# PLANCHES, CASES, BULLES ENTRE LES LANGUES : REPRÉSENTATIONS DES LANGUES DANS LE ROMAN GRAPHIQUE *LE PIANO ORIENTAL* DE ZEINA ABIRACHED

**Plates, Panels, Speech Bubbles Between Languages: Representations of Languages in Zeina Abirached's Graphic Novel *Le piano oriental***

**Chiara DENTI**
*Université de Parme, Italie*

**Résumé**
Publié en France chez Casterman en 2015, *Le piano oriental* est le cinquième roman graphique de la bédéiste franco-libanaise Zeina Abirached. Dans la continuité de ses œuvres graphiques précédentes, cet album s'inscrit dans le courant de la bande dessinée autobiographique, même s'il emprunte une voie légèrement différente. L'autrice ne se mesure plus ici aux faits de la grande histoire collective, racontant le Beyrouth de son enfance ravagé par la guerre civile, mais se confronte à sa biographie linguistique, développant une réflexion sur son bilinguisme et sur son double héritage. Associant image et parole, *Le piano oriental* retrace le parcours linguistique de l'autrice et l'expérience d'une langue maternelle pas toujours pacifiée et en équilibre, culminant dans la conquête d'un entre-deux linguistique. Après avoir dressé un aperçu des manifestations textuelles du bilinguisme dans l'album, la contribution analyse les représentations de l'univers linguistique de l'autrice/narratrice pour souligner le potentiel déployé par les métaphores graphiques nous invitant à penser la langue maternelle dans un horizon « post-monolingue ».

**Mots-clés :** Langues maternelles – Bilinguisme – Post-monolinguisme – Zeina Abirached – Roman graphique

**Abstract**
Published in France by Casterman in 2015, *Le piano oriental* is the fifth graphic novel by French Lebanese comic artist Zeina Abirached. Like her previous graphic works, this book is part of the autobiographical comics movement, although it takes a slightly different perspective. The author is no longer dealing with the facts of collective history, recounting the Beirut of her childhood ravaged by civil war, but she explores her linguistic biography,

reflecting on her bilingualism and her dual heritage. Combining images and words, *Le piano oriental* retraces the author's linguistic journey and the experience of a mother tongue that is not always pacified, culminating in the conquest of a linguistic in-between. After giving an overview of the textual manifestations of bilingualism in the book, this article aims to carry out an analysis of the representations of the author's/narrator's linguistic universe. The aim is to highlight the potential of the graphic metaphors inviting us to think about the mother tongue in a "post-monolingual" perspective.

**Keywords:** Mother tongues – Bilingualism – Post-monolingualism – Zeina Abirached – Graphic novel

## 1. *LE PIANO ORIENTAL* OU UN PIANO BILINGUE

En 2013, lors de l'exposition « Albums – Bande dessinée et immigration. 1913-2013 », le Musée national de l'histoire de l'immigration présente un récit en trente planches de l'autrice et dessinatrice franco-libanaise Zeina Abirached. Ces planches, constituant à l'époque le noyau initial du projet intitulé « Paris n'est pas une île déserte », seront par la suite incorporées dans *Le piano oriental*, son cinquième roman graphique[1]. Publié en 2015 chez Casterman, cet album s'inscrit dans le courant autobiographique de la bande dessinée rejoignant en cela ses œuvres précédentes[2]. À cet égard, Thierry Groensteen fait remarquer qu'à partir des années quatre-vingt « les albums témoignant du vécu de leur auteur se sont multipliés et le corpus de l'autobiographie dessinée a connu une croissance exponentielle » (Groensteen, 2014, en ligne), du moins dans le contexte français. Suivant les conditions d'émergence de l'autobiