the reader's curiosity." BANOUN Bernard, « Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 132.

¹³⁰ „Tawadas Texte betreiben ein subtiles Spiel mit der Autofiktionalisierung, denn die Perspektive, durch welche das häufig als ‚weiblich‘ markierte Erzähler-Ich die deutsche Gesellschaft betrachtet, ist augenscheinlich eine japanische, die Texte sind dabei durchweg fiktional, ästhetisch komponiert und hochgradig selbstreflexiv.“ HOFMANN Michael et PATRUT Iulia-Karin, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, *op. cit.* Kindle Locations 3816-3818.

¹³¹ 「エッセイと短編小説の中間くらいのジャンル」 TAWADA Yoko, *Kotoba to aruku nikki* 『言葉と歩く日記』, Tokyo, Iwanami Shoten, 2013, (Iwanami shinsho, 1465), p. 113.

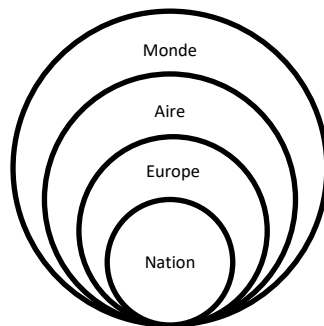
¹³² *A Conversation with Yoko Tawada*, Stanford University DLCL, 18 février 2009, [En ligne], <<http://archive.org/details/AConversationWithYokoTawada>>, (Consulté le 24 mai 2018).

mot une écriture postmoderne qui intéresse donc particulièrement la recherche comparée sur la narration, la fiction et l'écriture de soi.

0.1.2.5 Aires culturelles/linguistiques et globalisation

Enfin, la cinquième et dernière rubrique, intitulée « Aires culturelles/linguistiques et globalisation » regroupe la notion de littérature mondiale, le concept de littérature européenne, les études postcoloniales, la géocritique et les études aréales. Étant donné que ce sont là des notions que nous allons retrouver extensivement dans le corps de la thèse, nous ne les traitons ici que brièvement.

Qu'il s'agisse de littérature européenne, mondiale, d'études aréales ou postcoloniales, ces approches ont toutes en commun de proposer de dépasser le cadre de la nation dans les études littéraires. Chacune d'entre elles remet en question, à sa façon, une frontière ; cette remise en question peut toutefois apparaître relative, chaque dépassement n'étant peut-être en réalité qu'un déplacement, de sorte que ces différents champs de recherche (et les objets qu'ils forment) se présentent schématiquement comme une série de cercles concentriques, chacun à l'intérieur d'un ensemble plus vaste :



Dans l'œuvre de Tawada, il y a coprésence d'éléments culturels appartenant à des ensembles civilisationnels très différents que, tour à tour, elle confronte dans leur altérité radicale, nourrissant son écriture poétique des étincelles créées par leurs entrecroisements, et assemble de manière syncrétique. C'est par exemple la civilisation de l'alphabet, d'un côté, et celle des idéogrammes, de l'autre¹³³ ; ou encore l'Europe et l'Asie, l'Occident et l'Orient qui se rencontrent et dialoguent, sont mis en perspective, mis en relation – et relativisés. Si bien que nous serions bien en peine, et c'est là tout l'intérêt du travail littéraire de Tawada, de parler

¹³³ Sur cet aspect, nous renvoyons à l'ouvrage collectif SIMON-OIKAWA Marianne et CENTRE D'ETUDE DE L'ECRITURE (PARIS), *L'écriture réinventée formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient: [colloque organisé en 2001 à la Maison franco-japonaise (Tokyo), Paris, Les Indes savantes, 2007.*

d'« appartenance » à l'un ou l'autre de ces ensembles. C'est leur porosité qu'elle explore et met en scène, leur compréhension en tant qu'unités monolithiques ou catégories cloisonnées qu'elle remet en question :

Il y a des lecteurs allemands qui prennent mes livres pour des exemples de quelque chose comme une « pensée asiatique ». On pourrait tout aussi bien les décrire comme des exemples de pensée allemande, si on ne peut pas se passer d'une étiquette.¹³⁴

Elle partage en tout cas avec les comparatistes leur rejet de la nation comme unité littéraire, sans pour autant céder à la facilité d'un illusoire *global village*¹³⁵. À la question de savoir si l'étiquette « littérature internationale » lui correspond, voici ce qu'elle répond :

Dans la mesure où je ne *souhaite* pas produire de littérature nationale, je pourrais dire que j'écris de la littérature internationale. D'un autre côté, je ne fais pas grand cas du mot « international », car de nombreux pays en demeurent exclus, soit parce que je ne peux pas m'y rendre, soit parce que la littérature y est opprimée, ou parce que tant de gens n'y savent pas lire. (...) Mais je trouve naturellement formidable que mes textes soient lus dans différentes cultures. C'est plus important pour moi que d'être considérée comme de la haute littérature dans un seul pays.¹³⁶

Plus internationale que nationale, donc, mais sans que cette dénomination soit tout à fait satisfaisante, pas globale non plus au sens du *global novel*, qui s'est fait une place grandissante dans les études littéraires récentes : « *Everywhere at Once and Nowhere Specific*¹³⁷ ». Ce nouveau style de fiction ultracontemporaine,

produced and circulated internationally by the large-scale publishing conglomerates that dominate today's global literary marketplace. (...) Self-consciously deploying popular genres—forms that are recognizable and portable, able to be overlaid onto many

¹³⁴ “Es gibt deutsche Leser, die meine Bücher als Beispiele für so etwas wie ›asiatisches Denken‹ ansehen. Dabei kann man sie genauso gut als Beispiel für deutsches Denken bezeichnen, wenn man unbedingt ein Etikett braucht.“ TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*, p. 9.

¹³⁵ “The oeuvre of authors like this simply resists being pulled by either the hazy horizons of ‘globalization’ or the siren calls of a withdrawal into identity. Their dual birth, their rebirth in a foreign land, is also a kind of simultaneous birth – the foreign land is able to transform itself with them, indeed thanks to them, though without evaporating into some illusory global village.” BANOUN Bernard, « Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 133.

¹³⁶ “Insofern ich keine nationale Literatur produzieren möchte, könnte ich sagen, dass ich internationale Literatur schreibe. Andererseits halte ich nicht viel vom Wort »international«. Denn viele Länder bleiben außen vor, weil ich nicht hinfahren kann, oder weil die Literatur dort unterdrückt wird, oder weil so viele Menschen dort nicht lesen können. (...) Aber ich finde es natürlich toll, dass Texte von mir in unterschiedlichen Kulturen gelesen werden. Das ist mir wichtiger, als in einem Land (...) als hohe Literatur bewertet zu werden.“ TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*, p. 10. (Nous soulignons)

¹³⁷ ROSEN Jeremy, « Everywhere at Once and Nowhere Specific: The Generic Sites of the Contemporary Global Novel », dans *ASAP/Journal*, vol. 2, n° 3, 10 novembre 2017, p. 627-652, [En ligne], <<https://muse.jhu.edu/article/676919>>, (Consulté le 24 mai 2018).

settings—and citing, ceaselessly, an extensive range of cultural references, these novels effectively position themselves for circulation in a global flow of cultural goods.¹³⁸

Nous sommes aux antipodes de la poétique de Tawada mais pas pour les raisons que l'on pourrait penser : superficiellement, on pourrait par exemple attribuer cela à la différence de nature des références culturelles en question (l'écriture de Tawada en est truffée elle aussi, même si elles sont sans doute moins « portables » que la *pop culture* standardisée de la littérature dite « globale »), ou à la différence de statut sur le marché littéraire mondial (la publication de l'œuvre de Tawada n'est pas exactement prise en charge par des mastodontes de l'édition – tant mieux). Non, la raison pour laquelle le *global novel* et l'œuvre de Tawada, qui sont deux modes d'expression (mimétique pour l'un, critique pour l'autre) du même monde contemporain, sont aux antipodes l'un de l'autre, réside dans une différence bien plus marquante : une éthique et une *Weltanschauung*. Le monde que décrit et dans lequel évolue le *global novel* est un monde générique, « partout à la fois et nulle part en particulier », pour paraphraser le titre de l'article de J. Rosen ; à l'inverse, on pourrait décrire les sites que produit l'écriture tawadienne comme étant *quelque part en particulier et nulle part à la fois*.

C'est donc à un autre niveau que l'écriture de Tawada est en harmonie avec le monde actuel. Localisée très précisément, elle se situe dans un endroit beaucoup plus intime, plus profond, au creux de la grande vague d'hyperglobalisation qui, en surface, a rendu le « monde plat¹³⁹ ». Cette position – qui est aussi prise de position pour la diversité, la différence culturelle et le caractère positif de l'étrangeté –, et l'écriture qu'elle engendre, expliquent que la pensée postcoloniale semble se reconnaître en Tawada (alors même que l'histoire la place du côté du colonisateur), dont le travail est souvent analysé à l'aide de concepts et de termes issus de ce courant intellectuel, tels que *hybridity*¹⁴⁰, *mimicry*¹⁴¹ ou « *third space* » (Bhabha)¹⁴².

¹³⁸ *Ibid.*, p. 627-629.

¹³⁹ FRIEDMAN Thomas L., *The world is flat: the globalized world in the twenty-first century*, Londres, Penguin, 2007.

¹⁴⁰ BOHNKE Christin, *Postcolonial Theory Reconsidered: Discourses of Race, Gender, and Imperialism in the German-Japanese Realm*, Thèse de doctorat, University of Toronto, 2017, [En ligne], <<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/80744>>, (Consulté le 24 mai 2018). Notamment p. 246 et suivantes.

¹⁴¹ BREGER Claudia, « Mimikry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada », dans, BENTHIEN Claudia et KRÜGER-FÜRHOFF Irmela Marei (éd.), *Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1999, p. 176-206.

¹⁴² BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen*, op. cit.

0.1.3 Un sujet et une démarche en phase

Ce tour d'horizon fut l'occasion de détailler davantage la matière de l'œuvre de Yoko Tawada, ainsi que d'introduire différentes directions prises par la recherche pour étudier son œuvre, en insistant sur les aspects que nous recroiserons peu ou prou dans le corps de ce travail. C'était aussi un moyen – le lecteur s'en sera peut-être douté – de faire notre deuil de l'impossible thèse totale. Il est d'autant plus difficile, dans le cas d'une œuvre comme celle de Tawada, aux multiples dimensions si étroitement imbriquées, de résister à la dangereuse tentation de vouloir tout en dire. Une telle richesse thématique et formelle n'est certes pas l'apanage de l'œuvre de Tawada, et la diversité des approches critiques possibles est ce qui rend toute grande œuvre si stimulante. Il faut néanmoins convenir du fait que l'impressionnante variété de la littérature tawadienne et ses affinités avec les préoccupations comparatistes sont tout à fait singulières. Quelles conclusions en tirer pour une approche se voulant cohérente d'une telle œuvre ?

0.1.3.1 Positionner Yoko Tawada : l'aporie de la littérature nationale ?

Dans sa contribution au Festival international de géographie de 1997, Denis Retaillé disait la chose suivante :

Il y a deux manières d'habiter le monde : dans une généalogie ou dans la coprésence. Ce sont les deux réponses cardinales à une question vertigineuse : de qui suis-je solidaire, non pas au sens des moralistes mais du point de vue de la vie ? Suis-je solidaire de ma lignée, ceux qui sont morts et ceux qui sont à naître, le hasard biologique de la naissance m'imposant à la fois une dette et la gestion d'un usufruit ? Ou suis-je solidaire de mes contemporains, au-delà même des limites d'identité qui m'ont été assignées par l'autre manière d'être (...) ?¹⁴³

Cette dichotomie fondamentale entre « généalogie » et « coprésence » est d'un grand intérêt pour la réflexion littéraire. Elle permet non seulement de saisir, du point de vue de l'écrivain, la manière dont celui-ci choisit d'« habiter le monde », mais encore de penser cet éthos en des termes plus complexes, donc plus adéquats, que ceux de l'appartenance (nationale et/ou linguistique au premier chef) exclusive. Elle est salvatrice dans le sens où elle rend ce choix à l'écrivain, alors que la tendance est au contraire de constituer des

¹⁴³ RETAILLÉ Denis, « Concepts du nomadisme et nomadisation des concepts », dans, KNAFOU Rémy (éd.), *La planète « nomade » : les mobilités géographiques d'aujourd'hui*, Paris, Belin, 1998, p. 54.

« *Klassifizierungsschubladen*¹⁴⁴ », des catégories cloisonnées, et d’y ranger les œuvres comme les personnes en un geste intellectuel dont le caractère dogmatique n’est plus à démontrer. Faire travailler de pair ces deux notions que sont généalogie et coprésence permet à l’inverse de concevoir au sein de la littérature des réseaux verticaux (diachronie) et horizontaux (synchronie) de relations libérées de solidarités et de limites préétablies, d’autant plus si l’on ouvre l’idée de généalogie au sens plus large d’« *artistic heredity*¹⁴⁵ », particulièrement opérant dans le cas d’un auteur comme Tawada qui se place ouvertement dans la lignée d’écrivains que le hasard de sa naissance n’a pas fait ses compatriotes. À propos de l’opposition entre verticalité et horizontalité chez Tawada, B. Banoun écrit une note particulièrement éclairante :

One of the figures of *Opium für Ovid*, Coronis, is a writer from Romania who is asked by the director of a cultural center to write about those writers who were influential on her. When the director mentions Nabokov, Proust and Musil, Coronis responds that she wants neither “grandfathers” nor descendants (91). In the text “Seven Stories of Seven Mothers” (in *Talisman*, 102), the work challenges literary influences and “paternities”, the law or model dictated by the “paternal tower” (...). *Against this architectural and genealogical verticality, Tawada opposes the idea of life as a “horizontal fall” (horizontaler Absturz) (Opium, 203), a reference to a phrase from Jean Cocteau’s Opium.*¹⁴⁶

Enfin, si D. Retailé ne le précise pas, ces deux « manières d’être » opposées ne s’excluent pas mutuellement ; elles coexistent toujours et c’est à l’individu qu’il revient de gérer leur interrelation. Couplées, ces deux dimensions fournissent donc un repère, un outil de *mapping* grâce auquel on peut espérer positionner dynamiquement un auteur et ses œuvres de manière pertinente. Si ces notions sont une aide, il ne faut toutefois pas être aveugle aux critères qui motivent et définissent toute mise en réseau. Seule la démultiplication, selon une variété de critères, définis par autant d’approches, des faisceaux de ces relations, verticales et horizontales, au croisement desquelles se trouve le centre dynamique du réseau, donnera donc une représentation en volume de la position de l’écrivain véritablement mise en perspective.

Or, on s’aperçoit que Tawada peut théoriquement être placée au cœur d’un vaste réseau de relations littéraires ; si elle est généralement envisagée dans un seul de ces rapports particuliers à la fois, croiser les différents ensembles auxquelles elle appartient (c’est-à-dire

¹⁴⁴ STURM-TRIGONAKIS Elke, *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 62.

¹⁴⁵ BOWEN Elizabeth, *Afterthought: pieces about writing*, Londres, Longmans, 1962, p. 207. Cité d’après LE JUEZ Brigitte, *Creative Reception: Reviving a Comparative Method*, [En ligne], <<https://stateofthedisipline.acla.org/entry/creative-reception-reviving-comparative-method>>, (Consulté le 20 mai 2018).

¹⁴⁶ BANOUN Bernard, « Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada », *art. cit.*, n. 31. Nous soulignons.

ceux auxquels elle revendique une appartenance comme ceux auxquels la recherche peut légitimement l'associer étant donné les caractéristiques de son travail) permet de reconstituer son éthos littéraire complexe, dont les approches partielles ne donnent nécessairement qu'un aperçu fragmentaire. Il serait déraisonnable et pratiquement irréalisable d'exiger de la critique une couverture systématique de ces multiples facettes ; on peut d'ailleurs estimer que la forme la plus souvent retenue pour les contributions à la recherche sur l'œuvre de Tawada, l'ouvrage collectif, produit par sa plurivocité un effet semblable à une approche totalisante. Toutefois, le problème est que cet effet demeure extérieur, dans la majorité des cas, à chacune des approches individuelles. Prendre à chaque fois en charge la totalité de l'œuvre serait proprement improductif et l'ignorance de ses aspects laissés de côté ne met pas nécessairement en péril la validité de l'analyse, qui se développe en vase clos à l'intérieur d'un champ disciplinaire ou méthodologique déterminé. Il faut toutefois être conscient que cela revient à effectuer une coupe dans la matière de l'œuvre, que dire « Yoko Tawada » au lieu de « l'œuvre en allemand de Yoko Tawada » est en un sens aussi problématique que de parler du roman quand notre propos n'est en réalité applicable qu'au roman occidental, par exemple. La plupart des approches de la littérature relève de champs d'étude et de philologies nationales distincts ; alors même qu'elles sont appliquées à des sujets qui ne se laissent découper en ces termes qu'au prix de sacrifices. Cette inadéquation – croissante – entre la démarche critique, d'un côté, et son objet d'étude, de l'autre, est celle que rappelle Elke Sturm-Trigonakis dans un essai récent sur la *New Weltliteratur* : « According to Ottmar Ette's diagnosis, cultures, economies, and nations have set themselves in motion and the study of literature has been left behind¹⁴⁷ ». Les philologies à l'origine monoculturelles et monolingues sont confrontées depuis ces dernières décennies, poursuit-elle, à ce qu'elles perçoivent comme une production littéraire anarchique qui rend leurs outils traditionnels en grande partie inutilisables¹⁴⁸. Avant de conclure avec elle que la production littéraire contemporaine répondant à ces critères, qu'elle désigne par « *world literature* », est désormais le territoire exclusif du comparatisme « because only a science that thinks beyond the national can live up to new standards in globalism¹⁴⁹ », arrêtons-nous sur quelques-unes des configurations selon lesquelles il est possible d'approcher la littérature de Tawada.

¹⁴⁷ STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, op. cit., p. 4.

¹⁴⁸ “the developments in the last decades, when the originally monocultural- and monolingual-oriented philologies became confronted with an anarchic—from their perspective—literary production, the analysis of which renders their traditional tools largely useless.” *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

Au moins deux ensembles viennent naturellement à l'esprit : littérature allemande, d'un côté, japonaise, de l'autre. Mais on se rend immédiatement compte de la difficulté qui se présente : quelle définition donne-t-on exactement à ces appellations ? S'agit-il d'une question de nationalité ou bien de langue ? Dans le premier cas, Tawada appartiendrait alors d'office, par sa naissance, à la littérature japonaise et non à la littérature allemande. De fait, il semble à I. Amodeo « que la "littérature allemande" est en grande partie – de même que le "citoyen allemand" – définie par le droit du sang, c'est-à-dire par le principe de l'ascendance de ses producteurs¹⁵⁰. »

Les écrivains eux-mêmes ont une attitude variable vis-à-vis de cette situation. Pour certains, comme Navid Kermani (1967-), né en Allemagne de parents iraniens, il ne fait aucun doute qu'ils appartiennent à la littérature allemande, à rebours de la pléthore d'appellations (« the almost desperate search for a catchy name for this "other" literature », écrit E. Sturm-Trigonakis¹⁵¹) qui historiquement s'efforcent de les séparer de la littérature allemande « tout court »¹⁵² :

Il n'y a guère d'écrivains qui contrediraient l'affirmation selon laquelle la langue est leur foyer. Qu'est-ce donc qui lierait sinon un écrivain de langue allemande à l'Allemagne, à part la littérature ? Peu importe où il est né et où il s'est réfugié, peu importe la nationalité de ses parents ou de ses enfants – sa littérature reste l'allemande.¹⁵³

¹⁵⁰ „die ‚deutsche Literatur‘ meist - wie auch der ‚deutsche Staatsbürger‘ - durch das ius sanguinis, also das Abstammungsprinzip, ihrer Produzenten definiert wurde.“ DROSSOU Olga et SIBEL Kara (éd.), *Dossier Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?*, Heinrich-Böll-Stiftung, 2009, p. 7, [En ligne], <<https://heimatkunde.boell.de/dossier-migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur>>.

¹⁵¹ STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, op. cit., p. 22.

¹⁵² „Mit Hilfe zahlreicher weiterer Bezeichnungen - wie z.B. „Gastarbeiter“- , „Ausländer“- , „Gastliteratur“, „nicht nur deutsche“ Literatur, „deutsche Gastliteratur“, „Literatur der Fremde“ oder „deutsche Literatur von außen“ -, von denen viele nicht mehr in Gebrauch sind, konnte das literarische Phänomen, von dem hier die Rede ist, an einen kulturellen - und ästhetischen - Ort verlagert werden, der sich außerhalb, jenseits oder neben dem Ort befindet, der für die sogenannten ‚Nationalliteraturen‘ vorgesehen ist, an einen ‚anderen‘ Ort also.“ I. Amodeo, *Betroffenheit und Rhizom, Literatur und Literaturwissenschaft*, [En ligne], <<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/betroffenheit-und-rhizom-literatur-und-literaturwissenschaft>>, (Consulté le 25 mai 2018). Voir également la préface des éditrices du dossier.

[« À l'aide de nombreuses désignations – comme par exemple « littérature de travailleur immigré », « d'étranger », « de résident », littérature « pas seulement allemande », « littérature de l'étranger » ou « littérature allemande de l'extérieur » – dont la plupart ne sont plus en usage, le phénomène littéraire dont il est ici question pouvait être cantonné dans un lieu culturel et esthétique se trouvant hors, au-delà ou à côté du lieu prévu pour les soi-disant « littératures nationales » ; un autre lieu, donc. »]

¹⁵³ „Kaum ein Schriftsteller würde der Behauptung widersprechen, dass die Sprache seine Heimat sei. Was sonst sollte es sein, das einen deutschsprachigen Schriftsteller an Deutschland bindet, wenn nicht die Literatur? Gleich, wo er geboren oder wohin er geflüchtet ist, welche Nationalität seine Eltern oder seine Kinder haben – seine Literatur bleibt die deutsche.“ KERMANI Navid, *Was ist deutsch an der deutschen Literatur?*,

Chez d'autres, comme Nicol Ljubic (1971-), né d'un père croate et d'une mère allemande, qui se demande ce qu'« issu de l'immigration » signifie encore¹⁵⁴, ou José F.A. Oliver (1961-), né dans une famille d'immigrés espagnols, qui dit se sentir « dans l'ombre » de la littérature allemande, on perçoit un désir d'intégration et de reconnaissance à l'égal des écrivains d'origine allemande. Dans une discussion avec Tawada pour le magazine Chamisso, Oliver tient des propos très forts :

Il m'arrive de soupçonner que la catégorisation [« auteur Chamisso », du nom du prix littéraire – T. R.] recèle aussi des inconvénients, dans la mesure où elle pourrait servir à conjurer une sorte d'« autre littérature » qui justement n'appartient pas complètement à la littérature allemande, n'en est pas l'égale. (...)

La reconnaissance littéraire de toutes les auteures et auteurs dont la langue d'origine n'est pas l'allemand adviendra vraiment, pour moi, quand le premier nom étranger aura été récompensé par le prix littéraire le plus prestigieux que ce pays puisse accorder, le Prix Büchner¹⁵⁵. Alors seulement sera reconnue de manière conséquente cette partie de la société qu'on enjolive si souvent mais qui n'est pas véritablement acceptée. En attendant, nous restons dans « l'ombre ».¹⁵⁶

Konrad-Adenauer-Stiftung, s.d., p. 78, [En ligne], <http://www.kas.de/upload/dokumente/verlagspublikationen/Was_eint_uns/was_eint_uns_kermani.pdf>.

¹⁵⁴ LJUBIC Nicol, - *Was heißt schon « Migrationshintergrund »?*, [En ligne], <http://www.deutschlandfunkkultur.de/was-heisst-schon-migrationshintergrund.1005.de.html?dram:article_id=220642>, (Consulté le 1 mars 2018).

¹⁵⁵ À noter que, sept ans plus tard, ce vœu ne s'est toujours pas pleinement réalisé. Par contre, le prix Büchner s'est vu décerné à plusieurs reprises ces dernières années à des écrivains dont l'allemand est une ou la langue maternelle, mais qui sont nés de parents binationaux ou issus de minorités germanophones à l'étranger : Oskar Pastior (1927-2006), poète germano-roumain récompensé à titre posthume en 2006, Sibylle Lewitscharoff (1954-), née d'un père bulgare immigré et d'une mère allemande, récompensée en 2013, et cette année en 2018 Terézia Mora (1971-), issue de la minorité allemande de Hongrie. Le prix Büchner n'a donc encore jamais été décerné à un « nom étranger » au sens strict, c'est-à-dire à un écrivain de langue maternelle non-allemande. Cependant, à ces récompenses récentes attribuées à plusieurs écrivains à l'identité pluriculturelle s'ajoute la fin du prix Chamisso en 2017. Jenny Bussek, dans la thèse pionnière qu'elle consacra la même année à plusieurs écrivaines d'origine chinoise d'expression allemande, remarque bien que « [l']évolution que dessine cette tendance est celle d'une intégration de la littérature des écrivains d'expression allemande dans le centre du champ littéraire allemand et d'une progressive reconnaissance de la qualité pluriculturelle de ce dernier. À cet égard, la fin du prix Chamisso, qui, après avoir récompensé 75 écrivains originaires de plus de 20 pays, sera remis pour la dernière fois en 2017, est symbolique. » BUSSEK Jenny, *Horizons diasporiques dans la littérature transculturelle de trois auteures d'origine chinoise d'expression allemande: Luo Lingyuan, Xu Pei et Lin Jun*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 238.

¹⁵⁶ „Ich habe gelegentlich den Verdacht, dass die Kategorisierung auch Nachteile birgt, insofern als damit eine Art »Andersliteratur« heraufbeschworen werden könnte, die eben dann doch nicht ganz zur deutschen Literatur gehört, ihr ebenbürtig ist. (...) Für mich ist die literarische Anerkennung so vieler Autorinnen und Autoren nichtdeutscher Herkunftssprache erst dann verwirklicht, wenn der erste »ausländische Name« mit dem höchsten Literaturpreis, den dieses Land zu vergeben hat, dem Büchner-Preis ausgezeichnet worden ist. Erst dann erkennt man konsequenterweise an, was so oft als Teil dieser Gesellschaft schön geredet, aber nicht wirklich akzeptiert wird. Solange bleiben wir im »Schatten.« « Über Literaturpreise, Zugehörigkeitsgefühle und das Fragmentarische als Vorspeise. Ein Küchengespräch zwischen Yoko Tawada und José F.A. Oliver », dans *Chamisso. Viele Kulturen - eine Sprache*, n° 6, octobre 2011, p. 4-6.

Face à lui, Tawada est quant à elle beaucoup plus modérée, son propos nettement moins politisé. Cette différence de ton n'est probablement pas sans rapport avec celle, sociale, qui la sépare des écrivains venus en Allemagne en tant que travailleurs immigrés, ou nés dans des familles de migrants économiques. C. Wright rappelle que « Yoko Tawada belongs to a second, entirely distinct generation of exophonic writers whose migrational histories are more individual and who do not bear the “burdens of representation” with which German-Turkish writers, for example, are confronted¹⁵⁷. » Nous dirions même que l'exil volontaire de Tawada, depuis un pays économiquement dominant (surtout à une époque où le Japon entrait dans une période de croissance historique) est la marque d'une certaine élite intellectuelle, diplômée, pleinement libre de ses déplacements et de ses choix de vie¹⁵⁸. C'est donc sur un arrière-plan politique nettement moins marqué qu'elle peut se revendiquer de bonne grâce « auteure Chamisso » et répéter ainsi son désintéret pour une quelconque forme d'intégration :

Je suis volontiers une « auteure Chamisso », c'est-à-dire une auteure qui, comme Chamisso, vient d'un pays littéraire et forme aujourd'hui en partie la métropole berlinoise, comme autrefois les huguenots. Je suis heureuse d'être en droit d'associer mon nom au sien. Cela représente pour moi un enrichissement de ne pas être seulement une auteure globale mais aussi une auteure Chamisso. (...)

Mais je ne suis peut-être pas la bonne personne pour cette question, car l'appartenance n'a jamais été un thème pour moi. Je n'ai pas besoin d'appartenir à une famille [cf. n. 146 – T. R.] ou à une littérature nationale. En revanche, la question de savoir si la « littérature allemande contemporaine » exclut ou non les noms étrangers m'importe.¹⁵⁹

¹⁵⁷ TAWADA Yoko, *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue*, op. cit. Kindle Locations 70-72.

¹⁵⁸ À cet égard, il serait intéressant de comparer la teneur de son récit à bord du Transsibérien, très onirique et esthétisé, à celle de récits d'autres auteurs, comme celui de Dominique Fernandez, par exemple, qui ne manque pas de mentionner les conditions de voyage atroces dans les wagons de troisième classe, régulièrement traversés pour aller au wagon-restaurant, alors que Tawada n'en dit pas un mot. Son œuvre n'est pourtant pas dépourvue de propos politiques, loin de là, mais cette omission est peut-être une marque du caractère non-social de ses préoccupations lors de son arrivée en Europe. Voir FERNANDEZ Dominique, *Transsibérien*, Paris, Grasset, 2012, p. 18-19.

¹⁵⁹ „Ich bin gerne eine »Chamisso-Autorin«, das heißt, eine Autorin, die, wie Chamisso, aus einem literarischen Land stammt und nun die Metropole Berlin mitgestaltet, wie damals die Huguenotten. Ich bin glücklich, dass ich mich mit seinem Namen in Verbindung setzen darf. Für mich bedeutet es eine Bereicherung, dass ich nicht nur eine globale, sondern auch eine Chamisso-Autorin bin. (...) Vielleicht bin ich aber nicht die richtige Person für deine Frage, denn die Zugehörigkeit war nie mein Thema. Ich muss nicht zu einer Familie oder zu einer nationalen Literatur gehören. Dennoch finde ich die Frage wichtig, ob »die deutsche Gegenwartsliteratur« ausländische Namen ausgrenzt oder nicht.“ OLIVER José F.A. et TAWADA Yoko, « Küchengespräch: Yoko Tawada und José F.A. Oliver », art. cit., p. 4-6.

On observe cependant un ton nettement plus dur dans des textes plus récents, où elle évoque le traitement des écrivains étrangers par la critique, à savoir le renvoi à leur origine, comme d'une forme de « bannissement ». Voir en particulier TAWADA Yoko, « Ein ungeladener Gast », dans *akzentfrei*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016, p. 43-50.

Si nous laissons pour un instant de côté la question de la pertinence de la notion de *Migrationsliteratur* (et autres variantes du même acabit), et celle de son positionnement théorique et sociolittéraire vis-à-vis du reste de la littérature en langue allemande, pour nous intéresser à la partie « japonaise » de son œuvre, on se rend compte là encore de la difficulté qu'il y a à la représenter en termes « monolittéraires ». La littérature japonaise « nationale » présente en effet des caractéristiques semblables (« *jus sanguinis* ») à celles que décrivait I. Amodeo en Allemagne. En témoigne notamment le classement des écrivains allophones, encore fort rares, sous des appellations telles que *zainichi bungaku* 在日文学, littéralement « littérature de résident », proche de celle de *Gastliteratur* proposée par H. Weinrich en Allemagne. La situation littéraire du Japon est toutefois différente de celle de l'Allemagne, à la fois en termes de chronologie et d'échelle. C'est dans les années 1990 que Tsuchiya Masahiko situe l'émergence d'une « littérature en japonais », par opposition à la « littérature japonaise » :

Une des nouvelles tendances qui font leur apparition au début des années 90 est l'émergence d'une « littérature en japonais » du fait d'étrangers comme Hideo Levy ou David Zopetti entre autres, ainsi que la montée en puissance d'une « littérature en japonais » due à des Japonais ayant traversé une expérience profonde de l'altérité culturelle, comme Yoko Tawada ou Minae Mizumura.¹⁶⁰

À propos des premiers, Tawada écrivait en 2003 que « la littérature de la migration n'existe pas encore assez au Japon pour qu'on en parle comme d'un genre. » Touchant au sentiment linguistique de la société japonaise, elle ajoute également qu'« il n'y pas encore si longtemps, beaucoup de Japonais croyaient qu'il était impossible pour un non-natif d'écrire des romans en japonais¹⁶¹. » Ces propos sont désormais un peu datés et le phénomène a connu une relative croissance : outre une majorité d'écrivains d'origine chinoise et coréenne (dont la langue maternelle est pour certains le japonais), on compte aujourd'hui une dizaine d'écrivains de différentes nationalités¹⁶² produisant une œuvre en japonais – ce qui reste très peu comparé à

¹⁶⁰ 「90年代になって現われ始めた日本文学における新たな傾向のひとつは、リービ英雄やデビット・ゾペティなど、外国人による「日本語文学」の登場と、多和田葉子や水村美苗など、深い異文化体験を潜り抜けた日本人による「日本語文学」の台頭であろう。日本文学にとって、前者が外からの衝撃であったとすれば、後者は内からの変質を迫る事件となった。」 TSUCHIYA Masahiko, « Ekkyō suru chūkan chitai wo motomete—Tawada Yōko ron he no kokoromi— 「越境する中間地帯を求めて—多和田葉子論への試み—」 », dans *Studies in Humanities and Cultures*, vol. 2, janvier 2004, p. 67.

¹⁶¹ 「日本にはまだジャンルとして話題にされるほど移民文学は存在しない。（...）つい最近までは日本語を母語としない人間が日本語で小説を書くことはありえないと信じていた日本人もたくさんいた。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, op. cit., p. 9.

¹⁶² Une liste en est consultable sur <https://ja.wikipedia.org/wiki/日本外国人作家一覧>.

un pays comme l'Allemagne¹⁶³. Au regard du caractère très récent et modéré de ces évolutions de la littérature japonaise, c'est faire preuve selon nous d'un optimisme excessif que de déclarer comme Makino Seiichi que :

Japanese literature is no longer *Kokubun-gaku* (lit. 'study of the national language'). In addition to it, we have reached a point where we reject the notion of a rigid boundary of nationality. And as a result of the growing consciousness of borderless ideas, it has made possible for a new breed of non-native writers of Japanese literature to write Japanese literary works in Japan.¹⁶⁴

Nous souscrivons bien davantage à la position que défendait Irmela Hijiya-Kirschner en novembre 2016 lors de la conférence « Deutsch-Japanische Komparatistik im weltkulturellen Kontext » [Le comparatisme germano-japonais dans le contexte culturel mondial], à savoir que la recherche sur la littérature des écrivains allophones au Japon est encore et toujours opposée, voire inféodée à la *kokubungaku* 国文学. Elle soulignait alors la nécessité d'une coopération entre les philologies étrangères et nationale (*inländische*) pour répondre aux nouveaux défis dans un contexte de globalisation, dans lequel une clôture des disciplines en termes nationaux n'est plus guère tenable.¹⁶⁵

¹⁶³ Comparant les deux espaces littéraires, Vladimir Vertlib (1966-), écrivain autrichien d'origine russe, notait encore en 2009 lors de son séjour comme *writer-in-residence* à l'université de Nagoya : „Themen wie Migration oder Transnationalität in der Literatur sind in Japan – im Unterschied zu vielen Ländern Europas – noch relativ neu. Die Zuwanderungsrate und der Ausländeranteil an der Gesamtbevölkerung sind in Japan viel niedriger als in Deutschland, Österreich oder der Schweiz. Zwar gibt es AutorInnen mit Migrationshintergrund, die japanisch schreiben – allerdings ist dies, im Unterschied zum deutschsprachigen Raum, immer noch ein vergleichsweise seltenes Phänomen.“ VLADIMIR Vertlib et ÇIRAK Zehra, « Anmerkungen zum Symposium “Interkulturelle Literatur” in Japan », dans, MASAHIKO Tsuchiya (éd.), *Studies in Humanities and Cultures*, vol. 17, juin 2012, p. 183, [En ligne], <<http://jairo.nii.ac.jp/0264/00000278>>, (Consulté le 18 mai 2018).

[« En littérature, des thèmes comme la migration ou la transnationalité sont au Japon – à la différence de nombreux pays européens – encore relativement nouveaux. Le taux d'immigration et la proportion d'étrangers dans la population générale sont beaucoup plus bas au Japon qu'en Allemagne, en Autriche ou en Suisse. Il existe certes des auteur-e-s d'origine étrangère qui écrivent en japonais – c'est toutefois, à la différence de l'espace germanophone, un phénomène relativement rare aujourd'hui encore. »]

¹⁶⁴ MAKINO Seiichi, « How does a non-native Japanese literary writer dissimulate and diversify the Japanese language? A case study of Hideo Levy », dans *Pragmatics of Japanese: Perspectives on grammar, interaction and culture*, Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2018, p. 289-290. Additionnellement, on objectera que ces nouvelles formes d'écriture ne sont pas le « résultat » de nouvelles idées les rendant possibles, mais bien plutôt le vecteur de celles-ci. Concernant la même confusion à propos de la mondialisation de la littérature, voir SIMONSEN Karen-Margrethe et STOUGAARD-NIELSEN Jakob, *World Literature, World Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 2008, p. 10.

¹⁶⁵ „Ausgehend von den Japanstudien, die als Forschung der Nicht-Muttersprachler in Japan selbst immer noch der kokubungaku gegenübergestellt, sogar untergeordnet würden, betonte sie die Notwendigkeit einer Kooperation von ausländischer und inländischer Philologie, wie es schon verstärkt in der Anglistik und der Germanistik geschehe. Hierin liege ein wichtiges Element der Reaktion der Philologien auf neue Herausforderungen und Möglichkeiten im Kontext der Globalisierung, in denen eine nationsgebundene Abgrenzung der Fächer kaum mehr haltbar sei.“ Voir le compte-rendu de la conférence : WASSERHEB Eva, « Tagungsbericht 2.

Revenant à la question de la définition linguistique des littératures, le critère linguistique se montre également insuffisant pour cerner Yoko Tawada, dont les langues d'écriture non seulement s'influencent et se fécondent réciproquement mais encore se rencontrent bien souvent dans ses textes. À quelle littérature définie en termes monolingues des œuvres bilingues peuvent-elles appartenir ? Doit-on s'en remettre, faute de mieux, à des critères très pragmatiques comme leur lieu d'édition, par exemple, pour les classer ? Une meilleure question serait sans doute : doit-on les classer ?

Si Tawada semble à première vue intégrée *de jure* et *de facto* à la littérature japonaise contemporaine, il est possible d'arguer que cette intégration même a pour effet de minimiser le caractère transculturel de son œuvre. Ses écrits les plus remarquables au Japon ne sont en effet pas forcément ceux qui font pleinement usage de la fonction disruptrice de la culture étrangère dans le discours littéraire et le langage poétique. Tawada a sa place dans la littérature japonaise contemporaine (*jun bungaku* 純文学 [littérature pure], postmodernisme, littérature d'après-séisme, etc.), mais elle s'inscrit également dans un réseau littéraire interculturel (*nihongo sakka* 日本語作家 [écrivains japonophones], *ekkyō bungaku* 越境文学 [littérature transfrontière], écrivains plurilingues, écrivains-traducteurs, etc.) dont la tension avec le « reste » de la littérature japonaise contemporaine mérite d'être davantage problématisée.

Toutefois, si des mises en relation pertinentes peuvent être faites, des réseaux ou des « familles » constitués par la critique, ils doivent l'être en termes poétiques, et uniquement en ces termes. La question étant – de manière semblable à celle qui se pose entre autres en Allemagne – de parvenir à rendre compte des spécificités de chaque œuvre en des termes adéquats sans se fourvoyer dans des classifications essentialisantes basées sur des critères extralittéraires. Cette exigence, qui consiste à ne pas confondre conditions suffisantes et conditions nécessaires des œuvres¹⁶⁶, n'est nullement nouvelle : Nasrin Amirsedghi et Thomas Bleicher la formulaient déjà en 1997 dans la postface de *Literatur der Migration* (« Le texte en allemand d'un auteur allophone n'est pas en premier lieu le texte d'un étranger, mais un texte de la littérature. Cela semble jusqu'ici ne pas encore avoir été suffisamment pris en considération

Deutsch-Asiatischer Studientag Literaturwissenschaft: „Deutsch-Japanische Komparatistik im weltkulturellen Kontext“ am 2. November 2016 an der Freien Universität Berlin », dans *Bunron*, vol. 4, 2017, p. 200.

¹⁶⁶ « Et, si nous renoncions à chercher dans la psychologie et les faits sociaux les conditions suffisantes des œuvres, nous pouvons néanmoins y reconnaître la condition nécessaire de leur genèse et de leurs effets. » STAROBINSKI Jean, *La relation critique: l'œil vivant II*, Paris, Gallimard 1970, 2001, (Tel, 314), p. 46.

(...) ¹⁶⁷. »), Gerd Bayer la répétait en 2004 (« Eventually, only a turn towards more literary and textual analyses will offer the opportunity to establish those texts truly and unhegemonically within the discipline of literature (...). Such a turn towards a genuine appreciation of the aesthetic aspects of *Migrantenliteratur* is yet to be accomplished ¹⁶⁸. »), mais la raison pour laquelle elle continue d’être formulée à l’heure actuelle, et n’est pas encore pleinement réalisée malgré une place de plus en plus importante dans le discours critique contemporain, est exactement celle qu’invoque E. Sturm-Trigonakis : « the point of reference remains national literature as a standard or the concept of the nation-state as monocultural, so that theory and methodology fail when an author exhibits more than one national culture and a text in more than one standard language ¹⁶⁹. »

Il ne s’agit pas pour autant d’abattre toutes les frontières au sein des différentes littératures au nom de l’intégration à un canon national indifférencié. Des groupes et des réseaux existent indéniablement ; il faut seulement prendre garde aux raisons qui conduisent à leur établissement car toutes ne sont pas d’ordre littéraire. Cela ne résoudrait d’ailleurs pas le problème du positionnement d’une écrivaine comme Tawada : vouloir l’intégrer à la fois pleinement à la « littérature allemande » et à la « littérature japonaise » revient en effet à scinder en deux son œuvre, qui ne fait pourtant qu’une. Cette unité n’est pas tant due à l’identité de l’auteure, responsable à elle seule d’une production littéraire en deux langues, qu’au caractère organique de l’œuvre en question, dont les textes communiquent, se citent mutuellement, d’une langue à l’autre. Dans la configuration spécifique de l’œuvre de Yoko

¹⁶⁷ Citation étendue : „Allen Texten, den frühen Texten, den neuen Texten und den künftigen Texten gemeinsam ist der Anspruch, literarische Texte zu sein und auch als solche verstanden zu werden. Dieser literarische Anspruch kann weder durch außerliterarische Institutionen verliehen noch durch einen ‚nationalliterarischen‘ Literaturbetrieb verweigert werden. Jeder einzelne Text muß sich der literarischen Kritik stellen – und die literarische Kritik muß sich mit ihm auseinandersetzen, literarisch auseinandersetzen und nicht primär psychologisch, soziologisch oder politisch. Der deutschsprachige Text eines fremdsprachigen Schriftstellers ist in erster Linie eben nicht der Text eines Ausländers, sondern ein Text der Literatur. Dies scheint bisher noch nicht genügend berücksichtigt zu sein (...).“ BLEICHER Thomas et AMIRSEDDHI Nasrin (éd.), *Literatur der Migration*, Mainz, Donata Kinzelbach, 1997, p. 187.

¹⁶⁸ Citation étendue : “Eventually, only a turn towards more literary and textual analyses will offer the opportunity to establish those texts truly and unhegemonically within the discipline of literature, which still sees itself for the most part as concerned with the arts and not the social sciences (...). Such a turn towards a genuine appreciation of the aesthetic aspects of *Migrantenliteratur* is yet to be accomplished. A small number of critics—such as Leslie Adelson in an early essay, or Immacolata Amodeo in her book *Die Heimat heißt Babylon*—has voiced a similar concern, namely that the aesthetic aspect of such literature has yet to be analyzed. Unfortunately, the continued practice of reading *Migrantenliteratur* predominantly as cultural artifacts seems to show that these arguments are still in need of reinforcement.” BAYER Gerd, « Theory as Hierarchy: Positioning German “Migrantenliteratur” », dans *Monatshefte*, vol. 96, n° 1, 2004, p. 3, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/30157742>>, (Consulté le 11 février 2017).

¹⁶⁹ STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, op. cit., p. 3.

Tawada, plusieurs traditions, formes, thèmes, références s’assemblent pour former une œuvre qui n’est ni japonaise ni allemande, mais quelque chose d’unique à elle, dont les éléments particuliers ont une place et un sens dans un contexte philologique et historique précis, mais qui deviennent quelque chose d’autre à partir du moment où ils sont pris en charge par l’écriture. De même qu’il est nécessaire de connaître et d’analyser ces éléments en tant que tels – ceci pour répondre aux accusations d’ahistoricité et de décontextualisation dont sont parfois victimes les comparatistes – pour être en mesure d’apprécier pleinement l’usage qu’en fait l’écrivain, il est indispensable, pour rendre compte de « cette multiplicité fluctuante comme un ensemble dont il s’agit de percevoir l’unité¹⁷⁰ », de se situer à un niveau différent. Non pas un niveau supérieur, car vouloir englober les ensembles littéraires en un mouvement transnational demeure malgré tout une conception fondée sur la nation comme unité de base, mais différent. Cela implique de se défaire d’« un certain nationalisme méthodologique », selon les termes de Didier Lassalle et Dirk Weissmann¹⁷¹ ; ou selon ceux, plus imagés, de Marcel Detienne : « se tirer de l’ornière creusée par la singularité nationale¹⁷² » qui est à même de dénaturer les phénomènes littéraires s’exprimant en des termes différents et constitue un obstacle critique à la réflexion sur des objets réclamant d’autres cadres de pensée. Or, la critique et la déprise du national sont précisément des exercices que Tawada pratique abondamment dans son écriture¹⁷³. Serait-il alors possible de formuler l’hypothèse que ces écrivains dont l’œuvre met à mal les outils d’analyse dont disposent « les disciplines philologiques, fortement territorialisées¹⁷⁴ », nous

¹⁷⁰ POULET Georges, *La conscience critique*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷¹ LASSALLE Didier et WEISSMANN Dirk (éd.), *Ex(tra)territorial: reassessing territory in literature, culture and languages*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 17. Voir également TERRISSE Bénédicte, « Littérature et nation en contexte germanique : un attelage problématique », dans *E-CRINI - La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l’Interculturalité*, n° 7, novembre 2014, [En ligne], <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01773436>>, (Consulté le 26 mai 2018).

¹⁷² DETIENNE Marcel, *Comparer l’incomparable*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷³ Un exemple concret en serait sa critique des clôtures nationales qui interrompent arbitrairement le flux international des contes et des motifs littéraires et les déforment au nom d’un agenda politique :

「わたしは〈日本の昔話〉という言葉は、好きになれない。まわりの国々から伝わってきた無数の物語の断片が、お互いに組み合わせたり、変形したりして、新しい物語が生まれては死んでいく、その流動的な過程にストップをかけて、日本のイデオロギーに合ったものだけを、まるで日本だけに所属する民族の遺産のようにカタログ化する心の狭さが嫌だ。」 TAWADA Yoko, « “Inumuko iri” ni tsuite 「犬婿入り」について », *art. cit.*, p. 19.

[« Le terme “contes japonais d’antan” ne me plaît décidément pas. D’innombrables fragments de contes nous sont parvenus des pays voisins, se mêlant les uns aux autres et changeant de forme. C’est par un tel processus que naissent et meurent tour à tour de nouveaux contes, et je déteste l’étroitesse d’esprit qui consiste à interrompre ce flux en les triant selon des critères idéologiques, et à les cataloguer comme s’ils appartenait à un patrimoine folklorique purement japonais. »]

¹⁷⁴ LASSALLE Didier et WEISSMANN Dirk (éd.), *Ex(tra)territorial*, *op. cit.*

tendent en même temps les clés du mode de pensée requis ? En d'autres termes, est-il envisageable de prendre leur écriture pour modèle, de laisser la littérature en tant que telle pénétrer la critique, voire la théorie ?

La position des auteurs qui, comme Y. Tawada et bien d'autres à travers le monde, sont nés sous un drapeau et écrivent dans la langue d'un autre pays est ambiguë et elle le demeurera selon toute vraisemblance tant que de telles conceptions réguleront les systèmes littéraires. Ni tout à fait inclus ni tout à fait exclus, ils sont souvent relégués dans une « *grey zone* » (Dubravka Ugrešić¹⁷⁵), un entre-deux culturel que Leslie A. Adelson désigne par un terme ethnologique qui, une fois transposé dans le monde littéraire, éclaire d'une lumière crue la situation de la littérature « interculturelle » : une *réserve*, au sens de « territoire assigné aux indigènes dans certains pays et soumis à un régime particulier¹⁷⁶. »

“Between Two Worlds” is the place customarily reserved for these authors and their texts on the cultural map of our time, but the trope of ‘betweenness’ often functions literally like a reservation designed to contain, restrain, and impede new knowledge, not enable it.¹⁷⁷

Il est donc impératif de resémantiser l'entre-deux comme un espace positif et non comme un endroit où parquer (nous filons la métaphore) les auteurs et les œuvres qui défient les conceptions culturelles et littéraires monolithiques, voire hégémoniques. Au Japon, Tsuchiya Masahiko fait beaucoup pour la promotion de la littérature transculturelle de langue allemande et pour la définition positive de l'espace intermédiaire comme véritable *lieu* de l'œuvre des écrivains en situation transculturelle, notamment Tawada. Cette dernière est certes intégrée à deux champs littéraires mais son œuvre, « tendant vers la création d'un espace langagier déterritorialisé et transfrontalier[,] échappe à l'éthos linguistique et culturel de l'allemand comme du japonais¹⁷⁸ ». Elle se trouve ailleurs, dans une région interstitielle, *chūkan chitai* 中間地帯 ; en d'autres termes : une *zone franche*, à laquelle elle n'est pas réduite par la critique mais que Tawada a délimitée et qu'elle administre elle-même. C'est également le terme de zone

¹⁷⁵ Voir WRIGHT Chantal, « Writing in the ‘Grey Zone:’ Exophonic Literature in Contemporary Germany », dans *GFL, German as a Foreign Language*, vol. 3, 2008, p. 27-28, [En ligne], <<http://www.gfl-journal.de/3-2008/wright.pdf>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

¹⁷⁶ Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9serve> (section C. - 2.).

¹⁷⁷ ADELSON Leslie A., « Against Between: A Manifesto », dans, HASSAN Salah et DADI Iftikhar (éd.), *Unpacking Europe: towards a critical reading*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2001, p. 245.

¹⁷⁸ 「脱領域化ないしは越境的な言語空間の創造に向かう。ドイツと日本の両言語文化のエートスから逃れ(...)る。」 TSUCHIYA Masahiko, « Ekkyō suru chūkan chitai wo motomete—Tawada Yōko ron he no kokoromi— 「越境する中間地帯を求めて—多和田葉子論への試み—」 », *art. cit.*, p. 67.

que propose Emily Apter comme « pierre de touche théorique » dans son ouvrage *Zones de traduction* : « une vaste topographie intellectuelle qui ne soit ni la propriété d'une seule nation, ni une aire aux frontières floues associée au postnationalisme, mais une zone d'engagement critique (...) »¹⁷⁹. »

Au-delà de l'intuition métaphorique, l'image de la « zone franche » nous révèle peut-être un sens plus profond, car c'est bien sans payer de droits aux langues et aux littératures nationales que l'écrivaine fait passer la frontière à ses idées et à ses mots. Voilà peut-être une conception à promouvoir pour réactiver théoriquement l'entre-deux comme territoire de la littérature transculturelle — et comparée. « Le comparatiste qui veut construire ses objets, écrit Marcel Detienne, doit pouvoir se déplacer sans passeport¹⁸⁰ ».

0.1.3.2 D'un usage très concret du comparatisme

Jusqu'ici, nous nous sommes fait l'écho d'une exigence épistémologique de l'approche comparatiste dans un sens en grande partie théorique. Davantage que les branches « interculturelles » des philologies nationales, la littérature générale et comparée nous apparaît en effet comme la discipline dont l'éthos est le plus à même de tenir un discours en adéquation avec les formes caractéristiques que revêt une partie importante de la littérature contemporaine, à l'instar de l'œuvre de Yoko Tawada.

Il y cependant un autre intérêt, très pratique, à l'approche comparatiste d'une telle œuvre : la justesse de l'analyse. Chez Tawada en particulier, la frontière est extrêmement poreuse entre son œuvre publiée en Allemagne et celle publiée au Japon. Elle y suit généralement une idée d'une langue à l'autre, le long d'un processus d'écriture en zigzag. La lecture monolingue de son œuvre est donc comparable à l'écoute d'une conversation dont on n'entendrait qu'un interlocuteur sur deux. Le tissu intertextuel y est aussi particulièrement dense ; assemblage de fils tirés de traditions littéraires n'appartenant pas à une culture commune, une certaine connaissance de, sinon une familiarité avec les différentes littératures en question est nécessaire afin d'en démêler l'écheveau.

Brièvement, nous donnerons deux exemples illustrant les écueils d'une approche unilatérale de littérature tawadienne. Le premier est tiré de notre expérience personnelle, à

¹⁷⁹ APTER Emily S., *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, traduit par QUINIOU Hélène, Paris, Fayard, 2015, p. 12.

¹⁸⁰ DETIENNE Marcel, *Comparer l'incomparable*, op. cit., p. 44.

l'occasion de l'examen d'un article pour le comité de lecture de la revue scientifique *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung*. L'auteur, consacrant son article à plusieurs textes en allemand de Tawada, avait monté toute sa démonstration autour d'une conception que l'écrivaine contredit littéralement dans un de ses textes en japonais, manifestement inconnu de l'auteur de l'article. On peut argumenter qu'une meilleure analyse des textes aurait sans doute suffi à éviter un tel contresens, mais le travail de lecture, par ailleurs fourni, du corpus allemand n'était pas tant en cause que la présence du corpus japonais dans l'angle mort de la réflexion.

Le second exemple est très récent. On le trouve dans l'introduction à la dernière édition du journal *Komparatistik Online*, consacré à la thématique des métamorphoses, travestissements et transpositions. Niels Penke y prend pour point de départ un texte de Tawada mettant en scène un homme-grue. Voici la lecture qu'il en fait :

Étant donné que ces rapports [ceux avec les *Métamorphoses* d'Ovide – T. R.] ne sont pas explicitement marqués chez Tawada, son récit est l'exemple typique d'un grand nombre de textes qui racontent des histoires de métamorphoses au sens ovidien mais se sont détachés des mythes concrets et ont renoncé aux références textuelles particulières, (...) tout en les prolongeant implicitement.¹⁸¹

N. Penke, manifestement soulagé de trouver au livre six des *Métamorphoses* (V. 90–97) la trace d'une grue dans l'œuvre d'Ovide, se livre ici à une analyse du texte de Tawada dont il y aurait beaucoup à dire. Nous nous contenterons de relever en particulier l'idée d'« histoire de métamorphoses au sens ovidien détachées des mythes concrets » car, aveuglé par l'intertexte ovidien, l'auteur révèle sa méconnaissance d'autres mythes aussi concrets (*sic*) : ceux du folklore japonais, qui constituent une référence au moins aussi importante, si ce n'est plus dans ce cas présent, que les *Métamorphoses*. Ce faisant, non seulement il passe à côté de toute une dimension du texte (syncrétisme de plusieurs traditions mythologiques, réactualisation de la figure de la femme-grue qui change ici de sexe, etc.), mais il en tire des conclusions erronées : il s'agit là de tout sauf d'un « exemple typique ». La connaissance que confère une approche comparatiste n'est pas seulement un « plus » pour l'analyse, elle n'apporte pas seulement un complément d'information, ne fournit pas seulement une autre illustration du même

¹⁸¹ „Dadurch dass diese Bezüge bei Tawada nicht explizit markiert sind, ist ihre Erzählung ein typisches Beispiel für eine Vielzahl von Texten, die Verwandlungsgeschichten im Ovid'schen Sinne erzählen, sich aber von den konkreten Mythen gelöst haben und auf Einzeltexreferenzen verzichten, sie aber implizit (...) weitertragen.“ PENKE Niels, « Metamorphosen. Eine Einleitung », dans *Komparatistik Online*, mars 2018, p. 1, [En ligne], <http://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/173>, (Consulté le 28 mai 2018).

phénomène. Comme nous l'avons vu très concrètement, elle permet aussi et surtout d'éviter les contresens et les interprétations faussées.

0.1.3.3 Une question de conscience critique

Après avoir évoqué des raisons théoriques, puis pratiques, pour appuyer notre choix du paradigme comparatiste, il nous faut enfin en évoquer une dernière, d'ordre critique cette fois. Cette raison est intimement liée à la position du critique vis-à-vis de l'œuvre dont il se fait l'écho, et à l'engagement de sa lecture. Cet engagement, précise Françoise Lavocat, « ne va pas de soi en France, où le style et l'éthos académiques, attachés à un idéal de neutralité, incitent à écarter ou à minorer ces questions¹⁸². »

L'idée que nous nous faisons de la critique est dans ce cas sans doute moins française que « genevoise », dans le sens où elle s'approcherait davantage de la vision qu'en a un Georges Poulet – on aura reconnu dans notre titre une référence transparente à son ouvrage *La conscience critique* –, ou un Jean Starobinski. Si la position médiane qu'assume J. Starobinski dans l'idée de « relation critique », rejetant à la fois les extrêmes que sont, d'un côté, la critique impressionniste et autotélique, et de l'autre, le surplomb dogmatique¹⁸³, demeure selon nous la plus défendable, l'idéal de la critique exprimé par G. Poulet, celui d'une « participation » au mouvement subjectif de l'œuvre, qui « n'est pas un engoutissement dans l'œuvre, [mais] un recommencement de celle-ci hors de celle-ci¹⁸⁴ », nous semble particulièrement fécond, lui aussi. À propos de la critique proustienne, il ajoute :

Cette volonté de prolonger en soi le rythme de la pensée d'autrui, est l'acte initial de la pensée critique. Pensée d'une pensée, elle ne peut exister qu'en se conformant d'abord à

¹⁸² LAVOCAT Françoise, *Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation*, sect. II-1, [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>>, (Consulté le 11 février 2017).

¹⁸³ « En sauvegardant la conscience de sa différence – condition de sa relation – le critique écarte le risque du monologue. Car, d'une part, prolongeant l'œuvre, trop soumis à sa loi, abondant dans le sens du livre qu'il vient de lire, il parlerait encore seul et ne renverrait qu'à lui-même. D'autre part, surplombant l'œuvre, ou n'y faisant qu'une brève escale, interrompant à son gré la relation, son propos se fermerait sur sa propre cohérence et se bornerait aussi à la tautologie ; en ce dernier cas, la référence à une œuvre donnée ne serait qu'un prétexte occasionnel, un à-propos collatéral. » STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁸⁴ Citation étendue : « Le jugement externe sur une œuvre objective est remplacé par la participation au mouvement purement subjectif que cette œuvre révèle et communique ; mais cette participation n'est pas un engoutissement dans l'œuvre, elle est un recommencement de celle-ci hors de celle-ci. Quelque chose de supplémentaire apparaît, quelque chose qui, sans l'intervention du critique, n'aurait peut-être pas été perçu, et qui n'est perçu que parce qu'à distance le critique y fait écho. » (Il est question ici de Mme de Staël). POULET Georges, *La conscience critique*, *op. cit.*, p. 23.

une manière d'être qui n'est pas la sienne, en devenant, en quelque sorte, physiquement le mouvement selon lequel une pensée autre se forme, procède et s'exprime.¹⁸⁵

G. Poulet précise bien qu'il s'agit d'un geste initial, du premier pas de la critique, qui ne saurait s'arrêter là ; par ailleurs, notre intention n'est pas d'élever le pastiche au rang de modèle pour la critique universitaire. Mais si une pensée critique bien comprise passe, comme nous le croyons volontiers, par une appropriation et un prolongement de la littérature qu'elle prend pour « objet », le critique s'intéressant, dans notre cas, à l'œuvre de Tawada ne doit-il pas s'efforcer, lui aussi, de penser et d'écrire depuis cet *entre-deux* dont l'écrivaine a fait son espace de prédilection ? Or, quelle posture critique s'approche davantage de cet espace que le comparatisme ? Nous avons parlé plus haut d'« éthos comparatiste » ; il faut préciser que nous n'y voyons pas une espèce de lévitation intellectuelle sans attaches culturelles, aussi peu réaliste que souhaitable. Nous souscrivons donc à la mise en garde d'Yves Chevrel, qui rappelle que « tout comparatiste est enraciné dans une culture¹⁸⁶ » ; en effet, prétendre qu'une pluralité d'objets et une approche transversale suffiraient à placer le comparatiste dans une position (fantasmée) de détachement objectif est un des dangers que court cette pratique. Plus que tout autre, le comparatiste est au contraire en permanence aux prises avec sa subjectivité car, écrit encore Y. Chevrel, « [e]n Littérature comparée, comme en toute discipline qui est fondée sur des méthodes comparatives, le territoire n'est jamais donné d'emblée (...). [T]out programme de Littérature comparée, qu'il soit de recherche ou d'enseignement, doit toujours être justifié : c'est ce qui en constitue le risque – et l'intérêt¹⁸⁷. » Ou, dans les termes de F. Lavocat, qui voit là la raison pour laquelle « la littérature comparée est par excellence une discipline interprétative » :

Il n'est (...) pas de recherche comparatiste qui ne procède à la construction d'un objet original, qui n'exige un effort définitionnel et terminologique préalable ; (...) une décision

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸⁶ Citation étendue : « Tout comparatiste est enraciné dans une culture Si les comparatistes se voient volontiers en *intermédiaires*, en *mediateurs*, en *passseurs*, ils ne doivent pas oublier qu'ils occupent une place, d'un côté ou d'un autre, et que même un passeur, pour faire convenablement son métier, ne peut rester indéfiniment entre deux rives : il doit accoster... » CHEVREL Yves, « La littérature comparée et la quête d'un territoire », dans, JOUBERT Claire et BANETH-NOUAILHETAS Émilienne (éd.), *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 53-54. Toutefois, nous serions tentés de parler de situation davantage que d'enracinement, dans la mesure où une œuvre comme celle de Yoko Tawada est précisément la preuve que l'individu n'est pas condamné à perpétuité à une unique « appartenance ».

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

interprétative préalable, dans laquelle se joue une part d'arbitraire, de risque, ainsi que, sans doute et à des degrés divers, de jeu et de subjectivité.¹⁸⁸

Qu'y a-t-il d'original dans l'étude d'un seul auteur, nous demandera-t-on. Peu de chose en soi, si ce n'est une combinaison assez rare de langues dans le cas présent. C'est que la décision interprétative préalable, l'hypothèse ou le pari analytique se situe en réalité à un autre niveau : dans la construction de l'objet original « Yoko Tawada comparatiste ».

La relation critique qui existe entre Tawada et le comparatiste est double : premièrement, la littérature comparée constitue l'approche idéale de son œuvre, non seulement parce qu'elle est la seule à même de rendre compte de la nature résolument hybride et postnationale de l'écriture tawadienne, mais encore parce qu'elle prolonge, en tant qu'« herméneutique de la défamiliarisation¹⁸⁹ », à la fois le mouvement de sa pensée et la forme de son œuvre.

Deuxièmement, ce « mouvement » peut être lui-même qualifié de comparatiste au sens où l'entendait le critique, poète et traducteur italien Mario Luzi (1914-2005) : « non sous sa forme (...) de la considération parallèle des faits littéraires, mais comme prise en considération de lieux, de nœuds où peut être étudiée l'interaction de plusieurs cultures¹⁹⁰. » Écriture comme zone de rencontre et de transfert entre les langues et les littératures, placée sous le signe de la traduction, essais littéraires de culture comparée, intérêt pour « la violence heuristique de ce qui surgit comme l'incomparable¹⁹¹ », regard extérieur et réflexivité critique sur sa position et son discours propres, etc. : l'œuvre de Tawada présente suffisamment de traits pour que, empruntant l'expression de Jean-Yves Masson à propos de M. Luzi, on puisse parler à son sujet de « poétique comparatiste ». Sans compter qu'elle constitue bien sûr elle-même, au regard du comparatiste, un de ces « lieux », ou « nœuds » « où peut être étudiée l'interaction de plusieurs cultures. »

¹⁸⁸ LAVOCAT Françoise, *Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation*, *op. cit.*, sect. II-2.

¹⁸⁹ Voir LAVOCAT Françoise, *Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation*, *op. cit.*

¹⁹⁰ Cité d'après MASSON Jean-Yves, « La poétique comparatiste de Mario Luzi », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 308, n° 4, 2003, p. 470, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-465.htm>>, (Consulté le 29 mai 2018).

¹⁹¹ DETIENNE Marcel, *Comparer l'incomparable*, *op. cit.*, p. 46.

0.2 État de la recherche

0.2.1 Une recherche active mais déséquilibrée

L'œuvre de Yoko Tawada, bien que relativement récente (ses premières publications ne remontent qu'à une trentaine d'années), de taille toujours croissante et de forme toujours changeante, est déjà abondamment prise en charge par la critique – notamment universitaire. Outre ses qualités littéraires intrinsèques, l'engouement manifeste qu'elle suscite peut en partie s'expliquer par ses affinités avec la critique en question, voire la théorie (*cf. supra* Littérature et idées). Par ailleurs, la recherche ne se consacre pas à une seule partie de cette œuvre : la reconnaissance littéraire de Tawada dans ses deux pays et ses deux langues d'écriture (mais aussi à l'étranger ainsi qu'en traduction), « fait d'autant plus notable, note Dirk Weissmann, qu'il n'est somme toute pas si fréquent chez les écrivains plurilingues ou auto-traducteurs dont la réception souffre souvent d'un certain *déséquilibre*¹⁹² », conduit à un phénomène de réception multiple. C'est aussi le cas de la réception critique de son œuvre à travers le monde, à la fois par les germanistes, les japonisants, sans oublier, dans une moindre mesure, les comparatistes et les chercheurs en études culturelles. Le nombre croissant de langues dans lesquelles son œuvre est traduite élargira son lectorat (*Histoire de Knut* fut son premier livre traduit en chinois) et renforcera vraisemblablement l'attention critique envers sa littérature dans les années à venir. À l'heure actuelle, cette attention vient en grande partie de l'Allemagne et du Japon, bien sûr, ainsi que de certains pays européens (notamment la France et l'Italie), des États-Unis et du Canada.

La réception de l'œuvre de Tawada peut sembler « équilibrée » en comparaison d'autres écrivains plurilingues, mais il existe en réalité plusieurs déséquilibres notables. Le premier apparaît si l'on considère la teneur effective de la réception. On se rend alors compte de l'existence d'une cloison plus ou moins hermétique entre la partie allemande et la partie japonaise de l'œuvre, la première constituant la majorité de la réception de Tawada en Europe, la seconde celle de sa réception en Asie. Ces faits sont aussi liés à la question de la traduction de son œuvre : par exemple, la majeure partie de ses textes traduits en français l'est depuis l'allemand ; à l'inverse, il n'existe aucun texte « allemand » de Tawada au Japon (les

¹⁹² WEISSMANN Dirk, *La littérature par-delà le national. Recherches sur l'interculturalité, le plurilinguisme et la traduction dans la littérature allemande (XIXe-XXIe siècles)*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université de Paris 4 - Paris Sorbonne, 2016, p. 104, [En ligne], <<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634486>>, (Consulté le 31 mai 2018).

traductions ou réécritures existantes étant toutes de la main de l'auteure elle-même, elles sont automatiquement assimilées par la littérature japonaise). En revanche, elle est traduite depuis les deux langues vers l'anglais.

Le second déséquilibre se situe au niveau de la recherche. Plutôt que d'un déséquilibre, nous pouvons parler d'une disproportion entre le nombre et le type de travaux qui ressortissent à la germanistique, d'une part, et à la japonologie, d'autre part. C'est un fait que Yoko Tawada est beaucoup plus étudiée par les germanistes que par les japonisants ; de plus, elle l'est également beaucoup plus (et plus systématiquement¹⁹³) à l'étranger qu'au Japon même. Nous en voulons pour preuve le nombre d'ouvrages publiés (sept contre seulement deux au Japon, dont un numéro spécial d'une revue littéraire) mais aussi de travaux universitaires (une seule thèse répertoriée au Japon¹⁹⁴ contre une vingtaine en Europe et aux États-Unis). La chronologie de ces travaux est également intéressante : les trois seuls titres parus au Japon datent de 2000 (thèse), 2004 (numéro spécial d'*Eureka*) et 2007 (numéro de la série consacrée aux femmes écrivains chez Kanae shobō) ; alors que le plus gros des publications consacrées à Tawada en Allemagne et en France commence à apparaître aux alentours de 2010, parmi lesquelles la parution notable en 2011 d'un numéro spécial de la revue *text+kritik*, symbole de consécration littéraire¹⁹⁵. Entre les deux se situe l'ouvrage collectif dirigé par Douglas Slaymaker aux États-Unis, paru en 2007¹⁹⁶. Au regard de cette bibliographie, on peut affirmer que l'œuvre de Tawada fait l'objet au Japon d'une attention sporadique alors que la recherche universitaire internationale, qui a débuté plus tardivement, continue de s'étoffer progressivement. Autre phénomène intéressant allant dans le sens d'un déséquilibre, seuls deux ouvrages japonais sont consacrés exclusivement à Tawada, alors qu'elle est devenue, en Allemagne et ailleurs, un objet

¹⁹³ La plupart des textes en japonais abordant son œuvre sont des articles dispersés dans de nombreuses revues et sont le fait d'un grand nombre d'auteurs. À l'inverse, on a tendance à retrouver généralement les mêmes noms, un noyau international d'universitaires qui mènent la recherche tawadienne, à travers les diverses publications en Europe et aux États-Unis.

¹⁹⁴ Cette thèse n'est que partiellement consacrée à Tawada : elle étudie un seul de ses textes, lauréat du Prix Akutagawa (*Inumukoiri*), parmi cinq auteurs féminins (Tsushima Yūko 津島佑子, Matsuura Rieiko 松浦理英子, Kawakami Hiromi 川上弘美, Tawada Yōko et Shōno Yoriko 笙野頼子) ; de plus, ce n'est pas le travail d'un chercheur japonais : AMANN Katrin, *Gendai josei sakka no henshintan* 『現代女性作家の変身譚』, Thèse de doctorat, Tokyo, Université Senshū, 1999, [En ligne], <<https://ci.nii.ac.jp/naid/500000169442>>, (Consulté le 23 mai 2018). Publiée sous le titre *Yugamushintai: gendai josei sakka no henshintan* 『歪む身体—現代女性作家の変身譚』, Tokyo, Senshū daigaku shuppanyoku, 2000.

¹⁹⁵ ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2011, (Text + Kritik, 191/192).

¹⁹⁶ SLAYMAKER Douglas, *Yōko Tawada: voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007.

d'étude à part entière et n'est pas systématiquement replacée (même si c'est encore souvent le cas) à l'intérieur d'un système extralittéraire (auteurs féminins, écrivains de la migration, etc.).

Revenant à la disproportion entre études germaniques et japonaises dans l'approche de l'œuvre de Tawada, il est également notable que les chercheurs les plus actifs au Japon soient des germanistes (notamment Matsunaga Miho à Waseda et Tsuchiya Masahiko à Nagoya), phénomène qui contribue à accentuer le déséquilibre entre les disciplines s'intéressant à cette écrivaine. On pourrait formuler l'hypothèse que cette asymétrie est directement liée à sa situation en Allemagne : d'une part, l'existence de son œuvre allemande est le seul critère qui, du point de vue japonais, la différencie des écrivains « normaux », ce que seuls des germanistes sont en mesure d'apprécier et ce qui explique qu'elle est donc pour la plupart de ses lecteurs et critiques japonais une écrivaine parmi d'autres ; d'autre part, elle fait partie en Allemagne de la « littérature migrante », catégorie sociolittéraire dont la valeur est contestable mais qui fait en tout cas couler beaucoup d'encre et apporte ironiquement un surcroît de visibilité aux écrivains concernés, qui majoritairement la décrivent. En outre, la visibilité de Tawada au sein de ce champ littéraire est renforcée par le fait que sa pensée et son écriture mettent à mal les critères dictant une telle catégorisation, la plaçant ainsi en adéquation avec le discours critique contemporain qui réclame de longue date une approche différente.

Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, la vitalité de la recherche tawadienne ne s'est pas démentie. La veille scientifique que nous avons mise en place depuis quelques années nous a alertés à une fréquence régulière (souvent plusieurs fois par mois) de nouvelles mentions de l'écrivaine dans la presse, citations dans la littérature scientifique et de nouveaux articles la concernant. Tous les résultats ne lui étaient certes pas entièrement consacrés mais il est indéniable que Tawada est devenue à la fois un objet de recherche privilégié et une référence incontournable dans de nombreuses discussions contemporaines, l'enseignement de l'allemand langue étrangère¹⁹⁷ et les programmes universitaires¹⁹⁸, notamment à la Sorbonne.

¹⁹⁷ RIEGER Caroline L., « Von interkultureller Literatur zu inter-/transkulturellen und symbolischen Kompetenzen: Yoko Tawada im DaF-Unterricht », dans *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, vol. 49, n° 2, 2016, p. 113-121.

¹⁹⁸ Par exemple : [Au programme du séminaire « Kafkaesque. Kafka dans des textes littéraires et essayistes du 20e siècle » de l'université de Fribourg en 2010](#), [au programme du séminaire « Mythos Europa » de l'université de Bochum en 2018](#) (PDF p. 9), [participation au séminaire « Europa und Fremde » à l'université Humboldt en 2017/2018](#).

Malgré des recherches systématiques dans différents catalogues (Sudoc, WorldCat, CiNii) ainsi que la mise en place d'une veille scientifique (Google Scholar, RSS), il est possible que des articles ou des ouvrages traitant de Yoko Tawada et de son œuvre aient échappé à notre vigilance et nous demeurent inconnus. En outre, étant naturellement limités par nos compétences linguistiques, nous n'avons pas accès au contenu de certains travaux publiés à l'étranger. La présentation qui suit ne prétend donc pas à l'exhaustivité mais vise à mettre en lumière les caractéristiques de la recherche tawadienne et esquisser son état actuel afin de mieux y situer le présent travail.

De même, il n'est pas question ici de citer en détail les centaines d'articles prenant pour sujet (même partiel) Tawada. Pour référence, une bibliographie extensive des contributions scientifiques en langue occidentale à son œuvre est consultable à la fin de l'ouvrage *Fremde Wasser*¹⁹⁹. Pour les sources japonaises, on en trouvera une liste à la fin de *Yoko Tawada* chez Kanae shobō²⁰⁰. Voici un rappel des différents thèmes abordés dans la majorité des articles, outre les textes consacrés à des œuvres particulières (dont une majorité en prose) : un pôle « déplacement » avec les frontières, le passage, la migration, la littérature de voyage ; un pôle « langue et écriture » avec le plurilinguisme, la littérature japonophone, la traduction, la critique linguistique, le style de Tawada, l'intermédialité ; un pôle « socioculturel » avec le genre, l'identité/l'altérité, l'ethnographie, l'interculturalité, l'écocritique. Nous citerons Jeremy Redlich qui résume adroitement dans l'introduction de sa thèse les cadres de la recherche tawadienne :

[F]rameworks that consider Tawada's texts and poetics from trans-national, trans-lingual, and multi-cultural angles, but that also consider the various linguistic and cultural processes and power structures underpinning subjectivity construction. All this, in addition to a bounty of individual articles in English and German published in print and online journals, means that the future trajectory of Tawada studies is splitting into culturally, theoretically, linguistically and thematically diverse paths of investigation.²⁰¹

¹⁹⁹ GUTJAHR Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 91-509.

²⁰⁰ TAKANEZAWA Noriko (éd.), *Yoko Tawada* 『多和田葉子』, *op. cit.*, p. 143-148.

²⁰¹ REDLICH Jeremy, *The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada*, *op. cit.*, p. 22.

0.2.2 Thèses et mémoires

0.2.2.1 Études japonaises

Comme signalé plus haut, nous n'avons trouvé qu'une seule thèse de littérature japonaise répertoriée au Japon qui prend pour sujet Yoko Tawada : celle de Katrin Amann datant de 1999 (publication 2000). À côté de celle-ci, nous ne connaissons que trois autres thèses soutenues à l'étranger en études japonaises. Ces quatre travaux partagent deux caractéristiques principales qui corroborent en partie le constat de J.-J. Tschudin sur l'importance de la catégorie sociolittéraire « auteurs féminins » dans l'appréhension de la littérature japonaise (cf. note 126) : ils sont tous constitués d'une combinaison d'auteurs et leur thématique est explicitement genrée. À la suite de K. Amann qui consacra donc sa thèse intitulée *Corps déformés*²⁰² aux récits de métamorphose chez cinq écrivaines contemporaines, Robin L. Tierney soutint en 2010 aux États-Unis une thèse intitulée *Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko*²⁰³. En 2011, c'est Emanuela Costa, en Italie, qui réunit une triade d'écrivaines en ajoutant au critère du genre celui du déplacement ; en effet, les trois auteures qu'elle étudie sont allophones, deux d'entre elles vivant (ou ayant vécu) aux États-Unis et écrivant notamment en anglais : *Writing the displaced self. Gender, Language and Transnational Spaces in the Works of Ōba Minako* [大庭みな子], *Tawada Yōko and Mizumura Minae* [水村美苗]²⁰⁴, cette dernière étant particulièrement célèbre pour avoir écrit ce qui est considéré comme le premier roman bilingue de la littérature japonaise²⁰⁵. Enfin, la dernière thèse en date est celle de Victoria Young, en 2016 : *Inciting difference and distance in the writings of Sakiyama Tami* [崎山多美], *Yi Yang-ji* [李良枝], *and Tawada Yōko*²⁰⁶, qui

²⁰² AMANN Katrin, *Yugamushintai: gendai josei sakka no henshintan* 『歪む身体—現代女性作家の変身譚』, *op. cit.*

²⁰³ TIERNEY Robin Leah, *Japanese literature as world literature*, *op. cit.*

²⁰⁴ COSTA Emanuela, *Writing the displaced self. Gender, Language and Transnational Spaces in the Works of Ōba Minako, Tawada Yōko and Mizumura Minae*, Thèse de doctorat, Naples, Università degli studi di Napoli L'Orientale, 2011, [En ligne], <http://www.unior.it/index2.php?content_id=3786&content_id_start=1>, (Consulté le 6 mai 2018).

²⁰⁵ MIZUMURA Minae, *Shishōsetsu: from left to right* 『私小説 : from left to right』, Tokyo, Shinchōsha, 1995. Sur le processus d'écriture de ce livre, on pourra se référer à une discussion de l'auteure : MIZUMURA Minae, « Authoring Shishōsetsu from Left to Right. A Talk », dans *91st Meridian*, vol. 3, n° 2, mars 2004, [En ligne], <<https://iw.p.uiowa.edu/91st/vol3-num2/authoring-shishōsetsu-from-left-to-right>>, (Consulté le 4 juin 2018).

²⁰⁶ YOUNG Victoria, *Inciting difference and distance in the writings of Sakiyama Tami, Yi Yang-ji, and Tawada Yōko*, Thèse de doctorat, Leeds, The University of Leeds, 2016, [En ligne], <<http://etheses.whiterose.ac.uk/14291/>>.

rassemble trois écrivaines à l'identité plurielle²⁰⁷ autour d'une problématique nettement moins marquée par le genre.

0.2.2.2 Études germaniques

Dans le cadre des études germaniques, on observe deux types de travaux universitaires : ou bien Tawada est étudiée en combinaison avec d'autres écrivains, souvent dans des triades composées soit d'autres femmes (Ingeborg Bachmann, Felicitas Hoppe) soit d'autres écrivains migrants (Wladimir Kaminer, Zafer Şenocak, Galsan Tschinag) – de préférence les deux (Herta Müller, Emine Sevgi Özdamar), ou bien elle est le seul objet de l'étude (rarement au-delà des mémoires de master).

Le premier travail universitaire en Allemagne remonte environ à la même date qu'au Japon : il s'agit d'un mémoire de Florian Gelzer, en 1998²⁰⁸, lequel a également produit plusieurs articles à l'époque, notamment dans la revue universitaire japonaise d'études germaniques *Waseda Blätter*²⁰⁹, avec une focalisation sur la question de la langue chez Tawada qui se situe bien davantage qu'en études japonaises au cœur de la réflexion sur son œuvre. Une autre différence entre les disciplines est la plus grande régularité des travaux de germanistique, qui se suivent à peu d'intervalle, avec une accélération croissante depuis une dizaine d'années :

- thèse de Sabine Fischer (Angleterre) en 2001 sur la thématique de l'altérité culturelle et sexuelle dans la prose tawadienne²¹⁰,
- thèse de Christina Kraenzle (Canada) en 2004 qui a recours aux théories de la mobilité pour analyser sa prose²¹¹,
- thèse de Linda Koiran (Allemagne-France) en 2006 sur l'œuvre générale de deux écrivains germanophones d'origine asiatique, Y. Tawada et Galsan Tschinag, en particulier dans le cadre de la littérature migrante²¹²,

²⁰⁷ Sakiyama Tami est originaire d'Okinawa, à l'extrême-sud du Japon, région qui possède une forte identité et une langue que l'écrivaine mêle souvent au japonais dans ses récits. Yi Yang-ji fait partie quant à elle des écrivains *zainichi*, c'est-à-dire les Coréens du Japon.

²⁰⁸ GELZER Florian, « *Worte von Gedanken trennen* »: die deutsch-japanische Schriftstellerin Yoko Tawada, Basel, 1998.

²⁰⁹ GELZER Florian, « Wenn ich Spreche, bin ich nicht da: Fremdwahrnehmung und Sprachprogrammatis bei Yoko Tawada », dans *Recherches germaniques*, n° 29, 1999, p. 67-91. GELZER Florian, « Sprachkritik bei Yoko Tawada », dans *Waseda Blätter*, vol. 7, 2000, p. 73-101, [En ligne], <https://waseda.repo.nii.ac.jp/index.php?active_action=repository_view_main_item_detail&page_id=13&block_id=21&item_id=2933&item_no=1>, (Consulté le 4 juillet 2018).

²¹⁰ FISCHER Sabine, *Kulturelle fremdheit und sexuelle differenz in prosatexten von Yoko Tawada.*, op. cit.

²¹¹ KRAENZLE Christina, *Mobility, space and subjectivity*, op. cit.

- mémoire de master de Hana Paseková (République tchèque) en 2007 autour de la métamorphose des lieux et de la langue chez Tawada²¹³,
- mémoire de Petra Leitmeir (Allemagne) en 2007 sur trois axes majeurs de l'œuvre de Tawada : la langue, le déplacement et l'altérité²¹⁴,
- thèse de Daniela Dröscher (Allemagne) en 2008, qui analyse l'esthétique tawadienne en termes de « performativité négative »²¹⁵,
- thèse de Maria S. Grewe (États-Unis) en 2009 sur la redéfinition de l'étranger en termes linguistiques et esthétiques chez Yoko Tawada et Herta Müller²¹⁶,
- thèse de Maria Eugenia de la Torre (Espagne) en 2011 sur l'identité et le bilinguisme dans l'œuvre de Tawada, Özdamar et Oliver²¹⁷,
- thèse d'Ekaterina Pirozhenko (États-Unis) en 2011, qui réunit les œuvres de Tawada et d'Özdamar dans une réflexion sur la représentation de la ville chez ces « migrantes flâneuses »²¹⁸,
- thèse de Suzuko Mousel Knott (États-Unis) en 2011 qui s'intéresse à l'intertextualité et l'intermédialité chez Tawada²¹⁹,

²¹² Thèse en cotutelle (Paris 7-Osnabrück) soutenue sous le titre *Schreiben in fremder Sprache : erzähltheoretische Studien zu den deutschsprachigen Werken der Autoren asiatischer Herkunft Yoko Tawada et Galsan Tschinag*, puis parue en 2009 sous un titre légèrement différent : KOIRAN Linda, *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag : Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft*, Munich, Iudicium Verlag, 2009. Linda Koiran est co-éditrice du volume d'*Études Germaniques* consacré à l'écrivaine en 2010 et est également l'auteure d'un article en français : « Jeux de mots et de regards croisés entre Orient et Occident », dans *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 5, 31 janvier 2008, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/trans/223>>, (Consulté le 7 février 2018).

²¹³ PASEKOVA Hana, *Verwandlungen von Tawada Yoko*, Mémoire de Master, Brno, Masaryk-Universität Brünn, 2007.

²¹⁴ LEITMEIR Petra, *Sprache, Bewegung und Fremde im deutschsprachigen Werk von Yoko Tawada*, Munich, GRIN Verlag GmbH, 2007, [En ligne], <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2015013033541>>.

²¹⁵ DRÖSCHER Daniela, *Un-hörbare Stimme, un-sichtbares Bild zur negativen Performativität von Literatur am Beispiel der Ästhetik Yoko Tawadas*, Potsdam, Universität Potsdam, 2008.

²¹⁶ GREWE Maria S., *Estranging poetic: On the poetic of the foreign in select works by Herta Muller and Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, New York, Columbia University, 2009, [En ligne], <<http://gradworks.umi.com/33/48/3348431.html>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

²¹⁷ TORRE María Eugenia de la, *Vor der tür bleiben müssen. An der Schwelle bleiben wollen: Identität und Bilingualismus im Werk von Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und José A. Oliver*, [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Barcelone, Universitat de Barcelona, 2011, [En ligne], <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=142382>>, (Consulté le 4 juillet 2018).

²¹⁸ PIROZHENKO Ekaterina, *Migrant Flaneuse: Women and the City in the Works of Yoko Tawada and Emine Sevgi Ozdamar.*, Thèse de doctorat, Chicago, University of Illinois, 2011, [En ligne], <<http://dspace-prod.lib.uic.edu/handle/10027/12598>>, (Consulté le 2 juin 2018).

²¹⁹ MOUSEL KNOTT Suzuko, *Text, Medium, Afterlife: Intertextuality and Intermediality in the Works of Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, St. Louis, Washington University, 2011, [En ligne], <https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/508>. On retrouve le même angle d'approche dans son article : MOUSEL KNOTT Suzuko, « Yoko Tawada und das «F-Word» : Intertextuelle und intermediale Prozesse des

- mémoire de master de Magali Benvenuti (France) en 2012 autour de la thématique du corps et de la langue, mais aussi du rapport de Tawada aux arts²²⁰,
- thèse de Jeremy Redlich (Canada) en 2012 sur l'écriture ethnographique de Tawada²²¹,
- mémoire de Masooleh Y. Nikseresht (Autriche) en 2013 sur la langue en tant qu'organe dans la littérature interculturelle de langue allemande (Tawada, Özdamar, Dinev)²²²,
- mémoire de Jasmina Krofič (Slovénie) en 2016 sur le roman *Schwager in Bordeaux* en particulier²²³,
- mémoire de Christiane Schaeffler (Afrique du Sud) en 2017 sur l'espace et les frontières dans le recueil *Talisman* de Tawada²²⁴,
- thèse de Julia Boog (Allemagne) en 2017 qui travaille sur les mécanismes métanarratifs et l'humour, notamment dans le travail de la langue, chez Tawada, Özdamar et Hoppe²²⁵,
- thèse de Christin Bohnke (Canada) en 2017 qui explore les intersections entre race et genre dans les échanges culturels transnationaux entre l'Allemagne et le Japon à travers le prisme de la théorie postcoloniale²²⁶.

0.2.2.3 Littérature comparée

La littérature comparée s'est emparée plus tardivement de l'œuvre de Tawada mais même les études comparatistes tendent à pencher du côté allemand. On observe ce phénomène dans la construction de plusieurs thèses : celle de Kari van Dijk²²⁷ par exemple, qui étudie le motif de

Romans Ein Gast im feministischen Diskurs », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 569, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-569.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

²²⁰ BENVENUTI Magali, *Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt*, op. cit.

²²¹ REDLICH Jeremy, *The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada*, op. cit.

²²² NIKSERESHT Masooleh Yasamin, *Mit fremden Zungen sprechen: Deutschsprachige Literatur im Kontext zunehmender ethnischer und kultureller Heterogenität*, Mémoire de Master, Vienne, Universität Wien, 2013, [En ligne], <<http://othes.univie.ac.at/25715/>>, (Consulté le 2 juin 2018).

²²³ KROFIČ Jasmina, *Hybride Identität, Stil und deren Potenzial im Roman Schwager in Bordeaux der Autorin Yoko Tawada*, Ljubljana, 2016.

²²⁴ SCHAEFFLER Christine, *Grenz- und Raumkonstellationen: eine Untersuchung am Beispiel von Yoko Tawadas Talisman*, 2017.

²²⁵ BOOG Julia, *Anderssprechen vom Witz der Differenz in Werken von Emine Sevgi Özdamar, Felicitas Hoppe und Yoko Tawada*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017.

²²⁶ BOHNKE Christin, *Postcolonial Theory Reconsidered*, op. cit.

²²⁷ DIJK Kari van, *Unvollkommene Androgynie*, op. cit.

l'androgynie chez deux écrivaines de langue allemande (Tawada et Bachmann) et une plasticienne américaine (Elizabeth Murray), ou encore celle de Gizem Arslan qui propose une autre triade majoritairement germanique : Celan, Tawada, Pérec²²⁸. C'est encore le cas de la thèse de Zvi Gilboa en 2017, dont le caractère comparatiste ne tient qu'à la présence d'un écrivain russe, mais dont le corpus est sinon majoritairement germanophone (Tawada, Özdamar, Kaminer, Belousov)²²⁹. Le cas du mémoire de Maria Seisenbacher²³⁰ (Vienne, 2011) est intermédiaire et particulier : consacré à la figure du traducteur chez Tawada et Bachmann, il a donc des airs de germanistique mais fait en réalité appel à des textes japonais de Tawada (*Urokomochi* 『うろこもち』 et *Moji ishoku* 『文字移植』), avec toutefois une réserve majeure : ils sont cités et analysés en traduction (allemande pour l'un, anglaise pour l'autre).

Les travaux comparatistes qui prennent Tawada pour objet exclusif de leur étude sont parmi les plus récents : outre un mémoire de littérature comparée par Céline Flayac à Limoges en 2009²³¹ ainsi que les deux nôtres à Paris 3 en 2010 et 2011²³², ce sont deux thèses très récentes qui nous semblent dessiner une nouvelle perspective pour les études tawadiennes, à savoir une approche globale de l'œuvre plurilingue de Tawada. La première est celle de Tobias Akira Schickhaus²³³, soutenue en 2016 à l'université de Bayreuth. Bien qu'il s'agisse sur le papier d'un travail de germanistique interculturelle, avec un tour théorique allemand (la sociologie de la connaissance de Karl Mannheim), l'identité biculturelle de l'auteur et sa maîtrise native du japonais doublée d'une formation universitaire lui permettent d'étudier les textes de Tawada dans les deux langues. De plus, il formule une des raisons derrière son choix

²²⁸ ARSLAN Gizem, *Metamorphoses Of The Letter In Paul Celan, Georges Perec, And Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, New York, Cornell University, 2013, [En ligne], <<http://ecommons.cornell.edu/handle/1813/34241>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

²²⁹ GILBOA Zvi, *National scripts, transnational legacies: cultural imagination in works by Yoko Tawada, Emine Sevgi Ozdamar, Wladimir Kaminer, and Alexander Belousov*, Thèse de doctorat, Indiana, Bloomington University, 2017, [En ligne], <http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqm&rft_dat=xri:pqdiss:10276372>, (Consulté le 8 mai 2018).

²³⁰ SEISENBACHER Maria, *Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann: Das Bild der Übersetzerinnen in ausgewählten Texten von Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann in Bezugnahme der Poetik und der theoretischen Schriften von Yoko Tawada.*, Mémoire de Master, Vienne, Universität Wien, 2011, [En ligne], <<http://othes.univie.ac.at/14602/>>, (Consulté le 2 juin 2018). Repris en partie dans AGNESE Barbara, IVANOVIĆ Christine et VLASTA Sandra (éd.), *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2014, (Discussion, 30), p. 139-164.

²³¹ FLAYAC Céline, *L' énonciation de l'étranger chez Yoko Tawada*, Mémoire de Master, Limoges, Université de Limoges, 2009.

²³² RIGAULT Tom, *La poétique du passage chez Yoko Tawada, op. cit.* RIGAULT Tom, *Yoko Tawada à la frontière de la langue*, Mémoire de Master 2, Paris, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2011.

²³³ SCHICKHAUS Tobias Akira, *Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie: Studien zu deutsch- und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada*, 2017.

de l'œuvre de Tawada en des termes révélateurs d'un désir d'ouverture disciplinaire digne du comparatisme : « le souhait de rendre accessible à la germanistique interculturelle les œuvres en japonais de l'auteure²³⁴. » Enfin, semblable en cela à la présente thèse, il fait preuve d'un recul critique vis-à-vis de l'œuvre de Tawada, ne l'étudiant pas tant pour elle-même que pour ses liens et ses apports aux études littéraires interculturelles. La seconde thèse, dernière en date, est celle de la germaniste japonaise (formée au comparatisme à l'université de Tokyo) Saitō Yumiko, sous la direction de S. Weigel²³⁵. Soutenue fin 2017, elle est consacrée à l'étude des phénomènes linguistiques et traductifs dans la littérature tawadienne, dans la droite ligne des travaux effectués depuis plusieurs années par Saitō, pionnière de la recherche internationale dans ce domaine²³⁶. Ici encore, bien qu'appartenant officiellement au domaine des études germaniques, cette thèse est en réalité comparatiste dans la mesure où elle s'appuie sur un corpus plurilingue que les compétences de la chercheuse lui permettent de traiter, et lui permettent ainsi de saisir et d'analyser ce qui est à l'œuvre dans l'écriture mixte de Tawada.

Signalons enfin une dernière thèse, en préparation depuis 2014 à l'université de Rennes 2 : *Une poétique de l'étrangeté : plasticité des corps et matérialité du pouvoir* (Suzette Mayr, Marie NDiaye, Yoko Tawada) par la germaniste et comparatiste Flavia Bujor, qui sera soutenue fin 2018.

0.2.3 Ouvrages scientifiques consacrés à Tawada

Le caractère que prennent les travaux les plus récents, notamment en études comparatistes, ne doit pas faire oublier que l'écrasante majorité des travaux universitaires s'intéresse à l'œuvre en allemand de Tawada, ou bien est placée sous le signe des études germaniques. Ce constat se vérifie-t-il également dans les ouvrages scientifiques ?

²³⁴ „Der zweite Grund für die Wahl auf ‚Yōko Tawada‘ als Forschungsgegenstand liegt in dem Desiderat, die japanischsprachigen Werke der Schriftstellerin der interkulturellen Germanistik zugänglich zu machen.“ *Ibid.*, p. 23.

²³⁵ SAITO Yumiko, *Die Sprachbewegung in Übersetzungen am Beispiel von Yoko Tawadas Texten*, Thèse de doctorat, Berlin, Technische Universität Berlin, 2017.

²³⁶ Voir entre autres : « Une tentative de double traduction Analyse du Voyage à Bordeaux (Schwager in Bordeaux) de Yoko Tawada », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 525-534, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-525.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017). « Zur Genese der japanischen Textphasen von Das nackte Auge », dans, IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, (Discussion, 28), p. 285-296. « “Honjakugo” in der japanischen Übersetzung von Opium für Ovid », dans, AGNESE Barbara, IVANOVIC Christine et VLASTA Sandra (éd.), *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2014, (Discussion, 30), p. 165-180.

On en distingue d'emblée deux sortes quant à la place qu'y occupe Tawada : comme sujet exclusif ou bien comme cas individuel au sein de l'étude de phénomènes littéraires plus vastes. Or, dans ces deux catégories d'ouvrages, ce sont effectivement l'Allemagne et les études germaniques qui sont les plus productives.

De même que Yoko Tawada est présente dans des anthologies littéraires allemandes regroupant des écrivains sous le signe de la migration²³⁷, son œuvre est bien représentée dans les ouvrages critiques traitant de la question²³⁸. Au Japon, il n'existe pas d'équivalent sur les écrivains allophones, qui sont encore loin de susciter le même intérêt critique (cf. Positionner Yoko Tawada : l'aporie de la littérature nationale ?). Les seuls travaux consacrant au moins un chapitre à Tawada sont ceux de Yamade Yūko (*Migrant Women's Literature : Gender and Ethnicity in a Multicultural Era*²³⁹) et ceux de Kimura Saeko sur la « littérature post-séisme²⁴⁰ ».

La différence la plus frappante entre les champs critiques japonais et étranger est toutefois l'existence d'une série d'ouvrages collectifs en langues occidentales (allemand, anglais et français) dédiées exclusivement à l'œuvre de Tawada. Nous pensons notamment à la série « Discussion » chez Stauffenburg, où ont paru pas moins de trois volumes sur l'écrivaine (*Poetik der Transformation, Die Lücke im Sinn, Am Scheideweg der Sprachen*²⁴¹) qui tendent, au fil des publications, vers une approche de plus en plus comparatiste et pluridisciplinaire,

²³⁷ SAALFELD Lerne von (éd.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher, 1998, p. 183-206. PÖRKSEN Uwe et BUSCH Bernd (éd.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur: Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, Wallstein, 2008, p. 81-88.

²³⁸ FISCHER Sabine, « “Verschwinden ist schön”: Zu Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad », dans, FISCHER Sabine et MCGOWAN Moray (éd.), *Denn du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen, Stauffenburg, 1997, (Discussion, 2), p. 101-114. SCHENK Klaus, « Essayistik der Migration. Essayistisches Schreiben als kulturelle Übersetzung bei Libuse Monikova und Yoko Tawada », dans, SCHENK Klaus, TODOROW Almut et TVRDÍK Milan (éd.), *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Francke Verlag, 2004, p. 97-114. TODOROW Almut, « „Das Streuen der gelebten Zeit”: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada », dans, SCHENK Klaus, TODOROW Almut et TVRDÍK Milan (éd.), *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Francke Verlag, 2004, p. 25-50. WOTLING Monika, « Die Fremde und das Fremde im Werk Yoko Tawadas », dans, ADAM Jens et al. (éd.), *Transitraum Deutsch: Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*, Wrocław; Dresden, Neisse-Verlag, 2007, (ORBIS LINGUARUM, 56), p. 179-188.

²³⁹ YAMADE Yūko, *Idō suru josei-tachi no bungaku*, op. cit.

²⁴⁰ KIMURA Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, op. cit.

²⁴¹ IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg, 2010, (Discussion, 28). AGNESE Barbara et al. (éd.), *Die Lücke im Sinn*, op. cit. VALTOLINA Amelia et BRAUN Michael (éd.), *Am Scheideweg der Sprachen: die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2016, (Discussion, 33).

mais aussi à l'impressionnante somme critique *Fremde Wasser* publiée chez son éditeur²⁴², ou encore à l'ouvrage collectif récent sur la France dans l'œuvre de Tawada²⁴³. Deux autres collections d'essais restent à citer, car elles furent pionnières dans l'effort d'intégrer les différentes disciplines et langues de travail afin de proposer une approche critique globale : il s'agit de l'ouvrage dirigé aux États-Unis en 2007 par Douglas Slaymaker, professeur d'études japonaises, *Yōko Tawada: Voices from everywhere*²⁴⁴ et du numéro spécial d'*Études germaniques* issu d'un colloque international à Tours en 2009 auquel participèrent germanistes, japonisants et comparatistes²⁴⁵.

L'approche de l'œuvre dans son ensemble, par-delà les frontières disciplinaires et linguistiques, est une tendance actuelle de la recherche tawadienne, particulièrement notable dans les ouvrages collectifs les plus récents. Mais on retrouve également cette évolution au niveau des chercheurs individuels qui, à l'instar de Mariano Manzo, T.A. Schickhaus, Saitō Yumiko ou nous-mêmes, s'efforcent d'abattre la cloison invisible qui sépare en deux une œuvre unique.²⁴⁶

0.2.4 Entre consensus et renouveau

Au regard des thématiques et des problématiques qui reviennent dans la majorité des articles, thèses et monographies abordant l'œuvre de Tawada, il serait possible de parler d'un certain ressassement de la recherche, semblable en cela au ressassement de l'écriture tawadienne elle-même. Ce terme n'est pas à entendre en un sens péjoratif mais comme le simple constat d'une prépondérance et d'une récurrence des mêmes sujets, des mêmes phénomènes dans la critique, comme le soulignait déjà en 2012 B. Tautz :

²⁴² GUTJAHR Ortrud (éd.), *Fremde Wasser*, op. cit.

²⁴³ BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen*, op. cit.

²⁴⁴ SLAYMAKER Douglas, *Yōko Tawada*, op. cit.

²⁴⁵ BANOUN Bernard et LEIDUCK-KOIRAN Linda (éd.), *L'oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada*, Paris, Didier érudition, 2010.

²⁴⁶ À ce propos, on notera un phénomène intéressant : les chercheurs occidentaux (germanistes et comparatistes) ne reculent pas devant l'utilisation de traductions allemandes des textes japonais de Tawada en qualité d'originaux (voir notamment FISCHER Sabine, « “Verschwinden ist schön” : Zu Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad », art. cit. REDLICH Jeremy, *The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada*, op. cit. SEISENBACHER Maria, *Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann*, op. cit.) – ce qui n'est pas sans soulever des questions d'ordre méthodologique et philologique, alors que les germanistes japonais, qui ont pourtant accès aux textes dans les deux langues, semblent dans l'ensemble nettement plus réticents à franchir la barrière des langues et des disciplines.

Bien que le texte tawadien (...) s'approche de plus en plus du centre d'intérêt des études littéraires, ce sont les facettes contextuelles de l'œuvre qui ont été examinées jusqu'à présent. Parmi elles, par exemple, le plurilinguisme, la traduction et la traduisibilité, la médiation esthétique entre le corps et la langue, le motif central du voyage et le rôle de la tradition littéraire (mondiale) comme point de référence des textes. (...) Mais c'est toujours le même point de départ qui domine la plupart des études : le positionnement de l'auteure en termes biographiques et de langue maternelle/étrangère.²⁴⁷

Un autre constat s'impose : une quantité non négligeable de textes de l'auteure, au nombre desquels une bonne part de sa poésie et de son théâtre, attend encore d'être prise en charge par la critique, sans doute parce que ces textes sont en un sens « moins tawadiens » que le reste de l'œuvre, c'est-à-dire moins représentatifs de ce qu'il est désormais possible de définir, par recoupement des nombreuses analyses, comme la poétique ou l'esthétique tawadienne. Le fait que des textes puissent être laissés de côté, volontairement ou non, ou simplement ne suscitent pas le même intérêt, force à s'interroger sur le rôle que joue l'imagination de la critique dans la construction, en partie fictionnelle, de son propre objet. Or, comme le rappelle J. Starobinski, « la compréhension critique ne vise pas à l'assimilation du dissemblable. Elle ne serait pas compréhension si elle ne comprenait pas le divers en sa différence et si elle n'étendait pas cette compréhension à elle-même et à sa relation aux œuvres²⁴⁸. »

Il faut toutefois nuancer en partie notre propos à la lumière des travaux les plus récents, qui dénotent un élargissement du corpus de la critique tawadienne (concomitant à la croissance continue de l'œuvre, il est vrai), de plus en plus de nouveaux textes étant pris en charge au fur et à mesure de leur parution. De plus, les écrits de Tawada se trouvent régulièrement intégrés à de nouveaux champs critiques et théoriques (les exemples les plus récents étant l'*ecocriticism*²⁴⁹ et les *zoopoetics*²⁵⁰) à mesure que ceux-ci apparaissent, renouvelant ainsi considérablement l'approche de son œuvre.

²⁴⁷ „Obwohl der Tawadasche Text selbst (...) zunehmend in den Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Interesses rückt, wurde das Werk bislang auf kontextuelle Facetten desselben hin untersucht. Hierzu gehören beispielsweise Mehrsprachigkeit, Übersetzung und Übersetzbarkeit, die zwischen Körper und Sprache vermittelnde Ästhetik, das zentrale Motiv des Reisens und die Rolle der (welt-)literarische Tradition, die als Referenzpunkt in Texten (...) auftaucht. In den meisten Studien dominiert aber noch immer ein Ausgangspunkt : die Verortung der Autorin in Biographie, Mutter- und Fremdsprache.“ TAUTZ Birgit, « Michel Foucault trifft Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 172-173.

²⁴⁸ STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁹ DAYIOĞLU-YÜCEL Yasemin, « Narrating the Untellable: Yoko Tawada and Haruki Murakami as Transnational Translators of Catastrophe », dans, GERSTENBERGER Katharina et NUSSER Tanja (éd.), *Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*, Rochester ; New York, Camden House, 2015, (Studies in German literature, linguistics and culture), p. 106-123. MAURER Kathrin, « Translating Catastrophes: Yoko Tawada's Poetic Responses to the 2011 Tōhoku Earthquake, the Tsunami, and

Paradoxalement, nous assistons donc en même temps, au terme d'une vingtaine d'années de recherche, à la définition d'un consensus critique, c'est-à-dire, à travers des modes de lecture établis, à une fixation de la poétique tawadienne (également liée à un processus général de canonisation), et à un renouveau des approches de son œuvre en phase avec la recherche contemporaine qui trouve en elle un matériau de réflexion et un écho, voire une expression, de ses propres préoccupations. Nous pouvons donc dire que nous nous trouvons aujourd'hui à une période charnière, moment idéal pour prendre du recul par rapport à la somme remarquable de travaux effectués jusqu'à présent, mais aussi par rapport à l'objet littéraire en question. Un des objectifs avoués de ce travail est justement de tenter d'ouvrir, grâce au paradigme comparatiste et à une démarche réflexive, de nouvelles voies, tout en s'inscrivant dans une continuité avec la recherche tawadienne passée et présente.

0.3 Présentation du corpus

0.3.1 Une œuvre tentaculaire

La production littéraire totale de Yoko Tawada représente un nombre considérable de textes. La variété des langues et des supports, ainsi que les relations de parenté qui unissent certains des textes entre eux contribuent également à renforcer l'impression d'un corpus tentaculaire à l'intérieur duquel il n'est pas toujours aisé de naviguer. Sigrid Weigel, pourtant grande connaisseuse de l'œuvre en question, n'hésite pas à déclarer : « les mots, les phrases, les passages et les textes des innombrables livres de Yoko Tawada s'imbriquent pour moi à un tel point qu'il m'est presque impossible de m'y retrouver dans ce *télescopage* poétique pour en faire une présentation²⁵¹. »

Fukushima », dans *New German Critique*, vol. 43, n° 1, 1 février 2016, p. 171-194, [En ligne], <[https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article-abstract/43/1\(127\)/171/31008/Translating-Catastrophes-Yoko-Tawada-s-Poetic](https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article-abstract/43/1(127)/171/31008/Translating-Catastrophes-Yoko-Tawada-s-Poetic)>, (Consulté le 4 juin 2018). BURNETT Kassi, *Lateral Movement in the Environmental Humanities: An Ecocritical Analysis of Yoko Tawada's Etüden im Schnee and Monika Maron's Stille Zeile Sechs.*, Cornell University, avril 2018, [En ligne], <<https://blogs.cornell.edu/thelateral/>>.

²⁵⁰ BANOUN Bernard, « De Murr à Knut. Écriture et animalité dans *Etüden im Schnee* (2014) de Yoko Tawada », dans, DARRAS Gilles, JENN Camille et TEINTURIER Frédéric (éd.), *La forme et le fond. Mélanges offerts à Alain Muzelle*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2017, p. 7-20. HOFMANN Eva, « Queering the Interspecies Encounter: Yoko Tawada's *Memoirs of a Polar Bear* », dans, DRISCOLL Kári et HOFFMANN Eva (éd.), *What Is Zoopoetics?: Texts, Bodies, Entanglement*, New York, Springer, 2018, p. 149-166.

²⁵¹ „Jedenfalls schieben sich für mich die Worte, Sätze, Passagen und Texte aus den unzähligen Büchern von Yoko Tawada so sehr ineinander, dass es mir nahezu unmöglich ist, mich für einen Vortrag in dieser poetischen *Telescopage* zurecht zu finden.“ WEIGEL Sigrid, « Suche nach dem E-mail für japanische Geister. Yoko Tawadas

À cet égard, le travail réalisé par Saitō Yumiko dans le « Synchronopse der Buchpublikationen von Yoko Tawada in Deutschland und in Japan » à l’occasion de la parution du volume *Poetik der Transformation* est une ressource bibliographique inestimable pour le chercheur²⁵². Il permet d’avoir une vue d’ensemble de l’œuvre depuis ses débuts en 1987 jusqu’en 2010 à l’aide d’une chronologie parallèle des parutions dans les deux langues, accompagnée de renvois internes qui éclaireissent les rapports entre les nombreux “textes-partenaires” (autotraduction, réécriture, citation intratextuelle, etc.). Pour toute référence aux questions bibliographiques (jusqu’en 2010), nous renvoyons donc à ce travail, dont il est à espérer qu’il se poursuive un jour pour le reste de l’œuvre de Tawada, qui ne cesse de croître au fil des années et dont les liens internes sont toujours aussi forts.

Nous avons donc affaire à une œuvre à la fois dense, complexe et fragmentaire. En effet, il existe un grand nombre de textes « éparpillés » dans des publications collectives ou des revues littéraires, et qui ne font pas nécessairement l’objet de rééditions. À l’intérieur même des recueils, il arrive régulièrement que plusieurs langues d’écriture (et systèmes graphiques) et plusieurs genres littéraires coexistent. L’édition des œuvres de Tawada est à ce titre un objet de réflexion tout à fait passionnant pour l’étude des poétiques du recueil : quels choix président à l’assemblage de certains textes, au mélange de rééditions et d’œuvres nouvelles, ou de traductions et d’originaux au sein d’un même volume, ou encore à la mise en recueil de textes différents dans chaque langue ? Chacun de ces ouvrages reconfigure à sa manière les rapports internes des œuvres entre elles et pose d’innombrables questions de politique éditoriale. La traduction de l’œuvre apporte par ailleurs une complexité supplémentaire par des choix de mise en recueil encore différents des éditions originales (c’est le cas de *Narrateurs sans âmes*, qui regroupe des textes issus de plusieurs recueils allemands). Or malgré le caractère fragmentaire de l’œuvre de Tawada, il est difficile d’en étudier les textes de façon isolée, en raison des phénomènes de circulation interne des idées, des thèmes et motifs, parfois même des phrases, que l’on retrouve par-delà les langues et les genres. Comment donc définir des unités pertinentes d’analyse à l’intérieur de l’œuvre, alors que celle-ci est en partie constituée d’échos et de réécritures translingues et transgenres ?

Poetik am Übergang differenter Schriftsysteme », dans, GUTJAHR Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 130.

²⁵² SAITO Yumiko, « Synchronopse der Buchpublikationen von Yoko Tawada in Deutschland und in Japan », dans, IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, (Discussion, 28), p. 471-486.

L'adjectif qui conviendrait le mieux pour définir la nature de l'œuvre littéraire de Tawada serait peut-être « organique ». Cette unité fondamentale représente à la fois une grande richesse pour l'analyse, qui peut ainsi s'appuyer sur un vaste réseau de références textuelles, et un défi lorsqu'il s'agit de délimiter un corpus, précisément parce que - mis à part quelques textes plus isolés - tout y communique, tout s'y répond. Cela fournit bien sûr un argument supplémentaire en faveur d'une approche plurilingue, mais nous oblige également à réfléchir à la part d'arbitraire qu'il peut y avoir dans nos prétentions à « découper » une œuvre littéraire pour les besoins de l'analyse, ainsi que, paradoxalement, à l'importance peut-être trop grande que nous apportons à l'ouvrage comme unité de référence.

Il convient de noter sur ce point la différence existant dans les pratiques éditoriales entre l'Allemagne et le Japon, et les implications que cela a pour la forme prise par l'œuvre publiée. Au Japon, un grand nombre de textes littéraires font d'abord l'objet d'une publication (ponctuelle pour les textes brefs, sérielle pour les romans) en revue avant d'être rassemblés en volume. En raison de ce format éditorial, de nombreux textes ont une longueur relativement réduite et, dans le cas des romans longs, une structure fragmentaire (Il se trouve que l'on retrouve cette fragmentation dans la technique narrative de l'écrivaine, peut-être en partie liée à ces contraintes éditoriales). Un certain nombre de publications japonaises de Tawada sont donc composées d'un assemblage de plusieurs textes relativement brefs (d'une dizaine à une cinquantaine de pages) sans lien véritable entre eux, dont l'un donne son titre au recueil. Pour ces raisons, le livre publié n'apparaît donc pas nécessairement comme unité pertinente pour l'analyse et nous contraint à une approche plus fragmentaire des œuvres en vue de la constitution d'un corpus d'étude.

Du côté allemand, on note une évolution dans la mise en recueil, depuis les premières publications présentant un assemblage relativement libre (mélange des genres et des thèmes) vers une unité et un formatage croissants.

0.3.2 La question du genre

Dans sa très grande précision, le « Synchronopse » de Saitō signale également à quelle catégorie générique appartient chacune des œuvres citées. Or nous constatons grâce à cela une grande variété terminologique, qui instaure en même temps un certain flou : *Kurzroman* [roman court], *Erzählungen* [récits], *Prosa* [prose], *Prosatexte* [textes en prose], etc. Où se situe la ligne qui sépare le récit du roman court ? Que faut-il entendre au juste par « prose » ? Cette relative indétermination générique est liée aux conceptions qu'a l'écrivaine de la nature

« indifférenciée » du texte littéraire, et de son écriture en particulier comme un « état intermédiaire entre fiction et essai²⁵³ ». Écoutons-la dans un entretien en 1998 : « J'appelle naturellement mes textes plus courts “poèmes en prose” et ceux plus longs simplement “prose”, mais ça n’a pas de signification particulière. Je pense que les textes ont toujours quelque chose d’indéterminé²⁵⁴. »

Le genre, qui aurait pu a priori constituer un critère solide pour différencier les textes et en rassembler certains en vue de la formation d’un corpus, à défaut de pouvoir nous appuyer sur l’unité textuelle des publications, ne représente donc pas une catégorie suffisamment pertinente pour l’auteure, dont les textes naviguent plus ou moins vaguement entre le récit, l’essai, le poème en prose (sans parler des mutations génériques lors du passage d’une langue à l’autre²⁵⁵). Nous proposons un essai de définition du style de Tawada et des rapports de son écriture au genre essayistique dans la partie suivante de ce travail. Il n’est donc pas encore tout à fait temps de développer ce point.

Il nous faut pourtant bien argumenter les raisons qui ont conduit à nos choix bibliographiques, lesquels sont en partie liés à des considérations génériques. Tout d’abord, malgré la part très importante de l’écriture théâtrale dans l’œuvre de Tawada, nous avons ainsi fait le choix de ne pas avoir recours à ses textes dramatiques, en raison des différences fondamentales du texte de théâtre avec les autres genres littéraires. Nous ne pensons pas qu’il soit possible d’étudier avec justesse et pertinence des œuvres relevant du genre dramatique sans inclure dans l’analyse la dimension scénographique et la représentation, indissociables du texte, ce qui aurait considérablement élargi le champ de nos investigations et nous aurait vraisemblablement conduits à l’écart de notre propos.

C’est pourquoi nous nous concentrons presque exclusivement sur des textes en prose (à l’exception de deux poèmes : voir *infra*), qui plus est en prose brève. Il y a plusieurs raisons à ce choix. D’abord, notre décision de ne pas inclure de romans longs (plusieurs centaines de pages), au profit de romans courts et de récits, réside dans notre désir d’aborder en détail un nombre et une variété assez importants de textes. Or la lecture « de près » de plusieurs romans longs aurait

²⁵³ TAWADA Yoko, *Kotoba to aruku nikki* 『言葉と歩く日記』, *op. cit.*

²⁵⁴ „Ich nenne natürlich kürzere Texte >Prosa-Gedichte< und längere Texte einfach >Prosa<, aber das hat nichts zu bedeuten. Ich denke, Texte sind immer etwas Unbestimmtes.“ TAWADA Yoko, « Yoko Tawada. Wo Europa anfängt », dans, SAALFELD Lerke von, *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher, 1998, p. 192.

²⁵⁵ Voir MATSUNAGA Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 540.

considérablement réduit le nombre de textes auxquels nous aurions pu nous intéresser, en raison de l'ampleur de telles analyses et du risque que le fil de notre argumentaire se perde dans une juxtaposition de commentaires individuels. Par ailleurs, la nature même du genre romanesque ne nous semble pas être la plus appropriée à l'étude de l'objet de réflexion que nous nous sommes donné. Nous avons en effet constaté que le degré d'hybridité générique et d'interaction entre littérature et discours théorique-critique était inversement proportionnel à la faiblesse du dispositif narratif.

0.3.3 Corpus retenu

Il nous faut tout d'abord distinguer entre un corpus restreint et un corpus étendu, c'est-à-dire entre les œuvres auxquelles nous consacrons des « microlectures », ou analyses textuelles de détail, et celles que nous citons au fil de notre propos dans un but d'illustration ou d'explicitation. En effet, en raison du principe de communication qui relie de manière très forte les divers textes de Tawada entre eux, il serait regrettable de devoir se passer de telles ressources, qui renforcent la pertinence du commentaire en montrant que les points abordés ne sont pas, précisément, ponctuels dans l'œuvre de l'écrivaine mais en constituent un élément important, et mettent en lumière les phénomènes de passage entre les langues et les textes, caractéristiques de la nature organique et hybride de l'écriture tawadienne.

Les œuvres appartenant à la première catégorie font partie d'un groupe restreint de textes identifiés selon des critères de genre (ou plutôt d'ambiguïté générique), de style et de contenu, tandis que les autres font appel à la bibliographie de Tawada dans son ensemble.

Une seconde restriction s'impose, d'ordre chronologique cette fois-ci. Nous avons signalé précédemment l'importance des événements du 11 mars 2011 pour les écrivains japonais et pour Yoko Tawada en particulier. Suite au séisme et à l'incident nucléaire consécutif, elle consacra pendant plusieurs années son écriture à la réflexion sur cette catastrophe. On assiste donc à une sorte de rupture dans la production littéraire de l'écrivaine, dont les thématiques changent radicalement à partir de 2011 jusqu'à l'écriture du roman *Histoire de Knut*. Certaines œuvres conservent la trace de ce changement, comme *Kumo wo tsukamu hanashi*²⁵⁶, en cours de sérialisation lors des événements, qui intègre sur la fin des éléments qui serviront de base à son travail postérieur, ou ses conférences de poétique réunies

²⁵⁶ TAWADA Yoko, *Kumo wo tsukamu hanashi* 『雲をつかむ話』, Tokyo, Kodansha, 2012.

dans *Fremde Wasser*, qui furent réécrites dans la perspective de la catastrophe naturelle et nucléaire²⁵⁷. Il faut toutefois user avec prudence du terme « rupture », car Tawada met au service de ces nouveaux thèmes la même technique littéraire qu'elle avait jusqu'ici polie dans des textes dont la dimension politique n'était certes pas absente mais dont la tonalité était moins grave qu'après 2011. De même, le retour plus récent à ses sujets de prédilection, avec par exemple la parution du volume *akzentfrei*, ne marque pas une rupture complète avec sa période "post-séisme", de laquelle l'œuvre ressort raffermie et revitalisée. Il n'en demeure pas moins que la période en question représente à plusieurs niveaux un hiatus dans l'écriture de Tawada et nous sembla donc un terminus *ad quem* pertinent pour la sélection de nos objets d'analyse.

Enfin, dans la mesure où nous tentons de replacer (peut-être devrions-nous dire : « déplacer ») l'étude de l'œuvre de Tawada dans un champ métacritique, les divers textes analysés dans les chapitres qui suivent ne le sont pas pour eux-mêmes. C'est-à-dire que nous ne nous penchons pas systématiquement sur chacun des textes ou chapitres qui composent les ouvrages que nous avons retenus : certains seront seulement évoqués, d'autres cités, d'autres encore commentés en détail, selon leur intérêt et leur pertinence pour notre démonstration.

Nous devons l'intuition qui conduisit au rassemblement de notre corpus restreint à notre directeur de thèse, Bernard Banoun, qui employa au cours d'une conversation personnelle l'expression éclairante de « fables théoriques » pour définir ces textes de Tawada qui oscillent entre l'essai et le récit poétique²⁵⁸ et sont nourris de réflexions intellectuelles sur la culture, la littérature, le langage, etc. qu'ils incarnent sur un mode que l'on pourrait qualifier d'allégorique.

Nous avons retenu un nombre à peu près équivalent de textes dans les deux langues afin de présenter un échantillon équilibré et représentatif. De plus, nous avons essayé, dans la mesure du possible, d'aborder conjointement les « textes-partenaires » parmi eux, ce qui explique la présence de certains textes isolés du reste de leur ouvrage.

En japonais, notre corpus restreint se compose donc de deux recueils: *Katakoto no uwagoto* 『カタコトのうわごと』, paru en 1999, et *Ekusofonī – bogo no soto he deru tabi* 『エクソフォニー—母語の外へ出る旅』, paru en 2003, ainsi que deux récits individuels:

²⁵⁷ Voir GUTJAHN Ortrud (éd.), *Fremde Wasser*, op. cit., p. 9.

²⁵⁸ TADIE Jean Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Gottoharuto tetsudō 『ゴットハルト鉄道』, paru en 1995, *Tabi no jikan* 『旅の時間』, publié artisanalement une première fois en 1979 et réédité en 2004. À ces textes en prose s’ajoutent deux poèmes, choisis pour leur place cruciale dans le parcours littéraire de Tawada : « Kankōkyaku » 「観光客」 dans le recueil *Anata no iru tokoro dake nani mo nai* 『あなたのいるところだけなにもない』 publié en 1987, et « Die 逃走 des 月 s », version bilingue d’un poème japonais à l’origine, dans le recueil *Abenteuer der deutschen Grammatik* en 2010.

Katakoto no uwagoto :

Ce recueil que Tawada décrit elle-même dans la postface à la nouvelle édition de 2007 comme « クンターブント » (*kunterbunt*), c’est-à-dire un « pêle-mêle », contient une collection d’essais, dans la grande majorité desquels l’écrivaine revient sur ses expériences personnelles, linguistiques et sur son écriture depuis son arrivée en Allemagne. Parus dans différentes revues japonaises entre 1992 et 1999, ils retracent un parcours personnel et poétique et dessinent au fil des réflexions une posture critique qui s’exprime également dans plusieurs essais consacrés à d’autres œuvres (littéraires mais également plastiques et cinématographiques) et à la culture en général. En outre, les trois parties que composent ce recueil (*Yūenchi wa usotsuki no tengoku* 「遊園地は嘘つきの天国」 [Les parcs d’attractions sont le paradis des menteurs], *Ifuku toshite no nihongo* 「衣服としての日本語」 [La langue japonaise est un habit], *Sen wa gushō Gushō wa sen* 「線は具象 具象は線」 [La ligne est le corps Le corps est la ligne]) sont ponctuées de quatre textes difficilement définissables, à part peut-être comme de brefs récits poétiques surréalistes en prose. Ce mélange de « balbutiements » (*katakoto* 片言) et de « divagations » (*uwagoto* 譫言), « c’est là toute ma “sagesse” : ce n’est pas grand-chose mais je n’en ai pas honte non plus²⁵⁹ », écrit Tawada.

Ekusofonī – bogo no soto he deru tabi :

Cet ouvrage est divisé en deux grandes parties : une première, intitulée « Bogo no soto he deru tabi » [Voyage hors de la langue maternelle], regroupe les réflexions théoriques de Tawada à l’occasion de ses déplacements et de sa participation à vingt événements littéraires et scientifiques de par le monde, rassemblées autour du concept d’« exophonie », qu’elle décrit en ses termes comme une conception qui

²⁵⁹ 「これがわたしの「利口」の全部で、たいしたことはないが、別に恥じてもない。」 TAWADA Yoko, *Katakoto no uwagoto* 『カタコトのうわごと』, *op. cit.*, p. 226.

a l'air de ressembler à celles de « littérature d'étrangers » ou de « littérature migrante », mais en est peut-être en réalité l'exact opposé. Si les termes de « littérature d'étrangers » et « littérature migrante » portent en eux l'idée que « des étrangers viennent chez nous et se servent de notre langue pour écrire », je comprends la « littérature exophone » comme une conception débordant de curiosité aventureuse, qui se place du point de vue de la création et demande : « Comment faire pour sortir de la langue maternelle qui nous enveloppe (nous ligote) ? Que se passerait-il si on en sortait ? »²⁶⁰

Tawada y aborde des thématiques comme la littérature et la migration, le postcolonialisme, le plurilinguisme littéraire, la littérature mondiale, la traduction littéraire, etc. La seconde partie du livre est un « livret pratique » (*jissen hen* 実践編) intitulé « Doitsugo no bōken » [L'aventure de la langue allemande], dans lequel l'écrivaine met en scène dans dix brefs essais des questionnements poétiques nés de la confrontation entre ses langues d'écriture.

Gottoharuto tetsudō :

Ce roman japonais est un des « textes-partenaires » du corpus. Parti de la traduction d'un court texte allemand, « Im Bauch des Gotthards » dans *Talisman*, il s'est métamorphosé en réécriture au cours du processus. Les deux versions du texte retracent le voyage effectué par Tawada à travers le tunnel ferroviaire du Saint-Gothard, à la frontière de la Suisse et de l'Italie, à la demande d'un journal de Zurich, mais le roman s'agrandit d'une galerie de personnages, de scènes et de conversations absentes de l'« original ». Considéré par l'auteure comme sa première tentative d'autotraduction, ce pseudo-récit de voyage à la tonalité onirique met en jeu les problématiques de la réécriture translingue tout en proposant une réflexion politique sur la frontière.

Tabi no jikan :

Il s'agit à nouveau d'un récit de voyage et d'un texte-partenaire, bien moins connu en revanche. Ce texte est celui qu'écrivit Tawada à l'âge de dix-neuf ans au retour de son voyage jusqu'en Europe, notamment à bord du Transsibérien. La raison pour laquelle il est peu connu est qu'il fut imprimé artisanalement en un nombre très limité de copies. Nous devons sa connaissance à la revue littéraire *Eureka* qui l'éditiona dans un numéro consacré à Tawada. Narré

²⁶⁰ 「これは「外国人文学」や「移民文学」などという発想と似ているようで、実は正反対かもしれない。「外から人が入って来て自分たちの言葉を使って書いている」という受け止め方が「外国人文学」や「移民文学」という言い方に現れているとしたら、「自分を包んでいる（縛っている）母語の外にどうやって出るか？出たらどうなるか？」という創作の場からの好奇心に溢れた冒険的な発想が「エクソフォン文学」だとわたしは解釈した。」TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 6.

dans un style encore extrêmement simple et linéaire, il offre un objet de comparaison remarquable avec son équivalent allemand, *Là où commence l'Europe*.

En allemand, notre corpus est constitué de trois recueils de prose : *Talisman*, paru en 1996, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* en 2000, et *Überseetzungen* en 2002, ainsi que du récit individuel *Wo Europa anfängt* paru en 1991.

Talisman :

Talisman contient dix-huit « essais qui peuvent également être considérés comme des récits²⁶¹ ». Il s'agit du premier recueil de ce genre publié par Tawada en Allemagne et il ouvrira la voie à plusieurs ouvrages dans cette veine. C'est sans conteste celui des ouvrages de l'écrivaine qui met le plus en scène son style pseudo-ethnographique, même si les textes qu'il contient sont relativement variés, allant de l'observation culturelle au récit de voyage, en passant par des essais autobiographiques autour du plurilinguisme ou l'écriture et la traduction littéraire. Il représente un stade encore hétéroclite des recueils de Tawada, avec notamment la présence en son centre d'un récit en prose japonais en édition bilingue.

Sprachpolizei und Spielpolyglotte :

Comme son titre l'indique, ce second recueil composé principalement d'essais est centré davantage que le précédent sur les problématiques linguistiques, mais aussi littéraires. Il contient en particulier une série de textes que Tawada consacre à la lecture et au commentaire de différents auteurs (Goethe, Kleist, Celan, etc.), bien que certains essais soient encore dans la veine ethnographique observée dans *Talisman*. Par ailleurs, on peut observer l'hybridité générique habituelle des recueils de l'écrivaine, puisque celui-ci contient également un poème et deux récits.

Überseetzungen :

Dans ce dernier recueil, la thématique se resserre encore davantage autour de la langue. Contrairement aux deux précédents, les textes qu'il contient sont répartis en différentes parties, qui structurent géographiquement l'ouvrage et proposent parcours linguistique autour du globe : *Euro-asiatische Zungen* [langues euro-asiatiques], *Süd-afrikanische Zungen* [langues

²⁶¹ „Der Band ‚Talisman‘, um den es in diesem Kapitel hauptsächlich geht, enthält 18 Essays, die zugleich als Erzählungen betrachtet werden können“ HOFMANN Michael et PATRUT Iulia-Karin, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, op. cit. Kindle Locations 3821-3822.

sud-africaines] et *Nord-amerikanische Zungen* [langues nord-américaines]. Dans la majeure partie des textes de ce recueil, nous suivons les pas de Tawada dans une de ses villes de résidence temporaires (Marseille, Boston, Le Cap, etc.), dont elle rapporte réflexions linguistiques et impressions poétiques pour composer essais, récits et poèmes dans lesquels elle « sent le monde à travers ses langues », comme elle l’écrit dans *Ekusofonī*.

Wo Europa anfängt :

Il s’agit du premier récit que Tawada écrit et publie en allemand, et du texte-partenaire de *Tabi no jikan*. Il fait partie d’un des recueils les plus hétérogènes de l’écrivaine, puisque celui-ci contient à la fois deux récits (un texte original en allemand et une traduction du japonais) et une collection de poèmes présentés dans les deux langues. En raison de cette hétérogénéité linguistique et générique, mais aussi de la place cruciale de *Wo Europa anfängt* dans l’œuvre de Tawada, nous n’étudions pas le recueil entier mais ce seul récit, en parallèle avec son partenaire japonais. Tout comme ce dernier, il retrace (mais d’une manière tout à fait différente) le premier voyage de l’écrivaine entre Tokyo et Moscou.

0.4 Développement de la thèse

Nous avons déjà posé dans ce chapitre d’introduction les bases des principes de l’écriture de Yoko Tawada grâce à un parcours au cœur des différents domaines de la littérature comparée, qui éclairent, chacun à sa manière, divers pans de l’œuvre de l’écrivaine et mettent en branle un certain nombre de questionnements d’ordre poétique autant que théorique. Nous proposons à présent de développer plus en détail certains de ces questionnements à travers quatre grands axes de réflexion. Ce ne sont pas les seuls qui auraient pu être retenus en vue d’échafauder un propos argumenté sur les relations entre l’œuvre de Tawada et le comparatisme. Nous avons vu que les sujets possibles ne manquaient pas, loin de là. Cependant, les quatre thématiques choisies ont, peut-être davantage que d’autres, pour intérêt de faire fonctionner à plein les interactions potentielles entre l’écriture littéraire de notre auteure et les problématiques de la littérature comparée.

Dans la continuité des réflexions ébauchées précédemment, le premier chapitre sera tout d’abord consacré à des questionnements d’ordre critique. Il s’agit, au-delà du simple constat de la proximité, voire de la similitude entre la poétique tawadienne et la pratique comparatiste, de fonder véritablement une démarche métacritique. Celle-ci consistant à proposer l’œuvre de Tawada non seulement comme objet mais aussi comme outil de réflexion, il convient dans un

premier temps de s'interroger sur les liens entretenus par la littérature et la critique, et sur les passerelles existant entre les deux, au niveau général et au niveau de l'œuvre en particulier. Notre but dans ce chapitre sera d'éclairer la démarche critique sous une multitude d'angles, de l'intérieur de l'œuvre vers l'extérieur (la critique chez Tawada) et *vice versa* (la critique de Tawada). Nous regarderons donc de près la manière dont fonctionne le style tawadien, en essayant de dégager les enjeux de la collaboration entre écriture littéraire et pensée critique. Ces réflexions nous amèneront ainsi à nous intéresser aux formes hybrides et mal définies de la prose d'idées.

Le chapitre suivant prend pour thème central une des catégories les plus influentes de la réflexion littéraire contemporaine : l'espace. Son importance pour la littérature comparée n'est pas des moindres puisque la discipline est tout entière consacrée à l'étude du passage, des déplacements et des chevauchements sous une forme ou une autre. Or l'écriture de Tawada, elle-même fondée sur une dynamique semblable de passage (écriture du déplacement, transferts culturels et linguistiques, autotraduction et réécriture translingue, etc.), est intimement liée à la réflexion sur l'espace – notamment l'espace transitoire, intermédiaire, interstitiel, qu'il est possible de définir comme le champ d'action du comparatiste. Partant d'une réflexion théorique et méthodologique sur le rôle de l'espace dans les études littéraires, nous analyserons les différents types d'espace présents dans l'œuvre de Tawada et leur fonction dans son écriture. En tant que lieux privilégiés d'expression de l'espace et du mouvement, plusieurs récits de voyage auront également leur place dans cette réflexion ; ils nous permettront d'aborder à différents niveaux la question de ce qu'il advient lors du passage entre les espaces mais aussi entre les textes.

Le troisième chapitre se situe dans le prolongement direct du précédent puisqu'il se consacre à un espace bien particulier : l'Europe, qui occupe une place centrale dans le travail littéraire et la réflexion culturelle de Tawada. Une première partie tentera de cerner le problème d'une définition de l'Europe, à la base de la recherche que mène l'écrivaine depuis ses débuts littéraires. Puis nous suivrons les différentes étapes de son parcours intellectuel et poétique à travers la question européenne, en nous arrêtant sur plusieurs moments clés où se cristallise une véritable pensée tawadienne de l'Europe. Nous nous appuierons finalement sur les conclusions auxquelles nous serons parvenus pour éclairer les débats actuels entourant les rapports entre littérature européenne et littérature comparée, et tenter d'y contribuer dans les termes de Tawada.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre revient (car tout y est forcément lié, en littérature et à plus forte raison chez Tawada) sur la langue, et plus précisément sur la traduction, « point d'orgue », comme l'écrit Cécile Sakai²⁶², de l'œuvre, donc également de notre réflexion et nœud gordien de l'étude comparée des littératures. Nous serons amené à repréciser qu'il s'agit d'un domaine immensément vaste qui englobe toute la production littéraire de Tawada. Il serait donc vain de prétendre éclairer les enjeux des phénomènes linguistiques à l'œuvre dans leur ensemble. Nous avons par conséquent choisi de nous concentrer sur certains aspects seulement, dans la perspective des questions de traduction sur lesquelles notre propos s'achève. Nous verrons ainsi comment deux sentiments a priori contradictoires envers la langue, fétichisme et scepticisme, coexistent chez Tawada, et la manière dont ces positions radicales nourrissent une réflexion tout aussi radicale sur la traduction. Celle-ci nous invitera finalement à repenser ce que nous entendons au juste par l'acte de traduire, ses enjeux et ses possibilités, questions fondamentales pour la réflexion et la méthode comparatistes.

²⁶² SAKAI Cécile, « Tawada Yôko et le mystère de l'écriture », *art. cit.*, p. 442.

1 CRITIQUE DE LA CRITIQUE

« L'essai est-il : dans un domaine où le travail exact est possible, quelque chose qui suppose du relâché... ou le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible. »

Robert Musil²⁶³

L'objectif de ce chapitre est de fonder la posture métacritique qui est la nôtre dans l'ensemble de ce travail, à l'image de la « métalittérature, auto-réflexive²⁶⁴ » de Yoko Tawada. Pour ce faire, il nous faut commencer par étudier, à l'aide de la notion de « prose d'idées », les spécificités du style tawadien, à mi-chemin entre littérature, critique et théorie, afin de dégager les liens existant entre ces différentes écritures et d'exposer leurs possibles apports réciproques. Grâce à l'analyse de telles interactions dans l'œuvre de Tawada, nous tenterons d'élucider et de reproduire ce modèle d'écriture qui réconcilie différentes approches critiques, mais fait aussi dialoguer la critique littéraire et son « objet ». Littérature et critique entretiennent des rapports complexes et mouvants, et nous étudierons de près leurs enjeux dans le cadre particulier de l'œuvre de notre auteure, en nous intéressant à la fois à l'exercice de la critique au sein des textes de Tawada et à la manière dont la critique universitaire prend en charge ces derniers. Au terme de ce chapitre, nous aurons en partie élucidé les relations entre l'écriture de Tawada, la démarche critique, la prose d'idées et le comparatisme, et montré ce que peut apporter l'œuvre de Tawada en tant qu'objet de réflexion et modèle à la pratique de la critique, notamment comparatiste.

Partant des constats que nous avons faits concernant l'état de la recherche sur l'œuvre de Tawada, deux voies possibles s'ouvraient à nous. D'un côté, choisir une approche quantitative ou en d'autres termes, prenant acte du caractère partiel (partial) de la recherche, diversifier les œuvres et les lectures afin de rendre justice à la richesse et à la complexité du travail littéraire de l'écrivaine, que le consensus critique a partiellement contribué à statufier. La méthode

²⁶³ MUSIL Robert, « De l'essai », dans *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexions*, traduit par JACCOTTET Philippe, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 334.

²⁶⁴ SAKAI Cécile, « Tawada Yôko et le mystère de l'écriture », *art. cit.*, p. 442.

comparatiste, mettant par exemple en relation à l'intérieur de l'œuvre des textes qui relèveraient sinon de disciplines différentes, ou éclairant les écrits dans la langue X à la lueur de la littérature en langue Y, etc., offre des outils tout à fait appréciables pour élargir et revitaliser le champ d'investigation. La pure lecture comparative de l'œuvre de Tawada est d'ailleurs une option que nous avons longtemps contemplée, et les travaux récents dans le domaine prouvent qu'il s'agit d'une approche non seulement adéquate mais tout à fait fructueuse.

D'un autre côté, la littérature tawadienne nous semblait cependant pouvoir apporter autre chose, quelque chose de plus que ce qui résulterait de telles lectures : si le comparatisme nous en apprend effectivement beaucoup sur l'œuvre de Tawada, celle-ci n'aurait-elle pas, en retour, quelque chose à nous dire sur la littérature comparée ? L'impression persistante que les écrits de Tawada tendent, pour ainsi dire, un miroir au comparatiste est la raison pour laquelle nous avons finalement choisi la seconde voie, autrement dit une approche qualitative consistant non pas à combler les espaces laissés vierges par la critique mais à changer de niveau ou de mode de lecture. La métaphore du « jeu de miroirs » qu'emploie Georges Poulet pour décrire le cadre (mais aussi les risques) de la pensée critique est ici triplement valable : un premier stade réflexif est observable à l'intérieur de l'écriture de Tawada, qui présente notamment de fortes caractéristiques métatextuelles, un deuxième stade réflexif advient par la mise en regard de la pensée tawadienne et de la pensée comparatiste, et un troisième stade réflexif apparaît à l'intérieur même de la démarche en question, au sens où ce parti-pris de lecture est le reflet de la conception que nous avons de notre propre pratique.

L'origine de l'« impression » produite par les textes de Tawada, qui est à la base de cette réflexion, réside dans le style de l'auteure qui témoigne, pour reprendre le mot de Julien Gracq, d'« un engagement irrévocable de la pensée dans la forme²⁶⁵ ».

1.1 Sur le style tawadien

Les commentateurs de l'œuvre de Tawada s'accordent sur la particularité de son style, caractérisé par « le croisement de la poésie et de la théorie²⁶⁶ » et son corollaire, le chevauchement mutuel des différentes sortes de textes qui constituent ladite œuvre :

²⁶⁵ GRACQ Julien, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950, p. 74.

²⁶⁶ „Die Verschränkung von Poesie und Theorie zählt zu den Hauptmerkmalen von Yoko Tawadas Texten (...).“ ERVEDOSA Clara, « Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration. Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in Tawadas Text „Talisman“ », *art. cit.*, p. 368.

Le passage entre les types de textes est fluide chez Tawada, les textes littéraires étant pénétrés de réflexions théoriques et esthétiques, tandis que les textes poétologiques sont souvent portés par un réseau dense et cohérent de métaphores qui pourraient aussi bien se trouver dans un de ses textes artistiques. Ce procédé n'est pas anodin, il correspond à la poétique tawadienne qui relativise la séparation de la science et de l'art, et recouvre un espace intersectionnel entre les deux.²⁶⁷

Cette définition par M. Hofmann de l'écriture tawadienne comme « *Grenzerfahrung zwischen Wissenschaft und Kunst* » [expérience limite entre science et art]²⁶⁸, où propos critiques ou théoriques et procédés poétiques se fécondent mutuellement, est plus pertinente que celle proposée par P. Leitmeir, dans la mesure où cette dernière identifie certes ces deux éléments mais de manière séparée : d'un côté un « *kulturkritisches Moment* » [élément de critique culturelle] et de l'autre un « *kreativ-schöpferisches Moment* » [élément de création]²⁶⁹. Or il s'agit bien d'un seul et même mouvement réunissant discours critique et création poétique. L'indivisibilité d'une « forme » et d'un « fond » est un des lieux communs de l'analyse littéraire mais elle revêt une importance toute particulière dans le cas de Tawada, chez qui leur influence réciproque se fait processus littéraire conscient. Il en découle donc une nécessité d'étudier ces éléments non pas comme deux « faces » ou deux « aspects » (soit que l'on privilégie les caractéristiques formelles du texte au détriment de la pensée qu'il véhicule, soit que l'on choisisse d'y lire un message indépendamment de son expression) mais dans leur unité symbiotique. Les conseils que J. Starobinski adresse au critique prennent en ce sens une valeur supplémentaire :

Il sera oiseux de persister à distinguer dans un texte une face objective et une face subjective, une « forme » et un « fond ». La « forme » n'est pas le vêtement du « fond », elle n'est pas une apparence derrière laquelle se dissimulerait une plus précieuse réalité. Car la réalité de la pensée consiste à être apparaissante ; l'écriture, loin d'être le truchement douteux de l'expérience intérieure, est l'expérience même. Ainsi cette sorte d'approche acceptante m'aide-t-elle à surmonter une stérile antinomie : elle me fait apercevoir le sens dans son incarnation et le matériau « objectif » dans sa portée « spirituelle ».²⁷⁰

²⁶⁷ „Zwischen den Textsorten besteht bei Tawada ein fließender Übergang, die literarischen Texte sind von theoretischen und ästhetischen Reflexionen durchsetzt, während die poetologischen häufig von dichten, stringent arrangierten Metaphern getragen werden, die auch in einem der künstlerischen Texte Tawadas stehen könnten. Dieses Vorgehen ist nicht zufällig, sondern entspricht Tawadas Poetik, die die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst relativiert und eine Schnittmenge zwischen beiden absteckt.“ HOFMANN Michael et PATRUT Iulia-Karin, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, op. cit. Kindle Locations 3800-3803

²⁶⁸ Voir également BAUR Linda, *Yoko Tawada: Writing Between Sensual Joy and Theoretical Interest in Language*, [En ligne], <http://www.medienobservationen.de/artikel/literatur/tawada_engl.html>, (Consulté le 6 juin 2018).

²⁶⁹ LEITMEIR Petra, *Sprache, Bewegung und Fremde im deutschsprachigen Werk von Yoko Tawada*, op. cit.

²⁷⁰ STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, op. cit., p. 40.

Très clairement, définir le style d'écriture de Tawada comme hybride, « flou », « frontalier », etc. a des implications concernant l'appartenance générique de ses écrits. Si la question se pose sans doute moins dans le cas de ses poèmes ou de ses textes pour la scène, dont les caractéristiques formelles rendent une confusion plus difficile²⁷¹, cette question est primordiale si on s'intéresse à sa prose. C'est en effet dans cette forme d'écriture que le « flou » est le plus prononcé. Et quelle définition proposer des textes en prose de Tawada quand l'auteure elle-même déclare par exemple ne voir ni faire de différence radicale entre l'essai académique et le texte littéraire ?

Je me rappelle une lecture à la fin de laquelle Sebald avait répondu à l'auditoire lui demandant pourquoi il n'écrivait pas en anglais : « j'ai écrit beaucoup d'essais académiques en anglais, mais la littérature c'est tout à fait autre chose. ». La personne qui avait posé la question n'avait pas l'air d'être convaincue. De mon côté, je comprenais intuitivement ce que Sebald voulait dire, mais mon activité depuis dix années et quelques ayant petit à petit fini par saper cette « compréhension », je ne pouvais pas être d'accord avec lui.²⁷²

Ce témoignage nous intéresse à plusieurs titres. En premier lieu, il nous apprend où Tawada se situe dans le débat autour de la question d'« une langue littéraire, c'est-à-dire un dialecte spécial, au moins partiellement distinct de la langue standard²⁷³ », dans la mesure où elle y exprime son désaccord avec la distinction entre un usage « standard » (incluant entre autres la prose académique, même si celle-ci possède en réalité des caractéristiques formelles distinctives) et un usage littéraire de la langue, que suggère le fossé qui sépare par exemple pour Sebald ses écrits universitaires en anglais de son œuvre littéraire en allemand²⁷⁴. En outre, Tawada y désigne son activité d'écrivaine comme un processus au cours duquel la frontière entre littéraire et non-littéraire aurait fini par tomber, de sorte que l'on est tenté de définir en partie son écriture comme une forme de « prose de pensée » ou « prose d'idées ».

²⁷¹ Encore qu'un de ses derniers ouvrages parus en Allemagne, un roman en vers, joue lui aussi, à sa manière, sur les frontières génériques. Voir TAWADA Yoko, *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016.

²⁷² 「ゼーバルトがある朗読会の後で「なぜ英語で書かないんですか？」という聴衆からの質問に対して、「学術論文などはたくさん英語で書いたが、文学は論文とは全然違う」と答えたのを覚えている。質問した人はあまり納得できないでいたようだった。わたしはゼーバルト氏の言っている意味が気持ちのうえでは分かったが、その「分かる」気持ちを少しずつ崩してきたこの十何年かの作業があるので、賛成はできなかった。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 24.

²⁷³ LECERCLE Jean-Jacques et SHUSTERMAN Ronald, *L'Emprise des signes : Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, (Poétique), p. 31.

²⁷⁴ À noter que des poèmes écrits par Sebald en anglais furent publiés de manière posthume : SEBALD Winfried Georg, *For Years Now*, Londres, Short Books, 2001.

Dans le numéro « Prose d'idées : formes et savoirs » des *Cahiers de narratologie*, Marie-Laure Acquier situe la prose de pensée « à la marge des grands genres canoniques », en soulignant le « polymorphisme générique » et la « variété thématique », et la définit comme « lieu d'interaction entre le champ du littéraire, les discours du savoir et les disciplines qui s'y rapportent »²⁷⁵. C'est également, comme nous l'avons établi précédemment, en ces termes que l'on peut décrire l'œuvre de Tawada ; mais la question de la nature de la prose de pensée (polymorphe, variée, intermédiaire), difficilement cernable, reste entière. C'est d'autant plus vrai que ce qu'on regroupe désormais sous cette appellation, de la prose scientifique à l'essai littéraire, ne constitue plus un sous-groupe de la littérature comme à l'époque classique mais présente des degrés variables de littérarité, pour lesquels M.-L. Acquier propose, sur un mode genettien, une répartition tripartite : non-littéraire, conditionnellement littéraire et constitutivement littéraire²⁷⁶.

Dans un numéro de la revue *Palimpsestes*, Jacques Colson se penche sur la traduction de la prose de pensée (principalement philosophique) et en suggère une approche stylistique :

C'est sans doute à son lexique qu'on reconnaît le plus facilement la prose de pensée. On y trouve des mots typiques : “d'entrée de jeu”, “questionnement”, “se donner comme”, “véhiculer”, “cautionner”, “récuser”, “s'investir de”, “évacuer”, “repérer”, “s'articuler” ; des infinitifs substantivés : “le vouloir”, “le dire” ; et des participes passés substantivés : “le non dit”, “l'impensé”, etc. Mais au-delà des mots, facilement repérables comme un accent, il y a la syntaxe, la structure des phrases, qui sont généralement longues et complexes et où peuvent s'observer mises en relief, inversions et accumulations, par exemple.²⁷⁷

Au regard de ces caractéristiques formelles (partagées d'ailleurs en grande partie par la prose universitaire), prétendre comme le fait Tawada pour son propre cas que ce genre d'écriture ne serait pas « tout à fait autre chose » que la littérature semble pour le moins contre-intuitif. De fait, il est difficile de nier que les idéaux de rigueur, d'exhaustivité, en un mot : de scientificité qui dictent l'écriture n'ont guère de quoi susciter chez le lecteur le même emportement ou ravissement que l'œuvre littéraire, dont elle ne partage d'ailleurs pas non plus le statut. Ce caractère « anti-littéraire » est particulièrement évident dans les formes les plus positives de la prose d'idées, où l'écriture est au service du développement d'un raisonnement

²⁷⁵ ACQUIER Marie-Laure, « Avant-propos. Prose d'idées, prose de pensée, un bilan. Prose d'idées, prose de pensée, bilan d'une réflexion », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 14, 29 février 2008, paragr. 3, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/narratologie/644>>, (Consulté le 24 avril 2018).

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ COLSON Jacques, « La prose de pensée : prose étrange ou étrangère ? », dans *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 6, 1993, p. 36, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/755>>, (Consulté le 28 mai 2018).

logique ou de la transmission d'un savoir objectif qui s'accommodent mal de « l'allure poétique, à sauts et à gambades » si chère à Montaigne. On pourra même aller plus loin en disant qu'une certaine prose d'idées (dont les écrits académiques) est anti-littéraire au sens fort. C'est ce que fait G. Genette dans « Rhétorique et enseignement », où il s'attarde sur le « style dissertatif » :

La dissertation [ou en l'occurrence tout texte académique – T. R.], n'étant pas une œuvre littéraire, n'exige pas, et en un certain sens refuse ce qui est la marque traditionnelle de la littérature : le « beau style » : « Sous prétexte que la dissertation porte sur des questions d'art, on ne se croira pas autorisé au *beau style*. » En fait, la rhétorique du style se limite presque exclusivement, ici, à des prescriptions négatives : contre les incorrections grammaticales, fautes d'orthographe, impropriétés de vocabulaire, ce qui va de soi ; contre les « effets » esthétiques et poétiques, déplacés dans un contexte aussi sobre et aussi rigoureusement fonctionnel, où *tout ce qui n'est pas utile est nuisible* (...). L'idéal du style dissertatif est vraiment un *degré zéro de l'écriture* ; la seule valeur proprement esthétique que l'on puisse y rencontrer, c'est le *brillant*, c'est-à-dire l'art de la « formule ». ²⁷⁸

On retrouve ce constat de l'exclusion réciproque de la science et de l'art chez Marielle Macé, selon laquelle « le rapport du style et de la connaissance est de plus en plus difficile, un sentiment d'incompatibilité entre écriture et savoir s'est imposé (...) depuis la fin du XIX^e siècle²⁷⁹. » Cependant, la défiance à l'égard du style et des procédés littéraires dans l'exercice de la pensée est un phénomène à la fois plus ancien et récurrent. En 1795 déjà, Schiller écrivait dans *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* [Sur la mesure nécessaire dans l'emploi des belles formes] que « l'arbitraire des Belles-Lettres dans la pensée est un bien grand mal et ne peut qu'obscurcir la raison²⁸⁰ ». Robert Musil se fait l'écho de cette critique dans « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du déclin de l'Occident »²⁸¹ et, plus récemment, dans la lignée de Schiller et Musil, Jacques Bouveresse s'est attaqué à « l'abus des belles-lettres dans la pensée » : « en particulier l'abus des formules brillantes et approximatives, des rapprochements hasardeux, des raccourcis trop rapides et des

²⁷⁸ GENETTE Gérard, « Rhétorique et enseignement », dans *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 39-40.

²⁷⁹ MACE Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 14, 29 février 2008, paragr. 1, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/narratologie/499>>, (Consulté le 24 avril 2018).

²⁸⁰ „Belletristische Willkürlichkeit im Denken ist freilich etwas sehr Uebles und muß den Verstand verfinstern (...).“ SCHILLER Friedrich, *Sämmtliche Werke: in zwölf Bänden*, vol. 12 : 12, Stuttgart ; Tübingen, J.G. Cotta, 1838, p. 158.

²⁸¹ MUSIL Robert, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexions*, traduit par JACCOTTET Philippe, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 98-117.

synthèses trop faciles²⁸² » qui sont selon lui caractéristiques des « impostures intellectuelles²⁸³ ».

Force est de constater qu'il est légitime de parler d'« abus » quand la licence poétique a pour but non avoué de camoufler un raisonnement défaillant et de déresponsabiliser l'auteur sous couvert de la métaphore. La critique, au nom de l'entendement et de l'honnêteté intellectuelle, d'une espèce bien définie de collusion entre poésie et pensée est donc légitime. En revanche, on peut considérer la même critique, sous ses formes les plus extrêmes, comme représentative de ce que fustigeait Adorno dans « L'essai comme forme », à savoir « la maxime positiviste [de] l'autonomie de la forme²⁸⁴ » et « cette disposition d'esprit qui réagit en entourant l'art de barrières comme le domaine réservé de l'irrationalité, en assimilant la connaissance à la science organisée et en cherchant à évacuer comme des impuretés tout ce qui ne se plie pas à cette antithèse²⁸⁵ ». Dans l'étude de la littérature plus que tout autre domaine, notamment parce que les écrivains et les critiques travaillent avec, et sur le même matériau, les fondements de cette antithèse sont douteux.

Certaines restrictions générales s'imposent donc aux exigences anti-littéraires, en partie légitimes, que se voit formuler la prose d'idées. Toutes ces précautions que nous prenons et l'approche nuancée de la définition et de l'usage de cette terminologie ne sont pas oratoires ; elles sont là pour délimiter l'autre problème fondamental, que passe sous silence l'anecdote rapportée par Tawada et l'amalgame qu'elle semble y faire : celui du statut du scripteur. Le degré de littéarité (entendu ici comme dosage d'« imagination subjective » et de « discipline objective », pour emprunter le vocabulaire d'Adorno²⁸⁶) permis ou attendu par les différentes communautés d'usage ne sera pas le même à l'égard de la dissertation d'un étudiant, de l'article d'un chercheur, de l'essai d'un « penseur » ou encore de celui d'un écrivain.

Il existe pourtant des textes ambigus qui naviguent entre ces différentes catégories préétablies : c'est là que nous retrouvons le cas particulier de Yoko Tawada, qu'il est temps à présent de replacer à l'intérieur des débats que nous venons de présenter brièvement. Le

²⁸² BOUVERESSE Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir, 1999, p. 15.

²⁸³ SOKAL Alan D. et BRICMONT Jean, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.

²⁸⁴ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, traduit par MULLER Sibylle, Paris, Flammarion, 1984, p. 7.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

caractère littéraire de son écriture essayistique et critique ne réside pas dans « l'emploi des belles formes » (Schiller), dans le « beau style » ou le « brillant » (Genette), pour lesquels elle manifeste d'ailleurs fort peu d'intérêt, mais dans « la tension entre la présentation et la chose présentée²⁸⁷ ». De même, il n'est nullement question chez Tawada d'un recours utilitaire à l'écriture littéraire pour s'autoriser un discours illogique dans des textes non fictionnels, mais d'un dialogue entre critique et littérature orchestré avec « la légère souplesse dans la conduite de la pensée²⁸⁸ » et « l'ethos agile²⁸⁹ » qui sont le propre de l'essayiste, à l'opposé des « *Menschen mit steifem Gehirn*²⁹⁰ » [gens à l'esprit rigide] qui font peu de cas des jeux de langage et des associations surprenantes dont Tawada se délecte.

Partis de l'écriture académique qui se trouve, selon toute vraisemblance, à l'extrémité la moins littéraire du spectre de la prose d'idées, nous nous rapprochons de fait peu à peu de l'essai qui, dans la définition qu'en donne Adorno, partage nombre de traits constitutifs avec le style tawadien : notamment « sa manière de s'abstenir de toute réduction à un principe, de mettre l'accent sur le partiel face à la totalité, dans son caractère fragmentaire²⁹¹ », de « rassemble[r] par la pensée, en toute liberté, ce qui se trouve réuni dans l'objet librement choisi²⁹² », son renoncement à l'idéal de la certitude²⁹³ et sa préférence pour les « chemins de traverse reliant les éléments²⁹⁴ » ; mais aussi, dans sa définition plus nuancée chez M. Macé :

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁸⁹ MACÉ Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », *art. cit.*, paragr. 15.

²⁹⁰ TAWADA Yoko, « Schreiben im Netz der Sprachen », dans *akzentfrei*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016, p. 35. Essai d'abord paru en 2003 en traduction anglaise : TAWADA Yoko, « Writing in the Web of Words », dans, COURTIVRON Isabelle de (éd.), *Lives in translation: bilingual writers on identity and creativity*, traduit par TOTTEN Monika, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 147-155.

²⁹¹ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 13.

²⁹² *Ibid.*, p. 15.

²⁹³ *Ibid.*, p. 17. Il y aurait une étude globale à consacrer à l'analyse d'un des traits distinctifs du style de Tawada en japonais : « —かもしれない », c'est-à-dire « peut-être que... », « il est possible que... », locution modalisatrice omniprésente dans ses essais comme dans la bouche de ses narrateurs, qui place son écriture à l'opposé du discours de maîtrise et d'autorité. Comme l'écrit Kobayashi à propos du récit *Kakato wo nakushite*, dans cette variante de *l'unreliable narrator* de Booth, « le narrateur entraîne le lecteur dans le dédale infernal de l'incertitude du sens en enchaînant les “on dirait”, “peut-être bien”, “il me semble” et “je ne sais pas”. » (「語り手によって「—らしい」「—かもしれない」「気がする」「わからない」が連発され、読者は意味の不確定地獄をさ迷わさせられるのである。」 KOBAYASHI Yukio, « “Kakato wo nakushite” - akui no tanoshimi 「かかたとを失くして」—悪意の愉しみ », dans, TAKANEZAWA Noriko (éd.), *Yoko Tawada*, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7), p. 16.).

D'un autre point de vue, il serait sans doute également possible de soulever les limites et les problèmes de responsabilité du discours qu'engendre cette esthétique de l'incertitude. Voir la citation suivante de M. Macé.

²⁹⁴ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 26.

L'écrivain d'idées escamote vitalement le long passage qui devrait aller de l'intuition, c'est-à-dire de la naissance de l'idée, à sa démonstration ; (...) cette vitesse peut avoir, du point de vue d'une responsabilité du discours, son envers : un dégagement à l'égard de l'assertion, le refus de considérer que ce que l'on dit vous soit tout à fait imputable. Autant de traits qui accélèrent le tempo du texte, mais aussi qui le situent, car ils présentent sa relation à la science en termes d'impertinence et d'accélération, dans un savoir fait de réseaux d'associations, de montages mobiles, d'insuffisances déclarées.²⁹⁵

Ces différents points de vue antagonistes sur la prose d'idées et, en son sein, l'essai en particulier, forment en se répondant un système de réflexion cohérent à l'intérieur d'un cadre de référence (histoire littéraire, système des genres) culturellement marqué. L'exemple de Tawada nous oblige cependant à étudier aussi la question à l'aune de la tradition littéraire japonaise, dont les formes et les genres ne coïncident pas avec ceux auxquels se réfèrent Adorno, Bense, Musil *et alii*. La littérature japonaise possède en effet un genre « difficilement identifiable, au croisement du roman, de la poésie et de l'essai : le *zuihitsu* (l'« écrit au fil [ou au gré] du pinceau »)²⁹⁶ ». À vrai dire, il faut attendre l'époque moderne et l'influence des catégories littéraires occidentales pour parler du *zuihitsu* 随筆 en termes de genre ; il était jusqu'alors davantage considéré comme un des domaines des arts et des lettres, aux côtés de la littérature :

Le *zuihitsu* est une œuvre en prose sans contrainte de forme, où sont notées au gré du pinceau des choses aussi diverses que des connaissances, des critiques, des pensées ou des recherches sur des sujets allant de la nature aux affaires humaines, à l'histoire, la société, etc. Il est l'expression typique de la personnalité, du tempérament et du talent de l'auteur. Les sinologues et les lettrés de l'époque prémoderne le considéraient comme un domaine florissant des arts et des lettres, mais depuis l'entrée dans l'ère moderne, particulièrement depuis l'ère Taishō [1912-1926 – T. R.], il en est venu à être perçu comme la forme littéraire équivalente de l'essai tel qu'il s'est développé en Occident, et c'est dans cette lignée que l'histoire littéraire l'inscrit désormais.²⁹⁷

²⁹⁵ MACE Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », *art. cit.*, paragr. 16.

²⁹⁶ LAIDLI André, « En marge des genres : l'écrit « au fil du pinceau » (*zuihitsu*) au Japon et sa lecture moraliste en France », dans *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, n° 13, 24 février 2012, p. 1, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/trans/517>>, (Consulté le 12 juin 2018).

Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire mondial des littératures* : « Genre littéraire japonais, se présentant le plus souvent sous la forme d'une suite de paragraphes brefs et sans lien explicite entre eux, qui permet à l'auteur d'exprimer de la façon la plus directe, au gré de son humeur et des impressions, opinions ou expériences qu'il relate, sa subjectivité. (...) Son absence de conventions et la liberté de propos qu'il favorise font du *zuihitsu* une des formes les plus originales et les plus spécifiques de la littérature japonaise. » *Zuihitsu* (« écrits au fil du pinceau »), [En ligne], <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/zuihitsu/178146>>, (Consulté le 12 juin 2018).

²⁹⁷ 「随筆とは、形式の制約もなく内容も自然・人事・歴史・社会に関する見聞・批評・思索あるいは研究考証など、多岐にわたって筆の赴くままに書き記した散文の著作であり、筆者の個性や資質、才能の端的な表現ともなる。近世の漢学者・国学者らによって文芸の一分野として盛行したが、近代に入って、ことに大正期以後、西欧に発達したエッセイに対応する文学形態として意識されるに至り、文学史のなかにその系譜がたどられるようになった。」 AKIYAMA Ken, *Zuihitsu (Encyclopedia Nipponica)*

Il s’agit donc historiquement d’une forme d’écriture ambiguë qui se situe à l’intersection du littéraire et du non-littéraire (rappelons que Tawada rejette cette dichotomie dans sa propre pratique) et à laquelle correspondrait, davantage que celle d’essai, l’appellation plus vaste de prose d’idées ou de pensée. Si le *zuihitsu* est souvent assimilé à l’essai, c’est notamment en raison de leur situation similaire : une situation en tension avec, d’un côté, l’écriture poétique et, de l’autre, l’écriture savante²⁹⁸. Toutefois, ses caractéristiques, qu’A. Laidli énumère : « texte discontinu²⁹⁹ », « forme brève³⁰⁰ », « texte contradictoire³⁰¹ », « texte répétitif³⁰² », « pratique de la digression³⁰³ » et « mélange des genres³⁰⁴ » ne recourent que partiellement celle de l’essai et dépassent en réalité une telle clôture générique, sollicitant tour à tour la catégorie des notes, de la critique, de la maxime, de l’aphorisme, etc., et complètent ainsi un tableau jusqu’ici très occidental de la prose d’idées. De manière générale, on retiendra surtout du *zuihitsu* l’« absence de conventions », la grande « ouverture » et « la faiblesse du dispositif littéraire » dont il tire en retour son énigmatisme et sa vitalité :

La faiblesse du dispositif littéraire du *zuihitsu* – son absence de genre nettement marqué, la plasticité de sa parole, l’ouverture de son texte à des éléments très divers – serait par

隨筆 | 日本大百科全書 (ニッポニカ) , [En ligne], <<https://japanknowledge.com/introduction/keyword.html?i=385>>, (Consulté le 12 juin 2018).

²⁹⁸ « Il tend à correspondre à ce que la littérature occidentale a cristallisé autour du genre de l’“essai”. Comme dans l’essai, la question de la frontière avec la narration ou la fiction, la place des éléments autobiographiques, enfin le rapport avec les études savantes ou la philosophie forment l’essentiel des problèmes identitaires et génériques du *zuihitsu*. » LAIDLID André, « En marge des genres », *art. cit.*, p. 3.

²⁹⁹ « [L]e *zuihitsu* se présente le plus souvent comme un ensemble décousu sans ordre ni transitions où les aphorismes (ou “passages”, *dan*) semblent distribués au hasard sur la page (on parlerait aujourd’hui d’un texte « parataxique »). (...) Le *zuihitsu* moderne, par exemple chez Nakae Chōmin et Natsume Sōseki, prendra davantage la forme d’un texte continu, mais conçu de la manière la plus ouverte et la plus souple possible. » *Ibid.*, p. 5.

³⁰⁰ « [L]e *zuihitsu* se présente par ailleurs comme un texte souvent assez court (parfois ne dépassant pas une dizaine de pages). » *Ibid.*

³⁰¹ « [L]e *zuihitsu* ne recherche pas la contradiction en tant que telle ; néanmoins, tout auteur attentif à la complexité du vécu et aux formes changeantes des mœurs et du cœur humain – intermittences, inconstances, détails, irrégularités, labilité et confusion des sentiments, etc. – se voit dans l’obligation d’accepter la contradiction au sein de son texte (il lui en coûterait sinon de manquer certaines dimensions importantes du vécu). (...) La question de la contradiction se révèle ici d’une importance capitale, car l’accepter ou non revient à choisir entre un discours plutôt “polyphonique” ou “dialogique” (...) et un discours davantage “monologique” ou programmatique. » *Ibid.*, p. 5-6.

³⁰² « Le *zuihitsu* n’hésite pas à revenir sur un thème déjà traité auparavant, voire à se répéter. » *Ibid.*, p. 6.

³⁰³ « Avec l’acceptation de la contradiction et de la répétition, la pratique de la digression forme l’un des trois points importants d’une réflexion morale sur la réalité humaine qui se veut non linéaire et progressive, et donc non programmatique ou doctrinale. Au modèle classique comprenant définitions, distinctions, démonstrations et conclusion, le *zuihitsu* propose une logique plus marginale et à première vue plus faible : variations, contradictions, répétitions et, donc, digressions. » *Ibid.*

³⁰⁴ « La pratique littéraire du *zuihitsu* a pu évoquer chez certains interprètes l’art de la “combinaison” (J.-J. Origas), du “mixage” et du “métissage” (M. Ferrier) entre des éléments poétiques, spirituels (ou religieux), romanesques (ou fictionnels), philosophiques (ou conceptuels) et autobiographiques. » *Ibid.*

conséquent sa force : en marge de tous les genres, il représente paradoxalement une forme de “supra-genre”, les accueillant tous en son sein.³⁰⁵

Ce sont également, dans l’optique de l’œuvre de Tawada en particulier, les notions de répétition et de mélange des genres dans le *zuihitsu* qui se révèlent d’une grande utilité pour penser d’une part les phénomènes de ressassement de l’écriture, c’est-à-dire la récurrence – parfois obsessionnelle – de thèmes, de motifs, voire de mots, leur reprise d’un texte à l’autre et d’une langue à l’autre, et d’autre part pour penser dans un même geste les exercices de critique littéraire ou culturelle et les récits autofictionnels de Tawada, lesquels se rejoignent en un point qui mérite de dépasser la question de la généricité : « ce sont plutôt (et il faut peut-être s’en tenir là) des exercices d’attention, et d’attention à sa propre attention³⁰⁶ ». Pour toutes ces raisons, il est tentant de se représenter les textes particuliers de Yoko Tawada, dont l’apparente diversité cache imparfaitement l’exceptionnelle unité en tant qu’« expression parfaite du tempérament » de leur auteure, comme une succession d’autant de fragments qui constitueraient son œuvre générale en un vaste *zuihitsu*³⁰⁷.

1.2 La critique à l’épreuve de la littérature

La prose d’idées représente de toute évidence, en raison de son statut et de ses caractéristiques, un défi pour la critique, et ce quel que soit le système littéraire auquel elle appartient, ou à la marge duquel elle se trouve. L’écriture tawadienne qui peut en grande partie bénéficier de cette définition n’échappe donc pas à ces problématiques génériques et identitaires. Outre la question du rapport entre les différents genres à l’intérieur d’un système littéraire donné, c’est également dans celui que la prose d’idées entretient avec la critique elle-même que réside le défi (les marges de la littérature sont aussi celles de la critique). En effet, pour revenir à un essai cité précédemment, G. Genette observe le glissement de la rhétorique, qu’il définit comme « la coïncidence des fonctions critique et poétique », du domaine de l’enseignement à celui de la littérature elle-même :

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ MACÉ Marielle et al., « Des poètes pour alliés. Entretien avec Marielle Macé », dans *LHT Fabula*, n° 21, mai 2018, paragr. 12, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/21/mace.html>>, (Consulté le 11 juin 2018). (À propos de Jean-Christophe Bailly).

³⁰⁷ Cette approche permet par exemple de poser un autre regard sur la construction de plusieurs recueils allemands de textes brefs de l’auteure, où sont juxtaposés essais littéraires, récits et poèmes.

A-t-elle [la rhétorique] pour autant disparu de notre culture ? Non, sans doute, car au moment même où la situation rhétorique s'occultait dans l'enseignement, on la voyait réapparaître, sous une nouvelle forme, dans la littérature elle-même, en tant que celle-ci, avec Mallarmé, Proust, Valéry, Blanchot, s'efforçait de prendre en charge la réflexion sur elle-même, retrouvant par une voie inattendue la coïncidence des fonctions critique et poétique : en un sens, notre littérature actuelle (...) est tout entière une rhétorique, puisqu'elle est à la fois littérature et discours sur la littérature.³⁰⁸

L'intégration du discours critique à la création littéraire n'a pu se faire sans redessiner les frontières de ces deux activités. Si cette analyse française n'est pas directement transposable à la situation littéraire au Japon (où il existe une autre tradition de réflexion des écrivains sur l'art littéraire³⁰⁹), l'importance de la pensée et de la littérature occidentales dans l'écriture de Tawada font d'elle indéniablement une écrivaine du XX^e siècle en ce sens³¹⁰.

Toute la question est de savoir comment la critique « extralittéraire » peut se positionner vis-à-vis de la littérature à partir du moment où celle-ci prend en charge cette fonction et se fait autocritique. Le dédoublement observé dans la critique entre celle qui est pratiquée par les écrivains eux-mêmes (à différencier de ce que Thibaudet appelait la « critique des Maîtres »), depuis l'intérieur de la littérature, et celle qui continue d'être l'activité d'une communauté savante, oblige à penser le rapport entre littérature et discours sur la littérature en des termes ne s'excluant pas mutuellement, ce qui ne peut pas ne pas avoir d'incidence sur la manière dont nous pratiquons la recherche littéraire. Genette le précise bien dans « Raisons de la critique pure » :

[L]es frontières entre l'oeuvre critique et l'oeuvre non critique tendent de plus en plus à s'effacer, comme l'indiquent suffisamment à eux seuls les noms de Borges ou de Blanchot. (...) La distinction significative n'est pas entre une littérature critique et une littérature

³⁰⁸ GENETTE Gérard, « Rhétorique et enseignement », *art. cit.*, p. 41.

³⁰⁹ Voir SAKAI Anne, « Les écrivains face au littéraire : les bunshô tokuhon japonais », dans, CITTI Pierre et DETRIE Muriel (éd.), *Le champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, (L'oiseau de Minerve), p. 114-118.

³¹⁰ Sur Tawada comme écrivaine « post-mallarméenne », voir WEISSMANN Dirk, « Tore und Türme Babylons, oder: Tawada liest Französisch. Yoko Tawada und das (post)mallarmésische Sprach- und Übersetzungsdenken », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 87-102.

D'autre part, Cécile Sakai rappelle que « la critique [japonaise] s'est développée en suivant de près les méandres de la réflexion occidentale. Aussi, Barthes, Foucault, Deleuze, ou les Habermas, Iser, Jameson, Anderson, Saïd, etc. ont été lus au Japon ; ils ont nourri la critique japonaise des vingt dernières années, et ont contribué à créer cette distance épistémologique qui marque la littérature du temps et du monde présents. » SAKAI Cécile, « La littérature japonaise aujourd'hui : lignes et horizons », dans, FOREST Philippe et SAKAI Cécile (éd.), *Pour un autre roman japonais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 13-14.

« créatrice », mais entre deux fonctions de l'écriture qui s'opposent aussi bien à l'intérieur d'un même « genre » littéraire.³¹¹

À quoi il ajoute :

Ce qui définit pour nous l'écrivain – par opposition au scripteur ordinaire, celui que Barthes a nommé l'*écrivain* –, c'est que l'écriture n'est pas pour lui un moyen d'expression, un véhicule, un instrument, mais le lieu même de sa pensée. Comme on l'a déjà dit bien souvent, l'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui. En ce sens, il nous paraît évident que le critique ne peut se dire pleinement critique s'il n'est pas entré lui aussi dans ce qu'il faut bien appeler le vertige, ou si l'on préfère, le jeu, captivant et mortel de l'écriture.³¹²

Il convient de tirer plusieurs conclusions de ces propos, d'en dégager plusieurs impératifs. Le premier d'entre eux serait la réflexivité de la recherche littéraire et l'attention formelle à l'écriture scientifique, dont Jean Bellemin-Noël regrettait, dans un article de 1995, l'absence, sinon la réduction à « l'idiosyncrasie de chacun », ou au « nom peu éclairant de “talent” »³¹³. Déclarons sans ambages qu'il paraît difficilement concevable de prêcher l'inséparabilité du fond et de la forme du côté de l'objet étudié pour la rejeter, au nom de l'objectivisme, aussitôt que vient notre tour d'écrire. À moins de supposer, d'une part, l'existence autonome d'une langue littéraire et, d'autre part, la possibilité d'une utilisation parfaitement instrumentale du langage ; en somme, à moins de prétendre que la critique *scientifique* (*i.e.* pas seulement celle des écrivains-critiques ou des critiques de haut vol, au style dûment remarqué) ne serait pas, elle aussi, un exercice d'écriture. C'est au dépassement de cette dichotomie et à la remise en question du dogme de l'intransitivité de l'écriture littéraire (et de son pendant : celui de la « transativité » de l'écriture scientifique), qu'invite la prose de Tawada, et ce n'est pas sans raison si ses essais de critique littéraire sont qualifiés, par exemple, de « *faszinierend-irritierend* » [fascinants et déroutants à la fois]³¹⁴.

Sans aller jusqu'à prôner la pratique du soupçon généralisé comme aux beaux jours du déconstructivisme, une juste dose de réflexivité épistémologique nuit rarement, et, comme le

³¹¹ GENETTE Gérard, « Raisons de la critique pure », dans *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 21-22.

³¹² *Ibid.*, p. 22.

³¹³ BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », dans *Littérature*, vol. 100, n° 4, 1995, p. 3 et 4, [En ligne], <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_100_4_2382>, (Consulté le 24 avril 2018).

³¹⁴ WEISSMANN Dirk, « Tore und Türme Babylons, oder: Tawada liest Französisch. Yoko Tawada und das (post)mallarméische Sprach- und Übersetzungsdenken », *art. cit.*, p. 87.

rappelle très justement J. Bellemin-Noël, ce n'est pas « n'importe comment qu'on analyse une œuvre³¹⁵ ». À cet égard, nous remarquons avec M.-L. Acquier « l'intérêt de la prose d'idées pour l'histoire des formes *dans sa combinaison avec l'épistémologie des disciplines*³¹⁶ » et nous soutenons que l'essai, en tant que « forme que prend, d'après Max Bense, la catégorie critique de notre esprit³¹⁷ » et obéissant « à une motivation épistémocritique³¹⁸ », selon l'idée défendue notamment par Adorno, fournit un modèle de démarche « du reste pas dénuée de valeur scientifique³¹⁹ » qui permettrait de mettre en place une écriture à la fois réflexive et productive, non pas en marge mais à l'intérieur même de la prose universitaire.

D'aucuns, à l'instar de Jérôme Roger, voient dans la « critique essayistique », notamment sous l'influence de Barthes, à qui « [i]l revient (...) d'avoir convaincu notre modernité de l'évidence qu'il existe un discours "littéraire" en critique, et de l'urgence d'en tirer les conclusions³²⁰ », et de la Nouvelle Critique, l'annexion de l'essai à un discours de maîtrise et donc son dévoiement³²¹. Selon nous, une critique universitaire qui allierait le meilleur des deux mondes est un idéal vers lequel il faut au contraire tendre : rigueur et souplesse, esthétique et engagement, spontanéité et recul, pensée et connaissance. Une écriture scientifique qui oserait davantage l'expérimentation, et – surtout – qui conserverait la trace de son parcours complexe, de ses errances, de ses digressions au lieu de n'en présenter que les résultats soigneusement découpés, classifiés, ordonnés (autre forme d'« escamotage », pour détourner la critique qu'adresse M. Macé à l'essayiste) ; autrement dit, une critique qui ne rejeterait pas les qualités de l'écriture essayistique, dans toute son ambiguïté littéraire, mais les embrasserait tout en les tempérant, nous semble bien demeurer, aujourd'hui encore, souhaitable. Mieux encore, ce périlleux exercice, dont J. Starobinski traçait déjà les contours, est selon nous le seul qui soit acceptable pour « une critique qui se pense comme sujet impliqué³²² » :

³¹⁵ BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », *art. cit.*, p. 3-4.

³¹⁶ ACQUIER Marie-Laure, « Prose d'idées, prose de pensée, un bilan. », *art. cit.*, paragr. 3. C'est nous qui soulignons.

³¹⁷ BENSE Max, « L'essai et sa prose », dans *Trafic*, traduit par RUSCH Pierre, n° 20, 1996, p. 138.

³¹⁸ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 20.

³¹⁹ BENSE Max, « L'essai et sa prose », *art. cit.*, p. 140.

³²⁰ BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », *art. cit.*, p. 7.

³²¹ ROGER Jérôme, « L'essai, point aveugle de la critique? », dans *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 49 et 52, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2005-v37-n1-etudlitt1127/012824ar/>>, (Consulté le 13 juin 2018).

³²² *Ibid.*, p. 50.

Pour répondre à sa vocation plénière, pour être discours compréhensif sur les œuvres, la critique ne peut pas demeurer dans les limites du savoir vérifiable ; elle doit se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l'œuvre. Elle portera donc la marque d'une personne – mais d'une personne qui aura passé par l'ascèse impersonnelle du savoir « objectif » et des techniques scientifiques. Elle sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole ; une analyse de l'événement poétique promue à son tour au rang d'événement.³²³

Adorno, Musil, Genette, Barthes ou Starobinski constituent, parmi d'autres, des références majeures pour ce débat, mais le recours à ces réflexions incontournables ne doit pas masquer la grande actualité de ces sujets et l'activité scientifique récente non seulement autour de la question de l'essai³²⁴ mais aussi et surtout du rapport entre littérature et savoir. Comme le déjà faisait remarquer J. Bellemin-Noël, la « réponse massivement positive » à la question : « La critique est-elle oui ou non un canton de la littérature ? » ne signifie pas pour autant que tout serait résolu³²⁵, ce qu'illustre bien la vitalité des courants de réflexion qui traversent différentes disciplines depuis dix à vingt ans maintenant. Sans entrer dans le détail d'une réflexion qui dépasse de loin les seules études littéraires et qui prend diverses formes dans des milieux académiques différents (SHS, arts plastiques, théâtre, etc.) en France comme à l'étranger, on pourra mentionner de manière générale deux grandes approches travaillant dans des directions différentes mais de concert : une approche critique qui s'intéresse aux formes et aux usages du savoir dans les arts et une approche épistémologique qui envisage leur rapport dans la pratique même de la recherche et, dans le cas précis des études littéraires, de la critique.

Cette activité et ces interrogations de la recherche se manifestent par des événements autant que par des publications qui vont tous dans le sens d'une réévaluation du rapport entre création et recherche, écriture et savoir, de la remise en question des fondements empiristes et objectivistes des sciences, de la transition d'un modèle quantitatif à un modèle qualitatif de la

³²³ STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, *op. cit.*, p. 33.

³²⁴ Dans des revues scientifiques, voir par exemple le numéro d'*Études littéraires* dirigé par René Audet, consacré aux « Dérives de l'essai » (vol. 37, n° 1, 2005), notamment les contributions de Jean-François Chassay (« La science à l'essai », dans *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 105-117.), Marielle Macé (« Figures de savoir et tempo de l'essai », dans *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 33-48.), Pascal Riendeau (« La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », dans *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 91-103.) et Jérôme Roger (« L'essai, point aveugle de la critique? », *art. cit.*), ainsi que celui des *Cahiers de narratologie* sur la prose d'idées (n°14, 2008, *op. cit.*). Plusieurs travaux individuels sont également à signaler : FERRE Vincent, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos.*, Paris, Honoré Champion, 2013. LANGLET Irène, *L'abeille et la balance : Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2016. Ainsi que la parution très récente de l'édition française de l'ouvrage de Peter V. Zima (*Essay/Essayismus: zum theoretischen Potenzial des Essays: von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.) *Essai et essayisme : le potentiel théorique de l'essai - De Montaigne jusqu'à la postmodernité*, Classiques Garnier, 2018, (Confluences, 1).

³²⁵ « Question dont, on le sait, l'urgence n'a cessé de s'affirmer jusqu'au moment où, il y a déjà un quart de siècle, une réponse massivement positive l'a écartée de nos sphères d'intérêt. Mais est-ce à dire que tout y est réglé ? » BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », *art. cit.*, p. 6.

recherche³²⁶ et du passage de l'interprétation à l'usage³²⁷. C'est d'abord, et avant tout, dans le domaine des arts plastiques et de la scène, puis des sciences sociales, que s'est développée une réflexion sur ce qui s'appelle dans les pays anglo-saxons *arts based research*³²⁸, *creative research*³²⁹ ou encore *practice-led research*³³⁰, et recherche-crédation dans le monde académique francophone³³¹. Ces nouveaux axes de recherche sont activement poursuivis, y compris dans leurs conséquences sur les aspects pratiques de la recherche – notamment doctorale : un colloque « La recherche-crédation : une utopie à explorer ? » organisé en 2017 à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne, une journée des doctorants de l'Université de Montréal sur le thème de « Postures et impostures : la recherche-crédation et la recherche-intervention à l'université » en 2018, ou encore une journée d'étude consacrée à « L'écriture de la thèse face au renouvellement des écritures du savoir » en 2018 à l'Université Paris 8, avec entre autres une intervention de Pierre Bayard, qui y enseigne.

On signalera également la fortune en sciences sociales de la recherche impliquée, de la *grounded theory* et de l'autoethnographie qui vont toutes dans le sens d'une redéfinition du rapport du chercheur à son terrain et, dans les deux derniers cas, d'un rapprochement épistémique vers la littérature (en particulier dans sa fonction narrative)³³². En France, Ivan

³²⁶ «For almost a century the social sciences have allied themselves with a conception of knowledge as inhering in propositions supported or verified by empirical evidence. (...) Thus, sound and systematic methods of observation and assessment are required, methods that will prevent the contamination of knowledge by potential prejudices. (...) Times have changed, and most social scientists have now come to understand the way knowledgeable propositions are constructed within various scientific enclaves, carrying with them myriad assumptions and values that have no warrant save the negotiated realities of the groups themselves. It is this realisation that has led not only to wide-ranging critiques of the limitations of traditional empirical methods (e.g. experimentation, measurement, statistical analysis), but to an enormous flowering of qualitative methods.» KARA Helen, *Creative research methods in the social sciences: A Practical Guide*, Bristol, Policy Press, 2015. Kindle Locations 106-116.

³²⁷ « [O]n fait usage du texte, plus qu'on ne l'interprète pour en rendre le sens. » RABAU Sophie, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrautoriale ? », dans, RABAU Sophie (éd.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2012, (Essais et Savoirs), p. 17.

³²⁸ LEAVY Patricia, *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, New York, Guilford Publications, 2008. LEAVY Patricia, *Handbook of Arts-Based Research*, 1^{re} édition, New York, Guilford Publications, 2017. ROLLING James Haywood, *Arts-Based Research Primer*, New York, Peter Lang Publishing Inc, 2013.

³²⁹ KARA Helen, *Creative research methods in the social sciences*, op. cit.

³³⁰ BARRETT Estelle et BOLT Barbara, *Practice As Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, Londres, I.B.Tauris, 2010. DEAN Roger T. et SMITH Hazel, *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2009.

³³¹ GOSSELIN Pierre, COGUEC Eric Le et POISSANT Louise, *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006. COLLECTIF, *R&C Recherche et Création, art, technologie, pédagogie, innovation*, Montrouge ; Nancy, Burozoïque, 2010.

³³² «Gradually, scholars across a wide spectrum of disciplines began to consider what social sciences would become if they were closer to literature than to physics, if they proffered stories rather than theories, and if they were self-consciously value-centered rather than pretending to be value free.» ELLIS Carolyn, ADAMS Tony E. et BOCHNER Arthur P., « Autoethnography: An Overview », dans *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum:*

Jablonka dirigea en 2014 un dossier consacré à la question des formes de la recherche, qui se fait l'écho de ces préoccupations. Il y plaide pour une « modernisation des sciences sociales » par l'investissement de la « dimension négligée » des formes de la recherche. L'ouverture du dossier donne le ton :

[L]a recherche n'a pas que des objets. Elle a aussi des formes : écriture, langue, narration, rythme, ton, cadrage, scénographie, supports, expériences, ruptures, hybridations, etc. (...) À force de lier objectivité scientifique et mépris pour les "littérateurs", les sciences sociales ont oublié qu'elles s'incarnaient dans un texte.³³³

En parlant de "littérateurs", les études littéraires ne sont pas en reste par rapport aux autres domaines de la recherche. On peut lire plusieurs dossiers critiques sur le site de Fabula allant dans ce sens. Celui dirigé par Sophie Rabau en 2008 dans la revue *LHT*, intitulé « Poétique de la philologie »³³⁴, qui se penche sur le caractère littéraire et le potentiel créatif de la philologie (fictions philologiques, paraphrases poétiques, éditions critiques et variantes envisagées comme réécritures, etc.), à rebours des conceptions traditionnelles de cette rigoureuse discipline³³⁵ ; et en 2012, dans *Acta Fabula*, un dossier sur les « Écritures du savoir » (n° 21) qui propose un bilan de la remise en question récente du divorce de la science et de la littérature et ses implications pour le travail critique :

Depuis une dizaine d'années et sous l'influence de la critique anglo-américaine, les *science studies* explorent le discours et l'imaginaire scientifiques par le biais de l'approche littéraire. (...) Au-delà donc des enjeux narratifs, thématiques et génériques, les *science*

Qualitative Social Research, vol. 12, n° 1, 2011, part. 1, [En ligne], <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589>>, (Consulté le 16 mai 2018).

³³³ JABLONKA Ivan, *Les formes de la recherche*, [En ligne], <<http://www.laviedesidees.fr/Les-formes-de-la-recherche.html>>, (Consulté le 13 juin 2018).

³³⁴ « Poétique de la philologie », *LHT Fabula*, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/5/>>, (Consulté le 14 juin 2018). Voir entre autres RABAU Sophie, « Présentation : La philologie et le futur de la littérature. », dans *LHT Fabula*, n° 5, 1 novembre 2008, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/5/presentation.html>>, (Consulté le 5 juin 2018).

³³⁵ Il est tout à fait significatif pour l'état d'avancement de la réflexion épistémologique que ce dossier s'intéresse à une des sciences du texte les plus « dures », qu'on a tendance à tenir à l'écart de ces questions. Ainsi, J. Bellemin-Noël lui refuse abruptement toute dimension (et intérêt) formelle, stylistique ou littéraire : « Mon propos, d'abord, ne concerne que la critique proprement dite, par opposition à l'histoire littéraire et à la philologie, à propos desquelles la question de la manière d'exposer le résultat des recherches ou des analyses n'a guère de sens puisque ces recherches et analyses *ne sont pas proprement littéraires*. C'est l'affaire du discours grammairien ou du discours historien de présenter l'état du langage, la matérialité des oeuvres, les faits sociobiographiques, etc. Aux historiens et grammairiens de se doter d'un style, à supposer qu'ils aient à choisir. » (BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », *art. cit.*, p. 4. Nous soulignons). De même, Michel Charles parle de « la non-écriture, dont l'édition critique est l'exemple — proche de l'interprétation-zéro qu'est la lecture à haute voix d'un texte ; [et de] la contre-écriture du commentaire, qui se développe en marge, prolifère, mais jamais pour lui-même » (CHARLES Michel, *L'arbre et la source*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, (Poétique), p. 24. Cité par J. Bellemin-Noël, *ibid.* p. 12.).

studies nous engage à une réflexion épistémologique plus large, qui nous invite même à reconsidérer le geste critique.³³⁶

C'est également ce type d'approche qu'on trouve, dans sa dimension critique, dans *Fiction & connaissance*³³⁷ ou dans *La mise en texte des savoirs*³³⁸ et, dans sa dimension épistémologique cette fois, dans un numéro de la revue *A contrario* où s'expriment entre autres Lorenzo Bonoli³³⁹, Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz sur la relation entre science et littérature dans le monde de la recherche³⁴⁰. Citons pour terminer la revue en ligne *Épistémocritique*, active depuis 2007 et soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS, dont le titre n'est pas sans rappeler la « motivation épistémocritique » qu'Adorno attribuait à l'essai, et dont l'éditorial résume parfaitement les préoccupations actuelles de la recherche, notamment en études littéraires :

En voulant faire de l'entreprise littéraire et de l'entreprise scientifique des champs à l'identité close, notre culture ne s'est-elle pas rendue partiellement aveugle à la réalité d'un fondement cognitif commun ? La connaissance peut prendre bien des formes et sait, selon les besoins et les moments, forger des outils très divers. Les savoirs et leurs langages peuvent jouer ce rôle dans le travail de l'écrivain, tout comme le scientifique ne peut se passer des jeux du langage et de ses puissances de figuration. La perspective épistémocritique consiste, devant un texte, à se poser la question des usages que fait ce dernier de ce qui relève des savoirs, parfois des sciences, au sens le plus élaboré de ce mot. Quelle est la nature du rapport épistémique entre un texte et son lecteur, lui dont cette expérience mobilise les facultés cognitives, parfois pour l'édifier, le plus souvent pour ébranler ou réorganiser ses certitudes ? (...) Dans tous les cas, la perspective épistémocritique récuse les procédures d'isolement disciplinaire et refuse les partages préconstruits entre les « deux cultures », où elle ne voit que la traduction contingente des représentations propres à un moment de la culture occidentale.³⁴¹

³³⁶ « *Écritures du savoir* », *Acta Fabula*, [En ligne], <<https://www.fabula.org:443/revue/sommaire6885.php>>, (Consulté le 14 juin 2018).

³³⁷ COQUIO Catherine et SALADO Régis, *Fiction & connaissance : Essai sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 2000.

³³⁸ MATSUZAWA Kazuhiro et SEGINGER Gisèle (éd.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.

³³⁹ Voir également BONOLI Lorenzo et BONOLI Raphaël, *Lire les cultures. Entretien avec Lorenzo Bonoli*, [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBonoli.html>>, (Consulté le 13 juin 2018).

³⁴⁰ BONOLI Lorenzo, « Écrire et lire les cultures : l'ethnographie, une réponse littéraire à un défi scientifique », dans *A contrario*, vol. 4, n° 2, 2006, p. 108-124, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-108.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018). MAINGUENEAU Dominique, « Les deux cultures des études littéraires », dans *A contrario*, vol. 4, n° 2, 2006, p. 8-18, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-8.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018). BARONI Raphaël, MEIZOZ Jérôme et MERRONE Giuseppe, « Littérature et sciences sociales : dialogue de sourds ou mariage de raison ? », dans *A contrario*, vol. 4, n° 2, 2006, p. 3-7, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-3.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018).

³⁴¹ *Éditorial*, [En ligne], <<http://epistemocritique.org/2663-2/>>, (Consulté le 14 juin 2018).

Ces différents questionnements d'ordre théorique ou critique témoignent tous d'un désir (un besoin) de décloisonnement, mais aussi de réflexivité³⁴² et de redéfinition de *l'art de la recherche*, de l'identité³⁴³ et de la posture du chercheur en dehors des cadres académiques traditionnels³⁴⁴. On peut regretter que, bien que les autres disciplines n'hésitent pas à recourir à la littérature pour repenser et réformer leurs méthodes, autrement dit que malgré l'intégration croissante de l'*épistèmè* et de la *poïesis* à l'extérieur des études littéraires, ces dernières ne mettent paradoxalement encore que peu en pratique les résultats d'un questionnement épistémologique pourtant partagé avec les autres disciplines. Il est d'autant plus paradoxal que les études littéraires françaises, ayant, *a priori*, reconnu théoriquement la nature nécessaire des liens entre l'activité critique et l'écriture littéraire, ne semblent pas en tirer – académiquement parlant – toutes les conséquences. La recherche française n'a rien produit d'aussi radical que *Fiction as Research Practice*³⁴⁵ et les travaux qui s'approchent au plus près de la recherche-crédation et des nouvelles écritures du savoir sont souvent trop idiosyncratiques pour servir de modèle réutilisable (nous pensons par exemple aux fictions théoriques de P. Bayard³⁴⁶ dont peu, à part leur auteur, seraient capables). Reste un nombre appréciable de travaux et

³⁴² Voir par exemple à ce sujet le travail de Mélodie Faury sur les pratiques de recherche, d'abord dans une thèse (Sciences de l'information et de la communication) soutenue à Lyon en 2012, où « [I]a réflexivité, tout à la fois objet d'étude, concept, ensemble de pratiques et d'actions, mais aussi en tant que critère de scientificité, est au centre de ce travail et au cœur de la démarche de chercheur » : FAURY Mélodie, *Parcours de chercheurs. De la pratique de recherche à un discours sur la science : quel rapport identitaire et culturel aux sciences ?*, Thèse de doctorat, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 17 septembre 2012, [En ligne], <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00744210/document>>, (Consulté le 21 février 2018). Elle poursuit cette réflexion dans un carnet de recherche en ligne : FAURY Mélodie, *L'Infusoir. En quête d'espaces de réflexivité - Elans de pensées dans et hors cadres*, [En ligne], <<https://infusoir.hypotheses.org/>>, (Consulté le 14 juin 2018).

Cette nouvelle posture réflexive du chercheur peut être partiellement resituée dans la lignée des questionnements postmodernes qui mirent en doute dans les sciences humaines la notion de vérité et la possibilité d'une connaissance objective, mais elle en diffère par les réponses qu'elle y apporte. Pour une présentation de la démarche rhétorique postmoderne et de ses limites, voir HOPPER Simon, « Reflexivity in academic culture », dans, ADAM Barbara et ALLAN Stuart (éd.), *Theorizing culture: an interdisciplinary critique after postmodernism*, Londres, UCL Press, 1995, p. 58-69.

³⁴³ FLOWERDEW John et WANG Simon Ho, « Identity in Academic Discourse », dans *Annual Review of Applied Linguistics*, vol. 35, 2015, p. 81-99, [En ligne], <<https://www-cambridge-org.janus.biu.sorbonne.fr/core/journals/annual-review-of-applied-linguistics/article/identity-in-academic-discourse/DA727F3CA75F2E67A5ADE28627B4932E>>, (Consulté le 19 novembre 2017).

³⁴⁴ SICARD Monique, *Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris, Autrement, 1995. DELACOURT Sandra, SCHNELLER Katia et THEODOROPOULOU Vanessa, *Le chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 2016.

³⁴⁵ LEAVY Patricia, *Fiction as Research Practice: Short Stories, Novellas, and Novels*, Walnut Creek, Left Coast Press Inc, 2013.

³⁴⁶ Voir BAYARD Pierre, « Pour la fiction théorique », dans *Acta Fabula*, vol. 19, n° 1, janvier 2018, [En ligne], <<https://www.fabula.org:443/revue/document10661.php>>, (Consulté le 26 mai 2018). (Postface de BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007.)

concepts novateurs ressortissant à la critique « post-herméneutique³⁴⁷ » : les « fictions pensantes » de Franck Salaün³⁴⁸, la « lecture contrautoriale³⁴⁹ », les « textes possibles³⁵⁰ » ou la « littérature seconde³⁵¹ », qui redessine la frontière entre commentaire et écriture, « l'invention critique³⁵² » ou encore la « méthode posttextuelle » de Franc Schuerewegen³⁵³ qui, semblable en cela au très controversé Stanley Fish (tardivement traduit en français³⁵⁴), propose de penser – et de pratiquer – la lecture comme création ou invention du texte, et la théorie comme fiction³⁵⁵.

Mais nous avons laissé Genette au bord du chemin, et c'est renforcés par ce détour que nous retrouvons ses propos dans « Raisons de la critique pure ». Il y a en effet un second impératif à tirer de son analyse, car admettre avec lui que « les frontières entre l'œuvre critique

³⁴⁷ « La critique *post-herméneutique* telle que je la vois cherche à aborder d'une manière différente la très épineuse question du sens des œuvres. Pour elle, en effet, la bonne question n'est pas (n'est plus) : *quel est le sens de X ?* mais bien plutôt : *quelles sont les transformations possibles de X, dès lors que X a pu donner jour tout à la fois à une série de commentaires et à une série de récritures ? Comment conjointre dans de nouvelles pratiques critiques réécriture ou gestes hypertextuels et commentaire ou posture métatextuelle ?* La critique post-herméneutique se conçoit en d'autres termes comme une rhétorique et, partant, comme un art d'écrire. » SCHUEREWEGEN Franc, « Comment parler de Proust quand on a lu ses livres ? Enquête dans la bibliothèque de Pierre Bayard », dans *Acta Fabula*, vol. 8, n° 2, 12 avril 2007, paragr. 8, [En ligne], <<http://www.fabula.org/acta/document2986.php>>, (Consulté le 21 juin 2018).

³⁴⁸ SALAÜN Franck, *Besoin de fiction : Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, 2010.

³⁴⁹ « [L]ire contre, c'est alors démotiver pour avoir de nouveau à expliquer, pour pouvoir continuer d'écrire, en critique, à partir de l'œuvre. Car c'est peut-être d'écrire qu'il s'agit. Le travail critique quand il se fait contrautorial se donne comme une écriture qui cherche une autorité propre tout en reprenant le texte d'un autre. Il n'est pas étonnant de retrouver le même geste dans l'écriture proprement littéraire. (...) La provocation et le paradoxe qui semblent accompagner la lecture contre l'auteur ne sont que la face visible d'une réaction de (quasi légitime) défense herméneutique : puisque l'auteur est cet obstacle qui limite ma liberté de lecture, je lirai contre lui (elle), non pour le plaisir (réel, par ailleurs) de l'opposition paradoxale, mais bien pour ramener l'obstacle à sa juste dimension, un argument que l'on essaie de déguiser en preuve. » RABAU Sophie, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrautoriale ? », *art. cit.*, p. 8.

³⁵⁰ ESCOLA Marc (éd.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

³⁵¹ ESCOLA Marc et RABAU Sophie, *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

³⁵² LEPAPE Pierre et al., *L'invention critique*, Paris ; Lyon, Editions Cécile Defaut, 2004.

³⁵³ SCHUEREWEGEN Franc, *Introduction à la méthode posttextuelle : L'exemple proustien*, Paris, Editions Classiques Garnier, 12 avril 2012.

³⁵⁴ FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, (Penser/croiser).

Voir notamment la préface rédigée par Yves Citton, où est souligné le potentiel de l'approche proposée par Fish, qui « ouvre le champ à une conception (...) en termes de *devenirs*, de *transformations*, de *réappropriations créatrices*, de *détournements imprévisibles* et de *piratages joués*. » CITTON Yves, « Puissance des communautés interprétatives », dans, FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire*, Paris, éditions des Prairies ordinaires, 2007, p. 23-24, [En ligne], <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00847136>>, (Consulté le 15 juin 2018). (p. 11 de la version PDF en ligne).

³⁵⁵ Voir SCHUEREWEGEN Franc et WAGNER Frank, *Entretien avec Franc Schuerewegen: Introduction à la méthode posttextuelle*, [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchuerewegen.html>>, (Consulté le 29 mai 2018).

et l'œuvre non critique tendent de plus en plus à s'effacer³⁵⁶ » (ce que les développements les plus récents de la recherche prouvent effectivement) implique nécessairement de devoir pleinement intégrer les textes d'idées aux études littéraires, attitude qui ne va pas de soi en France. Il s'agit en effet d'une question de tradition critique : attachée à la notion de littérarité, la critique française n'accorde pas à la prose d'idées la même attention qu'à des textes qui, en raison de leur dimension esthétique, de leur dispositif formel ou de leur identité générique, entrent de plain-pied dans la littérature. Dans sa contribution à l'état des lieux de la LGC en France en 2007, William Marx revient sur cette spécificité française et ses implications pour la recherche :

Entre l'explication de texte à la française, privilégiant habituellement les faits de langue et de style, et les lectures moralisantes et psychologisantes pratiquées dans les classes des pays anglophones, l'opposition ne souligne pas seulement la différence des traditions scolaires : elle manifeste une divergence fondamentale entre deux visions concurrentes de la littérature. Comme la critique anglo-saxonne s'intéresse en premier lieu aux idées du texte, elle n'instaure pas de distinction insurmontable entre, d'une part, les textes poétiques, dramatiques ou narratifs et, d'autre part, les textes proprement d'idées, tels ceux qui relèvent de la critique littéraire, de sorte qu'un critique peut s'intéresser indifféremment aux uns et aux autres sans avoir l'impression de changer de registre. Il en va tout autrement avec la critique française, pour laquelle le lien entre la littérature et la pensée conceptuelle est d'un caractère beaucoup moins essentiel, si bien que les textes d'idées ne bénéficient en général ni de la même attention ni surtout du même statut : puisqu'en principe un texte de critique littéraire, considéré en tant que texte, ne se recommande pas d'abord par ses qualités formelles, on ne saurait le classer dans la littérature au sens strict. Aux yeux du chercheur français en lettres, les œuvres de critique littéraire constituent malheureusement un corpus d'étude de second rang par rapport à la poésie ou au roman.³⁵⁷

Au regard de ce que nous avons soutenu jusqu'à présent, et de notre intérêt pour « d'une part, les textes poétiques, dramatiques ou narratifs et, d'autre part, les textes proprement d'idées » de Yoko Tawada, il serait surprenant que nous ne soyons pas d'accord avec ce jugement et que nous ne partagions pas le regret de son auteur pour cet état de fait³⁵⁸. En effet, notre approche serait plutôt une tentative de conciliation entre ces deux visions concurrentes,

³⁵⁶ GENETTE Gérard, « Raisons de la critique pure », *art. cit.*, p. 21.

³⁵⁷ MARX William, « Littérature et critique », dans, TOMICHE Anne et ZIEGER Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 191.

³⁵⁸ Bien que dans une optique légèrement différente, Manfred Schmeling écrit également à ce propos : « Élargir le champ littéraire aux textes théoriques de l'écrivain semble donc particulièrement fructueux lorsqu'il s'agit de leur internationalité. En particulier parce que de tels textes permettent de mieux définir les termes de leur « répertoire ». (...) Il paraît donc important qu'une histoire littéraire comparée n'interroge pas seulement les auteurs de l'extérieur en leur appliquant un modèle théorique préconçu, mais que, au contraire, on tienne compte de la manière dont ils se situent eux-mêmes dans le contexte international et interculturel. » SCHMELING Manfred, « Champ littéraire et internationalité. À propos d'André Gide et de Thomas Mann », dans, CITTI Pierre et DETRIE Muriel (éd.), *Le champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, (L'oiseau de Minerve), p. 82.

qui a chacune ses défauts : l'inattention à la forme peut conduire à la disparition du littéraire au sein du tout culturel³⁵⁹ et à des lectures identitaires au mieux simplificatrices, au pire déformantes ; inversement, la focalisation formelle sur la littérarité peut mener à une déréférentialisation, c'est-à-dire à une séparation induite entre monde et littérature. Nous pensons quant à nous qu'un terrain d'entente, un entre-deux est non seulement possible mais aussi nécessaire, pour montrer que, chez Yoko Tawada par exemple, « faits de langue » et « pensée conceptuelle » sont justement inséparables, et devraient donc l'être aussi pour la critique. On verra donc dans l'écriture de Tawada un modèle invitant à réconcilier les approches, c'est-à-dire à pousser la pluralité constitutive du comparatisme au-delà du seul niveau des textes. Il faut, dans le sens de la théorie dialogique du comparatisme de P. V. Zima, mobiliser et articuler des traditions théoriques et critiques issues de langues et de cultures différentes, dont la lecture des œuvres et la pensée de la littérature ne peuvent que ressortir grandies.

1.3 Jeux sérieux : Yoko Tawada et la critique

« S'il y a véritablement dialogue, les deux parties sont tenues de s'exprimer, et au même niveau dans la mesure du possible. Autrement dit, celui qui tient la partie contrapuntique, s'efforce de donner à sa pensée un tour ouvert, qui renonce, s'il le faut, à la transparence requise dans le genre du commentaire. Mon discours doit quelque peu, quelque part, s'autoriser, et même se ménager ou s'aménager, les zones d'opacité grâce auxquelles il pourra résonner. Non pour lui-même, encore une fois, mais pour entrer en résonance, grâce à des harmoniques invisibles, avec le texte qui devient son sol et son ciel. »

Jean Bellemin-Noël³⁶⁰

³⁵⁹ Ce n'est pas notre point de vue, ni celui de Tawada, quand nous nous intéressons aux marges du littéraire et au brouillage des frontières ; il s'agit au contraire de penser l'extension du littéraire au-delà de ses frontières formelles.

³⁶⁰ BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », *art. cit.*, p. 18.

Concrètement, nous envisagerons la relation de la critique littéraire avec Tawada sous deux angles complémentaires : dans un premier temps, la critique *dans* son œuvre, c'est-à-dire telle que la pratique l'auteure elle-même, avec ses différentes formes et usages ; dans un second temps, la critique *avec* son œuvre. Plus ambigu que le précédent, ce dernier aspect nécessite un éclaircissement : il ne s'agit pas d'une forme de lecture « pro-auctoriale », qui se limiterait donc à une redite des propos (auto-)critiques de l'auteure, mais de partir de son écriture pour renouveler notre approche critique, de proposer de lire *à la manière de* Tawada. Tout en reconnaissant l'intérêt d'analyses toujours plus nombreuses et approfondies, et nous réjouissant de la croissance des études tawadiennes, nous formulons simplement l'hypothèse que le dépassement du consensus critique sur l'œuvre de Tawada passe entre autres par un rapport différent à celle-ci. Force est de constater que, par-delà la variété des lectures et l'appareil théorique sollicité, nous sommes tous plus ou moins d'accord sur ce que sont et disent les textes de Tawada, ce qui n'est pas sans lien avec, d'une part, l'espèce de transparence qui caractérise son écriture littéraire et, d'autre part, avec sa posture et son discours qui forment et déforment le regard critique. Bien. Maintenant, quel usage peut-on faire de son œuvre ?

1.3.1 La critique chez Tawada

1.3.1.1 Écrivaine-critique ou critique-écrivaine ?

L'exercice critique prend différentes formes dans l'œuvre de Tawada. Notons que nous n'entendons pas ici critique au sens large qui inclurait, par exemple, sa critique dite « culturelle », mais au sens plus étroit de discours et d'écriture à propos d'autres œuvres, lesquelles peuvent être littéraires, mais aussi cinématographiques, musicales, picturales, etc. Nous nous concentrerons avant tout sur la dimension littéraire de son activité critique. À cet égard, il est possible de classer Tawada dans la catégorie des écrivains-critiques ou des critiques-écrivains, ce qui n'est pas la même chose. Nous ne sommes pas certain, en ce qui concerne Tawada en tout cas, de pouvoir suivre J.-Y. Masson dans le sens quantitatif qu'il donne à cette distinction : « l'ordre des deux termes pouvant indiquer quelle est la part qui, malgré tout, l'emporte, et laquelle est seulement le prolongement ou la conséquence de la première³⁶¹ ». Le statut de Tawada, qui n'est pas écrivaine d'un côté, et critique ou universitaire de l'autre, ferait alors d'elle sans conteste une « écrivaine-critique » dont l'activité critique

³⁶¹ MASSON Jean-Yves, « La poétique comparatiste de Mario Luzi », *art. cit.*, p. 471.

serait seconde. Quantitativement parlant, on trouve sans aucun doute un plus grand nombre de textes de l'auteure qui, d'un point de vue générique, ne ressortissent pas à la critique, mais le rôle crucial que jouent ses lectures, leur analyse et leur interprétation dans sa pratique « littéraire » rendent selon nous une telle séparation caduque. Plus encore, on pourrait donc argumenter que c'est l'activité critique (qui ne prend pas nécessairement la forme d'un texte indépendant) qui est première et l'écriture littéraire son prolongement. Nous rejoignons cependant J.-Y. Masson dans le reste de sa remarque, cette fois entièrement applicable à Tawada : c'est « la caractéristique même des critiques écrivains (...) que l'impossibilité où l'on est de séparer leur engagement personnel du discours qu'ils tiennent sur l'œuvre des autres³⁶². »

Le sens que T. Todorov donne à la même distinction apporte une nuance différente : il privilégie l'appellation de « critiques-écrivains » car ce qui l'intéresse n'est pas la critique d'écrivains en tant qu'elle est pratiquée par des écrivains (Sartre et Blanchot le sont, là n'est pas la question) mais « celle qui devient elle-même une forme de littérature (...) ; ou en tous les cas où l'aspect littéraire acquiert une pertinence nouvelle³⁶³. » En d'autres termes, il s'agit d'une approche qui fait singulièrement écho aux perspectives de la recherche contemporaine, selon laquelle la critique ferait l'écrivain et non l'inverse. De plus, le fait qu'il ne sépare pas critique et écriture en deux activités certes complémentaires mais néanmoins distinctes nous paraît rendre compte de manière plus adéquate des phénomènes d'hybridation qui ont lieu dans le travail de Tawada, et de la « pertinence » de l'aspect littéraire, qui prend tout son sens précisément parce que c'est d'abord une critique avant d'être le fait d'un écrivain.

1.3.1.2 Yoko Tawada par Yoko Tawada

Revenant à notre auteure, on distinguera dans son œuvre deux grands types d'exercices critiques en fonction de leur objet : la critique d'autres créateurs et la critique de ses propres textes. Si elle pratique fréquemment la critique littéraire, elle tourne aussi souvent son regard sur sa propre écriture. Autrement dit, elle produit un métadiscours à côté mais aussi à l'intérieur de son œuvre au sujet de celle-ci. On trouve cette autocritique, qui prend par moments des formes inséparables du reste de son écriture, à différents endroits, entre texte et hors-texte, variable selon le genre de l'œuvre et sa langue d'écriture. On remarque notamment une présence très forte de Tawada en tant qu'auteure dans ses publications japonaises, qui

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique*, *op. cit.*, p. 55.

s'accompagnent généralement d'un péri-texte, selon la terminologie genettienne, beaucoup plus fourni que ses ouvrages en allemand notablement dépourvus de préfaces ou de postfaces auctoriales. À l'inverse, la plupart de ses livres parus au Japon disposent d'un avant-propos, d'une préface ou bien d'une postface, voire plusieurs pour les nouvelles éditions (l'édition 2007 de *Katakoto no uwagoto* en est un exemple), ou une combinaison de plusieurs de ces formes de paratexte. Cela est notamment dû aux spécificités des pratiques éditoriales japonaises, qu'on observe également dans la présence fréquente de bandeaux (*obi* 帯) entourant la couverture sinon très sobre du livre, où peuvent figurer le commentaire d'un critique littéraire mais aussi – c'est souvent le cas pour Tawada – d'un extrait de la préface ou postface qui vient donc redoubler le péri-texte auctorial. Or, ce ne sont en rien « des éléments parasites ou secondaires par rapport au texte principal³⁶⁴ » à partir du moment où ils agissent sur la lecture du texte et orientent l'interprétation qui en sera faite.

Outre le péri-texte, on évoquera également l'épi-texte sous la forme d'interviews et d'entretiens dans des journaux, des magazines littéraires ou des revues spécialisées, où Tawada tient un discours explicite sur son travail littéraire. À ces entretiens parus sous forme écrite s'ajoutent les prises de parole publique de Tawada, particulièrement nombreuses étant donné la fréquence de ses apparitions et sa participation active aux événements qui lui sont consacrés, et dont on peut supposer l'effet sur ses auditeurs qui sont aussi ses lecteurs voire ses commentateurs. On peut également considérer *Kotoba to aruku nikki* 『言葉と歩く日記』, journal qui suit son activité et sa création sur une période de quatre mois, comme une sorte d'épi-texte et de réflexion critique dans la mesure où il couvre en partie la période d'écriture de *Etüden im Schnee*, que Tawada considère comme sa première véritable autotraduction du japonais vers l'allemand, et où sa publication est justement née des interrogations suscitées par cette démarche³⁶⁵.

³⁶⁴ SHINYA Shigemi, « La Littérature et les matières de ses supports. Le paratexte du web. », dans *Fabula Colloques*, 2011, paragr. 5, [En ligne], <<http://www.fabula.org/colloques/document1537.php>>, (Consulté le 16 juin 2018).

³⁶⁵ 「わたしは、二十五年前からドイツ語と日本語の両方で作品を書いて発表してきたが、日本語で書いた作品を自分でドイツ語になおしたことはこれまで一度もなかった。それが、『雪の練習生』をドイツ語にしてみたいという想いがとても強かったので、一度挑戦してみることにした。毎日湧き上がってくる数々の疑問、数々の優れた書物との対話、旅で出逢った人々の言葉、街角で目にした光景、言葉にまつわる出来事や出来事としての言葉、友人、家族、作家仲間、過去の作家たちの亡霊。いろいろな声を入れることのできる日記という形式に感謝したい。」 TAWADA Yoko, *Kotoba to aruku nikki* 『言葉と歩く日記』, *op. cit.*, p. 231-232.

Enfin, on trouvera des traces du métadiscours tawadien dans des textes (souvent des essais) soit entièrement consacrés à d'autres de ses écrits, soit s'y référant en partie sous forme de citation, de renvoi voire de réécriture. Nous incluons sciemment la réécriture (et la variante, catégorie utile dans le cas des écrivains autotraducteurs) parmi la critique, car la conception de l'auteur comme garant et gardien de l'unité de l'œuvre ne doit pas empêcher de voir les phénomènes intratextuels qui s'y trouvent pour ce qu'ils sont : une forme d'écriture critique. Ces diverses pratiques relèvent de l'« écriture comme un acte d'auto-commentaire³⁶⁶ » et ne doivent pas être sans poser problème au critique. Nous y reviendrons. La catégorie des textes consacrés à des œuvres précédentes³⁶⁷ est surtout représentée dans *Katakoto no uwagoto* qui réunit majoritairement des essais écrits par Tawada entre 1992 et 1999, dans plusieurs desquels elle revient sur l'écriture de tel ou tel texte, souvent sur le mode du témoignage : elle y décrit le contexte d'écriture, explique l'intention de départ et, donnant un aperçu des aléas du processus de création, elle y raconte finalement l'histoire du texte.

Par exemple, le premier (« Subette, koronde, kakato ga toreta » 「すべって、ころんで、かかとかとれた」) et le cinquième (« Ushinawareta genkō » 「失われた原稿」) de ces essais ont tous deux pour sujet son premier roman court paru au Japon : *Kakato wo nakushite* 『かかとかを失くして』 (traduit en allemand par *Fersenlos* : « sans talons »³⁶⁸). Dans le premier de ces deux textes, rédigé un an après la parution du roman et l'attribution du prix Gunzō, elle présente au lecteur japonais les événements et les réflexions qui ont conduit à son écriture. Bien que ce roman ne porte pas spécifiquement de traces de l'expérience allemande, qui ne constitue donc pas (encore) pour le lecteur japonais de Tawada une clé de lecture du texte a priori, il est intéressant de noter que l'auteure, partant du souvenir de ses chaussures bon marché aux

[« Cela fait vingt-cinq ans que je publie des œuvres en allemand et en japonais, mais je n'avais encore jamais refait {Tawada n'utilise pas « traduire », pas même *kakinaosu* 書き直す qui signifie réécrire, mais simplement *naosu* なおす : refaire, réparer, corriger. – T. R.} moi-même en allemand une oeuvre que j'avais écrite en japonais. Prise d'une très forte envie de transformer *Yuki no renshūsei* en allemand, c'est ce que j'ai décidé de tenter pour une fois. Les doutes faisant quotidiennement surface, les dialogues avec des chefs-d'œuvre de la littérature, les paroles des gens rencontrés en voyage, les paysages aperçus au détour des rues, les événements en rapport avec les mots ou les mots-événements, mes amis, ma famille, mes camarades écrivains, les esprits des écrivains passés : je suis reconnaissante de la forme du journal qui permet d'y faire entrer tant de voix. »]

³⁶⁶ RABAU Sophie, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », *art. cit.*, p. 12.

³⁶⁷ Notons la tendance à distinguer « texte » et « œuvre » dans ces cas, comme si la nature ancillaire du métatexte suffisait à lui refuser le statut d'œuvre.

³⁶⁸ Dans TAWADA Yoko, *Tintenfisch auf Reisen: 3 Geschichten*, traduit par PÖRTNER Peter, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996.

semelles éreintées par le voyage de Tokyo à Hambourg³⁶⁹, prend soin de replacer son écriture dans le processus de dépaysement culturel et linguistique occasionné par son déplacement en Allemagne. Elle livre de ce fait une analyse biographisante qu'elle rejette pourtant généralement dans sa lecture d'autres écrivains³⁷⁰. De plus, en traçant un parallèle entre l'univers fictionnel du texte et sa propre expérience, elle cautionne la tendance du lecteur à vouloir superposer les protagonistes de ses récits avec leur auteure. Dans le cas de *Kakato wo nakushite*, l'histoire d'une femme arrivée en train dans une ville étrangère (indéterminée) où rien ne fait sens rejoint la perception par Tawada de son environnement à son arrivée en Allemagne : un « monde du non-sens » (ナンセンスの世界³⁷¹). À moins que l'on n'assiste au contraire dans cet essai à une forme de réécriture de son expérience personnelle par le truchement de l'œuvre de fiction, de la même manière que, dans ses récits, des éléments littéraires allographes viennent se greffer à des éléments autobiographiques et les déformer.

Revenir sur les motivations de son écriture permet également à Tawada de développer sa vision de la littérature, de répéter sous une autre forme, dans le commentaire, ce qui se jouait à mots couverts dans l'œuvre. Ici, elle donne par exemple un sens symbolique à la perte des talons (caractéristique physiologique du personnage, connotant l'instabilité, et motif central du texte) qui devient alors métaphore de la littérature tawadienne. Elle invite ainsi à relire en ces termes le texte et son écriture en général :

À l'origine de *Sans talons* se trouve le sentiment que, d'une part, personne n'est vraiment dépourvu de talon et que, d'autre part, on peut tout à fait bien vivre sans. J'avais envie d'écrire un roman sans talons. Il ne s'agit pas d'une littérature qui errerait librement en faisant abstraction de la tradition à laquelle elle est liée. Non, une littérature sans talons, je me demande si ça ne serait pas une littérature sans cesse sur le point de basculer, justement parce qu'elle se tient sur la pointe des pieds.³⁷²

Expliciter de la sorte le sens déposé dans le texte est un moyen pour l'auteure d'en assurer la compréhension en ses propres termes. Elle rappelle par exemple, dans le second essai, sa

³⁶⁹ TAWADA Yoko, « Subette, koronde, kakato ga toreta すべって、ころんで、かかとがとれた », *art. cit.*, p. 10.

³⁷⁰ Voir par exemple TAWADA Yoko, « Metamorphosen des Heidenrösleins », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 48-62.

³⁷¹ TAWADA Yoko, « Subette, koronde, kakato ga toreta すべって、ころんで、かかとがとれた », *art. cit.*, p. 11.

³⁷² 「「かかとを失くして」は、かかとのない人間なんていないという気持ちと、かかとなんてなくても立派に暮らせるという気持ちが前提になっている。かかとのない小説が書きたかった。かかとのない小説とは、自分の関わっている伝統を無視して自由に放浪する文学のことではない。かかとのない文学とは、つまさきが地についているからこそ、絶えずころびそうになっている文学ではないかと思う。」 *Ibid.*, p. 12.

surprise à la nouvelle que son texte a été retenu parmi les finalistes du prix Gunzō et la crainte qu'elle avait alors qu'il soit incompris : « je voulais certes commencer à publier également au Japon, mais je n'étais pas sûre que cette œuvre soit comprise³⁷³. » Le commentaire postérieur de l'œuvre par son auteure peut donc apparaître comme une tentative de rectifier certains malentendus et incompréhensions. On retrouve la même tendance ailleurs chez Tawada, par exemple dans l'essai « Il ne faut le dire à personne mais l'Europe n'existe pas », où elle revient sur ce qu'elle écrivait dans un de ses tous premiers poèmes, « Touristen³⁷⁴ ». L'essai en question, qui peut être lu comme la réécriture en prose et le prolongement du poème, contient la formule suivante : « En écrivant dans l'un de mes poèmes que..., je n'entendais nullement par là que... Je voulais plutôt déclarer que...³⁷⁵ ». On retrouve bien la même crainte d'être incomprise, le même souci d'explicitier *a posteriori* ce qui, aux yeux de l'auteure, nécessite un éclaircissement.

Revenant au second essai de *Katakoto no uwagoto*, intitulé « Le manuscrit perdu », consacré plusieurs années après à *Kakato wo nakushite*, Tawada y rapporte de manière plus concrète, journal intime de l'époque à l'appui, les conditions d'écriture de ce texte, rédigé en parallèle de son mémoire de master. Elle analyse son processus mental de la manière suivante :

En soi l'écriture du mémoire fut très intéressante, mais ce n'était pas non plus évident car j'essayais tout de même d'écrire en allemand de manière rationnelle. Ainsi, on peut dire que ce roman est le résultat né du flot des images irrationnelles occupant la majeure partie de mon cerveau qui, cherchant une porte de sortie, finirent par déborder sous la forme du japonais.³⁷⁶

Cette remarque gagne à être mise en parallèle avec l'anecdote sur Sebald que nous avons étudiée précédemment. En effet, on y voit un stade antérieur de l'écriture tawadienne où le discours rationnel de l'écriture académique, travail difficile dans une langue étrangère, s'oppose à la liberté du médium littéraire où vient se déverser le trop-plein d'images ne trouvant

³⁷³ 「日本でも作品を発表したとは思っていたが、この作品が理解されるかどうか自信がなかった。」 TAWADA Yoko, « Ushinawareta genkō 失われた原稿 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 25.

³⁷⁴ Dans TAWADA Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, op. cit. Non paginé.

³⁷⁵ TAWADA Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 28.

³⁷⁶ 「修士論文を書くのはどういうわけか、とても楽しかったけれども、ドイツ語で一応理屈の通ったことを書こうとするわけだから、無理もあった。そういうわけで、わたしの頭の大半を占めている理屈の通らないイメージたちが出口を探してついに氾濫を起し、日本語という顔をして溢れ出した結果、この小説が生まれたとも言える。」 TAWADA Yoko, « Ushinawareta genkō 失われた原稿 », art. cit., p. 24.

pas leur place dans la rigueur de l'exercice scolaire. De manière tout à fait intéressante, cette séparation entre rationnel et irrationnel prend également une forme linguistique : ce qui ne peut être dit dans la langue A trouve à s'exprimer dans la langue B.

Nous pourrions multiplier les exemples de ce type d'autocritique dans le même recueil, entre explicitation et déclaration d'intention, avec « “Inumukoiri” ni tsuite » 「「犬婿入り」について」 qui revient sur la genèse du roman *Le Mari était un chien*, en particulier son étude de multiples variantes de contes et les raisons de son désir de réécriture, ou « Fukiyoserareta pēji-tachi » 「吹き寄せられたページたち」 qui décrit le processus de création à trois du livre d'art *Ein Gedicht für ein Buch*. Mais, de manière plus importante, nous devons poser la question suivante : comment traiter ces informations que Tawada livre sur la genèse de ses œuvres et le sens qu'elle y a déposé ? Elles sont indéniablement précieuses au lecteur et au critique qui s'intéressent au processus d'écriture d'un texte et à la mentalité de l'écrivain, desquels il est certes le seul à pouvoir témoigner. Toutefois, doit-on les prendre pour argent comptant pour la seule raison que c'est l'auteur-e qui nous le dit ? Peut-on (doit-on) leur attribuer une valeur de témoignage – paradoxalement – objectif sur lequel fonder la lecture et l'analyse ? Quelle place accorder dans une étude critique de l'œuvre concernée à ces auto-commentaires qui font figure d'argument d'autorité : y voit-on une aide à la compréhension et le soutien d'une lecture autorisée ou au contraire un obstacle à la liberté de l'interprète ? Ou bien considère-t-on que ce qui est décrit là n'est pas l'œuvre en tant qu'objet indépendant que la critique peut prendre en charge, mais la perception subjective que l'auteur en a, auquel cas cela ne nous renseigne que sur sa psychologie et ses positions mais non pas sur le texte lui-même ? C'est justement l'autorité dont bénéficie l'écrivain qui fait planer sur ses commentaires le soupçon de la réécriture et de la mise en récit.

Or Tawada met elle-même radicalement en doute à d'autres endroits la pertinence et la légitimité de l'auteur. Si la liberté du spécialiste de lettres s'arrête à la non-contradiction de l'auteur³⁷⁷, comment faire quand l'auteur se contredit lui-même ? Comment faire quand, d'un côté, Tawada s'efforce d'explicitier la signification ou l'intention de ses œuvres et, de l'autre,

³⁷⁷ Voir la « mésaventure » de Marc Escola, « pris en flagrant délit de faute professionnelle, sous la seule forme que nous lui connaissons dans notre milieu : aucune interprétation ne peut être tenue pour valide si elle est contredite par un énoncé de l'auteur. (...) [C]'est l'une des lois cardinales du commentaire que de s'obliger à envisager le texte qu'on se donne comme un tout cohérent dont on ne peut soustraire tel ou tel énoncé en fonction des besoins de l'interprète. » ESCOLA Marc, « Penser contre “Pascal”. Jansénisme ou révolution », dans, RABAU Sophie (éd.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2012, (Essais et Savoirs), p. 22-23.

professe après Barthes l'indépendance du texte vis-à-vis de son auteur ? Voici ce qu'elle écrit dans un essai³⁷⁸ au titre évocateur et provocateur, « Tawada Yōko does not exist » :

I intend, today, to present an academic paper on the nonexistence of the writer Tawada Yōko. So, I should probably take myself off to the aquarium and erase myself from view. "Nonexistence" is, of course, the usual state of the writer being discussed at a literary conference, nonetheless, this writer has made special arrangements to come here and talk about the writer's nonexistence.³⁷⁹

Après cette entrée en matière toute en humour, Tawada poursuit un peu plus loin :

I often get mail from students writing papers. They want to know, "What were you trying to say in this novel?" I always tell them that the reader – and the creator as well – should give little thought to what was trying to be said through it, but rather be thinking how to approach this fictional tale, these scratches and scars, on their own. (...) [W]hen a person appears in front of the reader and claims "I am the one who has written this book", can the reader believe it? Is there not in fact something a bit odd about this? While reading a book, one usually imagines what the writer looks like. The imagined writer rarely conforms to the actual one, but that is not sufficient reason to proclaim that the imagined one is an error. The authorial image produced from the work is the true author, and the living person who exists as the author may be, in relation to the text, a complete stranger.³⁸⁰

Nous retrouvons les affinités de Tawada avec le discours académique (« I intend, today, to present an academic paper... »), qui prend ici une tournure gentiment parodique. Le sérieux apparent du discours scientifique est immédiatement désamorcé par l'absurdité du propos : un écrivain venu en personne démontrer sa non-existence. Il serait pourtant incorrect de ne lire ce texte qu'à l'aune de sa cocasserie affichée. Le faux sérieux n'y est pas tout à fait comique, et l'humour qui s'en dégage n'est pas sans sérieux, loin de là. Voilà une marque de finesse dans un exercice délicat. En effet, Tawada s'attaque à un problème *de taille* : celui de la place de l'écrivain dans et vis-à-vis de son œuvre, de ses lecteurs ainsi que de la recherche. Absent-présent, imaginé par le lecteur et convoqué (invoqué ?) par la critique en son absence, sa présence fait de lui au contraire *the elephant in the room*, comme on dit en anglais.

Par une performance mimant la séparation de l'écrivain en deux, Tawada se fait la pseudo-victime de son propre dispositif. Elle parvient ainsi à faire tenir ensemble l'évidence de son existence réelle et la nécessité de sa non-existence, en mettant en scène et résolvant par la

³⁷⁸ Il s'agit du texte d'une communication en japonais présentée par Tawada à la conférence annuelle de l'association américaine d'études asiatiques à San Diego en 2004. Traduction anglaise de Doug Slaymaker.

³⁷⁹ TAWADA Yoko, « Tawada Yōko does not exist », dans, SLAYMAKER Douglas (éd.), *Yōko Tawada: voices from everywhere*, traduit par SLAYMAKER Doug, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 13.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

même occasion la question épineuse qu'elle pose – à la fois par son existence et dans son discours. Or, c'est précisément l'incongruité de l'énonciation qui rend le paradoxe opératoire, autrement dit lui confère une fonction heuristique³⁸¹. Personne d'autre ne pourrait créer le même effet en commençant, avec le sérieux qui s'impose, une communication scientifique par : « I intend, today, to present an academic paper on the nonexistence of the writer Tawada Yōko », et l'humour qui se dégage de cette situation d'énonciation précise n'est pas un simple effet mais la condition suffisante du discours. Sa possibilité et son efficacité résident dans la création par l'humour d'« *un temps*, aussi bref soit-il, *de suspension volontaire du jugement axiologique* (...) [qui] est aussi le moment où l'humoriste peut s'absenter de son propre discours³⁸² ». Là où le recours à une quelconque forme d'*autorité* ferait s'effondrer l'argument visant à destituer l'auteur, la parole humoristique, la « connivence » avec son auditoire, le « distancement » de Tawada avec elle-même autant qu'avec la pseudo-expertise du discours scientifique est un « moyen de s'effacer », le seul, dirait J. Bellemin-Noël :

Alors, quels moyens de s'effacer ? Je n'en connais qu'un seul : l'humour. L'humour permet de parler à voix sourde, loin des airs assourdissants de la maîtrise, et de rester comme présent-absent. En outre, il enveloppe ce qui est dit, ce qu'il faut bien articuler bon gré mal gré, d'une gaze d'acceptabilité, de recevabilité — termes barbares qui prennent ici couleur d'amusement, indiquant la voie. Alors, un ton de distancement, au bord de la désinvolture (au bord seulement), pour assurer une connivence en pointillé... Il n'y a pas lieu d'insister — surtout pas là-dessus.³⁸³

« Et pourtant, il le faut : on n'est pas là pour s'amuser. Nous sommes des gens sérieux : c'est même à ça qu'on nous reconnaît, docteurs ou futurs docteurs ès-lettres³⁸⁴ », poursuivra-t-on, sous la caution de Marc Escola, pour ne pas perdre tout à fait les qualités de ce ton.

Un des éléments les plus importants dans la deuxième partie de la citation de Tawada, où elle développe d'un point de vue critique les conséquences de sa « non-existence », réside dans l'incise : « and the creator as well ». Elle invite le lecteur à se débarrasser du fardeau de l'autorité auctoriale, mais également l'auteur à abandonner, lui aussi, de telles prétentions. Le

³⁸¹ “the most pleasure is derived from the highest incongruity, which also gives rise to the greatest theoretical insight.” WATSON Cate et BATTLE Ioannis Costas, *An education in irony: why academics need to be funny*, [En ligne], <<http://theconversation.com/an-education-in-irony-why-academics-need-to-be-funny-55261>>, (Consulté le 18 juin 2018).

³⁸² ESCOLA Marc, « L'humour la théorie », dans *LHT Fabula*, n° 10, décembre 2012, paragr. 21-22, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/10/escola.html>>, (Consulté le 18 juin 2018).

³⁸³ BELLEMIN-NOËL Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », *art. cit.*, p. 20.

³⁸⁴ ESCOLA Marc, « L'humour la théorie », *art. cit.*, paragr. 1.

lecteur – et donc l’auteur devenu à son tour lecteur – doit, dit-elle, peu se soucier (« should give little thought ») de l’*intentio auctoris*, pour approcher les œuvres de manière personnelle, pour se les approprier. L’auteur déserte donc l’œuvre, à moins que ce ne soit elle qui lui échappe, et ils deviennent l’un pour l’autre de parfaits étrangers³⁸⁵.

Il nous faut à présent répondre à la question que nous avons posée plus haut : comment faire quand l’auteur se contredit lui-même ? Il semblerait en fin de compte que la contradiction ne soit pas si irréductible qu’au prime abord puisque, si nous suivons Tawada dans sa réflexion, les divers textes qu’elle consacre, entièrement ou en partie, à d’autres de ses textes, ne seraient donc pas le fait de Tawada-auteure mais de Tawada-lectrice. Ils sont le lieu d’une réappropriation des textes, dont le véritable auteur est celui que se représente le lecteur (« The authorial image produced from the work is the true author »), qui se trouve, par hasard, en être également l’auteur. Ainsi se complète le cercle, qui est aussi une vertigineuse mise en abîme et un jeu de miroirs sans fin : l’auteur crée l’œuvre qui, par le truchement du lecteur, crée à son tour l’auteur.

« Que cela soit par sa personne, par son existence perçue comme norme herméneutique, ou par un discours explicite, interne ou externe à l’œuvre, l’auteur oriente l’interprétation », écrit S. Rabau³⁸⁶. Dans le cas présent, un paradoxe non négligeable réside dans le fait que l’orientation préconisée par Tawada consiste justement à libérer l’interprétation de la conception normative de l’auteur. Suivre son propos (n’)est-il (pas) alors contradictoire ? De plus, nous sommes pris à notre propre jeu, car en explicitant la tentative de destitution de l’auteur par Tawada – manœuvre qui, rappelons-le, était censée contredire sa tendance à l’auto-commentaire –, nous sommes retombés sur nos pieds en retrouvant (recréant ?) une

³⁸⁵ L’idée défendue par Tawada que « the author may be, in relation to the text, a complete stranger » nous rappelle un propos de Kierkegaard sur ses ouvrages pseudonymiques, ainsi que son analyse par Christine Baron dans un article qu’elle consacre au philosophe : « Il n’y a donc pas dans les livres pseudonymes un seul mot qui soit de moi : je n’ai d’autre opinion à leur sujet que celle d’un tiers, d’autre connaissance de leur signification qu’en tant que lecteur, et pas le moindre rapport privé avec eux. » (KIERKEGAARD Søren, conclusion du *Post-scriptum...*, *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, 1977, p. 302.). C. Baron voit dans cette « dénégarion d’*auctoritas* qui s’en prend à la notion d’auteur » une fonction ironique de la fiction (dans notre cas : « Tawada Yōko does not exist ») qui « [...] démultiplie les possibilités d’être en tentant le pari double et apparemment contradictoire à la fois d’une topique de la singularité et d’une atopie du sujet. » BARON Christine, « Ironie, littérature, philosophie. Kierkegaard à l’aune de la théorie littéraire », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 93, n° 3, 2009, paragr. 18, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2009-3-page-463.htm>>, (Consulté le 18 juin 2018).

³⁸⁶ RABAU Sophie, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », *art. cit.*, p. 13.

cohérence dans le discours de l'auteure, la replaçant ainsi malencontreusement dans un rôle où elle « [...] garantit tout en l'incarnant la cohérence du discours critique³⁸⁷ ».

Et ce n'est pas là le dernier paradoxe, car Yoko Tawada a beau s'efforcer, en tenant un tel discours, de penser sa propre non-identité, il lui est en réalité impossible de sortir de l'œuvre : tout nouveau texte de sa main s'y ajoute, tout discours qu'elle tient sur elle en devient périphrase. Tout à la fois « personne », « écrivain » et « inscripteur », inséparable triade³⁸⁸, la possibilité même d'un métalangage lui est refusée. Si Yoko Tawada est la seule à pouvoir réaliser une telle performance, à orchestrer de manière si fascinante et jubilatoire sa propre disparition depuis l'intérieur même de l'œuvre, c'est au lecteur et plus encore au critique qu'il revient de poursuivre ce geste et de réaliser ce programme. Car c'est la fatalité et la limite de tout jeu de réflexivité que d'être prisonnier d'un cadre qui échappe à sa représentation :

The actor describing himself acting necessarily engages in an act he cannot include in the description; he can appear to succeed in the try but cannot then describe the trying; he can try to describe trying to describe himself describing, but then there is another try that characterizes him and escapes his description.³⁸⁹

Une pensée critique incluant l'analyse de ces jeux tawadiens, qui passe inévitablement par l'élargissement de la réflexion aux marges de l'œuvre littéraire (par exemple l'intervention de Tawada à San Diego), est donc indispensable. Le moins que l'on puisse dire est que l'auteure elle-même nous y encourage. Mais elle ne peut le faire que prise au piège d'un discours et d'une posture paradoxaux, car miner sa propre autorité et orchestrer sa propre disparition ne se font qu'au prix d'un travail extrêmement poussé de réflexivité et d'un débordement sur le domaine de la critique qui démultiplie l'un comme l'autre sa présence et partant, son autorité. Bref, Tawada se voudrait « non-auteure », elle est « super-auteure ».³⁹⁰

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁸⁸ « Aucun des trois n'est isolable ni réductible aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement de la création. A travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent ; à travers l'écrivain c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire. Si on les dénoue, chaque anneau se révèle celui par lequel les autres tenaient. Comment vivre si l'on ne vit pas de la manière qui convient pour être cet écrivain qui sera l'inscripteur de cette œuvre ? Comment agir dans l'espace littéraire si l'on ne vit pas de façon à être l'inscripteur d'une certaine œuvre ? Comment être l'inscripteur d'une œuvre si l'on n'énonce pas de manière à vivre et à définir une trajectoire personnelle dans l'espace littéraire ? » MAINGUENEAU Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 84.

³⁸⁹ GOFFMAN Erving, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Londres, Penguin, 1974, p. 404.

³⁹⁰ De manière plus générale, sur les phénomènes de rejet et d'affirmation simultanés de l'auteur dans la littérature japonaise contemporaine, voir KASZA Justyna Weronika, *The "I" in the making: rethinking the Japanese Shishōsetsu in a Global Age*, A paraître en 2019.

1.3.1.3 Lecture et écriture critiques

Yoko Tawada se situe manifestement du côté d'une conception projective de l'interprétation qui envisage la lecture comme réappropriation et réinvention. De manière cohérente, ce qu'elle intime à son lecteur de faire, elle le pratique également dans ses lectures d'autres écrivains. Et de même que ses textes « autocritiques », ceux qu'elle consacre à d'autres auteurs prennent des formes variées : comptes rendus en japonais (*shohyō* 書評) dans des revues littéraires ou dans les colonnes littéraires de magazines (*Bungei* 『文藝』, *Shinchō* 『新潮』), écrits académiques, essais, traduction ou réécriture ; formes parmi lesquelles on remarque une évolution, allant de textes au départ (assez) clairement identifiables comme critique littéraire de type scientifique ou journalistique, vers des formes hybrides mêlant analyse poétique, interprétation et écriture essayistique, voire narrative. Une autre caractéristique de la critique tawadienne est le fait qu'elle se concentre sur des œuvres et des écrivains (mais aussi des penseurs) qu'elle apprécie, voire admire : Goethe, Kleist, Kafka, Benjamin, Sigrid Weigel, Celan, Heiner Müller, Jandl, Tchékhov, Gogol, Jumpa Lahiri, Hideo Levy, Higuchi Ichiyō, Tomioka Taeko 富岡多恵子, Shōno Noriko, etc. En effet, l'impératif de faire sien le texte, principe directeur de la lecture selon Tawada, suppose une affinité avec celui-ci ; dans l'exercice critique, cela se traduit naturellement par un intérêt qu'il ne serait pas exagéré de qualifier d'exclusif pour des pensées et des œuvres aimées. Si elle exprime parfois son désaccord, souvent à l'égard de choix de traductions³⁹¹ ou de modes de lecture³⁹², ce n'est que pour mieux servir l'œuvre abordée.

Cela pourrait paraître contradictoire d'apparenter l'écriture critique de Tawada à la « critique de circonstance », étant donné notre insistance sur l'importance de la critique dans son œuvre personnelle. Elle n'est chez Tawada ni occasionnelle, ni secondaire ni subsidiaire, et le dialogue poétique qu'elle engage avec les œuvres dépasse de loin ce stade. Néanmoins, elle partage plusieurs fonctions avec la critique de circonstance au sens où l'entend F. Thumerel :

Sans forcément rechercher de bénéfiques symboliques, nombreux sont les écrivains qui s'adonnent à la critique de circonstance : occasionnellement, ils signalent une œuvre méconnue, redécouvrent un talent demeuré inconnu ou font découvrir un auteur étranger,

³⁹¹ Voir TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », *art. cit.*

³⁹² TAWADA Yoko, « Metamorphosen des Heidenrösleins », *art. cit.*

payent leur dette envers un illustre prédécesseur qui les a profondément influencés ou proposent une lecture personnelle d'une œuvre proche de la leur.³⁹³

Ses textes critiques recourent bien souvent plusieurs de ces catégories : certains de ses essais les plus connus, comme « La Couronne d'herbe » ou « La Porte du traducteur », « close readings of Celan's poetry with detailed attention to punctuation and the shape of letters in Celan's original poems³⁹⁴ », sont ainsi à la fois un hommage à Celan, une analyse personnelle de sa poésie et, une fois traduits en japonais, un moyen de signaler ou de faire découvrir son œuvre à l'étranger.

Les années 1990 apparaissent comme une période particulièrement faste dans la production critique de Tawada, la fin de cette décennie marquant le passage décisif à des formes incorporant plus directement le matériau critique à l'écriture personnelle. La décennie 1990 est également le moment où Tawada est active littérairement en parallèle de ses études supérieures en Allemagne, achevées en 1998 par sa thèse de doctorat. Son écriture intègre la culture et les références intellectuelles occidentales (Barthes, Benjamin, Derrida, Foucault, Freud, Kristeva, Lacan, Leiris, etc.) que lui fournit son cursus universitaire. Chronologiquement parlant, c'est donc le genre de la critique universitaire que Tawada pratiqua en premier, en particulier sur l'œuvre de Heiner Müller, sous la forme de travaux de recherche (elle intervient au congrès de l'association internationale des germanistes à Tokyo en 1990) et d'un mémoire de maîtrise rédigé en 1990-1991³⁹⁵. Ces travaux ou leur prolongement prennent ensuite place dans son œuvre critique sous la forme d'essais indépendants. C'est par exemple le cas des textes qu'elle consacra à Heiner Müller, réunis par la suite dans *Katakoto no uwagoto* : « Shintai, koe, kamen. Heiner Müller no engeki to nō no aida no koō » 「身体・声・仮面——ハイナー・ミュラーの演劇と能の間の呼応」³⁹⁶ et « Hamletmaschine kara Hamlet he » 「ハムレットマシーンの

³⁹³ THUMEREL Fabrice, *La critique littéraire*, op. cit., p. 123.

³⁹⁴ AMIHAY Ofra et WALSH Lauren, *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*, Cambridge Scholars Publishing, 17 janvier 2012, p. 201.

³⁹⁵ TAWADA Yoko, *Eine ‚Lesereise‘ (mit) der Hamletmaschine. Intertextualität und Relektüre bei Heiner Müller*, Mémoire de maîtrise, 1991.

³⁹⁶ TAWADA Yoko, « Shintai, koe, kamen. Heiner Müller no engeki to nō no aida no koō 「身体・声・仮面——ハイナー・ミュラーの演劇と能の間の呼応」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 168-181. Première publication en 1993 dans la revue *Hihyō kūkan* (n°1, vol. 10).

Ce texte est en réalité une traduction partielle d'un original allemand (non mentionné) d'abord paru en 1992 : TAWADA Yoko, « Körper, Stimme, Maske. Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nō-Theater », dans, WEIGEL Sigrid (éd.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau, 1992, p. 65-75.

からハムレットへ」³⁹⁷. On note également une réutilisation et une continuation de son travail de thèse dans des écrits postérieurs, qui prennent la forme soit d'une traduction, comme le cinquième chapitre³⁹⁸ devenu en partie un essai japonais indépendant³⁹⁹, soit d'un développement et d'une réécriture comme dans le cas de « Rabbi Löw und 27 Punkte⁴⁰⁰ », dont l'origine se trouve dans une analyse au sixième chapitre de la thèse⁴⁰¹.

Ce dernier exemple mérite qu'on s'y arrête car il illustre à merveille le passage d'une écriture universitaire à une écriture personnelle, dans une forme assez brève pour que l'on puisse présenter un échantillon satisfaisant. Nous proposons donc un petit exercice d'analyse stylistique comparative du « même » texte dans ses deux versions : d'un côté celle qu'on trouve dans la thèse de Tawada au sein d'une analyse plus vaste de type géocritique sur l'image de Prague dans la littérature européenne, de l'autre celle qu'on trouve dans le recueil *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, qui se concentre quant à elle, comme l'indique son sous-titre, sur la « Physiognomie der Interpunktion bei Paul Celan » [Physionomie de la ponctuation chez Paul Celan]. Il y a donc un changement de focalisation entre les deux versions, le second se présentant comme une analyse textuelle des usages de la ponctuation chez le poète à travers plusieurs de ses textes, alors que son poème, et la même analyse qui en était faite, avait dans la thèse un usage démonstratif, parmi d'autres sources littéraires.

« La critique littéraire est un genre comme les autres », écrit Florian Pennanech :

Il n'y a donc aucune raison de se priver du plaisir (car c'en est un) de porter sur elle un regard de poéticien : au lieu de se demander si un critique a tort ou raison d'écrire ce qu'il écrit, on peut chercher à distinguer les opérations fondamentales auxquelles tout critique, quel qu'il soit, peut recourir quand il se propose de parler d'une œuvre. On établira ainsi les possibles du discours critique, qui seront autant de procédés d'écriture et de réécriture que l'on pourra répertorier, en laissant à d'autres, s'ils le souhaitent, le soin de se prononcer sur

³⁹⁷ TAWADA Yoko, « Hamletmaschine kara Hamlet he 「ハムレットマシーンからハムレットへ」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 155-167.

³⁹⁸ TAWADA Yōko, « Magie der Oberfläche Walter Benjamin als Spielzeugsammler », dans *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000, p. 153-178.

³⁹⁹ TAWADA Yoko, « Hasshisshi wo suu hito, ningyō wo atsumeru hito 「ハッシッシを吸う人、人形を集める人」 », dans *Musashino Bijutsu*, n° 118, 2000, p. 76-77.

⁴⁰⁰ TAWADA Yoko, « Rabbi Löw und 27 Punkte. Physiognomie der Interpunktion bei Paul Celan », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 38-44. Également dans : TAWADA Yoko, « Rabbi Löw und 27 Punkte », dans *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, vol. 32, n° 1, 2009, p. 283-286.

⁴⁰¹ TAWADA Yōko, « Die 'magische' Stadt Prag und das Spielzeug », dans *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000, p. 179-230.

leur validité. Pour nous, il s'agira plutôt de mesurer leur productivité et leur fécondité sur le plan formel.⁴⁰²

Partant de ce principe, nous n'abordons donc pas les deux textes critiques de Tawada au regard de la valeur de l'interprétation qu'ils proposent du poème « Einem, der vor der Tür stand » de Paul Celan⁴⁰³. Nous nous intéressons à la production du discours critique et aux procédés d'écriture mis en œuvre dans ces deux textes afin de juger, entre autres, si « *tout ce qui n'est pas utile est [vraiment] nuisible*⁴⁰⁴ ». Limités par le format de la page, nous avons choisi de présenter les textes de la manière suivante : un tableau à deux colonnes verticales avec à gauche la première version (ci-après : V1) et à droite la seconde (V2) dans l'ordre chronologique de parution (qui n'est pas nécessairement celui de l'écriture, qui sait). Pour une fois, ce sont également les textes originaux qui seront mis en avant, leur traduction respective se trouvant en note. De cette manière, le lecteur (même non germanophone) pourra apprécier graphiquement les reprises et les écarts entre les deux textes. À cet effet, nous avons mis en italique (*idem* dans la traduction) les passages supplémentaires dans V2 et aligné V1 sur V2. Nous recommandons de lire V1 puis V2 plutôt que les deux textes en diagonale, d'une part pour mieux apprécier leurs écarts, d'autre part car l'effet créé par leur mise en regard n'est pas le même sans une perception chronologique de leur rapport.

Die 'magische' Stadt Prag und das Spielzeug	Rabbi Löw und 27 Punkte
	<i>Im Laufe des Abends vergaß ich die punktierte Zeile von Celan. Ich beschäftigte mich mit ganz anderen Themen, zum Beispiel mit dem Bild der ‚magischen‘ Stadt Prag in literarischen Texten. In diesem Zusammenhang las ich einige Schriften über Rabbi Löw und den Golem. (...) Das Leben des Golem war vollkommen abhängig vom</i>

⁴⁰² PENNANECH Florian, « Poétique de la démotivation », dans, RABAU Sophie (éd.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2012, (Essais et Savoirs), p. 133.

⁴⁰³ CELAN Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol. 1, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, p. 242. (« À un qui se tenait devant la porte », CELAN Paul, *La Rose de personne*, traduit par BRODA Martine, Paris, Points, 2007, p. 69.)

⁴⁰⁴ GENETTE Gérard, « Rhétorique et enseignement », *art. cit.*, p. 39.

Der Sage zufolge wurde der aus Lehm geformte Golem erst lebendig, wenn man das „schem hemaphorasch“ sprach. Auf seine Stirn mußte man „emeth“ (Wahrheit) schreiben. Wenn der Golem zu groß und gefährlich werde – so die Überlieferung – müsse man den ersten Buchstaben des Wortes auslöschen, so dass das neue Wort „meth“ (tot) entstehe. Dann verwandele sich der Golem wieder in Lehm. Man konnte also durch die Kombination der Buchstaben dem Golem ein Leben geben oder es ihm wieder nehmen. (...)

Es gibt ein Gedicht von Celan, in dem nicht nur „Rabbi Löw“ sondern auch ein „Menschlein“ vorkommt, das in diesem Zusammenhang an den Golem erinnert. (...) In dem Gedicht gibt es zwei lange Reihen von Punkten.

Die erste Reihe besteht aus dreizehn, die zweite aus vierzehn Punkten. In diesen zwei Zeilen liegt etwas Nichtausgesprochenes. Auch in der letzten Zeile des Gedichtes wird etwas nicht ausgesprochen. Dort fehlen die

Buchstaben. In einer Überlieferung der Legende aus dem 17. Jahrhundert ist diese Abhängigkeit noch deutlicher zu sehen. Es heißt dort, man könne aus Lehm den Körper eines Golem herstellen. Wenn man dann auf seine Stirn das Wort „emeth“ (die Wahrheit) schreibe, werde der Golem lebendig. Um ihm das Leben wieder zu nehmen, müsse man nur den ersten Buchstaben des Wortes entfernen. Dann entstehe das Wort „meth“ (tot) und der Golem falle sofort tot um. *Mich interessiert an der Legende vor allem die Vorstellung von einem Leben, das aus Buchstaben besteht. (...) Insofern ist Rabbi Löw mit einem Dichter vergleichbar, dessen Werke ja auch durch Kombinationen der Buchstaben entstehen. (...)*

Mir fiel plötzlich ein, dass es auch ein Gedicht von Celan gibt, in dem von Rabbi Löw die Rede ist. *Ich suchte das Gedicht heraus, las darin und fand* zwei Zeilen, die nur aus Punkten bestanden. (...)

Die beiden langen punktierten Zeilen erinnerten mich sofort wieder an jene Frage: Was sind diese Punkte? Natürlich zählte ich sie sofort. Ich zählte sie so oft, bis ich ganz sicher war, mich nicht verzählt zu haben. Die erste Reihe enthält 13 Punkte, die zweite 14. In diesen zwei Zeilen liegt etwas Nichtausgesprochenes. Auch in der letzten Zeile wird etwas nicht ausgesprochen. Dort fehlen die drei Buchstaben „b“, „b“, „i“ des Wortes „Rabbi“. *Ich zählte alle Buchstaben,*

drei Buchstaben „b“, „b“, „i“ des Wortes „Rabbi“.

Die Anzahl der Punkte in der ersten Reihe – dreizehn – sieht als geschriebene Ziffer – 13 – aus wie der große Buchstabe „B“, wenn man die beiden Ziffern eng nebeneinander schreibt. Die zweite Reihe hat vierzehn Punkte, also 13 plus 1. Die geschriebene Ziffer „1“ ähnelt unübersehbar dem Buchstaben „I“. Die beiden Punktreihen stellen also die drei Buchstaben „B“, „B“, „I“ dar, die in dem letzten Wort des Gedichtes fehlen. Dieses Buchstabenspiel

Bindestriche und Doppelpunkte, addierte sie, subtrahierte dann eine bestimmte Zahl von einer anderen und vergaß bei all dem, wie die Zeit verging. Mitternacht war schon längst vorbei. Meine Besessenheit hatte nichts mit der Jagd nach Sinn zu tun. Vielmehr ähnelte sie der Leidenschaft einer Anagramm-Dichterin.

Irgendwann wurde es draußen wieder hell. Ich öffnete „die Morgentür“ und sah auf den Zettel, auf den ich die Wörter „PRAG“, „RABBI“, „LÖW“ und „GOLEM“ geschrieben hatte. Daneben standen einige mathematische Rechenversuche. Auf einmal vermischten sich in meinem Blick die Zahlen und die Buchstaben, als wären sie alle Ideogramme. Weil ich die Ziffern eng nebeneinander geschrieben hatte, sah die Anzahl der Punkte in der ersten Reihe, 13, als geschriebene Zahl aus wie der große Buchstabe „B“. Die zweite Punktreihe hatte 14 Punkte, also 13 plus 1. Die geschriebene Zahl „1“ ähnelte unübersehbar dem Buchstaben „I“. Die beiden Punktreihen stellten also die drei Buchstaben „B“, „B“ und „I“ dar, die im letzten Wort des Gedichtes fehlten. Ich übersetzte die 13 Punkte in den Buchstaben „B“ zurück, die 14 Punkte in ein „B“ und ein

zeigt, daß auch der Rabbi aus Buchstaben und Zahlen besteht. ⁴⁰⁵	„I“ und gab sie dem Wort „Rabbi“ wieder, so dass das Wort vollständig wurde. ⁴⁰⁶
-----------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------

Avec ces textes, nous sommes incontestablement dans le domaine de la réécriture, à différents degrés : certains passages de V1 sont repris quasiment à l'identique, d'autres sont légèrement modifiés au niveau de la syntaxe, de la grammaire ou du lexique, et d'autres encore sont augmentés, ce qui rend V2 nettement plus long que V1 (du simple au double). Dans l'ensemble, le procédé retenu par Tawada semble être celui d'une alternance entre nouveaux

⁴⁰⁵ [« Selon la légende, le golem fait de glaise ne prenait vie qu'après que l'on a prononcé le « schem hamphorasch ». Il fallait écrire « emeth » (vérité) sur son front. Si le golem devient trop grand et dangereux – ainsi le dit la tradition – il faut effacer la première lettre du mot pour faire apparaître un nouveau mot : « meth » (mort). Alors, le golem redevient glaise. Une combinaison de lettres permettait donc de donner la vie au golem ou de la lui reprendre. (...) Il existe un poème de Celan dans lequel apparaît non seulement le rabbin Loew mais aussi un homoncule qui, dans ce contexte, rappelle le golem. (...) Il y a dans ce poème deux longues rangées de points. (...) La première rangée est constituée de treize points, la seconde de quatorze points. Ces deux lignes recèlent quelque chose d'inexprimé. Dans la dernière ligne du poème également, quelque chose n'est pas exprimée. Il y manque les trois lettres « b » « b » « i » du mot « rabbi ». Le nombre de points de la première rangée – treize – écrit en chiffres – 13 – ressemble à un « B » majuscule quand les deux chiffres sont écrits côte-à-côte. La seconde rangée compte quatorze points, donc 13 plus 1. La ressemblance entre « 1 » écrit en chiffre et la lettre « I » est flagrante. Les deux rangées de points représentent donc les trois lettres « B » « B » « I » qui manquent dans le dernier mot du poème. Ce jeu avec les caractères montre que le rabbin est fait lui aussi de lettres et de chiffres. »] TAWADA Yōko, « Die 'magische' Stadt Prag und das Spielzeug », *art. cit.*, p. 182-184.

⁴⁰⁶ [« J'oubliai au fil de la soirée la ligne pointillée de Celan. Je m'occupai de tous autres sujets, par exemple l'image de Prague, la ville « magique », dans la littérature. C'est dans ces circonstances que je lus quelques écrits sur le rabbin Loew et le golem. (...) La vie du golem était complètement dépendante des lettres. Cette dépendance est encore plus visible dans une transmission de la légende datant du XVII^e siècle. Il y est dit qu'on peut fabriquer le corps d'un golem avec de la glaise. Il prend vie quand on écrit ensuite le mot « emeth » (la vérité) sur son front. Pour lui reprendre la vie, il faut simplement retirer la première lettre du mot. Apparaît alors le mot « meth » (mort) et le golem tombe raide mort sur-le-champ. (...) Ce qui m'intéresse avant tout dans cette légende, c'est l'idée d'une vie faite de caractères d'écriture. (...) Dans cette mesure, le rabbin Loew est comparable au poète, dont l'œuvre naît elle aussi de combinaisons de caractères. (...) Il me vint soudain à l'esprit un poème de Celan où il est aussi question du rabbin Loew. Je cherchai le poème, le lus et trouvai deux lignes composées uniquement de points. (...) Les deux longues lignes pointillées me firent immédiatement repenser à la question : que sont ces points ? Bien sûr, je me mis immédiatement à les compter. Je les comptai et les recomptai jusqu'à être certaine de ne pas m'être trompée. La première rangée contient 13 points, la seconde 14. Ces deux lignes recèlent quelque chose d'inexprimé. Dans la dernière ligne également, quelque chose n'est pas exprimée. Il y manque les trois lettres « b » « b » « i » du mot « rabbi ». Je comptai toutes les lettres, tirets et deux-points, je les additionnai, avant de soustraire un nombre à un autre et, avec tout cela, j'en oubliai le temps. Minuit était déjà passé depuis longtemps. Mon obsession n'avait rien à voir avec une chasse au sens. Elle ressemblait bien davantage à la passion d'une poétesse-anagrammatiste. Au bout d'un moment, il fit à nouveau jour dehors. J'ouvris la « porte du matin » et je regardai les mots « PRAGUE », « RABBI », « LOEW » et « GOLEM » que j'avais griffonnés sur un bout de papier. À côté se trouvaient quelques tentatives de calcul mathématique. À mes yeux, les chiffres et les lettres se mélangèrent tout d'un coup comme s'ils étaient tous des idéogrammes. Comme j'avais écrit les chiffres serrés les uns contre les autres, le nombre de points de la première rangée, 13, eut l'air d'un « B » majuscule. La seconde rangée de points en comptait quatorze, donc 13 plus 1. La ressemblance entre « 1 » écrit en chiffre et la lettre « I » était flagrante. Les deux lignes de points représentaient donc les trois lettres « B » « B » « I » qui manquaient dans le dernier mot du poème. Je retraduisis les 13 points en la lettre « B », les quatorze points en un « B » et un « I » et les rendis au mot « rabbi », de sorte qu'il fut à nouveau complet.] TAWADA Yoko, « Rabbi Löw und 27 Punkte. Physignomonie der Interpunktion bei Paul Celan », *art. cit.*, p. 40-43.

passages et texte de la version précédente. On remarquera en particulier que l'analyse proprement dite est encadrée dans V2 par deux passages ajoutés, au début et à la fin. De ce fait, le contenu de V1 n'est pas modifié mais intégré à un texte plus vaste qui le modalise.

Ce qui nous amène à notre remarque suivante : la modalité de V2 est narrative. Tawada y met en scène, ou plutôt en récit, le contenu de V1. Le processus de dramatisation est particulièrement évident à la vue des choix stylistiques opérés lors de la réécriture. Plusieurs indicateurs temporels et locutions adverbiales servent à mettre en place une temporalité (« au fil de la soirée », « comme le temps passait », « minuit », « la porte du matin ») principalement marquée par la succession notable de la soirée, de la nuit puis du jour, et d'un rythme vif (« soudain », « immédiatement », « à un moment donné », « à nouveau », « tout d'un coup ») à l'intérieur de cette temporalité. L'usage de temps du récit (prétérit dans les ajouts de V2 : « oubliai », « m'occupai », « lus », « trouvai », etc.) va également dans le sens d'une narrativisation du propos, à la différence de V1, construit selon un ordre logique où domine un usage descriptif des temps verbaux (présent et imparfait). Davantage que cette répartition somme toute prévisible des rôles, c'est sans aucun doute le passage du présent au passé dans la dernière partie de V2 qui est le plus intéressant, et le plus révélateur. Jusqu'à « Je comptai toutes les lettres... », V2 conservait la même tonalité neutre et descriptive que V1 dans les passages repris (légende du golem, présentation des lignes pointillées) ; mais dans la dernière partie du passage cité de V2, le cœur de l'interprétation, le texte passe de manière tout à fait significative au prétérit et la description et l'analyse rejoignent ainsi le récit. C'est-à-dire que nous n'assistons plus, comme dans V1, à (ce qui y est présenté comme) la conclusion d'une démonstration, mais à un événement, à – osons le mot – une émergence, une épiphanie. « Le nombre de points de la première rangée – treize – écrit en chiffres – 13 – ressemble à un « B » majuscule quand les deux chiffres sont écrits côte-à-côte. » devient : « Comme j'avais écrit les chiffres serrés les uns contre les autres, le nombre de points de la première rangée, 13, eut l'air d'un « B » majuscule. »

Cela n'a peut-être l'air de rien, comme ça, au mieux d'un jeu autoréférentiel que seuls les lecteurs assidus de Tawada goûteront. Et, de fait, la voir faire mine de se souvenir tout à coup du poème de Celan, alors que, juste après, elle cite mot pour mot l'analyse qu'elle en faisait dans sa thèse, ne manque pas de sel. Nous voyons cependant dans ce changement d'écriture un événement majeur. Par les différences stylistiques subtiles entre les deux versions, l'introduction du point de vue subjectif et le développement d'une intrigue, elle reproduit le cheminement qui l'a conduite à son interprétation, elle inscrit la trace de son processus de

pensée. Elle n'« escamote » rien, bien au contraire. Il y a incontestablement une part de jeu, un jeu littéraire sur sa propre écriture critique, reflet inversé de son discours critique sur ses textes littéraires. Et, comme dans ces cas-là, elle ne se prive pas pour expliciter ses intentions (« Ce qui m'intéresse avant tout dans cette légende, c'est l'idée d'une vie faite de caractères d'écriture. » ; « Mon obsession n'avait rien à voir avec une chasse au sens. ») et présenter des réflexions personnelles (« Dans cette mesure, le rabbin Loew est comparable au poète, dont l'œuvre naît elle aussi de combinaisons de caractères. » ; « À mes yeux, les chiffres et les lettres se mêlèrent tout d'un coup comme s'ils étaient tous des idéogrammes. ») qui n'avaient pas leur place « dans un genre aussi sobre et aussi rigoureusement fonctionnel⁴⁰⁷ » que l'écrit universitaire. Elle écrit dans V2 *ce qu'elle n'avait pas pu écrire* dans V1.

Nous allons voir à présent que l'ordre de lecture suggéré (qui correspond à l'ordre chronologique de parution des textes) et la hiérarchie qu'il instaure sont lourds de conséquences. Lire V2 (« réécriture ») après V1 (« original ») fait percevoir, qu'on le veuille ou non, les passages absents de V1 comme des ajouts, des parties narratives qu'une interprétation scandaleusement banale réduirait à une fonction utilitaire : le lecteur d'un recueil d'essais littéraires n'a pas les mêmes attentes que le lecteur d'une thèse universitaire, il faut donc rendre le propos plus plaisant et vivant avec le recours au récit, peut-être même à la fiction. Outre le fait qu'il n'y a aucune raison valable qu'un texte académique ne puisse être tout à la fois précis, juste, intuitif et plaisant à lire, rien ne permet de penser que la nuit blanche passée à déchiffrer le poème, que raconte Tawada avec un art consommé de la narration, soit un ajout, voire une invention. Ne serait-elle pas bien plutôt le souvenir et le récit de sa découverte lors de l'écriture de sa thèse ? À rebours de la conception de l'original comme texte premier et comme unité de référence, Tawada nous montre ici que ce n'est pas le second texte qui ajoute au premier, mais le premier texte qui retranche, ou qui s'autocensure, dans le cas précis du passage de l'expérience épiphanique de la compréhension d'un texte à sa mise en forme détachée et démonstrative dans le discours académique.

Il suffirait sans doute d'en rester là mais on peut aller plus loin encore. Riches de l'idée que réflexion théorique et écriture poétique s'entrecroisent dans les textes de Tawada, nous pouvons également lire ce jeu de réécriture dans ce sens. En effet, si l'on part du principe que nous venons d'établir que Tawada va à l'encontre du dogme de l'original, on se rend compte que son texte effectue cette même opération à plusieurs niveaux. D'abord, comme nous l'avons

⁴⁰⁷ GENETTE Gérard, « Rhétorique et enseignement », *art. cit.*, p. 39.

montré, en renversant le rapport entre V1 et V2. Ensuite, en « rendant » par son interprétation ses lettres au poème pour qu'il soit à nouveau entier : « Je retraduisis les 13 points en la lettre « B », les quatorze points en un « B » et un « I » et les rendis au mot « rabbi », de sorte qu'il fut à nouveau complet. » On voit clairement ici une approche rhétorique, poéticienne, l'« exercice d'un droit de suite sur la lettre du texte⁴⁰⁸ » pensé comme un geste libre mais ni autoritaire ni abusif, allant toujours dans le sens d'un enrichissement du texte. La manière dont Tawada parvient à allier de la sorte désacralisation et respect de l'œuvre nous semble des plus remarquables et instructives. Enfin, elle fait la même chose avec sa propre création : les caractères effacés tuèrent le golem, la réécriture par augmentation rend, comme au poème de Celan ses lettres, la vie à son commentaire.

Cela devrait avoir répondu à la question (rhétorique) : tout ce qui est inutile est-il nuisible ? Si on en doutait encore, le style apporte à la critique quelque chose qui dépasse de loin l'esthétique. En l'occurrence, de la réflexivité, de la complexité, de la profondeur. Mais surtout, on peut dire que c'est une source d'efficacité pour la critique qui va, dans la forme, au bout de son propos, qui devient pour ainsi dire « performative » : ici, tout le travail de Tawada dans V2 sur les additions et les soustractions (textuelles), l'effacement, la réécriture, etc. dialoguent et interagissent à plusieurs niveaux, avec le texte de Celan, dans la réflexion sur celui-ci et dans l'écriture du commentaire, ce qui rend bien plus intéressante, pertinente et essentielle son interprétation, pourtant identique dans les deux textes. La littérature est une matière avec laquelle le critique travaille, plus qu'un simple support ou référent. Dans le geste critique, la lecture se fait écriture et est « promue à son tour au rang d'événement⁴⁰⁹. »

Les plus sceptiques constateront que, tout du moins, le second texte ne retire strictement rien au premier et admettront peut-être que, sans tomber pour autant dans un « postmodernisme facile⁴¹⁰ » (« tout le monde artiste, tout le monde auteur... Que vous soyez Balzac ou Tartempion, qu'importe⁴¹¹ ? »), lecture méthodique et lecture inspirée ne font pas nécessairement mauvais ménage. Pour s'en apercevoir, il fallait toutefois dépasser le « degré zéro » de l'écriture critique – et de sa lecture.

⁴⁰⁸ ESCOLA Marc, « L'humour la théorie », *art. cit.*, paragr. 40.

⁴⁰⁹ STAROBINSKI Jean, *La relation critique, op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁰ SCHUEREWEGEN Franc, « Comment parler de Proust quand on a lu ses livres ? », *art. cit.*, paragr. 12.

⁴¹¹ *Ibid.*, paragr. 17.

Le texte auquel nous nous sommes intéressé est un excellent exemple de la critique telle que Tawada la pratique, c'est-à-dire une étude de la littérature tournée vers la création. Dans le cas précis de « Rabbi Löw und 27 Punkte », nous avons pu voir dans quelle mesure et par quels moyens l'écriture prolongeait la lecture, et comment la critique s'inscrivait dans un rapport intertextuel de réécriture avec l'œuvre analysée. Mais cette interaction entre réflexion critique et écriture littéraire ne se limite pas au cadre du texte. On trouve des traces, des échos, des prolongements de la réflexion critique de Tawada dans sa création, au-delà des textes strictement consacrés à d'autres écrivains. La pratique de la critique ouvre donc la voie à une recherche poétique personnelle, comme en témoignent la récurrence de figures majeures et de questionnements centraux dont le point de départ se trouve dans ses premiers travaux critiques.

C'est notamment le cas de ses études sur Heiner Müller, qui présentent déjà, au début des années 1990, des thèmes et des réflexions qui occuperont longtemps son écriture. Nous pensons en particulier à la figure de Hamlet ou au nô 能 (ou *nōgaku* 能楽), deux intérêts littéraires de Tawada qui ont pour dénominateur commun le théâtre de H. Müller. On retrouve ainsi Hamlet, qui était au cœur du travail de recherche universitaire de l'auteure, dans *Narrateurs sans âmes*. Tawada développe dans cet essai une réflexion sur la parole des morts et la manière dont la littérature a le pouvoir de la faire entendre, au cours de laquelle elle sollicite l'exemple d'*Hamlet*⁴¹². Un second texte fait intervenir l'intertexte shakespearien de manière beaucoup plus radicale. Il s'agit d'un poème écrit en anglais et en japonais à la suite du grand tremblement de terre de mars 2011 et de la catastrophe nucléaire de Fukushima⁴¹³, soit une quinzaine d'années après la dernière apparition d'Hamlet chez Tawada. C'est pourtant à lui (plus précisément au célèbre monologue de l'acte III scène 1) qu'elle a recours, dans ce texte où la virtuosité linguistique le dispute à la noirceur de l'humour, montrant sa familiarité avec le texte de Shakespeare ainsi qu'avec son potentiel de réécriture. Ce potentiel est ici mis au service de la description de la catastrophe ainsi que des victimes de la contamination nucléaire ; dans le contexte de l'après-tsunami et l'après-Fukushima, des vers aussi fameux que « in the mind to

⁴¹² « Comment faire entendre les récits des morts ? C'est l'une des tâches les plus ardues de la littérature, et les civilisations la résolvent diversement. Un théâtre, par exemple, est souvent un lieu où les morts peuvent prendre la parole. On en trouve un exemple simple dans *Hamlet* : le père mort entre en scène et raconte comment il a été tué par son frère. » TAWADA Yoko, *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 19.

⁴¹³ TAWADA Yoko, *Hamlet No See*, [En ligne], <<https://www.lyrikline.org/en/poems/hamlet-no-see-13807>>, (Consulté le 28 mai 2018). On peut également y entendre une lecture du poème par Tawada.

suffer », « a sea of troubles », « To die, to sleep » ou « The heartache and the thousand natural shocks », cités en anglais dans le poème, prennent un sens terriblement concret.

Quant au nô, drame lyrique constituant une des formes du théâtre classique japonais⁴¹⁴, il est une référence voire un modèle explicite chez Müller. Or, le théâtre nô apparaît dans plusieurs textes de Tawada non pas en tant que forme artistique indépendante mais toujours dans un rapprochement avec des genres et des traditions littéraires étrangers. C'est le cas, par exemple, dans *Le voyage à Bordeaux*, où l'héroïne du roman, Yuna, une étudiante japonaise, déclare (sans avoir jamais lu Racine ni rien connaître au nô) : « Je suis comédienne et je projette de mettre en scène Racine sous forme de nô japonais⁴¹⁵. » Ou encore dans l'essai « Kleist auf Japanisch » où il est écrit que la nouvelle de Kleist *La mendicante de Locarno* « pourrait presque être une pièce de nô⁴¹⁶ ». De fait, sans correspondre à la structure extrêmement codifiée du drame japonais, cette histoire de revenante hantant les lieux où elle a connu une mort injuste, appartenant historiquement au fantastique romantique, présente par sa simplicité, son atmosphère et son intrigue des similitudes avec le *mugen nô* 夢幻能, nô dit d'apparition, qui met en scène des fantômes ou des esprits agissant dans le monde réel. Si des études existent sur Brecht et le nô, qui fut chez lui une influence véritable, le rapprochement opéré par Tawada entre le nô et la nouvelle de Kleist n'a, à notre connaissance, jamais été fait. Preuve de l'emprise encore grande des rapports de fait sur les études comparatistes ? Nous nous contenterons pour l'instant de constater que Tawada pratique, quant à elle, l'art du rapprochement hors de toute relation historique entre objets et traditions littéraires, attitude qui n'est peut-être pas sans lien avec sa connaissance de l'œuvre de Müller qui a pu, dans certains textes, se réclamer du nô sans qu'on en voie nécessairement la trace textuelle. Tawada écrit ainsi dans « Corps, voix, masques : correspondances entre le théâtre de Heiner Müller et le nô » :

Il est aisé de montrer l'influence du nô dans le théâtre de Müller. Il existe même une œuvre, *Le Voyage (d'après Motokiyo)*, basée sur un livret de nô ; dans ce genre de cas, la relation avec le nô est évidente et directe. Mais ce n'est pas la soi-disant influence subie par un écrivain que je souhaite considérer ici : plutôt un mode de déchiffrement qui ferait apparaître un rapport structurel de parenté entre deux œuvres par le truchement de la lecture d'une troisième.

⁴¹⁴ Sur l'histoire et la dramaturgie du nô, voir la remarquable étude de J.-J. Tschudin : *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2015, part. 4.

⁴¹⁵ TAWADA Yoko, *Le voyage à Bordeaux*, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹⁶ „eine Erzählung wie „Das Bettelweib von Locarno“ könnte fast ein No-Theater-Stück sein.“ TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », *art. cit.*, p. 86.

Par exemple, quel genre de relation se dessine entre *Kumasaka*⁴¹⁷ et *Paysage sous surveillance*⁴¹⁸ de Müller si on lit Benjamin en parallèle ? Dans ce cas précis, Müller effleure lui-même dans une note de *Paysage sous surveillance* le rapport à *Kumasaka*⁴¹⁹, mais il n'y a ni personnage ni aucun élément de l'intrigue communs aux deux œuvres⁴²⁰. D'après moi, je pense que leur point commun résiderait dans la mort comme point de départ du récit. Elles commencent toutes les deux après la mort. À l'inverse des récits qui s'achèvent par la mort, c'est le passé vu à travers les yeux des morts qui y est raconté, après leur retour parmi nous.⁴²¹

Le Benjamin auquel fait ici allusion Tawada sans le citer directement pourrait notamment être celui de l'essai « Le conteur » (aussi traduit par « Le narrateur » dans l'édition des *Écrits français*), consacré à l'écrivain russe Nicolas Leskov et, à travers lui, à la crise de l'art de raconter et au remplacement du conteur par le romancier. Benjamin y lie la dynamique du roman, et l'intérêt qu'il suscite chez le lecteur, à la mort qui en est le terme. Rappelons que c'est en termes de *monogatari* 物語 [récit, conte] que Tawada évoquait *Bildbeschreibung* et *Kumasaka* et singularisait le nô et le texte de Müller en raison de la place de la mort comme prémisses (*zentei* 前提) et non comme finalité.

Le lecteur du roman cherche donc vraiment des êtres humains auprès desquels il puisse recueillir ce « sens de la vie ». Il doit pour cela être sûr à l'avance, d'une manière ou d'une autre, qu'il va assister à leur mort. Au besoin leur mort figurée : la fin du roman, mais de

⁴¹⁷ KOMPARU Zenchiku, *Kumasaka*, [En ligne], <<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/kumaindex.html>>, (Consulté le 24 juin 2018). Texte original de la pièce accompagné de deux traductions (par Arthur Waley et Ezra Pound).

⁴¹⁸ Dans MÜLLER Heiner, *Germania Mort à Berlin et autres textes*, traduit par JOURDHEUIL Jean et al., Paris, Éditions de Minuit, 1985. Titre original : « *Bildbeschreibung* » [description d'image].

⁴¹⁹ « *Bildbeschreibung* peut être lu comme un palimpseste d'*Alceste* qui cite le nô *Kumasaka*, le XI^e chant de l'*Odyssee*, *Les Oiseaux* d'Hitchcock et *La Tempête* de Shakespeare. Le texte décrit un paysage par-delà la mort. L'action est arbitraire, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a déperlé. » Cité dans JOURDHEUIL Jean, « Décrire l'image : hypothèses », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 139-140, [En ligne], <https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2005_num_26_1_1374>, (Consulté le 24 juin 2018).

⁴²⁰ Voir également ZENETTI Thomas, *Du texte-hydre au texte-sphinx: les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*, Peter Lang, 2007, (Contacts : *Theatrica*, 26), p. 228-231.

⁴²¹ 「ミュラーの演劇における能の影響を指摘することは簡単である。ミュラーには、〈旅。元清による〉という能をもとにした作品もあり、この場合などは、能との関係は明白で直接的である。しかし、ここで問題にしたいのは、いわゆる作者が受けた影響などというものではなく、第三の作品をいっしょに読んでみることによって、ふたつの作品の間にある構造上親戚関係が見えるようになってくるような解読の仕方である。たとえばベンヤミンを併読した場合、〈熊坂〉とミュラーの〈ある絵画の描写〉の間にどんな関係が見えてくるのか。この場合は、ミュラー自身が〈ある絵画の描写〉の注釈で〈熊坂〉との関係に一応触れてはいるが、ふたつの作品の間には、共通する登場人物もいなければ、筋にも似たところがまったくない。私は、このふたつの作品の共通する点は、物語の前提として死があることではないかと思う。どちらも、物語が始まるのは、死後である。死によって終わる物語とは逆に、死者の帰還の後、その死者の目でみた過去が語られるのである。」 TAWADA Yoko, « *Shintai, koe, kamen. Heiner Müller no engeki to nô no aida no koô* 「身体・声・仮面——ハイナー・ミュラーの演劇と能の間の呼応」 », *art. cit.*, p. 169-170.

préférence leur mort véritable. (...) Le roman n'est donc pas important parce qu'il nous présente le destin d'une personne étrangère, de façon didactique peut-être, mais parce que ce destin étranger nous procure par la flamme qui le dévore un sentiment de chaleur que nous ne tirons jamais de notre propre destin. Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espoir de réchauffer sa vie grelottante en lisant une mort.⁴²²

C'est un autre passage du même texte de Benjamin que Tawada cite également dans « Narrateurs sans âmes », juste avant d'y évoquer Hamlet. Toutefois, dans ce second cas, elle ne s'arrête pas à une allusion ni même à une citation comme dans « Corps, voix, masques » : elle prolonge son propos d'une réflexion personnelle qui nous ramène, en boucle, à la question de la narration et de la mort, c'est-à-dire au nô et à Heiner Müller :

Il existe selon Walter Benjamin deux sortes de narrateurs : « Quand on fait un voyage, on a quelque chose à raconter, dit le parler populaire, imaginant le narrateur comme quelqu'un qui vient de loin. Mais on n'aime pas moins écouter celui qui honnêtement est demeuré au pays et connaît ses histoires et ses traditions. Si l'on veut représenter ces deux groupes dans leur type archaïque, l'un s'incarne dans le laboureur sédentaire, l'autre dans le marin faisant du négoce. »

Il y a des gens qui voyagent beaucoup plus loin que les marins et demeurent beaucoup plus longtemps au même endroit que les plus vieux des laboureurs : ce sont les morts. Aussi les morts sont-ils les plus intéressants des narrateurs.⁴²³

On voit ici Tawada dépasser la typologie sédentaire-voyageur du narrateur(-conteur) chez Benjamin en proposant les morts comme voyageurs *et* sédentaires suprêmes. La question des liens entre la mort et le récit, Benjamin l'aborde ailleurs dans l'essai, nous l'avons vu, mais pas directement ici. Ce que nous observons, c'est un réseau de références assimilé et retravaillé par Tawada en un système au sein duquel dialoguent librement les pensées et les littératures : à travers Müller, le nô, puis Benjamin et retour, enfin, avec Hamlet, à Shakespeare et Müller. Or, tout ceci n'est-il pas parti de son ébauche d'« un mode de déchiffrement qui ferait apparaître un rapport structurel de parenté entre deux œuvres par le truchement de la lecture d'une troisième » ? La triade nô-Müller-Benjamin avait pour but au départ, par l'introduction du troisième, d'éclairer le rapport des deux premiers entre eux. Mais au cours du processus c'est la pensée de Benjamin qui fut, elle aussi, relue différemment à la lumière des deux autres. La relation qui unit les trois termes n'est ni figée ni unilatérale : chacun d'entre eux éclaire les deux autres et est éclairé par eux à la fois, chacun d'entre eux ressort donc transformé – et enrichi – par cette mise en rapport. Voilà une belle leçon de comparatisme sur la valeur heuristique du

⁴²² BENJAMIN Walter, « Le conteur. Considérations sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », dans *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur ; et La tâche du traducteur*, traduit par COHEN SKALLI Cédric, Paris, Payot & Rivages, 2011, (Petite bibliothèque Payot, 811), p. 89-90.

⁴²³ TAWADA Yoko, *Narrateurs sans âmes, op. cit.*, p. 18-19.

tertium comparationis et les possibilités qu'offre le dépassement des rapports évidents entre les œuvres au profit de leur « lecture jointe » (*heidoku* 併読).

Cette idée est proche de celle de « voisinage » qu'Emily Apter emprunte à Kenneth Reinard dans le chapitre final de *Zones de traduction*, « un mode de lecture dans lequel les textes ne sont pas regroupés en “familles” définies par des critères de similarité et de différence, mais en “voisinages” déterminés par des contiguïtés fortuites, l'isolement généalogique et par la rencontre éthique⁴²⁴. »

« Avant de pouvoir comparer des textes, écrit Reinard, il faut commencer par considérer tel texte comme le voisin, c'est-à-dire comme l'étrange étranger, de tel autre texte. C'est une règle d'endettement et de secondarité des textes les uns vis-à-vis des autres qui n'a rien à voir avec l'influence, le *Zeitgeist* ou le contexte culturel⁴²⁵. » S'inscrivant en faux contre la tradition philologique, qui n'envisage les relations textuelles que sur la base d'étymologies communes, d'affinités historiques, Reinard propose une théorie de la « proximité traumatique » (...).⁴²⁶

Tawada se montre elle aussi sensible à ces « contiguïtés fortuites », à ces rapports de « voisinage », qu'ils soient spontanés ou artificiels, et pratique à sa manière une « littérature comparée hors de la comparaison⁴²⁷ ». Voici deux exemples de ce que Yasemin Yildiz appelle la « version tawadienne de la quête pour repenser la relation comme ni purement organique, ni purement mécanique⁴²⁸ ». Le premier est une considération de la narratrice-personnage au début du récit *Ein Gast*, dans le passage souterrain d'un marché aux puces :

Davantage encore que les traces que portaient les choses, c'était cependant l'ordre dans lequel les objets étaient exposés qui m'intéressait. Un fer à repasser et un bougeoir se tenaient côte-à-côte, *comme si une relation existait entre les deux*. En l'occurrence, il me vint même à l'esprit une manière possible d'en *déchiffrer le voisinage* : le fer à repasser produit de la chaleur et le bougeoir de la lumière. Ensemble, ils remplacent le soleil qu'on n'aperçoit jamais depuis ce tunnel pour piétons.⁴²⁹

⁴²⁴ REINHARD Kenneth, « Kant with Sade, Lacan with Levinas », dans *MLN*, vol. 110, n° 4, 1995, p. 785, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/3251204>>, (Consulté le 26 juin 2018). Cité dans APTER Emily S., *Zones de traduction*, op. cit., p. 342-343.

⁴²⁵ REINHARD Kenneth, « Kant with Sade, Lacan with Levinas », art. cit., p. 796.

⁴²⁶ APTER Emily S., *Zones de traduction*, op. cit., p. 343.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ «Tawada's version of the quest for rethinking relation as neither purely organic, nor purely mechanical» YILDIZ Yasemin, « Detaching from the Mother Tongue: Bilingualism and Liberation in Yoko Tawada », dans *The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 129.

⁴²⁹ „Noch stärker als die Spuren auf den Dingen interessierte mich aber die Reihenfolge, in der die Gegenstände aufgestellt waren. Ein Bügeleisen und ein Kerzenständer standen nebeneinander, *als bestünde eine Beziehung zwischen beiden*. In diesem Fall fiel mir sogar ein, wie *die Nachbarschaft entziffert werden könnte*: Das Bügeleisen produziert Hitze und der Kerzenständer Licht. Beide treten an die Stelle der Sonne, die man vom

Ou encore, sur le mode essayistique, dans *Writing in the Web of Words* :

Nowadays one frequently sees words and images from different worlds juxtaposed. Through migration, world travels, or Internet surfing people often find themselves in a situation where the juxtaposition already exists but a corresponding frame of mind has not yet been developed. Sometimes I ride the bus through a city and am surrounded by several conversations in several languages. Two sentences where one right after the other penetrates my ears by chance don't yet occupy a common space. You need a "framework" to connect these sentences.

The story of the absurd connection between two words is not new. The surrealists thought of an operating table on top of which a sewing machine and an umbrella would come together.⁴³⁰

Qu'il s'agisse de « déchiffrer » des voisinages fortuits ou d'imaginer soi-même des rapprochements incongrus, une pensée plastique est nécessaire pour que de la contiguïté naisse une relation. Comme elle l'écrit dans « La Porte du traducteur » : « il y a peut-être un hasard en littérature, mais il n'y en a pas dans la lecture de la littérature⁴³¹. » Si nous ajoutons à cette leçon celle, déjà abordée, d'un geste critique à rebours de l'original, qui déverrouille le rapport des textes entre eux et en libère l'approche, nous commençons à cerner quelque chose comme une méthode tawadienne de « comparaison » littéraire.

Ce serait toutefois donner une image déformante des positions de Tawada que de ne pas évoquer aussi sa défiance vis-à-vis de la critique et des discours d'autorité. Ce qui était déjà perceptible dans la tonalité et la teneur de « Tawada Yōko does not exist », on le retrouve dans ses rapports avec les œuvres d'autres écrivains ainsi que dans sa perception de l'activité critique en général. Dans « Cadavre de poupée/corps/shinto », elle livre pour le magazine littéraire *Bungei* un compte rendu de lecture du roman *Garasu seimeiron* de Shōno Yoriko⁴³². Contemporaine de Tawada, Shōno en est aussi proche par sa posture et ses thématiques. Robin L. Tierney, qui consacre sa thèse à la dyade Shōno-Tawada, rappelle ainsi que les deux écrivaines occupent une place voisine dans l'espace littéraire japonais contemporain⁴³³, ont

Fußgängertunnel aus niemals sehen kann.“ TAWADA Yoko, *Ein Gast*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1993, p. 8. (Nous soulignons.)

⁴³⁰ TAWADA Yoko, « Writing in the Web of Words », *art. cit.*, p. 152-153.

⁴³¹ TAWADA Yoko, « La porte du traducteur », *art. cit.*, p. 167.

⁴³² SHONO Yoriko, *Garasu seimei-ron* 『硝子生命論』, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 1993.

⁴³³ “Yonaha Keiko, one of the foremost critics of contemporary women's literature in Japan, positions Shono and Tawada together in her generalized schematic of contemporary women's literature. In Yonaha's tripartite schematization Tawada and Shono represent the third category which encompasses the first and second categories – writing that mixes high and popular culture, and writing that explicitly takes on feminist insights into gender and sexuality, respectively - and, also, seeks to generate a wholly new type of literary discourse and stimulate a new relationship to language.” TIERNEY Robin Leah, *Japanese literature as world literature*, *op. cit.*, p. 3-4.

échangé formellement dans des entretiens littéraires et commenté mutuellement leurs œuvres respectives⁴³⁴. Le texte de Tawada que nous évoquons est un des ces commentaires, dont voici les premières lignes :

Me voilà dans l'embarras : on m'a demandé d'écrire à propos d'un écrit. Cet écrit commence par : « *Je suis un écrit* », mais ce je-ci que je suis est lui aussi un écrit. Un écrit peut-il vraiment écrire sur un autre écrit ? Bien sûr, en dissertant sur cet écrit, je pourrai sans doute, si c'est bien fait, être promu au rang de *quelqu'un*. J'ai entendu dire que discourir sur quelque chose, surtout si on décerne une appréciation, vous fait accéder à un statut permettant de regarder les choses de haut ; et le discours sur la littérature, surtout, fait de vous un « critique », *quelqu'un* d'admirable entre tous, paraît-il. (...) Pourtant, je ne suis pas capable du moindre intérêt pour l'évaluation des livres. Et la lecture de celui-ci n'a fait qu'estomper davantage l'envie de devenir *quelqu'un* en décernant une appréciation. J'ai perdu tout intérêt pour autre chose que ce que je lisais. Donc, s'il me faut vraiment écrire quelque chose : « voilà ce que j'ai lu » est tout ce que j'ai voulu écrire. De cette manière, aucun risque de devenir *quelqu'un*, n'est-ce pas ?⁴³⁵

Cet extrait semble à première vue traiter davantage de la posture critique de Tawada que du contenu de l'œuvre commentée. En réalité, le lien avec le texte qui fait l'objet de la critique est présent de manière détournée, dans une mise en scène du discours critique à travers les termes de l'œuvre (« on m'a demandé d'écrire à propos d'un écrit. Cet écrit commence par : “*Je suis un écrit*”, mais ce je-ci que je suis est lui aussi un écrit. »). Le roman en question, que

⁴³⁴ *Ibid.*, n. 3.

Par ailleurs, Tawada évoque les écrits de Shōno dans un des chapitres d'*Ekusofonī* intitulé « Peu importe si ça ne se vend pas » (« Moskva. Urenakutemo kamawanai 「モスクワ 売れなくても構わない」 », dans *Ekusofonī: bogo no soto he deru tabi* 『エクソフォニー: 母語の外へ出る旅』, 4^e édition, Tokyo, Iwanami Shoten 2003, 2004, p. 128-135. En particulier p. 133.). Ce titre est une référence explicite aux débats qui firent rage dans le monde littéraire japonais à la fin des années 1990 et au début des années 2000, au centre desquels se trouvait Shōno. Ces débats autour de la « littérature pure » (*jun-bungaku ronsō* 純文学論争), opposèrent (très schématiquement) les tenants d'une réforme de la littérature avec comme point de référence la valeur marchande des œuvres et ceux du refus de ramener la valeur de la littérature à sa dimension commerciale. Le titre de l'essai de Tawada ne laisse aucun doute sur sa position dans le débat, alignée sur celle de Shōno qui combattit la « critique systématique de la littérature pure » (*jun-bungaku tataki* 純文学叩き) dans les médias japonais et défendit ardemment la légitimité d'une création littéraire détachée de considérations mercantiles. Voir en particulier son essai *Don Quixote no ronsō* 『ドン・キホーテの「論争」』, Tokyo, Kodansha, 1999.

⁴³⁵ 「一冊の書物について書くようにと頼まれて、わたしは戸惑っている。この書物の冒頭には、〈私、は一冊の書物である〉と記されているが、このわたしもまた一冊の書物である。書物が書物について書くことができるのだろうか。もちろん、うまくやれば、わたしはこの書物について論じることによって、ひとりのニンゲンに昇格することができるのだろう。何かについて述べれば、特にそれについて評価を下せば、上からものを見下ろせるような存在になるという話だし、特に文学について述べるとニンゲンの中でも一番偉いらしい評論家なるものになると聞いた。 (...) ところが、わたしは書物の評価などということには、全然興味が持てない。まして、評価を下すことによってニンゲンになりたいなどという気持ちは、読んでいるうちに、ますますなくなってしまった。わたしには、自分の読んでいる内容以外のことには、関心が持てなくなった。だから、何か書かなければならないなら、こういうことを自分は読んだ、ということを書いてみたいと思った。そうすればニンゲンになってしまう危険もないのではないか。」 TAWADA Yoko, « *Ningyō no shitai/shintai/shintō* 「人形の死体／身体／神道」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 99-100.

l'éditeur présente comme un « roman de culte ultra-avant-gardiste⁴³⁶ », tourne autour d'une fabricante de poupées humaines et d'un culte qui lui est voué. Incidemment, nous retrouvons là un des motifs privilégiés de Tawada : le jouet, la poupée, la marionnette. Mais ce roman pose avant tout la question, à travers la figure de la poupée, de l'identité personnelle. Mimer le propos de l'œuvre en posant d'emblée le « je » écrivant comme « chose écrite » (sens littéral de *shomotsu* 書物) et non comme « quelqu'un » (*ningen* ニンゲン, un « humain »⁴³⁷) est un moyen pour Tawada d'ouvrir un dialogue intertextuel avec celle-ci et aussi de s'en servir pour mettre en question l'autonomie, voire la possibilité même de la critique : « Un écrit peut-il vraiment écrire sur un autre écrit ? »

Dans le texte de Tawada, l'écriture de l'écrivain et celle du critique se fondent, la critique se place au niveau de l'œuvre, remettant ainsi en cause la prétention à un métalangage pur. À l'inverse de la relation égalitaire et interactive que dessine cette pratique de la critique, qui est aussi une école de relativisme et de modestie, un autre type de discours se développe quant à lui dans un rapport vertical : du haut (position du critique) vers le bas (position de l'œuvre)⁴³⁸. Tawada nous dit dans ce texte, avec la « naïveté mise en scène » (Hofmann) qui caractérise son écriture, tout le bien qu'elle pense de ce genre de discours et de ceux qui les produisent. On retrouve chez elle les mêmes propos, cette fois sous un ton plus caustique qu'amusé, quelque 25 ans plus tard, dans le récent recueil *akzentfrei* :

Les critiques qui, tels des maîtres d'école, croient pouvoir donner une note à n'importe quel ouvrage littéraire sont incapables de ne pas noter un texte. Ce qu'ils ne peuvent pas immédiatement juger, ils ne le tolèrent pas dans leur espace de pensée bien rangé et monoculturel.⁴³⁹

⁴³⁶ 「超前衛カルト小説」 (<http://www.kawade.co.jp/np/isbn/9784309008486/>)

⁴³⁷ Notons l'emploi du syllabaire katakana (ニンゲン) au lieu de l'écriture idéogrammatique normale (人間) qui fait ressortir le mot (c'est un usage fréquent pour insister sur un terme ou créer du relief dans un texte) mais a aussi pour effet de déréaliser l'humain. Par ce genre de procédés textuels, Tawada montre à nouveau son effort de prolonger par l'écriture critique le roman, qui met lui en question les notions d'humanité et d'identité, autrement dit de le penser en acte.

⁴³⁸ Les termes choisis par Tawada pour exprimer la verticalité constituent un champ sémantique difficilement traduisible : *shōkaku suru* 昇格する (« être promu », « monter en grade ») est composé du kanji *noboru* 昇る (« monter ») auquel s'opposent *kudasu* 下す (dans « 評価を下す », employé dans le cas où une personne occupant une position supérieure délivre quelque chose, ici une appréciation) et *orosu* 下ろす (dans « 見下ろす », littéralement « regarder d'en haut », mais aussi « regarder de haut » avec une nuance de dédain).

⁴³⁹ TAWADA Yoko, « Un hôte pas invité », dans, LASSALLE Didier et WEISSMANN Dirk (éd.), *Ex(tra)territorial: reassessing territory in literature, culture and languages*, traduit par BANOUN Bernard, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 44.

Quant à elle, toujours aussi peu « capable du moindre intérêt pour l'évaluation des livres », elle se tient soigneusement à l'écart de la critique entendue comme jugement, à la manière de Barthes dans *Le Plaisir du texte* : « Si j'accepte de juger un texte selon le bon plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire⁴⁴⁰. » C'est précisément ce à quoi se refuse obstinément Tawada, et c'est en ce sens qu'elle déclare ailleurs : « Critiquer n'a jamais été une manière productive de m'exprimer sur moi-même ni sur quelque chose d'étranger⁴⁴¹. » Elle préfère donc un exercice plus humble consistant à écrire, presque à regret : « voilà ce que j'ai lu » (« こういうことを自分は読んだ »). Louable pour son absence de prétention, cette vision irénique de la critique demeure toutefois selon nous aveugle au fait que la reconnaissance de l'œuvre comme objet de plaisir et source de l'impulsion d'écrire à son sujet constitue déjà en soi un acte critique : une discrimination et un jugement sur sa valeur, quand bien même celui-ci ne serait pas prononcé. La recherche sur les œuvres n'est pas non plus exempte de cette prémisse sensible, elle qui, à sa manière, a pour tâche de « répéter obsessionnellement la lettre du plaisir⁴⁴². »

Le parti-pris évident de l'écriture critique chez Tawada, vouée à des œuvres ou des pensées qui lui sont sympathiques, est *a priori* incompatible avec l'idéal de neutralité de la critique universitaire. D'un autre point de vue, il invite rétrospectivement à faire une place plus grande à la question de la part du goût et du plaisir qui entrent en jeu dans nos études, « tout l'enjeu de la recherche étant justement de savoir séparer la motivation énergisante de son mode de canalisation disciplinaire », comme l'écrit Yves Citton⁴⁴³. Par ailleurs, l'expérience décrite par Tawada dans « Cadavre de poupée/corps/shinto », où elle oublie tout – y compris elle-même – à part le texte qu'elle en train de lire (le « texte de jouissance » de Barthes), est plus difficilement transposable que le reste de ses « propositions » dans le domaine de la critique universitaire qui, au risque de ne produire qu'un discours immanent, impressionniste, doit revenir de cet oubli. En ce sens, un rapprochement pourrait être à nouveau fait entre l'approche tawadienne et la théorie du texte, au sens où Barthes écrivait que :

⁴⁴⁰ BARTHES Roland et OSSOLA Carlo, *Le plaisir du texte ; précédé de Variations sur l'écriture*, traduit par LE LIRZIN Nadine, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 92.

⁴⁴¹ TAWADA Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », *art. cit.*, p. 28.

⁴⁴² BARTHES Roland et OSSOLA Carlo, *Le plaisir du texte ; précédé de Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴³ CITTON Yves et CUSSET François, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 155.

ce qu'elle fonde, son accomplissement exact, son assomption, c'est une pratique (celle de l'écrivain), nullement une science, une méthode, une recherche, une pédagogie ; de par ses principes mêmes, cette théorie ne peut produire que des théoriciens ou des praticiens (des scripteurs), nullement des spécialistes (critiques, chercheurs, professeurs, étudiants). Ce n'est pas seulement le caractère fatalement méta-linguistique de toute recherche institutionnelle qui fait obstacle à l'écriture du plaisir textuel c'est aussi que nous sommes actuellement incapables de concevoir une véritable science du devenir (...). Nous serions scientifiques par manque de subtilité.⁴⁴⁴

Alors, peut-être que l'« avenir institutionnel⁴⁴⁵ » d'une critique à la Tawada s'arrête effectivement ici : dans le refus de sortir de l'œuvre, dans l'impossibilité de parler *sur* un texte mais seulement *en* lui⁴⁴⁶. Ou bien, peut-être est-ce la recherche qui pourrait « actuellement » bénéficier d'un influx de « scripteurs » parmi ses « spécialistes ». Par-delà l'érudition, l'analyse textuelle, la réflexion théorique, etc., c'est *pour l'amour de l'art* que Tawada prend la parole ; n'y aurait-il pas dans les études littéraires, aussi, de la place pour l'émotion ?⁴⁴⁷

1.3.2 La critique avec Tawada

Nul n'écrit *ex nihilo* : tout écrivain est aussi lecteur, c'est une évidence. Une des tâches de l'étude de la littérature est d'ailleurs de démêler l'écheveau des intertextes et de mettre en lumière le réseau complexe, en constante reconfiguration, des œuvres dialoguant entre elles. Mais, dans le cas de Tawada tout cela se fait pour ainsi dire au grand jour : le dialogue avec ses prédécesseurs et, dans une moindre mesure, ses contemporains, n'est pas mené en sourdine mais de vive voix, les prises de position, références, clins d'œil, hommages, etc. ne sont pas recouverts par l'écriture (la critique n'a donc pas à les découvrir) mais en sont la substantifique moelle.

Tawada n'a pas abandonné l'écriture critique (c'est-à-dire ses écrits critiques, mais aussi la qualité critique de son écriture) qu'elle pratique depuis ses débuts au profit d'une production purement « littéraire » ; la réflexion critique sur la littérature, l'écriture, son œuvre et celle des autres, continue d'accompagner son travail de création romanesque, poétique ou théâtral à la manière d'un long commentaire, comme un miroir que l'auteure se tendrait pour mieux s'observer à l'œuvre. Point de nombrilisme mais une démarche critique à laquelle son propre

⁴⁴⁴ BARTHES Roland et OSSOLA Carlo, *Le plaisir du texte ; précédé de Variations sur l'écriture*, op. cit., p. 124.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁴⁷ VERNAY Jean-François, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris, Éditions Complicités, 2013.

travail n'échappe pas. Cette écriture réflexive, qui ne verse pourtant jamais dans le traité ou le manifeste, explique peut-être les travers de la critique tawadienne qui tend à se conformer aux vues – souvent pertinentes – de l'auteure sur son œuvre. En clair, Tawada fait elle-même une bonne partie du travail du critique à sa place. Il y a peut-être là un problème, mais cela représente peut-être aussi l'opportunité d'envisager le travail critique différemment, d'en développer d'autres manières et usages.

De fait, en rendant presque trop évidente l'*intentio auctoris(ae)*, Tawada nous met face à la nature tautologique, sinon aporétique d'une conception de la recherche de type explicatif-exégétique qui « se voue à justifier (...) le texte tel qu'il est⁴⁴⁸ ». L'écrivain est sans doute rarement le mieux placé pour tenir un discours sur son œuvre (ce dont il se prive pourtant tout aussi rarement), ni même le plus au fait de tout ce qui s'y joue, précisément à cause de la « myopie » causée par sa subjectivité et sa proximité avec elle. C'est pourquoi, explique S. Rabau, « le critique construit d'ordinaire son autorité sur sa capacité à restituer la géniale intention de l'auteur⁴⁴⁹ ». Mais dans le cas d'écrivains comme Tawada, qui produisent une telle quantité et – il faut bien l'admettre – une telle qualité de métadiscours, qui plus est à l'intérieur même de leur œuvre, la répartition des rôles entre le créateur inspiré et son exégète consciencieux perd de sa clarté, pour ne pas dire de son sens.

Or il nous semble qu'il y a mieux (ou en tout cas autre chose) à faire avec une œuvre comme celle de Tawada que se borner d'un côté à en « restituer » le sens ou l'intention, ou tenter de l'autre côté de la recouvrir par le discours critique pour ne pas simplement la répéter. En l'occurrence, « pratiquer » l'œuvre de Tawada (comme on pratiquerait un instrument ou une activité), penser *avec* elle est l'occasion d'un « moment de prise de conscience critique » que Daniel-Henri Pageaux tient pour « capital » dans le texte qui ouvre *L'écrivain et son critique : une fratrie problématique*⁴⁵⁰. Au même endroit, il propose sur le modèle de l'interprétation musicale l'idée d'une critique « moins créatrice que “recréante” » :

La lecture procède alors d'un pari ou d'un défi : faire en sorte que le trajet de la lecture s'approche au plus près du projet d'écriture. Non pour céder à je ne sais quel mirage des

⁴⁴⁸ ESCOLA Marc, « L'humour la théorie », *art. cit.*, paragr. 48.

⁴⁴⁹ RABAU Sophie, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », *art. cit.*, p. 9.

⁴⁵⁰ PAGEAUX Daniel-Henri, « Expérience critique et “expérience formelle” », dans, CHARDIN Philippe et ROUSSEAU Marjorie (éd.), *L'écrivain et son critique: une fratrie problématique*, Paris, Éditions Kimé, 2014, p. 48.

origines, de la genèse, mais pour saisir ce que j'appelle une logique poétique, une logique de l'imaginaire.⁴⁵¹

Nous voyons Tawada effectuer ce même « trajet » ainsi que ce « retour critique sur soi⁴⁵² ». S'ouvrent alors devant le lecteur deux voies, deux manières différentes mais complémentaires de la suivre : ou bien en cheminant avec elle dans le sens de sa lecture, ou bien en faisant de sa démarche critique le « projet d'écriture » dont la lecture doit s'approcher, qu'elle doit à son tour « recréer ». La prise de conscience critique n'est donc pas un exercice autotélique, vide de substance, qui se prendrait pour seul objet : elle est médiante, précisément parce qu'elle fait intervenir une œuvre dans laquelle elle se reflète de façon unique. Dans le cas où l'œuvre en question est celle de Tawada, ce reflet est diffracté pour la simple raison que la « logique poétique » qu'elle suit est aussi une logique critique.

1.3.2.1 Répéter Tawada

On repère quatre degrés différents (et croissants) d'interaction entre l'œuvre de Tawada et le discours de la critique qui lui est consacré. Le premier, à gros traits, consiste à répéter Tawada, c'est-à-dire à définir son écriture, son œuvre, sa pensée, etc. dans des termes que Tawada elle-même propose, issus de son œuvre. C'est le cas par exemple de la métaphore de l'ôte-agraves (*Heftklammerentferner*), qui apparaît dans l'essai « Von der Muttersprache zur Sprachmutter », à laquelle les commentateurs de Tawada ont *systématiquement* recours⁴⁵³ pour illustrer sa poétique. Objet préféré de Tawada au bureau, dont « le nom fantastique incarnait [s]a nostalgie d'une langue étrangère », il prend chez elle une valeur symbolique :

Dans la langue maternelle, les paroles sont attachées aux hommes, si bien qu'il est rare de pouvoir ressentir une joie ludique vis-à-vis de la langue. Les pensées se cramponnent si fort aux paroles que ni les unes ni les autres ne peuvent voler librement. Mais dans une langue

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Quelques exemples pris au hasard : DU Shihao, *Erschaffung interkultureller Identität durch Sprachkontakte in den Texten von Yoko Tawada*, Mémoire de licence, Williamsburg, College of William and Mary, 2017, p. 19. FISCHER Sabine, *Kulturelle fremdheit und sexuelle differenz in prosatexten von Yoko Tawada.*, *op. cit.*, p. 173. GELZER Florian, « Wenn ich Spreche, bin ich nicht da », *art. cit.*, p. 74. GUTJAHR Jacqueline, « Einladung zum Spiel – den Texten von Yoko Tawada auf der Spur », dans, GRABIS Daniel et KASTENHUBER Eva (éd.), *In mehreren Sprachen leben: Literaturwissenschaftliche, sprach-didaktische und sprachwissenschaftliche Aspekte der Mehrsprachigkeit*, Bordeaux, DAAD, 2005, p. 27. IUNCO Mattia, „Ich – Du: keine fixe Relation.“ *Die Gestaltung des Individuums nach Gottfried Benn, Paul Celan und Yoko Tawada.*, Mémoire de Master, Tübingen, Eberhard Karls Universität, 2016, p. 63. KÖHLER Sigrid G., *Körper mit Gesicht: rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*, Weimar, Böhlau, 2006, p. 155. KOHNS Oliver, « Übersetzung und Anamorphose : Literarische Fremdsprachigkeit und entstellte Sprache : Yoko Tawada, Jonathan Safran Foer », dans, CHA Kyung-Ho et RAUTZENBERG Markus (éd.), *Der entstellte Blick*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 207.

étrangère, on possède quelque chose comme un ôte-agrafe : il détache tout ce qui s'agrafe et s'accroche.⁴⁵⁴

Assez cocassement, il semblerait que ce petit objet soit devenu à son tour un véritable fétiche (« talisman »), une clé magique pour les critiques de Tawada. Signalons également un geste similaire de répétition chez Paul Michael Lützeler, qui présente dans *Kontinentalisierung: das Europa der Schriftsteller* l'écriture de Tawada d'une manière qui frôle la lapalissade. Reprenant le titre de sa thèse (*Jouet et magie du langage dans la littérature européenne*), il déclare ainsi que « les concepts de “jouet” et de “magie du langage” caractérisent également bien sa propre écriture⁴⁵⁵. » Si la critique tawadienne utilise les mots et les idées de l'auteure pour parler d'elle, nous emprunterons alors à notre tour quelques phrases à l'auteure pour les retourner perversément vers la critique. À la fin de l'essai « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », Tawada se plaint de ne parvenir à échapper au cercle vicieux consistant à ne faire que répéter l'Europe en parlant d'elle. Il suffit, sans ironie, de remplacer « l'Europe » par « Tawada » et voici le résultat :

Cette langue, avec laquelle maintenant je parle de [Tawada], est aussi une langue [tawadienne]. Non seulement la langue, mais peut-être aussi les figures d'argumentation et le ton que j'emploie appartiennent à [Tawada] et non à moi. Je répète [Tawada] en [Tawada]. À peine commencé-je à parler de [Tawada] que je la répète. C'est pourquoi je cesse de parler. *Il faut que je réfléchisse à une autre méthode afin de savoir m'y prendre avec elle.*⁴⁵⁶

1.3.2.2 Lire Tawada

Le deuxième niveau d'interaction entre œuvre et critique est un prolongement du premier. C'est de nouveau Tawada qui est invoquée pour analyser Tawada, mais de manière plus critique et plus poussée. Plus qu'une répétition, il s'agit d'une application, dans la mesure où le recours théorique à Tawada y est véritablement pensé (et clairement articulé) comme point de départ de la réflexion critique. Un exemple en serait l'article de Tobias Shani « Tawada Yōko:

⁴⁵⁴ „Was mir im Reich des Schreibzeugs besonders gut ausfiel, war der Heftklammerentferner. Sein wunderbarer Name verkörperte meine Sehnsucht nach einer fremden Sprache. (...) In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.“ TAWADA Yoko, « Von der Muttersprache zur Sprachmutter », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 15.

⁴⁵⁵ „Mit den Begriffen „Spielzeug“ und „Sprachmagie“ läßt sich auch ihre eigene Schreibweise gut charakterisieren.“ LÜTZELER Paul Michael, *Kontinentalisierung: das Europa der Schriftsteller*, Bielefeld, Aisthesis, 2007, p. 263.

⁴⁵⁶ TAWADA Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », *art. cit.*, p. 30. Nous soulignons.

Translating from the ‘Poetic Ravine’ », paru en 2015 dans le journal *Japanese Studies*. Dans le résumé qu’en donne l’auteur, ce dernier explicite sa démarche critique consistant à « recourir à une métaphore proposée par » l’auteure, en l’occurrence celle de la « faille » (*Kluft*) qu’elle évoque dans « La porte du traducteur » : « Il y a nécessairement une faille entre les langues dans laquelle tous les mots s’abîment⁴⁵⁷. »⁴⁵⁸ On y voit aussi se dessiner la possibilité très intéressante d’une utilisation de la pensée de Tawada en dehors de l’analyse de son œuvre, en lien par exemple avec la théorie de la traduction. :

This article will consider this topic using a metaphor proposed by bilingual author Tawada Yōko: that the proper place for writers and translators is in the ‘poetic ravine’ between languages. In particular, it will examine how Tawada explores the question of translation in her novella ‘Saint George and the Translator’ (1993). I argue that four interlinked themes can be discerned and related to other writings by Tawada as well as Translation Studies theorists: a focus on the creativity and intervention of the translator in a process that merges translation with other forms of writing; translation as transformation (of the language, text and translator); translation as exploring the foreignness of the Other and bringing fragments of multiple languages together; and the overarching metaphor of the ‘in-between space’ of translation.⁴⁵⁹

Nous pouvons également citer le cas de Dirk Weissmann explicitant dans « Tore und Türme Babylons, oder: Tawada liest Französisch. Yoko Tawada und das (post)mallarmésische Sprach- und Übersetzungsdenken » [Portes et tours de Babylone ou : Tawada lit le français. Yoko Tawada et la pensée (post)mallarméenne du langage et de la traduction] son propre choix de s’inscrire « dans le sillage de l’hypothèse tawadienne⁴⁶⁰ ». Le titre de l’article en question fonctionne, explique D. Weissmann en introduction de celui-ci, comme une « variation » (« *Abwandlung* ») et un « reflet » (« *Spiegelung* ») du sous-titre de l’essai de Tawada que nous venons juste de citer : « La porte du traducteur, ou Celan lit le japonais ». Il précise immédiatement que ces deux propositions sont de prime abord factuellement fausses : Celan ne lisait pas le japonais et Tawada ne lit pas le français ; en revanche, poursuit-il, elles « contiennent néanmoins certainement, au sens figuré – en tant que figures de pensée –, une

⁴⁵⁷ TAWADA Yoko, « La porte du traducteur », *art. cit.*, p. 167.

⁴⁵⁸ Voir également KIM John Namjun, « Writing the Cleft: Tawada translates Celan », dans, IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 233-239.

⁴⁵⁹ TOBIAS Shani, « Tawada Yōko: Translating from the ‘Poetic Ravine’ », dans *Japanese Studies*, vol. 35, n° 2, 4 mai 2015, p. 169-183, [En ligne], <<https://doi.org/10.1080/10371397.2015.1058146>>, (Consulté le 14 mai 2018).

⁴⁶⁰ L’explication est réitérée dans son dossier d’habilitation : « En m’inscrivant dans le sillage de l’hypothèse tawadienne selon laquelle Celan ferait apparaître une affinité et une parenté sous-jacentes avec la langue japonaise, j’ai tenté en retour de mettre en lumière les références françaises sous-jacentes de la poétique de l’écrivaine, de sa conception des rapports entre langues et textes. » WEISSMANN Dirk, *La littérature par-delà le national, op. cit.*, p. 151.

vérité d'ordre poétologique ou concernant la théorie du langage⁴⁶¹. » Ayant reconnu à ces propositions contrefactuelles une valeur heuristique, il se donne donc pour objectif d'« appliquer la lecture de Celan par Tawada à son écriture et à sa pensée à elle. »⁴⁶² Cette introduction pourrait être analysée en termes rhétoriques de *captatio benevolentiae* : le chercheur, conscient de naviguer en eaux troubles, à la limite des discours scientifique et littéraire, explicite et argumente la valeur de telles propositions contrefactuelles en tant qu'hypothèses de travail pour justifier leur emploi dans un propos académique. On observe ici la « faille » qui sépare son éthos de celui de l'écrivaine qui, quant à elle, se passe de telles précautions oratoires dans son essai et laisse à son lecteur le soin de développer le « *framework* » nécessaire. « Comprend qui peut ou comprend qui veut », comme disait le chanteur. Mais on verra aussi, sans contradiction, cette prise de parole du chercheur comme un signe du « retour critique sur soi » que toute étude engagée de l'œuvre de Tawada suppose et provoque à la fois : en se proposant de retourner la méthode de Tawada sur elle-même, on la fait aussi sienne.

1.3.2.3 Utiliser Tawada

Le troisième niveau d'interaction entre œuvre et critique est une variante du deuxième. On le repère dans des approches prenant l'écriture ou la pensée de Tawada comme point de référence, voire comme outil herméneutique, et la tournent vers d'autres œuvres ou des réflexions théoriques plus larges. Le présent travail entre vraisemblablement en partie dans cette catégorie puisqu'il se propose de penser l'activité critique en général, et comparatiste en particulier, à travers la pratique littéraire de Tawada. Dans l'optique d'une utilisation critique de Tawada dans l'analyse d'autres œuvres, on pourra citer le mémoire de Maria Seisenbacher qui a pour programme l'étude de textes de Tawada *et* d'Ingeborg Bachmann « d'après la poétique et les écrits théoriques de Yoko Tawada⁴⁶³ ». Plus récemment, lors de la conférence annuelle de l'association japonaise de littérature comparée en 2017, un des symposiums était consacré au thème « Mori Ōgai et Tawada Yōko : conscience linguistique et réception culturelle chez les écrivains à la frontière entre le Japon et l'Allemagne » (« 森鷗外と多和田

⁴⁶¹ „Faktisch betrachtet, erweisen sich beide Aussagen zunächst als falsch (...). Im übertragenen Sinn – als Denkfigur – besitzen beide Aussagen allerdings sehr wohl einen Wahrheitsgehalt poetologischer bzw. sprachtheoretischer Art.“ WEISSMANN Dirk, « Tore und Türme Babylons, oder: Tawada liest Französisch. Yoko Tawada und das (post)mallarméische Sprach- und Übersetzungsdenken », *art. cit.*, p. 87-88.

⁴⁶² „Meine einleitende, scheinbar kontrafaktische Setzung verfolgt hierbei das Ziel, Yoko Tawadas Celan-Lektüre auf ihr eigenes Schreiben und Denken anzuwenden.“ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶³ SEISENBACHER Maria, *Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann, op. cit.*

葉子——日独越境者の言語意識と文化受容」⁴⁶⁴). Si les deux écrivains semblent à première vue sur un pied d'égalité dans la comparaison, le programme de la conférence suggère comme piste d'étude, et présente comme un des objectifs de leur rapprochement, de relire Ōgai à travers le concept tawadien d'« exophonie »⁴⁶⁵ :

Presque cent ans séparent Mori Ōgai de Yoko Tawada. (...) Ce symposium a pour objet de réunir des spécialistes des deux écrivains dans une discussion et une réflexion comparative sur leur époque et leur société respectives à partir de l'étude de la présence de l'expérience allemande dans leurs œuvres. Comme ils sont tous deux traducteurs de littérature allemande, nous souhaitons aussi réfléchir comparativement au rapport entre traduction et création. Enfin, nous souhaitons réévaluer Ōgai depuis le point de vue transfrontalier contemporain : que devient-il sous l'effet du regard « exophone » de Tawada ?⁴⁶⁶

Dans une dimension plus théorique que critique, mentionnons à nouveau l'article de Birgit Tautz dans lequel elle étudie les évolutions du concept foucauldien d'hétérotopie à travers l'œuvre de Tawada⁴⁶⁷ ou encore l'ouvrage de T. A. Schickhaus⁴⁶⁸ qui a recours à son œuvre bilingue pour représenter son application de la sociologie de la connaissance aux études interculturelles. Dans tous ces cas, Yoko Tawada est mise à contribution soit d'une analyse littéraire soit d'une réflexion théorique qui dépasse son œuvre.

⁴⁶⁴ <http://www.nihon-hikaku.org/katsudo/katsudo1.html>

⁴⁶⁵ Ce terme qui se trouve depuis 2003, date de la publication du recueil d'essais du même nom, au centre de la poétique tawadienne, elle le doit à Robert Stockhammer, co-auteur d'un ouvrage de référence sur la question (auquel Tawada participe également, et dont un article lui est consacré) : ARNDT Susan, NAGUSCHEWSKI Dirk et STOCKHAMMER Robert, *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2007.

Pour le récit par Tawada de sa rencontre avec ce concept, voir le chapitre 1 d'*Ekusofonī* intitulé « Dakar. L'exophonie est la norme » : 「二〇〇二年十一月、セネガルのダカール市で開かれたシンポジウムに参加した。 (...) 「エクソフォンな作家」という言葉を、今回のシンポジウムでを中心になって企画した研究者ロベルト・シュトックハンマーの口から初めて聞いた。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 3.

[« Au mois de novembre 2002, j'ai participé à un symposium organisé à Dakar, au Sénégal. (...) C'est à cette occasion que j'entendis pour la première fois le terme d'« écrivain exophone », prononcé par Robert Stockhammer, le chercheur qui était au centre de l'organisation du symposium. »]

⁴⁶⁶ 「森鷗外と多和田葉子には、ほぼ百年間の時代差がある。 (...) 本シンポジウムでは、森鷗外研究者と多和田葉子研究者が、それぞれ両作家のドイツ経験の在り方を諸作品から読み取り、そこから両作家の生きた時代と社会を比較考察し討議する。また両作家とも独文学の翻訳も行っており、翻訳と創作の関係についても比較検討したい。多和田葉子のいう「エクソフォニー」的な視点から森鷗外を見るとどのように映るのかという、現代的な越境者の視線による森鷗外の再検討も行いたい。」 Cité dans TSUCHIYA Masahiko, « Österreichische Gegenwartsliteratur und Interkulturelle Literatur : Anmerkungen zu den zwei Symposien im Frühling 2017 », dans *Journal of Nagoya Gakuin University. Language and Culture*, vol. 29, n° 1, 31 octobre 2017, p. 80-81.

⁴⁶⁷ TAUTZ Birgit, « Michel Foucault trifft Yoko Tawada », *art. cit.*

⁴⁶⁸ SCHICKHAUS Tobias Akira, *Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie*, *op. cit.*

1.3.2.4 Imiter Tawada

Enfin, le quatrième et dernier niveau d'interaction est celui où l'écriture de Tawada, sa démarche littéraire même, servent de méthode à l'analyse. Nous invoquerons ici deux cas particuliers, qui se trouvent être des germanistes et traducteurs de Tawada : Chantal Wright et Bernard Banoun. Ce n'est sans doute pas un hasard, étant donné les rapports étroits entre traduction et écriture chez l'écrivaine, si c'est dans ce domaine que ses propositions et ses textes semblent les plus fertiles méthodologiquement. En matière de réflexion sur la traduction peut-être davantage que dans tout autre domaine de la recherche, l'exemple de Tawada semble inviter à sortir des sentiers battus.

En 2013, la germaniste et traductrice Chantal Wright publia en anglais une « traduction expérimentale » d'un texte en prose de Tawada, paru en 2002 dans le recueil *Überseetzungen*. Ce texte moyennement long (une trentaine de pages dans l'édition originale) s'intitule « *Portrait einer Zunge* » [Portrait d'une langue] et se présente comme le récit extrêmement lâche, aux accents autofictionnels, de la rencontre et de la relation entre la narratrice et une femme (nommée P) d'origine allemande vivant aux États-Unis. Ce « récit », davantage une suite d'anecdotes éparses, est entrecoupé de considérations linguistiques qui lui confèrent une dimension vaguement essayistique. Pour rappeler nos considérations sur le style tawadien, nous voyons à nouveau qu'une définition en termes génériques clairs achoppe sur la nature hybride du texte et le relâchement de sa structure⁴⁶⁹. C. Wright propose elle-même dans le commentaire qui accompagne sa traduction un passage du texte comme définition de ce dernier (« *This is the perfect description of "Portrait of a Tongue".* »⁴⁷⁰) : « *a diary in the style of P's notes. With no narrative thread, no climax, meandering, unpragmatic, definitely not esoteric*⁴⁷¹. »

Ce qui nous intéresse dans cette traduction en particulier, plus que d'autres traductions « classiques » de textes de Tawada en anglais, est son caractère ouvertement expérimental (sous-titre : « *an experimental translation* »). Se plaçant, dans le péri-texte fourni qui l'accompagne, à la fois sous le patronage de Nabokov traduisant Pouchkine à grand renfort de commentaires, afin de rendre justice à l'original, et de Lawrence Venuti plaidant en faveur

⁴⁶⁹ Présentant dans son introduction un autre texte de Tawada (« *Sieben Geschichten der sieben Mütter* », dans *Talisman*), C. Wright écrit de manière significative : « In this essay, the narrator (...) » TAWADA Yoko, *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue*, op. cit. Kindle Location 257.

⁴⁷⁰ *Ibid.* Kindle Location 1152.

⁴⁷¹ *Ibid.* Kindle Locations 703-704.

d'une traduction « étrangeante » (« *foreignizing* ») et de la visibilité du traducteur⁴⁷², C. Wright présente sa « traduction-et-commentaire » comme un effort de contextualisation du texte-source ainsi qu'une confrontation du lecteur avec son étrangeté⁴⁷³. Pour ce faire, elle dispose en regard sur deux colonnes la « traduction au sens classique » et son commentaire. En réalité, ni la traduction ni le commentaire ne sont « classiques » : d'une part, elle choisit délibérément de laisser en allemand dans le texte les passages qu'elle commente (traduction donc fragmentaire ou partielle, qui s'apparente aux traductions « sporadiques » pratiquées par Tawada⁴⁷⁴) et, d'autre part, le commentaire en question ne se limite pas à des notes du traducteur traditionnelles, réservées habituellement aux éclaircissements philologiques et culturels ou à l'explicitation de références implicites dans le texte. Wright mêle à ce premier niveau de commentaire des citations de textes lus au moment de la traduction ou qui lui semblent faire écho au texte-source, ainsi que des anecdotes personnelles. Elle présente et justifie ces choix de la manière suivante :

The second category of citation is comprised of quotations from texts written by other German exophonic writers (e.g. short prose texts from Emine Sevgi Özdamar's *Mutterzunge*). These are included wherever it seemed to me that complementary thought processes were at work, born of a shared context. I also included citations from texts that I happened to be reading while I was working on the translation and where my mind, busy with "Portrait of a Tongue" even when I was away from my desk, *forged connections to the text* (e.g. Neil Gaiman's *American Gods*). This use of citation seemed to me to be *in the spirit of Tawada's web of associative thinking*.

Another layer within the commentary is provided by my use of personal anecdotes, *in conscious mimicry of the narrator's anecdotal style. I complement her thoughts on German, English and the relationship between the two with similar thoughts of my own.*⁴⁷⁵

Notons le processus d'identification entre la traductrice, l'écrivaine et la narratrice : la pensée par association caractéristique de l'écriture de Tawada – en particulier dans ce texte – est reprise dans le commentaire sous la forme de références littéraires qui « forgèrent des connections avec le texte » (si nous nous rappelons l'art tawadien de déchiffrer des voisinages

⁴⁷² *Ibid.* Kindle Locations 344-357.

⁴⁷³ "My own approach to translating "Porträt einer Zunge" marries Nabokov and Venuti by practising "thick translation" as expounded by Kwame Anthony Appiah. A thick translation provides an "apparatus" or "thicker [...] contextualization" ([1993] 2000: 422) for the source text, facilitating the reader's understanding of text and context, but also "extend[ing] the [English-speaking reader's] imagination" (*ibid.*: 427). My translation-and-commentary provides such thick(er) contextualization and, through it, confronts the reader with the original." *Ibid.* Kindle Locations 363-367. Wright cite APPIAH Kwame Anthony, « Thick Translation », dans, VENUTI Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 417-429.

⁴⁷⁴ Voir « Die Mischschrift des Mondes » (TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, *op. cit.*, p. 41.) ou « Transformation Richard III (Eine sporadische Übersetzung) / 変形 リチャード三世 (まばらな翻訳) » (BLAMBERGER Günter et al. (éd.), *Poetica 4 / Beyond Identities – Die Kunst der Verwandlung*, *op. cit.*, p. 133.).

⁴⁷⁵ TAWADA Yoko, *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue*, *op. cit.* Kindle Locations 459-467. Nous soulignons.

et de créer des relations, Wright serait peut-être encore plus proche de l'« esprit » de Tawada qu'elle ne le suppose), et les anecdotes personnelles émaillant le commentaire sont le fruit de « l'imitation (ou le mimétisme) conscient(e) du style de la narratrice », dont la traductrice « complémente les pensées ». Ces différentes propositions – partager, imiter et compléter – placent la traductrice dans un rapport au texte de Tawada semblable à celui dans lequel se trouve l'écrivaine vis-à-vis des textes qu'elle critique, analyse, et sur lesquels elle glose. L'objectif que Wright donne à sa traduction, celui d'« être un protocole de la manière dont un traducteur rencontre un texte⁴⁷⁶ », définirait aussi bien les écrits critiques de Tawada qui représentent tous des expériences personnelles de lecture, des moments privilégiés avec des œuvres particulières, dont le commentaire écrit s'efforce de rendre compte en tant que tels. De même, nous retrouvons le gracieux équilibre des écrits critiques de Tawada (*cf.* ses textes consacrés à Celan), entre respect du texte et liberté créatrice, dans la conception qu'a Wright de l'exercice de la traduction : « *to balance an approach to translation that is respectful of the style of the source text without denying the translator a creative role*⁴⁷⁷. » Exprimant à nouveau en note son respect pour le texte de Tawada, elle y ajoute un autre sentiment : le plaisir qu'il lui procure (« *my respect for and enjoyment of Yoko Tawada's text*⁴⁷⁸. »). Celui-ci est également primordial dans la relation de l'écrivaine à la littérature ainsi qu'au langage, et confère sans conteste aux textes (poétiques autant que critiques) un supplément d'âme.

Le cas de B. Banoun est légèrement différent, dans la mesure où le texte que nous citerons n'est pas une traduction publiée (qui plus est au titre d'expérimentation) mais un article scientifique dans lequel figure une traduction. Pourtant, ce texte est lui aussi, à sa manière, « un texte hybride combinant de manière innovante la critique littéraire, la traduction expérimentale et le commentaire académique⁴⁷⁹ », pour reprendre le texte de présentation *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue* par son éditeur. Dans un article intitulé « Abenteuerliche Übersetzungen,

⁴⁷⁶ “it aims to be a protocol of how a translator encounters a text.” *Ibid.* Kindle Location 388.

⁴⁷⁷ *Ibid.* Kindle Locations 427-428.

⁴⁷⁸ *Ibid.* Kindle Location 473.

⁴⁷⁹ “*Yoko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation* by Chantal Wright is a hybrid text, innovatively combining literary criticism, experimental translation, and scholarly commentary. (...) Chantal Wright offers a critical response and a new approach to the translation process by interweaving Tawada's text and the translator's dialogue, creating a side-by-side reading experience that encourages the reader to move seamlessly between the two parts. Chantal Wright's technique models what happens when translators read and responds to calls within Translation Studies for translators to claim visibility, to practice “thick translation”, and to develop their own creative voices.” *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue*, [En ligne], <<https://press.uottawa.ca/yoko-tawadas-portrait-of-a-tongue.html>>, (Consulté le 30 juin 2018).

Überbabelisierung des Originals »⁴⁸⁰ [Traductions aventurières {ou aventureuses ?} et hyperbabélisation de l'original], B. Banoun s'intéresse au poème « Vor einem hellen Vokal » [Devant une voyelle claire], qu'il présente comme une évocation poétique de l'aventure d'un non-germanophone face à la phonologie de la langue allemande. Deux traductions parallèles en sont proposées : une traduction « sémantique » (« *semantische Übersetzung* ») et une traduction « multilingue, intertextualisante » (« *multilinguale, intertextualisierende Übersetzung* »). Avant d'entrer dans le détail de la démarche en question, on remarque d'emblée au niveau du titre le même jeu intertextuel que dans l'article de Dirk Weissmann « Tawada liest Französisch » : ici, l'« aventure de la grammaire allemande », titre du recueil dont est extrait le poème, se retrouve sous la forme réécrite, réactualisée d'aventure de la traduction, qui est au cœur du propos de l'article. Dès les premiers mots, le dialogue entre le texte et le traducteur est ouvert.

L'auteur commence par présenter un des procédés d'écriture de Tawada dans le recueil consistant à combiner les systèmes graphiques (alphabet latin et idéogrammes japonais) dans un même texte. Ce procédé correspond en partie à la « traduction sporadique » que nous avons mentionnée plus haut. Sans nous attarder ici sur un texte qui sera à nouveau sollicité dans le chapitre sur la traduction, le poème « Die 逃走 des 月 s », qui compose à lui seul la partie du recueil intitulée « Die Mischschrift des Mondes » [l'écriture mixte de la lune], est la transcription combinatoire⁴⁸¹ d'un texte japonais de Tawada (「月の逃走」) et de sa traduction allemande par P. Pörtner (« Die Flucht des Mondes »)⁴⁸². Cette réécriture mime en allemand le fonctionnement de la langue japonaise qui – schématiquement – distingue par la graphie les mots lexicaux et les mots grammaticaux, écrits respectivement en idéogrammes et en syllabaire. Dans le cadre du recueil, on peut donc considérer ce poème comme l'« aventure » ultime de la grammaire allemande, à laquelle Tawada fait franchir le « seuil de lisibilité », forme la plus radicale d'altérité parmi les diverses pratiques hétérolingues définies par Myriam Suchet⁴⁸³.

⁴⁸⁰ BANOUN Bernard, « Abenteuerliche Übersetzungen, Überbabelisierung des Originals. Zum Gedicht “Vor einem hellen Vokal” aus Yoko Tawadas Abenteuer der deutschen Grammatik », dans, AGNESE Barbara, IVANOVIĆ Christine et VLASTA Sandra (éd.), *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2014, (Discussion, 30), p. 95-106.

⁴⁸¹ Un exemple avec les deux premiers vers du poème que, par malice, nous ne traduirons pas : « 我歌 auf der 厠 / da 来 der 月 herange 転 t ». TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, op. cit., p. 41.

⁴⁸² TAWADA Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, op. cit., p. 68-71.

⁴⁸³ SUCHET Myriam, *L'imaginaire hétérolingue: ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 2014, p. 76-81.

Au terme de ces explications introductives, B. Banoun prend la parole⁴⁸⁴ :

L'auteur n'étant malheureusement pas versé en idéogrammes, il ne sera pas en mesure de se pencher ici sur des expériences de formes scripturales ou graphiques mixtes. De telles expérimentations peuvent toutefois *servir de fil conducteur* pour la traduction de certains textes de Tawada. (...) Cet aspect de la poétique tawadienne, qui est formulé de manière explicite dans son œuvre essayistique et se révèle particulièrement fécond pour l'approche de ses textes poétiques, dramatiques et fictionnels, *établit aussi de nouveaux critères pour la traduction* – du moins pour une traduction actuelle [*zeitgerecht*] de nombreux textes dans lesquels le déplacement, la traversée des frontières et la migration ne sont pas présents purement sur le plan du contenu et de la thématique mais aussi dans la pratique de la langue.⁴⁸⁵

Plusieurs éléments sont à relever dans ce passage qui concentre les différentes formes d'intégration de l'œuvre et de la critique que nous finissons d'énumérer avec cet exemple. Premièrement, le fait que, à l'instar de C. Wright, B. Banoun se propose de reproduire dans la pratique les principes poétiques de l'écriture de Tawada. Deuxièmement, l'idée que ses essais, où elle formule explicitement sa poétique, constituent un accès privilégié au reste de son œuvre. Cela nous permet d'insister à nouveau sur l'insécabilité de cette dernière, c'est-à-dire l'impossibilité de réduire essais et textes critiques à la portion congrue, de les rejeter à la périphérie pour réserver le centre aux textes dits « littéraires ». Tout comme l'œuvre en allemand et l'œuvre en japonais communiquent, l'écriture et la réflexion théorico-critique sur celle-ci forment un tout indivisible. Cela implique que lesdits principes sont mis au service de l'étude de son œuvre (cf. l'approche de D. Weissmann par exemple), mais encore d'une réflexion plus vaste, dans le cas présent sur le renouvellement des pratiques de traduction en adéquation avec les caractéristiques poétiques et formelles des écritures contemporaines.

B. Banoun propose dans cet article une façon alternative⁴⁸⁶ de répondre aux défis que présente ce genre de textes, afin d'échapper aux deux extrêmes que seraient l'adaptation (l'« aventure de la grammaire allemande » devenant au prix d'une réécriture totale celle de la grammaire française, par exemple) et la capitulation face à l'intraductibilité du texte, ou encore

⁴⁸⁴ À la troisième personne, détachement scientifique oblige.

⁴⁸⁵ „Der Verfasser, der Ideogramme leider nicht kundig, wird sich mit Experimenten der sprachlichen und graphischen Mischformen hier nicht auseinandersetzen können. Aber ein solches Experiment kann als Leitfaden für die Übersetzung einiger Texte Tawadas dienen. (...) Dieser Aspekt der Tawada'schen Poetik, der in ihrem essayistischen Werk explizit formuliert wird und sich als Zugang zu ihren lyrischen, dramatischen und fiktionalen Texten als besonders fruchtbar erweist, setzt auch neue Maßstäbe für die Übersetzung, zumindest für eine zeitgerechte Übersetzung mancher Texte, in denen Bewegung, Grenzgängertum und Migration nicht rein inhaltlich und thematisch präsent sind, sondern sprachlich praktiziert werden.“ BANOUN Bernard, « Abenteuerliche Übersetzungen, Überbabelisierung des Originals », *art. cit.*, p. 96.

⁴⁸⁶ La question de l'avenir éditorial de telles alternatives, hautement souhaitables, reste malheureusement entière.

l'abandon du sens au profit de l'étrangeté et vice versa. Cette réponse passe encore une fois par un processus de dédoublement, bien que d'une manière différente de C. Wright. En effet, au lieu d'un commentaire qui répond à la traduction et la complète, ce sont deux traductions du même texte que le traducteur produit – auxquelles vient s'ajouter un commentaire analysant les choix effectués, la complémentarité des deux variantes et leur rapport au texte-source.

Semantische Übersetzung	Yoko Tawada	Multilinguale, intertextualisierende Übersetzung
<i>Devant une voyelle claire</i>	<i>Vor einem hellen Vokal</i>	<i>Ich nicht. Devant une voyelle claire</i>
1. Un instant et je vais montrer mon	1. Gleich werde ich meinen	1. Gleich subito je vais vous faire une danse du
2. Ventre et danser près d'un	2. Bauch zeigen und tanzen an einem	2. Bauch, me trémousser près d'un
3. Étang où se dresse un	3. Teich wo eine deutsche	3. Teich ² où se dresse un
4. Chêne allemand. Un livre	4. Eiche steht. Ein gottloses	4. Chêne allemand. Je vous écrirai un bouquin impie,
5. Impie je	5. Buch werde ich	5. Buch sans Dieu et on me hissera
6. vous écrirai et monterai	6. euch schreiben und steige	6. Hoch! sur la potence. Je suis un
7. Haut à la potence. Je suis un	7. hoch an den Galgen. Ich bin ein fliegender	7. Teppich volant voilée d'un
8. Tapis volant avec un	8. Teppich mit einem	8. Tuch. Quelle poisse! Fuir? Ich? Connais-tu le pays
9. Foulard sur la tête. Quelle	9. Kopftuch. So ein	9. CH?
10. Poisse! Puis-je fuir? Connais-tu le pays	10. Pech! Kann ich fliehen? Kennst du das Land	10. La lecture des signes saints
11. CH?	11. CH?	11. c et h reste en suspens.
12. La lecture des S-	12. Die Lesart der heiligen S-	
13. ignes sacrés c et h reste ouverte	13. chrifftzeichen c und h bleibt weiter offen.	

Rappelant d'un côté que la valeur de l'écriture expérimentale chez Tawada dépasse le simple jeu⁴⁸⁷, il introduit d'un autre côté une dimension ludique dans le processus traductif, affaire sérieuse s'il en est car c'est de lui que dépend presque exclusivement la réception d'un texte à l'étranger. Dans le cas présent, la traduction assume *aussi* un caractère de jeu, avec le texte-source d'une part⁴⁸⁸, et avec le lecteur d'autre part⁴⁸⁹, sans abdiquer ses prétentions à la

⁴⁸⁷ „eine Lust an sprachübergreifenden Versuchen, die nicht nur Spiele sind (...).“ BANOUN Bernard, « Abenteuerliche Übersetzungen, Überbabelisierung des Originals », *art. cit.*, p. 96.

⁴⁸⁸ „Ein solche Übersetzung hat etwas Spielerisches, da sie unter anderem durch das subjektive Assoziationsvermögen des Übersetzers entstand; sie enthält also einige geradezu zufällige Momente, die aber in die Übersetzung interpretativ eingesetzt werden können und sie intertextuell – hier auch interkulturell – nähren.“ *Ibid.*, p. 97.

[« Une telle traduction a quelque chose de ludique dans la mesure où elle est en partie fondée sur la capacité d'association du traducteur ; elle contient donc par moments une part de hasard, mais celui-ci peut prendre une

validité, bien au contraire. La traduction, ou plutôt les deux traductions ensemble, ne « renonce[nt] donc pas à la signification des mots en soi (le choix des mots par le traducteur est conditionné sémantiquement), mais traite[nt]⁴⁹⁰ l'expérience de la langue étrangère, parfois inconnue, hors-sens (...)»⁴⁹¹. »

Contrairement au dialogue à deux voix de la traduction expérimentale de C. Wright, l'essai de B. Banoun propose un modèle triangulaire où trois versions d'un texte se répondent entre elles. La mise en page en trois colonnes (sûrement due à des raisons pratiques de lisibilité), où les deux traductions enserrent l'original, joue peut-être beaucoup sur notre perception de leur rapport comme un continuum, une chaîne textuelle ininterrompue dans laquelle chaque anneau se présente comme une légère variation du précédent, à l'opposé d'une séparation radicale entre original et traduction. De plus, ce qui reste dans l'ombre d'un double rapport se retrouve ici éclairé par un troisième élément qui opère la liaison entre les deux autres. N'aurions-nous pas retrouvé, par hasard, le modèle tripartite du comparatisme ?

Le stimulus – nous dirions même l'inspiration – que les écrits de Tawada représentent pour les traducteurs est remarquable et se traduit dans leur pratique. Point n'est besoin de leur demander : traduire Tawada donne manifestement l'envie d'explorer, d'expérimenter, d'innover *et* d'en parler. Ce dernier point est peut-être le plus marquant car il répond non seulement aux préoccupations « méta » de l'auteure mais aussi aux développements de la théorie de la traduction allant vers une plus grande reconnaissance de cette activité, de ses enjeux, ainsi qu'une meilleure visibilité du traducteur. Le fait que les traducteurs de Tawada prennent si délibérément la parole et se donnent l'écrivaine pour modèle afin de mieux repenser

valeur interprétative en s'inscrivant dans la traduction et la nourrir d'intertextualité – ainsi que, ici, d'interculturalité. »]

⁴⁸⁹ „Die Übersetzung wird zum Spiel mit dem Leser, der nicht unbedingt alle Wörter versteht, der aber dadurch mit dem Problem der fremden Sprache und der Fremde überhaupt konfrontiert wird.“ *Ibid.*, p. 99.

[« La traduction se fait jeu avec le lecteur qui ne comprend pas nécessairement tous les mots mais est confronté de la sorte au problème de la langue étrangère et de l'étranger en général. »]

⁴⁹⁰ Polysémie voulue ou non, le verbe « *verarbeiten* » a également (outre le sens premier de traiter, transformer un matériau), la signification psychologique, aux connotations quasi organiques, d'assimiler, de digérer une expérience ou un choc. Dans notre traduction d'un essai sur la traduction, nous ne pouvons pas ne pas mentionner ces sens possibles qui, réunis, forment une image du traducteur tawadien plus complète et plus juste que celle de l'artisan travaillant une matière : le texte-source, et l'écriture qui y est à l'œuvre, constituent une expérience littéraire, un choc linguistique ou esthétique digérés (voir l'emploi de « *nähren* » [nourrir, alimenter] dans la note 467) par le traducteur, dont la propre pratique est ensuite infusée.

⁴⁹¹ „Ein solches Verfahren (...) verzichtet also nicht auf die Bedeutung der Wörter an sich (die Wortwahl durch den Übersetzer ist semantisch bedingt), sondern verarbeitet die Erfahrung der fremden, manchmal unbekanntem Sprache als sinn-los (...).“ BANOUN Bernard, « Abenteuerliche Übersetzungen, Überbabelisierung des Originals », *art. cit.*, p. 97.

et actualiser leur pratique est un signe de la richesse de son œuvre pour la réflexion littéraire contemporaine. Dont acte.

Les commentateurs, critiques, chercheurs et étudiants pourraient prendre exemple sur les traducteurs, lesquels semblent avoir déjà saisi qu'un autre rapport avec les textes était non seulement possible mais aussi souhaitable. Or, il y a bien une ligne que l'universitaire se refuse à franchir, malgré des niveaux variés d'intégration de l'œuvre dans son travail critique. Explicitons notre propos par une citation extraite d'un autre article de B. Banoun, dans lequel il présente la relation singulière de Tawada au langage et à l'écriture :

La relation délibérément inadéquate aux signes vient, ensuite, forcer un système comme on force un coffre, et la langue livre ainsi d'autres secrets. L'éloignement entre les langues et les systèmes est cependant déjoué ou compensé par le fait que Tawada décèle ou imagine des similitudes entre ces systèmes (...). *Que cette perception idéographique soit « subjective » et non scientifique importe peu ; car elle est productive dans la lecture et dans l'écriture (...).*⁴⁹²

De deux choses l'une : ou bien les similitudes imaginées, les perceptions subjectives et les intuitions poétiques de Tawada « produisent » quelque chose, ou bien elles ne produisent rien (à moins de prétendre, sans peur du paradoxe, que ce qu'elles produisent c'est précisément du rien, du non-sens, du vide). Dans le premier cas, celui qui nous intéresse, il faut donc logiquement leur reconnaître une valeur en tant qu'idées. Mais alors, reconnaître leur vertu inspirante pour l'écriture tawadienne, n'est-ce pas la reconnaître tout court – pour toute écriture ? Autrement dit, qu'est-ce qui rend ce type de perception subjective et « non scientifique » inacceptable sous la plume des universitaires qui admettent pourtant par ailleurs sa « productivité » ? N'y aurait-il pas là une forme de contradiction ? Nous sommes sur un seuil de part et d'autre duquel se trouvent deux mondes dont l'éthique diffère, voire s'oppose. D'un côté l'écriture poétique, sensible et irresponsable, un monde d'idées auxquelles le statut de connaissance ou de savoir est refusé, de l'autre l'écriture scientifique, domaine du vrai et de la raison, même si elle peut parfois manquer d'idées.

Dans l'œuvre de Yoko Tawada se noue, de par sa nature même, la question cruciale de la frontière, infranchissable par endroits, ailleurs extrêmement poreuse, entre la littérature et le

⁴⁹² BANOUN Bernard, « Notes sur l'oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 420, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-415.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017). Nous soulignons.

discours sur la littérature. Comme entre fait et fiction⁴⁹³, c'est parce qu'une frontière existe que sa traversée, sa transgression devient « productive ». De même, c'est la frontière qui sépare ontologiquement la littérature des discours qu'elle produit qui fait le charme des « fables théoriques⁴⁹⁴ » et des essais littéraires (au sens plein) de Tawada ; c'est la même frontière qui explique la stimulation qu'ils exercent sur la critique universitaire, qui voit en eux l'attrayante licence de l'analogie suggestive, au lieu de l'analogie démonstrative à laquelle elle est elle-même tenue. Aussi indispensable que soit cette frontière, l'exemple de Tawada nous incite à nous tenir au plus près d'elle, à la suivre du doigt pour trouver les points de rencontre entre les domaines qu'elle est censée séparer, et négocier avec une plus grande subtilité (celle dont le défaut, disaient Nietzsche et Barthes, fait les scientifiques) leur interrelation.

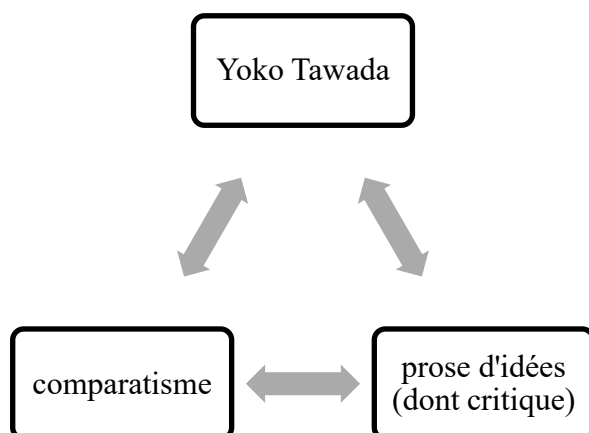
1.4 Sur la nature essayistique du comparatisme

Pour clore l'exploration des rapports qu'entretiennent mutuellement la critique littéraire, la prose de pensée et l'œuvre de Tawada, nous souhaitons revenir à la question centrale de la littérature comparée, dont nous avons croisé le chemin à plusieurs reprises au cours de ces réflexions. Jusqu'ici nous avons tour à tour rapporté à Yoko Tawada ces différentes notions mais de manière séparée. Si nous résumons notre propos, nous avons vu qu'il existe une affinité, voire une réciprocité entre l'œuvre de Tawada et la littérature comparée : Tawada en est un sujet de choix de même qu'une praticienne à part entière, d'une manière originale et non-académique. Par ailleurs, nous avons déterminé une même affinité et réciprocité entre Tawada et la critique, explicite dans son écriture autant que dans la relation des critiques à son œuvre. Nous avons également rappelé l'appartenance de la critique littéraire (*même* universitaire) au champ plus large de la prose d'idées, et la possibilité de définir en ces termes une partie importante de la production littéraire de Tawada. Enfin, nous avons montré l'existence de croisements entre la critique et le comparatisme dans la pensée et l'écriture de Tawada. Est-il nécessaire de rappeler par ailleurs le titre du vingtième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée qui se tint en 2013 à la Sorbonne : « le Comparatisme

⁴⁹³ LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éd. du Seuil, 2016. LAVOCAT Françoise et PAVEL Thomas, *Fait et fiction : entretien avec Françoise Lavocat*, [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLavocat2016.html>>, (Consulté le 30 juin 2018).

⁴⁹⁴ Appellation que nous devons à Bernard Banoun lors d'une conversation personnelle.

comme approche critique⁴⁹⁵ » ? La seule interaction restante que nous n'avons pas encore envisagée est donc celle entre l'essai et le comparatisme.



Or le comparatisme nous apparaît au terme de cette réflexion comme une entreprise ressortissant fondamentalement à l'essai, soit au sens de tentative, soit comme forme spécifique d'exercice d'écriture et de pensée. Il y a plusieurs raisons à ce rapprochement. La première tient au fait que, comme l'explique F. Lavocat, il y a dans toute démarche comparatiste, c'est-à-dire dans toute combinaison d'au moins deux éléments hétéroclites, une prise de risque, un pari – à condition du moins « d'éviter que l'on ne cherche ce que l'on a déjà trouvé⁴⁹⁶. » Parce que nous construisons nos sujets sans pouvoir en mesurer pleinement la portée, le travail de recherche et d'écriture qui s'ensuivent deviennent à proprement parler un essai dont l'objectif est de valider *a posteriori* le choix initial à l'aune de la productivité critique et/ou théorique de l'assemblage. Quel manque d'audace, hélas ! Car il semblerait bien que l'écrasante majorité des travaux comparatistes se satisfasse de sujets dont la pertinence et la productivité sont assurées *a priori*. Résultat : personne ne s'est encore penché sur la possibilité que « La mendicante de Locarno » de Kleist fût *en réalité* une pièce de nô, sur le fait que la prose de Kafka était *manifestement*

⁴⁹⁵ « Dans un monde qui discrédite les humanités et plus particulièrement les lettres, dans un monde où le comparatisme est partout mais la littérature comparée de plus en plus menacée, en tous cas dans les lieux où elle s'est historiquement d'abord développée, en Europe et en Occident, il semblait essentiel à toute l'équipe qui s'est investie dans l'organisation de ce Congrès d'affirmer l'importance de la *littérature comparée* et du comparatisme pour penser de façon réfléchiée et critique. Il s'agissait de marquer la place et la présence de la littérature comparée, non pas dans une perspective de défense disciplinaire corporatiste mais pour défendre l'idée que le comparatisme représente une approche critique (...). » TOMICHE Anne, « Le comparatisme comme approche critique », dans, TOMICHE Anne (éd.), *Le comparatisme comme approche critique. Local et mondial : circulations*, vol. 6 : 5, Paris, Classiques Garnier, 2017, (Rencontres, 316), p. 7.

⁴⁹⁶ LAVOCAT Françoise, *Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation*, *op. cit.*, sect. II-2.

traduite du japonais classique⁴⁹⁷, ou sur les idéogrammes secrètement déposés par Celan dans ses poèmes allemands.

Nos assemblages, même les plus arbitraires, demeurent limités par le cadre institutionnalisé de la *compara-raison* : « Comparons ce qui est comparable », « vous ne pouvez pas dire cela », « soyons sérieux », etc., etc. Ce faisant, les comparatistes sont leurs premiers censeurs. N'est-ce pas un comble qu'un « spécialiste » – notre bête noire –, en la personne de l'angliciste Guillaume Cingal, semble avoir mieux saisi l'essence de notre démarche, lorsqu'il écrit que « la méthode comparatiste est déraisonnable », et la tenir en plus haute estime que nous-mêmes lorsqu'il tire toutes les conséquences de ses possibilités en posant « une question qui peut paraître, à bien des égards, absurde ou scandaleuse : peut-on comparer les pièces de Jean Giraudoux et les *Notes de chevet* de Sei Shônagon ? » :

À ceux qui seraient tentés de répondre « non », au motif (justifié) que ces œuvres appartiennent à des contextes historiques, culturels, linguistiques, forcément distincts, sans parler de leur irréductibilité générique, j'aimerais répondre, de mon côté, par une nouvelle question : comment fonder alors, en bonne logique, la littérarité de ces deux œuvres ? Si elles sont absolument incomparables, la notion même de « littérature » n'est-elle pas vaine⁴⁹⁸ ? (...)

Comparaison n'est pas raison⁴⁹⁹, autrement dit pourquoi poser des jalons avant toute analyse ? Décider que deux œuvres (ou plus) à comparer doivent partager certaines caractéristiques génériques, culturelles, etc., c'est, d'avance, circonscrire le champ d'étude. *There's room for comparison*, dit-on en anglais, ce qui équivaut, à suivre la métaphore, à dire qu'il existe des espaces clos et distincts, des *pièces* idoines et d'autres hors-sujet. Or, l'une des vertus épistémologiques de la Littérature comparée est qu'elle fait voler en éclats des champs d'études compartimentés. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que, victime elle-même d'une *doxa*, elle ait cherché à imposer une nouvelle *doxa*, qui détermine ce qui peut être comparé, avec quoi et comment. La Littérature comparée n'a de valeur, au fond, que dans la mesure où elle peut permettre de comparer la poésie de Tibulle et les romans de

⁴⁹⁷ „Ein kurzer Prosatext von Kafka, ‚Zerstreutes Hinausschaun‘; hat mich sofort an eine Übersetzung aus dem Altjapanischen erinnert.“ TAWADA Yoko, « Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung », dans *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesung*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998, p. 38.

[« Un court texte en prose de Kafka, « Regard distrait par la fenêtre », me fit immédiatement penser à une traduction du japonais classique. »]

⁴⁹⁸ À quoi nous ajouterions : et si cette notion n'est pas vaine mais leur rapprochement néanmoins rejeté, est-ce à dire que l'objet de nos études n'est pas la littérature ?

⁴⁹⁹ Ce proverbe, dont Étiemble fit naguère le titre d'un ouvrage (ÉTIEMBLE René, *Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.), a pour signification habituelle que l'analogie créée par la comparaison n'a pas de valeur rationnelle en soi. Ici, G. Cingal propose d'en détourner le sens : la comparaison se passe de raisons. Il est à noter que D.-H. Pageaux emploie quant à lui ce proverbe dans toute son orthodoxie pour mieux le retourner contre le même Étiemble et en écarter (ridiculiser ?) les propositions, reléguées au rang d'« intuitions plaisantes » et de « canular » : « Il pouvait être intéressant, en plein historicisme triomphant, de chercher des « similitudes indépendantes des contacts directs » (les rapports de fait). Mais l'invariant « élément universel et commun de la littérature et/ou de la pensée littéraire » ne sort pas justifié de ces... comparaisons qui ne sont pas... raison. » PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 21.

Jane Austen (vous voyez que je suis attentif à proposer des exemples variés de comparaisons inattendues).⁵⁰⁰

Merci M. Cingal de relever ce paradoxe qui prive la littérature comparée du pouvoir d'exercer les « vertus épistémologiques » que tout le monde (mais surtout les autres) lui reconnaît, et qui la réduit à une activité contemplative. Comme l'écrivit brillamment Adorno, « [c]e sont les ennemis de l'esprit qui se croient obligés de le défendre contre le manque de sérieux : l'esprit lui-même, une fois émancipé, est mobile. Dès qu'il aspire à autre chose qu'à la simple répétition administrative et à l'aménagement de ce qui est déjà, il n'est pas tout à fait garanti ; abandonnée par le jeu, la vérité ne serait que tautologie⁵⁰¹. » Cette « mobilité », cette « aspiration » qui constitue aussi une fragilité, cette part de « jeu » sont les traits fondamentaux de la littérature comparée, ou de ce qu'elle pourrait être.

Si nous voulons être vraiment raisonnables, commençons donc par cesser d'invalidier, au nom de la raison, des hypothèses sans juger utile de les explorer. Les sciences « dures » ont au moins pour elles le mérite d'expérimenter sans préconceptions, d'imaginer des modèles théoriques et de produire, le cas échéant, les résultats de leurs échecs. C'est même ainsi qu'elles progressent : *trial and error*. À ne pas essayer, il est certain qu'on peut difficilement commettre d'erreur⁵⁰². Pourquoi ne lisons-nous pas davantage d'études de poétique comparée sur Tibulle et Jane Austen, ou Giraudoux et Sei Shônagon ? Si l'on se donne la peine d'essayer, ces couples « absurdes » et « scandaleux » auront peut-être plus d'un mot à nous dire. Et quand bien même ce ne serait pas le cas, nous aimerions au moins savoir pourquoi, au-delà du fait évident « que ces œuvres appartiennent à des contextes historiques, culturels, linguistiques, forcément distincts, sans parler de leur irréductibilité générique ».

Le comparatisme partage également avec l'essai comme forme d'autres traits que « l'absence de certitude » qui le différencie de « la norme de la pensée établie⁵⁰³ ». Le premier d'entre eux est sa nécessaire complexité. Contrairement au spécialiste de telle littérature

⁵⁰⁰ CINGAL Guillaume, « De l'Afrique anglophone au discours comparaisonnable », dans JOUBERT Claire et BANETH-NOUAILHETAS Émilienne (éd.), *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 101-102.

⁵⁰¹ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 25.

⁵⁰² « FRANCO MORETTI : Généralement, nous ne nous trompons pas dans les études littéraires, puisque nous avons l'habitude de nous poser les questions pour lesquelles nous avons déjà une réponse. Il me semble au contraire que nous devons partir de problèmes presque insolubles, les formuler avec rigueur, essayer de trouver des moyens de les résoudre et soumettre nos réussites précaires, *autant que nos échecs temporaires*, à l'examen de nos pairs. Jetez donc un œil du côté des sciences naturelles ou des sciences exactes. » DAVID Jérôme, *Spectres de Goethe: les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, France, Les Prairies Ordinaires, 2011, p. 219.

⁵⁰³ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 17.

nationale, voire de tel siècle, telle école ou même tel écrivain particulier, qui partage avec ses lecteurs, en majorité d'autres membres de sa communauté de recherche, tout un arrière-plan de connaissances, un savoir commun, le comparatiste bénéficie rarement d'une audience au fait de son sujet. Cela implique de « penser dès le premier pas la chose dans sa vraie complexité⁵⁰⁴ », car il est impossible de fournir d'abord à ses lecteurs toutes les connaissances dont disposeraient des spécialistes, ou bien le comparatiste ne commencerait jamais à parler de son sujet. À l'inverse, pour un spécialiste de Racine parlant à d'autres spécialistes de Racine, par exemple, tout est limpide, les références sont connues, les conditions culturelles et linguistiques se passent d'explication, etc. Dans notre cas, rien ne se passe d'explication et il est pourtant impossible de les fournir toutes.

Les lecteurs de cette thèse seront germanistes ou japonisants, éventuellement ni l'un ni l'autre. Pour eux tous, il faudrait, pour bien faire, une ou plusieurs thèses propédeutiques où seraient détaillées les langues en question, où serait brossé le tableau au moins social et culturel de plusieurs pays, l'histoire de leurs relations internationales et de leur littérature respective retracées, sans parler des questions épistémologiques, des différences dans la pratique des études littéraires et leurs débats internes, etc. On voit bien que ces prérequis, dont les spécialistes ont le luxe de pouvoir se passer, sont sans fin et rendraient le discours absolument impraticable. Nous ne pouvons que nous contenter de fournir au lecteur un certain nombre d'informations indispensables, bien trop incomplètes, de renvoyer éventuellement à des lectures, pour que le propos reste suffisamment intelligible sans pour autant le noyer dans les explications. Il en résulte donc que le discours comparatiste a en commun avec l'essai une certaine opacité. On peut y voir un défaut, la marque d'un dilettantisme, d'une superficialité souvent reprochés au comparatisme (« Qui trop embrasse mal étreint »). La critique est facile et nous préférons faire de cette faiblesse une force : la littérature comparée comme « l'essai se débarrasse de l'illusion d'un monde simple, foncièrement logique, si commode pour la défense du simple étant⁵⁰⁵. »

Après tout, le lecteur intéressé n'est-il pas libre de se renseigner pour son compte, par exemple sur les caractéristiques de la langue japonaise, l'histoire allemande de la migration ou les débats comparatistes, selon son domaine de *non*-spécialité ? Dans sa contribution au

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

colloque international de littérature comparée en 1999, Muriel Détrie déclarait à cet égard, avec beaucoup de bon sens :

reste la question de savoir si l'on peut convenablement apprécier, ou même seulement comprendre une œuvre orientale dont on ne connaîtrait pas la culture. À mon sens, la réponse doit être « non », mais je pense aussi que l'acquisition des connaissances culturelles indispensables est à la portée de tout un chacun.⁵⁰⁶

Ce qui était vrai en 2000 l'est d'autant plus en 2018, alors que la numérisation croissante du savoir depuis un certain nombre d'années met littéralement à portée de nous les travaux précieux de spécialistes du monde entier, sans parler bien sûr des outils d'information plus généralistes qui sont légion. Par ailleurs, nous voyons dans la réflexivité constitutive de la Littérature comparée et sa relativisation permanente, des points communs avec la pratique essayistique, de même que leur « motivation épistémocritique », et jusque dans les critiques qui leur sont adressées, à tel point que l'on serait bien en peine de savoir, hors-contexte, qui du comparatisme ou de l'essai reçoit les « solennelles mises en garde de la science [qui] ne concernent pas en vérité la méthode, qui serait peu fiable parce que trop astucieuse, mais le caractère déconcertant de la chose qu'elle fait apparaître⁵⁰⁷. »

Enfin, pour conclure, c'est dans le travail de Max Bense sur « L'essai et sa prose » que nous trouvons la plus éclairante expression de l'analogie (suggestive ou bien démonstrative ?) possible entre l'essai et le comparatisme, ou plutôt entre l'essayiste et le comparatiste :

L'essayiste est un combinateur, qui infatigablement crée des constellations autour d'un objet déterminé. Il se saisit de tout ce qui possède une existence possible au voisinage de l'objet choisi comme thème de l'essai, pour l'introduire dans la combinaison et produire une configuration nouvelle. La transformation de la configuration à laquelle appartient cet objet, tel est le sens de l'expérience, et ce n'est pas tant la révélation définitionnelle de l'objet lui-même qui constitue le but de l'essai, que l'addition des contextes, des configurations dans lesquelles il peut s'insérer. La démarche n'est du reste pas dénuée de valeur scientifique car le contexte et l'atmosphère dans lesquels quelque chose se produit demandent aussi à être connus et ont en définitive beaucoup à dire sur cette chose. La configuration est aussi une catégorie de la théorie de la connaissance, une catégorie qui ne s'atteint pas par voie déductive et axiomatique, mais seulement par cette combinatoire littéraire qui substitue l'imagination à la pure connaissance.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ DETRIE Muriel, « Littératures (extrême-)orientales et théorie littéraire dans le comparatisme français », dans, DETHURENS Pascal et BONNEROT Olivier H. (éd.), *Rayonnement de la littérature comparée : fin d'un millénaire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 137.

⁵⁰⁷ ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 19.

⁵⁰⁸ BENSE Max, « L'essai et sa prose », *art. cit.*, p. 140.

Cette analyse permet de renouer avec « l'ambition de théorisation – la confrontation des littératures du monde entier vise en dernière instance l'établissement d'une théorie générale de la littérature⁵⁰⁹ » – de la littérature générale et comparée. En effet, de même que l'attention analytique aux œuvres singulières n'est pas incompatible avec une tentative de saisie générale, la théorie n'est pas à opposer à la critique. Ainsi, penser avec François Noudelmann la théorie « comme ce qui inquiète les savoirs », « une résistance et un risque : d'une part le refus du repli disciplinaire sur les positivités constituées, d'autre part l'inquiétude du sens et des savoirs, assumée et encouragée »⁵¹⁰, nous rapproche un peu plus encore d'une définition du comparatisme, et de la compréhension des innombrables apports de l'écriture de Yoko Tawada.

⁵⁰⁹ DETRIE Muriel, « Littératures (extrême-)orientales et théorie littéraire dans le comparatisme français », *art. cit.*, p. 131.

⁵¹⁰ NOUDELNANN François, *Ailleurs la théorie*, [En ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Ailleurs_la_theorie>, (Consulté le 19 juin 2018).

2 L'ESPACE

À présent que nous avons développé les différentes affinités entre l'œuvre de Tawada, la critique, l'essai et le comparatisme, et posé ainsi le cadre de notre démarche, nous nous proposons de resserrer dans ce deuxième chapitre la réflexion autour de la notion d'espace. Il y a plusieurs raisons à ce choix : la première est que la notion d'espace imprègne, comme nous allons le rappeler, le discours théorique et critique depuis un certain nombre d'années ; la deuxième est que la représentation littéraire de l'espace est un phénomène omniprésent dans l'écriture littéraire de Tawada ; la troisième, qui se situe à la croisée des deux précédentes, est que la thématique de l'espace constitue donc un champ d'investigation idéal de la manière dont dialoguent l'écriture et la réflexion littéraires.

Après une introduction théorique sur la place et le rôle de l'espace dans les études littéraires, nous nous arrêterons plus précisément sur la géopoétique et la géocritique afin de montrer comment ces deux approches très différentes des rapports entre espace et littérature permettent de mettre en lumière une variété d'aspects de l'écriture de Tawada et comment, en retour, cette dernière permet en les combinant de résoudre leur opposition.

Ensuite, nous observerons les multiples rapports entre la littérature et l'espace à l'œuvre dans une série de textes japonais comme allemands. Ce tour d'horizon nous conduira à l'étude de certains types d'espaces privilégiés par l'écrivaine, lesquels forment son « paysage » littéraire. En raison de leur ouverture et leur mobilité constitutives, les espaces en question nous mèneront enfin à la question du déplacement, centrale dans la pratique de Tawada autant que dans son œuvre, à travers l'analyse du traitement tawadien du « récit de voyage ».

2.1 L'espace dans les études littéraires

2.1.1 L'espace littéraire

Le concept d'espace fait l'objet d'une attention accrue depuis la seconde moitié du siècle dernier à la fois dans le domaine des sciences humaines et sociales, et plus récemment dans celui des études littéraires. En ce qui concerne les Lettres en particulier, la postérité du terme d'« espace littéraire » doit beaucoup à l'ouvrage philosophique et critique de Maurice Blanchot,

paru sous le même titre en 1955⁵¹¹. Toutefois, c'est un usage métaphorique que le penseur y fait de l'espace, bien éloigné de ses applications les plus récentes dans le champ des études littéraires. Comme le note Antje Ziethen dans un récent article de synthèse, la notion d'espace littéraire introduite par Blanchot est investie d'un sens très spécifique et diffère de celle mobilisée par les approches dites géocentrées⁵¹². Il se dégage de la vision blanchotienne de l'espace littéraire, « conception fructueuse mais extrême, qui n'est probablement pas partagée par tous les utilisateurs de cette notion⁵¹³ », une négativité palpable : « inatteignable, incandescent, proprement invivable⁵¹⁴ », l'espace littéraire serait à la fois l'espace vital où advient la littérature⁵¹⁵ et une zone d'isolement qui retrancherait l'œuvre et la maintiendrait à l'écart de tous, de son créateur « congédié⁵¹⁶ », à qui il reste « seulement un livre, un amas muet de mots stériles⁵¹⁷ », de son lecteur qui « entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre⁵¹⁸ », et du monde. Car, nous dit Blanchot, l'œuvre « est – et rien de plus. (...) [E]lle n'exprime rien. (...) Elle est sans preuve, de même qu'elle est sans usage⁵¹⁹ » ; car écrire, « [c]'est, en outre, retirer le langage du cours du monde⁵²⁰ ».

« Solitude essentielle », « vide silencieux », « espace de la mort », « langage sans entente », etc. : tels sont quelques-uns des traits constitutifs de l'œuvre et de l'espace littéraires pour Blanchot. Il va de soi que c'est de poétiques particulières (en premier lieu la poétique mallarméenne) que se nourrit une telle réflexion, et que la nature de l'espace littéraire qui s'en dégage est étroitement liée aux caractéristiques des œuvres en question. De ce fait, la pensée de Blanchot se développe dans un champ poétique bien spécifique qui, en retour, confère à l'« espace littéraire » tel qu'il l'entend une signification qui ne peut guère, malgré son indéniable portée critique et l'apparente généralité que revêt la terminologie, prétendre à l'universel. Nous souscrivons donc à la critique que lui adressa récemment Kenneth White, qui,

⁵¹¹ BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (1955), 2014, (Folio essais).

⁵¹² ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », dans *Arborescences: Revue d'études françaises*, n° 3, 2013, paragr. 1, [En ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>>, (Consulté le 23 avril 2018).

⁵¹³ GARNIER Xavier et ZOBBERMAN Pierre, « Introduction », dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 6.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Voir GARNIER Xavier, « La littérature et son espace de vie », dans, GARNIER Xavier et ZOBBERMAN Pierre (éd.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 17-29.

⁵¹⁶ BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 21.

tout en reconnaissant sa pertinence en tant que « moment » dans la réflexion sur la littérature et ses espaces, appelle à le dépasser en faveur de conceptions plus positives :

Au seuil de l'« espace littéraire » de Blanchot, espace marqué par « la solitude essentielle », se tient Mallarmé, et, à côté de lui, Kafka, avec un certain Rilke, un certain Hölderlin. Cet « espace littéraire » existe résolument en dehors de la masse de la littérature, ce qui lui confère une qualité, mais son existence est de plus en plus exsangue, et les thèmes traités, de plus en plus obsessionnellement, sont ceux de l'absence, du malheur et de la mort (...). L'« espace littéraire » tel qu'il est conçu par Blanchot peut très bien constituer un moment particulier d'un parcours, il n'est guère porteur d'énergies, il n'est aucunement ouvreur de monde.⁵²¹

La conception blanchotienne de l'espace littéraire a paradoxalement pour vertu de définir celui-ci négativement, c'est-à-dire en fonction de ce qu'il n'est pas. Ainsi, l'espace littéraire selon Blanchot ne réside ni dans des espaces préexistants ni auprès des acteurs de la création ou la réception littéraire, mais se situe métaphoriquement entre ces pôles, à leur croisement ou dans l'interstice qui les sépare. Ce faisant, il rend médiante et problématise la relation entre, par exemple, le texte et le référent, ou l'œuvre et le lecteur⁵²², et c'est en ce sens que la notion d'espace littéraire se révèle particulièrement intéressante : en tant qu'entre-deux ou que tiers-espace.

Le principal couple au sein duquel s'immisce l'espace littéraire⁵²³ est celui qui rassemble « deux espaces factuels bien connus : l'un est celui du texte, l'autre celui de sa référence⁵²⁴. » D'un côté, tout texte possède, indépendamment de sa fonction, une dimension spatiale. Étant donné que ce n'est pas le propre du texte littéraire, la question est de savoir si l'espace littéraire est une variété d'espace textuel ou bien est d'une autre nature. Le cas échéant, « comment passe-t-on de l'affirmation d'une spatialité du texte à celle d'un espace littéraire – et comment concevoir cet espace⁵²⁵ ? » D'un autre côté, le référent, autrement dit le monde extérieur, existe à la fois comme espace à l'intérieur duquel le texte (ou le livre) prend physiquement place et comme réalité extra-linguistique à laquelle celui-ci renvoie au moins en partie. Nul ne prétend

⁵²¹ WHITE Kenneth, *Lettres aux derniers lettrés: concernant les possibilités d'une littérature vraiment mondiale*, Paris, Isolato, 2017, p. 83.

⁵²² « [L]'espace littéraire est de nature événementielle. C'est un espace lié à une rencontre entre un lecteur et un texte. » GARNIER Xavier, « La littérature et son espace de vie », *art. cit.*, p. 20.

⁵²³ Il serait également possible de dégager un second ensemble : langage-œuvre-littérature. C'est ce que fait Michel Foucault, dont la pensée littéraire est très proche de la critique blanchotienne, dans une conférence où il présente la littérature comme « un troisième terme, qui n'est exactement ni l'œuvre ni le langage ». FOUCAULT Michel, *La grande étrangère : à propos de littérature*, Paris, Éd. EHESS, 2013, p. 77.

⁵²⁴ GARNIER Xavier, « La littérature et son espace de vie », *art. cit.*, p. 18-19.

⁵²⁵ GARNIER Xavier et ZOBEMAN Pierre, « Introduction », *art. cit.*, p. 5.

que l'espace littéraire serait physiquement présent dans l'univers réel, car il s'agit bien sûr d'un espace figuré. Néanmoins, l'existence d'un espace littéraire interstitiel entre le texte et le référent permet de repenser les difficultés de l'entreprise référentielle, due à la disjonction entre moyens et objet, sur lesquelles insiste Christine Montalbetti dans *Le Voyage, la bibliothèque et le monde* : « non seulement je suis confrontée à un objet qui, de par la singularité de sa structure, résiste à la formulation, mais encore je le considère, et je m'efforce de le dire, à travers l'écran d'autres énoncés, qui parasitent l'immédiateté de ma relation⁵²⁶. » Ainsi, l'espace littéraire, irréductible à une spatialité textuelle autant que géographique, se définirait entre autres comme la jointure de deux espaces factuels, ainsi que le produit de leur rencontre. Comme le remarquent X. Garnier et P. Zoberman,

Si l'espace littéraire ne se confond pas avec celui du texte, il ne se confond pas non plus avec l'espace dont parle le texte. (...) La tension entre espace référentiel et espace textuel est ce qui donne son dynamisme à l'espace littéraire, elle l'installe dans cet état de « métastabilité » qui est la condition de la vie de l'œuvre littéraire.⁵²⁷

Cet infime aperçu des problématiques qu'ouvre la notion d'espace littéraire montre déjà combien celle-ci est riche d'applications théoriques possibles, et ce n'est pas sans raison que X. Garnier et P. Zoberman déclarent qu'interroger cette notion revient à « ouvrir la boîte de Pandore des définitions de la littérature⁵²⁸. » De son côté, M.-C. Ropars-Wuilleumier semble considérer une telle acception de l'« espace littéraire » comme réductrice : « [L]e terme d'espace ne serait alors que l'équivalent métaphorique d'une essence littéraire⁵²⁹ ». De fait, un des reproches que l'on peut faire à Blanchot est son usage purement métaphorique et très étroit du concept d'espace, privant ainsi la réflexion de sa grande richesse sémantique en laissant par exemple de côté des questions telles que le traitement et les fonctions de l'espace au sein du texte littéraire, les « retombées littéraires des déterminations spatiales » et « retombées spatiales de l'effet littéraire »⁵³⁰, les marges de la littérature, etc. Tout comme les débats sur la littérature mondiale pèchent souvent par un déséquilibre entre les deux termes (attention exclusive à la littérature mais oubli du monde), il est nécessaire dans les discussions concernant l'« espace littéraire » de faire place à l'espace et non pas seulement à la littérature. C'est

⁵²⁶ MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, (Écriture), p. 5.

⁵²⁷ GARNIER Xavier et ZOBERTMAN Pierre, « Introduction », *art. cit.*, p. 14.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁵²⁹ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2002, p. 8.

⁵³⁰ GARNIER Xavier et ZOBERTMAN Pierre, « Introduction », *art. cit.*, p. 12.

notamment ce que font des approches plus récentes des phénomènes littéraires en termes spatiaux et géographiques (ou inversement⁵³¹), lesquelles prennent la relève d'une conception historiquement datée en l'élargissant à la multitude d'enjeux qu'une notion aussi riche que celle d'« espace littéraire » recèle. Pour ces champs de recherche, il s'agit désormais, note A. Ziethen, de « lire l'espace sous ses formes multiples : celle du “contexte géographique dans lequel le texte est produit ou auquel le texte se réfère”, celle de “l'espace signifié par le texte”, voire de l'organisation du monde fictionnel, ou encore celle de “l'espace physiquement occupé par le texte”⁵³² ».

2.1.2 Le « tournant spatial »

Ce regain d'intérêt pour les questions spatiales en littérature s'inscrit dans un mouvement global au sein des sciences humaines et sociales remontant aux années 1980, généralement connu sous le nom de « *spatial turn* ». Cette nouvelle direction prise par l'analyse culturelle succédait ainsi au « *linguistic turn* » qui avait marqué les décennies précédentes de l'emprise du signe et du langage sur les réflexions intellectuelles. Le terme de « *spatial turn* », dû au géographe américain Edward W. Soja, qui l'utilise pour la première fois dans *Postmodern Geographies*⁵³³ sans toutefois l'y développer⁵³⁴, connaîtra un succès et une postérité remarquables⁵³⁵, qui font dire à l'auteur de la formule dans une publication ultérieure qu'il s'agirait peut-être d'« un des changements intellectuels et politiques les plus importants de la

⁵³¹ Voir par exemple les travaux des géographes Marc Brosseau ou Bertrand Lévy.

⁵³² ZIETHEN Antje, LEBREC Caroline et PATERSON Janet, « Lire le texte et son espace : Une introduction », dans *Arborescences : Revue d'études françaises*, n° 3, 2013, paragr. 2, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017362ar/>>, (Consulté le 22 août 2018).

⁵³³ SOJA Edward W., *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*, 2^e édition, Londres, Verso (1989), 2011.

⁵³⁴ „Die Geschichte des Begriffs *spatial turn* reicht bis in das Jahr 1989 zurück. Gemessen an seiner Verbreitung seither, begegnet uns der Wortkörper zunächst an erstaunlich unscheinbarer Stelle: Als Zwischenüberschrift des Kapitels „History: Geography: Modernity“ seines Buches *Postmodern Geographies* greift der nordamerikanische Humangeograph Edward W. Soja eher beiläufig auf die Formulierung zurück (...). Als Begriff spielt *spatial turn* im weiteren Verlauf des Buches *Postmodern Geographies* ersichtlich keine große Rolle mehr.“ DÖRING Jörg et THIELMANN Tristan, « Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen », dans *Spatial Turn: das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2^e édition, Bielefeld, transcript Verlag, 2009, p. 1.

[« L'histoire du concept *spatial turn* remonte à l'année 1989. Étant donné la diffusion qu'il connut depuis lors, il est surprenant de croiser ce terme pour la première fois à un endroit bien insignifiant : le géographe nord-américain Edward W. Soja y a recours plutôt incidemment, comme sous-titre du chapitre “Histoire, géographie, modernité” de son livre *Postmodern Geographies* (...). *Spatial turn* ne joue ensuite visiblement pas un rôle majeur dans le reste de l'ouvrage. »]

⁵³⁵ Certains vont jusqu'à parler de « *success story* » du terme (« Die Erfolgsgeschichte des *spatial turn* als Wortkörper »). *Ibid.*, p. 9.

fin du XX^e siècle⁵³⁶ ». Promu « au rang d'objet d'intérêt central pour les sciences humaines et sociales⁵³⁷ », l'espace semble être devenu le nouveau paradigme de référence pour une majorité de disciplines, et le diagnostic posé par Soja en 1996 sur l'importance de ce tournant amorcé dans les années 1980 ne se dément pas à l'heure actuelle, dans « un monde et un temps où les facilités de transport ont favorisé – malgré le désastre humanitaire lié à l'ampleur sans précédent des migrations actuelles – la généralisation des pratiques voyageuses, où les questions touchant aux communications font l'objet d'une inflation discursive⁵³⁸ ». Döring et Thielmann notent bien que c'est en dépit de – voire en réponse à – la « compression spatio-temporelle » accompagnant ces évolutions de la société postmoderne, et des postulats de disparition de l'espace ou de fin de la géographie, que s'est opéré ce retour en force, culturel et épistémologique, de l'espace⁵³⁹.

Cette « inflation » de l'espace dans le discours critique contemporain s'accompagne toutefois d'une interrogation cruciale : alors que chaque discipline y va de son « tournant spatial », que reste-t-il à vrai dire de l'espace sous tant d'atours ?

Il ne reste de toute façon presque plus une seule discipline parmi les sciences culturelles et sociales qui n'ait proclamé son propre tournant spatial, commenté celui annoncé par les autres matières, ou bien ne se soit positionnée par rapport à lui. Les discussions à ce sujet, en vogue depuis une dizaine d'années, ont ceci d'étrange qu'en règle générale la discussion sur le tournant spatial ne sort pas du cadre respectif des différentes spécialités, tout en ayant recours à un paradigme spatial transdisciplinaire dont on ne trouve le fondement vraiment nulle part. Chacun justifie son tournant spatial particulier – en supposant qu'il est établi de longue date dans les autres matières.⁵⁴⁰

⁵³⁶ “Contemporary critical studies have experienced a significant spatial turn. In what may be seen as one of the most important intellectual and political developments in the late twentieth century, scholars have begun to interpret space and the spatiality of human life with the same critical insight and emphasis that has traditionally been given to time and history on the one hand, and to social relations and society on the other.” SOJA Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Wiley-Blackwell, 1996. Quatrième de couverture.

⁵³⁷ JAQUIER Claire, *Ecopoétique un territoire critique*, [En ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref8>, (Consulté le 22 août 2018).

⁵³⁸ FORSDICK Charles, MILNE Anna-Louise et MOURA Jean-Marc, « Avant-propos », dans *Revue critique de fixxion française contemporaine*, vol. 0, n° 16, 29 mai 2018, paragr. 1, [En ligne], <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx16.00>>, (Consulté le 29 juin 2018).

⁵³⁹ DÖRING Jörg et THELMANN Tristan, « Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen », *art. cit.*, sect. 4.

⁵⁴⁰ „In den Kultur- und Sozialwissenschaften gibt es ohnehin kaum noch eine Disziplin, die nicht entweder ihren *spatial turn* eingeläutet hat, den in anderen Fächern ausgerufenen kommentiert oder sich zu ihm positioniert. Die Diskussionen darum sind seit etwa zehn Jahren im Schwange und durch eine Merkwürdigkeit gekennzeichnet: Über den *spatial turn* wird in aller Regel innerfachlich diskutiert, aber mit Rekurs auf ein transdisziplinäres Raumparadigma, das sich wiederum nirgendwo so recht begründet findet. Jeder rechtfertigt seinen je besonderen *spatial turn* – in der Annahme, in den anderen Fächern sei er längst durchgesetzt.“ *Ibid.*, p. 10.

Au lieu de conduire à la consolidation et à la stabilisation de l'espace, la diffusion de ce concept à travers le champ scientifique et la multiplication de ses usages semblent au contraire avoir donné lieu à un déficit définitionnel, un flou notionnel. Cela est dû en partie au « centre sémantique déficient⁵⁴¹ » et au pouvoir de métaphore propre à l'espace, ainsi qu'aux principes de propagation des concepts dans le champ intellectuel. « As an a-priori form of intuition, space is particularly difficult to capture in its literal sense », remarque Marie-Laure Ryan dans l'article « Space » du *Living Handbook of Narratology*⁵⁴², et Marie-Claire Ropars-Wuilleumier estime que « [l']inflation que connaît le mot espace est à la mesure de son pouvoir de métaphore, plus précisément de sa capacité à remplacer une définition qui échappe » ; de là naît un « flottement des emplois, propice aux abus de langage »⁵⁴³. Le philosophe Alain Milon constate également que « généralement on ne parle pas d'espace mais d'autre chose en termes d'espace⁵⁴⁴ », et les géographes s'inquiètent à juste titre d'une utilisation « souvent abusive, sinon comme un terme générique⁵⁴⁵ », de l'espace dans les disciplines dont il n'est pas la spécialité, contrairement à la géographie. À ces raisons particulières, propres à la notion elle-même, s'ajoutent d'autres raisons plus générales ressortissant aux modes de diffusion des concepts. La tendance à se propager de champ en champ et à se transformer au contact de chaque nouvel environnement en le transformant à son tour est, selon la théoricienne de la

⁵⁴¹ « C'est peut-être parce que la spatialité présente un centre sémantique déficient, une absence, que la profusion de sens différents à sa périphérie lui confère une aptitude particulière à informer l'imaginaire postmoderne. » GRASSIN Jean-Marie, « Introduction », dans, WESTPHAL Bertrand (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. III.

⁵⁴² RYAN Marie-Laure, *Space | the living handbook of narratology*, sect. 1, [En ligne], <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>>, (Consulté le 23 avril 2018).

⁵⁴³ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace, op. cit.*, p. 8.

⁵⁴⁴ Citation étendue : « Terme complexe, il est souvent utilisé comme un mot à tiroirs pour évoquer la distance, le plan, la ligne... Pourtant, l'espace n'est ni l'étendue, ni le lieu, ni le territoire. L'espace est d'abord le cadre, *a priori* pour certains, *a posteriori* pour d'autres, de nos perceptions, alors que l'étendue se présente comme la mesure géométrique d'objets à l'intérieur de ce cadre ; territoire et lieu étant respectivement l'expression des socialisations des espaces, et la manière dont on habite et occupe un territoire, le génie d'un lieu par exemple. (...) Pourtant, généralement on ne parle pas d'espace mais d'autre chose en termes d'espace. » MILON Alain, « Entre-ouverture d'espaces multiples », dans, MILON Alain et PERELMAN Marc (éd.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, (Autour du livre et de ses métiers), paragr. 10, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupo/471>>, (Consulté le 18 août 2018).

⁵⁴⁵ « Le tournant spatial a donc permis de replacer l'espace comme dimension fondamentale des sociétés et des individus. Ce processus est indéniablement salubre, mais ne connaît-il pas également des dérives, notamment celui d'un « tout spatial » ? Si Jacques Lévy se réjouit de ce tournant géographique qui permet à la géographie de recouvrer sa place au sein voire au centre des sciences humaines, ne doit-on pas aussi pointer, sans égoïsme disciplinaire, le risque de la voir dépossédée de sa raison d'être et l'espace utilisé de façon souvent abusive sinon comme un terme générique ? » DAHDAH Assaf, *Du Spatial turn au tournant géographique. Une brève introduction*, [En ligne], <<https://jjctelemme.hypotheses.org/740>>, (Consulté le 28 août 2018).

culture Mieke Bal, la caractéristique principale des concepts⁵⁴⁶. Toutefois, il est un mode de propagation – la diffusion – qui mène en réalité à leur dilution⁵⁴⁷ :

‘Diffusion’ is the result of an unwarranted and casual ‘application’ of concepts. Application, in this case, entails using concepts as labels that neither explain nor specify, but only name. Such labelling goes on when a concept emerges as fashionable, without the search for new meaning that ought to accompany its deployment taking place.⁵⁴⁸

Dans le cas de l’espace en particulier, et donc aussi de l’espace littéraire, il convient de prendre garde à ne pas nous contenter de « glisser sur cette notion qui cherche à rester discrète, comme pour être plus opératoire⁵⁴⁹ » et à ne pas simplement recourir à une étiquette en vogue, mais bien de l’utiliser afin de créer du sens et d’enrichir à la fois l’espace et la littérature par leur fréquentation réciproque. Nous sommes mal placés pour juger de la pertinence du tournant spatial en droit ou en théologie par exemple, mais il ne fait aucun doute que l’espace devenu à son tour un « critère d’intelligibilité majeur⁵⁵⁰ » dans le domaine de la critique et de l’analyse littéraires soit d’une grande productivité et qu’un réel dialogue puisse naître entre le concept et son objet d’application. Le fait qu’il existe entre autres un pendant géographique (l’étude de la littérarité de l’espace) à l’étude de la spatialité de la littérature est bien la marque d’une propagation positive selon les critères de M. Bal (« The propagation of a concept that emerges in one field, in another field that changes its meaning and whose meaning it, in turn, changes »)⁵⁵¹.

2.1.3 Approches géocentrées

Si nous nous en tenons au côté littéraire de la relation, il est possible de dégager des apports variés de la perspective spatiale à l’étude des œuvres, tant au niveau de l’analyse

⁵⁴⁶ “The propagation of a concept that emerges in one field, in another field that changes its meaning and whose meaning it, in turn, changes, constitutes the primary feature of a concept, both as asset and liability, or risk. It is only through a constant reassessment of the power of a concept to organize phenomena in a new and relevant way that its continued productivity can be evaluated.” BAL Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, (Green College Thematic Lecture Series). Kindle Locations 796-799.

⁵⁴⁷ *Ibid.* Kindle Location 804.

⁵⁴⁸ *Ibid.* Kindle Locations 805-808.

⁵⁴⁹ GARNIER Xavier et ZOBEMAN Pierre, « Introduction », *art. cit.*, p. 5.

⁵⁵⁰ JAQUIER Claire, *Fabula, Atelier littéraire, op. cit.*

⁵⁵¹ Nous rejoignons également par cette idée de réciprocité le propos de Garnier et Zoberman sur « la littérature comme opérateur de raccordement d’espaces » : « Il n’y aurait pas à proprement parler d’espace littéraire, mais une opération littéraire sur les espaces. Aux retombées littéraires des déterminations spatiales répondraient des retombées spatiales de l’effet littéraire, retombées que l’on pourrait appeler espace littéraire. » GARNIER Xavier et ZOBEMAN Pierre, « Introduction », *art. cit.*, p. 12.

textuelle qu'à celui de la théorie littéraire. Chacune des diverses approches dites « géocentrées » (la géopoétique, les romans-géographes, la géocritique, la géographie de la littérature, la pensée-paysage, la narratologie de l'espace, l'écocritique et l'écopoétique⁵⁵²) qui se sont développées entre les années 1980 et 2000 dans le sillage du tournant spatial tente à sa manière d'« articuler la littérature autour de ses relations à l'espace⁵⁵³ » : « [I]e chiasme attesté dans la critique *littérature de l'espace / espace de la littérature* établit une relation entre la littérature comme “domaine” cognitif et la représentation de l'espace par la littérature⁵⁵⁴. » Parmi ces multiples approches, nous en présentons deux en particulier dans l'optique de l'œuvre de Tawada : la géopoétique et la géocritique, tout en envisageant le traitement et les fonctions de l'espace dans les textes de l'auteure à la lueur de leur « revalorisation (...) comme catégorie interne du récit⁵⁵⁵ » par la narratologie de l'espace⁵⁵⁶.

Par ailleurs, si la richesse des apports de ces nouveaux champs critiques est désormais bien établie, ce fut loin d'être une évidence lors de leur apparition⁵⁵⁷. Ainsi, le caractère littéraire des travaux de Bertrand Westphal « était questionné par plus d'un » et ceux du géographe Marc Brosseau subirent *bien entendu* les critiques des littéraires⁵⁵⁸, alors même qu'il

⁵⁵² Voir ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *art. cit.*

⁵⁵³ WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans WESTPHAL Bertrand (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 17.

⁵⁵⁴ GRASSIN Jean-Marie, « Introduction », *art. cit.*, p. VIII.

⁵⁵⁵ BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes: essai*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 84.

⁵⁵⁶ Voir RYAN Marie-Laure, *Space | the living handbook of narratology*, *op. cit.* WEISGERBER Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, Editions l'Age d'homme, 1978.

« Weisgerber conteste la relégation de l'espace aux sphères du décor et de la description. La théorie littéraire traditionnelle ne lui conférait qu'une fonction ornementale ou d'encadrement, l'excluant de la sorte de toute progression chronologique, de l'avancement de l'intrigue, de l'évolution des personnages et de la production de sens. Synonyme de mode de description, l'espace produisait essentiellement un « effet du réel ». Weisgerber, en revanche, élève l'espace au même rang qu'un personnage. Qui plus est, l'espace est, d'une part, le produit d'un processus dynamique impliquant plusieurs points de vue (narrateur, personnages, lecteur) et, de l'autre, la base d'un modèle qui s'étend à tous les niveaux du récit. » ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *art. cit.*, paragr. 11.

⁵⁵⁷ « La géographie est allée rendre visite à la littérature dès les années soixante-dix du siècle dernier. L'assiduité a augmenté à partir de la fin des années quatre-vingts. (...) Sur le versant littéraire, cette fréquentation a longtemps été tenue pour suspecte, voire condamnable. Le structuralisme dominant n'appréciait guère le hors-texte, la littérature paraissait étrangère à la question du référent (géographique, notamment) et puis, disons-le, les disciplines littéraires craignaient de se voir affaiblies par l'arrivée de scientifiques plus durs qu'eux sur les terres de l'imaginaire. (...) La géopoétique telle que la pratiquait, et la pratique toujours, Kenneth White constituait une limite à ne pas franchir, une extrême concession faite au facteur géographique en littérature et dans les arts. » WESTPHAL Bertrand, « Approche indisciplinée des espaces littéraires », dans *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, n° 2, 2014, p. 29-30.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

se confronte et réfléchit avec une grande rigueur aux difficultés méthodologiques et même « éthiques » du travail conjoint entre science et art :

Il y a une difficulté – inhérente à tout exercice de dialogue entre une science sociale et un objet esthétique – (...). Ce problème soulève la question de la méthode et nous conduit aussi inéluctablement sur le terrain de l'éthique : avec quelle attitude le chercheur aborde-t-il l'œuvre ? (...) L'idée selon laquelle un roman pourrait servir de source à l'intérieur – ou par l'entremise – de laquelle nous pourrions tester des hypothèses géographiques exprime bien le rôle et le statut dévolus à l'œuvre littéraire. On ne trouve bien que ce que l'on cherche. Quelles que soient les motivations qui sous-tendent notre rapport à la littérature, il semble bien que l'on ait toujours cherché à y trouver confirmation à nos propres thèses. Derrière cette attitude, c'est en quelque sorte la question du texte littéraire – en ce qu'il est précisément littéraire – qui est oblitérée.⁵⁵⁹

Qu'un géographe fasse si grand cas de la valeur esthétique des œuvres littéraires et mette en garde contre un usage réducteur de celles-ci nous porterait davantage à l'admiration qu'à la critique et nous rappelle en tout cas qu'il nous revient également de faire cas de la scientificité de l'espace (notamment géographique) afin de nous garder d'un usage réducteur de celui-ci en études littéraires.

2.1.3.1 La géopoétique

La plus ancienne des approches géocentrées est la géopoétique, fondée par l'écrivain et universitaire Kenneth White, qui la présente comme la « tentative d'ouvrir un nouvel espace culturel en revenant à ce qui constitue la base même de la culture, à savoir le rapport entre l'esprit humain et la Terre, ainsi que le développement de ce rapport sur les plans intellectuel, sensible et expressif⁵⁶⁰. » Organisée de manière « archipélique » sous la forme d'ateliers autonomes à travers le monde, la géopoétique est plus qu'une discipline : elle fait la part belle à la sensibilité et à la création au sein de la réflexion intellectuelle, et « vise à concilier deux démarches différentes, l'une orientée vers la connaissance et marquée par la rigueur et la logique, l'autre vers l'écriture ou la pratique artistique⁵⁶¹ ». Malgré cette double démarche annoncée, certains sont tentés de n'y voir qu'une « posture de création⁵⁶² » ; il est vrai que la

⁵⁵⁹ BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, op. cit., p. 50-51.

⁵⁶⁰ WHITE Kenneth, « Editorial », dans *Carnets de bord. Bulletin de l'Institut International de Géopoétique*, n° 3, 2005, p. 2.

⁵⁶¹ BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique : Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 93.

⁵⁶² « Étant donné que le fondateur du mouvement géopoétique est un poète, certains ont un peu trop rapidement associé le terme de « poétique » à sa démarche d'écriture, à une posture de création. En traduisant géo par « terre » et poétique par « poésie », ils ont vu la géopoétique comme une « poésie de la terre », ce qu'elle peut être effectivement dans certains cas mais on ne peut absolument pas la réduire à cela. » BOUVET Rachel, *Géopoétique, géocritique*,

géopoétique entretient un rapport délicat avec le monde académique – au sein duquel elle est relativement peu représentée. Rachel Bouvet, l'une des universitaires (Québec) se réclamant de ce « mouvement » ne déclare-t-elle pas que « la géopoétique ne s'enseigne pas⁵⁶³ » ? Et ne lit-on pas en exergue des carnets de l'Atelier québécois de géopoétique qu'il s'agit de « sortir des salles de cours, de l'univers des “belles-lettres” et des “seules idées”⁵⁶⁴ » ?

Et pourtant, cette entreprise de décloisonnement des savoirs, qui privilégie l'interdisciplinarité et n'envisage pas la réflexion théorique sans son pendant pratique⁵⁶⁵ (elle emprunte notamment à la géographie la notion de « terrain »), a beaucoup à apporter aux études littéraires. Bien que relativement ancienne en comparaison de la géocritique ou de la géographie littéraire, la géopoétique n'a rien perdu de son actualité ; au contraire, elle semble être particulièrement en phase avec le climat épistémologique et académique décrit dans le deuxième chapitre de cette thèse, où les interactions entre réflexion et création sont mises en avant. Les « ateliers nomades » font par exemple partie au Québec des formations de géopoétique ; ils s'accompagnent de travaux d'écriture sur le terrain qui ont ainsi pour effet de réduire la distance entre la réflexion esthétique et le monde extérieur de même que « l'opposition entre l'*auctor* et le *lector* » dont Yves Énard condamne la dichotomie dans les cursus scolaires et universitaires⁵⁶⁶.

De plus, cette volonté des géopoéticiens de renouer avec le dehors, de penser ou encore créer *in situ* et d'envisager l'art dans sa relation avec le monde n'est pas sans lien avec des pratiques d'écritures contemporaines (en l'occurrence les résidences d'écrivains) qui inscrivent la création littéraire dans un lieu particulier. La pratique de Yoko Tawada, qui produit de

écocritique: points communs et divergences, Université d'Angers, 28 mai 2013, p. 5, [En ligne], <http://ceriec.univ-angers.fr/_attachments/communications-article/confe%25CC%2581rence%2520Rachel%2520Bouvet%25201.pdf?download=true>, (Consulté le 24 avril 2018).

⁵⁶³ BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶⁴ MORISSET Jean et WADDELL Eric, *Au rythme des vents et des marées*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, 2005, (Carnets de navigation, 1).

⁵⁶⁵ « Il s'agit de décloisonner les savoirs et d'ancrer la poétique dans l'existence même afin de faire avancer la pensée. » BOUVET Rachel et MARCIL-BERGERON Myriam, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », dans *Arborescences: Revue d'études françaises*, n° 3, 2013, paragr. 2, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017364ar/>>, (Consulté le 1 mai 2018).

⁵⁶⁶ « Dans l'opposition entre l'*auctor* et le *lector*, celui-là vient rappeler à celui-ci l'arrière plan pratique de la lecture. (...) Être lecteur d'un récit implique aussi être capable d'être l'auteur d'un récit, parce que comprendre est une capacité pratique et non pas une opération d'interprétation (mentale ou non). À ce titre, il est étrange que la rédaction disparaisse peu à peu du cursus scolaire pour ne plus exister à l'Université. Comme si la capacité pratique de produire des récits n'avait plus de valeur pour leur compréhension... » ÉNARD Yves, « Un texte c'est quelque chose qu'on lit », dans *A contrario*, vol. 4, n° 1, 2006, p. 33, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-1-page-7.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018).

nombreux textes dans de telles circonstances ainsi qu'à l'occasion ou au retour de ses innombrables déplacements, est donc similaire en un sens à la démarche géopoéticienne : une écriture créative accompagnée d'un mouvement de réflexion localisé, en prise avec des lieux et des espaces qui ne constituent pas uniquement l'arrière-plan des textes mais leur matière même, lieux et espaces sans lesquels l'écriture ne verrait le jour ni ne prendrait forme. Ainsi, la géopoétique revendique une prédilection pour le récit de voyage⁵⁶⁷, à l'hétérogénéité et l'ouverture constitutives duquel elle répond par une démarche à la croisée des disciplines, et une proximité avec ce genre aux confins de la littérature et de la géographie, notamment dans la mesure où, pour ce mouvement, « l'idée de mobilité joue un rôle dans l'élaboration conceptuelle elle-même⁵⁶⁸. »

Certains voient toutefois d'un œil critique les prétentions de la géopoétique à allier des dimensions hétérogènes. Michel Collot rappelle en effet que le néologisme « géo-poétique »

réunit deux ordres de réalité que la raison moderne tend à séparer rigoureusement : en traçant un trait d'union entre l'activité de l'esprit humain et l'espace, il remet en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue ; et il enfreint les principes, structuralistes, de l'arbitraire du signe et de la clôture du texte, en supposant une certaine continuité entre l'expérience du monde et celle du langage.⁵⁶⁹

Ce faisant, la géopoétique s'inscrit donc pleinement dans la critique postmoderne du rationalisme classique, basé sur la distinction fondamentale entre sujet et objet⁵⁷⁰. Le même

⁵⁶⁷ « Opter pour une approche géopoétique implique de privilégier l'espace du dehors plutôt qu'un espace intérieur soumis aux états d'âme d'un sujet totalement détaché de son environnement, et d'envisager le rapport à l'espace en termes de mobilité, de mouvement, plutôt qu'en termes de stabilité, de surface à occuper. C'est pourquoi le récit de voyage, en tant que genre intrinsèquement ouvert, offre un espace d'analyse si propice à l'approche géopoétique. » BOUVET Rachel et MARCIL-BERGERON Myriam, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *art. cit.*, paragr. 28.

⁵⁶⁸ Citation étendue : « Ce qu'il faut bien voir, c'est que la géopoétique n'a rien de dogmatique : il ne s'agit pas d'une école avec un manifeste et un maître à penser, mais d'un mouvement regroupant un ensemble d'individus qui s'interrogent sur leur rapport au monde, sur le sens des textes, des œuvres ou de la vie, des individus qui sont sans cesse en chemin, au travail, grâce à la réflexion, à la création de poèmes, dessins, essais, œuvres diverses, et à l'interaction avec les autres. Il s'agit d'un « mouvement » dans tous les sens du terme – c'est dire que l'idée de mobilité joue un rôle dans l'élaboration conceptuelle elle-même. » BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique*, *op. cit.*, p. 3-4.

⁵⁶⁹ COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 105.

⁵⁷⁰ Voir par exemple l'essai de Vilém Flusser sur « Le geste de chercher » : « La connaissance objective cherchait le chemin de l'adéquation entre un sujet connaisseur et un objet connaissable. Cela pré-suppose que sujet et objet soient des entités distinctes qui se rencontrent pendant le geste de connaître. La recherche scientifique n'est pas "libre de toute pré-supposition = *voraussetzungslos*" : cette distinction est sa pré-supposition. Une présupposition dont on admet la difficulté depuis au moins Descartes, il est vrai. On ne peut pas comprendre comment cette adéquation de "l'intellect à la chose", de "la chose pensante à la chose étendue" se réalise, et Descartes a parlé d'un secours de Dieu (*concurus Dei*). Mais admettre cette difficulté de base n'a pas empêché les chercheurs, des siècles durant, de poursuivre l'idéal de l'objectivité. A présent elle est devenue insurmontable. » FLUSSER Vilém, *Les gestes*, traduit par PARTOUCHE Marc, Bandol, Al Dante, 2014, p. 102-103.

rationalisme niait également le rôle de la spatialité et de la mobilité géographique dans la formation des idées et du savoir, ce que les recherches récentes en épistémologie de la science contestent⁵⁷¹ – et ce qui est au cœur de la pensée géopoétique. Nonobstant, cette dernière apparaît à D.-H. Pageaux « comme l’alliance quasiment contre-nature de deux domaines radicalement étrangers l’un à l’autre⁵⁷² », et perd selon lui toute raison d’être à cause de son ouverture même :

La géopoétique est partout où se trouvent unis, alliés, conjugués un élément de la réalité extérieure (paysage, espace, lieu, territoire, etc.) et une mise en forme littéraire (roman, poésie, essais en tout genre). Pour être, dans cette hypothèse, partout, la géopoétique n’est nulle part et ne signifie plus rien.⁵⁷³

Le ton de Bertrand Westphal est moins abrupt lorsqu’il critique les enjeux de la géopoétique. Même si la définition de « véritable *creative writing* du territoire » qu’il en propose est problématique (l’accent est mis sur l’aspect créatif uniquement et la notion de territoire ne correspond pas nécessairement aux types d’espaces abordés par la géopoétique), il s’interroge à juste titre sur les « exigences » de la démarche et sur la pertinence de la séparation entre création et critique, mais s’en désolidarise afin de mieux établir son propre concept de « géocritique » :

La géo-poétique pourrait être la transcription poétique des espaces humains, une véritable *creative writing* du territoire. La barre ne serait-elle pas d’emblée placée bien haut ; les exigences ne seraient-elles pas extrêmes ? La géo-poétique, me semble-t-il, ressortirait davantage à la création qu’à la critique – à moins que de l’une à l’autre les différences soient effacées, soient *toujours* effacées ?⁵⁷⁴

⁵⁷¹ “[W]here rationality was applied was irrelevant. It could be Heidelberg or Hong Kong. It did not matter because the same conclusion would be generated in both places. Adding geographical information might provide background color, but it would (and could) not change the rational outcome. (...) Also denied by rationalism was spatial process. There was no process, geographical or otherwise, involved in arriving at Truth under rationalism. Once premises were stated, and the correct logic was applied, Truth instantaneously followed, believed by everyone everywhere. Truth occurred just like that. Opposing this rationalist view, science studies contends that place is utterly critical to the formation of ideas, as is their geographical mobility.” BARNES Trevor et ABRAHAMSSON Carl Christian, « The Imprecise Wanderings of a Precise Idea: The Travels of Spatial Analysis », dans, JONS Heike, MEUSBURGER Peter et HEFFERNAN Michael (éd.), *Mobilities of Knowledge*, New York, Springer International Publishing AG, 2017, p. 105-122. Kindle Locations 3134-3141.

⁵⁷² PAGEAUX Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », dans, WESTPHAL Bertrand (éd.), *La géocritique mode d’emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 137.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁷⁴ WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », *art. cit.*, p. 16.

2.1.3.2 La géocritique

Malgré ce semblant de reconnaissance d'une cause commune à travers l'idée selon laquelle poétique et critique ne seraient peut-être ni séparées ni séparables⁵⁷⁵, R. Bouvet précise bien que « la géopoétique et la géocritique sont aux antipodes l'une de l'autre⁵⁷⁶. » Fondée en France au tournant des années 2000 avec la parution des actes d'un colloque universitaire sous le titre de *La Géocritique mode d'emploi*, la géocritique se donne pour objectif de « sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l'image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage⁵⁷⁷. » Plusieurs points cruciaux de la méthode géocritique sont immédiatement décelables dans ce programme.

Premièrement, c'est l'espace référentiel qui, davantage que ses représentations, se trouve au centre de la démarche. De plus, il s'agit de l'espace « humain » en particulier, à la différence de la géopoétique qui, quant à elle, privilégie le caractère naturel des espaces⁵⁷⁸. La prédilection de la géocritique pour un autre type d'espace, marqué par les regards et les activités de l'homme, la font ainsi pencher davantage du côté du « lieu » que de l'espace, comme le reconnaît B. Westphal⁵⁷⁹. On peut d'ailleurs se demander s'il n'y aurait pas une contradiction interne dans cette approche qui se veut « géocentrée », c'est-à-dire qui, « [à] l'inverse de la plupart des approches littéraires de l'espace⁵⁸⁰, (...) place le lieu au centre des débats⁵⁸¹ » alors qu'elle privilégie des espaces façonnés par les actions et perceptions humaines.

Deuxièmement, la géocritique n'est pas une approche exclusivement littéraire : elle s'intéresse à différentes formes d'art (peinture, cinéma, musique, etc.) et n'est pas fermée à l'utilisation de textes non littéraires (guides de voyage, etc.). Troisièmement, elle adopte une perspective selon laquelle « le référent et sa représentation sont interdépendants, voire

⁵⁷⁵ B. Westphal présente d'ailleurs dans le même texte la géocritique comme une « poétique ». *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷⁶ BOUVET Rachel, *Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷⁷ WESTPHAL Bertrand, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007. Kindle Locations 190-191.

⁵⁷⁸ Voir par exemple le récent ouvrage *Géopoétique des confins*, qui propose une étude de paysages tels que la toundra, la plaine, la forêt, le fleuve et le désert. OLIVIERI-GODET Rita et BOUVET Rachel, *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

⁵⁷⁹ « [F]orce est de reconnaître que la géocritique s'assortit prioritairement à l'approche du lieu. » WESTPHAL Bertrand, *La géocritique*, *op. cit.* Kindle Location 207.

⁵⁸⁰ B. Westphal fait référence à la géopoétique et à l'écocritique, qu'il renvoie toutes deux à des considérations environnementales, précisant que leur définition de l'espace diffère de la sienne.

⁵⁸¹ WESTPHAL Bertrand, *La géocritique*, *op. cit.* Kindle Locations 3855-3857.

interactifs⁵⁸². » Cette perspective dynamique ne privilégie *a priori* ni l'un ni l'autre de ces termes, et Westphal envisage de manière ouverte la question de savoir « qui du texte ou du lieu... fait l'autre⁵⁸³ ». Néanmoins, l'impératif méthodologique de la « multifocalisation des regards sur un espace de référence donné⁵⁸⁴ » qui est scandé tout au long de l'essai, ainsi que la volonté de détacher la géocritique d'autres approches de l'espace qualifiées en retour d'« égocentrées, puisque le discours sur l'espace est ici destiné à nourrir un discours sur l'écrivain, objet ultime de toutes les attentions⁵⁸⁵ », conduisent à une prépondérance indéniable de la dimension référentielle, le but étant de définir un espace ou un lieu en croisant des faisceaux de représentations singulières⁵⁸⁶. Ainsi Westphal déclare-t-il :

Dès l'instant où l'« écriture » du lieu est circonscrite à un seul auteur, on rentre dans le cadre égocentré de l'analyse imagologique. (...) Si elle est confinée à l'étude d'un seul texte ou d'un seul auteur, la géocritique devient bancal. Hors de tout réseau, on s'expose à la généralisation.⁵⁸⁷

Pour ces raisons d'ordre méthodologique, qui séparent véritablement la géocritique d'autres approches de la question spatiale, elle n'est pas directement applicable à notre étude, restreinte à un seul auteur – bien qu'il soit tout à fait possible de solliciter les textes de Yoko Tawada où elle pratique « l'écriture du lieu » au sein d'un corpus varié consacré à tel espace donné⁵⁸⁸. Toutefois, plusieurs principes développés par Westphal dans son essai nous

⁵⁸² *Ibid.* Kindle Locations 3877-3889.

⁵⁸³ *Ibid.* Kindle Locations 212-214.

⁵⁸⁴ *Ibid.* Kindle Locations 3911-3912.

⁵⁸⁵ *Ibid.* Kindle Locations 3819-3825.

⁵⁸⁶ C'est justement cette insistance sur le référent qui constitue une des limites de la géocritique selon ses détracteurs. « [U]ne telle géocritique ne risque-t-elle pas de manquer une dimension essentielle de la spatialité littéraire, qui réside précisément dans la construction d'un espace imaginaire reposant sur le point de vue d'un sujet et sur l'organisation même d'un texte ? », se demande ainsi Michel Collot (*Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 91). C'est également sur ce point que divergent la géocritique française – westphalienne – et sa variante états-unienne (TALLY JR Robert T., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Palgrave Macmillan, 2011.).

La perspective de cette dernière diffère en ce que le référent n'est pas placé au centre du dispositif critique : « Robert T. Tally Jr. partage avec Westphal la préoccupation pour les phénomènes spatiaux en littérature. Quoique leurs théories convoquent les mêmes penseurs de l'espace (Bachelard, de Certeau, Deleuze, Foucault, Harvey, Jameson, Lefebvre, Soja, etc.), leurs conceptions de la géocritique divergent. (...) [P]our Tally, la géocritique appliquée à la littérature ne consiste pas en une analyse de la représentation littéraire d'un espace spécifique, tel que visé par Westphal. Il propose de développer de nouveaux modèles théoriques et critiques afin de mieux comprendre la manière dont les auteurs et les lecteurs « cartographient » (*map*) le monde. » ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *art. cit.*, paragr. 25.

⁵⁸⁷ WESTPHAL Bertrand, *La géocritique, op. cit.* Kindle Locations 3973-4224.

⁵⁸⁸ C'est par exemple le cas de PREVISIC Boris, « Klaus Schädelin, Yoko Tawada, Hermann Burger: Literarische Gegenkonstruktionen am Gotthard », dans *Gotthardfantasien: Eine Blütenlese aus Wissenschaft und Literatur*,

intéressent pour l'étude du cas Tawada. Le premier d'entre eux est celui qu'il nomme la « stratigraphie » :

Comme l'espace n'existe que dans la verticale constamment réactivée de ses strates temporelles, la géocritique aura une vocation archéologique, ou mieux, stratigraphique. Cette plongée diachronique, plus ou moins profonde, affecte la relation du texte au référent : c'est que la re-présentation intervient dans un second temps, celui de la saisie esthétique de « quelque chose » de préexistant. Ce « quelque chose » peut être un réalisme au sens propre (le référent issu de la réalité sensible), mais il peut aussi s'agir d'un référent esthétique (texte, image, film, ...). En d'autres termes, la stratigraphie spatio-temporelle, dans sa déclinaison esthétique, peut être informée par le prolongement d'une chaîne intertextuelle (ou intericonique).⁵⁸⁹

Cet intérêt pour les différentes couches historiques et de représentation qui recouvrent la perception des lieux est partagé par notre auteure, qui inscrit, comme nous le verrons, son écriture au bout d'une chaîne intertextuelle, avec les différents maillons de laquelle son propre texte entre en dialogue. Plus encore, l'on peut dire que l'espace tawadien est un « espace surconnoté⁵⁹⁰ » dans la mesure où son exploration est au moins autant littéraire que géographique. Au sein de l'œuvre tawadienne, il n'est en effet pas excessif de parler de textualisation de l'espace au double sens où le parcours spatial est en interaction constante avec la construction du texte et où la trame spatiale se compose d'un réseau (inter)textuel dense. L'espace tawadien est fait *de* texte(s) et *par* le(s) texte(s).

L'autre conception que nous retiendrons est directement liée aux notions précédentes. Il s'agit pour Westphal d'« un des enjeux majeurs de la géocritique[, qui] est de conduire l'observateur à considérer ce qu'il regarde ou reproduit dans toute sa complexité. En d'autres termes, l'espace doit cesser de lui paraître évident⁵⁹¹. » Or, nous nous apercevons que Tawada s'efforce en grande partie de déréaliser la perception des lieux et de mettre en question le supposé naturel de nos représentations spatioculturelles : ainsi par exemple de l'Europe, qu'elle rend « poreuse et pousse jusqu'à l'absurde⁵⁹² ».

Baden, Hier und jetzt, 2016, p. 258-268, [En ligne], <<https://zenodo.org/record/1008955>>, (Consulté le 1 avril 2018).

⁵⁸⁹ WESTPHAL Bertrand, *La géocritique, op. cit.* Kindle Locations 4112-4118.

⁵⁹⁰ WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », *art. cit.*, p. 30.

⁵⁹¹ WESTPHAL Bertrand, *La géocritique, op. cit.* Kindle Locations 4602-4604.

⁵⁹² „(...) wird Europa porös und letztendlich ad absurdum geführt.“ TAUTZ Birgit, « Michel Foucault trifft Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 177.

2.2 Le paysage de Tawada

Les deux approches que sont la géopoétique et la géocritique partagent un même intérêt pour les interactions entre l'espace (géographique, humain, imaginaire, etc.) et la création littéraire. Toutefois, elles divergent par leurs méthodes et leurs applications, au point de faire preuve d'une incompréhension réciproque : les tenants de la géopoétique réduisent la géocritique à une « nouvelle critique », une « nouvelle manière d'interpréter le texte littéraire »⁵⁹³, alors que B. Westphal prend soin de définir très clairement une méthode interdisciplinaire sollicitant au moins les arts mimétiques dans leur ensemble et dont la finalité n'est pas l'étude de telle œuvre mais de l'espace représenté ; tandis que, de leur côté, les représentants de la géocritique cantonnent la géopoétique au *creative writing*, qui plus est de tendance écologique, malgré les protestations de ses partisans à l'encontre de cette vision réductrice et déformante de leur démarche. L'opposition qui se dégage de ces exercices définitoires en partie erronés nous semble préjudiciable aux objets d'étude que se donnent ces deux approches qui pourraient être complémentaires.

Dans cette optique, c'est donc le propos plus mesuré de Michel Collot, à la recherche d'une position intermédiaire sous le terme plus neutre et plus général de « géographie littéraire », qui nous paraît le plus pertinent. Il rappelle d'ailleurs qu'« une approche géocritique est inséparable d'une géopoétique, entendue comme l'étude des formes littéraires dans leur rapport avec un imaginaire de l'espace⁵⁹⁴ », renvoyant ainsi dos à dos les deux approches :

en règle générale, il n'y a pas lieu, selon moi, d'opposer une approche « géocentrée » et une perspective « égocentrée » (...). Le monde est toujours vu, lu, vécu, écrit du point de vue d'un sujet, qui n'existe qu'en rapport avec lui : *géo* suppose *égo* et réciproquement. La géographie littéraire est toujours pour une part une « égogéographie ». C'est tout l'intérêt à mes yeux de la notion de *paysage*, que de réunir en elle la référence au pays réel et la construction d'une image, qui n'en fait pas pour autant un espace purement et simplement imaginaire, puisqu'elle prend appui sur une expérience du monde.⁵⁹⁵

Nous retiendrons cette notion de « paysage », à laquelle M. Collot consacre un autre de ses essais : *La Pensée-paysage*⁵⁹⁶. Le paysage tel qu'il l'envisage recouvre plusieurs significations : faisant « intervenir au moins trois composantes, unies dans une relation

⁵⁹³ BOUVET Rachel, *Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences*, op. cit., p. 9.

⁵⁹⁴ COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 104.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹⁶ COLLOT Michel, *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011.

complexe : un site, un regard, une image⁵⁹⁷ », il ressortit en un sens à la perception et à la construction de l'espace mais fait également référence à ce que D.-H. Pageaux décrit dans sa contribution à *La géocritique mode d'emploi* comme « la belle et minutieuse lecture que Jean-Pierre Richard fait de Chateaubriand sous le titre *Paysage de Chateaubriand*, paysage étant pris comme l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et la base de l'expérience créatrice⁵⁹⁸ » :

Dans les travaux de Richard, le mot *paysage* ne désigne évidemment pas le ou les lieux où un écrivain a vécu ou voyagé et qu'il a pu décrire dans son œuvre, mais une certaine image du monde, intimement liée à son style et à sa sensibilité : non pas tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés et une construction littéraire.⁵⁹⁹

Or, les diverses acceptions de ce terme se rejoignent dans le cas de l'œuvre de Tawada. En effet, la sensibilité tawadienne et son image du monde sont intimement liées à sa saisie et sa représentation des espaces qu'elle parcourt ou a parcouru. Son univers littéraire est composé d'un certain nombre de lieux et d'espaces de prédilection que l'attention qu'elle leur porte et le traitement singulier qu'elle leur impose, constituent en « paysages ». Et l'omniprésence d'une telle dimension spatiale et géographique dans l'écriture de Tawada engage le critique à constituer à son tour, à travers son propre regard, un véritable « paysage de Tawada » qui rende compte de son « imaginaire géographique ». Celui-ci « dessine des géographies imaginaires et romanesques au sein desquelles sujet, lieu et récit entrent en résonance, se co-construisent⁶⁰⁰ ». « Sujet, lieu et récit » – triade équivalente à celle convoquée par M. Collot : regard, site, image – interagissent dans une dynamique mutuelle de spatialisation (du texte) et de textualisation (de l'espace) qui « forment la matière et la base de l'expérience créatrice. »

2.2.1 Lire l'espace, écrire l'espace

Alors qu'il est possible d'envisager le texte et l'espace (c'est-à-dire aussi l'œuvre littéraire et l'espace géographique) comme « deux domaines radicalement étrangers l'un à l'autre » – c'est ce que fait par exemple D.-H. Pageaux, qui sépare « matière, thématique,

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁹⁸ PAGEAUX Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », *art. cit.*, p. 141.

⁵⁹⁹ COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁰⁰ DUPUY Lionel et PUYO Jean-Yves (éd.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : écritures de l'espace*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, (Spatialités, 2). Quatrième de couverture.

champ géographique, d'un côté et, d'un autre côté, formes, structures littéraires ou textuelles »—, Jürgen Joachimsthaler, dans un essai intitulé « Text und Raum », décrit au contraire le rapport qui unit spatialité et textualité sous la forme aporétique d'un anneau de Möbius, c'est-à-dire simultanément comme l'endroit et l'envers l'un de l'autre : indissociablement liés, l'espace est toujours déjà texte et le texte toujours déjà espace.

Tout ce que l'on peut dire sur l'espace, y percevoir et y faire est *toujours* explicable en tant qu'élément significatif d'une immanence « textuelle » sociale ou discursive. Dans le même temps, chaque compréhension textuelle et chaque déclaration sur l'« espace comme texte » est à l'inverse *toujours* localisable et explicable spatialement. Naturellement, cela vaut aussi bien à tous les niveaux de l'interminable spirale de réflexivité discursive des méta- et méta-métadescriptions : parce que, du point de vue du texte, l'espace désigne la projection d'une réalité extratextuelle dans le texte, accessible seulement sous la forme d'une représentation interne à celui-ci, chaque énoncé prétendant expliquer le « texte » est déjà lui aussi texte ; et parce que, inversement, dans une perspective « spatiale », le « texte » existe comme phénomène purement au sein de l'espace, chaque énoncé prétendant expliquer l'espace comme « texte » peut quant à lui être situé dans le temps et dans l'espace, ce qui réduit son apparente universalité au simple produit d'un point spatio-temporel particulier.⁶⁰¹

Cela implique pour l'écriture et l'analyse littéraires que l'interaction entre l'espace et le texte se joue à un niveau fondamental et que leur interdépendance intrinsèque acquiert une dimension et une expression supplémentaires dans une écriture comme celle de Yoko Tawada, qui mettent en scène ce rapport dans les deux sens : d'un côté la matière de l'espace représenté y est de nature textuelle, d'un autre côté ce sont des catégories spatiales qui donnent forme et vie au texte. Parler de « nature textuelle de l'espace représenté » signifie certes que l'espace y est représenté sous la forme d'un texte, ce qui va de soi dans le cas de la littérature, mais aussi que le rapport à l'espace référentiel et sa construction littéraire ont lieu par le truchement de « la bibliothèque⁶⁰² ». Dans le cas de Tawada, l'existence d'un réseau textuel qui informe, détermine la perception des lieux et des espaces, et vient finalement se superposer à la géographie réelle, dépasse de loin ce schème récurrent selon lequel « [v]oyager, ce n'est pas

⁶⁰¹ „Alles, was sich über Raum sagen lässt, alles, was als Raum wahrgenommen, alles, was in Räumen getan werden kann, lässt sich *immer* als deutendes Element sozialer oder diskursiver ›Text‹-Immanenz erklären, während umgekehrt jedes Textverständnis und jede Aussage über ›Raum als Text‹ sich *immer* räumlich lokalisieren und erklären lässt. Dies gilt natürlich auch auf allen Ebenen der diskursreflexiven Endlos-Spirale von Meta- und Meta-Meta-Beschreibungen: Weil aus ›Text‹-Perspektive ›Raum‹ den innertextlichen Entwurf eines Außertextlichen bezeichnet, das nur in Form innertextlicher Repräsentation zugänglich ist, ist jede Aussage, die ›Text‹ erklären will, selbst schon wieder Text; und weil umgekehrt aus ›Raum‹-Perspektive ›Text‹ ein rein innerräumliches Phänomen ist, ist auch jede Aussage, die Raum als ›Text‹ erklären will, ihrerseits räumlich und zeitlich situierbar, ihre scheinbare Universalität also bloß Produkt eines nur partikularen Raumzeitpunktes.“ JOACHIMSTHALER Jürgen, « Text und Raum », dans *KulturPoetik*, vol. 5, n° 2, 2005, p. 245, [En ligne], <<https://www.jstor.org/stable/40621741>>, (Consulté le 18 août 2018).

⁶⁰² Voir MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit.

parcourir le monde pour le voir d'un regard possiblement neuf ; voyager, c'est vérifier un texte antérieur sur le monde⁶⁰³ ». Dans le cas particulier des écrivains-voyageurs, ce « texte antérieur » prendra souvent la forme concrète d'œuvres écrites par des prédécesseurs, avec lesquelles leur propre récit forme une chaîne. Pierre Brunel dit ainsi de la littérature de voyage qu'elle « fait en quelque sorte boule de neige » :

Non seulement les ouvrages précédents peuvent servir de guide au voyageur (Goethe utilise Volkmann, et Stendhal Lalande), mais encore le récit de voyage nouveau s'enrichit de leur substance. Pour l'érudit, l'invitation au voyage se transforme alors en sollicitation d'une archéologie livresque.⁶⁰⁴

Tawada n'a pas recours à des textes portant sur, ou ayant pour cadre les espaces qu'elle représente dans ses propres textes en vue d'obtenir une caution de son discours ou à l'inverse de « cautionner ou disqualifier la bibliothèque⁶⁰⁵. » De telles pratiques intertextuelles fonctionnent selon une séparation – et même une opposition – entre trois unités : il s'agit, dans les termes de Montalbetti, de la triade plume-monde-bibliothèque, à l'intérieur de laquelle le troisième terme opère la liaison entre le récit et l'espace réel. Fonctionnant soit comme support soit comme écran, les « formulations déjà existantes » de la bibliothèque (Montalbetti), le « texte antérieur sur le monde » (Pasquali) ou les « ouvrages précédents » (Brunel) ont dans tous les cas des « effets modélisants » sur l'écriture, que chaque écrivain gère différemment⁶⁰⁶.

Or, les récits qui peuplent les voyages de Tawada et leur rendu littéraire ne sont pas cantonnés au rôle de miroir ou de repoussoir au service du délicat exercice de l'écriture référentielle. Leur intégration n'a pas pour fonction de rendre plus réels ou plus pleins les espaces représentés en réunissant des témoignages à leur propos (il s'agirait en un sens d'une démarche géocritique), sur lesquels l'auteure capitaliserait ou auxquels elle s'opposerait. Au contraire, ce que nous nommerons la technique de « surdétermination littéraire » chez Yoko

⁶⁰³ PASQUALI Adrien, *Le tour des horizons : critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 85.

⁶⁰⁴ MOUREAU François et BRUNEL Pierre (éd.), *Métamorphoses du récit de voyage: Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat, 2 mars 1985*, Paris, Champion, 1986, p. 8. (Préface).

⁶⁰⁵ MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁰⁶ « Si la difficulté tenait à cette façon dont la bibliothèque, à l'intérieur de la configuration définitionnelle du processus référentiel qui traçait le schème d'une confrontation de la plume et du monde, venait s'insérer entre les deux pôles pour jouer le rôle d'un intermédiaire qui avait toutes les chances de déformer ma vision comme ma formulation de l'objet, le principe de résolution des effets pervers ou parasites de l'intertexte consiste nécessairement à sortir la bibliothèque de cette position médiane qu'elle occupait.

C'est donc à ce déplacement que procède le principe de la lecture comparée du monde et de la bibliothèque. En plaçant en regard, d'un côté, l'objet qui est à dire, et de l'autre, ses formulations déjà existantes, le texte se défait des effets modélisants de la bibliothèque. » *Ibid.*, p. 180.

Tawada, proche de l'idée d'un « espace surconnoté⁶⁰⁷ » proposée par B. Westphal, a pour effet de déréaliser les espaces et les lieux en question. Il ne s'agit plus d'un ménage à trois entre un espace, un écrivain ou son récit, et ses prédécesseurs, mais d'une chimère : dans les cas extrêmes, le récit personnel sera amené à disparaître au profit d'une nébuleuse intertextuelle, tandis que l'espace géographique bien réel se muera en un « espace fictionnel », un « espace énigmatique, à lire⁶⁰⁸ ». Ces termes de Hansjörg Bay décrivent le récit *Là où commence l'Europe*, « tissu intra- et intertextuel tout aussi opaque que chatoyant⁶⁰⁹ », que nous analyserons ultérieurement et qui constitue un des meilleurs exemples de cette alchimie littéraire entre le voyage, la bibliothèque et l'écriture.

L'écriture de l'espace est donc aussi, avant tout, un exercice de lecture ; elle l'est à tel point qu'il est parfois difficile de savoir où finit la lecture et où commence l'écriture, écrit encore H. Bay⁶¹⁰. Cette « lecture de l'espace » recouvre à vrai dire deux significations distinctes : la première consiste à appréhender un espace donné à travers des représentations textuelles et la seconde à lire l'espace *comme* un texte, c'est-à-dire sur le mode d'un « décodage sémiotique, grammatologique ou archéologique⁶¹¹. » Cette pratique est celle décrite par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* des « pratiquants ordinaires de la ville » qui l'« écrivent » et la « lisent » par leur mobilité, transformant les lieux en espaces : « l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit⁶¹². » L'analogie établie entre la déambulation et l'acte

⁶⁰⁷ WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », *art. cit.*, p. 30.

⁶⁰⁸ „[S]tatt den authentischen Erfahrungen eines Individuums Ausdruck zu verleihen, entwirft »Wo Europa anfängt« einen fiktionalen Raum“ [« Au lieu d'exprimer les expériences authentiques d'un individu, *Là où commence l'Europe* dessine un espace fictionnel »] ; „der Leser [muss] die Wälder Sibiriens durchqueren, die sich als rätselhafter Raum der Lesbarkeit vor ihm auftun – ein Wald der Zeichen, in dem man sich nur allzu leicht verirren kann.“ [« Le lecteur doit traverser les forêts sibériennes qui se déploient devant lui comme un espace énigmatique, à lire – une forêt de signes dans laquelle on ne s'égaré que trop facilement. »] BAY Hansjörg, « Yoko Tawadas Poetik der Migration », dans, ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Literatur und Migration*, vol. 6, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2006, (Text + Kritik, IX), p. 110 et 111.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶¹⁰ „Wo aber die Lektüre endet und wo das Schreiben anfängt – das eben ist eine Frage, die einer einfachen Antwort entzogen bleibt.“ *Ibid.*, p. 115.

⁶¹¹ “De Certeau considers space no longer to be what occasions events and their narration, but rather a sort of text in itself whose signs or traces necessitate semiotic, grammatological, or archaeological decoding.” WEIGEL Sigrid, « On the ‘Topographical Turn’: Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften. A Cartographic Feud† », dans *European Review*, vol. 17, n° 1, février 2009, p. 194, [En ligne], <<https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/on-the-topographical-turn-concepts-of-space-in-cultural-studies-and-kulturwissenschaften-a-cartographic-feud/4EA30328B96E874381F73EA5295265CC>>, (Consulté le 3 septembre 2018).

⁶¹² CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1979, p. 173.

de lecture en tant que processus d'actualisation réunit une fois de plus l'espace et le texte, n'existant tous deux que par leur pratique respective : l'espace géographique et urbain, décrypté et approprié par ses utilisateurs, acquiert des qualités textuelles, tandis que la somme des lettres mortes déposées sur la page et mise en mouvement par son lecteur devient espace. De là la possibilité d'une lecture spatiale du texte, d'une part, d'un rapport textuel à l'espace, d'autre part.

Une telle interprétation de l'espace rappelle également la démarche de Roland Barthes dans *L'empire des signes*, lui qui y nota en marge d'une ancienne carte de Tokyo empruntée à Nicolas Bouvier : « La Ville est un idéogramme : le Texte continue⁶¹³. » Et nous savons désormais que Tawada n'est jamais bien loin lorsqu'il est question de Barthes. De fait, l'expérience de la confrontation à l'illisible, à l'incompréhensible, et les tentatives de déchiffrement qui l'accompagnent font également partie des motifs et des moteurs principaux de l'œuvre tawadienne et le texte de Roland Barthes peut à ce titre être tenu pour une source d'influence majeure de la réflexion comme de l'écriture de Tawada⁶¹⁴, que C. Montalbetti décrit à l'instar de ses héroïnes comme une « herméneute éperdue » se confrontant à un « impossible désir de décoder le monde⁶¹⁵ ».

Ce rapport singulier au monde est tout à fait sensible à la lecture du recueil *Talisman*, dans lequel se trouvent plusieurs textes qui, à des niveaux ou dans des styles différents, proposent des lectures d'espaces variés, tantôt référentiels géographiques (Rothenburg ob der Tauber, l'Europe), tantôt espaces-types (le train ou la ville). Dans celui qui sera choisi pour ouvrir le recueil *Narrateurs sans âmes* en français, « Quelque chose d'étranger sorti de la boîte », on peut lire un passage tout à fait représentatif du rapport de Tawada à l'espace extérieur et au monde en général. Ce rapport fait de surcroît singulièrement écho à l'approche « grammatologique » ou « sémiotique » évoquée ci-dessus, laquelle ouvre un grand nombre de possibilités quant au traitement littéraire de l'espace. Le récit en question est certes situé à Hambourg mais le propos n'en est pas déterminé par cet ancrage géographique, contrairement

⁶¹³ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Éd. du Seuil, 2005, (Points « Essais », 536), p. 48-49.

⁶¹⁴ “The collection “Talisman”, for instance, seems to be largely influenced by Roland Barthes: Returning from a journey to Japan, Barthes wrote *Empire of Signs* [“L’Empire des signes”], chronicling his experiences in a country pervaded by a system of symbols foreign to the author. Unreadable writings-images dominate the topography of the cities. Barthes, too, focuses on failed attempts at decipherment and on the confrontation with the illegible.” Voir BAUR Linda, *Yoko Tawada: Writing Between Sensual Joy and Theoretical Interest in Language*, op. cit., p. 2.

⁶¹⁵ MONTALBETTI Christine, « Le voyage en France ou l'interprétation éperdue », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 150 et 156.

par exemple au texte sur la ville touristique de Bavière, qui la prend véritablement pour scène et pour objet.

Ce court texte, qui commence donc par « Toutes les villes » (*in jeder Stadt*), a pour thème central la lecture, ou plus précisément l'impossibilité de lire, partagée par les analphabètes, les enfants et les étrangers. Pour ces populations, auxquelles Tawada s'assimile à son arrivée en Allemagne⁶¹⁶, « l'image de la ville se montre (...) comme cryptée ou voilée⁶¹⁷. » La ville recouverte de signes d'écriture est conçue non pas comme un lieu mais comme une image dont le sens est à décrypter – un « texte visuel⁶¹⁸ » demeurant illisible pour qui en ignore le code. Mais Tawada pousse plus loin cette idée car, en conclusion du récit, il ne s'agit plus seulement du texte *dans* la ville mais de la ville *comme* texte, qui déploie devant elle un réseau de signes non écrits que son regard transfigure en espace de lecture, sans parvenir toutefois à reconstituer un texte compréhensible à partir de cette « succession de signes isolés⁶¹⁹ ».

Ici s'arrête la « pulsion interprétative » de Tawada et de ses personnages, préférant ne pas comprendre plutôt que d'imposer coûte que coûte un sens au monde environnant, à l'instar de Sascha, la femme illettrée dont il est question dans le récit. Celle-ci la « regardait avec intensité et intérêt mais n'essayait jamais de déchiffrer quoi que ce soit⁶²⁰ », dans une attitude qui sait s'accomoder de ce qui ne fait pas sens, qui ne cède pas au « désir de découvrir derrière le visage étranger un visage connu⁶²¹ ». Une telle attitude, dans le cas de Tawada, est garante d'un émerveillement constant face au monde et à son étrangeté, moins inquiétante que stimulante, et ce n'est qu'en apparence qu'elle peut sembler contradictoire avec le caractère « ethnographique » de son écriture. Car cette dernière tient davantage d'une *pseudo*-ethnographie dont la prédilection pour les malentendus et les interprétations volontairement arbitraires place sous un jour gentiment ironique nos tentatives de faire sens objectivement de l'étranger, de rendre familier l'inconnu, avec tout ce que cela implique de

⁶¹⁶ « Toutes les villes comptent un nombre étonnant de gens qui ne savent pas lire. (...) Lorsque je suis arrivée à Hambourg, je connaissais toutes les lettres de l'alphabet, certes, mais je pouvais regarder longuement chacune d'elles sans reconnaître pour autant la signification des mots. » TAWADA Yoko, « Quelque chose d'étranger sorti de la boîte », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 7.

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ “the advantage of speaking of ‘Visual texts’ is that it reminds the analyst that lines, motifs, colours, and surfaces, like words, contribute to the production of meaning; hence, that form and meaning cannot be disentangled. Neither texts nor images yield their meanings immediately. They are not transparent, so that images, like texts, require the labour of reading.” BAL Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities*, *op. cit.* Kindle Locations 682-684.

⁶¹⁹ MONTALBETTI Christine, « Le voyage en France ou l'interprétation éperdue », *art. cit.*, p. 162.

⁶²⁰ TAWADA Yoko, « Quelque chose d'étranger sorti de la boîte », *art. cit.*, p. 8.

⁶²¹ *Ibid.*

biais intellectuels, de gestes tyranniques et déformants. Au contraire, Tawada se joue d'un tel idéal qui prétend déchiffrer, expliciter et cataloguer le monde ; elle lui préfère une attitude inverse, surréaliste, consistant à rendre étranger le familier. L'historien et anthropologue de la culture James Clifford analyse dans un brillant essai intitulé « On Ethnographic Surrealism » le moment surréaliste de l'ethnographie dans l'entre-deux guerres et les liens fondamentaux qui unissent ces deux attitudes *a priori* opposées, mais qui sont en réalité deux éléments interdépendants d'un même « jeu continu sur le familier et l'étranger⁶²² ». D'un côté, l'ethnographie « humaniste » se caractérisant par une « attitude d'observation participative parmi les artefacts d'une réalité culturelle défamiliarisée » (ce qui n'est autre que l'environnement fondamental de l'écriture et des récits de Tawada), de l'autre, les surréalistes *ethnographisants* qui, « bien que comparables à l'homme de terrain qui s'efforce de rendre compréhensible ce qui n'est pas familier, avaient tendance à agir dans le sens inverse, en rendant le familier étranger »⁶²³ :

To state the contrast schematically, ethnographic humanism begins with the different and renders it (through naming, classifying, describing, interpreting) comprehensible. It familiarizes. A surrealist practice, on the other hand, attacks the familiar, provoking the irruption of otherness—the unexpected. The two attitudes presuppose one another; both are elements within a complex process that generates cultural meanings, definitions of self and other.⁶²⁴

Mais revenons au terme de notre récit-essai sur la ville illisible, où Tawada pose *in fine* la question de l'interprétation et de la compréhension de la culture. C'est grâce au mode de perception de l'espace extérieur que ce texte glisse naturellement d'une fable linguistique vers une réflexion d'ordre ethnographique. En effet, étant donné que le texte a pour objet central l'opacité du signe écrit, l'impossibilité d'accéder à son contenu, autrement dit à son sens, par l'observation du seul signifiant (impossibilité personnifiée par la figure de l'analphabète dont le regard est bloqué à la surface des signes), l'acte de lecture étendu au réel à travers l'image de la

⁶²² “The contrast is, in fact, generated by a continuous play of the familiar and the strange, of which ethnography and surrealism are two elements.” CLIFFORD James, « On Ethnographic Surrealism », dans *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, n° 4, octobre 1981, p. 542, [En ligne], <<https://www.cambridge.org/core/journals/comparative-studies-in-society-and-history/article/on-ethnographic-surrealism/874FA91715CDEF9A12067F7850B32B97>>, (Consulté le 18 mars 2018).

⁶²³ “a characteristic attitude of participant observation among the artifacts of a defamiliarized cultural reality” ; “while comparable to that of the fieldworker who strives to render the unfamiliar comprehensible, tended to act in the reverse sense, by making the familiar strange.” *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 562. Sur une note à part, une certaine conception du comparatisme aurait peut-être les mêmes vertus (et principes) que la démarche surréaliste. Ne tentons-nous pas en un sens, sur nos « tables de dissection » de la littérature, d'étudier ou de produire d'autres rencontres fortuites ?

ville-texte fait déborder du champ linguistique ces questions pour les étendre au monde en général, devenu tout entier « sémiosphère » (Lotman) :

[J]’avais décidé de ne rien lire d’écrit le dimanche. Au lieu de quoi j’observais les gens que je voyais dans la rue comme s’ils étaient des lettres isolées. Parfois, quelques personnes s’asseyaient à une table dans un café et, pendant un moment, ils formaient un mot. Puis ils se dispersaient pour aller former un autre mot. Sans doute venait-il un instant où la combinaison de ces mots formait par hasard plusieurs phrases et où j’aurais pu lire cette ville étrangère comme un texte. Jamais je ne découvris une phrase dans cette ville, mais seulement des lettres, et parfois quelques mots sans aucun rapport avec le « contenu » de cette civilisation.⁶²⁵

Voilà donc un des modes possibles de relation entre texte et espace, et une des options culturelles et littéraires qu’ouvre leur traitement conjoint. On trouve un exemple tout à fait différent un peu plus loin dans le recueil, dans « Lektüre in einer S-Bahn⁶²⁶ », un texte initialement paru en 1995 dans l’ancienne revue japonaise *Daikōkai* 『大航海』 sous le titre « Densha no naka de dokusho suru hitobito » 「電車の中で読書する人々」. C’est sur cette version que nous nous appuyons, non pas parce qu’il s’agirait d’un original plus authentique, mais parce que les deux textes ne varient que très peu en termes de contenu ; en revanche, leur structure est légèrement différente : tandis que la version allemande est linéaire, le texte japonais présente un aspect fragmentaire pertinent pour l’analyse car il reproduit la fragmentation de l’espace qui y est décrit.

Ce texte, plus proche de l’essai poétique que du récit, peint une scène familière à quiconque a emprunté le métro au Japon (le texte allemand précise qu’il s’agit de Tokyo, alors que le texte japonais dit simplement « dans cette ville »). Tawada nous y montre un wagon peuplé de voyageurs absorbés par la lecture, qu’elle croque avec son regard pseudo-ethnographique habituel, tourné cette fois sur la société japonaise : « Les habitants de cette ville ne lisent pas chez eux. Ils ne lisent pas davantage à la bibliothèque. Non, le train est l’unique endroit où lire. (...) Les gens qui lisent dans le train ont d’étranges manies⁶²⁷. » Ainsi débute cette collection plaisante de portraits de lecteurs anonymes (enfants, lycéens, couples, salariés, personnes âgées, etc.), qui est aussi l’occasion pour Tawada de réfléchir à l’acte de

⁶²⁵ TAWADA Yoko, « Quelque chose d’étranger sorti de la boîte », *art. cit.*, p. 11.

⁶²⁶ TAWADA Yoko, « Lektüre in einer S-Bahn », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 59-64.

⁶²⁷ 「この町の人たちは、家では本を読まない。図書館でも本を読まない。電車だけが読書の唯一の場所なのである。」 TAWADA Yoko, « Densha no naka de dokusho suru hitobito 「電車の中で読書する人々」 », dans *Kitsunetsuki* 『きつね月』, Tokyo, Shinshokan, 1998, p. 60.

lecture et à l'espace qu'il ouvre. Cette réflexion, ainsi que le décor choisi par l'auteure rappelle singulièrement le célèbre essai de Michel Butor, « Le voyage et l'écriture » dont la première partie (« La lecture comme voyage ») s'ouvre sur la notion d'« échappée » et sur une scène semblable :

Entrons dans le métro parisien (celui de Moscou, Tokyo ou New York ferait tout aussi bien l'affaire). Considérez, à la fin de la journée de travail, à l'heure des retours, ces visages harassés, fermés, tout l'épuisement, l'ennui, grisant leur peau. (...) Mais en voici un parmi eux qui lit un livre. Ses yeux ne quittent plus ce volume qu'il feuillette lentement, le parcourant ligne après ligne, s'y enfonçant page après page. Il sourit, brille d'expectative. Il a trouvé l'issue, il est ailleurs, dans les brumes de Londres, sur les plateaux du Far West, fouillant les forêts médiévales, ou même dans la chambre insonorisée, le laboratoire de l'« écrivain ».

Il y a donc voyage, même si l'ouvrage, à première approximation du moins, n'est pas un récit de voyage, et ceci pour deux raisons :

d'abord parce qu'il y a trajet au moins de l'oeil de signe en signe, selon toutes sortes d'itinéraires que l'on peut assez souvent, mais non toujours, simplifier grossièrement comme la progression selon une ligne d'un point de départ à un point d'arrivée (...) ensuite parce qu'il y a cette issue, cette fuite, ce retrait, parce qu'à travers cette lucarne qu'est la page, je me trouve ailleurs (...).⁶²⁸

Le propos de Tawada est extrêmement semblable à celui de Butor (leur goût partagé pour les histoires à bord des trains y est peut-être pour quelque chose dans la proximité de leur pensée sur les rapports entre le voyage et la littérature), puisqu'elle parle quant à elle d'« étendue » du livre autour de son lecteur (le texte allemand précise même autour de son corps : « um den Körper des Lesenden⁶²⁹ »), comme une bulle invisible qui le rend aveugle au monde qui l'entoure.

Étendue

Peu importe à quel point le train est bondé, lire un livre suffit à ne pas souffrir de l'exiguïté. Les pages du livre déploient un espace sans bornes autour de celui qui lit.⁶³⁰

Et un peu plus loin :

Il arrive que le regard se détache des caractères sur la page. Il erre un temps dans le vide, puis retourne au livre sans avoir rien pu voir. Les autres passagers, tout cela est invisible

⁶²⁸ BUTOR Michel, « Le voyage et l'écriture », dans *Romantisme*, vol. 2, n° 4, 1972, p. 5, [En ligne], <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5399>, (Consulté le 16 octobre 2017).

⁶²⁹ TAWADA Yoko, « Lektüre in einer S-Bahn », *art. cit.*, p. 60.

⁶³⁰ 「広がり—電車がどんなに混んでいても、本さえ読んでいれば狭くてやりきれないということはない。本のページが、読書する人のまわりに無限の空間を広げる。」 TAWADA Yoko, « Densha no naka de dokusho suru hitobito 「電車の中で読書する人々」 », *art. cit.*, p. 63.

aux yeux de celui qui lit. L'espace dans lequel son regard erra ne se trouve pas dans le train mais tout à fait ailleurs.⁶³¹

Nous pouvons donc noter une légère nuance par rapport à Butor : si chez lui le livre soustrait son lecteur au monde environnant, le fait s'en évader (fuite, échappée), il semble avoir un effet différent pour Tawada. Plutôt que d'ouvrir telle une « lucarne » sur un ailleurs, le livre crée un espace à l'endroit même où a lieu la lecture, un espace qui recouvre le monde réel et le fait disparaître de la vue du lecteur. Cette pensée s'exprime dans les jeux auxquels se livre l'auteure entre les différents types d'espace, les différentes dimensions qui se superposent et s'entrepénètrent à l'intérieur du microcosme du train. Le mot de la fin du texte est un parfait exemple de cette idée que la lecture crée des espaces compossibles en un même endroit plutôt qu'elle n'ouvre vers un ailleurs physiquement distant. S'amusant du fait que la taille des livres est inversement proportionnelle à celle de leur lecteur, Tawada décrit un jeune enfant à l'imposant livre ouvert et fait se rejoindre avec humour l'espace physique pris par le livre et celui, figuré, de la lecture :

Le wagon était plein, mais les adultes alentour ménagèrent autant de place qu'ils purent pour le livre d'images grand ouvert. Lire un livre, ça prend autant de place que ça.⁶³²

Il suffit de creuser très légèrement pour se rendre compte que ce texte, à la prémisse très simple et au ton léger, est en réalité construit de manière serrée autour du chiasme *espace de la lecture / lecture de l'espace* et met en scène à plusieurs niveaux l'idée de compossibilité des espaces. En effet, Tawada nous décrit sur le mode fantastique des points de contact entre ces différentes dimensions qui coexistent à l'intérieur de la rame de métro. L'espace extérieur aux livres y semble envahi par l'espace que déploie la lecture, contaminé par la magie de celle-ci, qui déborde et affecte les alentours. Ainsi, au fil des descriptions, l'espace de la lecture prend peu à peu le pas sur le réel, et les livres passent de l'état d'objets à celui de sujets animés, comme le marque la transition grammaticale d'une fonction de complément d'un verbe actif (電車の中で本を読む人々 [« les gens qui lisent des livres dans le train »]) pendant la première partie du texte à celle de sujet d'un verbe passif (電車の中で読まれる本 [« les livres

⁶³¹ 「視線がちょっと活字を離れることもある。視線は空中をさまよい、何も見ることができないまま、本のところへもどってくる。他の乗客たちなどというものは、本を読んでいる人の目には、透明人間のようにしか見えない。視線がさまよってきた空間は、電車の中にあるのではなく、どこか全く別のところにある。」 *Ibid.*, p. 65.

⁶³² 「電車は込んでいたが、それでもまわりの大人たちはできる限り、開かれる絵本のために場所を開けてやった。本を読んという行為には、こんなにも広い場所が必要なのだ。」 *Ibid.*, p. 68.

lus dans le train]) à la page 65. Les livres occupent la place centrale et prennent possession de leurs lecteurs. Au début du texte, déjà, Tawada proposait au détour d'une description des passagers ayant « le nez plongé » dans leur livre une image saisissante du livre « comme un masque qui confère un deuxième nom et un titre au visage de son lecteur⁶³³. » Autrement dit, le temps de la lecture, le lecteur change d'identité, il *devient* le livre et les rôles sont inversés : les livres tenus à hauteur d'yeux « se dévisagent entre eux » (本たちがお互いをみつめあい⁶³⁴), tandis que telle lectrice voit sa peau se changer en pierre (本を読みながら肌が石のようになっていく女がいる⁶³⁵). Cette transition réciproque entre état animé et inanimé, ainsi que le dédoublement de l'espace et la coexistence de deux dimensions superposées (le train/la lecture), est exprimée à travers la description d'une femme âgée lisant à l'aide de verres double foyer :

À travers le bas des verres, ce sont les caractères d'imprimerie qu'elle voit comme des êtres vivants, et à travers le haut de ses verres, ce sont les passagers comme des statues de bronze.⁶³⁶

Enfin, l'espace de la lecture est donc un espace où les signes prennent vie, ce que tente de rendre Tawada dans son écriture même. De fait, par son travail de description, elle parvient à animer elle aussi des termes comme « masque » ou « caractère d'imprimerie ». Ces noms reçoivent à travers leur traitement poétique une surcharge sémantique qui fait s'étendre jusqu'à nous l'espace vital de la lecture : le masque, *kamen* 仮面, s'anime et retrouve son sens plein de « visage d'emprunt », tandis que les caractères d'imprimerie, *katsuji* 活字 deviennent bel et bien des « signes vivants ».

Lisant comme un livre cet espace-temps de la lecture dans le train, peuplé de personnages auxquels elle invente des histoires, à qui elle imagine des relations, etc., et nous donnant à lire cette plaisante fable mise en abîme (la lecture d'un texte qui est lui-même la lecture d'un espace à l'intérieur duquel s'ouvre un autre espace, celui de la lecture, qui nous ramène à notre propre situation de lecteur et à l'espace que ce texte déploie autour de nous, et ainsi de suite : « espace sans borne »), Tawada se livre ici véritablement à ce que J. Clifford décrit comme « a

⁶³³ 「本は、それを読む人の顔に、第二の名前とひとつのタイトルを与える仮面のようなものかもしれない。」 *Ibid.*, p. 60.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ 「下の層を通して見えるのは生き物のような活字であり、上の層を通して見えるのは銅像のような乗客たちである。」 *Ibid.*, p. 67.

permanent, ironic play of similarity and difference, the familiar and the strange, the here and the elsewhere⁶³⁷ ».

Nous avons pu observer à travers ces deux textes deux modes d'expression tout à fait différents l'un de l'autre du rapport entre l'espace et la lecture, deux traitements littéraires bien distincts de leur interaction. Mais la lecture de l'espace est toujours aussi écriture de l'espace, d'une part en raison de la nature textuelle du médium littéraire, d'autre part parce que c'est l'acte de lecture de l'espace qui le textualise (et non l'inverse : ce n'est pas parce que l'espace *est* un texte qu'il est lisible, c'est parce qu'on le perçoit comme étant lisible qu'il acquiert une nature textuelle). Nous nous proposons donc de nous pencher à présent sur deux autres courts textes, l'un en japonais l'autre en allemand, qui mettent différemment en jeu et en scène les interactions entre espace et écriture.

Le premier d'entre eux est extrait de *Katakoto no uwagoto* et s'intitule « “Oitachi” to iu kyokō » 「〈生い立ち〉という虚構」, c'est-à-dire « Une fiction nommée l'“enfance” »⁶³⁸. Il s'agit d'un texte plus complexe que les précédents, dans lequel Tawada tente de retracer son propre itinéraire depuis le quartier de son enfance à Tokyo jusqu'à l'Allemagne. Ce récit constitue donc, sur le mode du parcours, une mise en espace de la mémoire ; toutefois, son titre nous met immédiatement en garde contre la vanité d'un tel projet autobiographique : cela ne pourra être qu'une fiction. Les paysages qu'elle y décrit sont pourtant bien réels (les ruelles de son quartier de Nakano avec leurs commerces, la gare de Kunitachi, ses HLM, le fleuve Tama, etc.), mais leur traitement a effectivement quelque chose d'onirique, voire inquiétant, quelque chose en somme de l'ordre du fantastique, par lequel fait irruption la fiction dans le réel.

Le texte s'ouvre sur des considérations concernant l'impossibilité de se remémorer la toute petite enfance, et sur les souvenirs déformés que nous avons de nos primes années (Tawada se « revoit » par exemple enfant depuis un point de vue extérieur et se demande à qui donc peuvent bien appartenir ce regard et ce souvenir⁶³⁹). Comme pour insister sur la défaillance et les déformations de la mémoire, elle va même jusqu'à faire symboliquement disparaître des lieux. Ainsi de son ancienne adresse, qui n'existerait apparemment plus (alors que si) :

⁶³⁷ CLIFFORD James, « On Ethnographic Surrealism », *art. cit.*, p. 562-563.

⁶³⁸ TAWADA Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 〈生い立ち〉という虚構 », *art. cit.*

⁶³⁹ 「自分の全貌が目に見えたはずはないので、これは自分自身の記憶であるはずがない。それでは、いったい誰の記憶なのだろうと不思議に思う。」 *Ibid.*, p. 28.

À l'époque, je crois bien que j'habitais à un endroit qui devait s'appeler « Nabeya-yokochō », dans l'arrondissement de Nakano. Il semble que ce nom ait officiellement disparu.⁶⁴⁰

D.-H. Pageaux déclare dans son essai sur la géocritique qu'« écrire l'espace est toujours un acte symbolique ou euphémisé d'appropriation de l'espace, quand celle-ci ne serait que verbale⁶⁴¹ ». Or, plus nous avançons dans la lecture de ce texte, plus il nous semble au contraire que, du moins chez Tawada, le traitement littéraire des lieux et des espaces ait pour fonction inverse de se les *désapproprier*, à l'image du quartier « disparu » de son enfance. L'évocation, plus loin dans le récit, d'Urashima Tarō, célèbre personnage de conte qui chercha en vain son foyer et les siens après être rentré d'un séjour de trois siècles au palais du dieu de la mer, souligne l'image de la perte, que l'écriture n'a pas pour rôle de pallier mais au contraire de réitérer. Non seulement la présence d'un tel personnage, mais surtout le fait que Tawada se compare à lui (« en véritable Urashima Tarō, je cherche la trace de mon foyer⁶⁴² ») a également pour effet de renforcer la fictionalisation de ce récit à teneur autobiographique, d'autant plus qu'il n'est pas le seul voyageur en terre magique auquel le texte fait référence. Bien que sur le mode allusif, la description suivante rappelle vivement *Alice au pays des merveilles*. Tawada s'y revoit (ou bien s'imagine-t-elle ?) enfant, allant visiter l'immeuble où elle allait déménager avec ses parents, et décrit un étrange et inquiétant décor :

Le groupe de barres d'immeubles était sinistre, avec, en plein milieu, une sorte de parc à jeux dont les objets bariolés étaient posés çà et là : un mur avec un trou dedans, une espèce d'escargot monstrueux ou de carcasse de cheval. C'était comme si j'avais rapetissé et que, haute comme un pouce, j'errais dans un monde incompréhensible. Quand j'y repense à présent, les immeubles comme cet étrange parc de jeux me semblent toujours autant aux antipodes de l'image qu'on se fait du village natal.⁶⁴³

⁶⁴⁰ 「当時、わたしは中野区の確か〈鍋屋横丁〉というところに住んでいたような気がする。そういう地名は、正式にはもうどこにもないらしい。」 *Ibid.* À noter l'expression de l'incertitude « ような気がする », répétée à la page suivante sous la forme « ように思う », ou plus loin « 気がしないでもない ».

⁶⁴¹ PAGEAUX Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », *art. cit.*, p. 139.

⁶⁴² 「わたしはまるでウラシマタロウのように、故郷の痕跡を捜す。」 TAWADA Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 〈生い立ち〉という虚構 », *art. cit.*, p. 30.

⁶⁴³ 「団地の群れは不気味だった。真ん中に〈遊園地〉なるものがあり、壁に丸い穴のあいたものや、カタツムリのばけもののようなものや、馬の肋骨のようなものが点々と置かれ、色とりどりに塗られていた。なんだか自分が急に小指くらいの大きさになってしまって、意味の分からない世界をさまよっているようで、今ふりかえてみても、団地の建物も、この奇妙な遊園地も、故郷などという言葉とほど遠いイメージをもち続けている。」 *Ibid.*, p. 29-30.

Loin du pittoresque ou du nostalgique, la description des lieux de l'enfance nous donne à voir un décor « sinistre » (*bukimi* 不気味), « bizarre » (*kimyō* 奇妙), un « monde absurde » (*imi no wakaranai sekai* 意味の分からない世界) à rebours de la fiction convenue du « foyer », de l'origine comme lieu idéal vers lequel on se tourne avec regret ou auquel on revient avec affection. Tour à tour Alice et Urashima Tarō, Tawada adulte (l'impression d'avoir rapetissé ne serait-elle pas davantage celle de l'auteure que celle de l'enfant qu'elle était alors ?) réécrit tout ou partie de ce souvenir d'enfance pour transfigurer l'espace mémoriel en espace du récit. De fait, la similitude entre le réel et le conte, l'irruption de la fiction dans le monde s'étendent par la suite à toute la ville, car l'écriture des lieux et de l'espace relève tout autant de la fictionalisation que celle du souvenir :

Dès que je tente d'écrire quelque chose à propos de Kunitachi, ce sont des mensonges. J'ai beau faire en sorte d'écrire la ville telle qu'elle est, c'est exactement comme si Kunitachi était un lieu de fiction sorti de mon imagination, et je ne sais soudain plus si ce que je suis en train d'écrire est vrai ou non.⁶⁴⁴

Nous pouvons tirer du sentiment exprimé par Tawada un principe général qui est que tout espace devient fictif à l'instant même où il entre dans l'écriture. Ici, la question de la réalité des lieux représentés et de la référentialité de l'écriture littéraire ne se pose même pas : le monde et le texte se situent sur deux plans différents. Le caractère fictionnel des espaces intratextuels ne suffit cependant pas à postuler une séparation radicale entre le monde et le texte chez Tawada – et c'est bien là l'intérêt de sa conception complexe de leur rapport. Bien que d'une tout autre nature que l'espace référentiel, le récit ne s'en détache pas pour autant ; au contraire, pour elle, ce « mensonge » ou cette représentation fictive forme une couche de texte qui se dépose sur l'espace réel.

L'analogie entre les deux dimensions (fiction/réel ou texte/espace), embrayée par les jeux intertextuels cités précédemment, semble d'abord anodine, de l'ordre de la comparaison : le fleuve Tama, qui coule à Tokyo, était par exemple « comme la salle de lecture pour enfants de la bibliothèque » (« 多摩川は児童図書室と同じで »). Puis, d'espace contenant des livres, le paysage devient livre à son tour : « en sortant de la gare de Kunitachi par le côté sud, à mesure

⁶⁴⁴ 「国立のことを書こうとすると、すぐ嘘を書いてしまう。ありのままに書こうとしても、国立はまるでわたしが考え出した架空の町のようなので、自分の書いていることが本当なのかどうか、すぐに分からなくなってしまう。」 *Ibid.*, p. 31.

que l'on marche en direction du fleuve, écrit Tawada, on a comme l'impression de traverser les différentes strates d'un récit⁶⁴⁵. »

Donc, si nous considérons que la ville de Kunitachi est un récit, cela ne signifie pas qu'il s'y trouve des endroits plus ou moins profonds, mais que différentes strates y sont alignées sur la même surface.⁶⁴⁶

La surface plane des rues de la ville, dont le parcours est assimilé à la progression dans un récit, dessine une analogie du paysage avec la page qui met en scène l'imbrication de l'espace et du texte. Tawada convoque ici à sa manière la « métaphore du monde comme un livre⁶⁴⁷ » dont C. Montalbetti analyse la fonction dans les récits de voyage en termes d'homogénéisation de l'espace au texte, qui « autorise sa duplication » et « fait passer l'écriture pour une opération hypertextuelle »⁶⁴⁸. Toutefois, l'usage que fait notre auteure de cette métaphore diffère des conclusions qu'en tire la chercheuse. En effet, cette dernière conçoit la relation entre le livre et le monde en sens unique (« Dire le monde, c'est réactiver le texte qui y est déjà à l'œuvre. La métaphore constitue le monde en hypotexte, que je n'ai plus qu'à copier, ou à transcrire⁶⁴⁹. »), allant du monde vers le texte dans un mouvement d'appropriation, alors que la relation opère chez Tawada dans les deux sens : si la ville est un récit qui se lit en y déambulant, le récit du parcours dans la ville ajoute à son tour une strate supplémentaire à l'écriture du monde, à la manière d'un papier-calque (*tracing paper* en anglais) dont la superposition crée une nouvelle dimension à l'intérieur de l'espace⁶⁵⁰.

Cette image (d'ailleurs très proche de la conception « stratigraphique » de B. Westphal), non pas tant celle d'un espace transformé en texte par l'action de l'écrivain que d'un texte inscrit dans l'espace et physiquement sensible lors de sa traversée, rend plus organique le

⁶⁴⁵ 「国立駅の南口を出て、まっすぐ多摩川の方へ歩いていくと、まるでひとつの物語のいろいろな層を通り抜けて歩いていくような気がしないでもない。」 *Ibid.*, p. 30-31.

⁶⁴⁶ 「つまり国立市がひとつの物語だとするとそこには浅いところと深いところがあるのではなく、同じ表面にいろいろな層が並んでいる。」 *Ibid.*, p. 31.

⁶⁴⁷ MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 141-142.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ L'accumulation d'espaces compossibles nés de récits et de représentations différentes est une idée chère à Tawada, qui voit là un enrichissement plutôt qu'une contradiction. On en trouve par exemple une autre occurrence dans *Tokeru machi sukeru michi* 『溶ける街透ける路』 – recueil dont le titre fait magnifiquement écho aux phénomènes que nous sommes en train de décrire : *Villes dissoutes, routes transparentes* – où la strate en question prend la forme d'une carte. Confrontée un jour à une représentation géopolitique du monde différente de la sienne, Tawada écrit alors que sa « carte intérieure du monde se brouilla et une nouvelle couche s'y déposa » (「わたしの中で世界地図がぶれて、また一枚層を増した。」 TAWADA Yoko, *Tokeru machi sukeru michi* 『溶ける街透ける路』, Tokyo, Nihon Keizai Shinbun, 2007, p. 42.).

rapport entre les deux dimensions. Cela est d'autant plus sensible qu'elle s'inscrit dans la continuité d'une autre image se trouvant plus haut dans le texte, qui pouvait sembler tout à fait anecdotique à la première lecture mais prend tout son sens une fois mise en regard avec la suite du récit. Tawada se remémore, enfant, écrivant sur le sable, évocation *a priori* anodine mais qui jette en réalité les bases d'une esthétique générale :

J'ignore pourquoi, mais j'écrivais toujours des lettres sur le sable plutôt que sur du papier. (...) Cela fait bien longtemps que ça ne m'est pas arrivé. Ce serait peut-être intéressant d'aller à la plage et d'y écrire un roman sur le sable.⁶⁵¹

Ce qui se dégage de ce souvenir d'enfance, récupéré par Tawada devenue écrivaine, est le fantasme d'écrire à même le monde, la vision d'une œuvre idéale qui constituerait un point de rencontre, formerait un nœud entre l'espace réel, l'espace textuel et l'espace littéraire. De plus, une telle œuvre n'est nullement l'expression d'une volonté de s'approprier l'espace par l'écriture, de le réduire à un texte ; l'idée d'impermanence suggérée par ce roman « écrit sur le sable », amené donc à s'effacer, témoigne au contraire du désir de n'être qu'une couche passagère du grand palimpseste, une étape parmi d'autres du récit du monde.

Parler d'écriture de l'espace chez Yoko Tawada n'est donc en aucune façon une figure de style. Il y a dans son œuvre une véritable pensée de la relation unissant l'acte littéraire et le monde, relation au sein de laquelle les deux membres se transforment mutuellement. Il s'agit d'une pensée complexe qui met en jeu les questions de référentialité, de fictionalité et envisage le rapport entre textualité et spatialité sous tous ses angles possibles, et ce de manière résolument dynamique et réciproque. Un dernier exemple, beaucoup plus bref et, en un sens, plus léger, complètera ce tableau et poussera à son paroxysme l'interaction possible entre le texte et l'espace.

Il s'agit d'une anecdote relatée dans « Corps de l'écriture, corps écrit », que Tawada aurait lue dans un cours de langue russe. À supposer que ce soit effectivement le cas, cette histoire et sa morale ne sont donc pas du fait de Tawada. Toutefois, cette anecdote lue à l'âge de seize ans a laissé dans son esprit un impact suffisant pour figurer quelque vingt-cinq ans plus tard⁶⁵² dans un essai qui, à bien des égards, constitue un élément majeur de la poétique de

⁶⁵¹ 「字を書いたのは、なぜか紙の上ではなく、いつも砂の上で (...)。最近は、砂の上に字を書いたことなどない。砂浜へ行って、砂の上に小説を書いたら面白いかもしれない。」TAWADA Yoko, « "Oitachi" to iu kyokō 〈生い立ち〉 という虚構 », *art. cit.*, p. 28.

⁶⁵² Première parution dans KRUPP Ute-Christine et JANSSEN Ulrike (éd.), *Zuerst bin ich immer Leser - Prosa schreiben heute*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.

l'auteure (elle y développe entre autres sa conception du rapport au langage, sa rencontre avec l'allemand, sa fascination pour l'écriture, ses influences littéraires et intellectuelles (au nombre desquelles figurent Derrida, Lacan, Benjamin, Zürn), etc.). Cette anecdote russe fut même inoubliable, écrit-elle, « car elle m'a montré que *ce qu'on appelle réalité se modèle sur ce qui est écrit, et non l'inverse*⁶⁵³. » Voilà qui nous place en plein cœur de notre problématique sur les rapports entre l'écriture et le monde. Quant au contenu de l'anecdote, le lecteur ne sera pas surpris d'apprendre qu'il y est question d'espace. En effet, c'est l'histoire d'un architecte travaillant d'arrache-pied pour un patron sévère à la finalisation du plan d'un nouvel immeuble et qui, au dernier moment, y fait une tache d'encre.

Que faire ? Sa femme a une bonne idée. Tous deux, une grosse pelle sur l'épaule, se rendent à la ville dans la nuit, ils déterrent un arbre dans un parc et le plantent sur le terrain où doit être construit l'immeuble. Le lendemain, quand le patron, en colère, lui demande ce que vient faire cette tache sur le dessin, il répond calmement : c'est un arbre qui est déjà là et, pour des raisons esthétiques, il doit y rester après la construction de l'immeuble. Un auteur ne décrit pas un arbre qui est déjà là, il pose un signe, un signe graphique ou un signe de ponctuation, ou peut-être une tache d'encre, et la réalité se modèle sur cela.⁶⁵⁴

Si nous récapitulons notre parcours dans le paysage tawadien, l'espace urbain y était d'abord perçu comme un réseau de signes à lire, puis c'était au tour de l'espace de la lecture de s'animer et d'envahir l'espace réel ; ensuite, l'espace géographique et l'espace littéraire se superposaient à la faveur d'une description du monde comme récit stratifié ; enfin, le désir fantasmé d'une écriture à même le monde se réalise sous la forme, certes anecdotique mais puissamment symbolique, d'un arbre apparu là où était posé un signe. Depuis la mise en signes de l'espace jusqu'à la mise en espace du signe, Tawada nous aura entraînés de texte en texte autour de la complexe mais si riche question des relations entre la littérature et l'espace, l'œuvre et le monde.

2.2.2 Espaces propres, lieux communs

Outre le traitement littéraire de l'espace au sens général, certains des textes auxquels nous venons de nous intéresser sont une bonne indication à la fois du caractère localisé de l'écriture tawadienne, et de l'existence de certains types d'espaces et de lieux privilégiés dans son œuvre, qui entretiennent avec elle un rapport poétique matriciel. Une étude du « paysage » tawadien ne serait donc pas complète sans un aperçu de ces endroits qui constituent au fil des textes une

⁶⁵³ TAWADA Yoko, « Corps de l'écriture, corps écrit », *art. cit.*, p. 35. (Nous soulignons)

⁶⁵⁴ *Ibid.*

topologie propre à l'écrivaine et deviennent par récurrence des « lieux communs » de son œuvre. Chacune de leurs itérations apporte ainsi, par un procès de déterritorialisation puis de reterritorialisation toujours liées⁶⁵⁵, une pierre à l'édification d'un monde narratif cohérent dépassant chaque texte individuel. Pas tout à fait fictionnelle ni référentielle, la réécriture « déréalisante » du monde à laquelle se livre Tawada crée un calque géographique extensif qui recouvre les lieux⁶⁵⁶ et brouille la perception que nous en avons, tout en habitant avec intensité certains espaces particuliers avec lesquels l'écrivaine semble entretenir une relation quasiment fétichiste.

2.2.2.1 Une pensée localisée

L'attention portée à l'espace dans sa dimension abstraite pourrait laisser supposer que nous avons affaire chez Tawada à des espaces désincarnés. Or, il n'en est rien ; une part très importante de ses textes est intimement liée à des lieux ou des espaces donnés, qu'il s'agisse de récits ou d'essais (par exemple *Voyage à Bordeaux*, *Au bord de la Spree*, *Im Bauch des Gotthards*), de poèmes (« Tōkyō kōen » 「東京公演」 [Le parc de Tokyo], « Bankoku no haru » 「バンコクの春」 [Printemps à Bangkok], « Mosukuwa » 「モスクワ」 [Moscou], « Reningurādo » 「レニングラード」 [Léningrad] dans *Anata no iru tokoro dake nani mo nai*) ou de pièces de théâtre (*Pulverschrift Berlin*), pour ne citer que celles de ses œuvres où un toponyme apparaît dans le titre. Bien d'autres encore sont écrits en relation étroite avec des localités ou des espaces déterminés sans que cela apparaisse de cette manière.

À ce premier niveau d'interaction (sujet, matière des textes) s'ajoute un second, d'ordre structurel. En effet, l'organisation de certaines œuvres est déterminée par une logique spatiale ou géographique. C'est par exemple le cas de *Tokeru machi sukeru michi*, recueil de prose brève qui suit les déplacements de l'auteure, dont chaque texte porte le nom d'une localité et relate une expérience, une anecdote, un souvenir ou élabore une réflexion liés à ce lieu, sorte de miniatures géographiques retraçant le parcours de Tawada sur un temps donné : janvier : « Budapest », « Stuttgart », « Cologne », « Francfort » ; février : « Graz », « Cuxhaven »,

⁶⁵⁵ “[D]eterritorialization has destabilized the stability of « ourselves » and « others ». But it has not thereby created subjects who are free-floating monads, despite what is sometimes implied by those eager to celebrate the freedom and playfulness of the postmodern condition. (...) Instead of stopping with the notion of deterritorialization, the pulverization of the space of high modernity, we need to theorize how space is being reterritorialized in the contemporary world.” GUPTA Akhil et FERGUSON James, « Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference », dans *Cultural Anthropology*, vol. 7, n° 1, 1992, p. 19-20, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/656518>>, (Consulté le 12 août 2018).

⁶⁵⁶ Nous songeons aux différentes fictions littéraires (Carroll, Borgès) d'une carte à l'échelle 1/1.

« Tours », « Loèche-les-Bains », etc.⁶⁵⁷. Ou encore, dans le genre romanesque, *Train de nuit avec suspects*, dont chacun des treize chapitres (à l'exception du dernier, significativement intitulé « Destination nulle part ») représente un wagon et porte le nom d'une ville d'arrivée : « Voiture 1 : Destination Paris », « Voiture 2 : Destination Graz », « Voiture 3 : Destination Zagreb », etc.⁶⁵⁸

Il n'est guère surprenant qu'un texte littéraire, quelle que soit son appartenance générique, se donne pour objet un lieu déterminé, même de manière aussi systématique que chez notre auteure. L'inverse, des textes déracinés traitant d'espaces absolument abstraits, serait chose bien plus rare. Toutefois, cette territorialité de l'écriture acquiert chez Tawada une fonction véritablement structurelle qui ne se limite pas à une écriture poétique des lieux. Nous pouvons en effet dire que ce sont des principes de spatialisation et de localisation qui président à la fois au développement de la pensée littéraire et à l'organisation géographique de l'œuvre. En ce sens, la démarche de l'écrivaine converge fortement avec celle des géopoéticiens, qui inscrivent la création et la réflexion dans un rapport interactif avec l'espace environnant.

De tels principes sont évidents à la lecture d'un recueil d'essais comme *Ekusofonī – bogo no soto he deru tabi*, dont le titre place déjà le propos dans une dimension (et une dynamique) spatiale : « exophonie, voyage hors de la langue maternelle ». La spatialité à l'œuvre ne s'y limite cependant pas à une conception des langues en termes spatiaux, que l'on peut observer par ailleurs dans d'autres œuvres, comme *Überseezungen*, découpée en plusieurs territoires linguistiques (« Euro-asiatische Zungen » [« Langues eurasiatiques »], « Süd-afrikanische Zungen » [« Langues sud-africaines »], et « Nord-amerikanische Zungen » [« Langues nord-américaines »]⁶⁵⁹). Dans *Ekusofonī*, la perception géographique joue un rôle autrement important dans l'élaboration même du processus réflexif. En témoignent la structure du livre et surtout la présentation qu'en fait l'auteure. Ici encore, chaque essai (de la première partie, théorique) porte le nom d'une ville dans laquelle Tawada s'est rendue, où elle a participé à tel événement ou conférence de littérature, accompagné d'un sous-titre résumant son contenu en

⁶⁵⁷ Voir TAWADA Yoko, *Tokeru machi sukeru michi* 『溶ける街透ける路』, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁵⁸ Voir TAWADA Yoko, *Train de nuit avec suspects*, traduit par SEKIGUCHI Ryōko et BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2005. (Table des matières).

⁶⁵⁹ Sur la notion de territoire de la langue dans ce recueil en particulier, voir l'analyse de C. Kraenzle : KRAENZLE Christina, « Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's », dans *Transit*, vol. 2, n° 1, 2005, [En ligne], <<http://escholarship.org/uc/item/6382b28h.pdf>>, (Consulté le 4 juillet 2016). Notons également que l'on trouve déjà cette idée en germe dans un des premiers poèmes de Tawada, intitulé *Afurika no shita* 「アフリカの舌」 [« Langue africaine » ou « La langue de l'Afrique »] (TAWADA Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, *op. cit.*, p. 90/39-91/38.).

une formule brève (« 1 Dakar : l'exophonie est la norme », « 2 Berlin : le sortilège colonial », etc.⁶⁶⁰). Le geste de replacer ces réflexions dans le cadre géographique où elles sont nées indique bien qu'elles n'en sont pas séparables, qu'il n'y a pas de propos poétique et théorique qui ne soit ancré dans un espace et l'expérience qui y est liée, révélant « l'inextricable consubstantialité entre l'écriture et les caractéristiques spatiales et temporelles où elle a trouvé à s'alimenter⁶⁶¹. » Mais l'avant-propos de l'auteure, où elle explique la raison de ce choix structurel, nous incite à envisager la localisation de la pensée de manière encore plus fondamentale :

Le monde tourne continuellement autour de la langue. Il est presque impossible de saisir ce mouvement dans sa totalité. Cela reviendrait à nous demander d'appréhender simultanément les déplacements de tous les poissons qui nagent dans l'Océan Pacifique. Au départ, je m'étais fait un filet de mots-clés comme « littérature migrante », « traversée des frontières », « créolité », « minorité » ou « traduction », avec lequel je tentais d'attraper des bancs de poissons. Sans grand succès, étonnamment. Je décidai alors de devenir poisson à mon tour et de parcourir les océans. Ce faisant, j'ai pris conscience que ce que je cherchais à écrire était plus facile à rassembler et à saisir de cette manière. C'est cette écriture-là qui me correspond le mieux, à moi qui suis toujours en voyage. C'est pourquoi des noms de villes ont pris la place que devraient normalement occuper des termes abstraits.⁶⁶²

L'inadéquation de concepts-clés pour saisir la réalité des phénomènes linguistiques et littéraires conduit Tawada à changer d'approche, à passer d'une méthode s'appuyant sur l'emploi de notions générales, prêtes à l'emploi, pour ainsi dire : des catégories abstraites distantes du monde, à une relation de proximité avec ce dernier. Plus encore qu'une simple proximité, la pensée est dans le monde comme un poisson dans la mer. Une telle conception de l'analyse littéraire et culturelle et du rapport à son objet nous pose indirectement d'importantes questions. Les mailles du filet que nous tissons à partir de concepts théoriques seront-elles jamais assez fines pour nous permettre d'« attraper » autre chose que les plus gros poissons ? Sommes-nous tout à fait certains que de tels outils, grâce auxquels nous restons bien au sec,

⁶⁶⁰ 「1 ダカール——エクソフォニーは常識」, 「2 ベルリン——植民地の呪縛」 (TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. iv.).

⁶⁶¹ COGEZ Gérard, *Partir pour écrire : figures du voyage*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 19.

⁶⁶² 「言葉をめぐって、世界は常に動いている。その動き全体を把握するのは、太平洋を泳ぐあらゆる種類の魚の動きを同時につかめと言われるのと同じで、ほとんど不可能に近い。初めは、「移民文学」「越境」「クレオール」「マイノリティ」「翻訳」などのキーワードを網にして、魚の群れを捕まえようとしてみた。それがどういうわけか、なかなかうまく行かない。そこで、今度は、自分が魚になって、いろいろな海を泳ぎ回ってみた。すると、その方が書きたいことがうまくまとまると捕らえられることに気がついた。そういう書きの方が、いつも旅をしているわたしの生活には相応しい。というわけで、本来は抽象的名詞の占めている場を、町の名前が埋めることになった。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. i.

nous permettent de faire la pêche la plus abondante, et non de remonter seulement ce que nous cherchions, au risque de blesser ou de laisser filer une plus grande variété de spécimens ? Voilà une image à méditer soigneusement, une métaphore lourde de conséquences et riche d'enseignements pour l'analyse littéraire et culturelle.

2.2.2.2 Petite typologie spatiale

Michel Foucault discerne dans *Les Hétérotopies* trois types fondamentaux d'espace : les « régions de passage », les « régions ouvertes de la halte transitoire » et les « régions fermées du repos et du chez-soi »⁶⁶³. Nous observons une distinction similaire au sein du paysage tawadien, laquelle s'accompagne d'une préférence marquée, dans la conduite des récits comme dans les objets de réflexion, pour les deux premières catégories, tandis que la dernière est traitée de manière plutôt négative. Les lieux liés à la mobilité, à l'ouverture, de même que les espaces intermédiaires, ou interstitiels, sont particulièrement bien représentés dans l'œuvre ; à ces espaces de prédilection que sont par exemple les gares et les trains, les frontières, les rivières, etc. s'opposent les espaces clos, domestiques, comme la maison ou la cave, souvent associés à l'enfermement et à l'aliénation. À noter que le traitement des espaces en question n'est pas nécessairement lié à leurs caractéristiques intrinsèques : le compartiment exigu d'un train en marche pourra être considéré comme un espace de liberté et d'ouverture, de même qu'un tunnel sous la montagne, comme nous le verrons plus tard.

On peut trouver des illustrations du traitement de ces « régions fermées du repos et du chez-soi » dans un certain nombre d'œuvres. Un exemple serait le récit japonais *Perusona* 「ペルソナ」, construit sur une dichotomie entre l'intérieur (le domicile) et l'extérieur (la ville). Le personnage principal, Michiko (dont le nom contient le caractère *michi* 道 signifiant la voie, le chemin), est une jeune femme étudiant à Hambourg avec son frère et donnant des cours à des enfants japonais. Très critique de la place et du rôle que réserve traditionnellement la société japonaise aux femmes, elle cherche à s'en émanciper et oppose à l'espace du domicile familial japonais et aux valeurs qu'il véhicule, celui de la ville allemande. Une partie du récit est ainsi constituée d'une longue déambulation à travers l'espace ouvert des avenues, des rives de l'Elbe, après que Michiko est sortie de l'appartement partagé avec son frère. À cette marche dans les rues de la ville succède une leçon particulière chez une famille japonaise, qui donne un

⁶⁶³ FOUCAULT Michel, « Les Hétérotopies », dans, FOUCAULT Michel et DEFERT Daniel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 24.

aperçu du quotidien des épouses et mères de famille expatriées en Allemagne, passant leurs journées entre elles à la cuisine, cloîtrées avec joie au sein du microcosme familial. La distance de Michiko vis-à-vis de cet environnement, voire son malaise, est palpable, alors qu'elle observe, paralysée sur sa chaise, des pantoufles aux motifs de tournesols aux pieds, le ballet de Madame Sata et Madame Yamamoto « telle une exploratrice invitée à prendre le thé chez une famille indigène⁶⁶⁴. » À la fin du récit, ne supportant plus une telle atmosphère, elle ressort en catimini dans la rue, son élément.

Ce n'est qu'un exemple possible des modalités d'organisation du récit en fonction du contraste entre le fermé et l'ouvert, l'intérieur et l'extérieur, le domicile et la rue – qui correspondent aussi, comme ce cas le montre, au propre et à l'étranger dont la dialectique est inversée : le propre (domicile et relations familiales, coutumes sociétales japonaises) est mis à distance par un mouvement de fuite en direction de l'étranger qui devient en retour un environnement accueillant et familier. Le traitement que Tawada y fait des « régions fermées du repos et du chez-soi » reste cependant relativement sobre, ce qui n'est pas le cas dans d'autres textes, où l'intérieur est parfois un lieu d'enfermement, voire de séquestration (cf. certaines scènes troublantes de *La bivalve*, *Urokomochi*, *L'œil nu*). À ces espaces caractérisés par la perte de liberté s'opposent des espaces ouverts, au sens où ils ouvrent eux-mêmes sur d'autres espaces. Pour prendre le cas de *L'œil nu*, cette fonction est par exemple mise en relief par l'opposition entre la cave parisienne où l'héroïne vit clandestinement pendant un temps et le cinéma où elle trouve refuge⁶⁶⁵. Bien qu'étant un espace intérieur, ce dernier ouvre lors de la projection sur une autre dimension. De même, la chambre à coucher est un de ces lieux ; chez Tawada, on n'y dort pas autant qu'on y rêve, ce qui fait d'elle aussi une « région de passage », cette fois entre les dimensions réelle et onirique (*Tabula rasa*, *Im Bauch des Gotthards*).

⁶⁶⁴ 「ふたりは同時に立ち上がり、佐田さんが戸棚からエビせんべいを出している間に、山本さんはやかんの湯を急須に注いだ。(…) 道子はそのリズムの中に入っていけないのだった。道子は椅子に座ったまま、上半身を棒のように伸ばして、ぎこちなくふたりを見比べているのだった。道子は、原住民の家で御茶を飲ませてもらっている間抜けな探検家のように、そこに座って、こめかみにジェイの印のあるふたりを観察しているのだった。」 TAWADA Yoko, « Perusona 「ペルソナ」 », dans *Inumuko iri* 『犬婿入り』, Tokyo, Kodansha, 1993, p. 51.

[« Elles se levèrent en même temps et Mme Yamamoto versa l'eau de la bouilloire dans la théière pendant que Madame Sata sortait du placard des gateaux de riz à la crevette. (...) Michiko était là à les comparer du regard, gauchement assise sur sa chaise, droite comme un "i". Michiko était là, telle une exploratrice invitée à prendre le thé chez une famille indigène, à observer ces deux femmes estampillées d'un "J" majuscule sur la tempe. »]

⁶⁶⁵ TAWADA Yoko, *L'œil nu*, op. cit., p. 53-56.

Mais ce sont avant tout les lieux de transit qui remplissent cette fonction dans un grand nombre de textes. La gare ferroviaire (ainsi que dans une moindre mesure l'aéroport) fonctionne à la fois comme seuil et comme espace ouvert sur d'autres espaces géographiques, avec lesquels elle assure la liaison physique, et sur l'espace imaginaire lié à l'« ailleurs ». Les narrateurs de Tawada témoignent à plusieurs occasions de leur attirance pour les destinations étrangères, de l'excitation causée par les départs incarnée dans ces espaces de transit.

Dans *Au bord de la Spree* par exemple, les destinations affichées à l'aéroport sont comparées à des « cadeaux de Noël dans des paquets de toutes les couleurs », image qui exprime une joie et une impatience enfantines devant un monde inconnu, offert⁶⁶⁶. On trouve une image tout à fait semblable dans *Gottoharuto tetsudō*, où l'idée de prendre le train est associée au plaisir vaguement coupable d'une gâterie : « Acheter mon billet de train me mit dans la même humeur que lorsqu'on entre au cinéma et qu'on achète des chocolats. Cette sensation d'attente au bout des doigts à l'idée de débaler bruyamment le papier argenté⁶⁶⁷. » Si les destinations sont des « cadeaux », le « papier argenté » (aspect métallique qui connote celui des avions et des trains) qui les emballa est donc le trajet qui y conduit. Or dans le premier cas l'accent est mis sur la destination (le contenu du cadeau davantage que son contenant) et dans le second sur l'action d'y parvenir (le déballage), signifiant que le plaisir provient au moins autant du voyage que de l'arrivée. Cela implique aussi une différence entre les modes de locomotion : par sa vitesse et son isolement l'avion ne laisse rien voir du voyage, tandis que le train permet d'en apprécier tout autrement l'espace-temps.

Si, comme le déclare sans ambages D.-H. Pageaux, « [i]l est trop clair que l'avion a aboli toute poésie du voyage, toute possibilité narrative du voyage⁶⁶⁸ », ce sont donc les trains, et leurs portes d'entrée, les gares, que l'on retrouve le plus souvent dans les textes de Tawada. Ils sont d'ailleurs plusieurs à s'ouvrir littéralement sur une scène de gare – souvent d'arrivée (*Kakato wo nakushite, Train de nuit avec suspects, Le voyage à Bordeaux*). Point d'arrivée pour

⁶⁶⁶ « J'étais à l'aéroport de Tokyo-Narita et je lisais sur le panneau d'affichage les toponymes scintillants : Amsterdam, Bruxelles, Francfort, Helsinki, Istanbul, Londres, Madrid, Moscou, Paris, Rome, Vienne. Ils étaient là comme des cadeaux de Noël dans des paquets de toutes les couleurs. » TAWADA Yoko, « Au bord de la Spree », dans, SANSON David (éd.), *Berlin : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, traduit par BANOUN Bernard, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 776.

⁶⁶⁷ 「乗車券を買うと、なんだか映画館に入ってチョコレートを買ったような気分になった。音をたてて銀紙を剥く期待の感触。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō* 『ゴットハルト鉄道』, 4^e édition, Tokyo, Kōdansha 2005, 2012, p. 33.

⁶⁶⁸ PAGEAUX Daniel-Henri, « Le comparatiste homo viator », dans, HABCHI Sobhi (éd.), *Littératures et cultures en dialogue. Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

le personnage, point de départ pour le texte, Tawada met à profit pour la conduite de ces récits la polarité réversible de ces espaces. Mais quel tableau en dresse-t-elle au juste ?

Sans passer en revue chaque apparition dans l'œuvre, nous prendrons quelques exemples de récits représentatifs du traitement de la gare comme un espace à part. Dès *Kakato wo nakushite*, son premier récit paru au Japon, c'est un décor de gare qui accueille d'emblée le lecteur. Point d'entrée du personnage dans une ville fictive, la gare s'ouvre comme un espace immense, fabuleux et intrigant, mais aussi un espace d'illusions qui désoriente :

Le plafond de la gare étant aussi haut que dans une église, la voix y montait aussitôt et s'y réverbérait. Plusieurs d'entre elles s'entremêlaient au-dessus des têtes et tourbillonnaient comme dans un bruit d'ailes. (...) Si on regardait en l'air, l'immense dôme du bâtiment de la gare donnait l'impression de se trouver à l'intérieur des côtes d'une baleine, et quelque chose de scintillant flottait tout en haut – était-ce des papillons, des oiseaux ou encore de la lumière électrique se reflétant dans des particules de poussière ? Impossible à savoir, et j'ai le vertige à force de regarder en l'air.⁶⁶⁹

Bien que de manière moins détaillée, nous pouvons lire une description étrangement similaire dans les premières lignes du *Voyage à Bordeaux* :

En ce jour clair et sec d'été, à midi exactement, le train dans lequel Yuna était montée à Bruxelles entra en gare de Bordeaux. (...) Yuna entra dans le hall de la gare, aussi haut qu'une cathédrale. Les pétarades de la valise qu'elle tirait, les cliquetis de la vaisselle dans la brasserie et les voyelles lancées par les voyageurs se mêlaient en un nuage sonore au-dessus des têtes.⁶⁷⁰

L'impression de grandeur de la gare et la description du mélange sonore au-dessus de la foule y sont identiques. La hauteur du plafond des cathédrales est certes proverbiale mais il y a plus que cela dans ces comparaisons à des édifices religieux : la gare qui s'anime telle une bête fabuleuse (la baleine biblique ou celle du conte) possède un caractère à la fois grandiose et magique, presque sacré. La même magie opère dans un autre récit, dont nous avons déjà parlé : « "Oitachi" to iu kyokō ». Dans la scène qui suit, ce sont les objets de la gare qui s'animent ; mais ce n'est pas tout, car cette magie s'étend à la narratrice désorientée, et la fonction d'espace transitoire de la gare revêt soudain une dimension symbolique très forte :

⁶⁶⁹ 「駅は天井が教会のように高いので、どの声もすぐに上昇し天井に反響して、頭上ではいくつもの声が混ざりあって羽音のように渦巻いていた。 (...) また上を見ると駅の建物は巨大なあばら骨型のドームで、鯨の体内を思わせ、かなり上の方をきらきらと舞っているものがあったが、それが蝶なのか小鳥なのか埃に反射する電光なのかはわからず、私は上を向いていると目まいがしてくる (...)。」 TAWADA Yoko, « Kakato wo nakushite 「かかとを失くして」 », dans *Kakato wo nakushite ; Sannin kankei ; Moji Ishoku*, Tokyo, Kōdansha, 2014, p. 9-10.

⁶⁷⁰ TAWADA Yoko, *Le voyage à Bordeaux*, op. cit., p. 7.

En 1982, j'avais vingt-et-un ans. Je suis partie pour l'Inde sans même assister à la cérémonie de fin d'études de l'université et le jour de mes vingt-deux ans, en gare de Patna, j'attendais, la dernière d'une longue file, pour acheter mon billet de train pour Bombay. Je me rappelle qu'il faisait horriblement chaud. Par un temps si chaud, j'ai l'esprit abruti et, mi-figue mi-raisin, je reste sans rien écrire. À cause de la chaleur, les couleurs et les odeurs déjà intenses agressent encore plus mes sens et je suis en proie à l'illusion que les cailloux du chemin et les pots en fer-blanc sur les étals prennent vie. Si l'on voulait mettre des mots dessus, ce serait presque à se demander si les pierres et les pots ne vont pas se mettre à danser.⁶⁷¹

Dans cet épisode du récit autofictionnel, le rite de passage que devait constituer la cérémonie de fin d'études est remplacé par un départ à l'étranger, et le moment symbolique de l'anniversaire est associé à l'achat d'un billet de train. Au vertige et aux mirages liés de manière récurrente à la gare dans l'œuvre de Tawada s'ajoute le fait de « prendre vie », ici non plus limité à l'espace environnant mais symboliquement corrélé à la situation de la narratrice-voyageuse.

La gare, enfin, n'est pas que l'endroit où l'on se rend brièvement pour prendre le train. De fil en aiguille, cet espace finit par prendre autant d'importance que le voyage dont il est le point de départ ou d'arrivée. Dans *Train de nuit avec suspects*, la narratrice y passe de plus en plus de temps, à force d'arriver toujours plus en avance sur l'heure de son train. L'instant anticipé du départ est ainsi démultiplié pour devenir le pendant du voyage, opposition renforcée par le contraste entre la lueur du matin et le train de nuit :

Vous avez tendance à toujours arriver à la gare longtemps avant l'heure du départ. Cette tendance ne fait qu'empirer au fil des ans, et vous imaginez que, vieille, vous vous trouverez sur un quai, embrasée par le soleil levant, attendant le train qui part la nuit suivante. Quand vos amis vous demandent ce que vous pouvez bien faire, si tôt dans une gare, qui est un endroit ennuyeux, vous ne savez que répondre. À vrai dire, une gare ne peut qu'être un endroit ennuyeux. C'est bien pour cela qu'on y perd la sensation d'être occupé, et cela vous détend.⁶⁷²

Cet extrait nous donne également un indice sur la perception de ces « régions ouvertes de la halte transitoire » (Foucault), généralisable à d'autres : l'ennui, l'absence d'occupation, traités comme une valeur positive. On retrouve la même idée dans *Là où commence l'Europe*,

⁶⁷¹ 「一九八二年、二十一歳の時、わたしは大学の卒業式にも参加せずにインドへ出発し、二十二歳の誕生日には、パトナの駅でボンベイ行きの切符を買うために、長い列の一番後ろに並んでいた。ひどく暑かったのを覚えている。わたしは、ものすごく暑いと、何も書かなくて頭がぼおとして苦しいような嬉しいような気分になってしまう。強烈な色や臭いが熱気のせいで、さらに強く感覚を刺激して、道にころがっている石や店先に並んだブリキの鍋やがみんな生き物であるような錯覚におそわれる。ここで何か言えば、石や鍋が踊り出すのではないかとさえ思える。」 TAWADA Yoko, « "Oitachi" to iu kyokō 〈生い立ち〉という虚構 », *art. cit.*, p. 32.

⁶⁷² TAWADA Yoko, *Train de nuit avec suspects*, *op. cit.*, p. 20.

dans un passage où la narratrice-personnage s'ennuie à la fenêtre du train en marche à travers les plaines monotones de Sibérie : « Macha est allée dans un autre compartiment et je suis restée seule à la fenêtre. Je m'ennuyais, je commençais à être fatiguée. C'est bientôt devenu agréable de s'ennuyer. Les bouleaux disparaissaient devant mes yeux et il ne restait plus que leur retour perpétuel comme dans un rêve sans images⁶⁷³. » L'ennui y est décrit comme une somnolence plaisante, un demi-sommeil ou un rêve éveillé ; de même, la gare qui « *ne peut qu'être* un endroit ennuyeux » n'en est pas pour autant un espace négligeable. Au contraire, elle ouvre un espace-temps semblable de détente et d'observation détachée, bien loin de la réalité de ces lieux souvent bruyants et grouillants d'usagers.

L'espace du voyageur, écrit l'anthropologue Marc Augé, « serait l'archétype du *non-lieu*⁶⁷⁴. » Par espace du voyageur, il entend « aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes⁶⁷⁵ ». Quant à « non-lieu », notion qu'il théorise pour définir l'ontologie spatiale de la « surmodernité », il le définit comme un espace (mais aussi comme le rapport que les individus entretiennent avec) absolument négatif : sans identité, sans relation, sans histoire⁶⁷⁶, il est l'opposé des lieux de mémoire et « délivre celui qui y pénètre de ses déterminations habituelles. Il n'est plus que ce qu'il fait ou ce qu'il vit comme passager, client, conducteur⁶⁷⁷. »

La plupart des textes de Tawada mettent en scène de tels environnements, et la gare est un de ces espaces, mais ces « non-lieux » sont transfigurés sous l'effet du traitement littéraire qu'en fait l'écrivaine. Le seul fait que de tels espaces puissent générer des textes est déjà en soi une limite au concept d'Augé (ou bien la preuve que ces lieux négatifs sont effectivement en passe d'acquérir une identité et une histoire) mais, dans le cas de Tawada, cette limite se double d'une affirmation forte de la positivité de ces espaces en raison des traits mêmes qui en font des « non-lieux » aux yeux de l'anthropologue. Montrant texte après texte son attirance pour les espaces de transit, les lieux à l'existence secondaire, et la manière dont elle les habite littérairement, elle leur confère une identité, repérable et définissable au fil de son œuvre. Cette

⁶⁷³ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 77.

⁶⁷⁴ AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 2015. Kindle Location 1081.

⁶⁷⁵ *Ibid.* Kindle Locations 527-528.

⁶⁷⁶ *Ibid.* Kindle Locations 983-984.

⁶⁷⁷ *Ibid.* Kindle Locations 1253-1255.

identité est étroitement liée à la sienne propre, en tant qu'écrivaine, et à celle de ses narrateurs et personnages ; non pas au sens d'une identité restrictive au sens où l'entend Augé (« *n'est plus que ce qu'il fait ou ce qu'il vit comme passager, client, conducteur* ») mais d'un mouvement de création réciproque entre l'espace et son usager. Comme l'écrit Guillaume Thouroude dans son récent ouvrage sur le récit de voyage contemporain,

L'une des difficultés théoriques que présente la notion de non-lieu réside dans le fait de déterminer quel lieu peut raisonnablement être décrit comme le définit Marc Augé, dénué de toute réalité historique, relationnelle ou identitaire (afin d'être qualifié de non-lieu), car par définition, tout lieu, même fonctionnel, génère chez ceux qui le fréquentent des habitudes, des pratiques particulières, ce qui génère des souvenirs et des relations. (...) La problématique en jeu ici est celle de l'appropriation qu'en font les habitants (les « voyageurs ») et des stratégies qu'ils mettent en œuvre pour humaniser ces espaces a priori hostiles.⁶⁷⁸

2.2.2.3 Des espaces autres

Outre les non-lieux de M. Augé, d'autres configurations spatiales sont devenues incontournables dans le discours contemporain ; il s'agit des « hétérotopies » de M. Foucault et du « tiers-espace » d'Homi K. Bhabha, théoricien précurseur des études postcoloniales. Ces notions ont depuis longtemps trouvé la voie des études littéraires et sont toutes les deux sollicitées par les commentateurs de Tawada, ce qui n'est guère surprenant étant donné l'acuité avec laquelle son œuvre prend en charge les questionnements intellectuels contemporains.

Foucault propose lui aussi le terme d'hétérotopie pour tenter de définir historiquement et sociologiquement des « contre-espaces », des lieux « *absolument* différents » des régions que nous citons précédemment⁶⁷⁹. Pour exemple de ces « utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux », il évoque les jardins, les cimetières, les asiles, les maisons closes, les prisons⁶⁸⁰, mais aussi le théâtre et le cinéma, ou encore le musée et la bibliothèque⁶⁸¹. Ces différentes hétérotopies ont en commun d'être des espaces d'altérité ou de contestation que chaque société aménage, organise à l'intérieur et tout à la fois en marge d'elle-même, en même temps que de « juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁶⁸². »

⁶⁷⁸ THOUROUDE Guillaume, *La pluralité des mondes : Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, PU Paris-Sorbonne, 21 septembre 2017, p. 206.

⁶⁷⁹ FOUCAULT Michel, « Les Hétérotopies », *art. cit.*, p. 24.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 29 et 30 respectivement.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 28-29.

B. Tautz, dans sa contribution à un ouvrage collectif consacré aux applications culturelles et sociales de la notion d'hétérotopie, relie la poétique tawadienne et la pensée foucauldienne, que l'écrivaine « prolonge » et « instrumentalise à l'intérieur de nouveaux contextes. »⁶⁸³ Dans une analyse du recueil de poésie *Abenteuer der deutschen Grammatik*, Camilla Miglio poursuit cette idée en déclinant les différents lieux et espaces « autres » qui répondent à la définition de Foucault :

On peut sans cesse découvrir dans l'œuvre de Yoko Tawada des lieux ainsi que des espaces hétérotopiques. Parmi ces lieux figurent ceux, liminaires, de traverse: des passages et des seuils entre la réalité et quelque chose d'assimilable au « merveilleux », au « fantastique » au sens de Todorov, mais qui est inséparable de la réalité et en représente bien plus une « perception intensifiée ». Il s'agit de points névralgiques sur lesquels la perception de la réalité bascule. Appartiennent également à cette catégorie l'entre-deux interstitiel entre l'homme et l'animal, le masculin et le féminin, le linguistique et le physique-sensible.

En revanche, les espaces semblent fermés, ils déploient leur propre dynamique, interne comme externe, et sont reliés à d'autres espaces ou plutôt y conduisent : le train, le wagon de métro, le bateau, le miroir, le lit (...).⁶⁸⁴

Nous retiendrons avant tout de cette énumération l'idée de passages fluides entre la réalité et quelque chose qui n'est pas tout à fait elle, où nous retrouvons nos analyses de l'interaction entre réel et fiction pour créer des espaces qui oscillent entre ces deux dimensions (cf. 2.2.1), ainsi que l'idée selon laquelle l'écrivaine multiplie dans son œuvre les espaces liminaires, les points de contact à la jonction de différents espaces. Nous irons même plus loin en affirmant que l'œuvre elle-même se constitue en une telle hétérotopie, espace « absolument autre », espace de transgression de l'ordre littéraire monolingue et national, qui juxtapose (mieux : qui

⁶⁸³ „Die These ist, dass Tawada implizit Foucaults Denken weiterführt, (...) aber auch in neuen Zusammenhängen instrumentalisiert.“ TAUTZ Birgit, « Michel Foucault trifft Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 169.

⁶⁸⁴ „In Yoko Tawadas Oeuvre kann man immerwährend heterotopische Orte sowie Räume entdecken. Unter Orten hat man sich liminale Durchgänge bzw. Passagen vorzustellen, Schwellen zwischen Wirklichkeit und etwas, das man scheinbar als „wunderbar“, „phantastisch“ im Todorov'schen Sinne, aber nicht abgekoppelt von Wirklichkeit verstehen kann, das vielmehr eine „intensivierte Wahrnehmung“ derselben darstellt. Es handelt sich um Schaltstellen, an denen die Wahrnehmung der Wirklichkeit kippt. Dazu gehört auch der interstitiale Zwischenraum zwischen Tier und Mensch, Männlichem und Weiblichem, Sprachlichem und Körperlich-Sinnlichem.

Räume dagegen sind scheinbar geschlossen, entfalten eine eigene innere und äußere Dynamik und sind mit anderen Räumen verbunden bzw. führen in andere Räume hinein: der Zug, der U-Bahn-Wagen, das Schiff, der Spiegel, das Bett (...).“ MIGLIO Camilla, « Heterotopie und Differenz und/oder: Abenteuer der deutschen Grammatik », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 221.

entrelace) en un même lieu des univers linguistiques et culturels « normalement » incompatibles⁶⁸⁵.

Ce faisant, elle bat donc en brèche une conception binaire de l'ordre des choses ; l'espace potentiel (*Möglichkeitsraum*⁶⁸⁶) ouvert par l'œuvre n'appartient pleinement à aucun des ordres qu'il fait coexister. C'est ici qu'intervient la notion de « tiers-espace » développée par Bhabha pour « éluder la politique de polarité⁶⁸⁷ ». Dans la pensée de Bhabha, cet espace n'est pas théorique, il est lié à la question de l'énonciation en tant que condition nécessaire d'un discours irréductible à un ensemble culturel préétabli, fixe et unitaire :

C'est ce tiers-espace qui, bien qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les réhistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture.⁶⁸⁸

Non seulement Tawada se livre dans son œuvre à ce genre d'exercice (d'appropriation et d'« étrangement » des signes linguistiques et culturels, de reterritorialisation transgressive, de (re)lecture et de (re)traduction culturelles autant que littéraires), mais il nous semble qu'elle s'efforce justement, par l'exercice même de l'écriture, ses choix énonciatifs et narratifs, de représenter cet « irreprésentable » tiers-espace. Tawada déclare elle-même qu'elle « tien[t] à écrire d'une manière qui rend cet espace entre les deux visible⁶⁸⁹ », et cela se manifeste par un intérêt tout particulier pour les espaces intermédiaires, interstitiels (fissure, fossé, faille, frontière, etc.), seuls lieux possibles d'un contre-discours⁶⁹⁰, comme motifs textuels et sujets de réflexion.

⁶⁸⁵ Tawada voit elle-même un exemple de ce potentiel hétérotopique de la littérature dans la poésie de Paul Celan. Dans l'essai qu'elle consacre à la lecture des poèmes de celui-ci en traduction japonaise, elle décrit ainsi « une aptitude à convoquer en écrivant et à rendre présent dans le texte un ou plusieurs systèmes de pensée étrangers (...), situés hors de la langue concrètement utilisée. » TAWADA Yoko, « La porte du traducteur », *art. cit.*, p. 169.

⁶⁸⁶ Voir TAFAZOLI Hamid et GRAY Richard T., « Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft », dans *Außenraum - Mitraum - Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2012, p. 9.

⁶⁸⁷ BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit par BOUILLOT Françoise, Paris, Payot, 2007, p. 83.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

⁶⁸⁹ TAWADA Yoko et al., *Mit der Zeit erzählen? fragt er. Das zweite Buch*, Göttingen, Wallstein, 1994, p. 197-198.

⁶⁹⁰ «The figure of the 'interstice' subsequently became one of the highly charged symbolic sites of Cultural Studies, when these established themselves as the leading theory within minority discourse. Forging a counter-discourse, however, should not proceed from a vantage point that opposes cultures, but from one situated in-between.» WEIGEL Sigrid, « On the 'Topographical Turn' », *art. cit.*, p. 191.

Une multitude de textes, et ce dans les deux langues d'écriture, portent la trace de ce travail littéraire autour de l'entre-deux. Tawada y donne d'abord un sens propre, spatial, mais aussi un sens figuré, qu'elle applique à la pensée du rapport du sujet avec les langues, et des langues entre elles. Cet espace ne s'inscrit pas sans rupture dans la continuité de ceux qui l'entourent ; il s'agit d'une faille, d'un fossé, voire d'un ravin. Cela s'exprime en allemand principalement par le terme *Kluft* [faille, fossé]⁶⁹¹, dont l'équivalent japonais est *mizo* 溝. Toutefois, cet espace est décliné de manière très variée dans les textes japonais, révélant peut-être une pensée plus approfondie du phénomène dans cette langue : *tanima* 谷間 ou *kyōkoku* 峡谷 [gorge, ravin], *hazama* 狭間 [espace étroit entre deux choses], *sukima* 隙間 [interstice], etc.

On ressent dans l'écriture de Tawada une attirance pour ces espaces qui se définissent négativement : les blancs, les vides, les trous, qu'il s'agisse d'accrocs dans le tissu géographique du monde ou de lacunes dans les systèmes linguistiques. Ils deviennent pour elle des ouvertures, des espaces potentiels. Une belle image de ce phénomène, que l'on trouve répétée presque à l'identique dans deux textes et deux langues différents, serait celle d'une fissure dans le monde, à travers laquelle on pourrait voyager à l'autre bout de la Terre et du temps. Il s'agit d'une évocation du lac Baïkal, d'abord dans *Là où commence l'Europe* puis dans *Train de nuit avec suspects* :

Il existe encore dans le lac Baïkal plusieurs espèces de poissons qui devraient être en eau salée, m'a raconté un professeur de russe assis en face de moi, car autrefois le Baïkal était une mer.

Mais comment était-il possible qu'il y eût ici, en plein milieu du continent, une mer ? Ou alors le Baïkal était-il un trou traversant le continent ? (...) Un poisson pourrait traverser l'eau pour atteindre l'autre côté de la sphère.⁶⁹²

Si l'on déploie une carte du monde, on remarque au milieu de la Sibérie une fissure étirée. Elle nous donne l'illusion inquiétante que l'immense Eurasie pourrait un jour se briser en deux. (...) Le lac Baïkal est comme une fente dans un mur, et si l'on regarde à travers, on voit de l'autre côté le monde des temps les plus reculés.⁶⁹³

⁶⁹¹ « Il y a nécessairement une faille entre les langues dans laquelle tous les mots s'abîment. » TAWADA Yoko, « La porte du traducteur », *art. cit.*, p. 167.

⁶⁹² TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 80.

⁶⁹³ TAWADA Yoko, *Train de nuit avec suspects*, *op. cit.*, p. 74.

Outre le fait qu'il met en évidence les phénomènes de communication entre les textes et les langues, le retour de ce motif montre l'importance que Tawada attache à ces ouvertures, où l'imagination poétique s'engouffre, et comment fonctionne son « imaginaire géographique⁶⁹⁴. » Il n'y a pas de doute, ce sont bien ces espaces-là qui intéressent notre auteure, les trous, les fissures, bien plus que les espaces lisses et pleins. À cet égard, son essai sur le film de Jean-Luc Godard, *Allemagne 90 neuf zéro*, est remarquable car elle y découpe le flot continu de la pellicule et déclare que ce qu'elle veut voir, ce sont les coupures *entre* les images :

Tandis que nous nous détendons, le dos confortablement enfoncé dans un fauteuil de cinéma, le monde passe devant nos yeux coupé en tranches fines comme un morceau de jambon. Ce n'est pas le découpage en soi qui me met mal à l'aise. Non, c'est le fait qu'on n'en voie pas la trace. (...) J'en viens même à penser que la musique qui recouvre uniformément l'arrière-plan et l'histoire qui va son cours sans répit font partie d'un complot visant à camoufler les innombrables coupures qui s'ouvrent continuellement comme autant de bouches à travers les images. Moi, je veux voir les coupures. Ce qui est séparé, je veux le voir séparé.⁶⁹⁵

L'approche du film que développe ici Tawada rappelle en tous points sa manière particulière de traiter des systèmes linguistiques, des représentations culturelles, etc., de même que sa propre technique d'écriture⁶⁹⁶, fragmentaire et saccadée, par lesquelles elle explore les vides invisibles – cachés – qui trouent nos modes d'expression et de représentation, et met au jour l'artificialité de leur unité et de leur complétude. La langue, en premier lieu, n'y échappe

⁶⁹⁴ DUPUY Lionel et PUYO Jean-Yves (éd.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, *op. cit.*

⁶⁹⁵ 「映画館のやわらかい椅子にゆったりと腰を沈めてくつろいでいる間に、鼻先では世界が薄切りハムのように切断されていく。不安を呼び起こすのは、切断そのものではない。切断面が、全く見えなことが不安なのだ。 (...) 背景を塗りつぶすような音楽や、よどみなく流れようとするストーリーが、映像の中に口を開け続ける無数の切り口を覆い隠すための陰謀のようにさえ思えてくる。わたしは切り口が見たい。ばらばらのものをばらばらの状態でみたい。」 TAWADA Yoko, « “Shin-doitsu reinen” to in'yō no kirikuchi 「新ドイツ零年」と引用の切り口 », *art. cit.*, p. 190.

⁶⁹⁶ Tawada formule dans le même recueil une exigence littéraire semblable, qui nous fournit des indices précieux sur sa pensée de la littérature : 「いろいろなイメージが混ざりあって別のイメージに発展していくのは当然だけれども、全体の統一ということを重視しすぎて、その結果、作品があまりにも「滑らかで」「自然な感じ」になってしまったのではもったいない、といつも思う。もともと別々だったイメージや物の見方がぶつかりあって作品が出来上がっていたのだから、その衝突の際についた傷跡があるはずで、そういう傷跡、縫い目、破れ目、ちぐはぐ、不調などが残っていなければ、文学として面白くない。」 [« Il est normal que plusieurs images se fondent et se développent en une nouvelle image, différente, mais je me dis toujours que c'est du gâchis quand une œuvre finit par avoir l'air trop « lisse », trop « naturel » à cause d'un trop grand souci d'unité de l'ensemble. Si une œuvre est née de l'entrechoquement d'images et de points de vue à l'origine variés, elle devrait normalement conserver la trace de ces collisions. Si on n'en voit pas les cicatrices, les coutures, les accrocs, les incohérences et les dissonances, c'est inintéressant en tant que littérature. »] TAWADA Yoko, « Fude no ato 「筆の跡」 », *art. cit.*, p. 195-196.

pas : « Les langues sont pleines de trous. Une fois qu'on les regarde de l'extérieur, il y a tant de mots qui leur font défaut, au japonais comme à toute autre. Comment est-ce donc possible de parvenir à écrire quelque chose en se servant d'un tel gruyère⁶⁹⁷ ? »

La position extérieure décrite dans ce passage est primordiale pour la pensée de Tawada. Il s'agit d'abord d'une extériorité relative : la sortie d'un espace coïncide avec l'entrée dans un autre. C'est notamment le mouvement dessiné par la démarche exophone, la sortie hors de la langue maternelle par le truchement de la langue étrangère, ou encore le mouvement de sortie de la culture native par l'expérience de l'étranger, qui déterminent la poétique tawadienne. Mais *in fine* c'est vers la recherche d'une extériorité absolue que l'écriture tend, comme en témoigne la récurrence du motif de la faille *entre* différents espaces dans laquelle Tawada écrit vouloir demeurer. Toutefois, il ne s'agit pas d'un fossé déjà là, dans lequel elle n'aurait qu'à tomber par mégarde ; c'est un espace qu'il faut apparemment chercher et découvrir. Dans « “Oitachi” to iu kyokō », elle fait remonter la recherche d'un tel lieu à sa confrontation personnelle avec l'altérité linguistique et culturelle lors de son arrivée en Allemagne, et elle décrit sa vision en ces termes : « Je voulais confusément découvrir quelque chose comme un fossé existant entre deux langues et essayer d'y vivre⁶⁹⁸. » Elle revient sur la même idée, la même image, dans *Ekusofonī*, en lui donnant un tour légèrement plus théorique. Dans le chapitre intitulé « Gengo no aida no shitekina kyōkoku » 「言語の間の詩的な峡谷」 [Le ravin poétique entre les langues], elle déclare :

Cela ne m'intéresse pas tant que ça d'apprendre un grand nombre de langues. Plus que les langues elles-mêmes, il me semble que c'est l'intervalle entre deux langues qui est important. Je ne souhaite pas devenir une auteure qui écrit dans une langue A et dans une

⁶⁹⁷ 「言葉は穴だらけだ。日本語でも他の言葉でも、外から眺めてみると、欠けている単語がたくさんあって、どうして、こんな穴あきチーズを使ってものを書くことができるのだろうかと思議になる。」 TAWADA Yoko, « “Futo” to “omowazu” 「ふと」と「思わず」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 53.

La « version allemande » de ce passage se trouve dans « Une bouteille vide », extrait du recueil *Überseesungen* : « Les langues sont faites de trous. Quand on regarde une langue du dehors, il lui manque nombre de mots dont on aurait besoin, on a peine à croire qu'il soit seulement possible de raconter une histoire dans cette langue. » TAWADA Yoko, « Une bouteille vide », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par BANOUN Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 57.

⁶⁹⁸ 「何かふたつの言語の間に存在する〈溝〉のようなものを発見して、その溝の中に暮らしてみたいと漠然と思った。」 TAWADA Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 〈生い立ち〉という虚構 », *art. cit.*, p. 32.

langue B, mais peut-être bien plus trouver le ravin poétique entre la langue A et la langue B, et m'y laisser tomber.⁶⁹⁹

Plus qu'une heureuse « découverte », nous comprenons que ledit « ravin » est en réalité une création : l'écriture est l'outil avec lequel Tawada creuse cette faille, s'y enfonçant toujours plus profondément au fil de son exploration poétique, et laissant derrière elle des œuvres s'amonceler de part et d'autre du gouffre. Mais pourquoi accorder une telle importance à cet « intervalle » ? Il nous semble qu'il s'agit avant tout de se « donner de l'espace⁷⁰⁰ », d'établir comme lieu de l'écriture une zone libre n'appartenant à aucun territoire. Comme elle l'écrit dans l'essai intitulé « Metamorphosen der Personennamen », « l'auteur a sans cesse besoin de nouveaux lieux qui ne peuvent pas être celui de l'origine et auxquels il ne doit en aucun cas être intégré. Je cherche moi aussi constamment ces nouveaux lieux⁷⁰¹. »

Le travail d'écriture auquel se livre Tawada en ce qui concerne cet espace interstitiel intéresse le comparatiste à plusieurs niveaux. Un premier niveau considérerait ces phénomènes littéraires en tant qu'objet d'étude. Dans la mesure où l'écrivaine crée une solution de continuité entre les systèmes (linguistiques, culturels, littéraires) et en même temps ouvre une brèche dans leur clôture, elle illustre de la sorte le défi que représente la situation vraiment interculturelle d'un écrivain plurilingue. À un second niveau, cependant, elle met au défi la conception qui préside à toute pratique comparatiste, à savoir la possibilité même du passage (transferts culturels, « mésologie », traduction, relations intermédiales, etc.) en questionnant fondamentalement ce qui se passe lorsqu'on passe, autrement dit ce qui advient, apparaît ou disparaît dans cet intervalle dont ses explorations littéraires constituent une sorte de *mapping*. Enfin, cet intervalle à chercher ou à créer serait peut-être « par excellence, l'outil épistémologique de déterritorialisation disciplinaire⁷⁰² » et « le nouveau champ d'action et de réflexion du frontalier, du comparatiste⁷⁰³ ».

⁶⁹⁹ 「わたしはたくさんの言語を学習するということ自体にはそれほど興味がない。言葉そのものよりも二ヶ国語の間の狭間そのものが大切であるような気がする。わたしは A 語でも B 語でも書く作家になりたいのではなく、むしろ A 語と B 語の間に、詩的な峡谷を見つけて落ちて行きたいのかもしれない。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁷⁰⁰ KÖHLER Barbara, « Raum geben. Ein Gedankenexperiment, für und zu Yoko Tawada », dans, ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Literatur und Migration*, vol. 6, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2006, (Text + Kritik, IX), p. 37-42.

⁷⁰¹ „[D]er Autor braucht stets neue Orte, die nicht seine Herkunft sein können und wo er keineswegs integriert werden muss. Auch ich suche stets nach neuen Orten.“ TAWADA Yoko, « Metamorphosen der Personennamen », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 101.

⁷⁰² DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, (Paradoxe), p. 500. Cité dans PAGEAUX Daniel-Henri, « De quelques lectures

2.3 Attention : un train peut en cacher un autre

Qu'il s'agisse des conditions d'écriture des textes (Tawada effectue une grande partie de son travail d'écrivain « sur la route », en particulier dans le train⁷⁰⁴), de l'arrière-plan des personnages qui y évoluent, de leur teneur ou leur cadre, ainsi que des réflexions qui y sont développées, tout dans l'œuvre semble être soit le produit d'un déplacement soit l'expression et la mise en scène de celui-ci. Douglas Slaymaker résume parfaitement cette omniprésence de la mobilité et des déplacements dans l'œuvre « obsessed with the means of travel, with the conveyances, with the feet, the vehicles, the planes, trains, and cars⁷⁰⁵ » :

The characters in Tawada's texts are haunted by movement and travel, by specters of place and identity, by problems at borders. They find themselves unable to not travel, while in that movement languages, conveyances, identities, and all other assumptions are derailed and sidetracked. Carried by trains, packed into planes, belted into the passenger seats of cars, characters travel in ways that seem to remove volition. Tawada's works follow the character's travel; the fiction is organized around space and bodies in space.⁷⁰⁶

Pourtant, il écrit un peu plus loin dans le même article que si son écriture porte sur le mouvement, « none of it is "travel literature"⁷⁰⁷. » Pour comprendre ce qui se cache derrière cet apparent paradoxe, il nous faut nous pencher brièvement sur les modes de production de l'écriture tawadienne, c'est-à-dire le rapport entre le déplacement dans l'espace et le mouvement de la création, ainsi que sur les problématiques de la littérature de voyage.

2.3.1 Ceci n'est pas un récit de voyage

Le site web personnel de Yoko Tawada⁷⁰⁸, où figure le calendrier des événements (lectures, ateliers, festivals, performances, conférences, résidences, etc.) auxquels elle participe depuis plusieurs années, donne un aperçu de son incroyable mobilité. Rien qu'entre 2010 et 2016, nous avons pu recenser sa participation à plus de 300 événements, dans environ 150 villes

frontalières », dans *Revue de littérature comparée*, n° 355, 10 décembre 2015, p. 324-325, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-3-p-309.htm>>, (Consulté le 16 septembre 2018).

⁷⁰³ PAGEAUX Daniel-Henri, « De quelques lectures frontalières », *art. cit.*, p. 325.

⁷⁰⁴ Voir DIJK Kari van, « Auf Schienen zur Kunst. Zum Motiv der Zugfahrt in Wo Europa anfängt, Das nackte Auge und Schwager in Bordeaux », dans, BANOUN Bernard et IVANOVIC Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 123.

⁷⁰⁵ SLAYMAKER Douglas, « Traveling without Roads: Body and Place in Tawada Yoko's Fiction », dans *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 324.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 323.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 324.

⁷⁰⁸ Accessible à l'adresse : <http://yokotawada.de/>

réparties sur plusieurs continents différents. On peut voir là une forme extrême de la mobilité inédite des artistes à l'époque contemporaine et un indice de l'interpénétration croissante des marchés et des espaces culturels à l'échelle planétaire. Le nombre impressionnant de ces déplacements professionnels témoigne également de l'ampleur de la réception de l'œuvre de Tawada de par le monde, de la fréquence à laquelle elle est sollicitée ou mise à l'honneur dans des contextes à la fois littéraires et académiques, et donc de l'importante place qu'elle occupe dans le paysage littéraire mondial.

Le constat de Linda Koiran en 2009 selon lequel Tawada passe la plupart de l'année en déplacement⁷⁰⁹ est donc toujours d'actualité, et Koiran en tire une conclusion qui nous intéresse en vue d'une définition de l'activité et de la posture de Tawada, à savoir que « vivre » n'a pas chez elle la signification habituelle d'une existence sédentaire, mais relève davantage d'une forme moderne de nomadisme :

Entre les innombrables lectures, les programmes d'écriture subventionnés et les séminaires en Europe, en Amérique du Nord comme au Japon, ses séjours à son domicile officiel de Berlin se révèlent être bien rares. Au regard de sa mobilité, il est contestable qu'elle « vive » en Allemagne au sens conventionnel du terme. De fait, « vivre » ne signifie chez Tawada pas tant un quotidien sédentaire à un endroit donné que changer d'emplacement de manière nomade selon la saison et les obligations professionnelles, avant de rentrer à son « camp de base ».⁷¹⁰

L'auteure entretient elle-même cette posture d'écrivaine nomade, non seulement à travers la tenue de son site personnel qui sédimente la trace de ses pérégrinations au fil des ans, et le discours qu'elle tient publiquement sur ses activités (entretiens, interventions, paratexte, etc.), mais surtout en inscrivant au cœur de ses textes leurs singulières conditions d'écriture, que résume bien le chiasme choisi par Koiran pour décrire dans sa thèse le travail de Tawada : écriture en chemin / en chemin vers l'écriture (*Schreiben im Unterwegs / Unterwegs im Schreiben*). Comme l'écrit Takanezawa Noriko dans le premier essai de la collection consacrée à Tawada qu'elle édite, « si les récits de déplacements (histoires de voyages, scènes à bord de

⁷⁰⁹ KOIRAN Linda, *Schreiben in fremder Sprache*, op. cit., p. 253.

⁷¹⁰ „Zwischen zahlreichen Lesungen, Stipendienprogrammen, und Seminaren in europäischen Ländern, Nordamerika sowie Japan erweisen sich die Aufenthalte an ihrem in Berlin gemeldeten Wohnort als selten. Dass sie in Deutschland <lebt>, scheint angesichts ihrer Mobilität in dieser gewöhnlichen Formulierung fragwürdig. Denn <leben> bei Tawada bedeutet weniger den Alltag sesshaft an einem Ort zu erleben, eher nomadisch je nach Saison und professionellen Anforderungen ihren Standort zu wechseln, bevor es wieder in ihr <Hauptlager> zurückkehrt.“ *Ibid.*

trains ou de bateaux) sont si nombreux dans l'œuvre de Tawada, c'est bien parce que c'est là que réside sa posture créatrice⁷¹¹. »

Dans la postface de *Tokeru machi sukeru michi*, l'écrivaine insiste sur le caractère professionnel de ses « voyages », en des termes que l'on retrouve à plusieurs reprises sous sa plume ou dans sa bouche :

Comme toujours, à deux ou trois exceptions près, je n'ai voyagé que pour le travail. Par « travail », j'entends ici principalement donner des lectures de livres que j'ai écrits et discuter avec mes lecteurs, et cela veut donc dire que je ne me suis rendue que dans des villes où ne serait-ce qu'un seul habitant a eu la bonté de lire mes romans bizarres ; en ce sens, le choix des villes ne relève pas du hasard.⁷¹²

C'est là une posture courante chez Tawada, qui a pour effet (volontaire ou non) de la démarquer d'un autre type d'« écrivain voyageur ». Si j'écris en voyageant et voyage en écrivant, c'est par la force des choses, semble-t-elle vouloir dire. Ce faisant, elle s'inscrit pleinement dans un des poncifs du genre, le « refus énergique d'être rangés dans la cohorte déjà longue des chroniqueurs de voyage⁷¹³ », ceux qui relatent leurs périples dans des contrées lointaines et exotiques pour le plaisir de leurs compatriotes.

Elle tient peu ou prou les mêmes propos dans un entretien avec Numano Mitsuyoshi, paru dans *Yappari sekai wa bungaku de dekiteiru* 『やっぱり世界は文学でできている』, qui nous intéresse également pour la description qu'elle y fait du rapport entre les endroits où elle se trouve et ceux au sujet desquels elle écrit. La fréquence des déplacements de Tawada et la quantité d'espaces géographiques représentés dans son oeuvre peuvent aisément créer une illusion d'immédiateté entre les espaces concrets que parcourt l'auteure et ceux qui prennent forme dans ses textes. Il faut la citer dans cet entretien pour clarifier le rapport entre ces deux types d'espace :

En règle générale, le pays dans lequel je me trouve diffère du contenu de ce que je suis en train d'écrire et du pays qui y apparaît. Ce serait d'ailleurs sans doute plutôt dérangeant si

⁷¹¹ 「多和田の作品に移動の物語（旅の話や電車や舟に乗る場面）が多いのは、多和田の創作スタンスがここにあるからに他ならない。」 TAKANEZAWA Noriko, « Tawada Yoko no bungaku sekai 「多和田葉子の文学世界」 », dans *Yoko Tawada*, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7), p. 10.

⁷¹² 「いつものことだが、二、三の例外を除いては、仕事でしか旅をしなかった。仕事と言うのはほとんど自分の書いた本から朗読をし、読者と話をするという仕事で、つまり、わたしの書く妙な小説に関心をもってくれている人間が一人でも住んでいる町にしか行かなかったということになり、そういう意味では町の選択は偶然ではない。」 TAWADA Yoko, *Tokeru machi sukeru michi* 『溶ける街透ける路』, *op. cit.*, p. 261.

⁷¹³ COGEZ Gérard, *Partir pour écrire*, *op. cit.*, p. 16.

les deux coïncidaient. C'est comme si je poursuivais toujours deux voyages en parallèle mais, dans mon cas, je ne pars en voyage que quand je suis appelée quelque part, ou disons que dans les pays où je me rends, aussi petits soient-ils, au moins une personne y a lu mes livres. Comme c'est pour ces raisons que je me déplace, ce sont mes textes et mon activité d'écrivaine qui m'amènent donc à voyager.⁷¹⁴

Outre les similitudes déjà évoquées avec la postface de *Tokeru machi sukeru michi*, l'élément le plus instructif ici est la description que Tawada fait de la relation particulière entre voyage et écriture, et plus précisément de leur décalage : il n'y a pas de correspondance directe, pas de simultanéité entre l'espace intérieur et extérieur de l'écriture ; au contraire, précise Tawada, une telle coïncidence serait « désagréable ». L'expressivité forte du terme japonais qu'elle emploie, « kimochi warui » (気持ち悪い) , qui désigne une sensation physique de malaise, voire de dégoût, indique à quel point le décalage entre ces deux espaces lui est nécessaire. Malgré, donc, l'évocation dans l'œuvre de Tawada d'innombrables lieux, où elle s'est effectivement rendue et où elle a effectivement écrit, et la détermination spatiale voire géographique très marquée de son écriture, il ne faudrait pas croire à une correspondance idéale entre ses voyages et son écriture, qui ferait de celle-là la trace immédiate de celui-ci⁷¹⁵.

Au regard de la posture générale de Tawada et de la teneur de ses écrits, il est permis de formuler une hypothèse sur les raisons de ce malaise. Écrire sur un lieu où elle se trouve ne reviendrait-il pas à courir le risque de l'illusoire immédiateté de l'écriture référentielle et de la sorte à être tenté de vouloir fixer le lieu – et par-là même à s'y fixer aussi ? Double malaise donc, celui de la fixité (de l'espace et du sujet à l'intérieur de celui-ci) et de l'adéquation, l'identité entre l'être et l'espace qui l'enferme. À l'inverse, écrire quelque part (souvent ailleurs) sur un ailleurs, fruit d'un précédent ou prévision d'un futur voyage, permet de conserver un rapport dynamique à l'espace, qui lui confère par extension un caractère mobile.

⁷¹⁴ 「書いている内容や出てくる国と、自分が実際にいる国とが食い違っているのは普通です。一致したらむしろ気持ち悪いかもしれません。常に、並行して二つの旅を続けているようなものですが、でも私の場合は、人に呼ばれたときにしか旅に出て行かないと言うか、呼ばれて行く国には、それがどんなに小さい国でも、私の本を読んでもくれた人が一人はいるわけですね。それが理由で出で行くので、つまり自分が書いたものや作家としての活動が旅の導き手になっている(...)。」NUMANO Mitsuyoshi, *Yappari sekai wa bungaku de dekiteiru* 『やっぱり世界は文学でできている』, Tokyo, Kōbunsha, 2013, p. 311.

⁷¹⁵ De même, elle écrit ailleurs qu'il y a toujours un décalage entre l'endroit où elle écrit et le décor du roman qu'elle y écrit (« 原稿を書いている場所と、書いている小説の舞台となる土地の間にはいつもズレがある。 »). Elle prend l'exemple de *Perusona*, qui a pour scène Hambourg mais fut écrit aux Canaries, alors qu'elle écrivit *Arufabetto no kizuguchi* (réédité sous le titre *Moji ishoku*), qui se passe aux Canaries, à son retour à Hambourg. (TAWADA Yoko, « Hon.yaku to iu nettai ryokō 翻訳という熱帯旅行 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 21.).

Le récit de voyage, que Gérard Cogez définit comme un « écrit dans lequel un sujet s'interroge sur les diverses manières qui lui ont permis de tenir compte des lieux où ses pas l'ont conduit, des endroits, plus ou moins nombreux, où il s'est trouvé en telle ou telle circonstance⁷¹⁶ », nous intéresse en tant que genre à la frontière du littéraire et du géographique, dans la continuité des réflexions élaborées autour des interactions entre l'espace et la littérature. Nous retrouverons d'ailleurs dans l'analyse de plusieurs textes des éléments que nous avons déjà pu dégager du traitement général de l'espace par Tawada. Mais nous y verrons également la manière dont elle joue avec les règles et les conventions de la littérature viatique, et dont elle *déjoue* tout ce que pourrait attendre le lecteur de ce type de récits. Le genre, qui requiert de coutume un sujet capable de « traduire le territoire non familier⁷¹⁷ » et de « maintenir son identité au contact de l'altérité⁷¹⁸ », ne saurait ressortir indemne du traitement que lui réserve une écrivaine comme Tawada, dont la poétique se résume tout bonnement à l'exact opposé. Les termes dans lesquels elle évoque, très tôt dans un entretien, son premier voyage en Europe, sont à cet égard éclairants :

Ce fut pour moi quelque chose de particulier que ce lent trajet pour aller jusqu'en Europe ; non pas comme la plupart des visiteurs ou des touristes qui s'empressent d'arriver et de percevoir rien qu'avec les yeux la culture étrangère comme un paysage, mais le fait de se transformer soi-même lentement au cours du trajet.⁷¹⁹

Tout y est dit, ou presque, de sa conception du voyage, aux antipodes du touriste comme de l'écrivain de voyage. Plus que l'arrivée, c'est le trajet qui importe ; plus qu'un spectacle extérieur, une expérience intérieure ; plus que l'affirmation de l'identité face à l'altérité, une lente métamorphose. Quels genres de textes naissent donc d'une telle conception, et en quoi peut-on dire qu'il ne s'agit pas de littérature de voyage ? Car il ne fait aucun doute que chez Tawada, comme l'écrit G. Thouroude à propos de Butor ou de Lacarrière, « le voyage n'est plus seulement un prétexte ou un thème parmi d'autres, mais il devient source de la narration,

⁷¹⁶ COGEZ Gérard, *Partir pour écrire*, *op. cit.*, p. 9.

⁷¹⁷ “Whether cultural difference is foregrounded, managed or ignored, it is always present and always shaping the travel writer as a confident subject capable of negotiating, organising and translating unfamiliar territory.” LISLE Debbie, *The global politics of contemporary travel writing*, 1^{re} édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 77.

⁷¹⁸ “[T]he genre requires a particular kind of subject who can fulfill the role of the travel writer – one that continually secures a self in contrast to the difference of others.” *Ibid.*, p. 41.

⁷¹⁹ „Das war für mich etwas Besonderes, diese sehr langsame Fahrt nach Europa gemacht zu haben; nicht wie die meisten Besucher oder Touristen, die sofort ankommen und nur mit Augen die fremde Kultur wie eine Landschaft wahrnehmen, sondern daß man in der Fahrt sich selbst langsam verändert.“ TAWADA Yoko, « Yoko Tawada. Wo Europa anfängt », *art. cit.*, p. 185.

origine de l'écriture⁷²⁰. » Ses écrits ne sont donc pas si radicalement différents du *travel writing*, surtout dans ses formes contemporaines ou avant-gardistes au XXe siècle. E. Sturm-Trigonakis place ainsi certains textes de Tawada dans « an entire literary genre where being on the road has become an existential way of living and arriving is only of secondary importance or is not even an issue at all⁷²¹. »

Plus éloignés de ces formes encore relativement conventionnelles, les termes qu'emploie Mireille Calle-Gruber dans la préface au *Génie du lieu* de Butor offrent beaucoup d'éléments de comparaison avec les œuvres de Tawada. Sans aller jusqu'à la destruction radicale et la cacophonie de *Mobile*, on peut en effet dire que l'écriture du déplacement de Tawada produit elle aussi des textes qui ne sont « ni journal de bord ni récit de voyage ni roman d'aventure ni essai ni poème ni autobiographie, et tout cela à la fois cependant⁷²² », ou encore qu'il s'agit d'« un genre nouveau d'essai, une sorte de critique littéraire de la géographie conjugant récit de voyage et analyse géopoétique⁷²³. »

Enfin, il est sans doute permis de dire de son œuvre que « none of it is “travel literature” » à condition de se référer à la tradition du genre. Mais il se pourrait que Tawada fasse partie d'une nouvelle génération d'écrivains voyageurs qui redéfinissent précisément la *travel literature*. Les attentes que formule G. Thouroude à leur endroit sont en tous les cas, nous allons le voir, bien semblables à ce que propose Tawada : « Les écrivains voyageurs du XXIe siècle se trouvent à contre-courant des explorateurs grandioses qui ont incarné le mieux le XXe siècle, les *travel writers* ethnologues. Il est permis d'attendre d'eux qu'ils inventent des narrations inconfortables et chaotiques⁷²⁴. »

⁷²⁰ THOUROUDE Guillaume, *La pluralité des mondes*, *op. cit.*, p. 35.

⁷²¹ STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, *op. cit.*, p. 141.

Plusieurs passages d'un récit comme *Makuragi* illustreraient parfaitement cette esthétique. En voici un exemple : 「どこかへ行くつもりがあつて電車に乗っているわけじゃない。ただ、乗っている。切符を買った時にはどこかへ行くつもりだったのに、乗っているうちに、どこへ行くのか忘れてしまった。」 [« Ce n'est pas que je sois montée dans un train dans l'idée de me rendre quelque part. J'y suis montée, voilà tout. Au moment d'acheter mon billet, je voulais aller quelque part, mais j'ai fini par oublier ma destination au cours du trajet. »] TAWADA Yoko, « Makuragi 「枕木」 », dans *Hinagiku no ocha no baai* 『ヒナギクのお茶の場合』, Tokyo, Shinchōsha, 2000, p. 9.

⁷²² CALLE-GRUBER Mireille, « “Un art de chiffonnier”. A la découverte des géographies littéraires », dans BUTOR Michel, *Oeuvres complètes de Michel Butor. Le génie du lieu 1*, vol. 12 : 5, Paris, La Différence, 2006, p. 8-9.

⁷²³ *Ibid.*, p. 25.

⁷²⁴ THOUROUDE Guillaume, *La pluralité des mondes*, *op. cit.*, p. 265.

2.3.2 旅の時間 → *Wo Europa anfängt*

Un certain nombre de textes recouvrant une multitude de genres existent en deux langues dans la bibliographie tawadienne, sous une forme parfois radicalement différente, et sans que la chronologie de leur création ou de leur traduction soit toujours bien établie⁷²⁵. Les processus d'autotraduction et de réécriture à l'œuvre dans la conception de ces « textes-partenaires » (*Partnertexte*), selon la terminologie établie par Matsunaga Miho⁷²⁶, ainsi que leur relation complexe, mettent en jeu des problématiques tant linguistiques que littéraires. Ce corpus plurilingue représente également, d'un point de vue extérieur à l'œuvre, un phénomène particulier de circulation transnationale et translingue des textes. Nous nous intéresserons en particulier à deux paires de textes afin de montrer comment fonctionne, dans les deux sens, ce déplacement des œuvres, et comment Tawada y entrelace la question de la littérature de voyage à celle du voyage de la littérature.

Là où commence l'Europe occupe incontestablement une place centrale dans l'œuvre de Yoko Tawada en tant que première publication en allemand de la main de l'auteure. Ce récit constitue donc pour elle la transition du statut d'écrivaine traduite à celui d'écrivaine « originale », et le moment de passage d'une écriture monolingue au plurilinguisme qui définit désormais sa production et fait partie intégrante de sa *persona* publique et littéraire. Peu de gens savent cependant qu'il existe une première version en japonais, très différente, de ce récit de voyage initiatique⁷²⁷. Il ne s'agit pas d'un brouillon, d'une version préparatoire ni d'un original dont *Là où commence l'Europe* serait la traduction allemande. Le texte en question, *Tabi no jikan* 『旅の時間』 [Le temps du voyage], existe indépendamment de son « partenaire » plus connu, tout en relatant avec plusieurs divergences majeures le même épisode de la vie de l'auteure. Il fut rédigé par Tawada à l'âge de 19 ans (1979), au retour immédiat de son premier voyage jusqu'en Europe, à travers la Russie, la Pologne et l'Allemagne, et publié de manière

⁷²⁵ On pourra bien sûr se référer à l'excellent *Synchronopse* pour plus de clarté dans le paysage dynamique de l'œuvre tawadienne, mais il faut garder à l'esprit que la date de parution d'un texte ne correspond pas nécessairement à sa date d'écriture.

⁷²⁶ Voir MATSUNAGA Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 540 et 546.

⁷²⁷ C'est à la fois le voyage et le récit dont on peut dire qu'il est initiatique : le voyage car il mena Tawada en Europe pour la première fois et créa en elle le désir d'y retourner, ce qui conduisit à son installation en Allemagne, le récit car il inaugure l'entrée de l'auteure dans la littérature de langue allemande. Cette expérience fait donc office à double titre de « mythe fondateur » pour l'écrivaine.

artisanale (manuscrit polycopié) à trente exemplaires⁷²⁸. Il fut réédité en 2004 dans le cadre du numéro hors-série de la revue *Eureka* consacré à Tawada⁷²⁹, à l'intérieur d'un dossier présentant plusieurs textes (dont des rédactions scolaires) de l'écrivaine avant ses débuts sur la scène littéraire. Bien que cette nouvelle édition ait sorti notre texte des limbes, celui-ci semble revêtir donc au sein de la publication en question une fonction plus documentaire ou biographique que littéraire. Mais qu'en est-il exactement ? Si *Là où commence l'Europe* a fait l'objet d'une attention certaine de la part de la critique et bénéficié de plusieurs traductions (notamment en français et en anglais⁷³⁰), en raison de sa situation dans l'œuvre de l'auteure, de la place qu'occupe l'épisode relaté dans la vie de l'écrivaine, autant que de ses qualités littéraires intrinsèques, *Tabi no jikan* n'a à notre connaissance encore jamais été étudié.

Or son intérêt est loin d'être négligeable. Il permet non seulement de détecter l'expression précoce de thèmes et de motifs qui seront développés dans les écrits postérieurs, mais aussi d'apprécier par contraste la maturation du talent d'écrivain de Tawada, tant au niveau de la complexité de la structure narrative du récit que de la richesse intertextuelle. Par ailleurs, il met en perspective la seconde version du récit, dont une des caractéristiques principales est sa composition fragmentaire, sur le mode du collage (« collageartig ausgebreitete[s] Material⁷³¹ ») de textes auto- et allographes variés : où et comment ce texte précédent se situe-t-il au sein de la nébuleuse intra- et intertextuelle qui constitue la matière du récit tawadien ? Enfin, il relativise la position de *Là où commence l'Europe* comme première œuvre « originale » en allemand au sein de l'œuvre de l'écrivaine, dans la mesure où il serait en réalité déjà une réécriture translingue. Non que ce changement de statut nuise en quoi que ce soit à la qualité ou au prestige du texte en question ; cela nous oblige à simplement à réfléchir à ce que l'édition et la critique peuvent faire d'une œuvre.

Commençons par présenter parallèlement les deux récits en termes de contenu avant d'évoquer leurs divergences au niveau de l'écriture. Nous terminerons par une analyse de la seconde version en rapport avec les problématiques du récit de voyage. Le premier récit (TNJ)

⁷²⁸ 「「旅の時間」は、19歳の時、初めてヨーロッパを旅行し、帰国後ただちに書かれたもの。ガリ版印刷の冊子として、30部が制作された。」 « Meister Tawada no shūgyō jidai 「マイスター多和田の修業時代」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 47.

⁷²⁹ TAWADA Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 58-84.

⁷³⁰ TAWADA Yoko, *Where Europe Begins: Stories*, traduit par BERNOFSKY Susan, New York, New Directions, 2002.

⁷³¹ BAY Hansjörg, « Yoko Tawadas Poetik der Migration », *art. cit.*, p. 110.

est sensiblement plus long que le second (WEA), 25 pages dactylographiées contre 20 pages pour le texte allemand. Cela est dû entre autres à l'envergure des faits rapportés, qui diffère grandement dans les deux textes. TNJ relate en effet, de façon très linéaire, les différentes étapes du voyage : depuis le seuil très symbolique de la maison familiale jusqu'en Allemagne de l'Ouest, en passant par le port de Yokohama, la traversée de la Mer du Japon, la ville russe de Nakhodka, terminus oriental du Transsibérien, le trajet à travers la Russie (Irkoutsk, Omsk, Moscou), Varsovie⁷³², Berlin, Hambourg, Lübeck et retour, avec des étapes différentes dans le récit : Novossibirsk, Krasnoïarsk, et enfin le tout aussi symbolique détroit de Tsugaru 津軽海峡, qui fait figure dans l'imaginaire populaire japonais de marche du pays. WEA, quant à lui, ne retrace le parcours de Tawada que de Yokohama à Moscou, sans faire une seule mention de la suite du voyage jusqu'en Allemagne, et encore moins du retour. La construction linéaire de TNJ, par étapes portant souvent le nom des localités correspondantes, se rapproche donc du journal intime ou journal de bord (c'est notamment sensible dans la prose par moments très proche de la prise de notes : extrême brièveté, phrases nominales⁷³³), alors que WEA se présente sous la forme plus travaillée d'un récit dont les scènes et les événements furent sélectionnés et agencés avec un plan narratif en tête. Qui plus est, TNJ présente au lecteur une importante galerie de personnages, compagnons de voyage ou rencontres fortuites dans les villes où Tawada s'arrêta, absents du récit de WEA. Elle sympathise, interagit, dialogue, etc. avec ces divers personnages, alors que leur nombre est nettement plus restreint dans le second récit, leurs identités tout à fait différentes et leur fonction beaucoup plus ciblée également. TNJ semble avoir pour objet de rendre compte, dans une prose encore très descriptive, de manière

⁷³² Nous pouvons recouper ce trajet avec son évocation dans *Tokeru machi sukeru michi* : 「十七年前、シベリア鉄道に百六十時間も揺られてやっとモスクワに着いて、そこから更に一晩列車に乗ってワルシャワに着いた日のことを思い出した。」 [« Je me rappelai le jour où, il y a dix-sept ans, je suis arrivée à Varsovie. Après avoir été ballottée pendant cent-soixante heures dans le Transsibérien, enfin arrivée à Moscou, j'étais montée dans un nouveau train le temps d'une nuit. »] TAWADA Yoko, *Tokeru machi sukeru michi* 『溶ける街透ける路』, *op. cit.*, p. 202.

⁷³³ La troisième partie, « La cabine du bateau » (船室) en fournit un parfait exemple :

「ごうごうと海を切る音。分厚い水の揺れ。潮のにおい。玉突き音。潮風。赤い絨毯のロビー。狭い階段、鉄の手すり。写真の飾られた細い廊下。重い扉。むっとする船室。簡素なベッド。横たわると上段のマットレスを支えている鉄鎖の菱形の組み合わせ。カーテンをひいて目を閉じる。モーターの音。ひとり。」 TAWADA Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », *art. cit.*, p. 59.

[« Grondement de la mer fendue. Roulis de l'eau épaisse. Odeur de marée. Bruit de billard. Vent de mer. Tapis rouge dans le hall. Escalier étroit, rampe en fer. Long couloir décoré de photographies. Porte lourde. Cabine étouffante. Lit modeste. En m'allongeant, les losanges du filet métallique qui supporte le matelas du dessus. Je tire le rideau et ferme les yeux. Bruit du moteur. Toute seule. »]

vivante et authentique de chaque scène, rencontre ou impression mémorable au cours du trajet, fidèle en cela aux préceptes du récit de voyage⁷³⁴, ce dont témoigne avec évidence le titre.

À la différence de cet enchaînement de saynètes parfois anecdotiques ou naïves mais non dénuées d'action (soirées festives dans le train, conversations à bâtons rompus, flirt, sorties en ville, visites, etc.), WEA présente un type de récit beaucoup plus élaboré (temporalité complexe, polyphonie, etc.) mais, en comparaison, nettement moins vivant et spontané. Ce texte que Pascale LaFountain définit très bien comme « semi-autobiographical fairy tale travelogue⁷³⁵ » fait en revanche la part belle à une dimension littéraire qui était complètement absente du premier récit, au niveau de la technique comme des références⁷³⁶, et se concentre sur des aspects et des moments du voyage sur lesquels TNJ ne s'appesantit pas. C'est par exemple le cas, en premier lieu, de la Sibérie, qui occupe une place absolument centrale dans WEA mais était pour ainsi dire absente du texte japonais. Nous observons ainsi un changement de focalisation et de temporalité du récit entre les deux versions, le premier traitant les « cent soixante heures dans le Transsibérien⁷³⁷ » comme une des étapes parmi d'autres d'un périple bien plus long, tandis que le second se concentre uniquement sur cette première partie du voyage et en dilate l'espace-temps par la narration.

Cette dilatation a également lieu par le recours à plusieurs techniques spécifiques. La première d'entre elles tient au traitement de la temporalité du récit, plus précisément au grand nombre de coupures et de pauses dans la narration introduites par des sauts temporels (analepses et prolepses) et des discours rapportés ou des citations qui semblent avoir pour

⁷³⁴ « Le contrat tacite qui lie l'écrivain d'un récit de voyage à son lecteur est en apparence des plus simples. Un auteur est censé relater, à la première personne, un périple qu'il a réellement effectué, et qui l'a conduit en des lieux qu'il va s'efforcer d'évoquer avec le plus d'objectivité possible, sans se refuser par ailleurs à rendre compte de ce que sa présence sur place lui a donné à éprouver. » COGEZ Gérard, *Partir pour écrire, op. cit.*, p. 103.

⁷³⁵ LAFOUNTAIN Pascale, « Of Women and Polyglots: Yoko Tawada's "Where Europe Begins" and Rosi Braidotti's Transnational Feminist Nomadology », dans *TRANSIT*, vol. 10, n° 2, 1 janvier 2016, p. 3, [En ligne], <<https://escholarship.org/uc/item/6js8p1fc>>, (Consulté le 14 mai 2018).

Pour une présentation linéaire des différentes étapes du récit, nous renvoyons à son analyse, même si l'interprétation féministe qu'elle en donne, comme « literary embodiment of the European-polyglot-nomad-becoming-woman », ne nous semble pas exactement convaincante.

⁷³⁶ L'unique « référence » littéraire se trouve à la dernière page du récit, juste avant l'arrivée. On y apprend que, bien que la perspective du retour au foyer lui déplaise toujours autant, Tawada a depuis la veille une folle envie de lire Shiga Naoya : 「家へ帰るのはあいかわらず嫌だったがきのうから、むしように志賀直哉が読みたくなった。」 TAWADA Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », *art. cit.*, p. 84.

Par contre, les nombreuses lectures qui accompagnent Tawada dans son second récit de voyage ne sont pas mentionnées dans le premier, ce qui invite à se demander à quel moment cette surcouche intertextuelle, inséparable de la représentation de l'espace dans WEA, s'est intercalée entre celui-ci et le récit.

⁷³⁷ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 71.

fonction d'empêcher le récit de progresser. Si l'on observe la structure de WEA, on se rend compte que le récit de voyage en lui-même est réduit à la portion congrue : seules quatre des vingt sections⁷³⁸ qui composent le texte décrivent à proprement parler une scène du voyage (le départ de Yokohama, une nuit à bord du Transsibérien, l'arrivée à Moscou), avec une accélération notable vers la fin du récit (sections n°2, 16, 19 et 20). Le reste du texte est exclusivement constitué d'éléments qui, temporellement et textuellement, sortent du cadre du voyage à proprement parler.

Au niveau de la temporalité du récit, plusieurs sections sont composées d'éléments précédant le voyage (« quelques mois avant le voyage », section 4, p. 72) ou lui succédant (« trois ans après le voyage », section 6 et 10, p. 74 et 77), ce qui dénote un geste commun aux écritures avant-gardistes du voyage, à savoir la volonté de « s'affranchir, à l'intérieur même du genre, de la chronologie et de la linéarité⁷³⁹ ». Quant à la nature textuelle de ces excursions hors du récit, il s'agit d'un véritable patchwork de citations de textes autographes (fictifs ou non, nous l'ignorons) et allographes. La première catégorie regroupe des extraits du « journal » de Tawada – ou en tout cas de la narratrice (sections 3, 7, 8, 11, 15), d'un « premier récit de voyage » (sections 5, 9, 12, 18) et d'une « lettre à [s]es parents » (section 17). Il est intéressant de remarquer que la lettre, le journal et le récit sont précisément considérés comme les trois formes historiques majeures de l'écriture du voyage⁷⁴⁰ ; leur assemblage chaotique dans le texte ne relève donc peut-être pas d'un choix arbitraire mais d'un jeu calculé avec les modèles du genre. La seconde catégorie regroupe quant à elle d'autres récits tirés des lectures ou des souvenirs de la narratrice⁷⁴¹ (sections 1, 13, 14, 19). Il s'agit principalement de contes forgés à partir d'éléments empruntés à diverses traditions (une grand-mère et une enfant, un oiseau de feu, une maladie incurable, un serpent dans un jardin, un interdit brisé, etc.) ou provenant du folklore local (notamment tOUNGOUZE ou SAMOYÈDE, mettant en scène des chamanes, des ours,

⁷³⁸ Par comparaison, TNJ en compte 31.

⁷³⁹ THOUROUDE Guillaume, *La pluralité des mondes*, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁴⁰ «One of the three most prolific kind of travel narratives, whether informal or formal, has always been the letter. (...) A second popular form of travel narrative through the centuries has been the diary or journal. (...) A third most usual form assumed by the literature of travel is surely the simple narrative.» ADAMS Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, The University Press of Kentucky, 1983, p. 42-44. Cité dans PASQUALI Adrien, *Le tour des horizons*, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁴¹ Nous insistons sur la séparation entre la narratrice et l'auteure, si aisément oubliée dans les récits autofictionnels de Tawada, car ces lectures à bord du train décrites dans WEA ne sont nullement mentionnées dans TNJ, ce qui peut vouloir dire deux choses : ou bien que ces lectures d'appoint ne jouèrent pas un rôle suffisamment important dans l'expérience de ce premier voyage à 19 ans pour qu'elle en parle dans son récit, ou alors qu'il s'agit d'un ajout postérieur, à l'occasion de l'écriture de WEA. Nous penchons pour la seconde hypothèse.

des oiseaux, etc.⁷⁴²). Ces multiples sources agissent comme filtres littéraires à la perception de l'espace et remplacent la plupart du temps le récit ou la description directe des lieux et des événements, conférant ainsi une qualité textuelle à l'espace traversé. La trace textuelle d'une de ces superpositions est par exemple visible lorsqu'un personnage assimilable à celui d'une des histoires rapportées : une vieille femme, disparue après être tombée du train, fait irruption dans le champ de vision de la narratrice⁷⁴³.

Pour complexifier encore davantage la trame du récit, brouiller au maximum les cartes entre ce qui relève du réel et de la fiction et saper définitivement la confiance du lecteur, il est prévenu que le journal en question a été « inventé après le voyage » (p. 73), et le récit de voyage écrit « avant le voyage » (*ibid.*). Qu'est-ce donc que ce texte que nous lisons ? Que reste-t-il du voyage dans ce récit où tout est, peu ou prou, inventé ou rapporté ? Comme le note Gérard Coge, z,

L'introduction dans le récit, de passages issus directement d'un savoir livresque, nous donne à entendre la portée polysémique du mot « voyage » chez l'écrivain. Un voyage peut en somme en cacher un autre, lorsque après le périple effectif commence un véritable parcours d'écriture, qui n'est peut-être pas moins réel que le précédent, au point que le lecteur en arrive parfois à se demander lequel est l'envers de l'autre.⁷⁴⁴

Contrairement à TNJ qui conserve de bout en bout une temporalité et une spatialité linéaires, un point de vue unique, celui de l'auteure-narratrice-personnage, WEA multiplie les niveaux diégétiques, les lieux, les temps, fragmente le récit, les voix, les points de vue, sans aucun principe organisateur apparent : « Il ne se trouve aucune instance pour faire entrer ce collage de matériau étalé dans une perspective fiable et le rassembler en un récit de voyage achevé⁷⁴⁵. » La différence dans la technique littéraire et l'évolution du style sont absolument

⁷⁴² Voir POPOVA Lucia, *Mythes et légendes sibériens*, Editions L'Harmattan, 1992.

⁷⁴³ La fin de l'histoire racontée par la mère de la narratrice : « La vieille artiste peintre perdit la mémoire en tombant du train. (...) Mais la nuit, quand elle entendait le train approcher, elle était prise d'inquiétude et il lui arrivait même de traverser toute seule la sombre forêt pour aller jusqu'à la voie ferrée, comme si quelqu'un l'avait appelée. » (TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 81.)

Un épisode du voyage, où la narratrice se réveille en pleine nuit : « Le train s'arrêta, mais on ne voyait pas de gare. Les contours des bouleaux se précisèrent, leurs peaux devinrent de plus en plus claires, et soudain une ombre bougea parmi les troncs. (...) L'ombre s'approcha du train. Ce n'était pas un ours, mais un humain. La mince silhouette au visage à moitié couvert par les cheveux mouillés tendait les bras et continuait de s'approcher. Je vis, venant de la gauche, la lumière de trois lampes de poche. Un bref instant, le visage de la silhouette fut éclairé : c'était une vieille femme. » (*Ibid.*, p. 83-84.)

⁷⁴⁴ COGEZ Gérard, *Partir pour écrire*, *op. cit.*, p. 66-67.

⁷⁴⁵ „Dabei gibt es keine Instanz, die dieses collageartig ausgebreitete Material in eine zuverlässige Perspektive integrieren und zu einem in sich geschlossenen Reisebericht zusammenfügen würde.“ BAY Hansjörg, « Yoko Tawadas Poetik der Migration », *art. cit.*, p. 110.

frappantes entre les deux versions de ce même voyage, de même que leur projet respectif. Dans son titre même, « Le temps du voyage », le premier récit ne problématise nullement la relation entre l'expérience et l'écriture. J'ai voyagé pendant un temps ; maintenant que je suis rentrée, je raconte ce moment. Il prétend rendre de manière aussi directe que possible une accumulation d'expériences, d'impressions, de conversations, alors que le second récit est tout entier construit à l'encontre de cette évidence, de cette fiction de l'immédiateté. Dès que le bateau quitta le quai, écrit Tawada, « ma mémoire cessa de fonctionner. Voilà pourquoi je ne sais plus rien de ce voyage. » (p. 71) D'emblée, le « temps du voyage » est institué en quantité problématique, il devient une inconnue, « un espace vide dans ma vie, un espace que je peux combler seulement par un récit de voyage. » (*ibid.*)

Mais quel récit de voyage ? N'en a-t-elle pas déjà écrit un, quelque douze ans auparavant, à son retour au Japon ? Nous touchons là au cœur de la problématique du texte et des ambiguïtés de l'écriture. À en croire Tawada, le besoin de fiction serait créé par l'espace vide, le trou de mémoire ; en réalité, nous savons grâce à la première version du récit, suffisamment dénué d'artifice et de technique littéraire pour être suspecté d'être, lui aussi, une construction fictionnelle, que c'est l'inverse : c'est le vide qui est inventé en raison d'un besoin de fiction⁷⁴⁶. Nous irions donc jusqu'à dire que Tawada écrit WEA en réaction à TNJ, contre la fausse évidence de l'écriture référentielle à laquelle croyait encore, dans sa rafraîchissante simplicité, son récit de jeunesse. Un indice de ce rejet se trouve précisément dans la réutilisation silencieuse (et la réécriture radicale) de certains éléments du premier récit dans le second, alors même que Tawada s'invente un journal postérieur et un récit de voyage antérieur. Nous aurions pu croire avoir découvert en TNJ l'un de ces deux textes fantômes, partiellement cités et qui composent finalement la majeure partie de WEA. Que nenni, les passages dont il est indiqué qu'ils proviennent du journal ou de l'autre récit de voyage (dont l'existence reste entièrement hypothétique) ne figurent pas dans TNJ, et inversement les rares passages qui se trouvent dans les deux versions ne sont pas signalés par Tawada. La scène de départ sur le quai (un des rares fragments censés ne pas provenir d'une source extérieure dans WEA) est l'un d'entre eux, et leur lecture parallèle est particulièrement révélatrice du tournant esthétique et de l'évolution de l'écriture chez l'auteure :

⁷⁴⁶ C'est d'ailleurs une poétique semblable à celle que nous relevions dans « Une fiction nommée l'"enfance" », où Tawada jouait avec l'incertitude de la mémoire et la déformation des souvenirs pour déployer l'espace nécessaire à l'écriture fictionnelle – ou plutôt fictionnalisante. De même, nous avons pu observer comment, dans un essai poétique sur Paul Celan, Tawada récrivait sa thèse en feignant la spontanéité, c'est-à-dire mentait à propos d'un oubli pour libérer l'écriture.

Des rubans de couleur vive reliaient la terre et le bateau comme une toile d'araignée. Des visages, des visages, encore des visages, tous étaient tournés vers nous. Papa et ma petite sœur étaient là, ainsi que maman, un peu à l'écart. Je leur fis signe de toutes mes forces. Je me sentais bien à ce moment-là. L'orchestre jouait *A String of pearls*. (...) Les visages rapetissèrent. Les rubans étaient encore tendus. Le bateau changea lentement de cap et tourna pour de bon en direction de la mer. (Version japonaise)⁷⁴⁷

Debout sur le pont supérieur, trois équipages russes en uniformes jouaient une musique d'adieu dont la solennité étrangère suscita en moi quelque chose d'inhabituel. Moi aussi, j'étais sur le pont principal, telle une spectatrice de théâtre se retrouvant par mégarde sur la scène, car mes yeux, perdus dans la masse humaine restée sur le quai, continuaient à m'observer, tandis que moi, aveugle et désespérée, je me tenais sur le bateau. D'autres passagers lançaient en direction du quai des serpentins de plusieurs couleurs. En l'air, les serpentins rouges se changeaient en cordons ombilicaux – dernier lien entre les passagers et ceux qu'ils aimaient. (...) La masse humaine s'éloignait lentement, la musique cessa et, au-delà de la terre ferme, le ciel se fit plus vaste. À l'instant où mon serpent se déchira, ma mémoire cessa de fonctionner. (Version allemande)⁷⁴⁸

Le premier élément stylistique qui frappe à la comparaison de ces deux extraits est la complexification de la prose (WEA : phrases longues et structurées, expression de la causalité, de l'opposition, syntaxe ; TNJ : phrases brèves, simples de type sujet-verbe-prédicat ou sujet-verbe-complément, parataxe). On peut dire que cette différence formelle, sans doute simplement liée à un écart technique entre l'écriture des deux récits, annonce d'une certaine manière la suite des textes respectifs, l'un étant une juxtaposition linéaire d'éléments brefs alors que l'autre est un mélange élaboré de sources, de temporalités et de points de vue. Le phénomène de dédoublement de la perspective dans WEA (à la fois sur le quai et sur le pont) participe également à la mise en place du principe de fragmentation qui détermine la narration. Par ailleurs, si la scène et l'imagerie sont exactement identiques (les adieux sur le quai, les rubans, la musique, le départ du bateau), l'atmosphère est quant à elle radicalement différente. La description d'éléments familiers (le visage des parents, une musique connue) dans TNJ fait place à un univers indifférencié (« une musique d'adieu », « la masse humaine »), où les seuls détails soulignés créent une atmosphère dramatique et vaguement inconfortable (les uniformes, la « solennité étrangère » de la musique, la comparaison des rubans à des « cordons

⁷⁴⁷ Version japonaise : 「色あざやかなテープが蜘蛛の巣のように陸と船とを結んでいた。顔顔顔が満面こちらを向いていた。父がいて、妹がいて、少し離れた所に母がいた。思いきり手を振った。そうしていると、気持ちよかった。バンドは「真珠の首飾り」を演奏していた。(...) 顔はぐっと小さくなっていた。テープはまだのびていた。船はゆっくりと方向を変えて、本当に海に向かいはじめた。」 TAWADA Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », *art. cit.*, p. 59.

⁷⁴⁸ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 70-71.

ombilicaux »). Il est tout à fait intéressant et révélateur que Tawada soit allée jusqu'à supprimer la référence musicale et changer le ton de l'orchestre dans le but de mettre en place une atmosphère radicalement différente, car il n'y a rien de solennel dans *A String of Pearls*, qui n'est pas une musique d'adieu mais un morceau de jazz plutôt enjoué, où brille le son clair des cuivres. Ces transformations s'étendent à tous les éléments de cette très brève scène, affectant la protagoniste et le récit. Dans TNJ, elle se sentait bien en faisant signe à ses parents ; elle est « aveugle et désemparée » sur le pont, observant la foule anonyme dans WEA. Enfin, on ne voit les rubans que se tendre dans le premier récit, le lien n'est pas rompu avec la terre ferme et les êtres chers, alors qu'ils se déchirent sans cérémonie dans la seconde version. Mouvement lent du bateau qui prend le large contre rupture abrupte : « la musique cessa et (...) ma mémoire cessa de fonctionner. »

Cette rupture marque aussi la fin du parallèle entre les deux récits, qui ne coïncideront désormais plus, mis à part la référence commune à certains lieux-étapes du voyage (Tawada n'irait tout de même pas jusqu'à modifier le trajet du Transsibérien pour les besoins de la fiction !). Toutefois, cela ne signifie pas pour autant que tous les éléments de WEA soient étrangers à TNJ. L'auteure semble bien récupérer certains motifs ou certaines idées, qu'elle développe et auxquels elle confère une signification plus importante dans le second récit. L'un des passages centraux de WEA se trouve dans le troisième fragment ; il concerne la destination et les motifs du voyage et trouve sa source dans le premier récit. Là encore, Tawada se livre à une réécriture tout à fait révélatrice :

Le jeune homme qui se tenait accoudé à la rembarde à côté de moi me demanda soudain « jusqu'où est-ce que vous allez ? » Sans être particulièrement surprise, je lui répondis « jusqu'en Allemagne ». « Pour quoi faire ? – Rien de particulier », répondis-je après un temps de réflexion. (Version japonaise)⁷⁴⁹

« Où allez-vous ? me demanda un homme assis à côté de moi. – Je vais à Moscou. » (...) L'homme me regarda d'un air si choqué qu'il me fallut aussitôt ajouter quelque chose. « En fait, Moscou ne m'intéresse guère, mais je voudrais connaître un jour la Sibérie. – Que voudriez-vous connaître de la Sibérie ? demanda-t-il, qu'y a-t-il en Sibérie ? – Je ne le sais pas encore. Peut-être rien de particulier. Mais il est important que je *traverse* la Sibérie. » (Version allemande)⁷⁵⁰

⁷⁴⁹ TAWADA Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », *art. cit.*, p. 61.

⁷⁵⁰ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 72.

Les détails concrets du texte changent (l'Allemagne est remplacée par Moscou, l'homme accoudé est désormais assis), mais ce n'est ce qui est important ici. Le plus important est que Tawada ait conservé la notion de vacuité du but du voyage : « rien de particulier », tout en modifiant radicalement ses implications. Là où, dans TNJ, il s'agissait de voyager pour voyager, sans motif ultérieur qu'aller jusqu'où il est possible d'aller, cela implique dans WEA une idée différente : que l'important n'est pas la destination mais la traversée, d'où le changement de focalisation dans le récit en général, et dans ce passage en particulier, de Moscou (le terme du voyage) à la Sibérie (l'espace du voyage).

Ce ne sont pas le point de départ et de destination qui forment l'opposition décisive dans le texte de Tawada, mais l'espace de transit et la destination, l'espace du cheminement et le lieu de l'arrivée – ou encore : le principe du cheminement et celui de l'arrivée.⁷⁵¹

À quoi nous ajouterions donc que, de ces deux membres, c'est le premier que Tawada privilégie. Elle exprime clairement cette esthétique du passage dans un entretien où elle revient sur son expérience dans le Transsibérien :

Ça pourrait aussi bien ne pas être l'Europe ; ce qui m'importe, c'est comment on a voyagé d'un endroit à un autre. Ce fut pour moi quelque chose de très singulier que ce long trajet vers l'Europe, non pas comme la plupart des visiteurs ou des touristes qui s'empressent d'arriver et de percevoir la culture étrangère comme un paysage, mais le fait de se transformer soi-même lentement au cours du trajet.⁷⁵²

Cela a naturellement de lourdes implications sur le traitement de l'arrivée dans le récit de voyage. De fait, ce qui n'était qu'une étape du périple initial devient l'étape ultime du voyage dans le second récit, qui finit tout de même par y aboutir malgré une linéarité brisée, des allers-retours temporels et une démultiplication déroutante des différentes couches de récit épaississant à l'envi l'espace intermédiaire. Le traitement de Moscou dans les deux textes est en apparence tout à fait différent, mais une idée majeure présente dès la première version les rassemble : « Moscou est une menteuse ».

⁷⁵¹ „Nicht Ausgangs- und Zielpunkt der Reise bilden in Tawadas Text die entscheidende Opposition, sondern Transitraum und Ziel, der Raum des Unterwegsseins und der Ort der Ankunft – oder auch: das Prinzip des Unterwegsseins und dasjenige der Ankunft.“ BAY Hansjörg, « Yoko Tawadas Poetik der Migration », *art. cit.*, p. 112.

⁷⁵² „Es muß ja auch nicht Europa sein, es kommt mir darauf an, wie man von einem Ort zu einem anderen gefahren ist. Das war für mich etwas Besonderes, diese sehr langsame Fahrt nach Europa gemacht zu haben; nicht wie die meisten Besucher oder Touristen, die sofort ankommen und nur mit Augen die fremde Kultur wie eine Landschaft wahrnehmen, sondern daß man in der Fahrt sich selbst langsam verändert.“ TAWADA Yoko, « Yoko Tawada. Wo Europa anfängt », *art. cit.*, p. 185.

Moscou est une menteuse. Le pain blanc est monté sur la table. Les calories des glaces ont augmenté. La ville était maquillée au carré. Le bus d'Intourist tournait au milieu. Personne ne se retournait à la vue d'étrangers. Voici le plus grand hôtel du monde. Voilà la plus grande bibliothèque du monde. Sur le boulevard, les voitures roulaient en file. Il y aura même du Coca-Cola l'année prochaine. (Version japonaise)⁷⁵³

Le train arriva à Moscou, une femme d'Intourist s'approcha de moi et me dit que je devais rentrer sur-le-champ car mon visa n'était plus valable. Le Français me chuchota dans l'oreille : « Crie très fort que tu veux rester ici. » Je criai si fort que les murs de la gare s'effondrèrent. Derrière les débris, je vis une ville qui me parut très familière : c'était Tokyo. (Version allemande)⁷⁵⁴

Ce qui frappe dans le premier texte est la rupture dans le ton du récit. Alors qu'il se contentait jusqu'ici de rapporter avec simplicité les décors et les événements rencontrés, la description de Moscou possède une étrangeté, un caractère irréel qui détonne par rapport au reste du texte, de même que la critique à peine voilée de la propagande politique soviétique. La ville telle qu'elle est mise en scène pour les touristes est immédiatement perçue dans son artificialité. Dans le cas de WEA, l'évocation de Moscou se limite à la gare et aucun des éléments du décor ne semble reprendre ceux de la première description (hormis Intourist, l'inévitable agence touristique officielle de l'U.R.S.S.). Toutefois, dans ce passage également, Tawada récupère une idée présente dans TNJ et la réécrit pour lui conférer une signification plus profonde et un rôle plus important au sein de l'appareil narratif. Il s'agit de la notion de « maquillage » et de « mensonge » (cette dernière nous rappelle en outre l'intérêt de l'auteure pour la construction fictive des lieux dans « "Oitachi" to iu kyokō »). Dans le second récit, le mensonge n'est pas d'ordre politique mais ressortit à l'expérience existentielle du déplacement que fait l'auteure : derrière la façade de cette destination à la fois attendue et redoutée se cachait en réalité la ville de départ, comme si le fait d'être parvenue au terme du voyage en annulait tout le bénéfice, en renvoyant le personnage désemparé à son point de départ. Il est confronté ici à ce que G. Cogez identifie comme un schème récurrent dans la littérature de voyage, un point extrême indépassable aux confins du périple⁷⁵⁵. En cet endroit, précise-t-il, a typiquement lieu une apparition du double du voyageur, qui le réunit avec lui-même et parachève ainsi le

⁷⁵³ 「モスクワは嘘つきだ。白いパンがテーブルにのぼった。アイスクリームの脂肪分がふえた。町は四角く化粧していた。その間をインツォリストのバスが走りまわった。人々は異国人を見てもふりかえらなかった。これが世界一大きなホテルです。これが世界一大きな図書館です。大通りに車がつらなって走っていた。来年はコカコーラもはいるという。」 TAWADA Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », *art. cit.*, p. 65.

⁷⁵⁴ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 88.

⁷⁵⁵ COGEZ Gérard, *Partir pour écrire*, *op. cit.*, p. 29.

mouvement de sortie en l'abolissant. Dans le cas du récit de Tawada, le dédoublement est double, si l'on peut dire : d'une part, la ville d'arrivée se dédouble et devient à la fois Moscou et Tokyo, ville de départ⁷⁵⁶ ; d'autre part, la narratrice-personnage se dédouble aussi, répétant le geste de la scène du départ au port de Yokohama mais en abolissant cette fois la distance qui la sépare d'elle-même.

Je vis un étang au milieu de la gare et m'aperçus que j'avais une soif insupportable. Après avoir bu de l'eau de l'étang, j'eus mal au ventre et je m'étendis aussitôt sur le sol. (...) [«] Viens dans l'eau avec nous ! » cria dans mon ventre une autre voix. Je sautai à l'eau.⁷⁵⁷

L'eau joue dans le récit un rôle central en tant que principe unificateur et élément magique. Dans cette scène finale, elle remplit ces deux rôles à la fois, et l'action de « sauter à l'eau » n'y est pas à entendre au sens de sauter dans la mare, mais bien à l'intérieur d'elle-même, dans son propre ventre. Cette image très forte tient à la fois de l'ingestion, donc de la disparition, et de la gestation. Plus qu'une réunion avec soi-même, la résolution de cet ultime dédoublement suggère un début de renaissance qui redonne son sens au déplacement : la fin du voyage se traduit certes par un retour géographique abrupt au point de départ mais n'est pas synonyme d'un retour à l'état initial pour le voyageur. Dans l'optique de la vie et de l'œuvre de Tawada, cette scène a également une fonction symbolique majeure, puisqu'elle représente à travers l'image de l'auteure se portant elle-même dans son ventre une prise d'indépendance, un détachement vis-à-vis de sa situation initiale : la nouvelle vie littéraire de Tawada en Europe et en allemand peut débiter.

Au regard de ces quelques remarques sur deux versions à la fois très différentes et en même temps très liées du récit d'un même voyage, ainsi que sur la réécriture qui y est à l'œuvre, nous ne pouvons manquer d'observer la maîtrise des codes de la littérature viatique dont Tawada fait preuve dans ses efforts mêmes pour déconstruire le genre (accumulation artificielle des formes qu'il prit historiquement, contestation de la structure linéaire de l'itinéraire,

⁷⁵⁶ Peut-être une réalité propre à la construction du Transsibérien est-elle aussi réactivée littérairement, à savoir que ses gares de départ et d'arrivée sont l'exact reflet l'une de l'autre, presque comme si l'identité des deux extrémités de la ligne pouvait avoir l'effet magique d'abolir la distance qui les sépare et d'unifier l'immensité du territoire russe : « La gare de Vladivostok, point d'arrivée, est l'exacte réplique de la gare de Iaroslav à Moscou, point de départ : une sorte de château russe, blanc, de style composite, avec un corps central et deux ailes, assemblage harmonieux d'arches, de toits pointus, de créneaux, non sans un brin de fantaisie supposée cosaque. (...) Quand le train de Moscou entre en gare de Vladivostok, la grande horloge sur la façade indique : 23h30. Ce n'est pas l'heure affichée par la montre du voyageur, c'est l'heure de Moscou. » FERNANDEZ Dominique, *Transsibérien, op. cit.*, p. 9-10.

⁷⁵⁷ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.*, p. 88.

fictionalisation du récit, diffraction du point de vue, etc.) et produire ce que l'on pourrait définir comme un récit de voyage ironique. La transition radicale entre les deux textes montre également l'affirmation d'une poétique du passage et d'une esthétique propre.

2.3.3 *Im Bauch des Gotthards* → ゴットハルト鉄道

Un tel potentiel est clairement présent de même dans un autre texte de l'auteure, ou plutôt un autre couple de textes : *Im Bauch des Gotthards* [Dans le ventre du Gothard] et *Gottoharuto tetsudō* 『ゴットハルト鉄道』 [Le chemin de fer du Gothard]. Le rapport entre la version allemande et la version japonaise n'y est toutefois pas le même que dans le cas précédent. Les deux textes furent écrits la même année (1995) mais la version japonaise est présentée comme la traduction de l'allemand. Plus précisément, Tawada en parle comme de sa première tentative d'autotraduction⁷⁵⁸, ce qui fait de ce texte une autre pierre angulaire de l'œuvre tawadienne, à l'instar de *Là où commence l'Europe*. Cette fois-ci, la trame des deux textes est sensiblement la même, mais leur longueur et leur genre diffèrent : le premier n'est long que de sept pages dans l'édition de *Talisman* et se présente comme un essai avec passages narratifs, tandis que le second en compte trente dans l'édition de poche (plus un mot de l'auteur de trois pages à la fin de l'ouvrage) et tient davantage du récit à teneur essayistique.

L'origine de ce texte est une commande du journal suisse *Neue Zürcher Zeitung* pour un numéro spécial consacré au Massif alpin du Saint Gothard (plus précisément de son tunnel ferroviaire dans le cas de Tawada)⁷⁵⁹, qui s'étend entre la Suisse et l'Italie, et parut d'abord dans le numéro de juillet 1995 du magazine *NZZ Folio* sous le titre « Im Bauch des Bergs » [Dans le ventre de la montagne]⁷⁶⁰. Le texte japonais est paru quant à lui dans la revue littéraire *Gunzō* dans le numéro de novembre de la même année. Nous sommes donc loin des douze années qui séparaient les deux textes qui nous occupèrent précédemment et la vision du monde de Tawada, sa poétique et son style n'auront pas radicalement changé en l'espace de quelques

⁷⁵⁸ *A Conversation with Yoko Tawada, op. cit.*

⁷⁵⁹ Tawada fait état dès les premiers mots des deux versions de cette requête à l'origine de l'écriture, bien que de manière elliptique et surprenante hors du contexte de publication original : „Als ich gefragt wurde, ob ich durch den Gotthard fahren möchte (...)“ [« Lorsqu'on me demanda si je voudrais bien voyager à travers le Gothard (...) »] (TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 96.); et 「ゴットハルト鉄道に乗ってみたいかと言われた。」 [« Vous ne voudriez pas prendre le chemin de fer du Gothard ?, me dit-on. »] (TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō, op. cit.*, p. 8.).

⁷⁶⁰ *Im Bauch des Bergs | Gotthard | Juli 1995 | NZZ Folio*, [En ligne], <<http://folio.nzz.ch/1995/juli/im-bauch-des-bergs>>, (Consulté le 1 avril 2018).

mois. Peut-être est-ce entre autres pour cette raison que tout le contenu du texte allemand se retrouve d'une manière ou d'une autre dans la version japonaise qui, sans doute libérée des contraintes de format, va par contre s'étendre loin au-delà des limites du texte de départ :

Après avoir fini d'écrire le manuscrit en allemand, j'eus envie de le traduire en japonais. Normalement, je ne me dis jamais que je traduirais bien ce que j'ai écrit moi-même. M'essayer à quelque chose dont je n'avais jamais fait l'expérience me procura un sentiment semblable à l'envie qui me prit à l'idée de pénétrer dans le tunnel. C'est bien beau mais, au fil de la traduction du manuscrit, de nouveaux personnages, un passé, un décor firent leur apparition ; pour comble, au personnage principal s'en est substitué un autre, et l'histoire a complètement changé.⁷⁶¹

Cette déclaration est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, elle fait état de l'« inexpérience » de l'auteure en ce qui concerne l'autotraduction, alors même qu'elle a déjà pratiqué la traduction et la réécriture, ce qui suggère un processus tout à fait différent de ces deux pôles qui aimantent toujours la réflexion autour de la question autotraductrice. À cet égard, elle déclare dans son entretien avec A. Eshel, de manière naïve mais en même temps pleine d'implications pour le statut de l'autotraduction, qu'elle n'a « pas su dire non⁷⁶² ». Ensuite, elle assimile le processus de traduction et la démarche d'écriture au mouvement du voyage, ce qui revient à dire, dans le cas d'un récit de voyage, que la matière du texte et la réflexion sur l'acte créateur sont étroitement liées. C'était déjà le cas dans *Là où commence l'Europe*, mais avec un objectif et des méthodes différents. De plus, elle dévoile par cette occasion au lecteur japonais les divergences entre le texte qu'il vient de lire et un « original » inconnu pour lui, révélant tout ce que l'imagination de l'auteure a apporté au texte lors de la seconde étape d'écriture, et ce en à peine quelques mois d'écart. Cela met en perspective les changements radicaux entre TNJ et WEA, notamment en ce qui concerne l'apparition de nouveaux personnages, dialogues, scènes, etc.

Qu'apportent au juste les ajouts du texte japonais à la version allemande ? Premièrement, le récit japonais (GT) est peuplé de personnages, alors qu'il n'y a pas âme qui vive dans le texte allemand (IBG). On n'y rencontre littéralement personne, hormis Saint Gothard lui-même, le

⁷⁶¹ 「ドイツ語の原稿を書き終わってから (...)、それを日本語に訳してやろうという気になった。普段は、自分自身の作品を翻訳してやろうなどとは思わない。経験のないことに挑戦してみたのは、トンネルに入りたい時の気持ちとも似ていた。それはいいが、訳しているうちに原文には出てこない登場人物が出てきたり、過去や背景が出てきたりして、おまけに主人公もすりかわり、すっかり話が変わってしまった。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, op. cit., p. 228-229.

⁷⁶² “Usually I don't like – of course not – that the translator changes the original text. They can't do that. But, in that case, I was the author, so I couldn't say no. That's a problem. It's better to write a new story than to translate one's own work.” *A Conversation with Yoko Tawada*, op. cit. 13:43-14:02.

massif montagneux dont la personnification n'en est que plus sensible⁷⁶³. Tawada semble tout à fait seule à la gare, dans le train, à l'hôtel, en ville, ce qui renforce le sentiment d'isolement lié aux lieux évoqués (le tunnel, une ville enfermée dans la montagne). GT fait quant à lui apparaître au moins deux personnages centraux, qui s'opposent et créent une dynamique spatiale dans le récit : Rainer, une connaissance allemande (dont nous n'avons que le discours rapporté dans IBG), et Monsieur Berg⁷⁶⁴, ancien conducteur de train à la retraite. L'un représente le monde extérieur, l'autre l'espace intérieur de la montagne. Pour le premier, et pour la plupart de ceux qui doivent emprunter le tunnel pour se rendre d'un côté ou de l'autre de la montagne, « le Gothard en lui-même n'est rien qu'un obstacle⁷⁶⁵ ». D'autant plus qu'il sépare l'Europe du Nord de l'Italie, objet historique de fascination culturelle pour les intellectuels allemands, ironise Tawada :

On va me faire monter dans le train du Gothard. Je m'en fais une joie. Lorsque je lui dis cela, Rainer fit une moue embarrassée. Ma pauvre, ce n'est vraiment pas de veine, te forcer à rentrer dans un tunnel aussi long et sombre, qu'ils sont cruels ces Suisses. Je me rappelai alors. Pour faire partie de la classe intellectuelle du Nord de l'Allemagne, il est impératif de rêver de la lumière de l'Italie. (...)

Dis, tu connais le pays où fleurissent les citronniers ? J'ai envie de t'emmener là-bas. Goethe a écrit un poème comme ça. Il ne fait pas de doute que, au seul nom de l'Italie, des ruines teintées d'or brillant se dressaient devant les yeux de Goethe. Croulantes sous le poids d'une admiration lourde comme un tas d'encombrants.⁷⁶⁶

⁷⁶³ „Durch den Gotthard zu fahren hieß, durch den Körper dieses Mannes zu fahren. Ich habe mich noch nie in einem männlichen Körper gefunden. Jeder Mensch hat einmal in einem Mutterleib gegessen, aber keiner kennt den Innenraum des väterlichen Körpers.“ TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », *art. cit.*, p. 96.

« Voyager à travers le Gothard voulait dire voyager à travers le corps de cet homme. Je ne me suis jamais trouvée dans le corps d'un homme. Chacun d'entre nous a séjourné au sein de la mère, mais nul ne connaît l'espace intime du corps paternel. »

⁷⁶⁴ Le lecteur germaniste peut apprécier le clin d'œil à l'allemand dans le texte japonais, puisque « Berg » signifie montagne. Cela ajoute une dimension symbolique à la fonction du personnage.

⁷⁶⁵ „Der Gotthard selbst sei nichts anderes als ein Hindernis.“ TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », *art. cit.*, p. 96.

⁷⁶⁶ 「ゴットハルト鉄道に乗せてもらうことになったの。とても楽しみにしているの。わたしがそう言うと、ライナーはちょっと困ったように口ごもって、それは大変なことになったね、可哀そうに。そんな長くて暗いトンネルに君を押し込めてしまうとはね、スイス人もひどいことをするものだ。わたしは思い出した。北ドイツの知識階級に所属したいと思ったら、イタリアの光に憧れなければいけないのです。 (...)

君は檸檬の花が咲く国を知っているかい、そこへ君を連れていきたい。そんなような詩をゲーテは書いた。イタリアという言葉を聞くだけで、ゲーテの目の中にも、明朗な黄金色に染まった廃墟がたちあられたに違いない。粗大ゴミのようにかさばって重たいアコガレを背負って。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, *op. cit.*, p. 10.

Le moins que l'on puisse dire est que Tawada écorne avec malice cette vision et ne ménage pas non plus le célèbre « Mignon » de Goethe⁷⁶⁷, poème représentatif de la fièvre italienne de l'époque, dont elle donne une traduction originale peu révérentieuse. Dans le récit, Tawada ne se situe pas dans ce « camp »-là, des Allemands qui rêvent de l'Italie ; encore une fois, ce qui l'intéresse, au contraire, c'est ce qui se trouve au milieu. Ailleurs la Sibérie, ici le tunnel sous la montagne. Elle se rapproche donc de Monsieur Berg, qui y a conduit le train pendant quarante ans et la guide dans le tunnel. Cette opposition entre deux pôles crée une structure binaire dans le texte : Rainer et M. Berg, l'intérieur et l'extérieur, la lumière et l'obscurité. À cette structure fondamentale s'ajoute une dimension spatiale due à la situation géographique du Saint Gothard, qui sert à la fois de matériau poétique et de point de départ d'une réflexion politique.

La dimension politique du texte, qui peut surprendre, est directement liée à la tonalité de l'ouvrage qui accompagne Tawada lors de son voyage dans le tunnel du Saint Gothard. Si les contes et légendes sibériens servent d'intertexte au récit de la traversée du continent dans WEA, c'est un roman historique retraçant la construction du tunnel ferroviaire au XIX^e siècle⁷⁶⁸ que la narratrice feuillette à bord du train. Or, les passages qu'elle en cite expriment une attitude ambivalente à l'égard du projet de construction des transversales alpestres, à la fois perçu comme une lutte héroïque du peuple suisse contre les éléments et comme un danger, l'introduction du chemin de fer ouvrant au « serpent » étranger la voie du « giron de Mère Helvétie »⁷⁶⁹. C'est donc en lien avec ce texte où sont étroitement associés le tunnel et le sentiment national que le propos de Tawada dans IBG prend une tournure politique. Ainsi, une carte achetée à Zurich, plaçant le massif montagneux au centre de l'Europe, donne lieu à une critique des représentations ethnocentrées :

Le Gothard était majestueusement étendu au centre de la carte. Tiens, je ne savais pas que c'était le cœur de l'Europe. Enfin, il ne faut pas se fier aux centres des cartes. Car, de même que le Japon est au centre de toutes les cartes du monde fabriquées au Japon, n'importe qui peut se représenter au centre d'une carte s'il le veut.⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ On peut également y voir une référence dans un poème qui a lui aussi trait à la Suisse, « Vor einem hellen Vokal » (« Kennst du das Land / CH? », TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, op. cit., p. 12.)

⁷⁶⁸ MOESCHLIN Felix, *Wir durchbohren den Gotthard*, Zürich, Büchergilde Gutenberg, 1947.

⁷⁶⁹ Cité dans TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », art. cit., p. 100.

⁷⁷⁰ 「ゴットハルトは地図の中央に堂々と寝そべっていた。ゴットハルトがヨーロッパの中心にあるとは知らなかった。でも地図で見る中心など当てにならない。日本で作られた世界地図では日本がいつ

Toutefois, cette représentation n'est pas simplement rejetée mais va conduire par une logique onirique à une autre image. Après avoir observé la carte, Tawada s'endort dans sa chambre d'hôtel ; puis, au sortir d'un rêve, ses yeux tombent sur un tas de pages formant par hasard une croix sur le tapis rouge de la chambre⁷⁷¹ : le drapeau de la Suisse, qu'elle revoit le lendemain au départ de Zurich peint sur les trains, et interprète comme un « carrefour » dont les quatre bras seraient l'Autriche à droite, la France à gauche, l'Allemagne en haut et l'Italie en bas⁷⁷². À l'axe nord-sud s'ajoute ainsi un axe est-ouest et ils épinglent ensemble la Suisse sur la carte de l'Europe. Tawada part de cette forme singulière du drapeau suisse auquel elle donne une symbolique géographique pour développer l'idée qu'un drapeau, en tant qu'il fige une représentation, est « un mensonge qui rassure » de l'existence autrement douteuse d'un pays⁷⁷³. Il relève à ce titre de la même fonction que les cartes ethnocentrées, et que l'*Italiensehnsucht* également : ce sont des créations mentales, qui n'existent que dans et par nos représentations. La position de l'auteure vis-à-vis de telles constructions est claire à la lecture de ce que devient sous ses yeux ce symbole national dont la fonction était justement d'être solide :

Je fixai si longuement le drapeau national qu'il se transforma. Le sang, qui ne devait en principe teindre en rouge que l'extérieur de la croix, coula vers le centre. La croix but le sang et se transforma en sphère tandis que le fond pâlisait. Ainsi apparut devant moi le drapeau japonais, qui m'avait depuis toujours dérangé.⁷⁷⁴

も中心にあるのと同じで、地図の上では、誰でも自分を中心に置こうとすればできるのだから。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷¹ “Die fünf Stapel lagen – von oben gesehen – in Form eines Kreuzes auf dem roten Teppich.” TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », *art. cit.*, p. 98.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ 「スイスの国旗の中の十字路。この四角を思い浮かべれば、ちょっと油断するとすぐに頭の中でどろどろに溶けていってしまいそうになるヨーロッパの地理が、さっと固まる。固まるものはみんな嘘だろうけれど。固まるものは安心感を与えてくれる。（...）でも、ヨーロッパなんていうものが本当にあるのだろうか。みんながあるということを前提に話をしているから、そんな気がするだけじゃないの。地図というものがあるから、そんな気がするだけじゃないの。地図を見る。ヨーロッパという場所は確かにあるのだという気がする。ヨーロッパがあるなら、スイスがあっても不思議はない。あるということにしよう。その方が安心だから。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, *op. cit.*, p. 14-15.

[« La croix du drapeau suisse. Quand je pense à ce carré, la géographie de l'Europe qui menace de fondre à l'intérieur de ma tête si je n'y prends pas garde se rigidifie d'un coup. Même si tout ce qui est rigide est un mensonge. Les choses rigides nous procurent un sentiment de sûreté. (...) Mais est-ce que ça existe vraiment, « l'Europe » ? Est-ce qu'on n'en a pas juste l'impression parce que tout le monde parle en présupposant que c'est le cas ? Est-ce qu'on n'en a pas juste l'impression à cause des cartes ? Je regarde la carte. Il me semble qu'il y a en effet bien un endroit qui s'appelle Europe. Si l'Europe existe, alors rien d'étrange à l'existence de la Suisse. Disons que ça existe. C'est plus rassurant comme ça. »]

⁷⁷⁴ „Ich blickte so lange auf das Nationalwappen, bis es sich verwandelte: Das Blut, das eigentlich nur die Fläche außerhalb des Kreuzes rot färben sollte, floß in die Mitte. Das Kreuz trank das Blut aus und wurde zu einer Kugel, während der Hintergrund verblaßte. So erschien vor meinen Augen die japanische Nationalflagge, die mir schon immer unangenehm gewesen war.“ TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », *art. cit.*, p. 99.

Technique récurrente dans l'écriture de Tawada, deux dimensions se chevauchent, deux réalités se superposent, sous la forme, dans le cas présent, de la Suisse et du Japon à travers leurs symboles respectifs. Le Japon fait métaphoriquement irruption au cœur de la Suisse comme son pendant et ouvre une nouvelle dimension, celle-ci transversale, dans l'espace du récit. De manière tout à fait fascinante, cette superposition trouve un prolongement dans le paratexte de la version japonaise. En effet, Tawada y sollicite un intertexte romanesque dont l'incipit est extrêmement célèbre. Il s'agit de *Pays de neige* de Kawabata Yasunari, dont les premiers mots sont : « Un long tunnel entre les deux régions, et voici qu'on était dans le pays de la neige⁷⁷⁵. ». Qui plus est, elle y fait référence de manière détournée, à l'aide d'une prétérition (« Ce n'est pas le *Pays de neige* de Kawabata Yasunari, mais en sortant du tunnel...⁷⁷⁶ ») qui ne fait que renforcer le rapprochement des deux textes, de telle sorte que le *paysage* du roman japonais s'imprime vivement sur la rétine mentale du lecteur et se superpose désormais comme un calque sur le tunnel du Gothard et les montagnes suisses.

La dernière dimension qui achève de structurer le texte est verticale, à la toute fin de la version allemande, entre les sommets enneigés et les profondeurs telluriques. De la blancheur immaculée de l'idéal à la réalité sonore des choses, ce mouvement est aussi celui de l'écriture :

Bientôt je m'élevai dans les hauteurs, légère et inconsciente, et je me réveillai une fois sur la montagne. Je ne voyais plus aucune pierre, rien que de la neige, d'un blanc sacré. L'Andermatt. C'était le lieu du papier vierge. Puis je redescendis vers Göschenen, là où les pierres parlaient.⁷⁷⁷

Pour comparaison, Cécile Sakai donne une traduction du passage équivalent dans la version japonaise (p. 15), pour illustrer dans un article l'idée de « porosité » de l'univers de Tawada : « Je fixe le drapeau suisse. Bientôt, je vois trouble, le drapeau change de forme. Le sang, qui aurait dû rester congelé à l'extérieur de la croix, se met à fondre et à s'écouler progressivement en son centre. La croix ingurgite le sang, devient une grosse boule rouge. L'arrière-plan, perdant son sang, blêmit, puis finalement devient tout blanc. Et, soudain, voilà un drapeau japonais. Jamais je ne m'étais aperçue que les deux drapeaux se ressemblaient autant. » SAKAI Cécile, « Tawada Yôko et le mystère de l'écriture », *art. cit.*, p. 437.

⁷⁷⁵ 「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。」

⁷⁷⁶ 「川端康成の「雪国」ではないが、トンネルを抜けると…」 TAWADA Yoko, *Gottharuto tetsudô*, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁷⁷ „Bald stieg ich in die Höhe, gewichtlos und bewußtlos, und erste auf dem Berg erwachte ich wieder. Ich sah keine Steine mehr, sondern nur noch Schnee, heilig weiß. Andermatt. Es war der Ort des unbeschriebenen Papiers. Dann stieg ich wieder hinunter nach Göschenen, wo die Steine sprachen.“ TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », *art. cit.*, p. 102.

Remarquons la métaphore récurrente de l'espace comme surface d'écriture. À propos de ce passage, Tanaka Jun note également : 「アンダーマツトからゲッシェネンへの山下りは、何も文字が書かれていない紙からテキストへの道行きであり、それは「書くこと」の過程でもあるだろう。」 [« La descente de la montagne depuis l'Andermatt vers Göschenen est aussi le trajet depuis le papier vierge de caractères vers le texte, et serait donc aussi l'acte d'écrire. »] (TANAKA Jun, « Ningyô moji / moji to iu ningyô 「人形文字 / 文字という人形」 »,

C'est dans ces profondeurs que nous souhaitons redescendre avec elle pour finir, car la longueur du second texte permet à Tawada de développer davantage les moments passés à l'intérieur de la montagne, dans le tunnel ou dans les villes qui longent le chemin de fer, et cet espace géographique intérieur, intermédiaire, prend une dimension bien plus importante dans le récit que dans son pendant allemand. La description du sentiment que lui inspire l'intérieur de la montagne est par exemple beaucoup plus imagée et introduit des motifs (l'isolement, l'obscurité, la désorientation) qui seront repris dans la suite du texte. Là où le texte allemand se contentait de « ce n'est pas la lumière ni la vue d'un sommet mais l'espace intérieur de la montagne qui m'intéresse⁷⁷⁸ », la version japonaise donne :

Je veux m'engouffrer dans le ventre du Gothard et y vivre un temps. À la lueur d'une lampe à pétrole. En réchauffant des boîtes de soupe de pois. Dans les ténèbres. Une vie dans le tunnel où mes mains ne s'éclaireraient qu'au passage d'un train. Je ne veux pas la lumière des pays du sud, ni le paysage depuis les sommets, je veux perdre la vue à l'intérieur de la montagne.⁷⁷⁹

Tawada va donc à l'encontre de deux attentes différentes, écrit à rebours de deux représentations culturelles : l'Italie qui se trouve juste au bout du tunnel, et les majestueux sommets enneigés de cette « montagne mythifiée⁷⁸⁰ ». Son insistance sur l'espace intérieur de la montagne par opposition à ces deux autres espaces, si proches mais si radicalement opposés, témoigne du malin plaisir qu'elle prend à déjouer les attentes et à renverser la perspective en se focalisant sur ce qu'il y a de sombre, de caché, de négatif dans ce paysage. C'est le cas lorsqu'elle reprend immédiatement le chemin de la montagne dès son arrivée à Airolo, la première gare italienne. C'est également le cas lorsque, de manière plus symbolique encore, elle décrit la sortie du tunnel à sens unique se transformant paradoxalement en entrée (« La sortie du tunnel m'appelle, me dit de revenir. La sortie cesse d'être une sortie, elle veut devenir

dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 164.) Bien que cette analyse présuppose une perception japonaise, verticale, de l'écriture, elle est intéressante dans la mesure où le mouvement qui est décrit dans cet extrait correspond précisément au point de transition entre les deux versions, où s'achève le texte allemand et où le texte japonais prend le relais ; le passage, donc, à l'écriture verticale.

⁷⁷⁸ „Nicht das Licht und auch nicht die Aussicht von einer Bergspitze, sondern der Innenraum der Gebirge interessiert mich.“ TAWADA Yoko, « Im Bauch des Gotthards », *art. cit.*, p. 97.

⁷⁷⁹ 「ゴットハードのお腹に潜り込んで、しばらくそこで暮らしてみたい。石油ランプを灯して。缶詰の豆のスープを暖めながら。暗闇の中で。列車が通過する時だけ、手の甲が明るく照らされるトンネルの生活。南国の光ではなく、山頂から見た景色でもなく、山の内部で視覚を失いたい。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁷⁸⁰ PREVISIC Boris, « Literarische Gegenkonstruktionen am Gotthard », *art. cit.*, p. 261.

une entrée⁷⁸¹. ») ou encore en bouche, et le tunnel en « œsophage » dans lequel elle glisse, aliment ingéré par le Saint Gothard⁷⁸². La présence de l'idéogramme de la bouche (*kuchi* 口) dans les termes japonais signifiant « entrée » (*iriguchi* 入口) et « sortie » (*deguchi* 出口) y est peut-être pour quelque chose dans cette imagerie anatomique absente de IBG. Par ailleurs, nous avons déjà pu observer dans WEA la symbolique de l'ingestion comme processus d'assimilation du lieu et au lieu. Dans le cas présent, l'image de Tawada nourrissant le tunnel aurait également une signification littéraire, puisque son récit revitalise un espace habituellement négligé au profit de ce qui l'entoure.

De telle sorte que, en fin de compte, l'assimilation mutuelle de la voyageuse et de l'espace parcouru est complète, et ce dernier ne connaît plus de limites : à l'image de la narratrice demeurant à l'intérieur du tunnel répond ainsi celle du tunnel intérieur : « En fermant les yeux, j'ai l'impression de me trouver à l'intérieur du tunnel. Où que je sois. Où ce tunnel va-t-il donc ? (...) En pensant à l'entrée du tunnel, les yeux fermés, je me mets à tourner dans mon tunnel intérieur⁷⁸³. »

⁷⁸¹ 「トンネルの出口が帰っておいで、と呼んでいる。出口は出口であることをやめて、入り口になりたがっている。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, *op. cit.*, p. 28-29.

⁷⁸² 「単線のトンネルに入ると、わたしは快感のせいで、腕の上部が内外からくすぐたくなった。トンネルが食道、わたしは食べ物。食道を通るもの快楽。食道を通っていく時に食物はこんな快感を感じるのだろうか。」 *Ibid.*, p. 17.

[« En entrant dans le tunnel à sens unique, le dessus de mes bras s'est mis à me démanger sous l'effet du plaisir. Le tunnel est un œsophage, moi un aliment. Le plaisir de traverser l'œsophage. Les aliments ressentent-ils un tel plaisir lorsqu'ils passent dans l'œsophage ? »]

⁷⁸³ 「目を閉じるとトンネルの中にいるような気がする。どこにいても。そのトンネルは、どこに続いているのか。 (...) トンネルの入り口ということを考えると、わたしは目をつむったまま、自分自身のトンネルの中で、回転し始める。」 *Ibid.*, p. 32.

3 À LA RECHERCHE DE L'EUROPE

« Mais est-ce que ça existe vraiment, “l'Europe” ? Est-ce qu'on n'en a pas simplement l'impression parce que tout le monde parle en présumant que c'est le cas ? Est-ce qu'on n'en a pas juste l'impression à cause des cartes ? Je regarde la carte. Il me semble qu'il y a en effet bien un endroit qui s'appelle l'Europe. (...) Disons que ça existe. C'est plus rassurant comme ça. »

Yoko Tawada⁷⁸⁴

Comme nous venons de le voir en détail, l'écriture littéraire de Yoko Tawada entretient d'étroites relations avec la spatialité, aussi bien en tant que catégorie abstraite, espaces-types revenant tel un *leitmotiv* textuel, ou encore espaces particuliers, localisés. Dans ce dernier cas, l'écrivaine sait solliciter les ressources de son esthétique et de sa pensée pour mener une réflexion à la fois poétique et politique sur la signification et les représentations de ces espaces. Parmi tous ceux qui occupent l'écriture de Tawada, il est un espace en particulier qui fait l'objet d'une quête incessante : l'Europe. Figure de l'altérité devenue soudain si proche mais toujours si étrangère après son arrivée en Allemagne, l'Europe trône au centre de l'œuvre de Tawada comme un gigantesque point d'interrogation. Nous proposons dans le chapitre suivant de suivre cette quête depuis ses prémisses poétiques jusqu'à ses implications théoriques et méthodologiques, au cours de laquelle l'écrivaine n'a de cesse de déconstruire puis reconstruire tour à tour cet espace géographique, politique, culturel et mental si particulier.

Bien que ce parcours ne soit pas chronologique, il commencera par l'analyse détaillée du poème central du tout premier recueil publié par Tawada en 1987. Ce texte pose les bases de toute sa réflexion postérieure, qui découle d'une idée première, maîtresse, que l'écrivaine n'a jamais cessé d'explorer : l'Europe n'existe pas. Nous étudierons ensuite dans plusieurs récits-essais en prose la forme que ce postulat prend et ses implications, entre autres afin de

⁷⁸⁴ 「でも、ヨーロッパなんていうものが本当にあるのだろうか。みんながあるということを前提に話をしているから、そんな気がするだけじゃないの。地図というものがあるから、そんな気がするだけじゃないの。地図を見る。ヨーロッパという場所は確かにあるのだという気がする。 (...) あるということにしよう。その方が安心だから。」 *Ibid.*, p. 14-15.

battre en brèche l'idée reçue d'un traitement négatif de l'Europe par Tawada. Même si cela peut sembler paradoxal à première vue, nous tenterons de démontrer au contraire la positivité et la fécondité de la réflexion tawadienne sur l'Europe à partir de cette idée de départ⁷⁸⁵. Enfin, nous tirerons les conclusions du travail littéraire de Tawada sur l'Europe et de sa position vis-à-vis d'elle pour les appliquer aux réflexions des comparatistes autour de la littérature européenne.

3.1 L'Europe, un espace culturel problématique

Entité à la fois géographique, culturelle, économique et politique, l'Europe est indéniablement un de ces espaces qui possèdent une charge sentimentale, voire idéologique, toute particulière. Pourtant, le sentiment d'appartenance ou au contraire le rejet qu'elle génère contrastent à bien des égards avec l'ambiguïté de ses (nombreuses) définitions et il n'est nullement surprenant qu'elle ait été et soit encore un terrain de prédilection pour la réflexion intellectuelle. Étant donné la pléthore de discours sur l'Europe (en quantité, mais aussi types d'approches), il va de soi que nous n'entendons pas livrer un survol complet de la « question européenne », mais l'orienter selon la perspective de notre travail. Avant de pouvoir parler de l'Europe chez Yoko Tawada ou en rapport avec la littérature comparée, il faut néanmoins se pencher sur sa définition, ou sur la possibilité d'une définition.

L'Europe n'est pas une, et elle est rarement neutre ; à cet égard, le titre du numéro que lui consacre *La Nouvelle Revue Française* en 2014 est révélateur : « Notre Europe⁷⁸⁶ ». Le choix de l'adjectif possessif montre combien les éditeurs ont pris acte de l'implication, pour ne pas dire l'engagement personnel et intellectuel qu'implique tout discours sur l'Europe. En d'autres termes, l'Europe (accompagnée cette fois de l'article défini), est une *figure of speech*, car il y a autant d'Europes que de personnes qui en parlent.

Le recours à la géographie, degré d'existence *a priori* fondamental et indiscutable de l'Europe, n'apporte guère de secours. En tant que continent déjà, il est bien malaisé de délimiter ce que nous nommons par convention⁷⁸⁷ l'Europe, dont les marches orientales se confondent

⁷⁸⁵ Nous en voulons d'ailleurs pour témoin la parution très récente d'un texte inédit de l'auteure : TAWADA Yoko, *Le Sommeil d'Europe*, traduit par BANOUN Bernard, Lille, La Contre Allée, 2018, (Fictions d'Europe).

⁷⁸⁶ FOREST Philippe et AUDEGUY Stéphane (éd.), *Notre Europe : 1914-2014*, février 2014, (La Nouvelle Revue Française, 607).

⁷⁸⁷ On entend ici « convention » dans un sens certes rhétorique (l'usage d'un terme sur lequel une communauté de locuteurs s'accorde) mais aussi politique : l'arbitraire des lignes de front et des traités qui les entérinent. Ce sont aussi ces conventions-là qui délimitent « l'Europe ».

quelque part avec celles, occidentales, de l'Asie. Pour reprendre les termes employés très tôt par Tawada, la question de savoir « où commence l'Europe » est aussi pertinente qu'indispensable. Même la chaîne montagneuse de l'Oural, communément admise comme frontière naturelle entre les deux continents, se trouve à vrai dire bien loin à l'intérieur de la Russie, en décalage avec une bonne partie des représentations que les Européens de l'Ouest ont de l'Europe, par exemple. Cette inadéquation entre découpage géographique, identité culturelle et unité politico-économique, dont l'expression la plus flagrante est sans doute la position en porte-à-faux de la Russie, révèle la fondamentale non-identité de l'Europe à elle-même. Non seulement la culture européenne, le continent européen et l'Union Européenne ne se recourent pas, mais ces trois dimensions qui concourent simultanément à une définition et une identité européennes sont elles aussi problématiques à leur niveau respectif.

Pour commencer, l'absence de solution de continuité précédemment évoquée entre les continents européen et asiatique n'autorise pas à penser l'Europe comme une unité close et indépendante, clairement dissociable de l'Asie. Cette incertitude géographique sur les limites de l'Europe, née du voisinage – voire de la parenté – avec l'Asie contraste néanmoins vivement avec son corollaire culturel.

Ce bout de terre (...) étroitement lié à l'Asie par sa géographie, et même administrativement lié à elle à travers la Russie, dont on voudrait cependant nous faire croire qu'il tourne le dos à l'Asie (ce qui n'est pas contradictoire avec les différentes manifestations d'engouement pour l'Orient, des chinoiseries de l'époque des Lumières jusqu'au culte du bouddhisme zen des années 60-70).⁷⁸⁸

L'Europe, berceau historique de la civilisation occidentale, est bel et bien perçue telle qu'elle s'est développée, propagée par opposition à l'Asie, devenue à son tour par un raccourci usuel synonyme d'Orient. Même si bon nombre de fantasmes, préjugés et autres représentations partagées de l'imaginaire collectif président en réalité à cette dichotomie, le fait est que la continuité géographique euro-asiatique ne se retrouve guère aux niveaux identitaire et culturel, où l'opposition de deux archétypes (Occident-Orient) à travers leurs avatars géopolitiques (Europe-Asie) semble prévaloir. La « culture européenne » s'est pourtant depuis longtemps affranchie, à coups d'émigration (Amérique) et de colonisation (Afrique, Asie), des limites

⁷⁸⁸ „jenem Erdteil (...), der geographisch eng mit Asien verbunden ist, durch Rußland sogar auch administrativ, man will uns jedoch glauben machen, daß er Asien den Rücken zukehrt (was nicht in Widerspruch steht zu den verschiedenen Ausformungen der Schwärmerei für den Osten, von der Chinoiserie der Aufklärung bis zum Zenbuddhismus-Kult der sechziger und siebziger Jahre).“ MÁRTON László, « Wunschobjekt », dans, WOHLFAHRT Thomas et LANGE Christiane (éd.), *Europaexpress. Ein literarisches Reisebuch*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 2001, p. 641.

géographiques du Vieux Continent : « en dominant le Monde, l'Europe avait aussi essaimé sur le monde. Elle a corrélativement européisé le monde et mondialisé l'européisme⁷⁸⁹. »

À l'inverse, l'Union Européenne⁷⁹⁰ a connu à l'intérieur du continent une expansion croissante depuis sa création, lors de laquelle les États signataires n'étaient qu'au nombre de six, jusqu'à l'heure actuelle où elle compte désormais vingt-huit membres⁷⁹¹. Ce long processus d'intégration d'un nombre toujours plus grand d'États au sein de l'Union répond certes à des réalités économiques (l'appartenance à une telle puissance est, malgré les difficultés qu'elle connaît, désirable pour les États non-membres qui peuvent y prétendre), mais il peut également être analysé comme l'expression du désir de faire, à terme, se superposer enfin unité politico-économique et territoire géographique. Malgré ses limites, au nombre desquelles les vides représentés par les pays géographiquement européens mais qui ne souhaitent pas appartenir à l'Union (ou, phénomène plus récent, ne souhaitent plus y appartenir), ou la question des frontières orientales de l'Union, ce mouvement semble animé par la volonté à la fois gestionnaire et mythologique de renforcer et d'essentialiser l'unité de l'Europe, peut-être en réaction, notamment, à la diffusion (qui est aussi dilution) planétaire de la culture et de l'identité européennes. László Márton parle à cet égard du « dessein de donner forme à un sentiment d'identité commun aux habitants du continent », derrière lequel se cacherait, ajoute-t-il d'un ton indubitablement polémique, « un vague espoir (la caricature postmoderne de l'idée moyenâgeuse de "Renovatio Imperii")⁷⁹² ». Toutefois, tenter de donner une définition d'une « identité européenne » ou d'une « européité » qui transcenderait l'absence d'unité géographique, la fragmentation politique, historique, culturelle et religieuse ou toutes les contradictions internes de l'Europe n'est pas chose aisée. Tout en déplorant le peu d'ouvrages contemporains sur l'Europe dus à des écrivains, Philippe Forest déclare ainsi sans ambages dans l'avant-propos de *Notre Europe 1914-2014* :

Quand les meilleurs écrivains ont entrepris de définir l'Europe, ils ont rarement fait autre chose que d'enfoncer des portes ouvertes, répétant ce qu'ils avaient appris des historiens et des philosophes. (...) Ou bien ils s'en tirent par une sorte de pirouette rhétorique (...) de

⁷⁸⁹ MORIN Edgar, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1987, p. 66.

⁷⁹⁰ Nous incluons sous cette terminologie les précédents avatars du modèle actuel, que furent la Communauté européenne du charbon et de l'acier (1951) puis la Communauté économique européenne (1957).

⁷⁹¹ L'entrée du dernier État membre, la Croatie, date de 2013.

⁷⁹² „die Absicht, das gemeinsame Identitätsgefühl der Bewohner des Kontinents zu formen, und hinter dieser wiederum versteckt sich eine schwache Hoffnung (die postmoderne Karikatur der mittelalterlichen Idee der » Renovatio imperii «).“ MARTON László, « Wunschobjekt », *art. cit.*, p. 641.

sorte que l'Europe ne trouve plus sa définition que dans l'impossibilité même qu'il y a, au fond, à lui en donner aucune.⁷⁹³

De l'autre côté du Rhin, le même constat d'un déficit de réflexion intellectuelle et littéraire sur l'Europe se fait également entendre. Ursula Keller, coéditrice du volume *Europa schreibt*⁷⁹⁴, fait référence à l'âge d'or désormais révolu de la littérature européenne, où nombre de « prestigieux philosophes et critiques, romanciers et poètes de toutes nationalités⁷⁹⁵ » non seulement portaient leurs espoirs politiques et culturels vers l'Europe, objet d'idéaux et de rêves ambitieux, mais travaillaient aussi à leur manière à l'avènement d'un large sentiment communautaire européen. Ce rappel historique n'accentue que mieux ce que les éditrices perçoivent comme le silence et le désintérêt actuels des écrivains pour l'idée même d'Europe, qui aurait perdu son éclat en tombant depuis les hauteurs de l'utopie dans le pragmatisme et la *Realpolitik*⁷⁹⁶. Ce constat fait écho au consternant tableau dressé par Edgar Morin déjà en 1987 dans *Penser l'Europe* :

L'Europe aujourd'hui, pour les Européens de l'Ouest, c'est du beurre excédentaire, des quotas laitiers, des luttes fratricides entre porcs hollandais et français, des réunions interminables où l'on arrache au petit matin un 0,01 de hausse ou de baisse sur la betterave, des attaché-cases pérégrinant de Bruxelles à Strasbourg, des indices de production, des taux comparés d'inflation. La pensée des problèmes européens est réservée aux euro-techno-éconocrates et à des députés, que nul électeur ne saurait reconnaître, siégeant dans un Empyrée strasbourgeois.⁷⁹⁷

⁷⁹³ FOREST Philippe et AUDEGUY Stéphane (éd.), *Notre Europe : 1914-2014*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁷⁹⁴ KELLER Ursula et RAKUSA Ilma (éd.), *Europa schreibt: was ist das Europäische an den Literaturen Europas?*, Hamburg, Körber-Stiftung, 2003.

⁷⁹⁵ FOREST Philippe et AUDEGUY Stéphane (éd.), *Notre Europe : 1914-2014*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹⁶ „Es gab Zeiten, da war die Idee eines vereinten Europa den großen europäischen Schriftstellern ein zutiefst emphatisches Anliegen, dem wir eine Fülle bedeutender Europa-Essays verdanken. (...) sie alle richteten nicht nur ihre politischen und kulturellen Hoffnungen auf Europa, sondern arbeiteten auf ihre Weise auf ein breites europäisches Gemeinschaftsgefühl hin, das auf die gewachsene Vielfalt und Verschiedenheit seiner Kulturen stolz ist. Doch seit das vereinte Europa aufgehört hat, entweder Spiel- und Schlachtfeld großwahn sinniger Machtphantasien zu sein oder Gegenstand hochfliegender Ideale, Hoffnungen und Träume, seitdem es aus den Höhen der Utopie hinabgestiegen ist in die Niederungen pragmatischer Realpolitik, scheint die europäische Idee gründlich an Glanz, an geistiger Strahlkraft verloren zu haben.“ KELLER Ursula et RAKUSA Ilma (éd.), *Europa schreibt*, *op. cit.*, p. 13.

[« Il fut un temps où l'idée d'une Europe unifiée était un souhait des plus véhéments chez les grands écrivains européens, auquel nous devons pléthore d'essais significatifs sur l'Europe. (...) Ils ne se contentaient pas de diriger leurs espoirs politiques et culturels vers l'Europe, mais ils travaillaient à leur manière à un large sentiment communautaire européen qui soit fier de la pluralité et de la diversité de ses cultures. Pourtant, depuis que l'Europe unifiée a cessé d'être soit le terrain de jeu ou le champ de bataille de fantasmes de pouvoir mégalomanes, soit l'objet d'idéaux, d'espoirs et de rêves éthérés, depuis qu'elle est descendue des hauteurs de l'utopie dans les bassesses du pragmatisme politique, l'idée européenne semble avoir gravement perdu en éclat et en puissance de rayonnement spirituel. »]

⁷⁹⁷ MORIN Edgar, *Penser l'Europe*, *op. cit.*, p. 183-184.

Il ne serait alors guère surprenant que la littérature ait effectivement déserté ces thématiques peu amènes et ce champ certainement peu propice à la réflexion poétique. Toutefois, un nombre important de textes et d'expériences littéraires menées en Allemagne autour de l'Europe dans les années 2000 montrent à la fois la surprenante vitalité de ce champ de réflexion, sa forte implantation dans le domaine littéraire, et l'importance que conserve, encore et toujours, aux yeux des écrivains l'insoluble questionnement : qu'est-ce que l'Europe ? Qu'est-ce qu'être européen ? L'Europe reste apparemment donc bien « l'affaire des poètes », pour reprendre l'expression de Philippe Forest⁷⁹⁸, comme en témoignent par exemple des ouvrages collectifs comme *Es liegt was in der Luft: die Himmel Europas* [Il y a quelque chose dans l'air : les ciels de l'Europe]⁷⁹⁹, *Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas?* [L'Europe écrit. Qu'y a-t-il d'europpéen dans les littératures d'Europe?]⁸⁰⁰ ou *Europaexpress: ein literarisches Reisebuch* [Voyage littéraire à bord de l'Europe-Express]⁸⁰¹.

Chacun de ces ouvrages exprime clairement son intention de participer à l'élaboration d'un discours culturel sur l'Europe, de répondre à sa manière à ce commun « appel à la culture » en réaction au tout économique et administratif, dont aurait besoin l'Europe avant tout pour asseoir son identité⁸⁰². Une étude succincte de leur paratexte révèle immédiatement à la fois l'unité du projet qui les anime et la diversité de leurs approches. Si la question programmatique de la définition de l'Europe (« *Was ist Europa?* ») figure en toutes lettres sur la jaquette de plusieurs d'entre eux, *Europaexpress* met manifestement en avant le caractère géographique de l'identité européenne : la quatrième de couverture intitulée « *Ein Kontinent wird Literatur* » [Un continent devient littérature] nous apprend ainsi que ce projet a réuni 103 auteurs de 43 pays différents (bien plus nombreux donc que les pays membres de l'Union

⁷⁹⁸ P. FOREST et S. AUDEGUY (éd.), *La Nouvelle revue française. Notre Europe : 1914-2014*, op. cit.

⁷⁹⁹ MELZER Gerhard (éd.), *Es liegt was in der Luft: die Himmel Europas*, Graz, Literaturverlag Droschl, 2003.

⁸⁰⁰ KELLER Ursula et RAKUSA Ilma (éd.), *Europa schreibt*, op. cit.

⁸⁰¹ WOHLFAHRT Thomas et LANGE Christiane (éd.), *Europaexpress. Ein literarisches Reisebuch*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 2001.

⁸⁰² „Zugleich wächst ein Unbehagen an etwas, das oft als rein ökonomisches und administratives Unternehmen wahrgenommen wird, ein Unbehagen, das sich oft als Ruf nach >Kultur< artikuliert: Europa brauche etwas, das ihm erst Grund und Tiefe geben könne - ein >kulturelles Erbe< eben, auf dem allein eine >Identität< Europas beruhen könne.“ WEIDNER Daniel (éd.), *Figuren des Europäischen: kulturgeschichtliche Perspektiven*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2006, p. 7.

[« Une gêne croît en même temps à l'égard de quelque chose qui est souvent perçu comme une entreprise purement économique et administrative, une gêne qui se manifeste souvent en tant qu'appel à la “culture” : l'Europe aurait besoin de quelque chose qui puisse d'abord lui conférer fondement et profondeur – un “héritage culturel”, justement, sur lequel seul pourrait reposer une “identité” européenne. »]

Européenne), qui voyagèrent ensemble pendant six semaines « à travers tout le continent ». Le choix éditorial consistant à faire figurer en bas de chaque page (en tout 715 fois) une ligne ponctuée par les noms des 19 villes traversées et visitées en train lors de ce « voyage littéraire » rappelle également avec insistance la continuité, le lien à l'intérieur du continent européen. Celui-ci devient ainsi le garant de l'unité européenne, nonobstant la diversité culturelle de ses habitants. Inversement, il n'est pas impossible de considérer que cet attachement à une identité européenne continentale soit le (seul) moyen de contrebalancer ses indiscutables disparités internes.

L'ouvrage *Europa schreibt* regroupe quant à lui les contributions de 33 auteur-e-s de 33 pays européens (là encore, sortant du cadre administratif de l'Union Européenne) et *Die Himmel Europas* celles de 13 écrivain-e-s (parmi lesquels Yoko Tawada) « de toutes les régions d'Europe, y compris ceux qui ont fait de l'Europe leur foyer d'élection ou qui disposent d'une perspective extérieure sur ce continent⁸⁰³. » Il semble donc n'y avoir consensus ni sur le nombre et l'identité des pays concernés par le débat intellectuel sur la définition de l'Europe, ni sur le caractère interne ou non de ladite réflexion. L'Europe est à géométrie variable, aussi bien au niveau géographique que culturel ou national, et c'est peut-être précisément là que réside le noyau de sa définition. De fait, chacun de ces ouvrages, malgré le « pêle-mêle de langues et de voix », clame à l'unisson la devise de l'Union Européenne : *l'unité dans la diversité*⁸⁰⁴. On peut lire dans « L'Europe est un tapis rapiécé », texte d'introduction d'*Europaexpress*, ces quelques lignes de la main des responsables du projet, décrivant la cérémonie d'ouverture :

Tous parlent de l'Europe des cultures, de l'unité dans la diversité. On entend ça *ad nauseam*. Mais qu'est-il donc ce continent, dix ans après la chute de tous les murs ? On y parle une centaine de langues, cent-cinquante si on compte le Caucase, dans quarante-huit

⁸⁰³ „Was ist Europa, wenn es nicht als Abstraktum erlebt wird, sondern als ein besonderes Stück Welt? Diese Frage zu beantworten, haben sich Autorinnen und Autoren aus allen Regionen Europas zusammengefunden, auch solche, die Europa zu ihrer Wahlheimat gemacht haben oder über eine Außenperspektive auf diesen Kontinent verfügen.“ : MELZER Gerhard (éd.), *Es liegt was in der Luft*, op. cit. Jaquette

[Traduction : « Qu'est-ce que l'Europe quand elle n'est pas vécue comme une abstraction, mais comme une partie spécifique du monde ? Pour répondre à cette question, des auteur-e-s de toutes les régions d'Europe se sont réunis, y compris ceux qui ont fait de l'Europe leur foyer d'élection ou qui disposent d'une perspective extérieure sur ce continent. »]

⁸⁰⁴ Par exemple : „Die Einheit in der Vielheit“ [« l'unité dans la multiplicité »] (jaquette de *Die Himmel Europas*), „eine Vielfalt von Kulturen,“ [« une diversité de cultures »] (quatrième de couverture de *Europaexpress*), „die überwältigende Vielfalt“ [« l'époustouflante diversité »] (jaquette de *Europa schreibt*).

pays différents... Qui peut parler en toute conscience d'unité face à des différences si flagrantes ?⁸⁰⁵

Or, comme un fait exprès, à l'image de la trajectoire du voyage accompli en forme de demi-boucle, ne revenant sur ses pas que pour la moitié du chemin, lorsque vient le temps de la quatrième de couverture qui résume et clôture en des termes semblables cette entreprise littéraire et intellectuelle, on ne trouve plus trace de l'oxymore consensuel, galvaudé, de « l'unité dans la diversité » : scandé en chœur au départ de Lisbonne, il n'y a plus sur la ligne d'arrivée à Berlin que « diversité », « brouhaha », « pêle-mêle » sans pareils, un « puzzle » où l'unité préconçue a éclaté en une multitude de visions singulières⁸⁰⁶. S'agirait-il là d'une des pirouettes que mentionnait Philippe Forest, « de sorte que l'Europe ne trouve plus sa définition que dans l'impossibilité même qu'il y a, au fond, à lui en donner aucune » ? Nous y verrions davantage le caractère foncièrement paradoxal de toute attitude face à l'Europe, aussi paradoxal qu'elle l'est elle-même. La manifestation de ce caractère est flagrante dans l'espèce de schizophrénie décelable dans un projet tel qu'*Europaexpress*, écartelé entre d'un côté la volonté d'ordre, d'établir une continuité, une unité – et donc une identité –, et de l'autre l'attrance évidente pour la diversité et le chaos des différences.

Pour autant, nous aurions sans doute tort de considérer cette attitude paradoxale comme un aveu d'impuissance ou un échec. Le fait de constater un tel paradoxe, de prendre conscience des circonvolutions qui entourent toute réflexion sur l'Europe, est une étape nécessaire pour faire de l'idée d'unité dans la diversité autre chose qu'une définition trop facile, un oxymore dont l'évidence n'est qu'apparente, et parvenir à saisir toute la complexité qu'elle implique. À cet égard, la réflexion que mène Edgar Morin dans *Penser l'Europe* et les conclusions qu'il en tire lorsqu'il analyse la fondamentale non-identité de l'Europe, au centre de laquelle réside le

⁸⁰⁵ „Alle reden vom Europa der Kulturen, der Einheit in der Vielfalt. Bis zum Überdruß ist es zitiert. Aber was ist das, dieser Kontinent, zehn Jahre nach dem Fall sämtlicher Mauern? Der Sprachen sind ungefähr 100, 150 gar, wenn man die des Kaukasus dazuzählt. Gesprochen werden sie in 48 Ländern – wer kann angesichts dieser offensichtlichen Unterschiede guten Gewissens von Einheit sprechen?“ WOHLFAHRT Thomas et LANGE Christiane (éd.), *Europaexpress*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁰⁶ „Das Ergebnis der rollenden Dichterwerkstatt: eine Vielfalt von Kulturen, ein Sprachgewirr, ein Stimmengemisch sondergleichen. Hundert ganz eigene Blickwinkel auf unseren Kontinent. Hundert Erzählungen, Impressionen, Fragestellungen und Beobachtungen bilden ein einzigartiges literarisches Puzzle Europas, das es so noch nie gegeben hat.“ : WOHLFAHRT Thomas et LANGE Christiane (éd.), *Europaexpress*, *op. cit.* Quatrième de couverture.

[« Résultat de l'atelier de poésie roulant : une diversité de cultures, un brouhaha de langues, un pêle-mêle de voix sans pareils. Une centaine de points de vue tout à fait singuliers sur notre continent. Cette centaine de récits, d'impressions, d'interrogations et d'observations forme un puzzle littéraire de l'Europe unique en son genre, comme il n'y en eut jamais. »]

principe dialogique qui transforme en complexité ce qui est contradiction, nous semblent bel et bien relever d'autre chose que de la simple rhétorique.

Tout ce qui simplifie l'Europe par idéalisation, abstraction ou réduction la mutile. L'Europe est un *Complexe* (complexus : ce qui est tissé ensemble) dont le propre est d'assembler sans les confondre les plus grandes diversités et d'associer les contraires de façon non séparable. (...)

L'Europe est une notion géographique sans frontières avec l'Asie et une notion historique aux frontières changeantes. C'est une notion aux multiples visages que l'on ne saurait surimpressionner les uns sur les autres sans créer le flou. (...)

Aussi faut-il abandonner toute Europe une, claire, distincte, harmonieuse, réfuter toute idée d'une essence ou substance européenne première, chasser l'idée d'une réalité européenne qui précède la division et l'antagonisme. (...) La difficulté de penser l'Europe, c'est d'abord cette difficulté de penser l'un dans le multiple, le multiple dans l'un : l'*unitas multiplex*. C'est en même temps de penser l'identité dans la non-identité.⁸⁰⁷

3.2 « L'Europe n'existe pas » : genèse de la pensée européenne de Tawada

La même année où Edgar Morin écrivait ces lignes d'avertissement, Yoko Tawada publiait son premier livre en traduction en Allemagne. Chose plus étonnante, ce recueil de poèmes s'ouvre sur des mots qui font écho de manière singulière aux propos de Morin : « En vérité il ne faut le dire à personne mais l'Europe, ça n'existe pas⁸⁰⁸. » Ces premiers vers du poème *Touristen*, inaugurant la carrière littéraire de Tawada, furent à bien des égards programmatiques du reste de son œuvre, notamment dans la mesure où un nombre important des textes qu'elle écrira, dans les années et même les décennies à venir, traitent directement de l'Europe, et ce avec un scepticisme réitéré. La fréquence de cette thématique dans la production littéraire de Tawada et l'importance que cette dernière attache à cette question font dire à Sigrid Weigel qu'« il est possible de lire la série d'œuvres publiées depuis 25 ans par Yoko Tawada en langue allemande comme un seul long commentaire sur "l'Europe"⁸⁰⁹ ». Or ce commentaire ininterrompu nous apparaît précisément comme une réponse possible au défi qu'Edgar Morin appelait jadis à relever : celui de considérer la complexité européenne, de « penser l'identité dans la non-identité ».

⁸⁰⁷ MORIN Edgar, *Penser l'Europe*, op. cit., p. 25-27.

⁸⁰⁸ 「本当は言うてはいけないことだけれど | ヨーロッパなんて | ない」TAWADA Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, op. cit. Recto du premier feuillet non paginé.

⁸⁰⁹ „Man kann die Serie der seit 25 Jahren in deutscher Sprache publizierten Literatur von Yoko Tawada als einen einzigen langen Kommentar zu >Europa< lesen.“ WEIGEL Sigrid, « „Europa“ als Schauplatz der Geburt des Schreib-Ichs aus dem Nichts », dans, ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2011, (Text + Kritik, 191/192), p. 19.

Il serait aisé de lire les vers cités plus haut comme une négation sans appel de l'Europe ; nombreux sont les essais qui mettent en avant cette négativité lorsqu'ils analysent la position et le travail littéraire de Tawada vis-à-vis de l'Europe. La recherche, principalement en langue allemande, consacrée à la place et à la représentation de l'Europe dans son œuvre est de fait relativement abondante et les commentaires ont peu à envier à la radicalité des vers de Tawada. Clara Ervedosa parle par exemple de « déconstruction » radicale et provocatrice⁸¹⁰, Sigrid Weigel de « geste de négation de l'Europe comme fondement de l'écriture⁸¹¹ » ou encore Maria Mayr d'entreprise de « sape des conceptions de l'Europe⁸¹² ». Le caractère iconoclaste du propos de Tawada, exacerbé par sa position liminaire, est certes indéniable, de même que la pertinence des analyses citées. Mais il nous semble que, si ce geste a pu servir de base ou d'élan à l'écriture tawadienne il y a trente ans de cela, voir en lui une pure négation pose des problèmes de plusieurs ordres. Peut-on croire que cette provocation se répèterait sans jamais s'essouffler depuis une trentaine d'années ? Si « l'Europe n'existe pas » signifiait vraiment cela, c'est-à-dire s'il s'agissait littéralement de nier l'existence de l'Europe, celle-ci n'aurait-elle pas eu tôt fait de disparaître du discours de Tawada ? Or, force est de constater que l'Europe est au contraire non seulement un des thèmes les plus féconds de la littérature tawadienne mais aussi une composante essentielle du « paysage » de celle-ci.

Une des raisons pour lesquelles l'Europe a toujours exercé une grande fascination sur Tawada réside sans doute dans l'analogie que l'on peut tracer entre la nature ambiguë de ce continent, du fait de sa continuité avec l'Asie, et le parcours ainsi que la position de Tawada elle-même. Née et élevée à l'extrême-est de l'Asie, tout en étant très tôt imprégnée de culture occidentale par ses lectures, ses goûts et son éducation, passée par la Russie pour ensuite émigrer en Europe où elle commencera alors à écrire en japonais puis en allemand, faisant depuis sans cesse l'aller-retour linguistique mais aussi physique entre ces deux pôles, la démarcation n'a jamais été nette entre deux identités closes, une « Tawada japonaise » ou « asiatique » et une « Tawada allemande » ou « européenne ». De la même manière qu'il n'existe pas de solution de continuité géographique entre les deux continents, il n'en existe pas de culturelle entre les deux pôles de la vie et de l'œuvre de Tawada. Poser la question de

⁸¹⁰ « Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration. Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in Tawadas Text „Talisman“ », *art. cit.*

⁸¹¹ WEIGEL Sigrid, « „Europa“ als Schauplatz der Geburt des Schreib-Ichs aus dem Nichts », *art. cit.*

⁸¹² MAYR Maria, « Pulverschritt Berlin im löchrigen Europa », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 673-683.

l'existence de l'Europe, de sa nature, de sa définition, etc. revient donc pour Tawada non seulement à s'interroger sur son propre parcours, à tenter de découvrir l'identité de l'espace où elle se trouve (en même temps que, rétrospectivement, celle de l'espace où elle se trouvait jusqu'alors), mais aussi à analyser les discours et les représentations qui participent de manière générale à la cristallisation de l'identité d'un lieu, à son essentialisation.

Touristen fait ainsi figure de point de départ de cette longue réflexion entamée au début des années 1980, non seulement du point de vue bibliographique mais aussi dans la mesure où ce texte contient pour ainsi dire en germe la pensée européenne de Tawada. Il convient donc, afin d'élaborer l'analyse des différentes expressions de cette pensée au fil de l'œuvre, de se pencher en détail sur ce poème inaugural, qui donne pour ainsi dire le ton de l'œuvre littéraire de Tawada. Voici le texte intégral du poème, en réalité disséminé au long du recueil sur plusieurs pages non numérotées (nous reviendrons ultérieurement sur les choix éditoriaux dans cet ouvrage), suivi de notre traduction :

観光客

本当は言ってはいけないことだけれど
ヨーロッパなんて
ない [fin du premier feuillet]

駱駝の行列が
自分の足跡を踏みながら
ゆっくり地球をまわっている
国境は空を真似、
砂漠は述語の中に溺れる
緑の肌の子供たちが地平線でナワトビしている

女たちはその子らを産むことも忘れて
自分で自分の体をまるのみにする
ヨーロッパでは、と男が言いかけると
陽炎の鏡は下痢にかかる [fin du deuxième feuillet]

わたしたちはおしゃべりな観光客になろう
ガイドさんは邪教徒の旗をかかげて
土地の名前を呼び続ける
わたしたちは存在の香りを写真に撮り
売り切れたおみやげを腕いっぱいにかかえて
とどかぬ土に涙と情報をふりそごう
わたしたちの言葉の向こう岸に また
ヨーロッパの木がすくりに伸び立つように [fin du troisième feuillet]

大きな声では言えないけれど
わたしたちは もう

それなしには生きられない [fin du quatrième feuillet]

Touristes

En vérité il ne faut pas le dire mais
l'Europe ça n'existe même
pas

Une colonne de dromadaires
fait lentement le tour de la Terre
en marchant dans ses propres pas
les frontières imitent le ciel,
le désert se noie sous les prédicats
des enfants à peau verte sautent à la corde avec la ligne d'horizon

Oubliant même de donner naissance à ces enfants les femmes
gobent leur propre corps
quand un homme commence à dire « En Europe... »
le miroir du mirage est pris de diarrhée

Devenons des touristes bavards
le guide scande les noms des lieux
en brandissant un drapeau d'hérétique
nous, photographions le parfum de l'existence
et les bras remplis de souvenirs épuisés
versons des larmes et des informations sur cette terre inaccessible
afin que sur la rive opposée de nos paroles à nouveau
se dresse de toute sa hauteur l'arbre de l'Europe

On ne peut pas le dire à voix haute mais
désormais nous
ne pouvons plus vivre sans

Tawada donne un poids particulier à ces tout premiers mots en leur conférant, avec l'apparente naïveté qui caractérise son écriture, un caractère d'interdit : elle va nous révéler un secret tout en faisant mine de se censurer. Ce faisant, son propre discours prend par mimétisme la forme dédoublée, paradoxale de celui sur l'Europe. La teneur du tabou de la non-existence de l'Europe se dédouble à son tour si l'on considère que, de fait, personne ne sait qu'en réalité l'Europe n'existe pas, ou bien si l'on voit là un secret de Polichinelle, une vérité que tout le monde feint d'ignorer. De deux choses l'une, l'Europe n'existerait que dans nos esprits, que ceux-ci soient persuadés en toute bonne ou mauvaise foi de son existence. La possibilité de plusieurs compréhensions contradictoires, à différents niveaux, de ces premiers vers est déjà suggérée par les premiers mots « *hontō wa* » (本当は) qui, en tête de phrase, peuvent être lus de deux manières différentes : tels quels, ils déterminent la proposition qui les suit immédiatement

(= « normalement on ne doit pas le dire mais l'Europe n'existe pas ») mais on peut aisément imaginer, grâce à la quasi absence de ponctuation dans le poème, une hypothétique virgule (本当は、) qui les ferait alors porter sur l'ensemble de la phrase (« la vérité c'est que l'Europe n'existe pas, mais il ne faut pas le dire ») et en renforcerait ainsi le sens.

Intervient ici la question du point de vue du je (dans ce cas plutôt un « nous ») lyrique dans le poème : en quelle qualité tient-il un tel discours sur l'Europe ? Si l'on en croit le titre, c'est en tant que touriste qu'il prend la parole, c'est-à-dire en tant que personne extérieure (donc regard extérieur). De ce point de vue, peut-être est-il possible de lire la révélation de la non-existence de l'Europe d'abord – avant de vouloir en faire la première pierre d'une entreprise de déconstruction de l'idée européenne – comme la réaction spontanée de surprise d'une touriste qui n'a trouvé nulle part l'« Europe une, claire, distincte, harmonieuse » (Morin) à laquelle elle s'attendait. Cette lecture est notamment supportée par la présence de l'adverbe *nante* (なんて), qui est une marque orale d'incrédulité difficilement traduisible. *nante* possède en outre un second sens, en tant que particule adverbiale, dont la nuance diffère : il exprime une forme de dédain (rendu par « même pas » dans notre traduction) qui rejoindrait quant à lui l'idée de départ d'une négation forte de l'Europe.

La richesse sémantique de ces deux premiers vers, dont presque chaque terme peut se lire d'au moins deux manières différentes, plante le décor de l'Europe et de la réflexion qui porte sur elle : double, contradictoire, paradoxal. L'effet d'anticipation, puis de surprise, créé au troisième vers par le rejet abrupt de la forme négative *nai* (ない) en ressort donc renforcé. Contrairement aux deux premiers vers qui mettaient en scène un discours polysémique, le mot unisyllabique qui constitue à lui seul le dernier vers de cette première strophe, le verbe principal⁸¹³ dont le sens peut éventuellement modifier tout ce qui précède, est sans appel. Le travail stylistique fourni par Tawada sur ces quelques vers est évident et il ne fait aucun doute qu'ils recèlent sous leur simplicité apparente un propos d'une importance capitale, suffisante en tout cas pour les faire figurer en exergue de son premier livre ; imprimées sur des feuillets de couleur non paginés commençant avant le début du recueil et se terminant après sa fin, les cinq strophes du poème *Touristen* occupent de fait une place symbolique, à part, dans l'œuvre de Tawada.

⁸¹³ Le japonais est une langue centripète : le verbe conjugué s'y trouve à la fin de la proposition grammaticale.

L'atmosphère change brutalement entre la première strophe et les deux suivantes, dont l'imagerie se fait nettement plus orientalisante. « Dromadaires » (v.4), « désert » (v.8) et « mirage » (v.13) se côtoient pour donner lieu à l'évocation stéréotypée d'un paysage oriental, dans lequel détonnent seulement d'étranges « enfants à peau verte » (v.9). Plus encore que l'atmosphère ou le décor de cette nouvelle strophe, c'est toutefois le point de vue que ceux-là présupposent qui tranche avec la première, caractérisée par la recherche (notamment stylistique) de l'ambiguïté et la mise en question d'une idée reçue. Or voilà que Tawada recourt de manière surprenante à des images qui participent d'une rhétorique non seulement stéréotypée mais aussi porteuse d'une lourde charge idéologique, si l'on suit les analyses d'Edward Saïd⁸¹⁴. L'essai de Saïd sur l'orientalisme a eu dès sa parution un retentissement international et il continue d'avoir un impact considérable sur le monde intellectuel et académique contemporains, malgré les nombreux défauts (erreurs factuelles douteuses, ignorance des sources arabes, choix bibliographiques biaisés, interprétations textuelles discutables, paradoxes internes de l'argumentation, subjectivité partisane, etc.⁸¹⁵) relevés par plusieurs spécialistes lui ayant consacré des monographies critiques.

Mettons pour l'instant entre parenthèses le débat sur la validité de la thèse de Saïd, selon laquelle, rappelons-le, le monde occidental et l'Europe en particulier aurait formé son identité et bâti sa civilisation sur un préjugé raciste structurel et un complexe de supériorité vis-à-vis du monde arabe (plus précisément de l'Islam) maintenu dans une position d'altérité et d'infériorité radicale. Ce biais culturel immémorial (Saïd le faisant remonter au moins jusqu'aux *Perses* d'Eschyle) serait la prémisse de l'orientalisme en tant que discipline scientifique, rendant celle-ci ontologiquement incapable à la fois d'accéder à une connaissance de « l'Orient véritable », réduit tel qu'il est par le discours culturel orientaliste à un fantasme collectif essentialisé, et coupable de complicité avec l'impérialisme et le colonialisme occidentaux, voire de les avoir engendrés. Ce qui nous intéresse ici davantage est l'influence qu'eurent (et continuent d'avoir) ces thèses et leur corollaire postcolonial, car le fait est qu'elles constituent

⁸¹⁴ SAÏD Edward Wadie et TODOROV Tzvetan, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, traduit par MALAMOUD Catherine, MEININGER Sylvestre et WAUTHIER Claude, Paris, Éd. du Seuil 1980, 2013, (Points, Essais, 710).

⁸¹⁵ Voir entres autres : IRWIN Robert, *For Lust of Knowing: The Orientalists and Their Enemies*, London, Penguin, 2007. VARISCO Daniel Martin, *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Washington, University of Washington Press, 2007. WARRAQ Ibn, *Defending the West: A Critique of Edward Saïd's Orientalism*, Kindle, Amherst, Prometheus Books, 2007.

indéniablement un modèle intellectuel pour Tawada, qui évoque à plusieurs reprises dans son œuvre l'orientalisme dans son acception saidienne.

Le fait que Tawada se revendique de la vision de Said⁸¹⁶ (notamment dans son caractère anti-essentialiste⁸¹⁷), le contraste marqué avec le projet introduit dans les premiers vers du poème ainsi que le scepticisme qui caractérise de manière générale l'attitude de Tawada, invitent à lire les deux strophes suivantes comme un détournement pasticheur des codes du discours orientaliste. Le mouvement circulaire et l'attitude grégaire de la « colonne de dromadaires [qui] fait lentement le tour de la Terre en marchant dans ses propres pas » (v.4-6) sont interprétés par Christine Ivanovic comme « une image ironique des touristes⁸¹⁸ ». Si une telle interprétation est intéressante car elle introduit dans le texte une dimension réflexive ainsi qu'un détachement humoristique qui sont deux éléments-clés de l'écriture de Tawada, cette image nous semble davantage entretenir un rapport métaphorique avec la rhétorique orientaliste : la dynamique circulaire des représentations occidentales de l'Orient qui forment une boucle sans fin, où le discours produit son objet et finit en réalité ainsi par s'autoproduire. Même si le monde sans frontières que décrit Tawada (v.7) n'est plus celui des siècles qui forment l'objet principal de l'étude de Said, l'Orient continuerait toujours de suffoquer sous l'abondance de ses représentations. C'est ce que suggère avec expressivité la métaphore du « désert [qui] se noie sous les prédicats » (v.8), dont le paradoxe (désert/noyade) renforce le caractère absurde et dénaturé du phénomène. Les dromadaires sortant de leur cadre habituel, le

⁸¹⁶ „Die Vorstellung vom „Osten“ war immer nötig gewesen, um das Bild vom „Westen“ konkret erscheinen zu lassen. Das weiß man dank der Forschung über den Orientalismus längst. Und jemandem, der davon ausgeht, dass der Orient eine Fiktion ist, muss der fiktionale Charakter von Europa eigentlich bewußt sein.“ TAWADA Yoko, « Ist Europa westlich? », dans *Trajekte: Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin*, n° 12, 2006, p. 35. Version japonaise par l'auteure : TAWADA Yoko, « Yōroppa wa seiyō ka? 「ヨーロッパは西洋か?」 », dans, INTERDISCIPLINARY RESEARCH CENTER FOR PERFORMING ARTS (éd.), *Butai geijutsu*, n° 12, 2004, p. 35-42.

[« La représentation mentale de "l'Orient" a toujours été nécessaire pour faire apparaître concrètement l'image de "l'Occident". On le sait depuis longtemps grâce à la recherche sur l'orientalisme. Et quelqu'un qui part du principe que l'Orient est une fiction, doit normalement être conscient du caractère fictionnel de l'Europe. »]

⁸¹⁷ Même si ce point est lui aussi discutable, par exemple à la lecture de certains passages comme : “every European, in what he could say about the Orient, was consequently a racist, an imperialist, and almost totally ethnocentric.” (SAID Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, p. 204.) La posture anti essentialiste revendiquée par Said est en réalité souvent contredite par son propre discours, non seulement sur les orientalistes occidentaux mais aussi sur l'Orient lui-même, comme n'ont pas manqué de le remarquer ses commentateurs : « [Said] does to [Western] Orientalism what he accuses the latter of doing to the Orient. He dichotomizes it and essentializes it. East is East and West is West and each has its own intrinsic and permanent nature. » SĪWAN 'Immānū'ēl, *Interpretations of Islam: past and present*, Princeton, Darwin Press, 1985, p. 136.

⁸¹⁸ „Ein ironisches Bild der Touristen – „Die Prozession der Kamele“ beginnt das zweite Blatt“ IVANOVIC Christine, « Aneignung und Kritik: Yoko Tawada und der Mythos Europa », dans *Études Germaniques*, vol. 249, n° 1, 2008, p. 146, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-1-page-131.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

désert se retrouvant sous l'eau sont également pour Tawada une façon de mettre en scène des éléments typiques du discours orientaliste d'une manière ouvertement détournée et cocasse.

En prenant pour cible le discours essentialiste à travers son occurrence orientaliste, cette seconde strophe qui surprend à la fois par un changement de décor et de tonalité a aussi pour effet de couper net à toute tentation d'élaborer à partir des premiers vers une sorte de discours anti-européen. Ce détour par l'Orient, s'accompagnant d'un détournement des codes orientalistes tels que Saïd les analyse, amène enfin l'image du « mirage » (v. 13) qui est centrale dans le poème (elle se trouve au milieu) et nous conduit à un point lui aussi central de la réflexion tawadienne sur les représentations culturelles : la question de la vision. Dans une mise en abyme de symboles, le mirage, phénomène optique déformant fréquemment observé dans le désert, prend métonymiquement la place de ce dernier, lui-même paysage représentatif par excellence de l'Orient. Si le mirage est l'Orient, le miroir représente quant à lui l'Occident bâti sur une culture de la réflexivité ; il s'agit là d'une dimension fondamentale de l'identité européenne, que Tawada aborde à plusieurs reprises dans son œuvre, et qui se trouve symbolisée ici par l'image évocatrice du miroir. Le « miroir du mirage » ajoute une dimension spéculaire à celle de l'illusion et redouble ainsi le phénomène de déformation optique mis en scène dans ce vers. Ce que Tawada y décrit en effet est la relation spéculaire et interdépendante entre une vision illusoire et le regard dont celle-ci provient. Cette image est une application poétique de la théorie selon laquelle « l'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste⁸¹⁹ », c'est-à-dire que l'identité et la culture européennes se seraient construites en créant et en réfléchissant l'illusion d'un Orient essentiel. La densité de l'image poétique employée par Tawada renforce, par un jeu de mise en abyme de la vision (une vision – en réalité une illusion – se reflète dans le regard qui l'a produite, cercle sans fin où le regard et son objet s'entre-déforment réciproquement), la complexité d'un rapport culturel historique qu'elle analyse sans équivoque en termes saïdiens.

Pousser l'interprétation jusqu'au bout permet cependant de voir la position de Saïd et de Tawada se dissocier sur un point essentiel : contrairement à Saïd qui essentialise le regard et le discours européens vis-à-vis de l'Orient, le motif du miroir garde Tawada de cette même dérive, car le reflet d'une illusion n'est pas moins une illusion. À l'instar du mirage oriental en contraste avec lequel l'Europe se serait posée et construite, celle-ci est également une illusion, un artefact culturel. Voilà encore un sens possible du provocant « l'Europe n'existe pas » de

⁸¹⁹ SAÏD Edward Wadie et TODOROV Tzvetan, *L'orientalisme, op. cit.*, p. 30.

Tawada : l'Europe n'a pas d'existence propre sinon en regard de quelque chose, en relation avec quelque chose, elle n'est que le reflet des regards et des discours qui la façonnent. Il n'est ainsi pas anodin que la double figure optique du miroir-mirage suive immédiatement l'Europe dans le poème. La seule mention de l'Europe (v. 12) déclenche un effet à la fois immédiat et violent, une « diarrhée » qui sert de critique métaphorique du caractère automatique, incontrôlable et pléthorique des réactions et des discours suscités par l'Europe. L'image déplaisante de la diarrhée est redoublée par un jeu d'allitérations et d'assonances (« *kakeru* », « *kagerō* », « *kagami* », « *geri* », « *kakaru* ») qui l'imité au niveau sonore, et renforce l'impression laissée par ces deux vers centraux qui concentrent en quelques mots une vaste critique culturelle.

Après deux strophes riches en métaphores et symboles, la quatrième et avant-dernière partie du poème prend d'abord une tournure beaucoup plus réaliste. Tawada y développe en partie une description parfaitement stéréotypée dans la continuité de son jeu avec les clichés orientalistes, à travers l'usage intensif du champ lexical du tourisme : les touristes (v. 14), le guide et son drapeau (v. 15), les photographies (v. 17), les souvenirs (v. 18). Comment donc interpréter l'exhortation de l'instance lyrique à « devenir des touristes bavards », qui est aussi l'endroit où apparaît pour la première fois un « nous » dans le poème ? D'un côté, il transpire de cette strophe une atmosphère vaine et négative due à l'association systématique d'épithètes ou d'images dépréciatives au lexique du tourisme : les touristes sont bavards, le drapeau est celui de l'hérésie, le guide se contente d'énumérer les noms de lieux, les touristes tentent de capturer sur la pellicule le parfum de l'existence, les souvenirs sont en rupture de stock et la destination demeure finalement inaccessible. De telles descriptions peuvent sans difficulté être lues comme une critique explicite de l'attitude touristique.

En même temps, le titre du poème fait du touriste une figure centrale et le discours que celui-ci tient sur l'Europe coïncide avec la pensée européenne de Tawada. Ces éléments invitent donc à lire au-delà de la critique évidente de l'attitude touristique (qui n'en est pas moins présente et efficace) et à prendre au sérieux l'exhortation à adopter le point de vue d'un touriste. Principalement caractérisé à la fois par son extériorité et ses préjugés, un tel point de vue n'est-il toutefois pas à l'opposé de celui qu'exige la tradition rationnelle de connaissance extensive et sans a priori ? Le cliché du touriste ignorant suivant le guide l'œil collé à son appareil photo peut-il devenir un modèle de réflexion critique ? L'extériorité est bien, à première vue, une qualité rédhibitoire car elle empêche de pénétrer au-delà de la surface des choses. De son côté, le préjugé est l'anti-savoir par excellence, la pseudo-connaissance qui

ignore son ignorance. Toutefois, il est aussi possible de transformer ces défauts en qualités : pour Tawada, le regard extérieur est un outil indispensable dont il faut cultiver la pratique et qu'il faut s'efforcer d'appliquer notamment à ce qui est le plus proche de soi, à commencer par soi-même. Elle tend à travers lui vers un idéal de recul, de détachement et de lucidité qui prend acte du doute postmoderne de la possibilité de la connaissance objective, et de la nécessaire vigilance à l'égard des déterminations culturelles de nos représentations. Quant aux préconceptions et préjugés, qui président nécessairement à l'appréhension de toute chose dont on ne possède qu'une connaissance indirecte, on peut également leur reconnaître un caractère positif. Dans un essai intitulé « Cultural hermeneutics and orientalist discourse », Rolf Goebel argue ainsi que

anthropologists must recognize the productive function of their own prejudgments because they anticipate the potential meaning of the other culture; in the encounter with foreign reality, these anticipations are corrected and reformulated, thus enabling the articulation of further ethnographic questions in a continual search for the other culture's meaning.⁸²⁰

Même si le touriste peut sembler être une figure tutélaire quelque peu caricaturale, regard extérieur et préconception ne sont peut-être pas les obstacles à la connaissance et à la réflexion qu'on croit généralement qu'ils sont. À ce titre, un regard intérieur déterminé par le milieu même qu'il tente d'observer n'est pas moins suspect de biais, et un Européen pas moins dénué de préjugés sur l'Europe qu'un touriste asiatique, même si les préjugés en question n'ont pas la même teneur ; au contraire, dirions-nous, l'appartenance et l'identité sont deux sources d'aveuglement au moins aussi puissantes que l'étrangeté et la relative ignorance. Sur ce point, Tawada prend de nouveau ses distances avec la pensée de Said, dont un des corollaires les plus problématiques est l'idée selon laquelle seul l'Orient serait finalement en mesure de connaître l'Orient. Pour Tawada, au contraire, seul le regard extérieur permet d'échapper au déterminisme culturel qui empêche de se voir tel qu'on est, c'est-à-dire toujours tel qu'on est aux yeux d'un autre.

Nul besoin d'être Européen pour voir clairement l'Europe et pouvoir en parler, déclare en somme Tawada par l'usage qu'elle fait de l'image du touriste dans ce poème inaugural. Plus encore, c'est ce regard et ce discours extérieurs qui donnent vie à l'Europe, décrite dans le poème comme l'au-delà du discours (celui du poète comme du touriste). Cette image est riche

⁸²⁰ « Cultural hermeneutics and orientalist discourse. Loti's self-reflexive japonisme », dans, FOSTER John Burt et FROMAN Wayne Jeffrey (éd.), *Thresholds of Western culture: identity, postcoloniality, transnationalism*, New York ; London, Continuum, 2002, p. 193.

de sens : l'analogie organique de l'arbre nourri par « les larmes et les informations » déversées suggère que l'Europe puise sa force vitale dans les sentiments et les discours à son égard, analogie renforcée par l'image de « la rive opposée de nos paroles » (v. 20), qui place l'Europe en position symbolique de destinataire tout en conservant avec elle une infranchissable distance. Si l'on suit la métaphore, cette distance (l'Europe demeure de l'autre côté) est quant à elle créée par le discours lui-même, qui constitue le fossé ou le flot séparant le sujet locuteur de l'Europe. Le discours sur l'Europe acquiert ainsi une dimension radicalement paradoxale puisqu'il est la condition suffisante de son existence en même temps qu'il la rend inaccessible. Partant de là, le seul discours qui permettrait d'atteindre l'Europe en résolvant ce paradoxe n'est-il pas celui que tient Tawada : un discours constituant qui consiste à nier l'existence de l'Europe ?

C'est sur la même dimension paradoxale, que l'on retrouve sous diverses formes tout au long du poème, que se clôt le texte. Le premier vers de la dernière strophe (« on ne peut pas le dire à voix haute mais », v. 28) fait explicitement retour sur le premier vers du poème (« c'est quelque chose qu'on ne doit pas dire mais »), avec toutefois une légère variation permettant de sortir de la circularité négative décrite dans la deuxième strophe. Quelque chose a changé entre le début et la fin du poème (qui, rappelons-le, constituent également le début et la fin du livre) et la répétition n'est ici ni stérile ni identique : ce qui ne devait pas être dit l'a été, la relation paradoxale qui unit l'Europe à ses « locuteurs » a été établie, et c'est dans un ultime retournement de ce jeu de miroirs que se conclut le texte. En effet, la dépendance essentielle de l'Europe vis-à-vis des discours tenus à son égard est réfléchi sur les tenants desdits discours (détracteurs comme partisans, non-Européens, touristes et autres, la poétesse elle-même, etc.) : « nous ne pouvons plus vivre sans ». Ici, le texte fait à nouveau le choix de l'ambiguïté (par l'indétermination du complément d'objet : « *sore nashi ni* », littéralement « sans ça ») qui laisse ouverte l'interprétation : sommes-nous devenus dépendants de l'artefact créé par notre propre discours, ou du discours lui-même ?

Sans tomber dans les travers d'une lecture programmatique a posteriori, il est indéniable que *Touristen*, en tant que pièce essentielle du premier recueil de Tawada, constitue la première étape de sa réflexion sur l'Europe et en pose les jalons. En effet, si la question de l'Europe et plus précisément de son existence est étroitement liée aux débuts littéraires de Tawada, c'est un thème dont elle traite continuellement dans son œuvre. Ces nombreux développements ultérieurs, sous forme fictionnelle ou non, se situent dans la continuité des idées introduites dans le poème inaugural que nous venons de commenter en détail, tout en explorant d'autres dimensions de la question européenne.

À présent que nous avons analysé la réflexion européenne de Tawada contenue en germe dans ce premier poème, nous sommes en mesure de suivre son développement en un système cohérent à travers l'œuvre. Tous les textes « européens » de Tawada ont pour trait commun le même postulat, l'idée maîtresse que l'auteure exprime dans « Touristen » : la non-existence de l'Europe. Cette négation primordiale étant, nous l'avons vu, bien plus subtile et complexe que sa formulation ne le laisse penser de prime abord, elle permet des développements littéraires multiples qui, s'ils partagent la même vision de l'Europe, ne sont pas la répétition stérile d'une négation radicale.

L'auteure elle-même semble toutefois consciente que sa première prise de parole littéraire sur la question de l'Europe a pu susciter certains malentendus, et elle revient presque dix ans après sur ce qu'elle y écrivit afin de clarifier le sens qu'elle donne à « l'Europe n'existe pas ». Nous faisons ici référence à l'essai « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas⁸²¹ », publié en Allemagne en 1996, dont le titre (entre guillemets dans la version originale) est la reprise exacte de la première strophe de « Touristen » dans sa traduction allemande⁸²². Ce phénomène d'intratextualité, avec citation explicite d'un texte antérieur, témoigne au premier chef de la continuité de la pensée de Tawada sur l'Europe, continuité également dans le contenu de l'essai. En effet, ce texte constitue pour ainsi dire un commentaire et une suite du poème, où l'auteure non seulement revient sur son texte (« En écrivant dans l'un de mes poèmes qu'il n'y a pas d'Europe, je n'entendais nullement par là qu'elle était perdue. Je voulais plutôt déclarer qu'Europe, dès l'origine, avait été inventée comme une figure de la perte⁸²³. »), mais développe de manière plus extensive les idées dont elle n'avait fait que jeter les bases dans « Touristen ». La filiation entre le poème, qui fait ici fonction d'hypotexte, et l'essai est aisément repérable si l'on extrait de ce dernier les points essentiels qu'il traite, et qui sont précisément ceux sur lesquels Tawada insistait tant dans « Touristen », à la fois sémantiquement et stylistiquement, à savoir le regard, le discours critique et le paradoxe. Elle y aborde également des sujets et y développe des idées qui éclairent en retour certains points du poème original, comme lorsqu'elle évoque « un orientalisme inversé » à l'égard de l'Europe, témoignant donc bien de sa connaissance et de son usage des théories saïdiennes, ou le « point de vue eurocentriste »

⁸²¹ Le titre original est entre guillemets : explicitement une citation : TAWADA Yoko, « »Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht« », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 1996, 2008, p. 46-52.

⁸²² Dans notre partie consacrée à la traduction, nous reviendrons sur le phénomène d'intégration et d'appropriation par Tawada des traductions de ses œuvres, et plus généralement sur le rapport qu'elle entretient avec celles-là.

⁸²³ TAWADA Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », *art. cit.*, p. 28.

des Japonais sur la culture, proposant ainsi une autre interprétation possible de la dépendance vis-à-vis de l'Europe sur laquelle se refermait « Touristen » de manière énigmatique et ambiguë.

3.3 « L'Europe est un jeu d(e l)'esprit » : variations sur un thème littéraire

L'idée que « l'Europe n'existe pas » apparaît dans l'ordre de l'œuvre de Tawada comme la première manifestation de ce que l'on peut désormais décrire comme sa pensée européenne. Elle est également le centre autour duquel gravite toute sa réflexion sur les questions qui, dans différents domaines, touchent à l'Europe. Cette idée de départ occupe en réalité une position complexe, car elle tient à la fois de l'axiome, par sa place et sa formulation, tout en étant déjà en réalité la conclusion d'une série d'observations et d'argumentations, que l'auteure ne livre pas dans son premier poème mais qui constituent la matière d'œuvres ultérieures. Résultat des observations et expériences de l'auteure qu'elle développera ensuite dans plusieurs textes, cette idée sert en même temps d'hypothèse de départ à tout le travail intellectuel et littéraire de Tawada sur l'Europe, qui en retour la consolide et l'étoffe au fur et à mesure. On retrouve ainsi dans le mouvement général de l'œuvre les mêmes traits qui caractérisent la question européenne et la réflexion autour d'elle depuis le premier poème de Tawada déjà : circularité, réflexivité et paradoxe.

C'est d'abord en termes spatiaux, notamment géographiques, qu'est posée l'inexistence de l'Europe. En effet, c'est dans sa dimension spatiale que Tawada fait la première fois l'expérience de l'Europe à travers celle, physique, du passage entre l'Asie et l'Europe, destination de son voyage à proprement parler initiatique à bord du Transsibérien. C'est quatre ans après *Nur da wo du bist da ist nichts* et le poème « Touristen », que Tawada revient, en 1991, sur son voyage en bateau, puis en train, du Japon jusqu'à Moscou. Nous avons déjà rencontré le texte qui fait le récit autofictionnel de ce trajet (cf. 2.3.2), aussi nous contenterons-nous de suggérer qu'il n'est pas anodin que la question de l'Europe soit aussi centrale dans le premier texte original en langue allemande de l'auteure que dans son tout premier recueil. Le caractère central de la thématique européenne est évident dès le titre du récit : *Wo Europa anfängt*⁸²⁴ (*Là où commence l'Europe* en traduction française⁸²⁵). C'est dire

⁸²⁴ TAWADA Yoko, *Wo Europa anfängt*, op. cit.

si la question européenne, qui imprègne les débuts littéraires de l'auteure dans deux langues différentes, est au cœur de ses préoccupations intellectuelles et poétiques.

Or la première expression que trouve après « Touristen » le questionnement de Tawada sur l'Europe est spatiale, et c'est dans ce domaine qu'on trouvera dans l'œuvre de l'auteure une importante partie des variations sur le thème de l'inexistence de l'Europe. Dans la continuité des vues exprimées dans son premier poème, le deuxième texte de Tawada traitant de l'Europe tourne autour du questionnement sur son existence géographique, notamment par l'évocation de sa frontière comme lieu mouvant au gré des représentations. Le trajet ferroviaire à travers le continent – que nous qualifierons ici d'eurasiatique – se transforme ainsi en une gradation de la frontière, trajet tout au long duquel l'Europe tout à la fois ne commence nulle part et n'en finit pas de commencer.

Lorsque la narratrice-personnage aperçoit ce qui tient lieu de frontière entre l'Asie et l'Europe, celle-ci a quelque chose de terriblement artificiel et même un peu pitoyable :

L'Europe ne commence pas à Moscou, mais bien avant. Par la fenêtre, j'ai vu un panneau haut comme un homme, avec deux flèches et, en dessous, les mots « Europe » et « Asie ». Il se dressait en plein milieu d'une prairie comme un douanier solitaire.⁸²⁶

Cet unique panneau, dont l'anthropomorphisme accentue l'impression d'impuissance, est censé représenter la fin d'un continent, d'un espace géographique et culturel, et le début d'un autre ; c'est lui qui est donc censé figurer l'endroit « où commence l'Europe », en quête duquel est notre récit. Mais sa description extrêmement succincte et le passage, comme si de rien n'était, de l'Asie à l'Europe laissent une impression terriblement décevante. Celle-ci est renforcée par la suite du texte, où l'enthousiasme du personnage rencontre l'indifférence de sa voisine de compartiment :

« Voilà, nous sommes en Europe ! criai-je à Macha qui buvait du thé dans le compartiment. – Oui, après l'Oural, tout est l'Europe » répondit-elle, impassible, comme si cela ne signifiait rien, tout en continuant à boire son thé.⁸²⁷

La réaction de Macha, ou plutôt son absence de réaction, et son action (boire du thé, breuvage asiatique et russe par excellence) qui se poursuit sans interruption d'un continent sur

⁸²⁵ TAWADA Yoko, « Là où commence l'Europe », *art. cit.* Si nous devons traduire ce texte, nous opterions sans doute pour une formulation volontairement plus vague comme « Où commence l'Europe », qui laisse planer une forme interrogative reflétant tout le propos du texte : la recherche de la frontière, et sa découverte impossible.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 85.

l'autre, contribuent à créer une image de continuité, à l'opposé de toute rupture et en contradiction avec l'attente créée volontairement par le titre du récit : là où commence l'Europe, il n'y a rien.

Après cet aperçu de l'art de l'*anticlimax*, revenons-en à la question des frontières de l'Europe. Il y a bien une frontière, quelque part au milieu d'une prairie, sauf qu'elle est dénuée de matérialité (sinon ridiculement symbolique), d'effet et finalement de sens. À ce « douanier » esseulé, figé au milieu de nulle part, Tawada oppose la variété des représentations culturelles de la frontière entre Asie et Europe. Elle donne ainsi la parole successivement à Macha, la jeune femme russe qui voyage avec elle, puis à un voyageur français :

Je suis allée trouver un Français, le seul étranger du compartiment à part moi, et je lui ai raconté que l'Europe commence avant Moscou. Il a eu un petit rire et m'a dit que Moscou, ce n'est *pas* l'Europe.⁸²⁸

Elle ne peut pas partager avec cet autre étranger sa récente découverte que l'Europe ne commence pas à Moscou, comme elle le croyait initialement, car celui-ci possède déjà un savoir sur la question. Elle ne trouve pas même chez lui une confirmation de cette découverte, car le Français contredit ce que vient de lui dire Macha. Selon lui, Moscou n'est pas en Europe, ou plutôt – la différence est de taille – Moscou n'est pas européenne. Plus qu'une question de localisation topographique d'un côté ou de l'autre d'une frontière, il s'agit davantage d'une question culturelle qui, avec un brin de condescendance, placerait essentiellement Moscou « hors de » l'Europe.

En l'espace d'un seul paragraphe, nous voyons ainsi se juxtaposer de manière extrêmement rapide et dense quatre frontières différentes, qui sont autant de représentations culturelles :

- point de vue initial de la narratrice : frontière = Moscou ;
- point de vue de ceux qui ont mis en place le panneau : frontière = milieu de cette prairie ;
- point de vue de Macha : frontière = Oural ;
- point de vue du Français : frontière = après Moscou.

Loin de s'annuler mutuellement, celles-ci coexistent, élargissant et enrichissant par leurs représentations contradictoires mais non contraires l'espace qui unit ces deux continents. Nous

⁸²⁸ *Ibid.*

pouvons compléter le tableau de ces variations sur le thème de la frontière et de l'endroit où commence l'Europe en citant un autre récit de Tawada, qui traite peut-être plus indirectement de l'Europe mais contient plusieurs réflexions pertinentes pour notre réflexion. Il s'agit d'un texte intitulé de manière semblable en japonais « U.S.+S.R. Kyokutō ō no sauna⁸²⁹ » 「U.S.+S.R. 極東欧のサウナ」 et en allemand « U.S. + S.R. Eine Sauna in Fernosteuropa⁸³⁰ ». Nous retrouvons à nouveau l'Europe dès le titre, mais elle fait cette fois-ci partie d'un mot composé : « Europe extrême-orientale ». Le français nous oblige à recourir à une forme adjectivale qui ne rend que partiellement compte de l'effet créé par le japonais *kyokutō ō* (極東欧). La nature nominale de cette expression permet une synthèse, voire un amalgame qui dépasse la simple signification de « partie la plus à l'est de l'Europe » pour donner littéralement – et nous savons toute l'importance de la littéralité pour Tawada – « Europe Extrême-Orient ». On peut lire ce néologisme comme une variation du toponyme *Dalni Vostok Rossii*, ou Extrême-Orient russe, qui désigne la partie dite « asiatique » de la Russie située à l'est du fleuve Léna et forme un des districts fédéraux du pays. C'est de fait dans cette région que se déroule en partie le récit, plus précisément lors du voyage que fait la narratrice-personnage sur l'île de Sakhaline. Par le choix comme titre de ce *jukugo* (mot composé de plusieurs kanjis) inventé, Tawada place d'emblée son texte dans la continuité des réflexions qu'elle mène depuis *Nur da wo du bist da ist nichts*, en passant par *Wo Europa anfängt*, sur l'interrelation et la continuité entre Asie et Europe. Cette réflexion se double ici d'un autre jeu de remise en question de la dichotomie Est-Ouest, qui aura tristement marqué l'histoire et les mentalités du 20^e siècle, quand elle découpe en deux « USSR », l'acronyme anglo-américain de l'URSS, et révèle l'« US » qui s'y cache : les Etats-Unis (où se déroule l'autre partie du récit⁸³¹) comme élément de la Russie soviétique, réunis dans une formule mathématique improbable à l'aide du signe algébrique « + » qui les combine de la même manière que le néologisme, qui forme l'autre moitié du titre, réunit Europe et Extrême-Orient.

⁸²⁹ D'abord publié en revue : TAWADA YOKO, « U.S.+S.R. Kyokutō ō no sauna 「U.S.+S.R. 極東欧のサウナ」 », dans *Shinchō*, vol. 102, n° 10, 2005, p. 60-77. On le retrouve dans le recueil *Umi no otoshita namae* 『海に落とした名前』, Tokyo, Shinchosha, 2006, p. 43-82.

⁸³⁰ TAWADA Yoko, « U.S.+S.R. Eine Sauna in Fernosteuropa », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 124-153.

⁸³¹ A New York, on retrouve la narratrice-personnage au pub « Pravda » puis au « KGB Bar », et le sauna soviétique Sakhaline a son pendant américain. Après les Etats-Unis dans la Russie, c'est la Russie dans les Etats-Unis : la boucle est bouclée.

Le choix de l'île de Sakhaline comme cadre du récit n'est pas non plus innocent ; outre l'évident intertexte avec Tchekhov⁸³² qui participe au phénomène de surdétermination littéraire des lieux et des espaces chez Tawada, Sakhaline importe dans ce texte par son histoire, notamment en raison du partage qu'elle a subi à plusieurs reprises entre la Russie et le Japon (une première fois entre 1855 et 1875 suite au traité de Shimoda⁸³³ et une seconde fois de 1905 à 1945 dans le cadre du traité de Portsmouth⁸³⁴). Territoire chinois jusqu'à la moitié du 19^e siècle, cédé à la Russie mais revendiqué par le Japon en 1845, devenu ensuite possession commune avant de revenir à la Russie, le microcosme insulaire de Sakhaline devient par son histoire troublée le théâtre symbolique de la formule « Asie + Europe », dont le résultat est loin d'un *melting-pot* multiculturel faussement harmonieux.

Dans ce récit, Tawada livre encore une autre représentation de « là où commence l'Europe » qui complète celles qu'on trouve dans *Wo Europa anfängt* et qui dilate à l'extrême la frontière entre l'Asie et l'Europe.

Nombre de Moscovites gémissent rien qu'à entendre le nom de Sakhaline. Cette île se trouve pour eux désespérément loin. Vue du Japon, en revanche, elle n'est pas si éloignée. La distance qui les sépare n'est, au point le plus proche, que d'une cinquantaine de kilomètres. La réclame d'une agence touristique japonaise qui propose des voyages à Sakhaline : « l'Europe sur le pas de la porte ». Au moins dix mille kilomètres séparent cependant un petit-déjeuner pris à Yujino Sachalinsk⁸³⁵ et à Wakkanai^{836 837}.

⁸³² TCHEKHOV Anton Pavlovitch et GRENIER Roger, *L'île de Sakhaline: notes de voyages*, traduit par DENIS Lily, Paris, Gallimard (Les Éditeurs réunis : 1971), 2012, (Folio, Classique). Dans l'interview au magazine Chamisso en 2009, Tawada déclare que *L'Île de Sakhaline* est celui des livres de Tchekhov qui l'a tout particulièrement occupée récemment. Voir TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*, p. 6.

⁸³³ « Le traité de Shimoda, qui est l'un des trois ou quatre traités qu'il faut retenir lorsqu'on s'intéresse aux relations russo-japonaises, fut signé le 7 février 1855. Il permet de fixer pour la première fois la frontière sur les Kouriles. (...) Quant à Sakhaline, sur laquelle les deux parties n'avaient pas réussi à s'accorder, elle était placée sous l'administration conjointe des deux pays (...). » LUMET Anne, *Le Pacte: Les Relations russo-japonaises à l'épreuve des incidents de frontière*, Editions Publibook, 2004, p. 49.

⁸³⁴ « Selon les termes du traité de Portsmouth, qui avait mis fin à la guerre russo-japonaise en septembre 1905, les Japonais victorieux avaient éliminé les Russes de Mandchourie méridionale (...). » *Ibid.*, p. 181.

⁸³⁵ Nous avons volontairement conservé dans notre traduction la graphie à laquelle Tawada a recours dans le texte original, qui est la graphie japonaise (ユジノサハリンスク) de la capitale de Sakhaline, normalement orthographiée Juschno-Sachalinsk en allemand. Ce détail, qu'il s'agisse d'un choix conscient ou d'une erreur de la part de Tawada, contribue de fait à renforcer l'effet de chevauchement, superposition, voire de syncrétisme créé par le texte, depuis son titre jusque dans ses éléments narratifs et stylistiques.

⁸³⁶ Ville la plus septentrionale du Japon, où se trouvait la narratrice-personnage avant son départ pour Sakhaline.

⁸³⁷ „Viele Moskauer stöhnen schon, wenn sie den Namen Sachalin hören. Für sie liegt diese Insel in einer hoffnungslosen Ferne. Von Japan aus gesehen ist sie aber nicht weit entfernt. An der engsten Stelle ist der Abstand nur fünfzig Kilometer. „Europa vor der Tür“ heißt der Werbespruch eines japanischen Reisebüros, das die Reise nach Sachalin anbietet. Zwischen dem Frühstücksteller in Yujino Sachalinsk und dem in Wakkanai liegen jedoch mindestens zehntausend Kilometer.“ TAWADA Yoko, « U.S.+S.R. Eine Sauna in Fernosteuropa », *art. cit.*, p. 141.

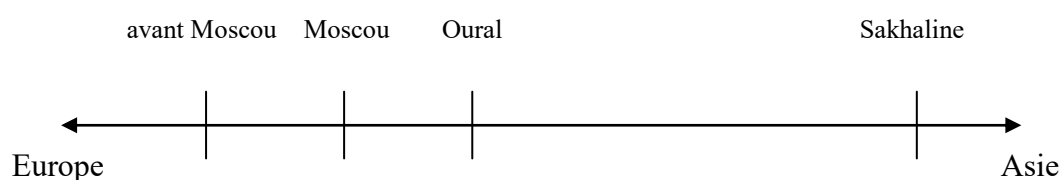
Ce paragraphe est lui aussi d'une incroyable densité en éléments qui participent à la réflexion de Tawada sur l'Europe, notamment en ce qui concerne sa position et sa représentation par rapport à l'Asie. Le plus remarquable de ces éléments est peut-être le jeu sur les distances entre Moscou et Sakhaline, et entre l'île et le Japon. Bien que faisant administrativement partie du même pays, Sakhaline est décrite comme « désespérément loin » dans l'esprit des Moscovites, habitants de la capitale qui se trouve de l'autre côté du continent, alors que, du point de vue des Japonais, c'est « la porte d'à côté ». De fait, le détroit de La Pérouse (*Sōya kaikyō* 宗谷海峡 en japonais) ne sépare les deux îles que d'une quarantaine de kilomètres, visibles à l'œil nu de part et d'autre du bras de la Mer d'Okhotsk. La distance, bien sûr réelle mais aussi mentale, peut donc être supérieure à l'intérieur d'un même pays (la Russie est en raison de sa superficie un exemple extrême de cette situation) qu'entre deux pays étrangers mais limitrophes. Cette proximité avec l'étranger, qui s'accompagne d'une distance avec le propre, est redoublée par le couple Ioujno-Sakhalinsk (extrême-est de la Russie) – Wakkanai 稚内 (extrême-nord du Japon), villes toutes les deux situées aux confins de leur pays respectif. C'est d'ailleurs cette proximité et la similitude entre les deux terres qui a pu faire croire au Japon qu'il s'agissait d'une extension de son territoire et le conduire à la peupler, menant au traité d'amitié russo-japonais de 1855 qui entérina le statut de possession commune de l'île (*ryōkoku kyōyūchi* 两国共有地).

Toutefois, cette dialectique du proche et du lointain est en même temps contrebalancée par la culture. La différence culturelle représentée ici par la cuisine est elle aussi exprimée en termes spatiaux : « au moins dix mille kilomètres séparent » symboliquement les deux petits-déjeuners. Le caractère hyperbolique de cette expression est renforcé par sa proximité dans le texte avec les « cinquante kilomètres » qui séparent géographiquement l'île du Japon, et le fait que « dix mille kilomètres » est en réalité la longueur parcourue par le Transsibérien. Distances mentales et physiques se superposent dans cet extrait, créant un effet de dilatation spatiale puisque s'additionne à l'éloignement ressenti par les Moscovites vis-à-vis de Sakhaline la distance perçue par la narratrice-personnage entre deux mondes culturels. Zones et distances croissent ou se rétrécissent, frontières se déplacent et fluctuent ainsi dans le monde littéraire de Tawada, au gré des représentations mentales et des perceptions culturelles qu'elle fait, tour à tour, se chevaucher et se télescoper avec malice.

Nous ne citons pas le même passage dans sa version japonaise, car les deux textes sont, du moins dans l'extrait en question, quasiment identiques.

De telles perceptions et représentations sont aussi bien sûr influencées, sinon déterminées par l'Histoire, et le slogan publicitaire de l'agence de voyages japonaise faisant de Sakhaline la porte d'entrée de l'Europe indique bien un changement radical de perspective, à l'opposé des velléités expansionnistes et panasiatistes du Japon aux XIX^e et XX^e siècles, lequel avait intégré la Mandchourie, région qui couvre notamment l'est de la Russie, à son Nouvel ordre de l'Asie orientale (*Tō-a shin-chitsujo* 東亜新秩序). Autrefois liés à une certaine conception de l'Asie héritée du colonialisme européen⁸³⁸, Sakhaline et l'extrême-est de la Russie sont désormais pour le Japon le « cap » oriental de l'Europe.

Si nous tentons de résumer de manière visuelle les différentes représentations de la frontière, et donc de « là où commence l'Europe », dans ces deux textes de Tawada, nous obtenons donc le schéma suivant :



L'importance de cette visualisation ne réside pas tant dans la contradiction réciproque des différentes représentations de la frontière qu'elle juxtapose, que dans leur coexistence. Yoko Tawada multiplie volontairement les points de vue, joue avec le caractère illusoire, relatif des repères spatiaux et des distances pour recréer littérairement la complexité de nos cartographies culturelles. Dans le cas des textes que nous venons d'étudier, la frontière que l'on a tendance à se figurer comme une ligne étroite prend les dimensions d'une région voire d'un continent entier, entre Sakhaline et un endroit vague à l'ouest de Moscou. Comme Tawada l'écrit avec la candeur caractéristique de son style dans les premières pages de *Là où commence l'Europe* : « La Sibérie est donc la frontière entre ici et là-bas, ai-je pensé, une large frontière⁸³⁹ ! » Et cette dilatation de la frontière entre Asie et Europe participe pleinement au questionnement de l'auteure sur l'existence de celle-ci. En effet, l'incertitude concernant l'endroit où commence

⁸³⁸ „Der Begriff „Asien“ ist ein Kind des Kolonialismus, das in Europa geboren wurde und von den Japanern adoptiert, missbraucht und nach dem Zweiten Weltkrieg ausgesetzt wurde.“ TAWADA Yoko, « Trajekte », *art. cit.*, p. 35. [« Le concept d'Asie est un rejeton du colonialisme, né en Europe et adopté par les Japonais qui en firent mauvais usage, puis aboli à la fin de la Seconde Guerre mondiale. »]

⁸³⁹ TAWADA Yoko, *Narrateurs sans âmes*, *op. cit.*, p. 75.

l'Europe, endroit à la fois vaste et multiple, a pour conséquence logique que l'Europe demeure pour Tawada introuvable, indéfinissable. C'est un constat qu'elle fait, non pas cette fois à travers la bouche d'un narrateur ou d'un personnage de récit mais en tant qu'auteure, dans les remarques qu'elle ajoute à la fin de l'édition 1991 du recueil de textes *Wo Europa anfängt* :

Entre les deux textes [*Wo Europa anfängt* et *Das Leipzig des Lichts und der Gelatine – T.R.*] qui représentent deux voyages l'un dans l'autre – de l'est vers l'ouest et de l'ouest vers l'est – se trouvent 14 poèmes en prose. (...) Ils ont vu le jour entre 1988 et 1991 à Hambourg. Bien que je fusse en permanence à la recherche de l'Europe lors de leur écriture, je ne suis jusqu'à présent pas encore parvenue à « découvrir » l'Europe.⁸⁴⁰

Deux idées nous interpellent dans cette remarque : d'une part le fait que la réflexion sur l'Europe n'accompagna pas l'écriture de ces textes au fil des années comme une question de fond, mais que Tawada considère bel et bien l'écriture littéraire comme un instrument de recherche, un moyen en vue de découvrir l'Europe ; d'autre part, bien sûr, sa déclaration de n'être pas encore parvenue, après dix années de vie et au moins quatre années d'écriture (si l'on prend pour point de départ sa première publication), à trouver l'Europe. Au regard de ces révélations faites par l'auteure, nous pouvons lire les nombreux textes postérieurs qu'elle consacrera à l'Europe comme la suite de cette quête de l'Europe, entamée dans « Touristen » en faisant table rase des préconceptions la concernant et poursuivie par la mise en perspective et la relativisation desdites préconceptions.

Quinze ans après cette déclaration, Tawada ouvre son récit-essai « Au bord de la Spree » (publié en 2007⁸⁴¹ dans le recueil *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*) par des mots qui n'ont pas à envier le caractère percutant de ceux par lesquels commençait le poème « Touristen », et qui montrent bien que la question de l'Europe est pour elle loin d'être réglée, que sa recherche est toujours d'actualité : « Je suis en Europe, je ne sais pas où je suis.⁸⁴² »

Le choix de la prose permet comme dans *Là où commence l'Europe* ou « U.S.+S.R. » d'approfondir et de détailler une pensée qui n'était encore qu'une esquisse dans « Touristen ».

⁸⁴⁰ „Zwischen beiden Texten, die zwei ineinanderverschobene Reisen – von Ost nach West und von West nach Ost – darstellen, befinden sich 14 Prosagedichte [...]. Sie entstanden zwischen 1988 und 1991 in Hamburg. Obwohl ich, indem ich sie schrieb, die ganze Zeit auf der Suche nach Europa war, ist es mir bis heute noch nicht gelungen, Europa zu „entdecken“. TAWADA Yoko, *Wo Europa anfängt*, op. cit., p. 88.

⁸⁴¹ On sait cependant que ce texte existe au moins depuis 2005, puisqu'il a été publié en traduction japonaise dans le numéro 5 de la revue de littérature allemande *DeLi* en novembre 2005, sous le titre *Shupurē-gawa no hotori de* 「シュプレー川のほとりで」. Cf. Yumiko Saito, *Synchronopse der Buchpublikationen von Yoko Tawada in Deutschland und Japan in* IVANOVIC Christine (éd.), *Yoko Tawada*, op. cit., p. 484.

⁸⁴² „Ich bin in Europa, ich weiß nicht, wo ich bin.“ TAWADA Yoko, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 11.

Nous y retrouvons également le même intérêt pour la perception spatiale de l'Europe, cette fois-ci autour d'une figure non plus terrestre, comme la Sibérie ou Sakhaline, mais liquide : la rivière Spree qui traverse Berlin. Celle-ci est bien présente dans le texte sous cette forme concrète lors de l'évocation des déambulations de la narratrice-personnage dans la ville, mais sa fonction est plus symbolique que descriptive. Là où les textes précédents donnaient par la représentation de frontières multiples et flexibles l'image d'une Europe insaisissable, à géographie variable, ce texte-ci a recours à l'image de l'eau pour donner à voir une Europe fluide, mouvante, telle un fleuve qui prend sa source quelque part, se jette ailleurs, coule constamment et dont la fixité n'est qu'apparente. L'interpénétration, le mélange qui caractérisent l'élément aquatique servent de métaphore à l'Europe, faisant de sa représentation en tant qu'entité close et définie une pure convention, à l'instar de celle qui consiste à nommer différemment des rivières ou des mers qui communiquent entre elles : Asie, Europe, etc. sont autant de bras et de méandres d'un seul et même immense réseau géographique et culturel. Cette idée est assez proche de celle que développait Edgar Morin dans *Penser l'Europe*, celle d'*unitas multiplex*, de « penser l'identité dans la non-identité⁸⁴³ » ; toutefois, il ne s'agit plus chez Tawada d'une réflexion limitée à l'intérieur de l'Europe mais de penser également sa complexité dans ses rapports et la continuité avec son extériorité. En effet, Tawada cherche à montrer que de telles dichotomies sont relatives et ces découpages arbitraires, quitte à forcer le trait à l'aide d'images poétiques, qui interpellent le lecteur par leur caractère énigmatique mais sont en même temps des invitations à réfléchir autrement, à voir différemment ce qui paraissait évident :

Les eaux de la Spree se séparaient et entouraient l'Île aux Musées. Le ciel gris de la matinée s'y reflétait. Si cette même eau était maintenant baignée de la lumière du soleil égyptien, elle brillerait aussitôt d'un bleu qui pleure. Comme le dragon de la porte d'Ishtar. Dans la Spree coule le Nil. Les biographies des eaux se confondent.⁸⁴⁴

Nous assistons dans cet extrait au même phénomène que dans les textes précédents, où la juxtaposition de différents points de vue conduisait à leur amalgame et leur superposition formait une seule représentation complexe. Ici, la juxtaposition de différentes images visuelles (la Spree à Berlin, le Nil en Égypte, le dragon du Musée de Pergame) crée un espace pluridimensionnel qui intéresse notre réflexion. En premier lieu, l'image de la Spree qui se sépare est une réplique miniature de la conception des eaux comme différentes et identiques à la

⁸⁴³ MORIN Edgar, *Penser l'Europe*, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁴⁴ TAWADA Yoko, « Au bord de la Spree », *art. cit.*, p. 780.

fois ; ensuite, l'île en question est célèbre pour ses musées riches en œuvres d'art antique, notamment égyptien. C'est cette présence implicite dans le texte qui rend possible la transition entre l'eau de la Spree et celle du Nil, en plus de l'élément visuel de la couleur. Par réflexion, phénomène visuel d'importance chez Tawada comme nous l'avons vu dans « Touristen », la couleur du ciel devient celle de l'eau, d'abord grise à Berlin puis bleue en Égypte, et le bleu de l'eau devient celui de la terre, couleur dominante de la célèbre porte babylonienne d'Ishtar conservée au Musée de Pergame. L'auteure procède ainsi à deux glissements successifs, l'un vertical, du ciel vers l'eau, et l'autre horizontal, de l'Allemagne à l'Égypte puis à nouveau l'Allemagne, formant un chiasme (ciel-eau/eau-soleil) dont l'effet, redoublant le reflet décrit dans le texte, est d'accroître la pénétration réciproque de ces différentes images, qui finissent de cette manière par « se fondre l'une dans l'autre » (*ineinander übergehen*). La « même eau », qui n'est au départ qu'hypothétique (*Wenn dasselbe Wasser...*), acquiert grâce à ces jeux de reflets, de circularité et de superposition, de la substance et devient à proprement parler la *même* eau.

Un des objectifs de Tawada est de nous désorienter, de nous faire perdre les repères géographiques, cartographiques et culturels qui gouvernent nos perceptions et nos conceptions. C'est parce que nos représentations spatiales ont un caractère éminemment culturel que le travail littéraire de l'auteure sur celles-là participe à sa critique d'une certaine conception monolithique de la culture. Critique culturelle et travail poétique sur la spatialité vont de pair, comme le montrent ces différents textes sur l'Europe. *Au bord de la Spree* regorge également d'éléments spatiaux que Tawada enchevêtre et détourne pour mieux alimenter son exercice de décentrement et de désorientation. Une des caractéristiques remarquables de ce texte est le travail de relativisation autour de plusieurs couples dialectiques majeurs, qui recèlent une dimension spatiale et une autre culturelle : proche-lointain, nous-vous, fixe-mobile, Nord-Sud, Est-Ouest, Europe-Orient, centre-périphérie, vertical-horizontal, droit-penché, etc. Nous avons choisi d'isoler certains d'entre eux en raison du caractère particulièrement frappant de leur expression et leur lien direct avec la question de l'Europe. Dans cette optique, citons par exemple les deux premiers paragraphes du texte :

Je suis en Europe, je ne sais pas où je suis. Une chose est sûre : vu d'ici, le Proche-Orient est tout proche. Le lieu depuis lequel le Proche-Orient est tout proche s'appelle Europe. Quand je vivais encore en Extrême-Orient, le Proche-Orient était extrêmement éloigné.

Mais cela aussi était une erreur. Le Proche-Orient n'était pas aussi extrêmement éloigné de l'Extrême-Orient qu'on le pensait en Extrême-Orient. La Route de la Soie reliait vite un point à un autre. C'est ainsi que l'ancienne cité impériale de Kyoto fut bâtie par les Perses

qui, après la Chine, avaient poussé jusqu'au Japon. Kyoto est donc une ville perse. Le Proche-Orient, c'est le lieu qui est proche depuis partout.⁸⁴⁵

Il convient tout d'abord de noter que le travail stylistique dans le premier passage, bâti sur le couple proche-lointain (*nah-fern*), fonctionne plus efficacement en allemand qu'en français, qui substitue « extrême » à « éloigné » dans les appellations géographiques de l'Orient et construit donc un binôme légèrement bancal ; mais cela n'empêche pas d'observer le jeu auquel se livre ici l'auteur. Nouvelle déclinaison de « l'Europe n'existe pas », la première phrase introduit l'idée centrale de ce texte : qu'être en Europe, et par extension l'Europe elle-même, ne signifie rien *per se*. Tawada développe cette idée à travers un jeu sur les notions de proximité et d'éloignement qui sont elles aussi des notions relatives, qui changent de valeur selon l'endroit où l'on se trouve. De même que « loin » ne signifie rien sans point de référence, « Europe » est en soi un concept vide, une notion flottante et, à l'instar de nos repères spatiaux tout relatifs, sa signification et sa valeur n'adviennent que dans un système relationnel au moins binaire. Le caractère essentiellement relatif (*vs* absolu) du proche et du lointain se double d'une seconde relativité, qu'on a pu étudier dans « U.S.+S.R. » et qui réside dans la perception qu'on a des distances (de nombreux facteurs psychologiques, culturels, etc. peuvent nous faire percevoir un lieu proche comme éloigné, et *vice versa*. C'était le cas par exemple de Sakhaline vue depuis Moscou ou le Japon).

Il y a ainsi au sein de notre système complexe de représentation (y compris spatiale) une corrélation entre deux espèces de valeur, d'un côté la mesure, de l'autre la qualité. Or le texte de Tawada nous met face au fait que nous avons construit « en dur » des entités géographiques, culturelles, et donc des catégories mentales fixes à partir de telles perceptions relatives. Tawada expose ici les faiblesses, les absurdités et les limites de cette dérive fixiste, essentialisante, d'abord en rendant au « proche » et au « lointain » Orient leur caractère relatif (le Proche-Orient est lointain vu depuis l'Extrême-Orient, qui n'est plus éloigné que de nom une fois qu'il est lui-même devenu lui le point de référence), et en prenant la culture au mot, c'est-à-dire en prenant au pied de la lettre, de manière détournée, le terme de Proche-Orient : « Le Proche-Orient est l'endroit duquel tout est proche », non plus du point de vue de l'Europe, à l'origine de son appellation, mais en tant que point central du système. Jouant habilement avec les deux niveaux de relativité, Tawada dénonce le caractère illusoire, erroné (« cela aussi était une erreur ») de représentations culturelles figées (« Le Proche-Orient n'était pas aussi

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 776.

extrêmement éloigné de l'Extrême-Orient qu'on le pensait en Extrême-Orient. ») notamment en les bousculant par des associations surprenantes, comme l'image du Nil coulant dans la Spree, ou ici celle de Kyoto devenant ville perse. Là où la première association véhiculait des idées de coprésence, de syncrétisme, de fluidité, la seconde symbolise de manière volontairement hyperbolique la continuité et les transferts permanents entre différents espaces culturels.

Si l'affirmation selon laquelle Kyoto aurait été bâtie par les Perses est en soi dénuée de tout réalisme historique, elle représente sous une forme raccourcie, condensée, des échanges et des mouvements humains, économiques et culturels bien réels le long de la très symbolique, mais non moins réelle, Route de la soie. On retrouve ce motif dans plusieurs autres textes de Tawada, dont *Ist Europa westlich?* où Tawada parle des cultures du monde comme d'un immense réseau, s'émerveillant de la présence et de la persistance d'un motif antique grec dans un temple japonais :

Je n'ai encore jamais vu de trace de la culture grecque antique à Hambourg. Par contre, on peut voir dans un temple de la ville japonaise de Nara, au terminus de la Route de la soie, un ornement en forme de raisin qui provient de Grèce. Les fruits en pierre n'ont toujours pas pourri, alors qu'ils sont vieux de mille ans et qu'ils cheminèrent avant cela pendant plus de mille ans encore. Les cultures de cette Terre ont toujours consisté en un réseau et non plusieurs lignes parallèles.⁸⁴⁶

Désormais habitués au peu de cas que Tawada semble faire du réalisme, historique et autre, dans ses œuvres, nous pourrions facilement lire ce passage comme une expression symbolique supplémentaire des transferts et syncrétismes qui forment le cœur de la pensée culturelle de l'auteure. Il n'en est rien. La présence de motifs sculpturaux d'origine étrangère au temple Yakushi-ji 薬師寺 à Nara est un fait attesté. Datant de l'ère Hakuho 白鳳時代 (seconde moitié du VII^e siècle-début du VIII^e siècle), les sculptures en question reprennent différents motifs ayant pour point commun d'être d'inspiration étrangère et symbolisant selon l'interprétation admise la connexion du Japon à la Route de la soie et ses apports culturels :

Le piédestal sur lequel est assise la statue du bouddha Yakushi synthétise les motifs du monde à l'époque de Nara. On y voit sur la bordure supérieure un motif grec de raisin en

⁸⁴⁶ „Ich habe noch nie eine Spur von der altgriechischen Kultur in Hamburg gesehen. Dagegen kann man in einem Tempel in der japanischen Stadt Nara, der Endstation der Seidenstraße, ein Ornament von Trauben sehen, das aus Griechenland überliefert wurde. Die Früchte aus Stein sind immer noch nicht verfault, obwohl sie über tausend Jahre alt sind und davor über tausend Jahre unterwegs gewesen waren. Die Kulturen auf dieser Erde bestanden schon immer aus einem Netz und nicht aus mehreren parallel laufenden Linien.“ TAWADA Yoko, « Trajekte », *art. cit.*, p. 36.

arabesque, et en dessous un motif persan d'astragale. Au centre de chacune des faces est sculptée en relief une figure nue (barbare) originaire d'Inde, et sur la bordure inférieure les quatre divinités chinoises des points cardinaux (Ryūsei à l'est, Suzaku au sud, Byakko à l'ouest et Genbu au nord). La Route de la soie allait bien jusqu'à Nara.⁸⁴⁷

Le fait que Tawada choisisse ce motif-là pour représenter sa conception des transferts culturels est particulièrement intéressant, dans la mesure où il condense à travers son histoire millénaire les divers éléments étrangers à première vue disparates (Égypte, Perse, Japon) que Tawada évoque dans « Au bord de la Spree ». L'arabesque, ornement égyptien à l'origine, est repris en Grèce où il intègre le motif du raisin ; il chemine ensuite jusqu'en Perse et en Inde avec d'autres éléments de culture hellénistique lors des campagnes d'Alexandre le Grand. Devenu un des éléments iconographiques de l'art bouddhique, cet ornement accompagne sur la Route de la soie l'expansion du bouddhisme vers l'Est et on le retrouve en Chine dès le V^e siècle⁸⁴⁸. De là, il entrera en même temps que d'immenses pans de la culture chinoise au Japon, où son nom de « motif d'herbes chinoises » (*karakusa-moyō* 唐草模様) ne laisse pas deviner sa véritable origine. Notre motif et son cheminement hasardeux, tortueux même (Égypte-Grèce-Perse-Inde-Chine-Japon), synthétisent donc une multitude d'apports étrangers et symbolisent de manière extrêmement dense, pour ainsi dire miniaturisée, l'écheveau des cultures, qu'il ne s'agit pour Tawada pas tant de débrouiller que de faire entrevoir.

Ce détour, à première vue à l'écart de problématiques proprement littéraires, a pour but de resituer le propos de Tawada par rapport au monde afin de montrer que, s'il semble souvent se développer en bousculant les évidences et le réalisme, il n'est jamais détaché du monde. Le

⁸⁴⁷ 「薬師如来が座っておられる台座には、奈良時代における世界の文様が集約されています。一番上の框にはギリシャの葡萄唐草文様、その下にはペルシャの蓮華文様が見られます。客面の中央には、インドから伝わった力神（番人）の裸像が浮彫りされています。さらに、下框には、中国の四方四神（東に青龍、南に朱雀、西に白虎、北に玄武）の彫刻がなされています。正にシルクロードが奈良まで続いていたのです。」 *Kindō no butsumō* 金堂の仏様, [En ligne], <http://www.nara-yakushiji.com/guide/hotoke/hotoke_kondo.html>, (Consulté le 30 mai 2018).

⁸⁴⁸ 「唐草文様は、エジプトに始まったらしい。それはスイレンの花のデザイン化に始まります。ギリシャに入って、ニオイニンドウを用いた忍冬唐草や葡萄果を組み込んだ葡萄唐草などに発達しました。ブドウ唐草は、アレクサンドロス大王のペルシャ遠征（紀元前4世紀）を契機とするヘレニズム文化の東進により、オリエントに帰って来ました。...仏教美術のデザインとなった葡萄唐草は、仏教の東漸と共にシルクロードを通して中国に伝えられました。」 ADACHI Kōichi, « Budō-karakusa no nishi to higashi 「ブドウ唐草の西と東」 », dans *Shokubutsu no sekai*, vol. 37, 1995, [En ligne], <https://www.karakusamon.com/2013k/budou_yakusi.html#header>.

[« L'arabesque serait née en Égypte à partir d'une stylisation de l'astragale. Entrée en Grèce, elle évolue vers l'utilisation du motif du chèvrefeuille et l'intégration des grappes de raisin. L'arabesque au raisin revient ensuite en Orient lorsque la culture hellénistique avance vers l'Est à l'occasion des campagnes en Perse d'Alexandre le Grand (4^e siècle avant notre ère). (...) Devenu un motif de l'art bouddhique, l'arabesque au raisin est transmise en Chine en empruntant la Route de la Soie, en même temps que la vague du bouddhisme vers l'Est. »]

travail littéraire de Tawada ne consiste en rien à créer des mondes fantasques et déconnectés ; chacune de ses réflexions a pour point de départ un pan de réalité qui acquiert une portée allégorique grâce au regard à la fois lucide et naïf qu'elle porte sur lui.

Les Perses n'ont sans doute pas bâti Kyôto, mais c'est bien un motif persan qui a permis de sculpter un trésor national japonais. Tawada livre à son lecteur la version courte de cette surprenante histoire, superposant ici encore des éléments qui ne sont tout à fait compréhensibles que juxtaposés. À nous, lecteurs, de voir plus loin que l'absurdité apparente pour réfléchir à la part de vérité que peut receler un tel propos, et ce qu'elle a à nous apprendre. L'authenticité de l'histoire de l'arabesque au raisin sert à rappeler que Tawada n'impose pas sur le monde une pensée déformante par caprice esthétique ou intellectuel, mais que son œuvre littéraire est avant tout une « poétique du monde⁸⁴⁹ ».

C'est donc au contraire pour délivrer le monde de conceptions normalisées qui, elles, le déforment que Tawada développe au fil de son œuvre une géographie mentale faite de mouvement et de relation. C'est à ce titre qu'elle décrit, dans « Au bord de la Spree », l'Europe au sein d'un système dont elle n'est pas le centre mais l'extrême périphérie, représentation qui contraste vivement avec le point de référence européen qui détermine l'appellation des différents espaces géographiques et culturels nommés dans le récit :

Regarde, le Zéro c'est l'Inde. L'Extrême-Orient est aussi éloigné du point zéro que l'est l'Europe. Le Zéro au centre, à gauche le Proche-Orient et son Europe, à droite l'Extrême-Orient : c'est une image symétrique. Je sais désormais où je suis.⁸⁵⁰

Cet extrait de la fin du texte fait retour sur la première phrase (« Je suis en Europe, je ne sais pas où je suis ») en un mouvement circulaire dont le lecteur de Tawada est familier (cf. structure de « Touristen »), d'ailleurs représenté de manière imagée par le « zéro », et apporte une réponse à l'énigme à laquelle la narratrice-personnage était alors confrontée. La solution passe par la représentation d'un système élargi, à l'intérieur duquel l'Europe trouve sa place, seule manière de lui donner un sens face à l'impossibilité de la concevoir dans l'absolu. La figure du « zéro », développée tout au long du texte, est peut-être le symbole par excellence de la conception tawadienne de la culture, plus encore que l'arabesque au raisin vue dans *Ist*

⁸⁴⁹ Cf. WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 2008, (Le Livre de poche, Biblio essais, 31142), part. 3.

⁸⁵⁰ „Schau, die Null ist Indien. Der Ferne Osten ist genauso so entfernt vom Punkt Null wie Europa. Die Null in der Mitte, links der Nahe Osten mit seinem Europa, rechts der Ferne Osten: Das ist ein symmetrisches Bild. Ich weiß jetzt, wo ich bin.“ TAWADA Yoko, « An der Spree », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 22.

Europa westlich?, qui demeure en un sens superficielle. Sa nature et sa signification sont l'image même d'un système (réseau) constitué d'éléments interdépendants (valeur nulle en soi, le zéro n'est rien sans les autres nombres qui, en retour, ne seraient rien sans son existence) et au centre duquel le rien, la non-existence joue un rôle créateur prépondérant. En ce sens, nous irions même jusqu'à dire que c'est toute une partie de l'entreprise littéraire de Yoko Tawada que le zéro représente figurativement : comment *marquer l'absence*. De fait, il devient de plus en plus évident au fil des textes et de leur lecture que ce que cherche à accomplir Tawada à travers son travail littéraire n'est pas à retrouver, ou à recréer une Europe hypothétique, mais plutôt à rendre sensible, nous dirions même palpable, sa non-existence.

La représentation que donne ici Tawada d'un tel système a donc à la fois pour effet, en décentrant l'Europe, de sortir de son axe une certaine représentation du monde, culturellement dominante, et de replacer l'Europe relativement à d'autres espaces pour parvenir à se la représenter enfin. Dans l'absolu, l'Europe n'existe pas ; de même que proche et lointain, par exemple, se définissent mutuellement et varient en fonction de leur valeur et de leur représentation relatives, l'Europe (au sens spatial autant que culturel) a une existence relative, dépendante d'autres parties du système-monde. C'est une conception qui peut sembler à première vue proche de celle d'un Said, pour qui l'Occident et l'Orient se sont historiquement formés l'un par rapport à l'autre, mais il s'agit pour Said d'un rapport fait d'oppositions, de tensions, de contrastes, en un mot : un rapport négatif qui engendre en retour des identités exclusives. Tawada propose quant à elle un modèle tout à fait inverse, où le caractère organique et positif de la relation entre ces différents espaces crée des identités ouvertes et dynamiques. Cette dépendance est d'ailleurs clairement exprimée dans le texte de plusieurs manières : par la représentation de l'Europe soit comme annexe (« *der Nahe Osten mit seinem Europa* », nous soulignons) soit comme « sœur siamoise du Proche-Orient⁸⁵¹ », autre figure symbolique permettant de penser « l'identité dans la non-identité ». Nous pourrions multiplier ainsi les exemples de cette conception que l'auteure distille dans le texte et décline sous diverses formes et à l'aide de diverses figures⁸⁵², mais il nous importait davantage de dégager une vision d'ensemble de la pensée européenne de Tawada à partir de ses questionnements spatiaux sur l'Europe.

⁸⁵¹ „Europa ist der siamesische Zwilling des Nahen Ostens.“ *Ibid.*, p. 17. On ne manquera pas de noter le choix d'une expression d'origine extrême-orientale (« siamois ») qui vient compléter le couple Europe-Proche-Orient.

⁸⁵² Une étude complète de ce texte devrait par exemple impérativement consacrer une analyse à la figure du dragon-serpent mythologique de la Porte d'Ishtar auquel la narratrice-personnage rend systématiquement visite.

Nous avons pu voir grâce à « Au bord de la Spree » la manière dont une réflexion d’abord spatiale conduisait à une analyse culturelle, de manière plus radicale encore que *Là où commence l’Europe* ou « U.S.+S.R. » qui demeurent malgré tout très ancrés dans leur dimension géographique. Dans la perspective de ce mouvement d’abstraction allant de l’espace géographique à l’idée, les propos de la narratrice nous semblent refléter la position finale de Tawada vis-à-vis de l’Europe : « *Europa ist ein Denkspiel*⁸⁵³ ».

Le terme de *Denkspiel* peut s’entendre de plusieurs manières différentes, qui trouvent chacune leur place dans l’entreprise tawadienne. Un premier sens, celui de vue de l’esprit, correspond tout à fait à l’idée que l’Europe n’est précisément que cela : une idée (*eine « bloße Idee »*, pour reprendre les termes de Weidner), c’est-à-dire un concept culturel, dénué de signification naturelle, qui n’existe pas en dehors de l’esprit. En un sens, cela rejoint aussi des conceptions répandues de l’Europe comme esprit, vision, projet, par opposition à sa réalité concrète. Tawada donne une expression spatiale et imagée de ce premier sens possible de *Denkspiel* dans son interview au magazine *Chamisso* en 2009, avec une référence implicite à un extrait de *Là où commence l’Europe* que nous avons analysé précédemment :

Quand on arrive par le train, on aperçoit un panneau en plein milieu de l’Oural : à gauche « Europe » et à droite « Asie ». C’est ça qui est supposé marquer la frontière géographique. Mais il n’y a rien d’asiatique ou d’européen en vue, rien que de la prairie. L’Asie et l’Europe sont des concepts culturels. L’herbe ne cherche pas à savoir de quel côté elle pousse.⁸⁵⁴

La prétention de vouloir marquer concrètement la séparation entre ces deux pseudo-continents a pour effet inverse chez Tawada d’accentuer le sentiment de sa nature culturelle. La présence physique d’une démarcation frontalière devient *a contrario* le signe de l’existence purement abstraite de l’Europe, comme de l’Asie d’ailleurs. Mais *Denkspiel* signifie aussi jeu d’énigmes, casse-tête, charade. Or les années d’écriture et le nombre de textes que Tawada consacre à l’Europe s’apparentent sans aucun doute à un exercice en vue de résoudre l’énigme européenne. Enfin, on peut entendre *Denkspiel* en un sens très littéral, qui n’est jamais

⁸⁵³ „Zurück nach Europa“, sage ich ohne Leidenschaft, denn Europa ist ein Denkspiel, keine Zugehörigkeit.“ TAWADA Yoko, « An der Spree », *art. cit.*, p. 17.

Dans l’édition française : « “Retour en Europe” ai-je dit sans passion, car l’Europe, c’est un jeu de la pensée, pas une appartenance. » TAWADA Yoko, « Au bord de la Spree », *art. cit.*, p. 780.

⁸⁵⁴ „Wenn man mit der Eisenbahn kommt, sieht man mitten im Ural ein Schild, da steht links »Europa« und rechts »Asien«. Das soll die geographische Grenze markieren. Aber da ist weder von Asien noch von Europa etwas zu sehen, sondern einfach nur Grasland. Asien und Europa sind kulturelle Begriffe. Das Gras fragt nicht danach, wo es wächst.“ TAWADA Yoko et SCHOMANN Stefan, « Vom Schreiben in der Fremde », *art. cit.*, p. 7.

à négliger avec Tawada, étant donné son affection particulière pour sa valeur heuristique : *denk-spiel*, donc, jeu de pensée mais aussi avec la pensée.

Les différentes analyses effectuées jusqu'ici auront permis de montrer en acte la manière tawadienne, qui consiste en un jeu sérieux avec les mots mais aussi avec les images, les représentations ou la forme même de l'écriture. Le traitement par Tawada de la question de l'Europe, qui est pour elle à la fois vue de l'esprit, énigme et occasion d'un jeu de pensée, est donc tout entier résumé dans ce terme de *Denkspiel*.

C'est sans doute dans l'essai « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas » que Tawada pousse le plus loin ce *Denkspiel* européen, puisqu'elle y questionne finalement son propre regard et son propre discours vis-à-vis de l'Europe. Mimant la circularité à l'œuvre dans les textes de Tawada, c'est sur l'analyse de cet essai qui est le prolongement du poème « Touristen » que nous allons conclure l'étude de la question de l'Europe chez l'auteure. Malgré son titre, cet essai débute par une réflexion sans rapport direct, en apparence, avec la question européenne. Tawada s'y met d'abord en scène en tant qu'écrivaine dans une conversation à propos de la couleur, de la lumière, et du caractère métaphorique de nos perceptions visuelles. Son interlocuteur, Xander, est d'avis que la couleur de la peau est un attribut physique du corps, alors que, pour Tawada, elle réside dans le jeu de la lumière et dans l'œil de celui qui regarde :

« Croyez-vous vraiment que la peau ait une couleur ? » lui demandai-je, d'un air dubitatif, pour éviter de prendre le ton de celle qui voudrait donner une leçon.

Il eut un rire bref et répondit : « Quelle question ! Croyez-vous donc que la couleur vient de votre chair ? »

Tel un professeur de physique, je lui expliquai : « La chair non plus n'a pas de couleur. La couleur naît du jeu de la lumière à la surface de la peau. Il n'y a pas de couleur *en* nous. » (...) La lumière joue différemment selon les peaux, selon les personnes, les mois, les jours. Sans lumière, il n'y a pas de couleur, et quand on se trouve dans l'obscurité sans rien lui attribuer de négatif, elle nous donne la chance de libérer nos yeux des images quotidiennes. La perception visuelle nous est si commode que, le plus souvent, nous restons passifs. Par paresse, nous transférons nos images linguistiques dans le domaine visuel, au lieu de traduire dans la langue le jeu de la lumière.⁸⁵⁵

Surprenante manière de débiter un essai sur l'Europe, pense-t-on. Mais les analyses textuelles auxquelles nous avons procédées jusqu'ici nous ont montré combien les représentations mentales et culturelles sont liées au regard, en tant que « fonction biologique en

⁸⁵⁵ TAWADA Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », *art. cit.*, p. 25-26.

même temps liée à la question de l'imagination intérieure et la conscience du sujet⁸⁵⁶ ». Or la suite de l'essai se penche également de près sur la dépendance de l'Europe au regard porté sur elle. On peut donc interpréter l'évocation par Tawada de la perception visuelle d'un phénomène comme la couleur de la peau comme une analogie de la perception de l'Europe ; de même que nous plaquons par convenance et « paresse » un concept figé sur un objet auquel il est en réalité extérieur – éteignez la lumière et toutes les peaux deviennent noires –, dire « Europe » impose à une réalité complexe, fluctuante, ouverte, des attributs réducteurs qui ressortissent à la vision de l'observateur. En somme, Tawada dit ici de manière indirecte à la fois qu'« Europe » est un terme commode qu'il suffit de prononcer pour la faire exister et que nous faisons de l'image que nous avons de l'Europe une réalité. À l'inverse, l'auteure préconise de « traduire dans la langue le jeu de la lumière », c'est-à-dire que les discours et le travail de la langue doivent s'efforcer de refléter la complexité et le miroitement des choses, au lieu d'imposer au monde une vision simplificatrice qui, finalement, le transforme. Dire « Europe » aurait pour effet de masquer et de déformer ; à l'inverse, dire que « l'Europe n'existe pas » c'est tenter d'appréhender une multitude de phénomènes spatio-culturels recouverts de manière arbitraire et réductrice par le terme et l'idée « Europe », sans être tributaire des représentations et des déterminismes culturels qu'un tel concept engendre et véhicule⁸⁵⁷.

L'impression que l'Europe existe en soi, indépendamment des visions et des discours qui la constituent, est due au fait que le réseau dense et épais de représentations culturelles, le faisceau de points de vue et la continuité des discours donnent corps et vie à de telles créations collectives, au point qu'elles acquièrent une existence indépendante. À travers tout son travail de réflexion et d'écriture, Tawada met le doigt sur le caractère illusoire de cette indépendance.

⁸⁵⁶ 「「見る」という行為は生理的機能であると同時に、主体の内的想像力という意識の問題に関わっている。」 NAKAGAWA Shigemi, *Modaniti no sōzōryoku : Bungaku to shikakusei* 『モダニティの想像力: 文学と視覚性』, Tokyo, Shin'yōsha, 2009, p. 248.

⁸⁵⁷ Il convient ici d'adresser une critique possible des conceptions radicalement anti-essentialistes de Tawada, qui semble condamner l'usage de toute notion (concept, stéréotype, étiquette, etc.), par essence réductrice et déformante. Cette critique est aussi celle que fait Robert Irwin, à travers les mots de John Allen Paulos, à Said dénonçant le caractère réducteur et essentialiste de la notion d'« Orient » : “Many stereotypes permit the economy of expression necessary for rapid communication and effective functioning. *Chair* is a stereotype, but one never hears complaints from bar stools (...) of the notion.” Cité dans IRWIN Robert, *For Lust of Knowing*, op. cit., p. 280. S'il est indéniable que nous ne pourrions rien dire ni penser de manière efficace sans le recours à des notions dont le sens est communément établi, sans avoir à les redéfinir systématiquement, nous pouvons toutefois objecter qu'un des rôles de la littérature est peut-être précisément d'ouvrir un espace libre des contraintes de la communication « rapide » et « fonctionnelle », où examiner et interroger les idées pratiques auxquelles nous avons habituellement recours sans assez y réfléchir. C'est en tout cas un usage majeur de l'activité et du matériau littéraires chez Tawada.

Elle insiste ainsi sur la tradition autocritique de l'Europe, dans laquelle elle voit un symptôme de sa dépendance aux regards et aux discours :

Europe désire avant tout être regardée par le public. On peut la critiquer, mais en aucun cas on ne doit dire qu'elle n'existe pas. Elle n'est pas facile à critiquer car elle-même se critique sans cesse et elle le fait si vite et si bien que nul autre ne le pourrait mieux qu'elle. (...) Europe est championne de la critique. C'est l'une de ses propriétés. Quand elle ne critique pas, elle disparaît. Elle ne redoute rien de plus que la non-existence.⁸⁵⁸

Reconnaissant dans la critique la « forme fondamentale » de la pensée européenne, Tawada s'inscrit dans une pensée traditionnelle, qui considère la critique et l'autocritique en particulier comme une des valeurs principales, sinon la spécificité même de la civilisation occidentale. Toutefois, elle éclaire ce caractère sous un autre jour : la nature autoréflexive de l'Europe devient alors une sorte de réflexe de survie. Se prenant continuellement elle-même pour objet, elle pérennise sa propre existence, ou plutôt pallie sa non-existence par un surplus d'autoréflexivité. Nous sommes ici au cœur du paradoxe qu'explore avec brio Tawada au fil de ses œuvres : tout discours sur l'Europe participe à son existence, engendre son propre présupposé. Comment sortir donc de ce système circulaire d'interdépendance du discours et son objet, qui se créent réciproquement, pour « trouver » l'Europe ? Comment penser l'Europe sans la présupposer ? C'est la quadrature du cercle, et aussi ce que cherche à faire Tawada, comme elle le déclare encore dans « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », en s'interrogeant avec lucidité sur son propre rapport à l'Europe et la dépendance, non pas cette fois de l'Europe aux regards et discours sur elle mais, inversement, de la pensée et du discours sur l'Europe à son objet :

J'ai essayé moi aussi de la critiquer, comme elle l'exigeait de moi, mais en vain. Tout au plus pouvais-je reproduire son autocritique. (...) Non seulement la langue, mais peut-être aussi les figures d'argumentation et le ton que j'emploie appartiennent à l'Europe et non à moi. Je répète l'Europe en Europe. À peine ai-je commencé à parler de l'Europe que je la répète. C'est pourquoi je cesse de parler. Il faut que je réfléchisse à une autre méthode afin de savoir m'y prendre avec elle.⁸⁵⁹

À la lumière de ces mots, il devient évident que la récurrence de la question européenne dans l'œuvre de Tawada, tous ces textes qui ponctuent sa recherche et son travail littéraires depuis trente ans, sont autant de tentatives, avortées mais sans cesse renouvelées, de penser et d'exprimer l'Europe de manière satisfaisante mais aussi innovante. Ne pas se contenter de

⁸⁵⁸ TAWADA Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », *art. cit.*, p. 27.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 27-30.

« répéter l'Europe » et échapper à la circularité du problème impose de quitter une posture critique traditionnelle, de changer pour ainsi dire les règles du jeu. Tawada a trouvé très tôt la solution, en partant de l'idée que l'Europe n'existe pas, idée qu'il serait dommage de réduire à un simple propos critique négatif sur l'Europe, alors qu'elle recèle de fait, nous l'avons clairement vu, une grande richesse de sens et une grande profondeur de vue, ce qu'une lecture complète des textes que l'auteure consacre à l'Europe corroborerait davantage encore que l'analyse synthétique à laquelle nous nous sommes livré.

Pour reprendre finalement l'analogie visuelle de Tawada, dire que l'Europe n'existe pas – premier pas pour s'efforcer de poser la question de l'Europe en d'autres termes –, c'est en quelque sorte éteindre la lumière, « se trouver dans l'obscurité sans rien lui attribuer de négatif ». Ce renversement de la vision et de la cécité, par lequel l'impossibilité de voir acquiert une fonction libératrice, rejoint les conclusions de Nakagawa Shigemi dans son étude *Modaniti no sōzōryoku: Bungaku to shikakusei* 『モダニティの想像力: 文学と視覚性』 [L'imagination de la modernité : littérature et visualité]. Dans le chapitre qu'il consacre à la question du regard dans l'œuvre romanesque de Tawada, où il analyse la manière dont l'écrivaine remet en question la primauté de la vision, Nakagawa écrit : « Lorsque le fait de voir et de ne pas voir sont mis sur un pied d'égalité, c'est-à-dire lorsque l'on se retrouve du côté de l'« aveugle », surgit un scepticisme vis-à-vis de choses jusqu'ici si apparemment évidentes qu'elles ne faisaient l'objet d'aucun doute⁸⁶⁰. » Dans le cadre de la réflexion sur l'Europe, et, de manière plus générale sur nos modes de représentations culturelles, relativiser le point de vue, remettre en question l'immédiateté du regard et la fixité des images sont autant de moyens d'exercer à travers l'écriture littéraire un doute constructif.

3.4 Littérature européenne et littérature comparée

Le choix de consacrer un pan important de notre analyse au traitement de l'Europe chez Tawada n'est pas seulement lié à la dynamique interne de l'œuvre, qui fait graviter autour d'elle un grand nombre d'autres questionnements (l'espace, la frontière, le regard, la notion de culture, la relation Occident-Orient, etc.). Ce choix est aussi déterminé par l'importance que revêt l'Europe en tant que problème comparatiste. Non seulement elle est un thème ainsi qu'une

⁸⁶⁰ 「見るという行為が見ないことと等価であるとした時、即ち「盲者」の側から転倒させた時、今まで自明のこととして疑いもしなかったことへ懷疑がふつふつと浮かぶ。」 NAKAGAWA Shigemi, *Modaniti no sōzōryoku*, op. cit., p. 252.

matière à réflexion récurrents dans la littérature, dépassant les frontières nationales mais aussi celles du continent européen, et à ce titre un objet d'analyse pertinent pour le comparatiste. Mais au-delà de cette littérature sur l'Europe qui participe *de facto* à la formation de l'idée et l'identité européennes, se pose aussi la question de la littérature de l'Europe. L'existence et la nature de cette dernière posent un véritable problème, comme en témoigne une abondante littérature critique, dans laquelle les chercheurs comparatistes ont une grande part. À l'instar des interrogations autour de la notion de « littérature mondiale », l'exercice définitoire d'une littérature de l'Europe, à la géométrie nécessairement variable, est périlleux et prend la forme d'un questionnement permanent. De même que Tawada cherche toujours l'Europe, il semblerait que nous n'ayons pas non plus trouvé la « littérature européenne ».

Faisons un bref tour d'horizon des différentes significations que pourrait revêtir ladite littérature. Éternel débat entre une conception quantitative d'un côté et qualitative de l'autre, doit-on entendre par « littérature européenne » la somme des littératures nationales du continent européen, ou bien un ensemble de textes et d'auteurs qui transcendent le cadre national ? En 2009, la sociologue de la littérature Pascale Casanova observait en ces termes les deux solutions qui semblent se profiler dans le champ des études littéraires européennes :

It seems to me that two main solutions are proposed today (which are not far removed from the space of discussion that is presently growing up also around “world literature”). One describes European literature as the collection or juxtaposition of already constituted national literatures. (...) The other describes European literature as the set of texts (and authors) which surpass definition in terms of nations and can be defined (by virtue of their zone of circulation, their reception beyond the original nation borders, their influence, the number of times they have been translated) as trans-national and therefore as “European”, as opposed to “national” texts.⁸⁶¹

Sans faire ici le procès de l'une ou l'autre de ces conceptions, il est aisé de voir en quoi elles sont elles-mêmes problématiques et n'apportent une réponse satisfaisante à la question que si on ne s'attarde pas sur un certain nombre de limitations. Une définition quantitative de la littérature européenne comme « simple somme de tous les héritages littéraires nationaux⁸⁶² » présuppose un nombre fini de littératures nationales à additionner, nombre qui varie en réalité

⁸⁶¹ CASANOVA Pascale, « European Literature: Simply a Higher Degree of Universality? », dans, D'HAEN Theo et GOERLANDT Iannis (éd.), *Literature for Europe?*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 20-21.

⁸⁶² “as simple sum of all the national literary heritages” *Ibid.*, p. 17.

en fonction de la conception qu'on a de l'Europe et des limites qu'on lui impose⁸⁶³. De plus, une telle définition est condamnée à passer à côté du problème tant qu'elle ne répondra pas à la question de savoir si « la littérature européenne est la somme des diverses littératures nationales, sans rien ajouter à ce qui reste des pièces détachées, isolées (...), ou quelque chose d'unitaire, quelque chose *de plus* par rapport à la diversité de ses composantes⁸⁶⁴ ». Quant à la définition qualitative, celle d'un corpus sortant du lot des productions nationales, elle est également dépendante d'une sélection, selon des principes d'économie des biens intellectuels (circulation, édition, traduction, consécration, etc.) qui la rend assimilable à un processus de canonisation. Voilà une troisième signification possible de la « littérature européenne » : comme canon, c'est-à-dire corpus de référence, composé de « grands textes », d'auteurs « classiques », représentant un patrimoine commun et porteur d'une unité culturelle. On peut donc voir dans cette littérature-là, c'est-à-dire un canon littéraire européen⁸⁶⁵, une littérature *pour* l'Europe (quatrième définition), dans la mesure où elle participe activement à la construction d'une identité européenne et peut donc, à ce titre, être mise au service d'un projet politique ou être déterminée par ce dernier.

Il y a diverses manières d'envisager la littérature européenne, qui sont d'ailleurs plus ou moins liées les unes aux autres. Mais de même que, selon César Domínguez, « n'importe quelle anthologie nouvelle qui prétend contribuer à la connaissance de la littérature européenne devra se présenter en tant que méta-anthologie, c'est-à-dire, en tant qu'anthologie qui montre explicitement tous ses critères d'élaboration⁸⁶⁶ », nous estimons que toute tentative de définition de la littérature européenne (et par la même occasion de l'Europe) ne saurait se

⁸⁶³ La littérature européenne n'aura ainsi pas le même visage si elle est considérée comme la somme des littératures des 47 États membres du Conseil de l'Europe (parmi lesquels la Russie ou encore la Turquie) ou celle des 28 de l'Union Européenne, pour ne prendre que deux ensembles possibles.

⁸⁶⁴ «la letteratura europea è la somma delle varie letteratura nazionali, senza nessun' aggiunta a quanto persiste nelle singole parti staccate (...), o è qualcosa di unitario, qualcosa *di più* rispetto alla diversità delle sue componenti?» BIANCHINI Simonetta et LANDOLFI Annalisa (éd.), *Il canone europeo*, Rome, Viella, 2007, p. 11.

⁸⁶⁵ Cette notion est au cœur des recherches et des débats, avec d'un côté la tentative très pragmatique d'élaborer un canon européen, entreprise en 2007 par un groupe de recherche de l'Université de Rome (voir BIANCHINI Simonetta et LANDOLFI Annalisa (éd.), *Il canone europeo, op. cit.*), qui donnera lieu en 2012 à la publication d'une anthologie de 16 textes (*Letteratura europea. Il canone*, Antonelli, Paradisi, Sapegno, Rome), et d'un autre côté une réflexion théorique qui interroge d'un œil critique l'existence et le bien-fondé dudit canon (voir par exemple les Actes du colloque international du réseau scientifique Cultures européennes – Identité européenne ?, « Un Canon littéraire européen ? », à Bonn en 2014. Édition en ligne par Michael Bernsen, disponible en téléchargement libre à l'adresse <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>)

⁸⁶⁶ DOMINGUEZ César, « Peut-on enseigner la littérature européenne ? Pour augmenter les marges de manœuvre dans les anthologies conçues comme des espaces de transition », dans *Revue de littérature comparée*, n° 348, 2013, p. 474, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-4-p-459.htm>>, (Consulté le 24 septembre 2018).

contenter d'être une « description » fondée en partie sur un certain nombre d'impensés, au premier chef ses propres limites ou critères. En termes d'impensé, il convient d'adresser la question des liens qui unissent littérature européenne et littérature comparée, dont elle semble à bien des égards avoir été – et parfois être encore – la « figure dans le tapis ».

Paradoxalement, la littérature européenne n'est devenue un objet de la littérature comparée en France à proprement parler que relativement récemment. Pascal Dethurens, comparatiste qui se consacre tout particulièrement à la question européenne et signe la première entrée, en 2007, du concept de littérature européenne dans le second « livre blanc » de la discipline⁸⁶⁷, se réjouit de l'institutionnalisation attendue de ce champ critique et de ce domaine de la recherche comparatiste auquel on n'avait jusqu'alors accordé de place « ni dans la rubrique des orientations de recherche, ni dans celle de la théorie littéraire, et pas davantage dans celle des aires culturelles et linguistiques⁸⁶⁸ ». Juste reconnaissance donc que cette nouvelle entrée, qui entérine une réalité qu'il n'était plus possible d'ignorer. L'apparition et la théorisation du concept de littérature européenne permettent également d'actualiser la réflexion sur la littérature, en la libérant d'un compartimentage (comparaison binaire « entre deux pôles parfois fixés à la grâce de l'arbitraire ») et d'un émiettement (« répartir le domaine européen en aires culturelles ») hérités de formes théoriques dépassées⁸⁶⁹. En ce sens, le concept de littérature européenne est garant d'ouverture et vecteur d'élargissement :

(...) cela veut dire que l'on aura de plus en plus intérêt, pour l'approfondissement d'une problématique donnée, d'en étendre la portée le plus largement possible dans les littératures d'Europe (...).

C'est à l'aune de l'Europe qu'il faut mesurer l'impact des phénomènes dans la littérature, la puissance de sa création comme le spectre de sa réception.⁸⁷⁰

En même temps, P. Dethurens met en garde contre la tentation d'un éloignement trop surplombant qui, en Europe, rendrait tout européen :

Cela ne veut pas dire, bien entendu, qu'à l'intérieur du domaine européen, le chercheur du début du XXI^e siècle croirait naïvement à une liberté totale ou à une homogénéité factice au sein du monde culturel européen. On ne peut pas franchir toutes les frontières d'un seul bond et il n'est pas certain que la connaissance des textes y gagne (...).

⁸⁶⁷ DETHURENS Pascal, « Le concept de littérature européenne », dans, TOMICHE Anne et ZIEGER Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007: bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 301-312.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 301.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 302 et 305.

Moins qu'ailleurs sans doute, tout n'est pas dans tout, tout ne coexiste pas avec tout, dans le champ européen de la recherche comparatiste.⁸⁷¹

En effet, malgré les précautions que prend P. Dethurens vis-à-vis de l'« eurocentrisme théorique⁸⁷² », le concept de littérature européenne ne court-il pas le danger de n'être que le déplacement, à un niveau supranational, du cloisonnement théorique auquel il devait justement permettre d'échapper ? Il n'est pas certain que les attaques d'un Étiemble en 1963, à l'encontre de « quelque chauvinisme européen, qui moins étroit, ne vaudrait pas beaucoup mieux que le chauvinisme français⁸⁷³ » soient, en 2007 comme aujourd'hui, obsolètes.

Dans « La littérature comparée en France et le canon littéraire européen⁸⁷⁴ », Véronique Gély étudie la relation paradoxale entre les littératures européenne et comparée, relation dont elle dénonce l'eurocentrisme latent – voire patent – dans les corpus étudiés, les méthodes comme les instruments. Selon elle, les comparatistes français participent bon gré mal gré à une définition de la littérature européenne et sont autant victimes que responsables du « malentendu, ancien, qui assimile littérature européenne et littérature comparée⁸⁷⁵ ». Elle s'appuie pour ce faire sur une forme, institutionnelle s'il en est, de la littérature comparée en France : les programmes du concours de l'agrégation de lettres modernes, qui « dessinent avec netteté un canon littéraire (...) européen, mâle et blanc⁸⁷⁶ », avec moins de 5% de textes écrits par des auteurs nés ou ayant vécu hors d'Europe. La constitution desdits programmes, analyse V. Gély, répond à plusieurs facteurs, à la fois externes et internes : d'un côté les exigences des présidents de jurys, presque toujours des spécialistes de langue et de littérature française, qui rendent les comparatistes tributaires d'une tradition culturelle avec ses « grands textes », largement édités, dont la traduction est reconnue, intégrés et validés par l'institution scolaire et universitaire nationale. On notera que l'on retrouve ici, de manière pas si surprenante après tout, des critères proches de la définition que donnait P. Casanova de la littérature européenne comme ensemble de textes « transnationaux », en vertu de leur fortune éditoriale et de leur influence à l'étranger. D'un autre côté, V. Gély insiste sur les causes internes au comparatisme de la surreprésentation

⁸⁷¹ p. 302.

⁸⁷² p. 306.

⁸⁷³ ÉTIEMBLE René, *Comparaison n'est pas raison*, op. cit., p. 19.

⁸⁷⁴ GELY Véronique, « La littérature comparée en France et le canon littéraire européen. Une relation paradoxale », dans BERNSEN Michael (éd.), *Un Canon littéraire européen? Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014*, Bonn, Cultures européennes – identité européenne, 2017, p. 111-120, [En ligne], <<https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen/>>.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

contestable d'un canon européen au sein des programmes de littérature générale et comparée, qui résiderait notamment dans l'adhésion majoritaire au canon en question et par « l'absence de recul critique sur la notion de littérature européenne⁸⁷⁷ ». Pour elle, manifestement, à la différence de P. Dethurens, l'eurocentrisme théorique est loin d'être un mal du passé, et elle va même jusqu'à parler d'« obsession européenne » chez les comparatistes français, qui

assimilent littérature comparée et littérature européenne, en se justifiant par l'état de fait imposé par les contraintes institutionnelles et pédagogiques, et en confiant à d'autres, ceux qui ont les compétences linguistiques nécessaires, le soin d'appliquer à d'autres objets, extra-européens, des méthodes d'analyse élaborées par et pour la littérature européenne. Or cela ne fait que déplacer en l'aggravant l'eurocentrisme, qui passe des corpus étudiés vers les méthodes et les instruments.⁸⁷⁸

Cette critique toute récente, et particulièrement sévère d'un milieu universitaire français qui ne se serait toujours pas débarrassé de ses démons eurocentristes, contraste vivement avec le vibrant optimisme dont témoignait sept ans plus tôt P. Dethurens :

L'heure n'est plus aux vieux scrupules adorniens ou anciens *mea culpa* sartriens, aussi justifiés aient-ils été en leur temps, pas plus qu'au triomphalisme eurocentriste, mais à une recherche critique, enfin débarrassée aujourd'hui de ces deux gênes épistémologiques. (...) Soyons à l'abri dorénavant du reproche, immérité et immotivé, selon lequel nous continuerions à nous enfermer dans la littérature européenne comme si nous ignorions les autres, ou comme si nous ne voulions pas reconnaître les apports et les rapports entre les unes et les autres.⁸⁷⁹

Faut-il voir dans l'analyse que livre V. Gély en 2014 la survivance d'un reproche immérité ? Ou bien l'entrée au panthéon comparatiste du concept de littérature européenne n'a-t-elle finalement pas changé grand-chose au paysage intellectuel et universitaire ? Le discours de ces deux universitaires se situe aux deux pôles opposés d'un champ de réflexion et de recherche dont ils témoignent de l'actualité et de la vitalité. Notre propos n'est pas ici de prendre position pour l'une ou l'autre de ces vues, chacune extrême en son sens, mais de présenter l'activité du débat autour de ces questions, qui façonne aujourd'hui tout un pan de la recherche comparatiste et, à un niveau plus général, alimente la réflexion sur la pratique de la

⁸⁷⁷ « Les choix des comparatistes français ne sont pas seulement déterminés par des contraintes extérieures ; eux-mêmes sont responsables de ces choix, ou en tout cas y adhèrent dans leur grande majorité. On en trouve la preuve si l'on regarde non plus du côté des programmes de l'agrégation, mais de celui des manuels d'enseignement de la littérature comparée d'une part, et de l'autre des anthologies des littératures européennes publiés ces vingt dernières années. De manière générale, on est frappé, dans ces ouvrages, par l'absence de recul critique sur la notion même de littérature européenne, et, plus encore, par la dimension panégyrique des ouvrages. » *Ibid.*, p. 115-116.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁷⁹ DETHURENS Pascal, « Le concept de littérature européenne », *art. cit.*, p. 309.

littérature comparée. Il faut d'ailleurs remarquer que, malgré tout ce qui par ailleurs les oppose, les analyses de Véronique Gély et de Pascal Dethurens (ainsi que d'autres comme Pascale Casanova, Pierre Brunel, Ottmar Ette, etc.) se rejoignent sur un point, qui nous ramène également de manière indirecte à Yoko Tawada : l'idée selon laquelle il est indispensable, pour des raisons éthiques autant qu'épistémologiques, d'inscrire l'Europe et la littérature européenne au sein d'un système (notamment littéraire) plus vaste, et de les penser autrement qu'en termes d'unité territoriale autarcique⁸⁸⁰. Qu'il s'agisse d'histoire, de théorie littéraire ou de pratique comparatiste, la plupart des acteurs du débat sur la littérature européenne s'accordent sur l'étroitesse de l'Europe comme cadre de son étude⁸⁸¹, la nécessité de prendre en compte « l'entière structure de la littérature mondiale⁸⁸² » ou les bienfaits pour le comparatiste de l'étude d'œuvres non-européennes⁸⁸³. C'est sans doute Ottmar Ette qui pousse le plus loin cette exigence, en l'intégrant à sa théorie de la « littérature en mouvement » (*Literatur in Bewegung*⁸⁸⁴), ou « littérature sans domicile fixe » (*Literatur ohne festen Wohnsitz*⁸⁸⁵) et au cadre de ses *TransArea Studies*⁸⁸⁶. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Literature for Europe?*⁸⁸⁷ (au cours de laquelle il consacre également une analyse à Tawada, parmi d'autres écrivains d'expression allemande d'origine étrangère), Ette argumente l'importance capitale d'une perspective extérieure – extra-européenne – afin de saisir et de conceptualiser le champ

⁸⁸⁰ « Il nous faut donc aujourd'hui (...) chercher le moyen de penser l'Europe et ses littératures autrement que dans une visée qui serait celle du nationalisme ou du chauvinisme européen dénoncé jadis par Etiemble. (...) Plus généralement, il apparaît dangereux, sinon impensable, de décrire et d'analyser la littérature européenne comme un tout autarcique. Il faut l'inscrire au sein des systèmes mondiaux. » GELY Véronique, « La littérature comparée en France et le canon littéraire européen », *art. cit.*, p. 118.

⁸⁸¹ « L'Europe intégrale ne risque-t-elle pas en notre fin de siècle de paraître encore trop étroite pour une étude comparatiste de la littérature européenne ? » *L'Europe. Littératures européennes, littératures comparées*, textes réunis par Pierre Brunel, 1995, p. 179.

⁸⁸² « I believe it impossible to envisage a history of European literature without at the same time taking into account the entire structure of world literature. » CASANOVA Pascale, « European Literature: Simply a Higher Degree of Universality? », *art. cit.*, p. 21.

⁸⁸³ « [L]e comparatiste des années 2000 a tout à gagner (...) à étudier des œuvres non-européennes. » DETHURENS Pascal, « Le concept de littérature européenne », *art. cit.*, p. 308-309.

⁸⁸⁴ ETTE Ottmar, *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2001.

⁸⁸⁵ ETTE Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.

⁸⁸⁶ ETTE Ottmar et PERSON Mark W., *TransArea: A Literary History of Globalization*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2016. ETTE Ottmar, KUTZINSKI Vera M. et DE GRUYTER MOUTON, *Writing-between-Worlds TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*, Berlin, de Gruyter Mouton, 2016.

⁸⁸⁷ ETTE Ottmar, « European Literature(s) in the Global Context: Literatures for Europe », dans *Literature for Europe?*, 2009, p. 123-160.

des littératures européennes, et de parvenir à dépasser nos théories littéraires, basées sur un savoir restreint, fermé et statique⁸⁸⁸ :

[I]f we want to speak of European literature and capture its specific qualities, the experience *from within and, at the same time, from without* – and thus, of course, also the perspective on European literature offered by extra-European literature – becomes absolutely indispensable. (...)

Our first task then must be to understand that the literatures of Europe cannot be adequately conceptualized and grasped without looking at what happens beyond Europe. This is why Europeans can only understand European literature as a totality when they adopt a kind of virtual “outsider” standpoint, or – via literary or theoretical means – let themselves be expelled from within.⁸⁸⁹

Ces préconisations, au centre desquelles se retrouve la question récurrente de la perspective et du point de vue, supposent un double mouvement du regard, contraire et simultané : d’un côté le regard européen doit se tourner vers l’extérieur, c’est-à-dire s’ouvrir à ce qui est autour et au-delà de l’Europe, et de l’autre un regard extérieur sur l’Europe est nécessaire. Il faut pour remplir ces deux conditions se tenir à un endroit théorique bien spécifique : à la fois à dedans et dehors. Nous voyons ici se profiler les apports potentiels de la recherche littéraire de Yoko Tawada et sa contribution à la pensée de l’Europe et de sa (ses) littérature(s). On a en effet pu déceler dans les différents textes que nous avons analysés sous l’angle de l’Europe des éléments et des caractéristiques singulièrement semblables aux exigences formulées par de nombreux chercheurs quant à la réflexion sur l’Europe et la littérature européenne.

En premier lieu, le travail de Tawada autour des frontières et de la localisation de l’Europe est au cœur du questionnement sur les limites – mouvantes, plurielles – qu’on donne à cet ensemble et sur la nature qu’on lui prête (ouverture-fermeture, mobilité-stabilité), notions auxquelles il est indispensable de réfléchir avant toute tentative de définition. Ses jeux littéraires d’imbrication, de superposition ou encore de démultiplication sont également une manière singulière de déterritorialiser l’Europe. Il est à cet égard remarquable que Tawada semble toujours envisager l’Europe de manière « dénationale », pour reprendre le mot d’Ezra Pound, c’est-à-dire non pas comme un espace pluri-, trans- ou supranational, mais comme un ensemble où les États-nations n’ont pas leur place (rendant ainsi caduques les frontières

⁸⁸⁸ “Our literary theories are still based (...) on the knowledge of a restricted number of European literatures, whose border-crossing dynamics are often left out. In order to elaborate an authentic theory of European literature we will have to develop a poetics of movement on a knowledge-base vastly superseding the European area.” *Ibid.*, p. 155.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 124.

politiques de l'ensemble) : l'Europe de Tawada se compose de villes, et surtout de langues⁸⁹⁰, mais est singulièrement dénuée d'un quelconque niveau national. De même, son effort pour inscrire systématiquement l'Europe dans la continuité avec d'autres espaces au sein d'un vaste ensemble géoculturel répond parfaitement aux injonctions de prendre en compte une structure plus large à l'intérieur de laquelle replacer l'Europe. Cela passe entre autres par un exercice de déplacement, décentrement ou désaxage, non seulement de l'Europe bien sûr, mais aussi du point de vue, qui est au centre de la poétique de Tawada, pour laquelle la recherche sur le regard et l'exploration littéraire de ses déterminations culturelles participent également d'un réflexe critique toujours actif sur sa propre pensée et pratique.

Dans la perspective qui est celle de ce travail, l'analyse de ces textes de Tawada n'avait évidemment pas pour seul objectif d'illustrer la position de l'auteure au sein d'un débat culturel, où elle s'inscrit d'ailleurs plus ou moins sciemment, mais d'éclairer en retour ledit débat et, si possible, de l'enrichir en tirant les leçons d'une œuvre qui fait fonds de sa situation intermédiaire et explore les possibilités dégagées par son expérience et sa perspective paradoxale, qui sont justement celles que réclame une pensée européenne. Au même titre que d'autres écrivains à l'ethos transculturel, entre Europe et non-Europe, Tawada est littéralement bien placée pour réfléchir à ces questions ; par sa perspective « depuis l'intérieur et, en même temps, depuis l'extérieur » (Ette), elle désoriente le lecteur et cultive le point de vue étranger de manière à « s'expulser » elle-même en permanence. En ce sens, on peut donc envisager son travail littéraire non seulement comme un exemple d'application des préconisations pour comprendre l'Europe, mais aussi comme un des moyens, théorique et littéraire, pour nous de parvenir à ce point de vue étranger, sésame de la littérature européenne, entre autres choses.

De fait, on se rend compte que toute cette réflexion sur l'Europe, sur la possibilité ou non de la penser et sur les moyens d'y parvenir, a des applications à différents niveaux et dans divers domaines, et qu'elle est liée à un mouvement plus général qui est en l'occurrence au

⁸⁹⁰ „Seitdem ich in Berlin wohne, wundere ich mich oft darüber, wie oft ich den Warszawa-Express vorbeifahren sehe. Es kann nicht sein, dass er so oft fährt, wie ich ihn sehe. Ich weiß, was der Express mir sagen will. Seine Schiene will mich zur Sprache von Bruno Schulz und Roman Polanski bringen. (...) Es gibt unzählige faszinierende Sprachen in diesem kleinen Fleck auf der Welt, den man Europa nennt.“ TAWADA Yoko, « Europa und Mehrsprachigkeit », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 407, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-407.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

[« Depuis que j'habite à Berlin, je me demande souvent combien de fois j'ai vu passer l'express de Varsovie. Ce n'est pas possible qu'il roule aussi souvent que je le vois. Je sais ce qu'il cherche à me dire. Ses rails veulent me conduire à la langue de Bruno Schulz et de Roman Polanski. (...) Il y a d'innombrables langues fascinantes dans ce petit bout du monde qu'on appelle Europe. »]

cœur de la théorie et de la pratique comparatiste. De même que l'étude du fait littéraire ne saurait se limiter au cadre étroit de frontières nationales⁸⁹¹, il nous faut prendre garde à ce que la littérature européenne ne devienne pas une autre littérature nationale. Tout en admettant donc le fait que l'institutionnalisation et la reconnaissance du concept de littérature européenne au sein de la Littérature générale et comparée sont un bon signe, marquant la fin de la superposition – voire la synonymie – impensée entre ces deux champs, nous estimons que c'est ici que peut et doit justement intervenir la littérature comparée, en tant que réponse, réflexe critique, car ses qualités spécifiques⁸⁹² font d'elle un « moyen théorique » idéal pour aborder avec lucidité et pertinence la littérature européenne. Renversant la perspective de P. Dethurens qui nous servit de point de départ pour cette réflexion sur les rapports entre littératures européenne et comparée, lequel plaide pour une plus grande place de la littérature européenne au sein de la Littérature générale et comparée, nous nous demandons donc, avec Françoise Meltzer, si ce n'est pas à l'inverse plus de littérature comparée en Europe qu'il faudrait ?

[O]ne thing that's wrong with national literature departments is that they can (willingly or not) collaborate in just this sort of invented memory, to forge a falsely unified identity for the purpose of having clarity and a trajectory (...). In my view, however, even if national literature departments persist (or survive), a larger and more institutionally supported and recognized place should be made in the European university for comparative literature. At least that field has always had to deal with multicultural and national difficulties as well as riches, and so rises – even as it mirrors – the challenges we face as “Europe”.⁸⁹³

⁸⁹¹ Comme l'écrit en toute simplicité Catherine Coquio : « la littérature franchissant constamment les frontières, celui qui l'étudie doit faire comme elle, et comment a-t-on pu faire un jour autrement ? » COQUIO Catherine, « Une discipline contre la discipline », dans, BALLESTRA-PUECH Sylvie et MOURA Jean-Marc (éd.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, (Travaux et recherches), p. 250.

⁸⁹² Mobilité, ouverture, point de vue extérieur, « sans domicile fixe », etc. sont autant d'attributs du comparatiste.

⁸⁹³ MELTZER Françoise, « What is Wrong with National Literature Departments? », dans *Literature for Europe?*, 2009, p. 53-54.

4 PENSER LA TRADUCTION AVEC YOKO TAWADA

« Les œuvres sont des décalques tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres originaux décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connu pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes mais seulement des variantes. »

Hubert Aquin⁸⁹⁴

La question de la langue dans l'œuvre de Yoko Tawada est si vaste, et les études critiques qui lui sont consacrées si abondantes qu'il y aurait matière à toute une thèse, sinon davantage, si tel était notre propos : conception du langage en général, relation à ses langues d'écriture, hétérolinguisme textuel, travail littéraire sur le signe linguistique, théorie et pratique de la traduction, etc., les domaines et approches possibles sont légion, puisque, de même que l'espace et la mobilité constituent une dimension essentielle de l'œuvre de Yoko Tawada, la question du langage, des langues et de la traduction est au centre de sa réflexion théorique, de son univers narratif – un « monde de signes⁸⁹⁵ » – comme de ses expérimentations poétiques.

E. Sturm-Trigonakis analyse cette présence des problématiques langagières à tous les niveaux de l'œuvre comme une des caractéristiques de la « littérature hybride » contemporaine, où l'écriture littéraire est avant tout le lieu d'une réflexion métalinguistique :

On the whole it can be observed that most hybrid texts deal with the issue of language at a metalevel. (...) different idioms are present concretely as bodies of sound and meaning, but the self-reflexive characters in hybrid literature also extend themselves to the metalingual dimension, so that speaking about languages often enough almost takes up more space than the very performance of these languages.⁸⁹⁶

Notre intention dans ce dernier chapitre n'est donc pas de présenter une analyse générale de la langue chez Tawada, ni même une étude d'ensemble des questions de traduction, ce qui

⁸⁹⁴ AQUIN Hubert, « Profession: écrivain », dans *Parti pris*, vol. 1, n° 4, janvier 1964, p. 24.

⁸⁹⁵ « Le monde qu'arpentent les héroïnes de Yoko Tawada est un monde de signes. La langue y est évidemment le lieu privilégié à interroger. » MONTALBETTI Christine, « Le voyage en France ou l'interprétation éperdue », *art. cit.*, p. 166.

⁸⁹⁶ STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, op. cit., p. 89.

supposerait que nous nous intéressions autant à ses propres traductions d'autres écrivains qu'à la traduction de ses œuvres par d'autres ou à ses autotraductions de textes ne figurant pas dans notre corpus. Nous nous proposons d'effectuer un travail de réflexion plus resserré autour de ce qui dans l'approche tawadienne peut constituer une contribution innovante aux débats comparatistes autour des œuvres traduites. La première partie, consacrée à l'inévitable question du rapport à la langue, est donc axée dans la perspective de ces réflexions ultérieures et ne prétend pas à une démarche exhaustive.

4.1 Entre fétichisme et scepticisme linguistique

Comme notre titre l'indique, la relation que Tawada entretient avec le langage en général et les langues en particulier est complexe, voire contradictoire. D'une part, l'écrivaine avoue volontiers son obsession pour les faits de langage, et ses textes littéraires témoignent d'une sensibilité littéralement extraordinaire aux phénomènes linguistiques ; d'autre part, elle professe tout aussi régulièrement la nécessité impérieuse d'une prise de distance critique d'avec la langue, et l'écriture devient souvent une échappatoire paradoxale à ce qui est perçu comme l'emprise du langage. Paradoxale car, « comme si quoi que ce soit venu du langage pouvait faire trembler le langage⁸⁹⁷ ». Il y a donc chez Tawada un fétichisme linguistique doublé d'un scepticisme tout aussi important, qui sont tous les deux très clairement exprimés, et même liés entre eux. Il suffit par exemple de lire la déclaration suivante, où Tawada évoque sa « relation pathologique » à la langue (en particulier maternelle), marquée par la rupture du lien illusoirement naturel entre les mots et les choses entretenu par la condition monolingue ; rupture qui la pousse à « disséquer » le langage de manière compulsive :

More than a few authors despise such a pathological relationship to their mother tongue and avoid living in a foreign country. But I see an opportunity in this broken relationship to the mother tongue and to language in general. You become a word fetishist. Every part of even every letter becomes touchable, you no longer see the semantic unity, and you don't go with the flow of speech. You stop everywhere and take close-ups of the details. The blow-up of the details is confusing, because it shows completely new pictures of a familiar object. Just as you are unable to recognize your own mother seen through a microscope, you cannot recognize your own mother tongue in a close-up picture. But art is not supposed to picture the mother in a recognizable way.⁸⁹⁸

⁸⁹⁷ BARTHES Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 53.

⁸⁹⁸ TAWADA Yoko, « Writing in the Web of Words », *art. cit.*, p. 150.

La scrutation minutieuse du langage le fait sortir de sa fonction de communication et de signification-représentation. Il devient un objet en soi, « touchable », c'est-à-dire accessible mais aussi matérialisé, en-deçà de (ou par-delà) l'usage qui le rend tout à la fois indispensable et invisible. De cette manière, la langue présente un étrange visage et devient proprement méconnaissable, ce qu'exprime avec humour l'image cocasse de la mère observée au microscope. On ne peut manquer d'observer la façon dont ici encore Tawada fait faire à son écriture exactement ce qu'elle y dit : en découpant « *mother tongue* » pour isoler « *mother* » (il s'agit d'une traduction anglaise mais cela fonctionne exactement de la même manière en allemand (*Muttersprache*) et en japonais (*bogo* 母語) où l'expression « langue maternelle » est composée d'éléments identiques), elle ignore l'unité sémantique et attire l'attention sur un élément rendu transparent par l'usage courant, qu'elle réactive ainsi. Cette comparaison imagée a donc pour double fonction de rendre évidente une idée peut-être difficile à accepter, celle qu'on puisse ne pas reconnaître sa propre langue maternelle, et de mettre en pratique la teneur de son propos : l'opportunité que représente pour l'auteure cette « *broken relationship* » avec la langue.

Il nous faut dire un mot sur l'adjectif « *broken* », qui nous mettra sur la voie des questions de traduction et du rôle qu'elle joue chez Tawada. Le texte original dit en allemand « *in dieser zerstörten Beziehung zur Muttersprache und zur Sprache überhaupt*⁸⁹⁹ », c'est-à-dire une relation « détruite », ou « ruinée » avec la langue maternelle et la langue en général. À première vue, le terme « *zerstört* » semble plus fort que « *broken* » [brisé, cassé], mais nous voyons à notre tour une « opportunité » dans l'écart sémantique entre les deux adjectifs, car « *broken* » se révèle riche d'un certain nombre de dénotations tout à fait pertinentes dans le contexte présent. On utilise en effet « *broken* » aussi bien dans le cas d'un appareil détraqué (or Tawada ne détraque-t-elle pas la langue ?), d'une relation rompue de manière unilatérale (or Tawada ne fait-elle pas exactement cela en « sortant » de la langue maternelle ?) que d'une mauvaise langue : le fameux *broken English* du romancier Amos Tutuola⁹⁰⁰, ou plus récemment le *broken German* de Tomer Gardi⁹⁰¹. Tawada parle du premier avec admiration et rejette les critiques (africaines !) qu'il reçut pour sa « mauvaise » langue :

⁸⁹⁹ TAWADA Yoko, « Schreiben im Netz der Sprachen », *art. cit.*, p. 32.

⁹⁰⁰ TUTUOLA Amos, *L'ivrogne dans la brousse*, traduit par QUENEAU Raymond, Paris, Gallimard, 2011.

⁹⁰¹ GARDI Tomer, *Broken German: Roman*, Graz, Literaturverlag Droschl, 2017.

“Fragmented, ungrammatical, some might say “improper”, *Broken German* is not only the title of Israeli writer Tomer Gardi's last novel but also the language in which it was written. As a hopeful for the 2016 Ingeborg

Cet écrivain né au Nigéria écrit des romans en anglais, qui n'est pas sa langue maternelle. Son anglais est singulier et j'ai entendu dire qu'il y en avait même pour le critiquer, disant que c'est la honte de l'Afrique d'avoir quelqu'un qui publie des romans dans un anglais aussi fautif. Mais j'ai été fascinée par cette langue, et la traduction japonaise est aussi excellente. À chaque fois que je relis le début de *L'ivrogne dans la brousse*, la joie de la lecture me monte irrésistiblement à la tête.⁹⁰²

La fascination exprimée ici pour cette langue « détraquée » n'a rien à voir avec la condescendance de certains critiques natifs, charmés par le pittoresque et l'authenticité de la langue « maladroite » des écrivains immigrés, dont on se garde bien de penser qu'elle puisse être le fruit d'un choix littéraire, poétique sinon politique. Bien loin de là, la mauvaise langue, la langue « cassée » représente pour Tawada un idéal, comme en témoigne le véritable réquisitoire contre la belle langue auquel elle se livre dans plusieurs essais. Au neuvième chapitre d'*Exophonie*, c'est à travers la figure et l'œuvre d'Ernst Jandl, si importantes pour Tawada⁹⁰³, que s'expriment la conviction du pouvoir littéraire d'une telle langue ainsi que la mission profondément politique du travail de la langue par l'art :

*les humanistes*⁹⁰⁴, dont la syntaxe est une juxtaposition volontaire d'éléments qui évoquent ce qu'on appelle l'allemand des travailleurs migrants⁹⁰⁵, met en relief le potentiel expressif de cette langue et l'effroyable fascisme linguistique qui consiste à l'opprimer en tant que « mauvais allemand ». Cette pièce ne nous dit pas que l'allemand des travailleurs immigrés est bon, mais qu'une langue ne peut acquérir une nouvelle vie qu'en se brisant toujours, et qu'on ne doit pas laisser les aléas de l'histoire décider de la manière dont elle se brise, que l'art la brise de manière artistique : voilà ce que nous apprend cette pièce. Il semble qu'il y ait des gens qui pensent que jouer avec les mots est un passe-temps réservé aux oisifs, mais

Bachmann Prize, Gardi was the dark horse in what has been described as the most diverse group of nominees in the prize's thirty-nine year history (...). Tomer Gardi, neither a native German speaker like Celan, not a migrant to Germany like Özdamar and Tawada, is seen not as an illegitimate interloper but as emerging talent worthy of consideration." ESHEL Amir et SEELIG Rachel, *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange*, Walter de Gruyter, 2017, p. 1-2.

⁹⁰² 「このナイジェリア生まれの作家は、母国語ではない英語で小説を書く。彼の英語は独特で、こんな間違った英語で小説を発表する人間がいるのはアフリカの恥だ、と非難する人もいるそうだが、わたしはこの言葉に魅力された。そんな英語の日本語訳もまたいい。たとえば『やし酒飲み』の書き出しは何度読んでも、読むことの喜びが脳にあふれてくる。」TAWADA Yoko, « "Gaikokugo bungaku" no jidai 「外国語文学」の時代 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 130.

⁹⁰³ Voir ses poèmes « TIK » et « MusikMaschineLärm », sous-titrés « *Nach Ernst Jandl* » [D'après Ernst Jandl] (TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, op. cit., p. 51-52.), ou l'essai qu'elle lui dédie (TAWADA Yoko, « Sprachpolizei und Spielpolyglotte », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 25-37.).

⁹⁰⁴ JANDL Ernst et al., *Die humanisten. konversationsstück in einem akt*, Gertraud Scholz Verlag, 1998.

⁹⁰⁵ À ce *Gastarbeiterdeutsch* et ses équivalents dans les autres pays (que dirait Tawada de notre « petit nègre » ?), sociolectes imposés aux populations étrangères, s'oppose radicalement la notion d'« exophonie », pensée non pas comme un devoir mais comme un droit (TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, op. cit., p. 68.). C'est également ce que note Dirk Weissmann, selon qui « les termes de translinguisme et d'exophonie (...) possèdent la particularité d'accentuer la vertu transgressive ou émancipatrice du plurilinguisme conçu comme l'expression d'une liberté du choix. » (WEISSMANN Dirk, *La littérature par-delà le national*, op. cit., p. 97.).

les jeux de mots sont précisément la possibilité d'expression dont s'emparent les traqués et les persécutés.⁹⁰⁶

La langue « brisée » est donc aussi cette langue « délabrée » ou « déchue » construite par Jandl⁹⁰⁷, dont Tawada partage l'esthétique et l'éthique même si elle ne la pratique pas directement dans son écriture. Elle introduit toutefois dans ce passage une notion centrale de sa poétique : *kotoba asobi* 言葉遊び, le jeu de mots⁹⁰⁸. Ne se limitant pas au calembour (homophonies, palindromes⁹⁰⁹, glissements sémantiques, étymologies fictives, anagrammes⁹¹⁰, etc.), le jeu de mots – sur les mots, avec les mots, mais aussi contre les mots –, acquiert le statut de procédé littéraire à part entière⁹¹¹, ou mieux encore : il devient une définition de la littérature

⁹⁰⁶ 「「ヒューマニストたち」では、いわゆる出稼ぎ労働者のドイツ語を思わせる構文をわざと並べていって、その表現力の可能性と、それを「悪いドイツ語」として抑圧しようとする側のぎよっとするような言語のファシズムを浮き彫りにしてみせる。移民労働者の言葉が良いといっているのではなく、言葉は壊れていくことでしか新しい命を得ることができないということ、そしてその壊れ方を歴史の偶然にまかせておいてはいけないのだということ、芸術は芸術的に壊すのだということはこの放送劇は教えてくれる。言葉遊びは閑人の時間潰しだと思っている人がいるようだが、言葉遊びこそ、追い詰められた者、迫害された者が積極的に掴む表現の可能性なのだ。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰⁷ Voir BANOUN Bernard, « Eclats de dire. La politique du poétique chez Jandl le Sérieux », dans *Tumultes*, n° 19, 2002, p. 67-89, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-tumultes-2002-2-page-67.htm>>, (Consulté le 31 mai 2018).

⁹⁰⁸ Nous pourrions peut-être parler chez Tawada de poétique « *punlinguistic* », comme le fait Knauth à propos de Joyce : « Joyce creates a *panlinguistic* text, but being aware of its ludic nature, he mocks at it with interlinguistic puns and makes it a *punlinguistic* one. » KNAUTH Alfons, « Literary Multilingualism i: General Outlines and Western World », dans, BLOCK DE BEHAR Lisa et al. (éd.), *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, vol. III, Oxford, EOLSS Publications, 2009, p. 51.

⁹⁰⁹ Le titre du recueil *Kitsunetsuki* 『きつね月』 en serait un exemple, doublé de plusieurs jeux vertigineux sur l'homophonie, fréquente en japonais : *kitsunetsuki* 狐憑き, mais aussi *netsuki* 寝付き activé par le titre d'un des textes : « Netsukimi » 「ねつきみ」, qui contient à son tour *tsukimi* 月見, nous ramenant à la lune (*tsuki* 月) du titre du recueil.

⁹¹⁰ Tawada fait référence à la pratique anagrammatique à de multiples reprises dans son œuvre. Dans l'essai que nous avons étudié sur la ponctuation chez Celan, elle écrivait se sentir lors de son analyse comme une « poétesse anagrammatiste », ce qui peut être une référence à l'écrivaine Unica Zürn, célèbre pour ses anagrammes (*L'Homme-jasmin*). Tawada cite un de ses poèmes dans la deuxième de ses conférences de poétique à Tübingen (TAWADA Yoko, « Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung », *art. cit.*, p. 30-31.) et l'évoque également dans « Corps de l'écriture, corps écrit », où il est écrit qu'elle doit à Sigrid Weigel sa découverte, à l'occasion de ses études à Hambourg. Elle y rapporte ensuite l'anecdote d'un séminaire où les étudiants durent composer des anagrammes. Contrairement aux autres étudiants, libérés par cette contrainte, Tawada est prise au dépourvu par l'exercice : « Je me suis aperçue plus tard que la poésie en anagrammes n'était pas pour moi une libération, car toute phrase allemande était déjà pour moi comme une anagramme. Le sens menaçait toujours de se désagréger, ou bien il m'apparaissait déjà comme un fragment. » (TAWADA Yoko, « Corps de l'écriture, corps écrit », *art. cit.*, p. 37.).

⁹¹¹ Tawada tient dans cette perspective des propos tout à fait intéressants sur le fait que la rime, parce qu'elle connecte par la sonorité des mots qui n'ont rien à voir entre eux, est une forme de jeu de mots oublié : « The story of the absurd connection between two words is not new. The surrealists thought of an operating table on top of which a sewing machine and an umbrella would come together. It is also possible to connect two words in a poem through the rhyme. Sometimes I think of a poem in Goethe's "West-östlicher Divan" (Poems of the West and the East: Western-Eastern Divan) in which "fort" is rhymed with "Wort." Later in the poem other words, such as "Orte"

considérée comme travail artistique de la langue ayant pour fonction et effet d'assouplir, d'élargir et revitaliser celle-ci.

Quel que soit l'usage littéraire qu'elle fait elle-même d'une telle langue, Tawada se positionne très vigoureusement face à ce qu'elle nomme à plusieurs reprises le « fascisme linguistique » : la discrimination d'une langue dite « mauvaise » parce que fautive ou déviant de la norme, attitude qui va de pair avec la glorification d'une langue juste, naturelle, dont les arcanes sont bien entendu réservées aux locuteurs natifs, qui plus est dans le domaine littéraire. Tawada s'oppose farouchement à ce genre de « conception nationaliste » qui tire un trait d'union entre le peuple et la langue, et déclare au contraire que, pour écrire un roman, il faut d'abord que cette langue, dont la soi-disant beauté, le naturel et la pureté sont sans fondement autre qu'idéologique⁹¹², « s'écroule » (*kuzureteiku* 崩れていく). La littérature n'est donc pas l'art de « bien écrire » porté à son paroxysme : il faut désapprendre à parler et à écrire (ou peut-être apprendre à déparler, à désécrire) pour produire quelque chose qui en « vaut la peine ». Surtout, il faut ouvrir les littératures nationales aux écrivains étrangers :

Pour moi, une notion comme « du beau japonais » est aussi peu fiable que celles comme « une phrase bien faite » ou « un roman réussi ». C'est pourquoi j'estime qu'il faut d'abord, pour écrire un roman, un lieu où un tel japonais s'écroule. Dans mon cas, ce lieu fut l'Allemagne. (...)

Bien sûr, mon allemand est différent de ceux qu'écrivent les Allemands. Moi-même, je pense qu'il lui manque comme un petit quelque chose, que c'est un allemand étrange, toujours sur le point de trébucher. Je me dis que c'est peut-être justement pour cela que cela vaut la peine d'écrire. Bien sûr, puisque je ne crois pas en un « beau japonais », je ne crois pas non plus en un « bel allemand ». Loin d'une telle conception nationaliste, j'aimerais que davantage de romanciers dont le japonais n'est pas la langue maternelle écrivent des romans en japonais.⁹¹³

and “Worte,” rhyme. These three words—“fort,” “Ort” and “Wort”—are not etymologically related, that is why this relation is also a “word play.” But because the rhyme, as a poetic device, has become traditional, the rhyme is no longer considered a word play. » TAWADA Yoko, « Writing in the Web of Words », *art. cit.*, p. 153.

⁹¹² 「これが自然な美しい日本語で、それ以外の日本語は駄目だという言い分には根拠がない。」 TAWADA Yoko, « Subette, koronde, kakato ga toreta すべって、ころんで、かかとかとれた », *art. cit.*, p. 12-13.

[« L'opinion selon laquelle c'est ce japonais-là qui est beau et naturel, et tout autre japonais ne vaut rien, est sans fondement. »]

⁹¹³ 「わたしは、〈美しい日本語〉などというものは、〈上手な文章〉とか〈成功した短編小説〉などというものと同じくらい当てにならない観念だと思っている。だから、そういう日本語が一度崩れていく場所というのが、小説を書くためには必要だと思うのだが、わたしの場合はそれがドイツだった。 (...) もちろん、わたしのドイツ語は、ドイツ人の書くドイツ語とは違う。ちょっと抜けている、つまりまづきそうな、変なドイツ語なのだろうと自分では思っている。だからこそ書くかいがあるのではないかと思う。わたしは〈美しい日本語〉を信じないので、もちろん〈美しいドイツ語〉も信じない。そういう国粹主義的な発想を離れて、これからも日本語が母国語ではないのに日本語で小説を書く小

Le « lieu » où le japonais s’effondra pour elle n’est pas un lieu métaphorique, ni à l’intérieur de la langue maternelle : ce fut l’Allemagne, écrit-elle. L’expérience physique d’un pays étranger et de sa langue fut absolument essentielle pour qu’advienne cet événement primordial qu’elle décrit ailleurs comme une mort et une renaissance⁹¹⁴, ou comme une « gigantesque explosion » qu’elle reproduit à petite échelle à chaque tentative littéraire⁹¹⁵. Nous assistons donc à deux mouvements contraires (mais non contradictoires) de libération de la langue opérés par l’étranger : depuis l’intérieur de la langue vers l’extérieur (implosion) et depuis l’extérieur vers l’intérieur (explosion). Libération *de* la langue prend ici un double sens : c’est la langue qui est libérée par les éléments étrangers et le travail de l’artiste d’un idéal et d’une norme qui la tuent à petit feu, mais c’est aussi l’individu qui est libéré de la langue unique par le télescopage avec une autre. Dans un cas comme dans l’autre, le travail de la langue est pensé en termes de destruction (rappelons-nous à présent la « *zerstörte Beziehung* » dont il était question), et nous rejoignons l’idée d’un scepticisme linguistique. En effet, le regard critique de l’écrivaine vis-à-vis de la langue ne se limite pas à la remise en question des normes sociales langagières ou des conceptions nationalistes de la « belle langue », elle s’étend au langage en général. Dans ce qui est selon nous probablement un des plus importants passages de son œuvre essayistique, Tawada exprime très clairement sa vision des langues : ce sont des « monstres » de mauvaise volonté, qui feignent d’aider celui qui croit s’en servir pour mieux assouvir leur propre désir de monopole.

La plupart des auteurs cessent d’écrire dans une langue une fois qu’ils ont commencé à écrire dans une autre. Cela ne m’étonne guère, car une langue essaie de détruire une seconde langue vivant sous le même crâne⁹¹⁶. Chaque fois que j’ai travaillé avec

説家がふえてくれればいいと思う。」 TAWADA Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 〈生い立ち〉 という虚構 », *art. cit.*, p. 34-35 et 37.

⁹¹⁴ 「わたしが昔使っていた日本語は、一度死んで、別のからだで生まれかわってきたかのようなようだった。」 TAWADA Yoko, « Subette, koronde, kakato ga toreta すべって、ころんで、かかとかとれた », *art. cit.*, p. 12. [« C’était comme si le japonais que j’utilisais autrefois était mort une fois, puis avait ressuscité dans un autre corps. »]

⁹¹⁵ 「当時は日本語が一度砕けてまた生まれ変わったような気がしたが、もうそのような大きな爆発事件は起こらないだろう。あれ以来、日本語は小さな爆発を繰り返し、書くごとに砕けるようになった。」 TAWADA Yoko, « Amerika no inshō アメリカの印象 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 67.

[« À l’époque, j’avais eu le sentiment que le japonais s’était brisé et avait reçu une nouvelle vie, et je me disais qu’une explosion aussi énorme ne se reproduirait certainement pas. Depuis, il va de petite explosion en petite explosion et se brise désormais à chaque fois que j’écris. »]

⁹¹⁶ Cette conception extrême du bilinguisme personnel est loin d’être partagée par tous les écrivains plurilingues. Elle s’apparente par exemple à la vision qu’avait Todorov de la relation de ses deux langues (le français et le bulgare) entre elles : une impossible coexistence qui risque de mener au dédoublement et à la « schizophrénie » (TODOROV Tzvetan, *L’homme dépaysé*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 19-20.). En revanche, elle est aux antipodes de

acharnement à un texte japonais, je suis incapable de rédiger un texte en langue allemande. En rampant, j'entre péniblement dans la langue allemande que je ne reconnais plus, pas à pas, aveugle et vulnérable, je tâte les mots avant de me trouver à nouveau dans l'écriture. (...) Dans de tels instants, les langues font semblant de vous aider à exprimer. Mais je ne crois pas à la bonne volonté des langues. Les langues sont des monstres qui préfèrent détruire toute « expression ». Cette destruction, c'est justement elle que j'ai choisie pour méthode littéraire. Je veux, au début de tout nouveau texte, être rejetée au point zéro, à ce point où la langue est absente, où il ne va pas de soi que la moindre phrase produise un sens. La littérature qui m'attire le plus est celle qui connaît cette impuissance, cette absence de la langue.⁹¹⁷

Nous achevons notre tour de la question de la langue sur cette dernière idée, absolument centrale, d'un imaginaire pré- ou sublinguistique, c'est-à-dire de l'existence d'un état antérieur à la langue, dont l'écriture serait le prolongement, ou plutôt la *traduction* car nous n'avons pas perdu de vue l'objectif ultérieur qui nous a guidés à travers ces quelques observations sélectionnées parmi un vaste champ d'investigations potentielles.

Les différentes conceptions des phénomènes linguistiques que nous avons rencontrées jusqu'ici (fétichisme des mots qui découpe et grossit la langue jusqu'à la rendre méconnaissable, rejet du mythe de la pureté et de la beauté de la langue, ainsi que de la littérature bien écrite, éléments étrangers qui viennent violenter et transformer la langue, destruction et reconstruction par le truchement de la langue étrangère, imaginaire prélinguistique, etc.) ont toutes des implications en matière de traduction, comme nous allons le voir. En attendant, nous pouvons proposer quelques « thèses sur la traduction » chez Tawada à la manière d'Emily Apter en exergue de *Zones de traduction* (elles seront moins nombreuses) :

Moins c'est compréhensible, mieux c'est.

Moins c'est naturel, mieux c'est.

Moins c'est traduisible, mieux c'est.

celle d'un Raymond Federman, qui imagine la relation de ses deux langues sous un jour beaucoup plus amène, comme dans le texte « THE BILINGUALIST » dont voici un extrait :

« To answer the question I'm always asked [voyons réfléchissons] No I do not feel that there is a space between the two tongues that talk in me [oui peut-être un tout petit espace] On the contrary [plus ou moins si on veut] For me the one and the other seem to overlap [et même coucher ensemble] To want to merge [oui se mettre l'une dans l'autre] To want to come together [jouir ensemble] To want to embrace one another [tendrement] To want to mesh one into the other [n'être qu'une] (...) Though these two tongues in me occasionally compete with one another in some vague region of my brain [normalement dans la partie supérieure de mon cerveau] More often they play with one another [des jeux très étranges] Especially when I am not looking [quand je dors] I believe that my two tongues love each other [cela ne m'étonnerait pas] » FEDERMAN Raymond, *THE BILINGUALIST*, [En ligne], <<http://www.federman.com/rffict12.htm>>, (Consulté le 20 septembre 2018).

⁹¹⁷ TAWADA Yoko, « Corps de l'écriture, corps écrit », *art. cit.*, p. 32-33.

4.2 L'original n'existe pas

„Also, es gibt kein Original!“

Yoko Tawada

Lorsque Yoko Tawada intitule sa collection d'essais sur l'exophonie « voyage hors de la langue maternelle », elle évoque bien sûr par là son voyage géographique depuis le Japon vers l'Europe, l'histoire personnelle de sa rencontre avec l'allemand en tant que langue d'expression littéraire, mais elle suggère également, à un niveau plus théorique, une attitude de distance, voire de défiance, vis-à-vis de l'idiome maternel, ainsi qu'une poétique qui fait du détour par la langue étrangère et le *medium* traductionnel (en tant que processus de création linguistique et littéraire) une nécessité.

Nous avons déjà signalé dans la première partie de ce travail (cf. 0.1.2.1) les différentes formes de traduction pratiquées par Yoko Tawada et la place importante que la réflexion théorique et historique⁹¹⁸ sur la traduction, sa mise en scène et son usage poétique (voire expérimental) prennent dans son œuvre. La pénétration des problématiques traductologiques y est telle que certains critiques n'hésitent pas à tracer un parallèle entre écriture et traduction chez Tawada : Miho Matsunaga écrit par exemple dans son essai déterminant sur ces questions que « l'élargissement de la catégorie “traducteur” est tel qu'il n'est plus possible de différencier cette activité de celle de l'auteure⁹¹⁹ ». De même pour Suga Keijirō : « Transformation of a language through the process of translation offers the framework for Yoko Tawada's writings. In her works, seemingly two different operations, translation and creation, merge into a continuous effort of a writer⁹²⁰. »

Face à ces analyses, il est donc surprenant de lire sous la plume de Tawada le peu d'amour qu'elle dit avoir pour la traduction : « Personnellement, je déteste traduire – ne parlons même

⁹¹⁸ Voir TAWADA Yōko, *Journal des jours tremblants*, *op. cit.*

⁹¹⁹ „Bei Tawada wird die Kategorie „Übersetzer“ so erweitert, dass man die Tätigkeit nicht mehr von der der Autorin unterscheiden kann.“ MATSUNAGA Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 539.

⁹²⁰ SUGA Keijiro, « Translation, Exophony, Omniphony », dans, SLAYMAKER Douglas (éd.), *Yōko Tawada: voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 21.

pas du travail d'interprète – et je ne peux m'y résoudre à moins d'une sérieuse raison⁹²¹. » Toutefois, si cette déclaration de l'auteure peut sembler aux antipodes des avis que partagent les critiques sur elle, celle-ci n'est en réalité pas si paradoxale. La parenthèse concernant le « travail d'interprète » nous permet en effet de saisir une distinction fondamentale effectuée par Tawada entre la traduction dans un but de communication (transférer et transmettre un message dans une autre langue) et une autre idée de la traduction qui est celle que Matsunaga et Suga évoquent⁹²². C'est cette seconde approche de la pratique de la traduction que nous nous proposons à présent d'explorer, de ses manifestations concrètes à ses implications poétiques. Pour ce faire, nous aurons recours à l'analyse de traductions sous leur forme la plus physique, à savoir l'édition des premiers livres de l'écrivaine parus en Allemagne.

De même que le paratexte (à plus forte raison quand il est de la main de l'auteur) fait selon nous partie intégrante de l'objet d'étude du littéraire, qui ne saurait se limiter au seul « texte » au sens étroit, les choix éditoriaux de présentation d'un ouvrage, sa mise en page, son iconographie, etc. doivent être pris en compte par l'analyse – et ce non pas indépendamment de celle du contenu de l'ouvrage, en tant qu'objet d'étude du milieu de l'édition et de ses pratiques, mais bien comme un des éléments qui composent une œuvre littéraire. Cela est d'autant plus vrai dans le cas des livres de Tawada publiés chez Konkursbuchverlag, dont le travail éditorial est extrêmement riche (texture et couleur du papier, filigranes, feuillets volants, iconographie, doubles couvertures, etc.). Il suffit de tenir en main un quelconque ouvrage publié par cette maison d'édition pour apprécier l'importance qui est accordée au livre en tant qu'objet et la manière dont, dont le cas de Tawada, le support physique établit un dialogue avec le texte. De plus, nous tenons d'une conversation personnelle avec l'écrivaine qu'elle collabore étroitement avec son éditrice allemande, à qui elle est fidèle depuis ses débuts malgré une renommée nationale et internationale croissante, alors même que c'est une maison d'envergure relative dans le paysage éditorial allemand, qui ne publie pas de livres de poche et possède un catalogue plutôt spécialisé (recueils de photographie, prose érotique lesbienne, etc.)⁹²³.

⁹²¹ 「わたしは通訳という仕事はもちろんのこと、翻訳作業が嫌いで、よほどの理由がないとやる気になれない。」 TAWADA Yoko, « Hon.yaku tu iu nettai ryokō 翻訳という熱帯旅行 », *art. cit.*, p. 22-23.

⁹²² La séparation et le rejet de cette forme de traduction renvoie au discours de Tawada sur la langue, qu'elle ne considère pas dans sa valeur utilitaire ou son rôle social. De même qu'elle affirme que la langue doit être rendue méconnaissable afin d'échapper au flux du discours, la « bonne » traduction n'a pas pour fonction de transférer le sens d'un énoncé.

⁹²³ Par comparaison, les œuvres japonaises de Tawada sont publiées chez différents éditeurs (certains étant liés aux magazines littéraires dans lesquels paraît la plupart du temps une première version des textes, par exemple la

Ce riche travail éditorial, s'il a pour conséquence de produire de « beaux livres », est donc loin de la simple ornementation ; né de la collaboration entre l'auteure et son éditrice, il abolit la dichotomie discutable entre texte et hors-texte, en intégrant des choix matériels et visuels au propos de l'œuvre. Nous n'hésitons donc pas à parler dans le cas présent d'une « poétique éditoriale ». Il convient alors de se demander quels sont les effets d'une telle « poétique » sur la création et la réception des œuvres en question. Le premier d'entre eux est sans aucun doute la mise en place volontaire d'une certaine confusion quant au statut du texte entre original et traduction.

La première étape de notre exploration sera le premier roman de Tawada publié en Allemagne, en 1989, sous le titre *Das Bad* [Le Bain]. Il se trouve que ce livre, qui marque alors les débuts de Tawada en tant que romancière, est une traduction dont l'original japonais, *Urokomochi* 『うろこもち』 [Porteuse d'écailles], est alors inédit. Fait intéressant : il demeure inédit au Japon à l'heure actuelle. Nous avons donc affaire à une écrivaine qui fit pour ainsi dire ses débuts littéraires à l'étranger en traduction, avant même d'être connue dans son propre pays pour ses œuvres en langue maternelle (ne serait-ce que les originaux de ses textes traduits). C'est une situation littéraire assez particulière, à rebours de l'ordre plus habituel où un écrivain commence par être connu « chez lui » avant de se voir traduit – bien que l'évolution des pratiques éditoriales à l'échelle planétaire semble entre temps avoir introduit une nouvelle temporalité : celle des livres « nés traduits⁹²⁴ », ces best-sellers mondiaux paraissant simultanément en X langues aux quatre coins du monde. Quoi qu'il en soit, l'entrée (alors) atypique de Tawada en littérature nous apparaît comme programmatique des développements ultérieurs de sa poétique ainsi que de sa posture d'écrivain pour qui la traduction prend un sens véritablement originel.

Das Bad est une traduction longtemps restée sans original, car il faudra attendre 2010 pour voir paraître chez le même éditeur une nouvelle édition remaniée, bilingue cette fois. Mais la singularité de ce texte ne s'arrête pas là. S'il fut pendant une vingtaine d'années une

revue Gunzō de l'éditeur Kōdansha) et plusieurs d'entre elles furent rééditées au format poche. Ces éditions japonaises sont, à l'exception peut-être de certaines couvertures illustrées, d'une très grande sobriété. L'écrivaine nous expliqua au cours de la même conversation que les maisons d'édition japonaises font très peu intervenir l'auteur dans les choix menant à la conception du produit fini. Ces divergences dans la pratique éditoriale et la relation que Tawada entretient avec ses éditeurs respectifs expliquent que nous nous concentrons sur les ouvrages publiés en Allemagne.

⁹²⁴ WALKOWITZ Rebecca L., *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015.

traduction sans original au sens strict, inversement il passa à l'époque de sa parution pour un original sans traduction. En effet, la première édition ne mentionne nulle part qu'il s'agit d'un texte traduit, comme le prouve son entrée dans la bibliographie de référence de la littérature moderne japonaise en traduction allemande – ce qui ne manque pas d'ironie :

1383 *** (1989)

Das Bad. Roman court. Trad. Peter Pörtner, Tübingen : konkursbuch-Verlag Claudia Gehrke, [1989], 1993, 1994.

Il n'y a dans la première édition aucun indice montrant qu'il s'agit d'un texte traduit du japonais ; on lit cependant au verso de la page de titre intérieure de la 3^e édition de 1993 : « Traduit du japonais par Peter Pörtner ». ⁹²⁵

Le recours à des astérisques en lieu et place du titre original (seule occurrence dans cette immense bibliographie), l'année de la première édition mise entre parenthèses puis entre crochets et pour finir l'explication de la situation très particulière de cette œuvre dont la véritable nature ne fut finalement révélée que quatre ans après sa parution, tout cela nous dit combien ce premier roman de Tawada pose problème du point de vue bibliographique et combien, par conséquent, son cas intéresse l'étude des rapports entre original et traduction.

On admettra qu'il est très difficilement envisageable qu'il puisse s'agir d'un oubli (fâcheux) voire d'une erreur (grossière). Seule reste la possibilité d'une omission volontaire, donc stratégique, de la mention « traduction » sur cet énigmatique premier roman. Mais qui dit stratégie dit but ; or quel but pourrait servir une telle omission ? Il ne s'agit certes que de conjectures mais deux raisons possibles nous viennent à l'esprit. La première serait d'échapper à un étiquetage alors évitable en tant que « littérature d'immigré » ou même de « littérature japonaise », qui ouvre dans un cas comme dans l'autre un horizon d'attente ne reflétant en rien la teneur des œuvres de Tawada. La seconde raison, moins sociolittéraire qu'intimement personnelle, pour laquelle elle pourrait vouloir s'établir dès ses débuts comme écrivaine *plus* allemande serait d'entamer à un niveau structurel et intellectuel plus profond – et ce alors même qu'elle n'écrit encore qu'en japonais – son « voyage hors de la langue maternelle », c'est-à-dire son entreprise de résistance et d'émancipation vis-à-vis d'une identité linguistico-culturelle unique, laquelle deviendra son principal cheval de bataille et l'axe sur lequel se développera son travail littéraire pour les décennies à venir. À cet égard, peut-être n'est-ce pas un hasard si la

⁹²⁵ „1383 *** (1989) Das Bad. Ein Kurzroman. Ü: Peter Pörtner. Tübingen: konkursbuch-Verlag Claudia Gehrke, [1989], 1993, 1994. In der ersten Ausgabe findet sich kein Hinweis darauf, dass es sich um einen aus dem Japanischen übersetzten Text handelt; auf dem Innentitel verso der 3. Auflage 1993 heißt es aber: „Aus dem Japanischen von Peter Pörtner.““ STALPH Jürgen, PETERMANN Christoph et WITTIG Matthias, *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung: eine Bibliographie der Jahre 1868-2008*, Munich, Iudicium, 2009, p. 253.

première mention de la traduction, dans la troisième édition de *Das Bad*, n'apparaît qu'en 1993, c'est-à-dire (juste) après la parution en 1992 dans le recueil *Wo Europa anfängt* des premiers textes écrits en allemand par Tawada⁹²⁶.

Intéressons-nous à présent à l'édition bilingue remaniée de 2010 et particulièrement aux choix éditoriaux extrêmement significatifs qu'elle contient. Voici une reproduction numérisée de la première et la quatrième de couverture de l'édition en question :

⁹²⁶ Notons également que ce recueil mêle les traductions de Peter Pörtner et les textes allemands originaux de Tawada sans clairement les distinguer. Le traducteur n'est encore une fois mentionné que très discrètement, dans une note de l'auteure en fin de volume, et n'apparaît pas aux endroits habituels.



1 Première et quatrième de couverture de l'édition 2010

La richesse de ces choix est apparente dès la couverture qui se caractérise par une dualité graphique évidente et un complexe jeu de mise en abyme. Le livre étant publié en Allemagne, la première de couverture correspond au texte allemand (la traduction par P. Pörtner) mais l'illustration de taille réduite qui l'accompagne n'est autre que la couverture de la première édition du roman. La couverture originale étant elle-même composée de différentes strates graphiques (photographie en filigrane, motif illustré, gros titre surimprimé), le lecteur se trouve avant même d'avoir ouvert le livre face à une superposition de strates visuelles et textuelles reflétant l'étrange trajectoire de ce roman, qui apparaît ici pour la première fois dans son entièreté : original et traduction ensemble. La complexité des partis-pris éditoriaux ne s'arrête pas à l'intégration d'une seconde couverture à l'intérieur de la première ; le motif des écailles de poisson présent sur la couverture originale est répété sur la quatrième de couverture de la nouvelle édition, où figurent également en caractères japonais le nom de l'auteure (idéogrammes) et le titre original (syllabaire *hiragana*). Le titre original signifie, rappelons-le, « écailleux ». Le rappel du motif a donc à la fois pour effet de tisser graphiquement un lien supplémentaire entre l'édition de 1989 et celle de 2010, et de renforcer celui qui unit l'original et sa traduction, dont le titre avait effacé la signification animale. Enfin, le choix supplémentaire d'un motif aquatique⁹²⁷ en filigrane, se déployant en continu à l'arrière-plan des deux couvertures, est l'élément qui parachève l'imbrication du tout, comme un trait d'union symbolique non seulement entre les différentes éditions du roman mais aussi ses deux versions.

Ces jeux de motifs et le phénomène de mise en abyme du livre dans le livre pourraient s'arrêter à la couverture mais il n'en est rien. De fait, on trouve aussi à l'intérieur du livre des montages photographiques de pages extraites de la première édition du roman ou à nouveau de sa couverture, sur le même arrière-plan d'eau que précédemment. Ces inserts au nombre total de onze sont systématiquement placés en regard du texte japonais et se trouvent en majorité dans la seconde partie de l'ouvrage. Leur rôle est triple : ils ont bien sûr une fonction esthétique, ils renforcent ensuite le lien entre l'original japonais et la traduction allemande qui existait jusqu'alors de manière autonome, et ils ont enfin une raison pratique, qui est d'harmoniser la longueur des deux textes.

Comme le suggérait déjà le parti-pris d'une double couverture (première de couverture correspondant au texte allemand, quatrième de couverture au texte japonais), cette édition est basée sur un principe spéculaire selon lequel les deux versions du texte ne sont pas présentées

⁹²⁷ Esthétique très similaire à celle de la collection d'essais critiques *Fremde Wasser* chez le même éditeur.

en parallèle mais en miroir. Ce principe explique d'ailleurs en partie le choix de l'eau et ses propriétés réfléchissantes comme *leitmotiv* iconographique à travers l'ouvrage, outre son importance dans l'imaginaire et l'œuvre de Tawada. Le roman se lit effectivement dans sa traduction allemande de la gauche vers la droite (sens de lecture occidental traditionnel) alors que sa version originale japonaise se lit quant à elle dans le sens inverse, c'est-à-dire en partant de la quatrième de couverture ; en outre le texte japonais est typographié verticalement. Les deux versions du texte respectent ainsi l'orientation et le sens de lecture de leur culture respective⁹²⁸. Ce parti-pris audacieux consistant à présenter un véritable livre japonais à l'intérieur d'une édition allemande était déjà employé en 1987 dans le recueil de poèmes (et un récit en prose) *Nur da wo du bist da ist nichts*, toute première publication de Tawada en Allemagne. Il a plusieurs conséquences : la première est d'instaurer une certaine indépendance (qui existe *de facto* dans le cas de notre roman) entre les deux versions de l'œuvre, qui ne sont pas systématiquement rapportées l'une à l'autre. Le choix d'éditer le texte en miroir plutôt qu'en parallèle est par ailleurs significatif dans la mesure où il réitère d'une certaine manière la secondarité du texte japonais. Pour le lecteur germanophone et occidental en général, habitué à un sens de lecture défini (reflété par la pagination unilatérale du livre) et qui ne comprend qu'une des deux versions, le texte japonais apparaît nécessairement comme second, voire secondaire. De cette manière, à l'image du choix de passer sous silence l'original dans les premières éditions, puis de renforcer à l'aide de déroutants partis-pris éditoriaux la présence de l'édition allemande « d'origine » lors de la réédition, ou de subtilement relier les deux versions du roman tout en les dissociant, la traduction qui a aidé à bâtir la notoriété de Tawada auprès du lectorat germanophone se voit attribuer un statut particulier, une valeur d'original.

Bien qu'unique en son genre au sein de l'œuvre de Tawada, le destin éditorial de *Das Bad* présente néanmoins certaines similitudes avec la publication qui le précède et que nous citons à l'instant. *Nur da wo du bist da ist nichts*, écrit en japonais par Tawada et traduit en allemand par Pörtner, fut directement publié dans une édition bilingue. En ce sens, Tawada fait ses débuts sous le signe du bilinguisme et l'ordre ou la hiérarchie selon lesquels l'original serait antérieur, ou la traduction secondaire, semble d'ores et déjà aboli. Nous retrouvons également le même

⁹²⁸ Il est vrai que la pratique de l'écriture horizontale (de gauche à droite) s'est nettement développée au Japon avec l'informatisation de la société et il existe effectivement des textes japonais écrits horizontalement (en particulier sur Internet ou dans le cas de textes à visée pratique par exemple). Toutefois, l'écrasante majorité des publications notamment romanesques suit le sens traditionnel : vertical, de la droite vers la gauche. L'écriture horizontale est en revanche systématiquement employée dans les éditions bilingues de textes occidentaux, précisément afin que le lecteur puisse progresser dans le même sens, ce qui contraste d'autant plus avec notre roman.

procédé que dans *Das Bad* de deux versions croisées, à la différence près de la pagination qui est elle aussi dédoublée (la première page de texte est ainsi numérotée : 8/121). Un des choix éditoriaux les plus remarquables, hormis la fragmentation du poème « Touristen » (cf. 3.2), est sans doute l'insertion d'un « pochoir » (*Schablone*) plastifié au milieu exact du livre, page supplémentaire amovible, non numérotée, alternant sur ses deux faces des bribes de poèmes en allemand et des cases vides. Le lecteur, s'il suit les instructions inscrites sur ce « pochoir », est censé l'apposer où il est inséré et recomposer ainsi deux nouveaux poèmes (« Der Hinterhof/II » à partir de « Der Hinterhof/I » et « Gastspiel in Tokyo » à partir de « Leningrad »⁹²⁹) que la combinaison des vers flottants et ceux de la page forment en s'assemblant.

Ce genre de procédé interpelle vivement le lecteur, duquel Tawada exige la participation active. L'acte de lecture requis par l'auteure n'est pas de l'ordre de la réception passive : la lecture est collaboration, recreation, à l'instar de la traduction. En réalité, le lecteur est libre (donc pleinement acteur et responsable) de sa lecture car il s'agit d'une infinité de poèmes potentiels qu'il est en mesure de (re)créer de la sorte, un peu à la manière des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, si jamais l'envie lui prend de faire plein usage de sa liberté et d'apposer le pochoir en question là où on ne lui dit pas de le faire, ou ne serait-ce que de décaler légèrement les vers pour modifier le texte à son gré. Cette invitation au lecteur à participer activement à la co-création du texte est passionnante en matière de théorie de la lecture mais elle a également d'importantes implications en ce qui concerne celle de la traduction. En effet, elle représente une forme de désacralisation du texte, qui n'est pas perçue comme fini et absolu mais au contraire ouvert et changeant.

À cette trouvaille éditoriale, dont bénéficient seuls les lecteurs de la traduction allemande, l'original japonais répond par un avant-propos de l'auteure, ou plutôt une « notice d'utilisation » (はじめに—又は、使用説明書) qui en dit long sur sa conception de la traduction, affirmée avec force dès cette toute première publication. Cette « notice d'utilisation » est le seul élément du livre à n'être pas traduit, la version allemande étant dépourvue de tout paratexte de la sorte (mises à part les brèves instructions pratiques figurant sur le pochoir). D'une part, on n'explique donc pas aux lecteurs germanophones comment

⁹²⁹ Tokyo se superposant à Leningrad, où Leningrad se transformant ainsi en Tokyo sous les mains du lecteur, ne peut que nous faire penser à la fin du récit *Là où commence l'Europe*, où la capitale japonaise apparaissait derrière les murs de la gare de Moscou.

« utiliser » cet objet qu'est le livre ; d'autre part, les lecteurs japonophones ne sont guère plus avancés avec ces instructions... incompréhensibles. Expliquons-nous. Nous avons parlé plus haut d'un mode de lecture qui nécessite l'intervention active du lecteur dans le processus ; or c'est précisément ce que Tawada exige dans ces premières lignes, où le lecteur doit se livrer à un véritable exercice de déchiffrement du texte pour parvenir au sens. Si, comme tout bon mode d'emploi, ce bref avant-propos est censé prodiguer la clé du recueil, il faut avant tout décoder ce déroutant cryptogramme imprimé dans le désordre. Ce faisant, l'acte de déchiffrement de ces quelques lignes devient lui-même la clé de lecture du livre, tout autant sinon davantage que leur contenu en tant que tel.

はじめに―又は、使用説明書―

めくることとめぐること、めぐむこととめぐりあうことの関係に心をめぐらせながら、この奇妙な本、横文字に挟まれながら、その狭間を上から下へ雨と降る日本語の文字のイ・ラストとしての役割とオリジナルであるという仮面、詩は一篇ごとにドイツ語訳に追いかかれ、訳される時間に書かれる時間はぬかれ、ぬきかえし、又、小説はドイツ語訳と左・右から睨み合い、しかも一方は前から後へ、もう一方は後から前へ語られる、ふたつのテ・キスとはひとつの穴をはさんで向かい合う一枚の何も映さない鏡、めくり続けるうちに本、そのものがひとつの穴になってしまう本当の対訳詩集を夢みながら、できあがった「これ」をあなたに贈ります。

一九八七年 夏

Texte compréhensible, une fois l'ordre reconstitué

はじめに―又は、使用説明書―

めくることとめぐること、めぐむこととめぐりあうことの関係に心をめぐらせながら、この奇妙な本、横文字に挟まれながら、その狭間を上から下へ雨と降る日本語の文字のイ・ラストとしての役割とオリジナルであるという仮面、詩は一篇ごとにドイツ語訳に追いかかれ、訳される時間に書かれる時間はぬかれ、ぬきかえし、又、小説はドイツ語訳と左・右から睨み合い、しかも一方は前から後へ、もう一方は後から前へ語られる、ふたつのテ・キスとはひとつの穴をはさんで向かい合う一枚の何も映さない鏡、めくり続けるうちに本、そのものがひとつの穴になってしまう本当の対訳詩集を夢みながら、できあがった「これ」をあなたに贈ります。

一九八七年 夏

Texte original, ligne de démarcation et point de départ ajoutés

2 Avant-propos, ou mode d'emploi (p. 124/5)

Il faut un certain temps afin de réaliser ce qui ne va pas dans ce texte extrêmement déroutant à la première lecture. Une fois la brisure au sein du texte identifiée et celui-ci décalé et reconstitué, voici ce qu'on peut entre autres y lire :

Ce livre bizarre : les caractères japonais, enserrés par l'écriture horizontale, tombent de haut en bas comme une pluie dans cet interstice, ils font office d'illustrations et portent le masque de l'original (...) [le texte et sa traduction] se scrutent mutuellement, de gauche à droite et de droite à gauche (...) les deux textes se tiennent de part et d'autre d'un trou, deux miroirs sans reflet, un véritable recueil de poésie bilingue où, au fil des pages, c'est le livre lui-même qui se transforme en trou.⁹³⁰

Tawada y présente le livre tel qu'elle l'a conçu, mélange de langues et d'écritures séparées par un « trou » (*ana* 穴). Ce trou de part et d'autre duquel se regardent, sans se voir, original et traduction n'est autre qu'un des visages du fameux fossé entre les langues que cherche l'écrivaine. À la lecture de cette notice, nous sommes plus que jamais convaincus que la fonction que confère Tawada à l'écriture est bien de creuser le trou en question. Qui plus est, ledit original n'y serait, écrit-elle encore, que « masque » (オリジナルであるという仮面) et « illustration » (イラストとしての役割). C'est sans nul doute un point de vue partagé par le lecteur qui ne comprend pas le japonais, renforcé par le caractère idéographique de la langue. Mais n'oublions pas que ces lignes ne sont pas traduites : elles sont précisément destinées à ceux-là mêmes qui sont en mesure de lire et d'apprécier l'original. Or ce sont paradoxalement eux que l'auteure enjoint de considérer le japonais comme une illustration de la traduction allemande, reléguant le statut d'original à la fonction d'un masque, c'est-à-dire rien de plus qu'un visage du texte parmi d'autres. Ce qui, si on file la métaphore, ferait de la traduction soit un masque différent soit le visage nu du texte.

Le choix de l'image de « deux miroirs sans reflet » pour évoquer le texte original et sa traduction est elle aussi significative car elle les sort du rapport de dépendance, voire d'équivalence où la traduction est considérée comme le reflet – souvent pâle – de l'original. Ici, ils sont deux objets à part entière qui se font face sans se correspondre et doivent donc, à ce titre, être considérés indépendamment l'un de l'autre. Mais indépendamment ne signifie pas séparément, car il revient finalement au lecteur de faire sans cesse aller et venir son regard « de gauche à droite et de droite à gauche », de lire de manière non-linéaire, multilatérale, afin que les deux textes deviennent un seul et même objet littéraire. Nous retrouvons alors l'étrange forme que prend cette « notice » et comprenons soudain mieux les raisons derrière l'effort

⁹³⁰ TAWADA Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, op. cit., p. 124/5.

nécessaire à son déchiffrement. La longue phrase à la linéarité morcelée, exigeant pour la comprendre d'incessants allers-retours de part et d'autre d'une invisible césure, est bien plus qu'un simple jeu de déstabilisation du lecteur : c'est le code d'emploi qui enseigne à ce dernier la souplesse nécessaire du regard, l'effort et l'art de lire « un véritable texte bilingue »⁹³¹. Au seuil de son œuvre littéraire, Tawada nous rappelle une vérité fondamentale : « Lire n'est pas que voir ; lire participe d'une visibilité autre, d'un *projet* de l'œil⁹³² ».

Nous avons pu montrer à travers l'exemple de ces deux livres les implications extrêmement concrètes des rapports de l'écrivaine à la traduction, jusque dans les choix éditoriaux. Un tel traitement de la traduction nécessite en amont une relation bien particulière avec la traduction en tant que texte et le traduire en tant qu'activité, mais aussi une grande complicité avec le traducteur lui-même. Il ne faut pas oublier que c'est à Peter Pörtner que l'on doit d'avoir poussé Yoko Tawada à reprendre l'écriture après son arrivée en Allemagne, et qu'il fut également le cofondateur de sa maison d'édition avec Claudia Gehrke. Loin de l'interventionnisme voire du despotisme de certains auteurs bilingues (Nabokov par exemple) vis-à-vis de leurs traducteurs, Tawada collabora étroitement avec Peter Pörtner, qui resta d'ailleurs son traducteur pour certains textes postérieurs alors même qu'elle avait déjà commencé à écrire et publier directement en allemand.

Plus qu'une simple collaboration, l'écrivaine semble avoir véritablement dépendu de lui dans les premiers temps, comme elle l'exprime dans un entretien rapporté par Matsunaga Miho :

Au début je lui [Peter Pörtner – T. R.] apportais immédiatement ce que je venais d'écrire. Je voulais absolument voir sur-le-champ ce que ça allait donner en allemand. (...) J'éprouvais à l'époque une joie immense à faire l'expérience de mon propre poème en traduction allemande, car j'écrivais alors en japonais sans savoir ce que je voulais vraiment y exprimer. Je savais seulement que le texte et le style devaient être ainsi. (...) La traduction en allemand me donnait l'impression de soudain comprendre ce vers quoi j'avais tendu en

⁹³¹ La forme de ce texte et la manière de lire qu'il nécessite pourraient aussi être interprétées comme un clin d'œil, une référence plus ou moins consciente de l'auteure à une pratique de lecture spécifiquement japonaise appelée *yomikudashi* 読み下し. Il s'agit de la méthode employée au Japon pour lire et réciter les textes chinois classiques (*kanbun* 漢文), composés exclusivement d'idéophonogrammes et dont la syntaxe diffère radicalement de celle du japonais. Cette méthode qui consiste à déchiffrer et transposer directement un texte chinois en japonais à l'aide de signes diacritiques et de conventions grammaticales implique notamment de lire la plupart des caractères dans le désordre. Le texte chinois devient ainsi un texte japonais tout en gardant le même « visage » ; un texte japonais se révèle derrière le « masque » des signes chinois, deux langues différentes coexistent dans le même texte.

⁹³² PERELMAN Marc, « L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective) », dans, MILON Alain (éd.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, (Autour du livre et de ses métiers), paragr. 26, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupo/527>>, (Consulté le 18 août 2018).

écrivain et la répétition de ce processus à chaque nouveau poème m'apportait une surprise sans cesse renouvelée.⁹³³

La traduction apparaît tout d'abord comme forme et expérience (*mein eigenes Gedicht in deutscher Übersetzung zu erleben*) et non comme contenu ou sens, et semble également être révélatrice pour l'auteur des processus inconscients à l'œuvre dans son écriture (*glaubte ich plötzlich verstanden zu haben, worauf ich mit dem Gedicht gezielt hatte*). La traduction est donc pensée et vécue comme faisant partie intégrante de l'acte de création. Nous pourrions schématiser ce cycle de la manière suivante : écriture-traduction-révélation-écriture. Il n'est dès lors pas du tout impensable que les traductions de ses propres textes aient eu une influence sur son écriture même, une idée qui nous éloigne sensiblement d'une conception de la traduction comme simple transformation ou adaptation dans une autre langue d'une œuvre déjà établie. Si une des fonctions de la traduction (acte) est de faire apparaître ce qui est latent dans le texte de départ, cela ne fait-il pas de la traduction (produit) un état plus authentique, ou en tout cas plus abouti, de l'original⁹³⁴ ?

Nous approchons ici de ce qu'il y a de très benjaminien dans la conception qu'a notre auteure de la traduction. L'influence de la pensée de Walter Benjamin sur l'œuvre de Tawada, nourrie de ses réflexions au sujet du langage et de la traduction⁹³⁵, est immense et abondamment documentée⁹³⁶. Pour Tawada comme pour Benjamin la traduction « n'est pas un moment arbitraire qui surviendrait parce que des hommes auraient décidé de faire circuler un texte d'une langue à une autre⁹³⁷ », elle fait partie de l'essence même du texte. Tawada exprime cette idée de manière très claire dans « La porte du traducteur », où elle écrit que « [l]a

⁹³³ „Am Anfang brachte ich mein Gedicht immer sofort zu ihm, sobald ich es geschrieben hatte. Ich wollte unbedingt auf der Stelle sehen, wie es auf Deutsch aussehen würde. (...) Damals empfand ich riesige Freude, mein eigenes Gedicht in deutscher Übersetzung zu erleben. Denn ich schrieb damals Gedichte auf Japanisch, ohne zu wissen, was ich eigentlich damit ausdrücken wollte, ich wusste ja nur, dass der Text und Stil so sein musste, wie ich es schrieb. (...) Nachdem das Gedicht ins Deutsche übersetzt war, glaubte ich plötzlich verstanden zu haben, worauf ich mit dem Gedicht gezielt hatte. Die Wiederholung dieses Prozesses bei einem neuen Gedicht brachte mir stets frische Überraschung.“ Entretien paru dans le magazine japonais *Subaru* (mars 1997, p. 86). Cité et traduit dans MATSUNAGA Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 533.

⁹³⁴ Ou l'original comme masque et la traduction comme visage démasqué, pour reprendre la métaphore précédente.

⁹³⁵ WEISSMANN Dirk, *La littérature par-delà le national*, *op. cit.*, p. 151.

⁹³⁶ Voir par exemple IVANOVIC Christine, « Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins », *art. cit.* WEISSMANN Dirk, « Tore und Türme Babylons, oder: Tawada liest Französisch. Yoko Tawada und das (post)mallarméische Sprach- und Übersetzungsdenken », *art. cit.*

⁹³⁷ BERMAN Antoine, *L'Age de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, (intempêtes), p. 52.

rencontre de l'original avec sa traduction a lieu lors de la genèse du texte et non plus tard⁹³⁸. » Essentielle à l'œuvre dont elle représente une autre forme ou une autre vie⁹³⁹, la traduction l'est également au lecteur. Non pas, comme on pourrait s'y attendre, celui qui ne comprend pas l'original, mais surtout celui qui le comprend. Dans son commentaire de « La tâche du traducteur », Antoine Berman se demande ce que serait la finalité de la traduction « si, d'aventure, nous pouvions lire les œuvres dans leur langue. » : « Eh bien, traduire resterait indispensable pour l'œuvre et notre rapport à elle. Mieux, sa vraie finalité apparaîtrait plus nettement. Car la traduction est surtout faite pour ceux qui peuvent lire l'original », répond-il⁹⁴⁰. Or Tawada dit-elle autre chose lorsqu'elle évoque son besoin de faire traduire ses textes pour entrer en relation avec eux ? La traduction n'est pas réservée à ceux qui ne comprennent pas la langue de l'original, elle « vaut » (*gilt*) pour tous et n'est pas avant tout un acte de communication.

De même, elle partage donc avec Benjamin l'idée selon laquelle la traduction « doit s'écarter dans une très large mesure de l'intention de communiquer quelque chose, du sens⁹⁴¹ ». Enfin, ils partagent également la conviction que « l'erreur principale du traducteur est qu'il maintient l'état contingent de sa propre langue au lieu de la faire changer puissamment par la langue étrangère de l'œuvre traduite⁹⁴². »

Il y a toutefois des limites à ce rapprochement et Florian Gelzer nous met à juste titre en garde contre la tentation d'une application trop systématique de la pensée d'autres auteurs aux écrits de Tawada. Leur pensée est certes adoptée mais aussi adaptée par l'écrivaine, qui produit une réflexion personnelle entretenant un rapport subtil et complexe avec ses influences intellectuelles⁹⁴³. Or l'écart entre les positions de Benjamin et de Tawada sur certains points

⁹³⁸ TAWADA Yoko, « La porte du traducteur », *art. cit.*, p. 171.

⁹³⁹ „Ich bin immer der Meinung gewesen, dass eine Übersetzung ein weiteres Leben eines literarischen Werkes ist und keine Reduzierung des Originals.“ TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », *art. cit.*, p. 85.

[« J'ai toujours été d'avis qu'une traduction n'est pas une réduction de l'original mais la continuation de la vie d'une œuvre littéraire. »]

⁹⁴⁰ BERMAN Antoine, *L'Age de la traduction*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁴¹ BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », dans *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur ; et La tâche du traducteur*, traduit par COHEN SKALLI Cédric, Paris, Payot & Rivages, 2011, (Petite bibliothèque Payot, 811), p. 129.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 134. Passage cité directement par Tawada (TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », *art. cit.*, p. 89.).

⁹⁴³ „Überbewerten sollte man diese intertextuellen Verweise aber nicht. Gedanken anderer Autoren werden bei Tawada nicht systematisch aufgenommen (...), sondern beiläufig und selbstverständlich in den Argumentationsfluss einbezogen.“ GELZER Florian, « Sprachkritik bei Yoko Tawada », *art. cit.*, p. 83. Cité dans GUTJAHR Jacqueline, « Einladung zum Spiel – den Texten von Yoko Tawada auf der Spur », *art. cit.*, n. 2.

n'est pas moins remarquable que leur parenté sur d'autres. Un premier point serait la place de la lecture et du lecteur dans le rapport à la traduction, centrale chez Tawada alors que c'est une figure absente de la pensée benjaminienne et de la réflexion littéraire de son temps, note Gizem Arslan⁹⁴⁴. Plus important peut-être, il n'y a pas chez Tawada de concept téléologique de « langue pure » ou de « langue vraie » vers laquelle tendrait nostalgiquement toute traduction. Au contraire de Benjamin, Tawada se satisfait pleinement de la multiplicité post-babélique des langues et des graphies dont elle fait précisément son matériau poétique, et mériterait autant qu'Eugène Jolas le titre de « *[wo]man from Babel*⁹⁴⁵ ». Là où Benjamin voit dans l'original et la traduction deux fragments coïncidant parfaitement⁹⁴⁶, Tawada s'égare avec délice dans le fossé qui les sépare.

Mais leur plus grand désaccord porte finalement sur la « tâche du traducteur » elle-même. En effet, si celle-ci consiste pour Benjamin à « délivrer dans sa propre langue cette langue pure qui est bannie et exilée dans les langues étrangères, libérer la langue emprisonnée dans l'œuvre à travers sa transposition littéraire, telle est la tâche du traducteur⁹⁴⁷ », il s'agit pour Tawada de l'exact opposé. Le rôle de l'écrivain comme du traducteur est pour elle de délivrer non pas la langue emprisonnée dans l'œuvre, mais de se libérer (et l'œuvre avec) de la langue :

[Q]uand on écrit en japonais mais qu'on essaie néanmoins de fabriquer un texte qui ne provienne pas de la langue japonaise, ou qu'on essaie de s'émanciper de sa langue maternelle et de créer des images qui n'en soient pas esclaves, alors s'intègrent au texte des éléments qui ne seront révélés qu'en traduction. Car l'écriture est certes un travail avec la langue maternelle, mais aussi parfois contre elle. On doit lutter contre elle car elle nous contraint aussi à rester à l'intérieur d'un système unique. Et ça, ce n'est vraiment pas souhaitable.⁹⁴⁸ (Kloepfer, 1998, p. 16)

⁹⁴⁴ “Tawada fashions a narrative “I” that has clearly read Benjamin but diverges significantly from his thoughts on translation by foregrounding acts of reading and writers who read, especially in the form of her narrative persona. For Benjamin in 1923, as is well known, neither the literary original nor a worthy translation revolves around “the reader.” ARSLAN Gizem, « Orientation, Encounter and Synaesthesia in Paul Celan and Yoko Tawada », dans, AMIHAY Ofra et WALSH Lauren (éd.), *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjectures*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 208.

⁹⁴⁵ JOLAS Eugène, *Man from Babel*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1998.

⁹⁴⁶ BENJAMIN Walter, « Le conteur », *art. cit.*, p. 129.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁴⁸ „[W]enn man in Japanisch schreibt und trotzdem versucht, einen Text zu bauen, der nicht nur aus der Japanischen Sprache kommt, oder wenn man versucht, sich zu emanzipieren von der eigenen Muttersprache und Bilder zu schaffen versucht, die nicht Sklaven der Muttersprache sind, dann kommen solche Elemente in den Text hinein, die erst in den Übersetzungen sichtbar werden. Schreiben ist ja Arbeit mit der Muttersprache, aber manchmal auch gegen die Muttersprache. Man muss ja auch richtig mit der Muttersprache kämpfen, weil sie uns ja auch zwingt in einem einzigen System drin zu bleiben und das wollen wir ja nicht.“ KLOEPFER Albrecht, « “Also, es gibt kein Original”: japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yoko Tawada », dans *OAG Notizen.*, vol. 11, 1998, p. 16.

Sur la trame clairement benjaminienne de la pensée traductologique de Tawada viennent se greffer des éléments biographiques et linguistiques qui font de la remise en question du statut de l'original et du (second) rôle de la traduction un des rouages d'une entreprise plus vaste visant à l'émancipation, voire à la déconstruction de la dominance de la langue maternelle.

Yoko Tawada va cependant encore plus loin que remettre en question l'original comme antérieur ou supérieur à la traduction, elle met en doute jusqu'à son existence même. On retrouve en effet à plusieurs endroits de son œuvre l'idée que tout serait traduction et que par conséquent il n'y aurait pas d'original ; c'est un concept qu'elle nomme « traduction ininterrompue » (*taemanai hon.yaku* 絶え間ない翻訳). Ce terme apparaît pour la première fois dans un entretien datant de 2004 comme une simple manière de décrire le processus d'écriture du roman *L'œil nu*, sa première tentative d'écriture bilingue à proprement parler. Plus précisément, ce terme se réfère à ce que, selon Tawada, l'écrivain n'est pas censé faire, sous peine de voir son texte ne jamais aboutir : une autotraduction simultanée et systématique.

C'est la première fois que j'ai écrit [les deux versions] en parallèle. Normalement, c'est irréalisable car ça tourne à la traduction ininterrompue. (...) Etant donné qu'il n'existe pas de texte de départ, les modifications sont sans limite. La traduction, normalement, ce n'est pas ainsi, n'est-ce pas ? (...) Mais peut-être bien qu'en réalité l'original bouge, lui aussi. Traduit comme ci, il titube d'un pas vers la gauche, par exemple, ou bien se trouve modifié d'avoir été traduit dans telle langue.⁹⁴⁹

La « traduction ininterrompue » semble donc être au départ un écueil de l'écriture multilingue plus qu'un concept positif. Aucun autre ne nous semble pourtant plus approprié pour définir les modalités de l'écriture tawadienne, où traduction et création sont intégrées en un seul processus permanent de passage et de réécriture d'une langue à l'autre. Dans ce texte, l'idée selon laquelle, dans le cas de l'autotraduction, la réécriture est illimitée car l'original n'est ni fini ni fixé et la traduction tout aussi originale que le texte de départ, se trouve élargie à la traduction en général. Tawada invite ainsi à repenser les liens qui unissent original et traduction et postule que celle-ci modifie celui-là. De plus, l'idée que l'écriture serait une traduction permanente alors qu'il n'y aurait pas (ou plus) d'original ne se limite pas au cas,

⁹⁴⁹ 「これは、初めて並行して書いたんです。普通、並行して書くことはありえないでしょ。そうすると絶え間ない翻訳になるんです。 (...) 元のテキストというものがいないので、変化にきりがありません。翻訳というのは普通そうではないでしょうか？ (...) でも本当は原テキストだって動いているのかもしれないよ。こう訳されことで、一歩左によろめいたり、とか、ある言語に訳されたことによって変わったりとか。」 TAWADA Yoko, SUGA Keijiro et NOZAKI Kan, « Kotoba wo tanoshimu akuma. Hōrō, hon.yaku, bungaku 言葉を愉しむ悪魔—放浪・翻訳・文学 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 123.

somme toute extrême et marginal, de ce roman écrit en parallèle dans deux langues. Pour mieux saisir ce concept, il faudrait en réalité analyser séparément les deux idées qui concourent à sa formation chez l'écrivaine : premièrement un « élargissement » (Matsunaga) et une mise en abîme du phénomène de la traduction, secondement une théorie du « résidu » qui implique un rapport organique de tous les textes entre eux.

En 1998, à l'occasion d'une discussion avec des germanistes japonais, Tawada apporte la réponse suivante à la question qui lui est posée de savoir « à quel moment naît l'original » (*Wann entsteht das Original?*) :

On désigne normalement comme original le texte écrit, constitué, mais il y a encore quelque chose d'antérieur, avant que le texte soit définitivement posé sur le papier. Quand on s'applique à formuler au moment d'écrire c'est déjà une traduction de l'idée. On traduit une idée personnelle en mots corrects. Dans cette mesure, ce qui se trouve sur le papier n'est en rien un original. De plus, l'idée est chez moi la traduction des images qui lui préexistent et donc pas un original non plus. (...) Il n'existe donc aucun original !⁹⁵⁰

Le texte est le résultat de la mise en mots, la transposition langagière, d'idées ; les idées sont elles-mêmes des productions mentales abstraites à partir d'images. Nous pourrions remonter plus haut encore dans la chaîne de « traductions » que Tawada interrompt ici : les images seraient des traductions mentales de perceptions, les perceptions des traductions nerveuses de la réalité, etc. L'acception du terme « traduction » est ici extraordinairement large, dépassant le niveau interlinguistique, intralinguistique ou même intersémiotique, et prend une dimension quasi métaphorique. Tout pour ainsi dire est perçu à l'aune de la traduction et les textes n'échappent bien sûr pas à cette logique. Selon cette conception, l'original est toujours nécessairement second ; il est toujours déjà le résultat d'une stratification de procédés traductifs successifs, rien d'autre qu'un maillon de la chaîne, qu'un élément au sein d'une série, une phase au sein d'un processus, ni plus authentique ni plus définitif que ce qui le précède ou le suit⁹⁵¹.

⁹⁵⁰ „Normalerweise bezeichnen wir den entstandenen, geschriebenen Text als Original, aber es gibt ja noch Vorher, bevor dieser Text endgültig auf dem Papier steht. Und wenn man schon in dem Moment, wo man schreibt, richtig ausformuliert, ist das wie eine Übersetzung der Idee. Die eigene Idee übersetzt man in die richtige Sprache. Insofern ist das ja kein Original, was auf dem Papier steht. Und die Idee ist bei mir die Übersetzung von den Bildern, die davor sind, und deshalb auch kein Original. (...) Also gibt es kein Original!“ KLOEPFER Albrecht, « Also, es gibt kein Original », *art. cit.*, p. 14.

⁹⁵¹ « La traduction est aussi une imitation, mais en un sens ironique [*mischievous*], source de perturbation : c'est une façon d'imiter un original qui ne renforce pas la présence de celui-ci, sinon dans la mesure où précisément il peut être copié, transféré, modifié, transformé en simulacre, etc. : l'« original » n'est jamais achevé, ne peut jamais être accompli. L'« originaire » est toujours susceptible de traduction, en sorte qu'on ne peut jamais lui assigner un moment antérieur de totalité d'être ou de sens — autrement dit, une essence. » BHABHA Homi K. et RUTHERFORD Jonathan, « Le tiers-espace », dans *Multitudes*, vol. 26, n° 3, 1 décembre 2006, paragr. 11, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.html>>, (Consulté le 30 août 2018).

En outre, ces réflexions font écho à celles qui concernent le « point » auquel Tawada veut être, comme nous l'avons vu, systématiquement rejetée au moment de l'écriture : celui « où la langue est absente ». Ici encore, un tel état « prélinguistique » est à l'instar de la faille entre les langues davantage quelque chose à réaliser, à créer, qu'à simplement découvrir. Y parvenir nécessite d'abord d'échapper à l'omniprésence du langage qui « recouvre tout » et fait obstacle à la perception immédiate du monde :

Il y a toujours pour moi un état sans langue avant l'écriture. L'écriture m'apparaît parfois comme la traduction dans le monde de la langue d'un monde totalement dépourvu de langage. Ce monde sans langage n'existe pas dans la vie de tous les jours. Il faut le créer artificiellement car nous sommes toujours tellement pris par la langue ; le monde est rempli de mots. La première étape de l'écriture consiste pour moi à faire tout d'abord disparaître la langue, qui la plupart du temps n'exprime plus rien mais recouvre tout. Nous apercevons par exemple quelque chose, et déjà la langue est là, à nous expliquer ce que ça veut dire, comment ça s'appelle et quel sens ça a pour la vie. Comment voulez-vous percevoir quoi que ce soit de la sorte ? Au moment où ces langues disparaissent – ne serait-ce que pour un instant – nous nous retrouvons seuls et nus face au monde.⁹⁵²

Quant à l'autre élément, qui forme le second versant du concept de traduction ininterrompue, il s'agit de ce nous appellerons la « théorie du résidu », en référence à l'essai « Corps de l'écriture, corps écrit » où Tawada décrit la naissance des textes et la chaîne de production dans laquelle ils s'inscrivent.

La naissance d'un texte se prépare tandis qu'un autre s'écrit. L'écriture d'un texte enfante de nouvelles idées, mais celles-ci ne trouvent pas place dans le texte. Cet excédent est comparable à un résidu, il naît de la production et se retrouve superflu. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que l'écriture produise beaucoup de résidus, car la langue ne manque pas d'absurdité : elle tente sans cesse d'affirmer autre chose que ce que l'auteur croit vouloir dire. Ce qui est éliminé, le résidu, a souvent plus de valeur que le produit lui-même, il ne disparaît pas sagement dans le néant, il se révolte et il écrit le texte suivant. Et le texte suivant, à son tour, produit un résidu. La chaîne de production de résidus est sans fin, de sorte qu'on ne peut jamais cesser d'écrire. Quand cela a-t-il donc commencé ? Quand fut écrit le premier texte ? On ne saurait le dire. Tout texte est second, il est résidu. On n'a, semble-t-il, jamais commencé à écrire, on a toujours écrit.⁹⁵³

⁹⁵² „Für mich steht immer ein sprachloser Zustand vor dem Schreiben. Das Schreiben kommt mir manchmal vor wie eine Übersetzung aus einer völlig sprachlosen Welt in die Welt der Sprache. Diese sprachlose Welt gibt es im Alltag nicht, die muß man künstlich schaffen, weil wir uns so stark mit der Sprache beschäftigen, die Welt ist voll mit Wörtern. Sie erstmal zum Verschwinden zu bringen, das ist der erste Schritt beim Schreiben für mich, weil die Sprache meistens gar nichts mehr ausdrückt, sondern alles zudeckt. Zum Beispiel, wir sehen irgend etwas, und schon ist die Sprache da und erklärt, was das bedeutet, wie das heißt und welchen Sinn das für das Leben hat. Auf diese Weise können wir die Dinge gar nicht wahrnehmen. Wenn diese Sprachen einmal verschwinden – sei es nur für einen kurzen Moment –, dann sind wir ganz nackt und alleine mit der Welt.“ TAWADA Yoko, « Yoko Tawada. Wo Europa anfängt », *art. cit.*, p. 191-192.

⁹⁵³ TAWADA Yoko, « Corps de l'écriture, corps écrit », *art. cit.*, p. 31.

Tawada se penche sur ce qui se joue lors de la production d'un texte chez un auteur, ne serait-ce que dans une seule langue. L'écriture engendre des éléments qui contiennent en germe le texte suivant, des idées et des mots qui trouveront leur expression dans une nouvelle œuvre. Toute œuvre (au sens de production littéraire globale) est donc une succession de dérivés, d'effets secondaires (*by-products*) qui s'imposent à l'écrivain et s'imposent d'autant plus à lui que, selon Tawada, la langue est douée d'une volonté et d'un agenda propre (« la langue ne manque pas d'absurdité : elle tente sans cesse d'affirmer autre chose que ce que l'auteur croit vouloir dire »). Au processus intellectuel de la création de l'œuvre s'ajoute le processus linguistique, chacun d'eux créant des « résidus » qui échappent en grande partie au contrôle de l'auteur et forment en puissance les prochains textes possibles, qui en seront l'actualisation. En ce sens, chaque nouveau texte d'un écrivain était déjà contenu dans le précédent et n'est donc jamais strictement original. Quant au premier texte, pourrait-on croire qu'il fut créé *ex nihilo* ? Il est bien sûr lui aussi le produit de résidus nés des lectures et des pratiques langagières de l'auteur ; il s'inscrit directement dans la chaîne sans fin de réécritures et de traductions qu'est la grande « bibliothèque ». Suivant la réflexion de Tawada, si l'on combine l'idée du processus d'écriture comme mise en abîme de multiples « traductions » avec celle des « résidus » linguistiques et littéraires qui contiennent en germe les œuvres à venir, on parvient de fait à la conclusion qu'« il n'y a pas d'original », ni au niveau de l'acte ponctuel d'écriture d'un texte donné ni à l'échelle plus grande de la relation de tous les textes « finis » entre eux. Tawada s'amuse d'ailleurs de cette absence d'original dans « Tawada Yōko does not exist », lorsqu'elle s'imagine un étudiant dans 1000 ans voyageant de pays en pays et de traduction en traduction à la recherche du manuscrit fantôme de son roman *Urokomochi*. Cette fable que nous citons assez longuement nous ramènera ainsi par un mouvement toujours spiralaire à notre point de départ, qui est aussi notre point d'arrivée :

Maybe by that point in time the official language of the United States of America will be Spanish. Fortunately, a single volume a Spanish-language book with my name noted as the author exists in the San Diego public library. The book doesn't contain any biographical information about the author, but it does say that it was translated from Italian (...). Now, suppose that a student known as D is studying at San Diego University. This student picks up this lone volume, a long-ignored work called *El Baño*, reads it and becomes engrossed. He then decides to do some research on the writer. On a summer holiday trip to Italy he visits the library at Salerno University near Naples. There is indeed a volume there written by this same author, in Italian, with the title *Il Bagno*. (...) However, on the title page of this Italian version he reads that it is a translation from German. (...) Further, with the help provided by a librarian who knows Spanish, he discovers a German volume with the title *Das Bad*, a title with the same meaning as the others. Yet this novel proves to be a translation, from Japanese (...).

Well, the following year he travels to Japan and makes his way to the National Diet Library and finds numerous volumes by this author. None of them, however, carries a Japanese title anything like these other volumes (...). He goes to the San Francisco library to consult the catalogs. He finds there two English language volumes by this author. (...) This is, without mistake, the piece he has been searching for. *Where Europe begins* contains work translated from both German and Japanese, yet it remains unclear from which language the piece called "The Bath" has been translated. This piece is not included in the list of copyrights. From all appearances, no one held the copyright to this work. Perhaps there was no original manuscript for this piece. If that is possible, then perhaps there was no author of this piece either.⁹⁵⁴

La théorie du résidu de même que celle de la traduction ininterrompue font donc partie d'une interrogation plus vaste sur la nature profonde de la littérature. Celle-ci est conçue par Tawada comme un vaste ensemble organique au sein duquel *tous* les textes seraient ouverts les uns aux autres, indépendamment de leur genre ou de leur langue (« Je pense que les textes ont toujours quelque chose d'indifférencié. Ils n'ont d'ailleurs ni début ni fin mais se fondent dans d'autres textes, ils sont et demeurent ouverts à tous les autres textes du monde⁹⁵⁵. »), entretiendraient des liens de parenté voire ne seraient que les visages successifs d'un grand texte unique⁹⁵⁶. Voilà qui ouvre aux comparatistes des perspectives pour le moins décomplexantes.

Comme l'écrit Suga, traduction et création ne font qu'un chez Tawada. Ce phénomène s'applique aussi bien à sa conception de la traduction qu'à celle de l'œuvre littéraire. La traduction est un acte de création et de réécriture, et *vice versa* (« Un acte de langage est une forme d'"autotraduction"⁹⁵⁷ ») ; toute traduction est donc aussi un original, et tout original est lui-même déjà une traduction. Ces paradoxes apparents ont des implications majeures en ce qui

⁹⁵⁴ TAWADA Yoko, « Tawada Yōko does not exist », *art. cit.*, p. 17-19.

⁹⁵⁵ „Ich denke, Texte sind immer etwas Unbestimmtes. Außerdem haben sie keinen Anfang und kein Ende, sondern gehen auch in einen anderen Text über, sie sind und bleiben offen für alle anderen Texte in der Welt.“ TAWADA Yoko, « Yoko Tawada. Wo Europa anfängt », *art. cit.*, p. 192.

⁹⁵⁶ 「書きたいことがあって小説を書き始めて、これは違いと途中で気がついて、また始めから全く違ったものを書き始めることがある。話の筋も、登場人物も、舞台も、文体も変えて。こうして、書きなおされ、また、書き改められていく小説たちは、親が子を残して死んでいくような家系図的な繋がりがあるのか。それとも、形のないひとつのテキストが人の目に見えるようになる時の様々な様相なのか。」 TAWADA Yoko, « Ushinawareta genkō 失われた原稿 », *art. cit.*, p. 26.

[« Il m'arrive de commencer à écrire un roman parce que j'ai eu envie d'écrire quelque chose en particulier, puis de me rendre compte en plein milieu de l'écriture que ce n'est pas ça, et de recommencer un roman complètement différent en changeant tout : intrigue, personnages, décor, style. Je me demande si ces romans réécrits ou rectifiés sont liés généalogiquement comme des parents qui meurent en laissant des enfants derrière eux. Ou bien sont-ils les multiples aspects que prend un unique texte immatériel dans les moments où il s'offre au regard des hommes ? »]

⁹⁵⁷ 「ある言語作業というのは一種の「自作翻訳」である。」 TAWADA Yoko, *Kotoba to aruku nikki* 『言葉と歩く日記』, *op. cit.*, p. 231.

concerne la perception des faits et des objets littéraires dans leur ensemble car ils abolissent la linéarité du temps littéraire et en proposent une autre vision, une nouvelle modélisation de la littérature qui est loin d'être sans conséquences ou enseignements pour le chercheur – et le comparatiste tout particulièrement :

Je soupçonne qu'un texte littéraire puisse trouver a posteriori l'original à partir duquel il aurait pu être traduit. La plupart du temps, il existe plusieurs textes originaux possibles à trouver et inventer.⁹⁵⁸

4.3 Traduire la lune, ou l'éloge du contresens

Quelles richesses inestimables attendent celui qui, un jour, découvrira l'endroit où repose tout ce qui s'est soi-disant « perdu » en traduction ! La métaphore financière de la perte est sans conteste un des clichés les plus éculés concernant l'activité traductrice. Ce qui se cache derrière cette imagerie populaire est la question cruciale de la traduisibilité, ou plutôt de son opposé : l'intraduisibilité. Le texte littéraire en est particulièrement suspecté, parce qu'il s'incarne davantage qu'un autre ou différemment dans la langue. Cela semble après tout assez logique que la difficulté de transférer un texte dans une autre langue soit proportionnelle au degré de dépendance dudit texte à sa langue d'écriture pour fonctionner. Antoine Berman est catégorique sur ce point : « une œuvre est *intraduisible* ».

Toute expérience de l'acte de traduire l'atteste : rien de ce qui fait la chair langagière d'un texte (chair qui fait le vrai sens de l'œuvre) ne saurait être « transmis », car aucune équivalence réelle n'existe de langue à langue. (...) Ceux qui veulent relativiser cet état de choses ont tort.⁹⁵⁹

Nous sommes placés devant le paradoxe selon lequel l'altérité des langues rend la traduction tout à la fois indispensable et impossible, prémisse de toute une tradition de pensée qui la considère comme un pis-aller et un mal nécessaire. Toutefois, nous devons distinguer deux types de traduction : la traduction « standard » et la traduction littéraire. Nul ne doute qu'il soit possible de traduire en français le mode d'emploi d'un lave-linge coréen ou les termes d'un accord de paix international. La traduction en tant qu'acte communicationnel de transfert interlinguistique est possible, et chacun de nous s'appuie avec confiance au quotidien sur sa capacité à faire passer d'une langue à l'autre le *contenu* d'un message, peu importe sa technicité

⁹⁵⁸ „(...) vermute ich, daß ein literarischer Text später seinen Originaltext finden kann, aus dem er übersetzt worden sein könnte. Meistens existieren mehrere Originaltexte, die gefunden und erfunden werden können.“ TAWADA Yoko, « Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung », *art. cit.*, p. 39.

⁹⁵⁹ BERMAN Antoine, *L'Age de la traduction*, *op. cit.*, p. 52-53.

ou sa subtilité. Cela se complique grandement dans le cas de la traduction littéraire car la transmission du contenu seul de l'œuvre n'est alors pas suffisante. Plus encore, ne transmettre que le sens d'un texte reviendrait à l'amputer et le défigurer au moins autant que l'inverse, la traduction de sa forme seule (visuelle ou sonore⁹⁶⁰). La raison en est simple : le texte littéraire *fait* quelque chose dans sa langue, contrairement à d'autres actes langagiers pour qui elle n'est qu'un véhicule.

La tâche du traducteur littéraire selon Henri Meschonnic est donc de « faire dans la langue d'arrivée avec ses moyens ce que le texte a fait dans sa langue⁹⁶¹ ». Autrement dit de reproduire l'effet du texte dans la langue d'arrivée, en se servant de celle-ci comme l'auteur de la sienne. En un mot, il est requis du traducteur qu'il soit aussi auteur, qu'il fasse œuvre à son tour. C'est le sens de la distinction opérée par Meschonnic entre la traduction et le traduire, prise comme postulat par Maurus et Vrinat-Nikolov dans un ouvrage récent où ils argumentent la nécessité de reconnaître « le traduisant comme auteur, c'est-à-dire comme lecteur-écrivain (comme pratiquant un transfert par la lecture-écriture). Le traducteur qui n'écrit pas fait de la traduction. Le traduisant qui écrit pratique le traduire⁹⁶². » La traduction littéraire n'est pas une traduction comme une autre. Il y a là une distinction fondamentale qui devrait empêcher de l'envisager comme une simple variante de la traduction « tout court », parce qu'elle est avant tout dans sa forme idéale un acte d'écriture : « la traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, mais une opération littéraire à dimension linguistique⁹⁶³. » Nous pouvons même définir plus précisément de quelle opération littéraire il s'agit : une écriture à contraintes – l'ultime forme de contrainte puisque le « traduisant » n'a ni la liberté du contenu ni celle de la forme et qu'il est néanmoins tenu de changer de langue. Le Pierre Ménard de Borges incarne en ce sens le parangon et le paradoxe du traducteur, qui respecte si parfaitement les contraintes de l'exercice qu'il produit un nouveau *Don Quichotte* rigoureusement identique. L'exigence du

⁹⁶⁰ Voir les jeux littéraires de traduction homophonique ou de « traduction de surface », chez Jandl ou l'Oulipo (et l'Outranspo) par exemple. DEMBECK Till, « Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation », dans *Critical Multilingualism Studies*, vol. 1, n° 3, 2015, p. 7-25. WEISSMANN Dirk, « Stop making sense? Ernst Jandl et la traduction homophonique », dans *Études Germaniques*, n° 274, 2014, p. 289-306, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2014-2-p-289.htm>>, (Consulté le 23 avril 2018).

⁹⁶¹ MESCHONNIC Henri, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 26 octobre 2007, p. 78.

⁹⁶² MAURUS Patrick et VRINAT-NIKOLOV Marie, *Shakespeare a mal aux dents : (Que traduit-on quand on traduit ?)*, Paris, Presses de l'Inalco, 2018, (TransAireS). Kindle Locations 648-649.

⁹⁶³ *Ibid.* (Kindle Locations 121-122)

traduire est telle que Kenneth White n'hésite pas à déclarer qu'un bon traducteur est « sans doute même plus rare » qu'un bon écrivain :

Sans doute faut-il insister encore aujourd'hui sur le fait que, loin d'être une activité subalterne, comme le voudraient certains, ou purement mécanique, comme le supposent d'autres, ou carrément impossible, surtout dans le cas de la poésie, comme le disent les puristes, la traduction est une pratique intellectuelle, littéraire, culturelle de premier ordre, qui connaît des réussites remarquables, jusque dans les régions les plus difficiles. Certes, personne ne dira que le processus est facile. Un bon traducteur est aussi rare qu'un bon écrivain. Sans doute même plus rare. Il faut qu'il navigue à l'aise entre deux langues. Il faut qu'il sache faire la part de la traduction « intégrante » (qui fait que le texte existe en tant que tel dans la langue de réception) et de la traduction « exposante » (qui garde une sensation, une saveur d'étrangeté). Dans tout bon traducteur, il y a, ne serait-ce que de manière latente, un écrivain, et un écrivain d'une grande exigence.⁹⁶⁴

C'est aussi l'avis de Tawada, qui déclare volontiers sa foi dans l'efficacité de la traduction, par exemple, de manière très candide, dans *Katakoto no uwagoto*, où l'on peut lire que « les gens qui vivent au Japon et ne veulent lire que du japonais peuvent tout à fait apprécier la saveur de la littérature étrangère. Ils n'ont qu'à lire la littérature étrangère en traduction japonaise⁹⁶⁵. » Ou encore dans la note de l'auteur qui accompagne l'édition japonaise de *Gottoharuto tetsudō* où Tawada écrit qu'un des plaisirs de la lecture en traduction est peut-être précisément de « ressentir la présence d'un original que l'on ne rencontrera jamais⁹⁶⁶. »

De même, la manière élogieuse dont elle évoque les traductions de ses propres textes par Peter Pörtner ne laisse aucun doute sur son respect, voire son admiration pour cette pratique : « À leur lecture, on ne peut qu'être convaincu que la traduction est une variété de l'écriture. Ce sont des traductions vivantes⁹⁶⁷. » Qui plus est, les traductions ne sont pas seulement bonnes et ne rendent pas seulement ses textes « vivants » (« C'est exactement comme assister à la représentation d'une pièce que j'aurais écrite⁹⁶⁸. »), elles leur seraient même parfois supérieures. C'est en tout cas ce que Tawada semble suggérer dans un chapitre d'*Exophonie* à

⁹⁶⁴ WHITE Kenneth, *Lettres aux derniers lettrés*, op. cit., p. 109-110.

⁹⁶⁵ 「日本にいて日本語しか読みたくない人には、外国語文学の味が味わえないかと言うと、決してそんなことはない。外国語文学の日本語訳を読めばいいのだ。」 TAWADA Yoko, « “Gaikokugo bungaku” no jidai 「外国語文学」の時代 », art. cit., p. 131.

⁹⁶⁶ 「決して出逢わないかもしれない原文の存在を感じ、軽い目眩を感じながら読むのも小説の楽しみのひとつかもしれない。」 TAWADA Yoko, *Gottoharuto tetsudō*, op. cit., p. 229.

⁹⁶⁷ 「なるほど、訳すことも書くことの一種なのかと納得させられる。生きた文体を持った翻訳だ。」 TAWADA Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 〈生い立ち〉という虚構 », art. cit., p. 35.

⁹⁶⁸ 「まるで、自分の書いた戯曲が芝居になったのを見ているような気がする。」 *Ibid.*

propos de la traduction de son poème « Tsuki no tōsō » qui lui fit l'effet de pointer et corriger les faiblesses de son écriture :

Je pense que tout le monde a déjà fait l'expérience d'inventer un nouveau mot lors d'une traduction, devant l'impossibilité de trouver un équivalent parfait. Cela me gêne de parler de mon propre poème, mais j'ai écrit autrefois dans un poème en japonais, « La fuite de la lune » [Tsuki no tōsō 月の逃走], le vers suivant : « la crainte comme une lune, la peine comme une lune aussi disparaissent », que le traducteur Peter Pörtner traduisit par « la peur en forme de lune, la peine en forme de lune s'en vont ». Il fabriqua un adjectif signifiant en forme de lune [*mondgestaltig*]. Pour moi, cela voulait dire : ne fais pas de la lune une métaphore, la lune c'est la lune, alors n'écris pas « comme une lune » ou ce genre de choses.⁹⁶⁹

Nous verrons un peu plus loin l'importance de cette « mise en garde » contre la métaphore, qui est au sens littéral ce que le langage est au monde selon Tawada : un masque et un obstacle. Le lecteur de ses œuvres sera familier de son style si particulier consistant à prendre les métaphores au pied de la lettre, à leur rendre leur signification littérale, et nous nous demandons si ce trait caractéristique de son écriture n'aurait pas pour origine cette expérience poétique. Quoi qu'il en soit, le poème dont il fut ici question occupe une place à part dans l'œuvre de l'écrivaine et son rapport à la traduction. En effet, ce texte d'abord paru dans *Nur da wo du bist da ist nichts* fit l'objet d'une réécriture bilingue dans le troisième recueil de poésie publié par Tawada en Allemagne. Nous l'avions brièvement mentionné dans le deuxième chapitre (cf. 1.3.2.4) sans le citer. Il est temps à présent d'observer d'un peu plus près cet « ovni » littéraire qui pousse l'hybridité linguistique et l'hermétisme à son paroxysme.

Ce poème constitue à lui seul la troisième section du recueil *Abenteuer der deutschen Grammatik* et illustre effectivement le projet d'une aventure poétique de la grammaire allemande, dans la continuité de la seconde moitié d'*Exophonie*, qui portait déjà le titre d'« Aventure de la langue allemande » (Doitsugo no bōken ドイツ語の冒険) et dans laquelle figure le texte que nous venons de citer. Tout se tient. Avant de dévoiler le texte lui-même, voyons l'explication que Tawada en donne en note (fait rarissime) :

⁹⁶⁹ 「翻訳をする時に、ぴったり当てはまる単語がないので、新しい単語を作ってしまったという経験は誰にでもあるだろう。自分の詩の話になって恐縮だが、わたしが昔日本語で書いた「月の逃走」という詩に、「月のような不安、月のような憂いも消えて」という一節があるが、それを訳者のペーター・ペルトナーは「Die mondgestaltige Angst, der mondgestaltige Kummer sind weg」と訳した。月の形をしたという意味の形容詞を作ってしまったのである。これは、わたしとしては、月を比喩に使うな、月は月なんだ、だから、「月のような」などと言わせないぞ、と言って[いる。]」TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 165.

Remarque : Ceci est une transcription de la traduction du poème « La fuite de la lune » (paru dans Yoko Tawada, *Là où tu es, seulement là il n'y a rien*, 1986, traduit du japonais par Peter Pörtner). Pour écrire le japonais, il faut écrire les éléments sémantiques avec des idéogrammes chinois, et tout le reste (mains et pieds des mots) avec une écriture phonétique. Le poème montre qu'on peut aussi écrire l'allemand avec cette méthode mixte.⁹⁷⁰

Tawada présente ce texte comme la transcription de la traduction de son poème, ce qui n'est que partiellement vrai puisqu'il s'agit en réalité d'un mélange, d'une « écriture mixte » (*Mischschrift*) composée d'éléments du poème japonais et de sa traduction allemande. De même qu'il ne s'agit pas exactement de la traduction, il ne s'agit d'ailleurs pas exactement d'une transcription. Ce que le lecteur ignore, à moins d'être consciencieux (ou doctorant) et de comparer les trois textes, c'est qu'il a en réalité affaire à une réécriture. De plus, nous ne savons pas exactement ce qui est transcrit ou ce qu'il faut entendre par là : il pourrait par exemple s'agir d'une transcription phonétique où certains éléments seraient remplacés par des idéogrammes homophones⁹⁷¹, la traduction allemande pourrait avoir été retraduite en japonais ou simplement recopiée en remplacement de l'original, etc. Là encore, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'une certaine confusion est entretenue entre les différentes versions du même texte, confusion qui s'incarne bien sûr dans sa forme finale :

Die 逃走 des 月 s

我 歌 auf der 廁
da 来 der 月 herange 転 t
裸
auf einem 自 転 車
彼 hatte den 道 mitten 通 den 暗 喻 公 園 ge 選
um 我 zu 会

戸 外 die 道 entlang
散 歩 e 齒 磨 end eine 美 女
auf der 長 椅 子 im 公 園

⁹⁷⁰ TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, op. cit., p. 31. (Traduit par B. Banoun)

⁹⁷¹ C'est un jeu auquel Tawada s'est déjà livrée dans le récit intitulé « Die Botin » [La messagère]. Une jeune femme japonaise ayant vécu en Allemagne confie un message à une amie, également japonaise, qui doit s'y rendre à son tour. Or celle-ci ne parle pas allemand et doit mémoriser phonétiquement le contenu du message au moyen de sa transcription en caractères chinois qui se prononcent comme les mots allemands devant être transmis. Ce bijou de virtuosité linguistique mettant en scène jusqu'à l'absurde l'impossibilité de communiquer s'achève sur une ultime pirouette : la *transcription* en allemand du sens des mots japonais utilisés pour leur valeur phonétique, c'est-à-dire le message en allemand, mais passé à travers le filtre déformant de deux langues. De l'allemand japonais ou bien du japonais allemand, quelque chose de méconnaissable, d'incompréhensible et d'intransmissible. À lui seul, ce texte cristallise toute la pensée tawadienne du langage. (TAWADA Yoko, « Die Botin », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 44-50.)

飲 ein 男 in 妊婦服 林檎汁
Am 末 eines 世紀 s ist die 健康 eben 適

Im 天 穿 ein 穴
Die 月的不安 Der 月的苦惱 sind 去
全「的」飛翔 活発
um das 穴 herum

Die 皺 des 深淵 s 平
Auf der 光滑 en 表面 der 苦惱
登場 die 詩人 auf 氷靴 an
月 我的 neben 我⁹⁷²

Force est de constater que la déclaration de Tawada (« on peut aussi écrire l'allemand avec cette méthode mixte ») est excessive – si l'on reste dans une conception traditionnelle de la langue comme système de signes conventionnels utilisé pour la communication. On peut certes écrire l'allemand de cette manière, à condition d'accepter : premièrement, qu'une langue soit plusieurs langues à la fois (« ce qu'on appelle une langue, ce n'est pas qu'une seule langue⁹⁷³ ») ; secondement, qu'une langue n'ait pas pour fonction de faire sens. Malgré une syntaxe et une grammaire allemande, cet allemand-là, privé de ses éléments sémantiques, ponctué d'un chaos de traits inconnus, est aux yeux des lecteurs germanophones à la fois méconnaissable, imprononçable et incompréhensible. Elke Sturm-Trigonakis décrit la manière dont l'écriture de Tawada « déplace » l'allemand dans une position d'altérité et le rend étranger à ses propres locuteurs⁹⁷⁴. Ce poème est une excellente illustration d'une telle poétique.

Mais il n'est pas le seul à être bouleversé par cette « écriture mixte » ; le japonais s'en trouve aussi singulièrement déformé. Non seulement l'ordre syntaxique est inversé mais le lexique a quelque chose d'étrange, bien que chaque idéogramme soit compréhensible isolément. On se rend compte en comparant la langue du texte original et celle de « Die 逃走 des 月 s » que de nombreux éléments qui étaient écrits en syllabaire (*hiragana* et *katakana*) dans la première version sont devenus des kanjis dans le second poème : トイレ (*toire*) → 廁 (*kawaya*), リンゴジュース (*ringo jūsu* [= juice]) → 林檎汁 (*ringojū*). Tawada a même

⁹⁷² TAWADA Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, op. cit., p. 41.

⁹⁷³ 「一つの言語というのは一つの言語ではない」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, op. cit., p. 38.

⁹⁷⁴ “Tawada’s reasoning on the foreignness of the German (and the other) languages moves the German in the position of alterity and opens for the native German-language readers unusual dimensions of their language, because it is viewed with different eyes; their supposed own language becomes thus foreign and unfamiliar (unheimlich), and the shift of position forces the German recipients into the situation of a foreigner.” STURM-TRIGONAKIS Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, op. cit., p. 89.

recours à un néologisme pour remplacer スケート (*sukēto* [= skate]) emprunté à l'anglais : 氷靴, littéralement chaussure à glace (ou de glace), qui n'est pas un terme attesté. Cela ne se limite d'ailleurs pas au vocabulaire : la juxtaposition d'idéogrammes sans aucun *kana*, comme « 我歌 » (au lieu « 我は歌う »), l'usage abusif de « 的 » pour adjectiver (« 月的 » au lieu de « 月のような ») ou pour exprimer le génitif comme en chinois (« 我的 » au lieu de « わたしの »), et enfin la présence d'un vers entier composé uniquement d'idéogrammes (« 全「的」飛翔活発 ») rendent ce « japonais » extrêmement troublant. Les lecteurs japonophones ressentent donc le même malaise à la lecture du poème que leurs homologues germanophones, et la connaissance des deux langues ne retire rien à l'étrangeté de ce texte qui va bien au-delà des prescriptions de Rudolf Pannwitz, cité par Benjamin dans *La tâche du traducteur* puis par Tawada dans « Kleist auf Japanisch » : « faire changer puissamment [*gewaltig bewegen lassen*] sa propre langue par la langue étrangère de l'œuvre traduite ». Dans son essai sur Kleist, Tawada s'imagine ainsi le traduire « jusqu'à ce que le japonais se déforme agréablement et devienne presque illisible⁹⁷⁵ ». Dans le cas présent, ce sont les deux langues qui se trouvent profondément bouleversées par la rencontre et la fusion de l'original et de sa traduction :

Si Tawada innove, c'est, précisément, parce qu'elle fait se heurter deux spécificités radicalement hétérogènes, japonaise et allemande, qu'elle les fissure et les casse, et de ces débris reconstruit deux langues transformées, ébranlées d'avoir été si énergiquement confrontées l'une à l'autre. (...) L'épreuve de la traduction en est modifiée, elle vient alors comme un point d'orgue, fixer en une autre langue la défamiliarisation opérée dans le texte original, rendant visible l'étrangeté de la traduction elle-même — en allemand, en japonais, vice-versa, et en toutes les langues de la traduction.⁹⁷⁶

À cet égard, « Die 逃走 des 月 s » réalise donc bien davantage que la transcription d'une traduction, ou même que l'intégration de la traduction à l'original ; l'hybridation des deux langues et des deux versions, passant par un processus de réécriture, donne naissance à un troisième texte qui prolonge et achève le projet en germe dans *Nur da wo du bist da ist nichts* : celui d'une œuvre « vraiment bilingue » qui naîtrait du va-et-vient constant entre original et traduction, allemand et japonais. « Die Flucht des Mondes » et « 月の逃走 » sont tombés dans le trou qui les séparait et en sont ressortis quelques années plus tard tout empelotés. Le projet de lecture exposé alors par Tawada avait pour échelle le livre ; il se réalise ici en un seul texte,

⁹⁷⁵ „Wenn ich Kleist übersetzen würde, würde ich alle Nebensätze in der Reihenfolge des Originals wörtlich übersetzen, bis das Japanische angenehm deformiert und fast unlesbar wird“ TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », *art. cit.*, p. 89.

⁹⁷⁶ SAKAI Cécile, « Tawada Yôko et le mystère de l'écriture », *art. cit.*, p. 442.

témoignant d'une fragmentation et d'une interpénétration textuelle et linguistique croissantes au fil du travail de l'écrivaine.

Peut-être la récurrence du motif de la lune est-elle le fruit du hasard, mais la lune de ce poème n'est pas la seule à apparaître dans l'œuvre de Tawada en rapport avec la question de la traduction. Le chapitre d'*Exophonie* où l'écrivaine revient sur l'impression que lui laissa la traduction allemande de « Tsuki no tōsō » est centré autour de multiples occurrences du mot et de l'image de la lune en traduction. Il s'intitule « Tsuki no goyaku » 「月の誤訳」 : « Le contresens de la lune ». Derrière ce titre énigmatique se cache une réflexion très stimulante sur le rôle et la valeur des « erreurs » de traduction, en accord avec la « fonction heuristique » qu'attribue Tawada au contresens⁹⁷⁷ dans l'ensemble de son œuvre, essayistique autant que romanesque.

L'essai part comme souvent d'une anecdote. Une personne japonaise vivant en Allemagne lui fit un jour la réflexion que la traduction allemande de *Oku no hosomichi* 『奥の細道』, le célèbre *haibun* 俳文 (mélange de prose et de haïku) de Matsuo Bashō (1644-1694)⁹⁷⁸, était bizarre (« おかしい »), erronée même (« そもそも間違っている »). Tawada ajoute que ce n'est pas la première fois qu'elle entend cela et que ces critiques s'accompagnent généralement d'un jugement condescendant du type « ils croient comprendre mais finalement ils ne comprennent pas », sous-entendant que seuls les Japonais sont en mesure de comprendre la signification véritable de leur littérature classique⁹⁷⁹. Nous pouvons nous douter sans difficulté de ce que pense Tawada d'un tel jugement, qui fonctionne exactement sur le même principe ethnocentrique et discriminatoire qu'entre la « belle » langue dont la maîtrise serait réservée aux natifs, et la « mauvaise » langue à laquelle seraient réduits les étrangers. Où l'on voit que les différentes positions de Tawada sur la langue se retrouvent dans les questions de traduction. Tawada, quant à elle, ne se souvient pas d'avoir été choquée par une « erreur de débutant » dès les premiers mots du texte et le vérifie :

⁹⁷⁷ MONTALBETTI Christine, « Le voyage en France ou l'interprétation éperdue », *art. cit.*, p. 148.

⁹⁷⁸ Il existe plusieurs traductions françaises dont les titres varient : *La Sente étroite du Bout-du-Monde* (trad. René Sieffert), *L'étroit chemin du fond* (trad. Alain Walter).

⁹⁷⁹ 「「やっぱり、分かっているようで分かっていないんですね」とこんな時によくあるコメントが付く。日本人でなければ日本の古典は本当の意味では分からないという思い込みがあるから、こういう発言が出るのだと思う。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 162.

Cette personne avait donc vu que « *tsukihi*⁹⁸⁰ » dans « *tsukihi wa hakutai no kakaku ni shite*⁹⁸¹ » avait été traduit par « Sonne und Mond » et s'était dit que c'était bien une erreur de débutant de traduire par « soleil et lune » quelque chose qui signifiait clairement le temps. C'est peut-être une façon normale de voir les choses. (...)

Mais elle est belle, cette traduction allemande de *La Sente étroite du Bout-du-Monde*. C'est ce que j'en vins à penser en y réfléchissant. Les gens du Moyen-Âge, lorsqu'ils disaient « *tsukihi* », la scène réelle du soleil se levant et se couchant, puis de la lune se levant et se couchant, n'était-elle pas une sensation concrète du quotidien et non une métaphore ? (...)

On pourrait sans doute dire que l'expression « *tsukihi* » a fini par devenir une sorte de métaphore parce que la lune et le soleil ne sont plus utilisés comme instruments de mesure du temps. Cependant, il arrive qu'une traduction suffisamment littérale pour qu'on la prenne pour un contresens nous fasse revenir au point d'origine de la langue, et nous aide à la sauver de l'état sénile qu'est la métaphore.⁹⁸²

Tawada prend ici la défense d'une traduction face à ses critiques en inversant la perspective sur le contresens : elle prend le contrepied de la vision qui présuppose un sens figé et établi de l'original, et qui teinte donc de négativité (mauvaise traduction, erreur) les écarts que la traduction révèle avec leur propre compréhension – limitée – du texte. Or Tawada nous pose la question : pourquoi une traduction qui se contente de reproduire une signification arrêtée du texte devrait-elle être considérée comme « bonne », tandis qu'une autre qui en fait apparaître de nouvelles serait « mauvaise » ? Vu sous cet angle, le rapport ne s'inverse-t-il pas ? Pour Patrick Maurus et Marie Vrinat-Nikolov, « on peut tout traduire, mais on ne traduit pas tout parce qu'on ne lit jamais tout⁹⁸³ » ; dans le cas des premiers mots du texte de Bashō, le traducteur a tout simplement su lire plus de choses que le lecteur de sa traduction, prisonnier de l'usage de la langue, d'une mythologie de la vérité de l'œuvre, et d'un préjugé de la traduction comme intrinsèquement défailante. C'est à rebours de tout cela que Tawada propose une

⁹⁸⁰ « “Lunes et soleils” (月日 *tsuki-hi*) est à prendre au sens figuré courant comme au sens propre et désigne aussi bien les mois et les jours du temps humain que les deux astres du temps cosmique. Il faut donc comprendre : “Lunes et mois, soleils et jours...” » BASHO Matsuo, *Oku no hosomiichi = L'étroit chemin du fond*, traduit par WALTER Alain, Bordeaux, William Blake & Co., 2007, p. 117.

⁹⁸¹ « Lunes et soleils, mois et jours sont les hôtes de passage de cent générations et les ans qui se suivent sont voyageurs. » *Ibid.*, p. 63. Notons qu'Alain Walter choisit quant à lui de traduire les deux significations, littérale et métaphorique.

⁹⁸² 「「月日は百代の過客にして」の月日が Sonne und Mond と訳してあるのを見て、その人は、「月日」というのは時間という意味なのに、太陽と月と訳してしまうなんて、初歩的な間違いだ、と言うのである。それが一般的な考え方かもしれない。(…)

しかし、この『奥の細道』のドイツ語訳は美しい。しばらく考えているうちに、こんな気もしてきた。中世の人間が、「月日」と言った時、実際の太陽が出て沈み、月が出て沈む情景が、比喩としてではなく、具体的な生活感覚としてあったのではないか。(…) 時間を計る道具ではなくなっているのに、月日といのが、一種の比喩になってしまったとすることができるだろう。しかし、誤訳と思われるまでの直訳は、わたしたちを言葉の原点に立ち返らせ、言葉を比喩という老衰から救う役割を果たしてくれることがあるように思う。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, *op. cit.*, p. 162.

⁹⁸³ MAURUS Patrick et VRINAT-NIKOLOV Marie, *Shakespeare a mal aux dents*, *op. cit.* Kindle Locations 133-134.

approche positive, loin de la pratique « du repérage, souvent obsessionnel, des “défauts” des traductions même réussies⁹⁸⁴ » auquel la critique des traductions se cantonne encore en grande partie. Souvenons-nous du mépris que Tawada exprimait dans « Un hôte pas invité » pour une critique donneuse de points et de leçons : cela s’applique en toute cohérence à sa conception de la critique des traductions. De cette manière, elle s’inscrit dans une approche raisonnée du texte traduit, qui est – ou devrait être – celle du comparatisme. Jean-Louis Backès défendait une telle position dans son avant-propos aux Actes du XXVIIIe Congrès de la SFLGC :

Quand nous étudions des traductions, ce n’est pas pour les juger. C’est pour tenter de saisir ce qui se passe, de voir comment et pourquoi se produisent toutes les minimes transformations dont le nombre met en cause la facile métaphore du reflet. Nous vivons alors entre deux systèmes de repères, irréductibles l’un à l’autre, et sans privilégier l’un ou l’autre. Nous analysons le passage.⁹⁸⁵

Il faut s’arrêter un instant, avant de laisser la lune poursuivre sa route, sur les propos très intéressants que Tawada tient dans ce passage sur la métaphore. Ceux-ci font écho aux observations qu’elle faisait sur la traduction de son propre poème : la lune c’est la lune, il ne faut pas en faire une métaphore. Ici, la métaphore n’est pas définie comme augmentation de la polysémie ni perçue comme qualité poétique, c’est-à-dire comme un effet positif, contrairement à ce que l’on pourrait attendre. À cet égard, le point de vue de Tawada est remarquable lorsqu’on le place en regard des réflexions d’Ernest Fenollosa sur le caractère écrit chinois comme matériau poétique. Selon Fenollosa, c’est justement dans la structure métaphorique de l’écriture idéographique que réside la force et la qualité de la langue, parce que celle-ci relève de « l’imagination directe » et conserve la trace d’une matérialité originaire⁹⁸⁶. À l’inverse, Tawada voit dans l’usage métaphorique des mots et des idéogrammes une déperdition : la métaphore, écrit-elle, est une forme « sénile », « décrépite » (*rōsui* 老衰) du langage. Dans les termes de Ricoeur, la métaphore est « morte » : « lorsque l’effet de sens

⁹⁸⁴ Citation étendue : « Non seulement la critique des traductions s’est peu développée, mais, quand elle l’a fait, ç’a été, surtout, dans une direction essentiellement négative : celle du repérage, souvent obsessionnel, des “défauts” des traductions même réussies. La critique positive est restée, jusqu’à il y a peu, très rare – surtout à l’état pur (sans éléments négatifs). » *Ibid.* Kindle Locations 532-535.

⁹⁸⁵ BACKES Jean-Louis, « En guise de prélude », dans, FOUQUIER Chantal et MORTIER Daniel (éd.), *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publications de l’Université de Rouen, 1999, p. 8.

⁹⁸⁶ « Comment la langue chinoise s’établit en solide structure intellectuelle sur de simples pictogrammes ? Par un tour de force impossible à l’esprit occidental qui croit que la pensée ne concerne que les catégories logiques et qui condamne l’imagination directe. Pourtant, le langage chinois avec ses propres matériaux est passé de ce qui se voit à ce qui ne peut pas se voir, par l’exact même procédé qu’employèrent les anciennes races, c’est-à-dire la métaphore, l’emploi d’images matérielles afin de suggérer des relations immatérielles. » FENOLLOSA Ernest F. et POUND Ezra, *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*, traduit par SARTORIS Ghislain, L’Herne, 1972, (Les livres noirs), p. 31.

que nous appelons métaphore a rejoint le changement de sens qui augmente la polysémie, la métaphore n'est déjà plus métaphore vive mais métaphore morte. Seules les métaphores authentiques, c'est-à-dire les métaphores vives, sont en même temps "événement" et "sens"⁹⁸⁷. » *Tsukihi*, galvaudé par l'usage, a depuis bien longtemps cessé d'être un « événement » ; il s'est figé dans la langue et ne fait désormais plus que sens pour ses utilisateurs, au point que sa signification littérale devienne à leurs yeux une « erreur ». Or une traduction « suffisamment littérale pour qu'on la prenne pour un contresens » (c'est une très belle formule : « 誤訳と思われるまでの直訳 »), qui n'est pas une erreur mais un choix délibéré du traducteur – et quand bien même ça en serait une –, réactive la polysémie, revivifie la métaphore, (re)découvre un *autre* sens de la langue⁹⁸⁸.

En un mot, la traduction fait événement⁹⁸⁹ dans la mesure même où elle produit un écart avec le texte source et avec l'attente de son lecteur. Antoine Berman est très critique des théories de la réception appliquées au champ de la traduction⁹⁹⁰. Or G. Arslan notait bien que l'attention portée au lecteur est un des points sur lesquels Tawada diverge de Benjamin. Nous voyons ici qu'il est possible d'intégrer le lecteur à la pensée de la traduction sans que cela revienne à faire équivaloir bonne traduction et traduction satisfaisante pour la compréhension et le goût du lecteur. Au contraire, Tawada propose la déstabilisation – de la langue de départ, de celle d'arrivée *et* du lecteur – comme critère de la traduction.

Tawada éloigne ainsi la réflexion sur les aléas de la traduction du terrain de la morale (bon, juste, vrai opposé à mauvais, incorrect, faux) dans lequel la critique habituellement l'enferme :

[L]a critique de la traduction consiste la plupart du temps à ne lire les textes que pour en souligner les « fautes » que le critique « corrigera » éventuellement, suivant en cela une conception téléologique, quasiment sociale-darwinienne, qui veut que l'on aille du

⁹⁸⁷ RICEUR Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 70, n° 5, 1972, p. 99, [En ligne], <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1972_num_70_5_5651>, (Consulté le 10 juin 2018).

⁹⁸⁸ « Rechercher ce qu'invente la langue ce n'est pas rechercher le « nouveau » comme une anomalie visible sur un substrat qui serait la langue d'origine, mais plutôt mettre en lumière comment le glissement des contextes d'énonciation produisent une nouvelle langue (...). » BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Comment ne pas comparer ? », dans BANETH-NOUAILHETAS Émilienne et JOUBERT Claire (éd.), *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 23.

⁹⁸⁹ À ce titre, elle se présente comme une forme idéale de la critique.

⁹⁹⁰ « [L]e refus de la théorie de la réception est tout à fait essentiel pour une pensée de la traduction. Car nulle part les théories (ou les idéologies) de la réception n'ont exercé autant de ravages que dans ce domaine. C'est au nom du destinataire que, séculièrement, ont été pratiquées les déformations qui dénaturent plus encore le sens de la traduction que les œuvres elles-mêmes. » BERMAN Antoine, *L'Age de la traduction, op. cit.*, p. 48.

« mauvais » et du « fautif » vers du toujours « meilleur », la modestie du traducteur l'empêchant de dire le « bon » : il le pense si fort qu'on l'entend par écrit. Là se trouve le fondement du discours récurrent sur les « bonnes » et « mauvaises » traductions, discours théologique, téléologique, ahistorique.⁹⁹¹

La position de l'écrivaine dans ce débat est sans équivoque. En témoigne le passage suivant, extrait du dix-neuvième chapitre d'*Exophonie*, qui peut être lu comme le prolongement direct des critiques formulées ci-dessus par Maurus et Vrinat-Nikolov :

L'erreur de traduction est la norme et je pense que, loin des questions teintées de morale sur la correction et l'erreur, réside en elle le potentiel d'appréhender les limites de la langue. (...) Le contresens est un bagage sans le fardeau duquel il est impossible de voyager. Mais la traduction erronée et la traduction juste ne s'opposent pas comme le mensonge et la vérité ; ce sont l'une comme l'autre des traductions, des voyages, et pour le dire avec emphase leur différence n'est peut-être qu'une affaire de nuance.⁹⁹²

4.4 Pour une économie positive de la traduction

En tant que « produit de trois opérations fondamentales qui la métamorphosent – la transposition linguistique, le transfert culturel et la réappropriation étrangère⁹⁹³ », l'œuvre en traduction semble être un objet essentiel pour la littérature comparée. Pour Domínguez & Wang, la traduction est un intermédiaire indispensable au comparatiste⁹⁹⁴. Pourtant, « en dépit de l'importance objective des textes traduits pour la démarche et l'enseignement en littérature comparée (l'essentiel de ce dernier s'effectuant sur des textes traduits), la traduction n'a gagné que pas à pas une certaine visibilité dans la communauté des chercheurs de la discipline », note Christine Lombez⁹⁹⁵. Pis encore, il existe chez les comparatistes une véritable hostilité à l'encontre de la littérature en traduction quasiment constitutive de la discipline ; cette hostilité

⁹⁹¹ MAURUS Patrick et VRINAT-NIKOLOV Marie, *Shakespeare a mal aux dents*, op. cit. Kindle Locations 187-192.

⁹⁹² 「この「誤訳」という常識には、正しいか間違っているかという道德じみた問いとは別の次元で、言葉の境界を読み解く可能性が含まれているように思う。 (...) 誤訳という荷物を背負わずに旅はできない。しかし、誤訳と正しい訳が、嘘と真実のように対立しているのではなく、両方とも「訳」であり、旅であり、大袈裟に言えば、色合いが違うだけなのかもしれない。」 TAWADA Yoko, *Ekusofonī*, op. cit., p. 129.

⁹⁹³ RISTERUCCI-ROUDNICKY Danielle, *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008. Kindle Locations 175-176.

⁹⁹⁴ “Without the intermediary of translation, CL cannot be performed, even if a comparatist knows many languages and has a great deal of knowledge of different literatures.” DOMINGUEZ Cesar et NING Wang, « Comparative literature and translation. A cross-cultural and interdisciplinary perspective », dans, DOORSLAER Luc van et GAMBIER Yves (éd.), *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*, Amsterdam ; Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2016, p. 287.

⁹⁹⁵ LOMBEZ Christine, « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigations en littérature comparée ? », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 3, n° 343, 2012, p. 265-266, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-3-page-261.htm>>, (Consulté le 18 septembre 2018).

est directement liée à la définition de la littérature comparée par opposition aux littératures nationales, dont la clé de voûte est la connaissance de plusieurs langues et littératures étrangères. Domínguez & Wang parlent même de « mystique » : « comparatists have built their professional field work mystique around L2 skills and the disapproval of translation⁹⁹⁶. » Cela est particulièrement sensible dans le paysage universitaire étasunien, où les départements de littérature comparée furent d'abord créés dans des universités d'élite, dans la continuité d'un enseignement humaniste classique, où le recours aux traductions était une marque d'amateurisme inacceptable⁹⁹⁷. Ce clivage persiste de nos jours entre les enseignements de littérature mondiale, en traduction, et de littérature comparée, en langue originale⁹⁹⁸ (même si des cours de littérature mondiale ont également fait leur apparition dans les universités d'élite⁹⁹⁹).

Ne serait-il pas temps d'essayer de dépasser cette opposition qui prive de fait les comparatistes de l'immense majorité de leur objet d'étude (la littérature, rappelons-le à tout hasard), alors même que la lecture en traduction est par ailleurs davantage la norme que l'exception¹⁰⁰⁰ ? Qu'il s'agisse de traduction culturelle, intersémiotique ou interlinguistique, le comparatiste n'est-il pas à bien des égards un traducteur – et réciproquement le traducteur un comparatiste¹⁰⁰¹ ?

[L]a suspicion envers les textes littéraires traduits, si elle n'est pas encore totalement estompée puisque, précisément, je crois encore utile de poser la question, est en train de faire place à une réflexion sur leurs rôles dans la littérature d'accueil. Il ne s'agit plus tant de regretter qu'on doive recourir à des traductions dont on déplore, systématiquement, la faiblesse et l'insuffisance, ni d'affirmer, avec superbe et bonne conscience, qu'il est impossible de travailler, de quelque façon que ce soit, sur des textes littéraires traduits, que de considérer que l'accès à une littérature dont on ne partage pas – peut-être provisoirement

⁹⁹⁶ DOMINGUEZ Cesar et NING Wang, « Comparative literature and translation. A cross-cultural and interdisciplinary perspective », *art. cit.*, p. 296.

⁹⁹⁷ «In comparative literature departments, works were read exclusively in the original; reading literature in translation was not acceptable at the undergraduate level, and even less so at the postgraduate level. Comparatists whose knowledge of foreign literature was derived only from translation were not considered true comparatists but amateurs and dilettantes.» MARCETIC Adrijana, *After Comparative Literature*, traduit par GOETZ Greta, Belgrade, Institute for Literature and Art Belgrade, 2018, p. 19.

⁹⁹⁸ Voir DAMROSCH David et SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 48, n° 4, 2011, p. 455-485, [En ligne], <<https://muse.jhu.edu/article/461788>>, (Consulté le 7 octobre 2018).

⁹⁹⁹ MARCETIC Adrijana, *After Comparative Literature*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰⁰ «Translation and TS [Translation Studies – T. R.] have both challenged traditional CL by stressing that reading in translation is more a norm than an exception – even for writers – and thus translation is an active force in changing literary repertoires.» DOMINGUEZ Cesar et NING Wang, « Comparative literature and translation. A cross-cultural and interdisciplinary perspective », *art. cit.*, p. 305.

¹⁰⁰¹ RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 63 sq..

– le mode d’expression particulier qu’est la langue peut se faire – et se fait souvent – par le canal des traductions.¹⁰⁰²

Ce constat d’Yves Chevrel date de 1992, dans un article où il pose les bases du projet titanesque d’une *Histoire des traductions en langue française*. Cette *Histoire* en quatre volumes représente un immense pas dans le bon sens, c’est-à-dire celui de la pleine reconnaissance des traductions en tant que vecteur indispensable de la communication et des transferts littéraires alors que, pendant longtemps, « l’histoire littéraire mentionnait en général à peine les traductions, ne les considérait que sous l’angle de leur réception (...) ou n’en parlait qu’à condition qu’elles fussent dues à un auteur reconnu¹⁰⁰³ ». Néanmoins, il semble qu’un dernier pas reste encore à franchir pour accorder à la traduction la place qui lui revient de droit : une étude de la littérature en traduction *en tant que* littérature. « “[L]ittérature en traduction” n’est-elle pas une contradiction dans les termes ? », demande encore Yves Chevrel. Antoine Berman se fait l’écho des limitations intrinsèques d’une telle conception lorsqu’il déclare sans détours qu’« il ne saurait y avoir de commentaire autorisé d’un texte traduit » :

Commenter un texte traduit (cas fréquent) serait se mouvoir dans le seul élément du sens, alors que par nature, le commentaire est commentaire-de-la lettre. Dans le texte traduit, le rapport du sens à la lettre est tel qu’il ne permet pas un commentaire de la lettre, mais seulement une analyse du sens. Le texte d’une traduction n’étant pas une « lettre », il ne peut exister de commentaire d’une traduction.¹⁰⁰⁴

Nous avons pourtant vu la nécessité de reconnaître le traducteur comme un auteur à part entière, et la traduction comme un acte littéraire. Serait-il impossible de faire coexister l’exigence de la « lettre » avec la nature du texte traduit ? L’analyse d’une traduction pour elle-même est-elle vaine, voire déplacée ? Il nous semble que ces questions ne sont pas les bonnes, et ce pour plusieurs raisons. La première est que la distance qui sépare le lecteur ou le critique de l’original n’est pas moindre que celle qui les sépare de la traduction¹⁰⁰⁵. La deuxième est que le commentaire d’une œuvre est toujours déjà lui-même une traduction intralinguistique, à moins de se contenter de répéter exactement la lettre du texte ; cela est vrai qu’il s’agisse d’une œuvre étrangère ou non, bien qu’une seconde traduction (interlinguistique)

¹⁰⁰² CHEVREL Yves, « La littérature en traduction constitue-t-elle un champ littéraire? », dans, CITTI Pierre et DETRIE Muriel (éd.), *Le champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, (L’oiseau de Minerve), p. 149.

¹⁰⁰³ MASSON Jean-Yves, « Les recherches sur la traduction en littérature comparée : tentative de bilan provisoire », dans, TOMICHE Anne et ZIEGER Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007: bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 67.

¹⁰⁰⁴ Cité dans RISTERUCCI-ROUDNICKY Danielle, *Introduction à l’analyse des oeuvres traduites*, op. cit. Kindle Locations 153-158.

¹⁰⁰⁵ Voir BERMAN Antoine, *L’Age de la traduction*, op. cit., p. 52.

advienne dans le cas d'une œuvre étrangère, soit au niveau du texte (commentaire d'un texte traduit) soit au niveau du commentaire (commentaire dans une langue d'un texte écrit dans une autre). L'accès apparemment plus direct à la « lettre » du texte ne garantit en rien qu'elle soit plus justement perçue et comprise qu'en traduction. Comme dans le cas de la traduction allemande du texte de Bashō évoquée par Tawada, il est même possible d'affirmer que la traduction sait parfois se montrer plus fidèle à la lettre qu'une lecture prétendument immédiate de l'original.

Berman accorde toutefois un rôle auxiliaire à la traduction dans le commentaire (« Il peut y avoir un commentaire de l'original qui s'accompagne d'une analyse de sa traduction ou de ses retraductions¹⁰⁰⁶ »). À première vue, cela rejoint ce que fait Tawada lorsqu'elle s'intéresse au potentiel heuristique des traductions, mais sa démarche est en réalité inverse puisqu'elle pratique davantage un commentaire de la traduction qui s'accompagne d'une analyse de son original. C'est un exercice auquel elle se livre à plusieurs reprises : par exemple dans « La couronne d'herbe », où elle relit analytiquement tout un recueil de poèmes, *La Rose de personne* de Paul Celan, à partir de la présence récurrente d'un certain radical graphique dans sa traduction japonaise, au point de finir par en « retrouver » la trace dans l'original allemand. On trouve une démarche équivalente dans un essai antérieur, « La porte du traducteur », lui aussi consacré à la traduction japonaise de poèmes de Celan et au dialogue littéraire de part et d'autre des langues.

En un sens un peu différent, on peut également parler de commentaire de traduction dans « Kleist auf Japanisch ». Tawada y étudie celle des œuvres de Kleist en japonais par l'écrivain Mori Ōgai en la comparant avec le texte original. L'objet de l'analyse n'est donc pas le texte de Kleist mais bien sa traduction, dans laquelle elle décèle les présupposés esthétiques et historiques de son auteur.

On peut lire dans les lettres et les journaux de Mori Ōgai qu'il se sentait attiré par le romantisme allemand, mais qu'il tendait dans sa propre écriture littéraire vers une harmonie classique. Cette ambivalence du traducteur s'observe dans sa traduction de Kleist. D'un côté, on le sent fasciné par Kleist ; mais d'un autre côté, son style le mettait mal à l'aise ou lui paraissait excessif. Il s'efforça donc par exemple de rayer les propositions

¹⁰⁰⁶ Cité dans RISTERUCCI-ROUDNICKY Danielle, *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites, op. cit.* Kindle Locations 180-181.

subordonnées qui étaient selon lui superficielles. (...) Ce qui est dommage, car la longueur et la forme d'une phrase expriment aussi quelque chose.¹⁰⁰⁷

Traduction que Tawada critique donc pour ses partis-pris et sa réticence à traduire le style particulier de Kleist, mais pas dans le but de faire étalage d'une quelconque supériorité linguistique ni pour le plaisir de démontrer la vanité de l'exercice. Elle replace avec pertinence la traduction dans son contexte historique en tant qu'acte social (« *Übersetzung ist auch ein gesellschaftlicher Akt* », p. 89). De plus, ce qui lui manque dans le texte traduit ouvre en retour sur une compréhension approfondie de l'original en attirant l'attention, dans l'écart entre les deux textes créé par les choix plus ou moins conscients du traducteur, sur l'importance pour l'œuvre du rôle de tel élément stylistique. Nous retrouvons l'idée centrale chez l'écrivaine que l'erreur ou le défaut ne sont pas négatifs en soi ; ils recèlent toujours une dimension positive qu'il suffit de savoir déceler et exploiter. Elle l'exprime parfaitement dans la suite de l'essai « *Kleist auf Japanisch* », à propos de l'impossibilité pour certains éléments de passer en traduction. C'est notamment le cas des caractéristiques formelles liées au système graphique de la langue d'écriture : « quand les systèmes d'écriture diffèrent, il n'est guère probable que la traduction rende certaines formes graphiques. Ainsi, dans la traduction en japonais, toutes les lettres de l'alphabet disparaissent¹⁰⁰⁸ ». Dans le cas de l'essai sur la traduction de Kleist, il s'agit d'une réflexion autour du titre de la nouvelle *La Marquise d'O...* :

Il est rare qu'une lettre de l'alphabet parvienne ainsi à passer en japonais. Et c'est fort dommage. Car la lettre O me semblait être l'incarnation de ce moment, ou endroit de la perte de conscience de la marquise¹⁰⁰⁹. (...) Sur ce point, cela m'agace au plus haut point qu'on ne rencontre pas une seule fois ce O dans les traductions japonaises de *La Marquise d'O...*, qui utilisent une autre graphie, à part dans le titre. Mais je ne tiens surtout pas à parler de perte, qui adviendrait soi-disant dans la traduction. Au contraire. Si je n'avais pas été confrontée à l'intraduisibilité, jamais je n'aurais réfléchi à la lettre O. L'intraduisibilité rend en général visible un plus large visage de l'original et rapporte par conséquent quelque chose précisément là où elle semble y perdre.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁷ „In den Briefen und Tagebüchern von Ogai Mori kann man nachlesen, dass er sich von der deutschen Romantik angezogen fühlte, aber im eigenen literarischen Schreiben nach einer klassischen Harmonie strebte. An seiner Kleist-Übersetzung lässt sich diese Ambivalenz des Übersetzers beobachten. Einerseits spürt man, dass er von Kleist fasziniert war, andererseits war ihm Kleists Schreibweise unheimlich oder kam ihm übertrieben vor. So versuchte Ogai Mori zum Beispiel, die für ihn überflüssigen Nebensätze zu streichen. (...) Es ist schade, weil die Länge und die Form eines Satzes auch Ausdruck sind.“ TAWADA Yoko, « *Kleist auf Japanisch* », *art. cit.*, p. 88.

¹⁰⁰⁸ TAWADA Yoko, « La couronne d'herbe. À propos de *La Rose de Personne* de Paul Celan », *art. cit.*, p. 60.

¹⁰⁰⁹ La marquise, victime d'un viol, perdit la mémoire de cet événement traumatique et se trouva enceinte sans le savoir.

¹⁰¹⁰ „Es passiert selten, dass ein alphabetischer Buschtabe es schafft, so ins Japanische überzugehen. Und das ist sehr schade. Denn der Buchstabe O schien mir die Verkörperung jenes Ortes oder jenes Momentes zu sein, an dem das Bewusstsein der Marquise abwesend war. (...) Insofern ist es für mich das Ärgerlichste, dass es in den

La conclusion à laquelle parvient Tawada au terme de sa lecture – toujours conjointe – de traductions et de leurs « originaux », que ce qui est « perdu » en traduction représente en réalité un gain, met sens dessus dessous toutes nos théories de la traduction et toute notre approche des textes traduits. En cela, elle se place à nouveau (comme sur le rapprochement entre l'écriture littéraire et scientifique, comme sur l'espace ou encore l'Europe) au cœur des questionnements les plus contemporains, ceux qui, dans le cas présent, concernent la réévaluation du rôle et de la valeur de la traduction, ainsi que celle de sa soi-disant « perte » au profit d'une réflexion sur la productivité de l'erreur et la redéfinition des notions de « bonne » et « mauvaise » traduction¹⁰¹¹.

Isabelle Poulin écrit à propos d'Antoine Berman qu'il a « renversé la catégorie de la perte », et que cela représente « son apport majeur à une critique de la littérature mondiale¹⁰¹² », théorisée par David Damrosch comme « *writing that gains in translation*¹⁰¹³ ». Cette même littérature mondiale, au cœur des débats comparatistes depuis les années 2000, continue de faire l'objet de réserves concernant son idylle avec la traduction, plus ou moins présente à tous les niveaux de sa définition, qu'on l'entende comme canon international, somme de toutes les littératures, processus de diffusion globale des œuvres ou communication littéraire internationale. C'est Emily Apter qui s'est fait récemment la porte-parole de ces critiques avec *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, dans lequel elle questionne le prix payé pour de telles ambitions théoriques et anthologiques qui, en prétendant englober le monde entier et le mettre à portée de main, « *fall prey inevitably to the tendency to zoom over the speed bumps of untranslatability in the rush to cover ground.* » En réponse à ce qu'elle considère donc comme de dangereux excès, elle propose « *untranslatability as a deflationary gesture toward the expansionism and gargantuan scale of world-literary endeavors*¹⁰¹⁴. »

japanischen Übersetzungen, die eine ganz andere Schrift benutzen, kein O mehr gibt außer in dem Titel der „Marquise von O...“ Aber ich möchte hier auf keinem [sic] Fall vom Verlust schreiben, der angeblich durch eine Übersetzung zustande kommt. Im Gegenteil. Wenn ich nicht mit der Unübersetzbarkeit konfrontiert gewesen wäre, hätte ich mir keine Gedanken über den Buchstaben O gemacht. Die Unübersetzbarkeit macht meistens ein weiteres Gesicht des Originals sichtbar und somit bringt sie Gewinn, und zwar gerade dort, wo sie etwas zu verlieren scheint.“ TAWADA Yoko, « Kleist auf Japanisch », *art. cit.*, p. 89-90.

¹⁰¹¹ Cette problématique est par exemple placée au centre du dernier numéro (à paraître) de la revue transdisciplinaire multilingue *Quaderna* : LE MOËL Sylvie et WEISSMANN Dirk (éd.), « « Found in (Mis)Translation » : les impondérables de la (mé)traduction », *Quaderna*, n° 4, 2018.

¹⁰¹² POULIN Isabelle, « La recherche comparatiste et l'utopie linguistique », dans, POULIN Isabelle (éd.), *Critique et plurilinguisme*, Paris, SFLGC, 2013, p. 19.

¹⁰¹³ DAMROSCH David, *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 281.

¹⁰¹⁴ APTER Emily, *Against world literature: on the politics of untranslatability*, Londres ; New York, Verso, 2013, p. 3.

Or Tawada renverse elle aussi, par ses essais sur la traduction, ses lectures de textes en traduction et ses propres expérimentations littéraires, la « catégorie de la perte » tout en continuant à penser pleinement l'intraduisible. Ainsi parvient-elle peut-être à faire tenir ensemble ces deux pôles opposés de la réflexion comparatiste contemporaine sur la littérature mondiale : celle qui « gagne en traduction » mais court alors le risque de nier l'incommensurable et l'intraduisible. Parvenus au terme d'un parcours sinueux à travers l'écriture et la pensée de la traduction chez Yoko Tawada, de l'absence de l'original et la beauté du contresens au renversement de la catégorie de la perte, son œuvre nous apparaît plus que jamais comme un objet d'investigation particulièrement riche et complexe, ainsi que comme une source d'inspiration extraordinairement féconde pour l'étude comparante de la littérature.

CONCLUSION

“The coalescence of a research paradigm creates the possibility of an accumulation of knowledge, and thus the phenomenon of scholarly progress. What is less often recognized, for the human sciences at least, is that any consolidation of a paradigm depends on the exclusion, or relegation to the status of ‘art’, of those elements of the changing discipline which call the credentials of the discipline itself into question, those research practices which (...) work at the edges of disorder.”

James Clifford¹⁰¹⁵

Les phénomènes de communication, voire d'intrication entre les nombreux textes de Yoko Tawada dialoguant entre eux par-delà les langues et les formes littéraires, de même que les interactions entre la pensée critique et l'écriture fictionnelle ou poétique de l'auteure, laissent à toute étude extensive un goût d'inachevé. Même si nous ne prétendons ni à une thèse totale ni à une analyse exhaustive, toutes deux impossibles face à l'abondance de matériau littéraire et son impressionnante richesse, nous retournant à présent sur le chemin parcouru, il nous semble que bien d'autres œuvres auraient encore pu être sollicitées, et bien d'autres points abordés dans chacune de celles qui le furent. De plus, chaque étape de ce trajet critique pourrait être développée plus avant de manière autonome. Toutefois, nous avons privilégié un cheminement à travers plusieurs grands axes qui nous semblèrent être les plus à même de mettre en lumière à la fois les caractéristiques du travail littéraire plurilingue de Tawada et les questionnements comparatistes actuels. Leur mise en relation permet non seulement de les éclairer réciproquement mais encore d'extraire ce que l'on gagne à les comparer, c'est-à-dire à les faire dialoguer. En ce sens, notre démarche se veut geste « épistémocritique », regard porté tour à tour sur les œuvres littéraires et sur le rapport que les lecteurs professionnels que nous sommes entretenons avec elles. Ces deux composantes sont selon nous indissociables et une

¹⁰¹⁵ CLIFFORD James, « On Ethnographic Surrealism », *art. cit.*, p. 554.

approche réflexive indispensable à la création d'un discours académique pertinent¹⁰¹⁶. Nous avons donc tenté de traiter de manière équilibrée l'analyse des textes et les développements théoriques, afin que les œuvres ne servent pas de simple illustration à un discours théorique autonome ou, inversement, que la théorie ne soit pas réduite à des concepts et outils préconçus, simplement appliqués à la lecture critique des œuvres. Étant donné la nature linéaire du discours, et donc de la pensée, il est délicat de conserver un tel équilibre, mais nous nous sommes efforcé, dans la mesure du possible, de ne pas tomber dans le travers consistant à mettre la littérature au service de la théorie et réciproquement. Au contraire, nous espérons être parvenu à montrer qu'un autre rapport, de l'ordre du dialogue, ou de la « relation » au sens de Glissant (« Pour qu'il y ait relation il faut qu'il y ait deux ou plusieurs entités maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de se changer en s'échangeant¹⁰¹⁷. »), est possible et même souhaitable.

L'œuvre littéraire de Tawada étant encore relativement peu prise en charge par les comparatistes, nous avons commencé, dans le chapitre introductif, par détailler les multiples connexions possibles entre la littérature comparée et l'œuvre. Cela nous a permis de démontrer que celle-ci est un sujet d'étude idéal pour la littérature comparée en raison de ses caractéristiques intrinsèques : située à la croisée d'univers culturels, de systèmes linguistiques et de traditions littéraires radicalement différents, explorant en théorie comme en pratique la relation entre la littérature et les autres arts, de même que les interactions entre l'écriture littéraire et la pensée critique ou théorique, elle relève en elle-même du comparatisme. En outre, la démarche de Tawada, notamment dans ses textes ressortissant à la critique littéraire et à la traduction, présente de nombreuses affinités avec celle des comparatistes, de sorte qu'il nous fut possible de dégager de ces lectures une méthode tawadienne de la comparaison littéraire fondée sur les voisinages fortuits, les rapprochements incongrus, les lectures parallèles, la désacralisation de l'original, l'étude du passage, l'ouverture des littératures et des textes les uns sur les autres, ou encore la lecture critique des traductions. De plus, la position en porte-à-faux de Tawada dans le paysage littéraire contemporain et la nature hybride de son écriture posent très clairement la question de la pertinence de la littérature nationale comme notion théorique et

¹⁰¹⁶ Voir « Why a Metacritic Journal? », dans *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 1-2, [En ligne], <<http://www.metacriticjournal.com/article/31/why-a-metacritic-journal>>, (Consulté le 8 octobre 2018).

¹⁰¹⁷ GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 42, [En ligne], <<https://bibliotheques.paris.fr/Default/doc/SYRACUSE/662314/introduction-a-une-poetique-du-divers>>.

catégorie critique. Au regard de ces différentes observations, il apparaît non seulement que l'œuvre de Tawada constitue un sujet de choix pour la littérature comparée, mais aussi que cette dernière est la démarche la plus appropriée pour aborder son travail d'écriture, ainsi qu'une des clés du renouvellement des études tawadiennes.

Après avoir donc déterminé que notre sujet et notre démarche étaient en phase, et situé notre travail par rapport à la recherche tawadienne existante, nous avons poursuivi ce dialogue méthodologique au niveau de l'écriture. Le style personnel de l'écrivaine représente un défi pour les approches critiques qui tenteraient d'isoler la littérature d'autres formes textuelles et discursives ou d'évoluer à l'intérieur de cadres génériques trop hermétiques. À la jonction de la science et de l'art, de la théorie et de la poésie, de la critique et de la création, l'écriture tawadienne est le théâtre d'une collaboration fructueuse entre des formes hétérogènes de textes et de pensées qui élargit la littérature à des genres limitrophes comme la critique et la prose d'idées. Ce faisant, elle fait bouger la frontière entre la littérature et ses marges et remet en question le clivage entre écriture littéraire et discours de connaissance. Ainsi, contrairement à l'idéal d'une écriture critique, scolaire et universitaire, dénuée de (et même hostile à) tout caractère littéraire, nous avons pu montrer grâce aux essais de l'écrivaine que le style et le recours aux ressources poétiques du langage, loin d'être inutiles et nuisibles, participaient activement à l'expérience de lecture et à sa restitution, et donc enrichissaient la démarche critique, pleinement devenue exercice d'écriture, voire de réécriture. De même que Tawada entretient un rapport créatif à ses lectures (qu'il s'agisse de ses propres œuvres ou de celles d'autres écrivains), un travail d'écriture critique sachant franchir le fossé qui sépare traditionnellement, dans l'idéal scientifique, le sujet de son objet pourrait sans doute apporter beaucoup à l'un comme à l'autre. De tels questionnements sur la forme de la recherche sont au centre des problématiques épistémologiques contemporaines et l'écriture de Tawada nous fournit un parfait exemple du mariage réussi entre littérature et savoir. Fort de ces observations, nous avons ensuite tourné notre regard vers les différentes attitudes critiques à l'égard de l'œuvre de Tawada et il nous semble, après analyse, que ce sont bien celles qui parviennent à réduire au maximum la distance séparant l'activité critique de l'activité littéraire qui sont les plus fécondes.

Pour la suite de notre réflexion, nous avons retenu l'espace comme notion centrale, en raison de son importance dans les études littéraires contemporaines et de son rôle majeur dans l'écriture de Tawada, qui met en scène sous des angles variés la relation complexe unissant spatialité et textualité, et finalement la littérature au monde. Entre lecture de l'espace, espace de

la lecture, espace de l'écriture et écriture de l'espace, les œuvres de Tawada nous permettent d'explorer une myriade de configurations possibles du passage du monde au texte et *vice versa*, et empruntent à plusieurs approches existantes. L'étude du traitement de l'espace par Tawada permet donc de faire travailler ensemble des approches, complémentaires plus qu'opposées, comme la géopoétique et la géocritique. Parmi les différents espaces particuliers qui constituent le paysage de Tawada, l'Europe occupe sans conteste une place centrale. Nous avons examiné en détail comment l'écrivaine travaille la question de l'Europe à la recherche d'une manière de penser les identités et les espaces culturels déchargée du poids des discours et des représentations, et d'une position précaire, toujours sur le seuil. Cette quête donne naissance à une poétique du monde comme réseau ininterrompu de cultures et de signes enchevêtrés, qui remet en question toute tentative de définition d'une identité stable et close.

Par ailleurs, la mobilité constitutive de la pratique littéraire de l'écrivaine se retrouve au niveau formel et thématique dans ses œuvres. Pour illustrer ces phénomènes, nous nous sommes penché sur plusieurs récits de voyage grâce auxquels nous avons pu étudier à la fois la posture très personnelle de Tawada vis-à-vis de ce genre littéraire et la mobilité des textes à l'intérieur de son œuvre. L'élément majeur qui ressort de ces différentes analyses est sans doute le passage, comme acte et comme espace ; celui-ci constitue également un point central dans la démarche comparatiste et l'exploration que Tawada en fait confère une qualité et une dimension nouvelles à quelque chose qui n'existe généralement qu'en creux, entre-deux. Sans que les « récits de voyage » de Tawada, par exemple, soient directement applicables à la réflexion comparatiste, l'attention qu'elle porte aux lieux qui ouvrent sur d'autres lieux, qui connectent les espaces entre eux, la manière dont elle déploie les espaces intermédiaires et explore les interstices et les interfaces, offre un modèle où de telles « zones » deviennent au moins aussi importantes, sinon plus, que ce qui se situe de part et d'autre. Le travail littéraire de Tawada invite ainsi à s'intéresser davantage au passage en lui-même et fournit au comparatiste « *homo viator*¹⁰¹⁸ » matière à réflexion pour penser la littérature en termes mobiles, dynamiques et transitoires.

Née d'un mouvement de « sortie hors de la langue maternelle », l'écriture de Tawada se fonde également sur un autre passage, d'ordre linguistique. De ce fait, la traduction est un objet privilégié de réflexion chez l'écrivaine, de même que les relations interlinguistiques en général. Bien que profondément influencée par la pensée de Walter Benjamin, Tawada propose une

¹⁰¹⁸ PAGEAUX Daniel-Henri, « Le comparatiste *homo viator* », *art. cit.*

approche originale de l'acte de traduction, en phase avec les tendances actuelles consistant à élargir sa définition, à remettre en question la supériorité de l'original, à revaloriser le statut de la littérature traduite (notamment dans ses usages scientifiques) et à redéfinir ce que l'on entend par bonne et mauvaise traduction. Allant jusqu'à déclarer que l'original n'existe pas et que les pertes en traduction représentent en réalité des gains, l'écrivaine bouleverse les conceptions traditionnelles et ouvre des perspectives nouvelles à la littérature comparée, qui considère encore trop souvent la traduction comme un mal nécessaire, en faveur d'une utilisation critique des traductions et d'une pensée positive de l'intraduisible.

Il y a parfois de ces phrases qui, en un tournemain, seraient capables de remettre en question tout un travail de recherche. Au sortir d'une réflexion préparatoire suffisamment laborieuse, nous étions assez sûr du bien-fondé de notre démarche, de l'intérêt à la fois critique et épistémologique de la perspective choisie, et quelques modestes réussites de nos analyses textuelles ne firent qu'encourager cette impression : oui, la mise en regard de l'écriture de Yoko Tawada et de la pratique comparatiste, le dialogue entre l'œuvre et la critique ouvraient bel et bien un champ vaste et fécond à l'intérieur duquel les deux membres de la relation (sans oublier un troisième, le trait d'union protéiforme de la comparaison) s'éclairaient sous un jour plus révélateur qu'à l'ordinaire. Puis il y eut cette phrase, découverte au cours de l'écriture, et un doute s'insinua en nous :

L'acte d'écrire n'est pas un discours. Le discours mène, logiquement, quelque part. L'acte d'écrire, au contraire, est ouverture. Si l'acte d'écrire devient discours, ce qui se voulait ouverture (sur un espace blanc, sur un dehors) ne peut amener, en fin de compte, qu'une conclusion de plus.¹⁰¹⁹

Étions-nous par hasard en train d'entraîner de force l'acte d'écriture tawadien, que nous choisîmes malgré lui comme modèle, vers la sphère du discours, c'est-à-dire vers une forme téléologique de la pensée ordonnée, à laquelle justement il se refuse, tout de divagations, de ressassement, de circularité changeante qu'il est ? Étions-nous sans le savoir en train de faire dire, et faire, à Yoko Tawada autre chose que ce qu'elle dit et fait effectivement ? Suspicion

¹⁰¹⁹ WHITE Kenneth, *La Figure du dehors*, Réédition numérique FeniXX, Grasset, 1981, p. 102-103.

plus grave encore : faisons-nous jamais autre chose que détourner de la sorte l'écriture littéraire au service de nos propres conclusions ?

Et le souvenir nous revient de ces immenses vers de Supervielle – étrange mémoire de la littérature :

Et d'être comme le taureau qui ne comprend pas ce qui se passe,
Le mène-t-on à l'abattoir, il ne sait où il va comme ça,
Et juste avant de recevoir le coup de mort sur le front
Il se répète qu'il a faim et brouterait résolument,
Mais qu'est-ce qu'ils ont ce matin avec leur tablier plein de sang
À vouloir tous s'occuper de lui ?¹⁰²⁰

Où mène-t-on la littérature ? Pourquoi devons-nous conclure ? Si nous suivions Yoko Tawada jusqu'au bout de la démarche, nous dirions peut-être comme elle, découvrant après avoir fouillé de fond en comble les poèmes de Celan à la recherche de signes cachés, compté les lettres et les points dans le recueil, qu'elle s'était trompée :

Mais peut-être n'était-il plus guère important que le compte soit bon. Car je ne voulais pas constater un chiffre, et moins encore attribuer à un nombre une signification ; je voulais seulement reconnaître et compter les formes toujours nouvelles dans les plantes qui poussent sans cesse de la racine zéro, qui fleurissent et vont en direction d'un « jamais qui bourgeonne ». ¹⁰²¹

Qu'est-ce qui importe davantage, de la démarche ou du résultat ? Pour l'écrivaine, sans aucun doute la démarche. Quant à nous, notre tâche demeure de « constater » et d'« attribuer une signification ». Force est de constater alors que notre volonté de faire dialoguer l'écriture littéraire et la pratique scientifique de la critique est impossible à satisfaire. À moins que, justement, nous ayons appris à la faveur de cette démarche à pratiquer notre art un peu différemment. Le fait que nous puissions à présent démentir les propos de Sartre, lorsqu'il écrit que les critiques « ne parient jamais sur une issue incertaine ¹⁰²² », est peut-être le signe que nous sommes sur la bonne voie.

La littérature comparée est une discipline toujours changeante, en crise permanente, elle souffre d'un mal de définition chronique. Cernée de toutes parts entre les études culturelles, les études de traduction et la littérature mondiale, elle doit selon nous paradoxalement sa survie à « those elements of the changing discipline which call the credentials of the discipline itself into

¹⁰²⁰ SUPERVIELLE Jules, *La Fable du monde / Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, 2017.

¹⁰²¹ TAWADA Yoko, « La couronne d'herbe. À propos de La Rose de Personne de Paul Celan », *art. cit.*, p. 71.

¹⁰²² SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 38.

question, those research practices which (...) work at the edges of disorder¹⁰²³. » Ces éléments-là, qu'une discipline traditionnelle rejette toujours plus vers ses marges à mesure qu'elle se consolide, la littérature comparée gagne à les conserver au plus près de son sein. La raison en est simple : c'est sa nature même que de travailler « *at the edge* » ; c'est elle, l'élément perturbateur des autres disciplines. D'où l'importance d'être conscient de ces phénomènes d'exclusion et de ne jamais perdre de vue ces éléments qui mettent en question nos pratiques. Si nous parvenons en plus à les y intégrer, comme nous avons tenté de le faire dans ce travail, alors tant mieux, car ils sont infiniment féconds d'objets de recherche et d'hypothèses de travail.

C'est pourquoi nous avons voulu mener cette réflexion conjointe autour de l'œuvre de Yoko Tawada et de questions critiques, théoriques et épistémologiques contemporaines. Nous pensons être parvenu à montrer que Tawada se fait l'écho (consciemment ou non) d'un grand nombre de problématiques qui traversent à l'heure actuelle le domaine des études littéraires en général, et comparatistes en particulier : la valeur épistémologique de l'interpénétration (ou au moins de la collaboration) des champs scientifique et créatif, qui se traduit notamment par un besoin de réflexion accru sur les potentialités de la critique littéraire (y compris universitaire) en tant que littérature critique ; la relation complexe de la littérature à l'espace, sous toutes ses formes (lecture de l'espace/espace de la lecture, écriture de l'espace/espace de l'écriture, spatialité de la littérature) ; la revalorisation du rôle de la géographie et de la mobilité dans la formation de la pensée et la production du savoir ; la définition et l'exploration de « zones » (zone franche, interstice, intervalle) comme espaces épistémiques et créatifs privilégiés ; la place et la nature de l'Europe et ses littératures dans la discipline ; la pensée de la traduction, ses limites comme son potentiel.

À la lecture de la thèse, une image d'ensemble du « geste » tawadien se révèle par touches successives. Ce geste semble empreint d'une extraordinaire négativité, ce qui nous surprend nous-mêmes à la vue de ce portrait. Peut-être est-elle due à la teneur des œuvres que nous avons retenues pour notre démonstration, ou aux présupposés théoriques de celle-ci. Toujours est-il qu'il suffit de mettre bout à bout tout ce qui, dans cette thèse, « n'existe pas », pour se rendre compte qu'il y a là un *leitmotiv* de pensée : « Tawada Yōko does not exist », « l'Europe n'existe pas », « l'original n'existe pas », à quoi nous pourrions ajouter l'imaginaire négatif (autrement dit « en creux ») du « trou », de la « faille » dont l'écrivaine fait sa demeure d'élection. Mais

¹⁰²³ CLIFFORD James, « On Ethnographic Surrealism », *art. cit.*, p. 554.

nous avons également pu comprendre au fil de l'analyse de ces diverses occurrences que la négativité (non-existence, erreur, etc.) n'est paradoxalement pas négative chez Tawada. Parce qu'elle dessine un creux, induit un manque, forme un vide, elle dégage un espace libre que la pensée ou l'écriture peuvent alors occuper. Or il nous semble que le comparatisme effectue un geste similaire de *soustraction*, et ce à deux niveaux distincts : dans l'approche de ses objets d'étude d'abord, le comparatiste soustrait un ou plusieurs éléments à leurs systèmes, ou domaines respectifs et crée un espace, un vide théorique dans lequel ces deux éléments (ou plus) coexistent de manière comparable ; dans la nature même du comparatisme ensuite, dont la négativité constitutive serait alors la raison primordiale de son impossibilité à se définir : la littérature comparée n'est pas *quelque chose*, elle *n'est pas* quelque chose.

DÉTAIL ET TRADUCTION DES TITRES

Textes en allemand

Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine poetologische Ethnologie

[Jouet et magie du langage dans la littérature européenne. Une ethnologie poétologique]

- *Fünftes Kapitel: Magie der Oberfläche. Walter Benjamin als Spielzeugsammler* [Chapitre cinq : Magie de la surface. Walter Benjamin collectionneur de jouets]
- *Sechstes Kapitel: Die 'magische' Stadt Prag und das Spielzeug* [Chapitre six : Prague ville « magique » et le jouet]

Sprachpolizei und Spielpolyglotte [Police de la langue et polyglotte joueur]

- *An der Spree* [*Au bord de la Spree]
- *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* [Police de la langue et polyglotte joueur]
- *Rabbi Löw und 27 Punkte. Physiognomie der Interpunktion bei Paul Celan* [Le rabbin Loew et 27 points. Physionomie de la ponctuation chez Paul Celan]
- *Metamorphosen des Heidenrösleins – Ein Versuch über Goethe –* [Métamorphoses de la rose des bois : essai sur Goethe]
- *Die Krone aus Gras. Zu Paul Celans „Die Niemandrose“* [*La couronne d'herbe. À propos de La Rose de personne de Paul Celan]
- *Kleist auf Japanisch* [Kleist en japonais]
- *Metamorphosen der Personennamen* [Métamorphoses des noms personnels]
- *Wohnen in Japan* [Habiter au Japon]
- *U.S. + S.R. Eine Sauna in Fernosteuropa* [U.S. + S.R. Un sauna en Europe extrême-orientale]

Talisman [Talisman]

- *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* [De la langue maternelle à la matrice de la langue]

- *Erzähler ohne Seelen* [*Narrateurs sans âmes]
- *Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel* [Rothenburg ob der Tauber : une énigme allemande]
- *Das Fremde aus der Dose* [*Quelque chose d'étranger sorti de la boîte]
- *»Eigentlich dar man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht«* [*Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas]
- *Talisman* [Talisman]
- *Lektüre in einer S-Bahn* [Lecture dans un train de banlieue]
- *Das Wörterbuchdorf* [Le village-dictionnaire]
- *Im Bauch des Gotthards* [Dans le ventre du Gotthard]
- *Sonntag – der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe* [Dimanche – le jour du calme, le jour des vaches]
- *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* [*La porte du traducteur, ou Celan lit le japonais]

Überseetzungen [Langues transocéanes¹⁰²⁴]

- *Zungentanz* [Danse de la langue]
- *Der Apfel und die Nase* [La pomme et le nez]
- *Musik der Buchstaben* [*Musique des lettres]
- *Die Zweischalige* [*La bivalve]
- *Die Botin* [La messagère]
- *Porträt einer Zunge* [Portrait d'une langue]

Wo Europa anfängt [*Là où commence l'Europe]

¹⁰²⁴ Titre traduit par B. Banoun (« Note du traducteur », dans *Narrateurs sans âmes*, *op. cit.*, p. 92.)

Textes en japonais

あなたのいるところだけなにもない [Là où tu es et seulement là, il n'y a rien¹⁰²⁵]

- 観光客 [Touristes]
- 月の逃走 [La fuite de la lune]

うろこもち [Écailleuse]

エクソフォニー—母語の外へ出る旅 [Exophonie – Voyage hors de la langue maternelle]

- 第一部 母語の外へ出る旅 [Partie 1 : Voyage hors de la langue maternelle]
- 第二部 実践編 ドイツ語の冒険 [Partie 2 : Recueil pratique. Aventure de la langue allemande]

カタコトのうわごと [Balbutiements maladroits¹⁰²⁶]

- すべって、ころんで、かかとがとれた [J'ai glissé, je suis tombée et j'ai perdu mes talons]
- 「犬婿入り」について [À propos de *Le mari était un chien*]
- 翻訳という熱帯旅行 [La traduction, voyage en zone tropicale]
- 失われた原稿 [Le manuscrit perdu]
- 〈生い立ち〉という虚構 [Une fiction nommée l'« enfance »]
- 吹き寄せられたページたち [Des pages portées par le vent]
- 「ふと」と「思わず」 [« Subitement » et « sans y penser »]
- アメリカの印象 [Impressions de l'Amérique]
- 言葉のたけくらべ [Laquelle des langues est la plus grande ?]
- 人形の死体／身体／神道 [Cadavre de poupée/corps/shinto]

¹⁰²⁵ Titre suggéré par B. Banoun (TAWADA Yoko, *Narrateurs sans âmes*, op. cit., p. 91.)

¹⁰²⁶ Traduction du titre par C. Sakai (« Tawada Yôko et le mystère de l'écriture », art. cit., p. 436.)

- 「外国語文学」の時代 [Le temps de la « littérature étrangère »]
- ジーグリット・ヴァイゲルの「性の地形学」について [À propos de *Topographien der Geschlechter* de Sigrid Weigel]
- 翻訳者の門——ツェランが日本語を読む時 [La porte du traducteur : quand Celan lit en japonais]
- ハムレットマシンからハムレットへ [De Hamlet-Machine à Hamlet]
- 身体・声・仮面——ハイナー・ミュラーの演劇と能の間の呼応 [Corps, voix, masques : correspondances entre le théâtre de Heiner Müller et le nô]
- 迷いの踊り——ノイマイヤーの「ハムレット」 [La danse de l'hésitation : *Hamlet* de Neumeier]
- 聴覚と視覚の間の溝を覗く——朗読とダンスの共演「風の中の卵のように」 [Regarder dans le fossé qui sépare l'ouïe de la vue : *Comme un œuf dans le vent*, collaboration entre lecture et danse]
- 「新ドイツ零年」と引用の切り口 [*Allemagne 90 neuf zéro* et la coupure des citations]
- 筆の跡 [La trace du pinceau]
- 線は具象、具象は線 [Le trait est un objet, l'objet est un trait]

ゴットハルト鉄道 [La ligne Gotthard¹⁰²⁷]

旅の時間 [Le temps du voyage]

¹⁰²⁷ Titre traduit par C. Sakai (*Ibid.*, p. 437.)

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire

Corpus restreint

Tawada Yoko, *Abenteuer der deutschen Grammatik: Gedichte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

Tawada Yoko, *Ekusofonī: bogo no soto he deru tabi* 『エクソフォニー: 母語の外へ出る旅』, 4e édition, Tokyo, Iwanami Shoten [2003], 2004.

Tawada Yoko, *Gottoharuto tetsudō* 『ゴットハルト鉄道』, 4e édition, Tokyo, Kōdansha [2005], 2012.

Tawada Yoko, *Katakoto no uwagoto* 『カタコトのうわごと』, Nouvelle édition (新装版), Tokyo, Seidosha [1999], 2007.

Tawada Yoko, *Nur da wo du bist da ist nichts*, traduit par Pörtner Peter, 5e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1987], 2015.

Tawada Yoko, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007.

Tawada Yoko, « Tabi no jikan 「旅の時間」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, no 14, 2004, (Hors-série), p. 58-84.

Tawada Yoko, *Talisman*, 6e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1996], 2008.

Tawada Yoko, *Überseetzungen*, Korrigierte Neuauflage, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [2002], 2006.

Tawada Yoko, « Wo Europa anfängt », dans *Wo Europa anfängt*, 4e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1991], 2006, p. 65-87.

Corpus élargi

« Meister Tawada no shūgyō jidai 「マイスター多和田の修業時代」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 47-84.

« Chekhov botsugo 100 shūnen kokusai shinpojiumu “21 seiki no Chekhov” チェーホフ没後 100 周年 国際シンポジウム 「21 世紀のチェーホフ」 », [En ligne], <<http://yaar.jp.org/robun/kokusai/2005chekhov2.html>>, (Consulté le 3 mai 2018).

Blamberger Günter, Dopieralski Marta et Tawada Yoko (éd.), *Poetica 4 / Beyond Identities – Die Kunst der Verwandlung*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2018.

Gotō Meisei, Tawada Yoko et Tsubouchi Yūzō, *Kabe no naka* 『壁の中』, Tokyo, Tsukadama Shobō, 2017.

- Higuchi Ichiyō, *Gendaigoyaku Higuchi Ichiyō yamizakura yuku kumo hoka* 『現代語訳 樋口一葉「闇桜・ゆく雲他」』, traduit par Itsuji Akemi et al., Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 1997.
- Tawada Yoko, *akzentfrei*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016.
- Tawada Yoko, « Amerika no inshō 「アメリカの印象」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 65-68.
- Tawada Yoko, « An der Spree », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 11-24.
- Tawada Yoko, « Au bord de la Spree », dans, Sanson David (éd.), *Berlin : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, traduit par Banoun Bernard, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 776-780.
- Tawada Yoko, « Buch im Buch: Das Wörterbuchdorf », dans *Talisman*, traduit par Pörtner Peter, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1996], 2008, p. 65-81.
- Tawada Yoko, « Chōkaku to shikaku no aida no mizo wo nozoku: rōdoku to dansu no kyōen “Kaze no naka no tamago no yō ni” 「聴覚と視覚の間の溝を覗く—朗読とダンスの共演「風の中の卵のように」」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 186-189.
- Tawada Yoko, « Corps de l’écriture, corps écrit », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 31-40.
- Tawada Yoko, *Das Bad*, traduit par Pörtner Peter, überarbeitete Neuauflage, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1989], 2010.
- Tawada Yoko, *Das nackte Auge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2004.
- Tawada Yoko, « Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 125-138.
- Tawada Yoko, « Densha no naka de dokusho suru hitobito 「電車の中で読書する人々」 », dans *Kitsunetsuki* 『きつね月』, Tokyo, Shinshokan, 1998, p. 59-68.
- Tawada Yoko, « Der Apfel und die Nase », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 15-17.
- Tawada Yoko, « Der Schriftkörper und der beschriftete Körper », dans, Krupp Ute-Christine et Janssen Ulrike (éd.), *Zuerst bin ich immer Leser – Prosa schreiben heute*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, p. 70-79.
- Tawada Yoko, « Die ‘magische’ Stadt Prag und das Spielzeug », dans *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000, p. 179-230.
- Tawada Yoko, « Die Botin », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 44-50.
- Tawada Yoko, « Die Krone aus Gras », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 63-84.
- Tawada Yoko, « Dōbutsu-tachi no baberu 「動物たちのバベル」 », dans *Subaru*, vol. 35, n° 8, août 2013, p. 112-131.
- Tawada Yoko, « »Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht« », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1996], 2008, p. 46-52.

- Tawada Yoko, *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016.
- Tawada Yoko, *Ein Gast*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1993.
- Tawada Yoko, *Eine ‚Lesereise‘ (mit) der Hamletmaschine. Intertextualität und Relektüre bei Heiner Müller*, Mémoire de maîtrise, 1991.
- Tawada Yoko, « Ein ungeladener Gast », dans *akzentfrei*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016, p. 43-50.
- Tawada Yoko, « Europa und Mehrsprachigkeit », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 407-413, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-407.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).
- Tawada Yoko, « Franchir la barrière de Shirakawa », dans *Journal des jours tremblants: après Fukushima ; Précédé de Trois leçons de poésie*, traduit par Sakai Cécile, Lagrasse, Verdier, 2012.
- Tawada Yoko, « Fude no ato 「筆の跡」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 195-199.
- Tawada Yoko, « Fukiyoserareta pēji-tachi 「吹き寄せられたページたち」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha 1999, 2007, p. 45-48.
- Tawada Yoko, « “Futo” to “omowazu” 「「ふと」と「思わず」」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 53-56.
- Tawada Yoko, « “Gaikokugo bungaku” no jidai 「「外国語文学」の時代」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 130-133.
- Tawada Yoko, « Gedichte », dans *Wo Europa anfängt*, traduit par Pörtner Peter, 4^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke [1991], 2006, p. 27-63.
- Tawada Yoko, « Gushō ha sen, sen ha gushō 「具象は線、線は具象」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 200-203.
- Tawada Yoko, « Hamburger Poetikvorlesungen », dans, Gutjahr Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 49-122.
- Tawada Yoko, « Hamletmaschine kara Hamlet he 「ハムレットマシーンからハムレットへ」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 155-167.
- Tawada Yoko, « Hamlet No See », [En ligne], <<https://www.lyrikline.org/en/poems/hamlet-no-see-13807>>, (Consulté le 28 mai 2018).
- Tawada Yoko, « Hasshisshi wo suu hito, ningyō wo atsumeru hito 「ハッシッシを吸う人、人形を集める人」 », dans *Musashino Bijutsu*, n° 118, 2000, p. 76-77.
- Tawada Yoko, *Henshin no tame no opiumu* 『変身のためのオピウム』, Tokyo, Kodansha, 2001.
- Tawada Yoko, *Histoire de Knut : roman*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2016.
- Tawada Yoko, « Hon’yaku to iu nettai ryokō 「翻訳という熱帯旅行」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 21-23.

Tawada Yoko, « Il ne faut le dire à personne, mais l'Europe n'existe pas », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 25-30.

Tawada Yoko, « Im Bauch des Bergs » | Gotthard | Juli 1995 | NZZ Folio, [En ligne], <<http://folio.nzz.ch/1995/juli/im-bauch-des-bergs>>, (Consulté le 1 avril 2018).

Tawada Yoko, « Im Bauch des Gotthards », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 96-102.

Tawada Yoko, *Inumuko iri* 『犬婿入り』, Tokyo, Kodansha, 1993.

Tawada Yoko, « “Inumuko iri” ni tsuite 「犬婿入り」について », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 17-20.

Tawada Yoko, « Ist Europa westlich? », dans *Trajekte: Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin*, n° 12, 2006.

Tawada Yoko, *Journal des jours tremblants : après Fukushima ; Précédé de Trois leçons de poésie*, traduit par Banoun Bernard et Sakai Cécile, Lagrasse, Verdier, 2012.

Tawada Yoko, « Kakato wo nakushite 「かかとを失くして」 », dans *Kakato wo nakushite ; Sannin kankei ; Moji Ishoku*, Tokyo, Kōdansha, 2014, p. 7-60.

Tawada Yoko, « Kleist auf Japanisch », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 85-90.

Tawada Yoko, « Körper, Stimme, Maske. Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater », dans, Weigel Sigrid (éd.), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau, 1992, p. 65-75.

Tawada Yoko, « Kotoba no takekurabe 「言葉のたけくらべ」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007.

Tawada Yoko, *Kotoba to aruku nikki* 『言葉と歩く日記』, Tokyo, Iwanami Shoten, 2013, (Iwanami shinsho, 1465).

Tawada Yoko, *Kumo wo tsukamu hanashi* 『雲をつかむ話』, Tokyo, Kodansha, 2012.

Tawada Yoko, « La couronne d'herbe. À propos de *La Rose de Personne* de Paul Celan », dans, Banoun Bernard et Wilker Jessica (éd.), *Paul Celan : traduction, réception, interprétation ; suivi de Paul Antschel à Tours (1938-1939) : documents*, traduit par Banoun Bernard, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2006, (Littérature et Nation, 33), p. 55-71.

Tawada Yoko, « Là où commence l'Europe », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 69-89.

Tawada Yoko, « La porte du traducteur, ou Celan lit le japonais », dans *Europe*, traduit par Cambon Fernand, no 861-862, février 2001, p. 166-175.

Tawada Yoko, « Lektüre in einer S-Bahn », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 59-64.

Tawada Yoko, « Le Mari était un chien », dans *Japanese literature today : Littérature japonaise d'aujourd'hui*, traduit par Campignon Jean, n° 19, 1994.

Tawada Yoko, *Le Sommeil d'Europe*, traduit par Banoun Bernard, Lille, La Contre Allée, 2018, (Fictions d'Europe).

Tawada Yoko, *L'œil nu : roman*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2005.

- Tawada Yoko, *Le voyage à Bordeaux*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2009.
- Tawada Yoko, « Magie der Oberfläche Walter Benjamin als Spielzeugsammler », dans *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000, p. 153-178.
- Tawada Yoko, « Magische Schrift : Körper der Literatur oder Tarnmantel der Politik ? », dans, Pörksen Uwe et Busch Bernd (éd.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur: Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, Wallstein, 2008, p. 81-88.
- Tawada Yoko, « Makuragi 「枕木」 », dans *Hinagiku no ocha no baai*, Tokyo, Shinchōsha, 2000, p. 7-36.
- Tawada Yoko, « Mayoi no odori — Neumeier no “Hamlet” 「迷いの踊り——ノイマイヤーの「ハムレット」」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 182-185.
- Tawada Yoko, *Memoirs of a Polar Bear*, traduit par Bernofsky Susan, Londres, Portobello Books, 2017.
- Tawada Yoko, « Metamorphosen der Personennamen », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 91-102.
- Tawada Yoko, « Metamorphosen des Heidenrösleins », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 48-62.
- Tawada Yoko, *Moji ishoku* 『文字移植』, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 1999.
- Tawada Yoko, « Moskva. Urenakutemo kamawanai 「モスクワ 売れなくても構わない」 », dans *Ekusofonī: bogo no soto he deru tabi*, 4^e édition, Tokyo, Iwanami Shoten [2003], 2004, p. 128-135.
- Tawada Yoko, « Musik der Buchstaben », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 32-35.
- Tawada Yoko, « Musique des lettres », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 65-68.
- Tawada Yoko, *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001.
- Tawada Yoko, « Ningyō no shitai/shintai/shintō 「人形の死体／身体／神道」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 99-105.
- Tawada Yoko, « “Oitachi” to iu kyokō 「〈生い立ち〉という虚構」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007.
- Tawada Yoko, *Opium für Ovid: ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*, Tübingen, Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 2000.
- Tawada Yoko, *Opium pour Ovide : notes de chevet sur vingt-deux femmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2002.
- Tawada Yoko, *Orpheus oder Izanagi: Hörspiel ; Till : Theaterstück*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998.
- Tawada Yoko, « Perusona 「ペルソナ」 », dans *Inumuko iri*, Tokyo, Kodansha, 1993, p. 7-76.
- Tawada Yoko, « Quelque chose d'étranger sorti de la boîte », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 7-12.

- Tawada Yoko, « Rabbi Löw und 27 Punkte », dans *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, vol. 32, no 1, 2009, p. 283–286.
- Tawada Yoko, « Rabbi Löw und 27 Punkte. Physionomie der Interpunktion bei Paul Celan », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 38-44.
- Tawada Yoko, « Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 29-45.
- Tawada Yoko, « Sakura no sono nippon 「さくらのそのにつぼん」 », dans *Bungei*, vol. 49, no 4, 2010, p. 164-187.
- Tawada Yoko, « Sancho Pansa », dans, Ivanovic Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Allemagne, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 17-56.
- Tawada Yoko, *Sannin kankei* 『三人関係』, Tokyo, Kodansha, 1992.
- Tawada Yoko, « Schreiben im Netz der Sprachen », dans *akzentfrei*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2016, p. 29-40.
- Tawada Yoko, « Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung », dans *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesung*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998, p. 23-40.
- Tawada Yoko, *Schwager in Bordeaux: Roman*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008.
- Tawada Yoko, *Seijo densetsu* 『聖女伝説』, Tokyo, Ohta shuppan, 1996.
- Tawada Yoko, « “Shin-doitsu reinen” to in’yō no kirikuchi 「「新ドイツ零年」と引用の切り口」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 190-195.
- Tawada Yoko, « Shintai, koe, kamen. Heiner Müller no engeki to nō no aida no koō 「身体・声・仮面——ハイナー・ミュラーの演劇と能の間の呼応」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 168-181.
- Tawada Yoko, « Shirabyōshi », dans, Valtolina Amelia et Braun Michael (éd.), *Am Scheideweg der Sprachen: die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2016, (Discussion, 33), p. 7-16.
- Tawada Yoko, « Sigrid Weigel no “Sei no chikeigaku” ni tsuite 「ジューグリット・ヴァイゲルの「性の地形学」について」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 134-136.
- Tawada Yoko, « Sonntag - der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 108-111.
- Tawada Yoko, *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000.
- Tawada Yoko, « Sprachpolizei und Spielpolyglotte », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 25-37.
- Tawada Yoko, « Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit », dans *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesung*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998, p. 5-22.

Tawada Yoko, « Subette, koronde, kakato ga toreta 「すべって、ころんで、かかとがとれた」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 10-13.

Tawada Yoko, *Tabi wo suru hadaka no me* 『旅をする裸の眼』, Tokyo, Kôdansha, 2004.

Tawada Yoko, « Tagebuch der bebenden Tage », dans, Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 281-291.

Tawada Yoko, « Tanegashima – Die Europäer landen an. 1. Poetikvorlesung », dans, Gutjahr Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 49-69.

Tawada Yoko, « Tawada Yōko does not exist », dans, Slaymaker Douglas (éd.), *Yōko Tawada: voices from everywhere*, traduit par Slaymaker Douglas, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 13-19.

Tawada Yoko, *Tintenfisch auf Reisen: 3 Geschichten*, traduit par Pörtner Peter, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996.

Tawada Yoko, *Tokeru machi sukeru michi* 『溶ける街透ける路』, Tokyo, Nihon Keizai Shinbun, 2007.

Tawada Yoko, *Train de nuit avec suspects*, traduit par Sekiguchi Ryōko et Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2005.

Tawada Yoko, *Umi no otoshita namae* 『海に落とした名前』, Tokyo, Shinchosha, 2006.

Tawada Yoko, « Un hôte pas invité », dans, Lassalle Didier et Weissmann Dirk (éd.), *Ex(tra)territorial: reassessing territory in literature, culture and languages*, traduit par Banoun Bernard, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 43-46.

Tawada Yoko, « Une bouteille vide », dans *Narrateurs sans âmes*, traduit par Banoun Bernard, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 57-63.

Tawada Yoko, « Ushinawareta genkō 「失われた原稿」 », dans *Katakoto no uwagoto*, Tokyo, Seidosha, 2007, p. 23-26.

Tawada Yoko, « U.S.+S.R. Eine Sauna in Fernosteuropa », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 124-153.

Tawada Yoko, « U.S.+S.R. Kyokutō ō no sauna 「U.S.+S.R. 極東欧のサウナ」 », dans *Shinchō*, vol. 102, no 10, 2005, p. 60-77.

Tawada Yoko, « Von der Muttersprache zur Sprachmutter », dans *Talisman*, 6^e édition, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2008, p. 9-15.

Tawada Yoko, *Was ändert der Regen an unserem Leben?: oder ein Libretto*, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2005.

Tawada Yoko, *Where Europe Begins: Stories*, traduit par Bernofsky Susan, New York, New Directions, 2002.

Tawada Yoko, *Wie der Wind im Ei*, Tübingen, Allemagne, Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 1997.

Tawada Yoko, « Wohnen in Japan », dans *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2007, p. 85-90.

Tawada Yoko, « Writing in the Web of Words », dans, Courtivron Isabelle de (éd.), *Lives in translation: bilingual writers on identity and creativity*, traduit par Totten Monika, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 147-155.

Tawada Yoko, *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation by Chantal Wright*, traduit par Wright Chantal, Ottawa, University of Ottawa Press, 2013.

Tawada Yoko, « Yōroppa wa seiyō ka? 「ヨーロッパは西洋か?」 », dans Interdisciplinary Research Center for Performing Arts (éd.), *Butai geijutsu*, n° 12, 2004, p. 35-42.

Tawada Yoko, « Zungentanz », dans *Überseetzungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006, p. 9-14.

Tawada Yoko et al., *Mit der Zeit erzählen? fragt er. Das zweite Buch*, Göttingen, Wallstein, 1994.

Tawada Yoko et Kawashima Takashi (éd.), *Kafka 『カフカ』*, Shūeisha, 2015, (Pocketto masutāpīsu, 1).

Tawada Yoko, Köhler Stephan et Lange Clemens-Tobias, *Ein Gedicht für ein Buch*, Hamburg, Ed. C.-T. Lange, 1996.

Tawada Yoko et Takase Aki, *Diagonal*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2002.

Waterhouse Peter, « Koishi keikaku. Mienai daigaku no tame ni yori – Doitsugoken no gendaishijin-tachi 3 「小石計画。見えない大学のためにより——ドイツ語圏の現役詩人たち 3」 », dans *Gendaishi techō*, traduit par Tawada Yoko, vol. 40, no 1, 1997, p. 114-116.

Entretiens

Brandt Bettina et Tawada Yoko, « Ein Wort, ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada », dans *Women in German Yearbook*, vol. 21, 2005, p. 1-15, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/20688244>>, (Consulté le 16 mai 2018).

Brandt Bettina et Tawada Yoko, « Scattered Leaves: Artist Books and Migration, A Conversation with Yoko Tawada », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 45, no 1, 2008, p. 12-22.

Eschel Amir et Tawada Yoko, A Conversation with Yoko Tawada, Stanford University DLCL, 18 février 2009, [En ligne], <<http://archive.org/details/AConversationWithYokoTawada>>, (Consulté le 24 mai 2018).

Galchen Rivka et Tawada Yoko, « The Profound Empathy of Yoko Tawada », dans *The New York Times*, 27 octobre 2016, [En ligne], <<https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/yoko-tawada.html>>, (Consulté le 4 juin 2018).

Kloepfer Albrecht et Tawada Yoko, « “Also, es gibt kein Original”: japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yōko Tawada », dans *OAG Notizen*, vol. 11, 1998, p. 11-19.

Koiran Linda et Tawada Yoko, « Gespräch mit Yoko Tawada am 15. Juli 2004 im Hamburger Literaturhaus », dans *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag: Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft*, Munich, Iudicium Verlag, 2009, p. 377-385.

Nozaki Kan, Suga Keijiro et Tawada Yoko, « Kotoba wo tanoshimu akuma. Hōrō, hon.yaku, bungaku 「言葉を愉しむ悪魔—放浪・翻訳・文学」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, no 14, 2004, (Hors-série), p. 121-151.

Numano Mitsuyoshi et Tawada Yoko, « Bogo no soto ni deru tabi 「母語の外に出る旅」 », dans *Yappari sekai wa bungaku de dekiteiru* 『やっぱり世界は文学でできている』, Tokyo, Kōbunsha, 2013, p. 289-348.

Oliver José F.A. et Tawada Yoko, « Über Literaturpreise, Zugehörigkeitsgefühle und das Fragmentarische als Vorspeise. Ein Küchengespräch zwischen Yoko Tawada und José F.A. Oliver », dans *Chamisso. Viele Kulturen - eine Sprache*, no 6, octobre 2011, p. 4-8.

Saalfeld Lerke von et Tawada Yoko, « Yoko Tawada. Wo Europa anfängt », dans, Saalfeld Lerke von, *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher, 1998, p. 184-205.

Schomann Stefan et Tawada Yoko, « Vom Schreiben in der Fremde. Interview mit Yoko Tawada », dans *Chamisso. Viele Kulturen - eine Sprache*, no 2, 2009, p. 4-10.

Tawada Yoko et Yoshikawa Yasuhisa, « Intabyū kotoba ni sumu doragon, sono gekirin ni furetakute 「インタビュー 言葉に棲むドラゴン、その逆鱗にふれたくて」 », dans *Subaru*, vol. 19, no 3, 1997, p. 84-94.

Littérature secondaire

Littérature critique sur Yoko Tawada

« Yoko Tawada's Portrait of a Tongue », [En ligne], <<https://press.uottawa.ca/yoko-tawadas-portrait-of-a-tongue.html>>, (Consulté le 30 juin 2018).

Agnese Barbara, Ivanović Christine et Vlasta Sandra (éd.), *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2014, (Discussion, 30).

Albrecht Terry, « Erzählerische und sprachliche Nähe. Bilder interkultureller Erfahrungen in den Texten von Terézia Mora und Yoko Tawada », dans, Schmitz Helmut (éd.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2009, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 69), p. 263–274.

Amann Katrin, *Gendai josei sakka no henshintan* 『現代女性作家の変身譚』, Thèse de doctorat, Tokyo, Université Senshū, 1999, [En ligne], <<https://ci.nii.ac.jp/naid/500000169442>>, (Consulté le 23 mai 2018).

Amann Katrin, *Yugamu shintai: gendai josei sakka no henshintan* 『歪む身体—現代女性作家の変身譚』, Tokyo, Senshū daigaku shuppanyoku, 2000.

Arnold Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2011, (Text + Kritik, 191/192).

Arslan Gizem, « Orientation, Encounter and Synaesthesia in Paul Celan and Yoko Tawada », dans, Amihay Ofra et Walsh Lauren (éd.), *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjectures*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 199-230.

Arslan Gizem, *Metamorphoses Of The Letter In Paul Celan, Georges Perec, And Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, New York, Cornell University, 2013, [En ligne], <<http://ecommons.cornell.edu/handle/1813/34241>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

Banoun Bernard, « Abenteuerliche Übersetzungen, Überbabelisierung des Originals. Zum Gedicht “Vor einem hellen Vokal” aus Yoko Tawadas Abenteuer der deutschen Grammatik », dans, Agnese Barbara, Ivanović Christine et Vlasta Sandra (éd.), *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2014, (Discussion, 30), p. 95-106.

Banoun Bernard, « De Murr à Knut. Écriture et animalité dans *Etüden im Schnee* (2014) de Yoko Tawada », dans, Darras Gilles, Jenn Camille et Teinturier Frédéric (éd.), *La forme et le fond. Mélanges offerts à Alain Muzelle*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2017, p. 7-20.

Banoun Bernard, « Notes sur l’oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 415, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-415.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Banoun Bernard, « Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada », dans, Slaymaker Douglas (éd.), *Yōko Tawada: voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 125-136.

Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015.

Banoun Bernard et Leiduck-Koiran Linda (éd.), *L’oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada*, Paris, Didier érudition, 2010 (Études germaniques, 259).

Baur Linda, *Yoko Tawada: Writing Between Sensual Joy and Theoretical Interest in Language*, [En ligne], <http://www.medienobservationen.de/artikel/literatur/tawada_engl.html>, (Consulté le 6 juin 2018).

Bay Hansjörg, « “Eyes wide shut”. Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas Das nackte Auge », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 551-568.

Bay Hansjörg, « Yoko Tawadas Poetik der Migration », dans, Arnold Heinz Ludwig (éd.), *Literatur und Migration*, vol. 6, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2006, (Text + Kritik, IX), p. 109-119.

Benvenuti Magali, *Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?*, Mémoire de Master 2. Études Germaniques-Recherche, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 2012, [En ligne], <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00949840>

Bohnke Christin, *Postcolonial Theory Reconsidered: Discourses of Race, Gender, and Imperialism in the German-Japanese Realm*, Thèse de doctorat, University of Toronto, 2017, [En ligne], <<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/80744>>, (Consulté le 24 mai 2018).

Boog Julia, *Anderssprechen vom Witz der Differenz in Werken von Emine Sevgi Özdamar, Felicitas Hoppe und Yoko Tawada*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017.

Breger Claudia, « Mimikry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada », dans, Benthien Claudia et Krüger-Fürhoff Irmela Marei (éd.), *Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1999, p. 176-206.

Brenlé Chloé, « Une Japonaise germanophone à Bordeaux », dans *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2009, [En ligne], <<http://archives.magazine-litteraire.com/une-japonaise-germanophone-%C3%A0-bordeaux>>, (Consulté le 3 mai 2018).

Burnett Kassi, « Lateral Movement in the Environmental Humanities: An Ecocritical Analysis of Yoko Tawada’s *Etüden im Schnee* and Monika Maron’s *Stille Zeile Sechs* », Cornell University, avril 2018, [En ligne], <<https://blogs.cornell.edu/thelateral/>>.

Caduff Corina, « Literatur und Komposition. Yoko Tawada trifft Isabel Mundry, Aki Takase und Peter Ablinger », dans, Arnold Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Edition Text + Kritik, 2011, (191/192), p. 86-93.

Cho-Sobotka Myung-Hwa, *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt: Studien zu Ingeborg Bachmanns « Malina », Elfriede Jelineks « Die Klavierspielerin » und Yoko Tawadas « Opium für Ovid »*, Heidelberg, Winter, 2007.

Costa Emanuela, *Writing the displaced self. Gender, Language and Transnational Spaces in the Works of Ōba Minako, Tawada Yōko and Mizumura Minae*, Thèse de doctorat, Naples, Università degli studi di Napoli L'Orientale, 2011, [En ligne], <http://www.unior.it/index2.php?content_id=3786&content_id_start=1>, (Consulté le 6 mai 2018).

Dayıoğlu-Yücel Yasemin, « Narrating the Untellable: Yoko Tawada and Haruki Murakami as Transnational Translators of Catastrophe », dans, Gerstenberger Katharina et Nusser Tanja (éd.), *Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*, Rochester; New York, Camden House, 2015, (Studies in German literature, linguistics and culture), p. 106-123.

Dijk Kari van, « Auf Schienen zur Kunst. Zum Motiv der Zugfahrt in Wo Europa anfängt, Das nackte Auge und Schwager in Bordeaux », dans, Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 123-135.

Dijk Kari van, *Unvollkommene Androgynie: menschliche Stimmen bei Ingeborg Bachmann, Elizabeth Murray und Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, Nijmegen, Radboud University, 2012, [En ligne], <<http://hdl.handle.net/2066/99152>>, (Consulté le 23 mai 2018).

Dröscher Daniela, *Un-hörbare Stimme, un-sichtbares Bild zur negativen Performativität von Literatur am Beispiel der Ästhetik Yoko Tawadas*, Potsdam, Universität Potsdam, 2008.

Du Shihao, *Erschaffung interkultureller Identität durch Sprachkontakte in den Texten von Yoko Tawada*, Mémoire de licence, Williamsburg, College of William and Mary, 2017.

Ervedosa Clara, « Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration. Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in Tawadas Text „Talisman“ », dans, Gutjahr Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 368-378.

Ette Ottmar, « Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada », dans, Ivanovic Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 207-230.

Fischer Sabine, « “Verschwinden ist schön”: Zu Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad », dans, Fischer Sabine et McGowan Moray (éd.), *Denn du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen, Stauffenburg, 1997, (Discussion, 2), p. 101-114.

Fischer Sabine, *Kulturelle fremdheit und sexuelle differenz in prosatexten von Yoko Tawada.*, Thèse de doctorat, Sheffield, University of Sheffield, 2001.

Flayac Céline, *L'énonciation de l'étranger chez Yoko Tawada*, Mémoire de Master, Limoges, Université de Limoges, 2009.

Geisel Sieglinde, « Kopfkissenbuch der Verwandlung. Die Anverwandlung literarischer Motive und Wahrnehmungsweisen von Ovid und Sei Shonagon in Yoko Tawadas “Opium für

Ovid” », dans, Arnold Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Edition Text + Kritik, 2011, (191/192), p. 47-53.

Gelzer Florian, « Sprachkritik bei Yoko Tawada », dans *Waseda Blätter*, vol. 7, 2000, p. 73-101, [En ligne], <https://waseda.repo.nii.ac.jp/index.php?active_action=repository_view_main_item_detail&page_id=13&block_id=21&item_id=2933&item_no=1>, (Consulté le 4 juillet 2018).

Gelzer Florian, « Wenn ich Spreche, bin ich nicht da: Fremdwahrnehmung und Sprachprogrammatisierung bei Yoko Tawada », dans *Recherches germaniques*, n° 29, 1999, p. 67-91.

Gelzer Florian, « *Worte von Gedanken trennen* »: die deutsch-japanische Schriftstellerin Yoko Tawada, Basel, 1998.

Genz Julia, « Medien als Kulturvermittler? Mediale Gewalt und Transkulturalität in Yoko Tawadas *Das Nackte Auge* und Schwager in Bordeaux », dans, Gutjahr Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 186-202.

Gilboa Zvi, *National scripts, transnational legacies: cultural imagination in works by Yoko Tawada, Emine Sevgi Ozdamar, Wladimir Kaminer, and Alexander Belousov*, Thèse de doctorat, Indiana, Bloomington University, 2017, [En ligne], <http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqm&rft_dat=xri:pqdiss:10276372>, (Consulté le 8 mai 2018).

Grewe Maria S., *Estranging poetic: On the poetic of the foreign in select works by Herta Muller and Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, New York, Columbia University, 2009, [En ligne], <<http://gradworks.umi.com/33/48/3348431.html>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

Gutjahr Jacqueline, « Einladung zum Spiel – den Texten von Yoko Tawada auf der Spur », dans, Grabis Daniel et Kastenhuber Eva (éd.), *In mehreren Sprachen leben: Literaturwissenschaftliche, sprach-didaktische und sprachwissenschaftliche Aspekte der Mehrsprachigkeit*, Bordeaux, DAAD, 2005, p. 21-41.

Gutjahr Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012.

Hofmann Eva, « Queering the Interspecies Encounter: Yoko Tawada’s *Memoirs of a Polar Bear* », dans, Driscoll Kári et Hoffmann Eva (éd.), *What Is Zoopoetics?: Texts, Bodies, Entanglement*, New York, Springer, 2018, p. 149-166.

Igarashi Shinji, « Bungaku to ongaku: Tawada Yōko to Helmut Lachenmann 「文学と音楽—多和田葉子とヘルムート・ラッヘマン」 », dans, Takanezawa Noriko (éd.), *Yoko Tawada*, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7), p. 70-73.

Iunco Mattia, „*Ich – Du: keine fixe Relation. “ Die Gestaltung des Individuums nach Gottfried Benn, Paul Celan und Yoko Tawada.*“, Mémoire de Master, Tübingen, Eberhard Karls Universität, 2016.

Ivanovic Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg, 2010, (Discussion, 28).

Ivanovic Christine, « Aneignung und Kritik: Yoko Tawada und der Mythos Europa », dans *Études Germaniques*, vol. 249, n° 1, 2008, p. 131, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-1-page-131.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Ivanovic Christine, « Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins », dans *Yoko Tawada: Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 171-206.

Kersting Ruth, « Essays im Vergleich: Botho Strauss' und Yoko Tawadas », dans, Graduiertenkolleg Identität und Differenz (éd.), *Ethnizität und Geschlecht: (post-)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Cologne, Böhlau Verlag, 2005, p. 211-226.

Kim John Namjun, « Writing the Cleft: Tawada translates Celan », dans, Ivanovic Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 233-239.

Kobayashi Yukio, « “Kakato wo nakushite” - akui no tanoshimi 「「かかとを失くして」 — 悪意の愉しみ」 », dans, Takanezawa Noriko (éd.), *Yoko Tawada*, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7), p. 16-19.

Köhler Barbara, « Raum geben. Ein Gedankenexperiment, für und zu Yoko Tawada », dans, Arnold Heinz Ludwig (éd.), *Literatur und Migration*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2006, (Text + Kritik, IX), p. 37-42.

Kohns Oliver, « Übersetzung und Anamorphose: Literarische Fremdsprachigkeit und entstellte Sprache: Yoko Tawada, Jonathan Safran Foer », dans, Cha Kyung-Ho et Rautzenberg Markus (éd.), *Der entstellte Blick*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 201-215.

Koiran Linda, « Jeux de mots et de regards croisés entre Orient et Occident », dans *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, n° 5, 31 janvier 2008, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/trans/223>>, (Consulté le 7 février 2018).

Koiran Linda, *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag: Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft = Écrire en langue étrangère: Yoko Tawada et Galsan Tschinag: études des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique*, Munich, Iudicium Verlag, 2009.

Kowalczyk Beata, « Literary response to crisis: elements of analytic autoethnography in Tawada Yoko's “After Fukushima. Journal of trembling days” », dans *Acta Asiatica Varsoviensia.*, n° 27, 2014, p. 99-110.

Kraenzle Christina, « Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's », dans *Transit*, vol. 2, n° 1, 2005, [En ligne], <<http://escholarship.org/uc/item/6382b28h.pdf>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

Kraenzle Christina, *Mobility, space and subjectivity: Yoko Tawada and German-language transnational literature*, Université de Toronto, 2004.

Krofič Jasmina, *Hybride Identität, Stil und deren Potenzial im Roman Schwager in Bordeaux der Autorin Yoko Tawada*, Ljubljana, 2016.

LaFountain Pascale, « Of Women and Polyglots: Yoko Tawada's “Where Europe Begins” and Rosi Braidotti's Transnational Feminist Nomadology », dans *TRANSIT*, vol. 10, n° 2, 1 janvier 2016, [En ligne], <<https://escholarship.org/uc/item/6js8p1fc>>, (Consulté le 14 mai 2018).

Leitmeir Petra, *Sprache, Bewegung und Fremde im deutschsprachigen Werk von Yoko Tawada*, Munich, GRIN Verlag, 2007.

Matsunaga Miho, « „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada », dans *Zeitschrift für Germanistik*, 2002, p. 532–546, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/23976357>>, (Consulté le 4 juillet 2016).

Maurer Kathrin, « Translating Catastrophes: Yoko Tawada's Poetic Responses to the 2011 Tōhoku Earthquake, the Tsunami, and Fukushima », dans *New German Critique*, vol. 43, n° 1, 1 février 2016, p. 171-194, [En ligne], <[https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article-abstract/43/1\(127\)/171/31008/Translating-Catastrophes-Yoko-Tawada-s-Poetic](https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article-abstract/43/1(127)/171/31008/Translating-Catastrophes-Yoko-Tawada-s-Poetic)>, (Consulté le 4 juin 2018).

Mayr Maria, « Pulverschrift Berlin im löchrigen Europa », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 673-683.

Medin Daniel, « The Woman Who Disappeared : Traces of Kafka in Yoko Tawada's *Das nackte Auge* », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 627, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-627.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Miglio Camilla, « Heterotopie und Differenz und/oder: Abenteuer der deutschen Grammatik », dans Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 221-234.

Montalbetti Christine, « Le voyage en France ou l'interprétation éperdue », dans Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 139-168.

Mousel Knott Suzuko, « Yoko Tawada und das « F-Word » : Intertextuelle und intermediale Prozesse des Romans *Ein Gast im feministischen Diskurs* », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 569, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-569.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Mousel Knott Suzuko, *Text, Medium, Afterlife: Intertextuality and Intermediality in the Works of Yoko Tawada*, Thèse de doctorat, St. Louis, Washington University, 2011, [En ligne], <https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/508>.

Nikseresht Masooleh Yasamin, *Mit fremden Zungen sprechen : Deutschsprachige Literatur im Kontext zunehmender ethnischer und kultureller Heterogenität*, Mémoire de Master, Vienne, Universität Wien, 2013, [En ligne], <<http://othes.univie.ac.at/25715/>>, (Consulté le 2 juin 2018).

Ono Erika, « Tawada Yōko “Tabi wo suru hadaka no me” ron: eiga to manazashi wo megutte 「多和田葉子『旅をする裸の眼』論：映画と眼差しをめぐって」 », dans *Gengo jōhō kagaku*, vol. 10, 2012, p. 161-176.

Palmeshofer Petra, *Ovids Metamorphosen und Tawada Yoko: Rezeption eines lateinischen Werkes bei einer japanischen Autorin*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2014.

Paseková Hana, *Verwandlungen von Tawada Yōko*, Mémoire de Master, Brno, Masaryk-Universität Brunn, 2007.

Pelz Annegret, « Die Gegenwart schreiben. Yoko Tawada, Roland Barthes und die Praxis des Notizenmachens », dans Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 105-122.

Perloff Marjorie, *Foreword Voices From Everywhere*, [En ligne], <<http://marjorieperloff.com/essays/foreword-yoko-tawada/>>, (Consulté le 22 mai 2018).

Pirozhenko Ekaterina, *Migrant Flaneuse: Women and the City in the Works of Yoko Tawada and Emine Sevgi Ozdamar.*, Thèse de doctorat, Chicago, University of Illinois, 2011, [En ligne], <<http://dspace-prod.lib.uic.edu/handle/10027/12598>>, (Consulté le 2 juin 2018).

Previšić Boris, « Klaus Schädelin, Yoko Tawada, Hermann Burger: Literarische Gegenkonstruktionen am Gotthard », dans *Gotthardfantasien: Eine Blütenlese aus Wissenschaft und Literatur*, Baden, Hier und jetzt, 2016, p. 258-268, [En ligne], <<https://zenodo.org/record/1008955>>, (Consulté le 1 avril 2018).

Redlich Jeremy, *The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada*, Vancouver, University of British Columbia, 2012, [En ligne], <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073298>>, (Consulté le 22 mai 2018).

Rieger Caroline L., « Von interkultureller Literatur zu inter-/transkulturellen und symbolischen Kompetenzen: Yoko Tawada im DaF-Unterricht », dans *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, vol. 49, n° 2, 2016, p. 113-121.

Rigault Tom, « “Chūsei” wo motomete: Tawada Yōko no kuia sutansu 「中性」を求めて: 和田葉子のクィア-スタンス », dans *Ritsumeikan Studies in Language and Culture*, vol. 28, n° 2, 2016, p. 71-79.

Rigault Tom, *La poétique du passage chez Yoko Tawada*, Mémoire de Master 1, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2010.

Rigault Tom, *Yoko Tawada à la frontière de la langue*, Mémoire de Master 2, Paris, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2011.

Rupprecht Caroline, « Haunted Spaces: History and Architecture in Yoko Tawada », dans *South Central Review*, vol. 33, n° 3, 2016, p. 111-126.

Saito Yumiko, « “Honjakugo” in der japanischen Übersetzung von Opium für Ovid », dans, Agnese Barbara, Ivanović Christine et Vlasta Sandra (éd.), *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2014, (Discussion, 30), p. 165-180.

Saito Yumiko, « Synchronopse der Buchpublikationen von Yoko Tawada in Deutschland und in Japan », dans, Ivanovic Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, (Discussion, 28), p. 471-486.

Saito Yumiko, « Une tentative de double traduction Analyse du Voyage à Bordeaux (Schwager in Bordeaux) de Yoko Tawada », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 525-534, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-525.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Saito Yumiko, « Zur Genese der japanischen Textphasen von Das nackte Auge », dans, Ivanovic Christine (éd.), *Yoko Tawada: Poetik der Transformation ; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, (Discussion, 28), p. 285-296.

Saito Yumiko, *Die Sprachbewegung in Übersetzungen am Beispiel von Yoko Tawadas Texten*, Thèse de doctorat, Berlin, Technische Universität Berlin, 2017.

Sakai Cécile, « Tawada Yōko et le mystère de l'écriture », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 431, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-431.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Schaeffler Christine, *Grenz- und Raumkonstellationen: eine Untersuchung am Beispiel von Yoko Tawadas Talisman*, 2017.

Schenk Klaus, « Essayistik der Migration. Essayistisches Schreiben als kulturelle Übersetzung bei Libuse Monikova und Yoko Tawada », dans, Schenk Klaus, Todorow Almut et Tvrdík Milan (éd.), *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Francke Verlag, 2004, p. 97-114.

Scherer Gabriela et Bluhm Lothar, « Vom ‚Heidenröslein‘ zum ‚blauen Klavier‘. Zur produktiven Rezeption von Literatur bei Yoko Tawada », dans, Valtolina Amelia et Braun Michael (éd.), *Am Scheideweg der Sprachen: die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2016, (Discussion, 33), p. 43-56.

Schickhaus Tobias Akira, *Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie: Studien zu deutsch- und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada*, 2017.

Schmitz-Emans Monika, « Rausch und Rauschen Yoko Tawada tanzt mit Thomas de Quincey », dans *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 607, [En ligne], <<http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-607.htm>>, (Consulté le 21 septembre 2017).

Seisenbacher Maria, *Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann: Das Bild der Übersetzerinnen in ausgewählten Texten von Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann in Bezugnahme der Poetik und der theoretischen Schriften von Yoko Tawada.*, Mémoire de Master, Vienne, Universität Wien, 2011, [En ligne], <<http://othes.univie.ac.at/14602/>>, (Consulté le 2 juin 2018).

Slaymaker Douglas, « Traveling without Roads: Body and Place in Tawada Yoko's Fiction », dans *Yoko Tawada: Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, p. 323-328.

Slaymaker Douglas, *Yōko Tawada: voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007.

Suga Keijiro, « Translation, Exophony, Omniphony », dans, Slaymaker Douglas (éd.), *Yōko Tawada: voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 21-34.

Takanezawa Noriko (éd.), *Yoko Tawada* 『多和田葉子』, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7).

Takanezawa Noriko, « Tawada Yoko no bungaku sekai 「多和田葉子の文学世界」 », dans *Yoko Tawada*, Tokyo, Kanae Shobō, 2006, (Gendai josei sakka-dokuhon, 7), p. 8-15.

Tanaka Jun, « Ningyō moji / moji to iu ningyō 「人形文字／文字という人形」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 162-169.

Tautz Birgit, « Michel Foucault trifft Yoko Tawada: Sprache und ethnologische Poetologie als Heterotopien », dans, Tafazoli Hamid et Gray Richard T. (éd.), *Außenraum - Mitraum - Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2012, p. 169-191.

Tierney Robin Leah, *Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko*, Thèse de doctorat, Iowa City, Université de l'Iowa, 2010, [En ligne], <<http://ir.uiowa.edu/etd/750>>.

Tobias Shani, « Tawada Yōko: Translating from the ‘Poetic Ravine’ », dans *Japanese Studies*, vol. 35, n° 2, 4 mai 2015, p. 169-183, [En ligne], <<https://doi.org/10.1080/10371397.2015.1058146>>, (Consulté le 14 mai 2018).

Todorow Almut, « ‚Das Streuen der gelebten Zeit‘: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada », dans, Schenk Klaus, Todorow Almut et Tvrdík Milan (éd.), *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Francke Verlag, 2004, p. 25-50.

Torre María Eugenia de la, « Yoko Tawada und Pierre Bourdieu. Anregungen für eine fiktive Ethnologie », dans, Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 207-220.

Torre María Eugenia de la, *Vor der tür bleiben müssen. An der Schwelle bleiben wollen: Identität und Bilingualismus im Werk von Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und José A. Oliver*, [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Barcelone, Universitat de Barcelona, 2011, [En ligne], <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=142382>>, (Consulté le 4 juillet 2018).

Tsuchiya Masahiko, « Ekkyō suru chūkan chitai wo motomete—Tawada Yōko ron he no kokoromi—「越境する中間地帯を求めて—多和田葉子論への試み—」 », dans *Studies in Humanities and Cultures*, vol. 2, janvier 2004, p. 67-82.

Valtolina Amelia et Braun Michael (éd.), *Am Scheideweg der Sprachen: die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2016, (Discussion, 33).

Vincent J. Keith, « Queer sakka toshite no Tawada Yōko 「クィア作家としての多和田葉子」 », dans *Eureka. Poetry and Criticism*, vol. 36, n° 14, 2004, (Hors-série), p. 177-191.

Weigel Sigrid, « „Europa“ als Schauplatz der Geburt des Schreib-Ichs aus dem Nichts », dans, Arnold Heinz Ludwig (éd.), *Yoko Tawada*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2011, (Text + Kritik, 191/192), p. 19-29.

Weigel Sigrid, « Suche nach dem E-mail für japanische Geister. Yoko Tawadas Poetik am Übergang differenter Schriftsysteme », dans, Gutjahr Ortrud (éd.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012, p. 127-143.

Weissmann Dirk, « Tore und Türme Babylons, oder: Tawada liest Französisch. Yoko Tawada und das (post)mallarméische Sprach- und Übersetzungsdenken », dans, Banoun Bernard et Ivanovic Christine (éd.), *Eine Welt der Zeichen: Yoko Tawadas Frankreich als dritter Raum*, Munich, Iudicium, 2015, p. 87-102.

Wotling Monika, « Die Fremde und das Fremde im Werk Yoko Tawadas », dans, Adam Jens et al. (éd.), *Transitraum Deutsch: Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*, Wrocław; Dresden, Neisse-Verlag, 2007, (ORBIS LINGUARUM, 56), p. 179-188.

Yamade Yūko, *Idō suru josei-tachi no bungaku: tabunka jidai no jendā to esunishiti* 『移動する女性たちの文学: 多文化時代のジェンダーとエスニシティ』, Tokyo, Ochanomizu shobō, 2010.

Yildiz Yasemin, « Detaching from the Mother Tongue: Bilingualism and Liberation in Yoko Tawada », dans *The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 292.

Young Victoria, *Inciting difference and distance in the writings of Sakiyama Tami, Yi Yang-ji, and Tawada Yōko*, Thèse de doctorat, Leeds, The University of Leeds, 2016, [En ligne], <<http://etheses.whiterose.ac.uk/14291/>>.

Autres sources

« Écritures du savoir », *Acta Fabula*, [En ligne], <<https://www.fabula.org:443/revue/sommaire6885.php>>, (Consulté le 14 juin 2018).

« Éditorial », [En ligne], <<http://epistemocritique.org/2663-2/>>, (Consulté le 14 juin 2018).

« Féminisation des noms de métiers, fonctions, grades et titres | Académie française », [En ligne], <<http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres>>, (Consulté le 3 mai 2018).

Le Kojiki : chronique des choses anciennes, traduit par Shibata Masumi et Shibata Maryse, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1969.

« Poétique de la philologie », *LHT Fabula*, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/5/>>, (Consulté le 14 juin 2018).

« Why a Metacritic Journal? », dans *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 1, no 1, 2015, p. 1-2, [En ligne], <<http://www.metacriticjournal.com/article/31/why-a-metacritic-journal>>, (Consulté le 8 octobre 2018).

« Zuihitsu (« écrits au fil du pinceau ») », [En ligne], <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/zuihitsu/178146>>, (Consulté le 12 juin 2018).

Acquier Marie-Laure, « Avant-propos. Prose d'idées, prose de pensée, un bilan. Prose d'idées, prose de pensée, bilan d'une réflexion », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, no 14, février 2008, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/narratologie/644>>, (Consulté le 24 avril 2018).

Adachi Kōichi, « Budō-karakusa no nishi to higashi 「ブドウ唐草の西と東」 », dans *Shokubutsu no sekai*, vol. 37, 1995, [En ligne], <https://www.karakusamon.com/2013k/budou_yakusi.html#header>.

Adams Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, The University Press of Kentucky, 1983.

Adelson Leslie A., « Against Between: A Manifesto », dans, Hassan Salah et Dadi Iftikhar (éd.), *Unpacking Europe: towards a critical reading*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2001, p. 244-255.

Adorno Theodor W., « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, traduit par Muller Sibylle, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

Akiyama Ken, *Zuihitsu* (Encyclopedia Nipponica) 随筆 | 日本大百科全書 (ニッポニカ) , [En ligne], <<https://japanknowledge.com/introduction/keyword.html?i=385>>, (Consulté le 12 juin 2018).

Amihay Ofra et Walsh Lauren, *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctures*, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Amodeo Immacolata, Betroffenheit und Rhizom, *Literatur und Literaturwissenschaft*, [En ligne], <<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/betroffenheit-und-rhizom-literatur-und-literaturwissenschaft>>, (Consulté le 25 mai 2018).

Amodeo Immacolata, *Die heimat heisst Babylon: zur literatur ausländischer autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdt. Verlag, 1996.

Appiah Kwame Anthony, « Thick Translation », dans, Venuti Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 417-429.

Apter Emily S., *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, traduit par Quiniou Hélène, Paris, Fayard, 2015.

Apter Emily, *Against world literature: on the politics of untranslatability*, Londres ; New York, Verso, 2013.

Aquin Hubert, « Profession: écrivain », dans *Parti pris*, vol. 1, no 4, janvier 1964, p. 23-31.

Arndt Susan, Naguschewski Dirk et Stockhammer Robert, *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2007.

- Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 2015.
- Backès Jean-Louis, « En guise de prélude », dans, Foucrier Chantal et Mortier Daniel (éd.), *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 7-11.
- Bal Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, (Green College Thematic Lecture Series).
- Baneth-Nouailhetas Émilienne, « Comment ne pas comparer ? », dans, Baneth-Nouailhetas Émilienne et Joubert Claire (éd.), *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 17-24.
- Banoun Bernard, « Eclats de dire. La politique du poétique chez Jandl le Sérieux », dans *Tumultes*, no 19, 2002, p. 67-89, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-tumultes-2002-2-page-67.htm>>, (Consulté le 31 mai 2018).
- Barnes Trevor et Abrahamsson Carl Christian, « The Imprecise Wanderings of a Precise Idea: The Travels of Spatial Analysis », dans, Jons Heike, Meusburger Peter et Heffernan Michael (éd.), *Mobilities of Knowledge*, New York, Springer International Publishing AG, 2017, p. 105-122.
- Baron Christine, « Ironie, littérature, philosophie. Kierkegaard à l'aune de la théorie littéraire », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 93, no 3, 2009, p. 463-478, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2009-3-page-463.htm>>, (Consulté le 18 juin 2018).
- Baroni Raphaël, Meizoz Jérôme et Merrone Giuseppe, « Littérature et sciences sociales : dialogue de sourds ou mariage de raison ? », dans *A contrario*, vol. 4, no 2, 2006, p. 3-7, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-3.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018).
- Barrett Estelle et Bolt Barbara, *Practice As Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, Londres, I.B.Tauris, 2010.
- Barthes Roland et Ossola Carlo, *Le plaisir du texte ; précédé de Variations sur l'écriture*, traduit par Le Lirzin Nadine, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- Barthes Roland, *L'empire des signes*, Paris, Éd. du Seuil, 2005, (Points « Essais », 536).
- Barthes Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.
- Bashō Matsuo, *Oku no hoso-michi = L'étroit chemin du fond*, traduit par Walter Alain, Bordeaux, William Blake & Co., 2007.
- Bayard Pierre, « Pour la fiction théorique », dans *Acta Fabula*, vol. 19, no 1, janvier 2018, [En ligne], <<https://www.fabula.org:443/revue/document10661.php>>, (Consulté le 26 mai 2018).
- Bayard Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- Bayer Gerd, « Theory as Hierarchy: Positioning German "Migrantenliteratur" », dans *Monatshefte*, vol. 96, no 1, 2004, p. 1-19, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/30157742>>, (Consulté le 11 février 2017).
- Bellemin-Noël Jean, « Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique », dans *Littérature*, vol. 100, no 4, 1995, p. 3-21, [En ligne], <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_100_4_2382>, (Consulté le 24 avril 2018).

Benjamin Walter, « La tâche du traducteur », dans *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur ; et La tâche du traducteur*, traduit par Cohen Skalli Cédric, Paris, Payot & Rivages, 2011, (Petite bibliothèque Payot, 811), p. 107-138.

Benjamin Walter, « Le conteur. Considérations sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », dans *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur ; et La tâche du traducteur*, traduit par Cohen Skalli Cédric, Paris, Payot & Rivages, 2011, (Petite bibliothèque Payot, 811), p. 51-106.

Bense Max, « L'essai et sa prose », dans *Trafic*, traduit par Rusch Pierre, no 20, 1996, p. 134-142.

Berman Antoine, *L'Âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, (intempestives).

Bernheimer Charles, « The Anxieties of Comparison », dans, Bernheimer Charles (éd.), *Comparative literature in the age of multiculturalism*, Baltimore ; Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 1-17.

Bhabha Homi K. et Rutherford Jonathan, « Le tiers-espace », dans *Multitudes*, vol. 26, no 3, 1 décembre 2006, p. 95-107, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.html>>, (Consulté le 30 août 2018).

Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit par Bouillot Française, Paris, Payot, 2007.

Bianchini Simonetta et Landolfi Annalisa (éd.), *Il canone europeo*, Rome, Viella, 2007.

Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (1955), 2014, (Folio essais).

Bleicher Thomas et Amirsedghi Nasrin (éd.), *Literatur der Migration*, Mainz, Donata Kinzelbach, 1997.

BnF – « Normes des systèmes de romanisation, translittération et transcription », [En ligne], <http://www.bnf.fr/fr/professionnels/normes_catalogage_bnf/s.prd_normes_systemes.html?frst_Art=non>, (Consulté le 19 mai 2018).

Bonoli Lorenzo et Bonoli Raphaël, « Lire les cultures. Entretien avec Lorenzo Bonoli », [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBonoli.html>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Bonoli Lorenzo, « Écrire et lire les cultures : l'ethnographie, une réponse littéraire à un défi scientifique », dans *A contrario*, vol. 4, no 2, 2006, p. 108-124, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-108.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Bouveresse Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir, 1999.

Bouvet Rachel et Marciel-Bergeron Myriam, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », dans *Arborescences : Revue d'études françaises*, no 3, 2013, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017364ar/>>, (Consulté le 1 mai 2018).

Bouvet Rachel, « Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences », Université d'Angers, 28 mai 2013, [En ligne], <http://ceriec.univ-angers.fr/_attachments/communications-article/confe%25CC%2581rence%2520Rachel%2520Bouvet%25201.pdf?download=true>, (Consulté le 24 avril 2018).

Bouvet Rachel, *Vers une approche géopoétique : Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Presses de l'Université du Québec, 2015.

Bowen Elizabeth, *Afterthought: pieces about writing*, Londres, Longmans, 1962.

Brooks Peter, « Aesthetics and ideology: what happened to poetics? », dans *Critical Inquiry*, vol. 20, 1994.

Brousseau Marc, *Des romans-géographes : essai*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Bussek Jenny, *Horizons diasporiques dans la littérature transculturelle de trois auteures d'origine chinoise d'expression allemande: Luo Lingyuan, Xu Pei et Lin Jun*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2017.

Butor Michel, « Le voyage et l'écriture », dans *Romantisme*, vol. 2, no 4, 1972, p. 4-19, [En ligne], <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5399>, (Consulté le 16 octobre 2017).

Calle-Gruber Mireille, « “Un art de chiffonnier”. A la découverte des géographies littéraires », dans, Butor Michel, *Œuvres complètes de Michel Butor. Le génie du lieu 1*, vol. 12 : 5, Paris, La Différence, 2006.

Cao Shunqing, *The Variation Theory of Comparative Literature*, Berlin ; Heidelberg, Springer-Verlag (2013), 2016.

Casanova Pascale, « European Literature: Simply a Higher Degree of Universality? », dans, D'haen Theo et Goerlandt Iannis (éd.), *Literature for Europe?*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 11-25.

Celan Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol. 1, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983.

Celan Paul, *La Rose de personne*, traduit par Broda Martine, Paris, Points, 2007.

Certeau Michel de, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1979.

Charles Michel, *L'arbre et la source*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, (Poétique).

Chassay Jean-François, « La science à l'essai », dans *Études littéraires*, vol. 37, no 1, 2005, p. 105-117, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2005-v37-n1-etudlitt1127/012828ar/>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Chevrel Yves, « La littérature comparée et la quête d'un territoire », dans, Joubert Claire et Baneth-Nouailhetas Émilienne (éd.), *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 49-63.

Chevrel Yves, « La littérature en traduction constitue-t-elle un champ littéraire? », dans, Citti Pierre et Détrie Muriel (éd.), *Le champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, (L'oiseau de Minerve), p. 149-155.

Cingal Guillaume, « De l'Afrique anglophone au discours comparabilisable », dans, Joubert Claire et Baneth-Nouailhetas Émilienne (éd.), *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 99-110.

Citton Yves et Cusset François, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Citton Yves, « Puissance des communautés interprétatives », dans, Fish Stanley, *Quand lire, c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 5-27, [En ligne], <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00847136>>, (Consulté le 15 juin 2018).

Clifford James, « On Ethnographic Surrealism », dans *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, no 4, octobre 1981, p. 539-564, [En ligne], <<https://www.cambridge.org/core/journals/comparative-studies-in-society-and-history/article/on-ethnographic-surrealism/874FA91715CDEF9A12067F7850B32B97>>, (Consulté le 18 mars 2018).

- Cogez Gérard, *Partir pour écrire : figures du voyage*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Collectif, *R&C Recherche et Création, art, technologie, pédagogie, innovation*, Montrouge ; Nancy, Burozoïque, 2010.
- Collot Michel, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011.
- Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- Colson Jacques, « La prose de pensée : prose étrange ou étrangère ? », dans *Palimpsestes. Revue de traduction*, no 6, 1993, p. 35-51, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/755>>, (Consulté le 28 mai 2018).
- Coquio Catherine et Salado Régis, *Fiction & connaissance : Essai sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Coquio Catherine, « Une discipline contre la discipline », dans Ballestra-Puech Sylvie et Moura Jean-Marc (éd.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, (Travaux et recherches), p. 239-267.
- Couffignal Robert, *Le drame de l'Éden : Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- Dahdah Assaf, *Du Spatial turn au tournant géographique. Une brève introduction*, [En ligne], <<https://jjctelemme.hypotheses.org/740>>, (Consulté le 28 août 2018).
- Damrosch David, *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Damrosch David et Spivak Gayatri Chakravorty, « Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 48, no 4, 2011, p. 455-485, [En ligne], <<https://muse.jhu.edu/article/461788>>, (Consulté le 7 octobre 2018).
- David Jérôme, *Spectres de Goethe: les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, France, Les Prairies ordinaires, 2011.
- Dean Roger T. et Smith Hazel, *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, Édinbourg, Edinburgh University Press, 2009.
- Delacourt Sandra, Schneller Katia et Théodoropoulou Vanessa, *Le chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 2016.
- Dembeck Till, « Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation », dans *Critical Multilingualism Studies*, vol. 1, no 3, 2015, p. 7-25.
- Deme Masanobu, *Baruto no gakuen* 『バルトの楽園』, 17 juin 2006, [En ligne], <<http://www.imdb.com/title/tt0484095/>>, (Consulté le 14 mai 2018).
- Dethurens Pascal, « Le concept de littérature européenne », dans Tomiche Anne et Zieger Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 301-312.
- Detienne Marcel, *Comparer l'incomparable : Oser expérimenter et construire*, Paris, Éd. du Seuil [2000], 2009, (Points, Essais, 627).
- Détrie Muriel, « Littératures (extrême-)orientales et théorie littéraire dans le comparatisme français », dans Dethurens Pascal et Bonnerot Olivier H. (éd.), *Rayonnement de la littérature comparée : fin d'un millénaire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 131-144.

Didi-Huberman Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, (Paradoxe).

Domínguez César et Ning Wang, « Comparative literature and translation. A cross-cultural and interdisciplinary perspective », dans, Doorslaer Luc van et Gambier Yves (éd.), *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*, Amsterdam ; Philadelphie, John Benjamins, 2016, p. 287-308.

Domínguez César, « Peut-on enseigner la littérature européenne ? Pour augmenter les marges de manœuvre dans les anthologies conçues comme des espaces de transition », dans *Revue de littérature comparée*, no 348, 2013, p. 459-475, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-4-p-459.htm>>, (Consulté le 24 septembre 2018).

Döring Jörg et Thielmann Tristan, « Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen », dans *Spatial Turn: das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2e édition, Bielefeld, transcript Verlag, 2009, p. 7-44.

Drossou Olga et Sibel Kara (éd.), « Dossier Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur? », Heinrich-Böll-Stiftung, 2009, [En ligne], <<https://heimatkunde.boell.de/dossier-migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur>>.

Dupuy Lionel et Puyo Jean-Yves (éd.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : écritures de l'espace*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, (Spatialités, 2).

Ellis Carolyn, Adams Tony E. et Bochner Arthur P., « Autoethnography: An Overview », dans *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 12, no 1, 2011, [En ligne], <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589>>, (Consulté le 16 mai 2018).

Érard Yves, « Un texte c'est quelque chose qu'on lit », dans *A contrario*, vol. 4, no 1, 2006, p. 7-34, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-1-page-7.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Escola Marc et Rabau Sophie, *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

Escola Marc (éd.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

Escola Marc, « L'humour la théorie », dans *LHT Fabula*, no 10, décembre 2012, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/10/escola.html>>, (Consulté le 18 juin 2018).

Escola Marc, « Penser contre "Pascal". Jansénisme ou révolution », dans, Rabau Sophie (éd.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2012, (Essais et Savoirs), p. 21-49.

Eshel Amir et Seelig Rachel, *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange*, Walter de Gruyter, 2017.

Étiemble René, *Comparaison n'est pas raison : la crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.

Ette Ottmar et Person Mark W., *TransArea: A Literary History of Globalization*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2016.

Ette Ottmar, « European Literature(s) in the Global Context: Literatures for Europe », dans *Literature for Europe?*, 2009, p. 123-160.

- Ette Ottmar, Kutzinski Vera M. et De Gruyter Mouton, *Writing-between-Worlds TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2016.
- Ette Ottmar, *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2001.
- Ette Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.
- Faury Mélodie, « L'Infusoir. En quête d'espaces de réflexivité - Élans de pensées dans et hors cadres », [En ligne], <<https://infusoir.hypotheses.org/>>, (Consulté le 14 juin 2018).
- Faury Mélodie, *Parcours de chercheurs. De la pratique de recherche à un discours sur la science : quel rapport identitaire et culturel aux sciences ?*, Thèse de doctorat, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 17 septembre 2012, [En ligne], <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00744210/document>>, (Consulté le 21 février 2018).
- Federman Raymond, « THE BILINGUALIST », [En ligne], <<http://www.federman.com/rffict12.htm>>, (Consulté le 20 septembre 2018).
- Fenollosa Ernest F. et Pound Ezra, *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*, traduit par Sartoris Ghislain, L'Herne, 1972, (Les livres noirs).
- Fernandez Dominique, *Transsibérien*, Paris, Grasset, 2012.
- Ferré Vincent, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Fish Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, (Penser/croiser).
- Flowerdew John et Wang Simon Ho, « Identity in Academic Discourse », dans *Annual Review of Applied Linguistics*, vol. 35, 2015, p. 81-99, [En ligne], <<https://www-cambridge-org.janus.biu.sorbonne.fr/core/journals/annual-review-of-applied-linguistics/article/identity-in-academic-discourse/DA727F3CA75F2E67A5ADE28627B4932E>>, (Consulté le 19 novembre 2017).
- Flusser Vilém, *Les gestes*, traduit par Partouche Marc, Bandol, Al Dante, 2014.
- Forest Philippe et Audeguy Stéphane (éd.), *Notre Europe : 1914-2014*, février 2014, (La Nouvelle Revue Française, 607).
- Forsdick Charles, Milne Anna-Louise et Moura Jean-Marc, « Avant-propos », dans *Revue critique de fixation française contemporaine*, vol. 0, no 16, 29 mai 2018, p. 1-6, [En ligne], <<http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx16.00>>, (Consulté le 29 juin 2018).
- Foucault Michel, « Les Hétérotopies », dans, Foucault Michel et Defert Daniel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 21-36.
- Foucault Michel, *La grande étrangère : à propos de littérature*, Paris, Éd. EHESS, 2013.
- Friedman Thomas L., *The world is flat: the globalized world in the twenty-first century*, Londres, Penguin, 2007.
- Gardi Tomer, *Broken German: Roman*, Graz, Literaturverlag Droschl, 2017.
- Garnier Xavier et Zoberman Pierre, « Introduction », dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 5-14.

Garnier Xavier, « La littérature et son espace de vie », dans, Garnier Xavier et Zoberman Pierre (éd.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 17-29.

Gély Véronique, « La littérature comparée en France et le canon littéraire européen. Une relation paradoxale », dans, Bernsen Michael (éd.), *Un Canon littéraire européen ? Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014*, Bonn, Cultures européennes – identité européenne, 2017, p. 111-120, [En ligne], <<https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>>.

Genette Gérard, « Raisons de la critique pure », dans *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 7-22.

Genette Gérard, « Rhétorique et enseignement », dans *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969.

Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Godard Jean-Luc, *Allemagne 90 neuf zéro*, 16 avril 1997, [En ligne], <<http://www.imdb.com/title/tt0101307/>>, (Consulté le 14 mai 2018).

Goebel Rolf, « Cultural hermeneutics and orientalist discourse. Loti's self-reflexive japonisme », dans, Foster John Burt et Froman Wayne Jeffrey (éd.), *Thresholds of Western culture: identity, postcoloniality, transnationalism*, New York ; London, Continuum, 2002, p. 192-205.

Goffman Erving, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Londres, Penguin, 1974.

Gosselin Pierre, Coguiec Éric Le et Poissant Louise, *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

Gracq Julien, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950.

Grassin Jean-Marie, « Introduction », dans, Westphal Bertrand (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.

Guo Nan Yan (éd.), *Bairigaruna nihongo bungaku: tagengo tabunka no aida* 『バイリンガルな日本語文学: 多言語多文化のあいだ』, Tokyo, Sangensha, 2013.

Gupta Akhil et Ferguson James, « Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference », dans *Cultural Anthropology*, vol. 7, no 1, 1992, p. 6-23, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/656518>>, (Consulté le 12 août 2018).

Higuchi Ichiyō, *Qui est le plus grand ? : roman*, traduit par Geymond André, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1993.

Hofmann Michael et Patrut Iulia-Karin, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, Darmstadt, WBG, 2015.

Hopper Simon, « Reflexivity in academic culture », dans, Adam Barbara et Allan Stuart (éd.), *Theorizing culture: an interdisciplinary critique after postmodernism*, Londres, UCL Press, 1995, p. 58-69.

Irwin Robert, *For Lust of Knowing: The Orientalists and Their Enemies*, Londres, Penguin, 2007.

Ivanović Christine, « Im Schattenreich der Weltliteratur. Erich Frieds Hörspiel Izanagi und Izanami - Ein Kabinettstück translationer Literatur », dans, Ivanović Christine (éd.), *Izanagi*

und *Izanami: ein Spiel für Sprechstimmen*, Gesang und Musik, Munich, Iudicium, 2014, p. 97-140.

Jablonka Ivan, « Les formes de la recherche », [En ligne], <<http://www.laviedesidees.fr/Les-formes-de-la-recherche.html>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Jandl Ernst et al., *Die humanisten. konversationsstück in einem akt*, Gertraud Scholz Verlag, 1998.

Jaquier Claire, « Écopoétique un territoire critique », [En ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref8>, (Consulté le 22 août 2018).

Joachimsthaler Jürgen, « Text und Raum », dans *KulturPoetik*, vol. 5, no 2, 2005, p. 243-255, [En ligne], <<https://www.jstor.org/stable/40621741>>, (Consulté le 18 août 2018).

Jolas Eugène, *Man from Babel*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1998.

Jourdheuil Jean, « Décrire l'image : hypothèses », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 26, no 1, 2005, p. 139-140, [En ligne], <https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2005_num_26_1_1374>, (Consulté le 24 juin 2018).

Kara Helen, *Creative research methods in the social sciences: A Practical Guide*, Bristol, Policy Press, 2015.

Kasza Justyna Weronika, *The "I" in the making: rethinking the Japanese Shishōsetsu in a Global Age*, à paraître en 2019.

Keller Ursula et Rakusa Ilma (éd.), *Europa schreibt: was ist das Europäische an den Literaturen Europas?*, Hamburg, Körber-Stiftung, 2003.

Kermani Navid, « Was ist deutsch an der deutschen Literatur? », Konrad-Adenauer-Stiftung, s.d., [En ligne], <http://www.kas.de/upload/dokumente/verlagspublikationen/Was_eint_uns/was_eint_uns_kermani.pdf>.

Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron : atarashii Nihon bungaku no tame ni* 『震災後文学論: あたらしい日本文学のために』, Tokyo, Seidosha, 2013.

« Kindō no butsuyō 金堂の仏様 », [En ligne], <http://www.nara-yakushiji.com/guide/hotoke/hotoke_kondo.html>, (Consulté le 30 mai 2018).

Knauth Alfons, « Literary Multilingualism i: General Outlines and Western World », dans, Block de Behar Lisa et al. (éd.), *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, vol. III, Oxford, EOLSS Publications, 2009, p. 41-64.

Köhler Sigrid G., *Körper mit Gesicht: rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*, Weimar, Böhlau, 2006.

Kohns Oliver, « Übersetzung und Anamorphose: Literarische Fremdsprachigkeit und entstellte Sprache: Yoko Tawada, Jonathan Safran Foer », dans, Cha Kyung-Ho et Rautzenberg Markus (éd.), *Der entstellte Blick*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 201-215.

Komparu Zenchiku, *Kumasaka* 『熊坂』, [En ligne], <<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/kumaindex.html>>, (Consulté le 24 juin 2018).

Laidli André, « En marge des genres : l'écrit « au fil du pinceau » (zuihitsu) au Japon et sa lecture moraliste en France », dans *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, no 13, 24 février 2012, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/trans/517>>, (Consulté le 12 juin 2018).

- Langlet Irène, *L'abeille et la balance : Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Lassalle Didier et Weissmann Dirk (éd.), *Ex(tra)territorial: reassessing territory in literature, culture and languages*, Amsterdam, Rodopi, 2014.
- Lavocat Françoise et Pavel Thomas, « Fait et fiction : entretien avec Françoise Lavocat », [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLavocat2016.html>>, (Consulté le 30 juin 2018).
- Lavocat Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éd. du Seuil, 2016.
- Lavocat Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », [En ligne], <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>>, (Consulté le 11 février 2017).
- Le Juez Brigitte, « Creative Reception: Reviving a Comparative Method », [En ligne], <<https://stateofthediscipline.acla.org/entry/creative-reception-reviving-comparative-method>>, (Consulté le 20 mai 2018).
- Le Moël Sylvie et Weissmann Dirk (éd.), « “Found in (Mis)Translation” : les impondérables de la (mé)traduction », *Quaderna*, no 4, 2018.
- Leavy Patricia, *Fiction as Research Practice: Short Stories, Novellas, and Novels*, Walnut Creek, Left Coast Press Inc, 2013.
- Leavy Patricia, *Handbook of Arts-Based Research*, New York, Guilford Publications, 2017.
- Leavy Patricia, *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, New York, Guilford Publications, 2008.
- Lecerclé Jean-Jacques et Shusterman Ronald, *L'Emprise des signes : Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, (Poétique).
- Lepape Pierre et al., *L'invention critique*, Paris ; Lyon, Editions Cécile Defaut, 2004.
- Lisle Debbie, *The global politics of contemporary travel writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Ljubic Nicol, « Was heißt schon “Migrationshintergrund”? », [En ligne], <http://www.deutschlandfunkkultur.de/was-heisst-schon-migrationshintergrund.1005.de.html?dram:article_id=220642>, (Consulté le 25 mai 2018).
- Lombé Christine, « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigation en littérature comparée ? », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 3, no 343, 2012, p. 261-271, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-3-page-261.htm>>, (Consulté le 18 septembre 2018).
- Lumet Anne, *Le Pacte : Les Relations russo-japonaises à l'épreuve des incidents de frontière*, Paris, Éditions Publibook, 2004.
- Lützel Paul Michael, *Kontinentalisierung: das Europa der Schriftsteller*, Bielefeld, Aisthesis, 2007.
- Macé Marielle et al., « Des poètes pour alliés. Entretien avec Marielle Macé », dans *LHT Fabula*, no 21, mai 2018, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/21/mace.html>>, (Consulté le 11 juin 2018).
- Macé Marielle, « Figures de savoir et tempo de l'essai », dans *Études littéraires*, vol. 37, no 1, 2005, p. 33-48, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2005-v37-n1-etudlitt1127/012823ar/>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Macé Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, no 14, 29 février 2008, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/narratologie/499>>, (Consulté le 24 avril 2018).

Maingueneau Dominique, « Les deux cultures des études littéraires », dans *A contrario*, vol. 4, no 2, 2006, p. 8-18, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-8.htm>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Maingueneau Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006.

Makino Seiichi, « How does a non-native Japanese literary writer dissimulate and diversify the Japanese language? A case study of Hideo Levy », dans *Pragmatics of Japanese: Perspectives on grammar, interaction and culture*, Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2018.

Marčetić Adrijana, *After Comparative Literature*, traduit par Goetz Greta, Belgrade, Institute for Literature and Art Belgrade, 2018.

Márton László, « Wunschobjekt », dans, Wohlfahrt Thomas et Lange Christiane (éd.), *Europaexpress. Ein literarisches Reisebuch*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 2001, p. 641-644.

Marx William, « Littérature et critique », dans, Tomiche Anne et Zieger Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 185-193.

Masson Jean-Yves, « La poétique comparatiste de Mario Luzi », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 308, no 4, 2003, p. 465-482, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-465.htm>>, (Consulté le 29 mai 2018).

Masson Jean-Yves, « Les recherches sur la traduction en littérature comparée : tentative de bilan provisoire », dans, Tomiche Anne et Zieger Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 67-80.

Matsuzawa Kazuhiro et Séginger Gisèle (éd.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.

Mattelart Armand et Neveu Érik, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008.

Maurus Patrick et Vrinat-Nikolov Marie, *Shakespeare a mal aux dents : (Que traduit-on quand on traduit ?)*, Paris, Presses de l'Inalco, 2018, (TransAireS).

Meltzer Françoise, « What is Wrong with National Literature Departments? », dans *Literature for Europe?*, 2009, p. 43-60.

Melzer Gerhard (éd.), *Es liegt was in der Luft: die Himmel Europas*, Graz, Literaturverlag Droschl, 2003.

Meschonnic Henri, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 26 octobre 2007.

Milon Alain, « Entre-ouverture d'espaces multiples », dans, Milon Alain et Perelman Marc (éd.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, (Autour du livre et de ses métiers), p. 11-16, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupo/471>>, (Consulté le 18 août 2018).

- Mizumura Minae, « Authoring Shishosetsu from Left to Right. A Talk », dans *91st Meridian*, vol. 3, no 2, mars 2004, [En ligne], <<https://iwpu.iowa.edu/91st/vol3-num2/authoring-shishosetsu-from-left-to-right>>, (Consulté le 4 juin 2018).
- Mizumura Minae, *Shishōsetsu: from left to right* 『私小説 : from left to right』, Tokyo, Shinchōsha, 1995.
- Moeschlin Felix, *Wir durchbohren den Gotthard*, Zürich, Büchergilde Gutenberg, 1947.
- Montalbetti Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, (Écriture).
- Morin Edgar, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1987.
- Morisset Jean et Waddell Éric, *Au rythme des vents et des marées*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, 2005, (Carnets de navigation, 1).
- Moureau François et Brunel Pierre (éd.), *Métamorphoses du récit de voyage: Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat, 2 mars 1985*, Paris, Champion, 1986.
- Müller Heiner, *Germania Mort à Berlin et autres textes*, traduit par Jourdeuil Jean et al., Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Musil Robert, « De l'essai », dans *Essais : conférences, critique, aphorismes et réflexions*, traduit par Jaccottet Philippe, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 334-338.
- Musil Robert, *Essais : conférences, critique, aphorismes et réflexions*, traduit par Jaccottet Philippe, Paris, Éd. du Seuil, 1984.
- Nakagawa Shigemi, *Modaniti no sōzōryoku : Bungaku to shikakusei* 『モダニティの想像力: 文学と視覚性』, Tokyo, Shin'yōsha, 2009.
- Numano Mitsuyoshi, *Yappari sekai wa bungaku de dekiteiru* 『やっぱり世界は文学でできている』, Tokyo, Kōbunsha, 2013.
- Noudelmann François, « Ailleurs la théorie », [En ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Ailleurs_la_theorie>, (Consulté le 19 juin 2018).
- Olivieri-Godet Rita et Bouvet Rachel, *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- Ovide, *Les Métamorphoses*. Tome II, Livres VI-X, traduit par Lafaye Georges, Paris, les Belles lettres, 1995.
- Pageaux Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », dans Westphal Bertrand (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.
- Pageaux Daniel-Henri, « De quelques lectures frontalières », dans *Revue de littérature comparée*, no 355, 10 décembre 2015, p. 309-326, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-3-p-309.htm>>, (Consulté le 16 septembre 2018).
- Pageaux Daniel-Henri, « Expérience critique et “expérience formelle” », dans Chardin Philippe et Rousseau Marjorie (éd.), *L'écrivain et son critique : une fratrie problématique*, Paris, Éditions Kimé, 2014, p. 39-49.

Pageaux Daniel-Henri, « Le comparatiste homo viator », dans, Habchi Sobhi (éd.), *Littératures et cultures en dialogue. Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 17-24.

Pageaux Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

Pasquali Adrien, *Le tour des horizons : critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.

Pennanech Florian, « Poétique de la démotivation », dans, Rabau Sophie (éd.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2012, (Essais et Savoirs), p. 133-147.

Perelman Marc, « L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective) », dans, Milon Alain (éd.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, (Autour du livre et de ses métiers), p. 487-510, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupo/527>>, (Consulté le 18 août 2018).

Popova Lucia, *Mythes et légendes sibériens*, Éditions L'Harmattan, 1992.

Pörksen Uwe et Busch Bernd (éd.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur: Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, Wallstein, 2008.

Poulet Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1998.

Poulin Isabelle, « La recherche comparatiste et l'utopie linguistique », dans, Poulin Isabelle (éd.), *Critique et plurilinguisme*, Paris, SFLGC, 2013, p. 7-32.

Quentin Corinne et Sakai Cécile, *L'archipel des séismes : écrits du Japon après le 11 mars 2011*, Arles, Philippe Picquier, 2012.

Rabau Sophie, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », dans, Rabau Sophie (éd.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2012, (Essais et Savoirs), p. 5-18.

Rabau Sophie, « Présentation : La philologie et le futur de la littérature. », dans *LHT Fabula*, no 5, 1 novembre 2008, [En ligne], <<http://www.fabula.org/lht/5/presentation.html>>, (Consulté le 5 juin 2018).

Reinhard Kenneth, « Kant with Sade, Lacan with Levinas », dans *MLN*, vol. 110, no 4, 1995, p. 785-808, [En ligne], <<http://www.jstor.org/stable/3251204>>, (Consulté le 26 juin 2018).

Retailé Denis, « Concepts du nomadisme et nomadisation des concepts », dans, Knafou Rémy (éd.), *La planète « nomade » : les mobilités géographiques d'aujourd'hui*, Paris, Belin, 1998, p. 37-58.

Ricœur Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 70, no 5, 1972, p. 93-112, [En ligne], <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1972_num_70_5_5651>, (Consulté le 10 juin 2018).

Ricoeur Paul, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres [2004], 2016.

Riendeau Pascal, « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », dans *Études littéraires*, vol. 37, no 1, 2005, p. 91-103, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2005-v37-n1-etudlitt1127/012827ar/>>, (Consulté le 13 juin 2018).

Risterucci-Roudnicky Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008.

Roger Jérôme, « L'essai, point aveugle de la critique? », dans *Études littéraires*, vol. 37, no 1, 2005, p. 49-65, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2005-v37-n1-etudlitt1127/012824ar/>>, (Consulté le 13 juin 2018).

- Rolling James Haywood, *Arts-Based Research Primer*, New York, Peter Lang, 2013.
- Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2002.
- Rosen Jeremy, « Everywhere at Once and Nowhere Specific: The Generic Sites of the Contemporary Global Novel », dans *ASAP/Journal*, vol. 2, no 3, 10 novembre 2017, p. 627-652, [En ligne], <<https://muse.jhu.edu/article/676919>>, (Consulté le 24 mai 2018).
- Ryan Marie-Laure, « Space | the living handbook of narratology », [En ligne], <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>>, (Consulté le 23 avril 2018).
- Saalfeld Lerke von (éd.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher, 1998.
- Said Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.
- Said Edward Wadie et Todorov Tzvetan, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, traduit par Malamoud Catherine, Meininger Sylvestre et Wauthier Claude, Paris, Éd. du Seuil [1980], 2013, (Points, Essais, 710).
- Sakai Anne, « Les écrivains face au littéraire : les bunshô tokuhon japonais », dans, Citti Pierre et Détrie Muriel (éd.), *Le champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, (L'oiseau de Minerve), p. 114-118.
- Sakai Cécile, « La littérature japonaise aujourd'hui : lignes et horizons », dans, Forest Philippe et Sakai Cécile (éd.), *Pour un autre roman japonais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 11-18.
- Salaün Franck, *Besoin de fiction : Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, 2010.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.
- Schiller Friedrich, *Sämmtliche Werke: in zwölf Bänden*, vol. 12 : 12, Stuttgart ; Tübingen, J.G. Cotta, 1838.
- Schmeling Manfred, « Champ littéraire et internationalité. À propos d'André Gide et de Thomas Mann », dans, Citti Pierre et Détrie Muriel (éd.), *Le champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, (L'oiseau de Minerve), p. 75-82.
- Schuerewegen Franc et Wagner Frank, « Entretien avec Franc Schuerewegen: Introduction à la méthode posttextuelle », [En ligne], <http://www.vox-poetica.org/entretiens/int_Schuerewegen.html>, (Consulté le 29 mai 2018).
- Schuerewegen Franc, « Comment parler de Proust quand on a lu ses livres ? Enquête dans la bibliothèque de Pierre Bayard », dans *Acta Fabula*, vol. 8, no 2, 12 avril 2007, [En ligne], <<http://www.fabula.org/acta/document2986.php>>, (Consulté le 21 juin 2018).
- Schuerewegen Franc, *Introduction à la méthode posttextuelle : L'exemple proustien*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2012.
- Sebald Winfried Georg, *For Years Now*, Londres, Short Books, 2001.
- Shinya Shigemi, « La Littérature et les matières de ses supports. Le paratexte du web. », dans *Fabula Colloques*, 2011, [En ligne], <<http://www.fabula.org/colloques/document1537.php>>, (Consulté le 16 juin 2018).
- Shōno Yoriko, *Don Quixote no ronsō* 『ドン・キホーテの「論争」』, Tokyo, Kodansha, 1999.

- Shōno Yoriko, *Garasu seimei-ron* 『硝子生命論』, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 1993.
- Sicard Monique, *Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris, Autrement, 1995.
- Simon-Oikawa Marianne et Centre d'étude de l'écriture (Paris), *L'écriture réinventée formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient : colloque organisé en 2001 à la Maison franco-japonaise (Tokyo)*, Paris, Les Indes savantes, 2007.
- Simonsen Karen-Margrethe et Stougaard-Nielsen Jakob, *World Literature, World Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 2008.
- Sīwan 'Immānū'ēl, *Interpretations of Islam: past and present*, Princeton, Darwin Press, 1985.
- Soja Edward W., *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*, 2e édition, Londres, Verso [1989], 2011.
- Soja Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Wiley-Blackwell, 1996.
- Sokal Alan D. et Bricmont Jean, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Stalsh Jürgen, Petermann Christoph et Wittig Matthias, *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung: eine Bibliographie der Jahre 1868-2008*, Munich, Iudicium, 2009.
- Starobinski Jean, *La relation critique : l'œil vivant II*, Paris, Gallimard 1970, 2001, (Tel, 314).
- Sturm-Trigonakis Elke, *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013.
- Sturm-Trigonakis Elke, *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Suchet Myriam, *L'imaginaire hétérologue: ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 2014.
- Supervielle Jules, *La Fable du monde / Oublieuse mémoire*, Gallimard, 2017.
- Tadié Jean Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- Tafazoli Hamid et Gray Richard T., « Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft », dans *Außenraum - Mitraum - Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2012, p. 7-34.
- Tally Jr Robert T., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Palgrave Macmillan, 2011.
- Tchekhov Anton Pavlovitch et Grenier Roger, *L'île de Sakhaline : notes de voyages*, traduit par Denis Lily, Paris, Gallimard [Les Éditeurs réunis, 1971], 2012, (Folio, Classique).
- Terrisse Bénédicte, « Littérature et nation en contexte germanique : un attelage problématique », dans *E-CRINI - La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité*, no 7, novembre 2014, [En ligne], <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01773436>>, (Consulté le 26 mai 2018).
- Thouroude Guillaume, *La pluralité des mondes : Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, PU Paris-Sorbonne, 2017.
- Thumerel Fabrice, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Todorov Tzvetan, *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

Todorov Tzvetan, *L'homme dépaysé*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

Tomiche Anne et Zieger Karl (éd.), *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007.

Tomiche Anne, « Le comparatisme comme approche critique », dans, Tomiche Anne (éd.), *Le comparatisme comme approche critique. Local et mondial : circulations*, vol. 6 : 5, Paris, Classiques Garnier, 2017, (Rencontres, 316), p. 7-18.

Traore Mori, *L'homme d'ailleurs*, 1980.

Tschudin Jean-Jacques, « La littérature japonaise dans les années 80 », dans, Jouffroy Alain (éd.), *Écritures japonaises*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 25-35.

Tschudin Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2015.

Tsuchiya Masahiko, « Österreichische Gegenwartsliteratur und Interkulturelle Literatur : Anmerkungen zu den zwei Symposien im Frühling 2017 », dans *Journal of Nagoya Gakuin University. Language and Culture*, vol. 29, no 1, 31 octobre 2017, p. 77-82.

Tutuola Amos, *L'ivrogne dans la brousse*, traduit par Queneau Raymond, Paris, Gallimard, 2011.

Varisco Daniel Martin, *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Washington, University of Washington Press, 2007.

Vernay Jean-François, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris, Éditions Complicités, 2013.

Vladimir Vertlib et Çırak Zehra, « Anmerkungen zum Symposium "Interkulturelle Literatur" in Japan », dans, Masahiko Tsuchiya (éd.), *Studies in Humanities and Cultures*, vol. 17, juin 2012, p. 181-192, [En ligne], <<http://jairo.nii.ac.jp/0264/00000278>>, (Consulté le 18 mai 2018).

Walkowitz Rebecca L., *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015.

Warraq Ibn, *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*, Kindle, Amherst, Prometheus Books, 2007.

Wasserheß Eva, « Tagungsbericht 2. Deutsch-Asiatischer Studientag Literaturwissenschaft: „Deutsch-Japanische Komparatistik im weltkulturellen Kontext“ am 2. November 2016 an der Freien Universität Berlin », dans *Bunron*, vol. 4, 2017.

Watson Cate et Batlle Ioannis Costas, « An education in irony: why academics need to be funny », [En ligne], <<http://theconversation.com/an-education-in-irony-why-academics-need-to-be-funny-55261>>, (Consulté le 18 juin 2018).

Weidner Daniel (éd.), *Figuren des Europäischen: kulturgeschichtliche Perspektiven*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Weigel Sigrid, « On the 'Topographical Turn': Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften. A Cartographic Feud† », dans *European Review*, vol. 17, no 1, février 2009, p. 187-201, [En ligne], <<https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/on-the-topographical-turn-concepts-of-space-in-cultural-studies-and-kulturwissenschaften-a-cartographic-feud/4EA30328B96E874381F73EA5295265CC>>, (Consulté le 3 septembre 2018).

- Weigel Sigrid, *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Allemagne, Rowohlt, 1990.
- Weisgerber Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Age d'homme, 1978.
- Weissmann Dirk, « Stop making sense ? Ernst Jandl et la traduction homophonique », dans *Études Germaniques*, no 274, 2014, p. 289-306, [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2014-2-p-289.htm>>, (Consulté le 23 avril 2018).
- Weissmann Dirk, *La littérature par-delà le national. Recherches sur l'interculturalité, le plurilinguisme et la traduction dans la littérature allemande (XIXe-XXIe siècles)*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université de Paris 4 - Paris Sorbonne, 2016, [En ligne], <<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634486>>, (Consulté le 31 mai 2018).
- Westphal Bertrand, « Approche indisciplinée des espaces littéraires », dans *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, no 2, 2014, p. 23–32.
- Westphal Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans, Westphal Bertrand (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.
- Westphal Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- White Kenneth, « Editorial », dans *Carnets de bord*. Bulletin de l'Institut International de Géopoétique, no 3, 2005.
- White Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 2008, (Le Livre de poche, Biblio essais, 31142).
- White Kenneth, *La Figure du dehors*, Réédition numérique FeniXX, Grasset [1982], 2015.
- White Kenneth, *Lettres aux derniers lettrés : concernant les possibilités d'une littérature vraiment mondiale*, Paris, Isolato, 2017.
- Wohlfahrt Thomas et Lange Christiane (éd.), *Europaexpress. Ein literarisches Reisebuch*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn, 2001.
- Wright Chantal, « Writing in the 'Grey Zone:' Exophonic Literature in Contemporary Germany », dans *GFL, German as a Foreign Language*, vol. 3, 2008, p. 26–42, [En ligne], <<http://www.gfl-journal.de/3-2008/wright.pdf>>, (Consulté le 4 juillet 2016).
- Zenetti Thomas, *Du texte-hydre au texte-sphinx: les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*, Peter Lang, 2007, (Contacts : Theatrica, 26).
- Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », dans *Arborescences : Revue d'études françaises*, no 3, 2013, [En ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>>, (Consulté le 23 avril 2018).
- Ziethen Antje, Lebec Caroline et Paterson Janet, « Lire le texte et son espace : Une introduction », dans *Arborescences : Revue d'études françaises*, no 3, 2013, [En ligne], <<http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017362ar/>>, (Consulté le 22 août 2018).
- Zima Peter Václav, *Essay/Essayismus: zum theoretischen Potenzial des Essays: von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.
- Zima Pierre V., *Essai et essayisme : le potentiel théorique de l'essai - De Montaigne jusqu'à la postmodernité*, Classiques Garnier, 2018, (Confluences, 1).

Yoko Tawada, ou le Comparatisme. L'œuvre et la critique en dialogue

Résumé

Yoko Tawada, écrivaine contemporaine d'expression japonaise et allemande, mène depuis trente ans une carrière qui connaît un succès critique considérable dans ses deux langues et pays d'écriture. Œuvre hybride à la croisée des genres, des langues, des cultures et des littératures, définie par une démarche autoréflexive et métalinguistique, c'est un sujet de choix pour la littérature comparée, avec laquelle elle partage des affinités fondamentales. Pourtant, elle n'est encore que peu étudiée par les comparatistes ; cette thèse se donne donc pour objet de combler en partie cette lacune. Au long d'un parcours à travers les champs de recherche et plusieurs problématiques de la littérature comparée, nous éclairons réciproquement le fonctionnement de l'écriture tawadienne et les enjeux comparatistes contemporains dans le but de démontrer l'intérêt d'un véritable dialogue entre la démarche critique et son objet. La première étape consiste à établir la pertinence et la nécessité d'une approche comparatiste. Ensuite, mimant le geste autoréflexif de l'écrivaine, nous analysons les rapports de la critique à l'œuvre littéraire afin de déterminer leurs apports mutuels. Puis nous étudions le traitement littéraire et épistémologique de la notion d'espace, et plus précisément celle de passage, centrales dans la poétique tawadienne comme dans la pratique comparatiste, avant de nous pencher sur l'Europe, espace géographique et culturel au cœur de la création chez Tawada et de la définition de la littérature comparée. Enfin, nous achevons ce parcours sur une réflexion dans les termes de Tawada sur la traduction littéraire et la littérature en traduction, nœud gordien du comparatisme.

Mots-clés : Yoko Tawada (1960-); littérature comparée ; littérature transculturelle ; plurilinguisme ; métacritique ; Japon ; Allemagne

Yoko Tawada: or, The Comparatism. Literary work and criticism in dialogue with each other

Summary

Contemporary bilingual writer Yoko Tawada has received much critical acclaim for both her German and her Japanese literary work since 30 years now. Her hybrid writing between genres, languages, cultures and literatures, defined by a characteristic self reflexive and metalinguistic stance, is an ideal research topic for Comparative Literature. However, it has yet to be thoroughly studied by comparatists. In our thesis, we endeavour to fill part of this gap by connecting Tawada's writing to comparative research fields and issues, in order for them to shed light on each other. Thus we aim to demonstrate what we can gain from a real dialogue between the researcher and its object of study. The first step will be to assess the meaningfulness and use of a comparative approach in the case of Tawada's literature. Then, we will mimic the writer's own self reflexive gesture in order to analyse the relationship between literary work and criticism and determine how they might benefit each other. Afterwards, we will study closely the epistemological and literary uses of space and passage, two crucial notions both for Comparatism and Tawada's writing, before focusing on a more specific geographical and cultural space: that of Europe, which is also central to the writer's literary journey as well as the very definition of Comparative Literature. Lastly, we will close with a study of Tawada's thought-provoking take on the Gordian knot of Comparative Literature: literary translation and literature in translation.

Keywords : Yoko Tawada (1960-); comparative literature ; transcultural literature ; plurilingualism ; metacriticism ; Japan ; Germany

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 4 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études germaniques et études japonaises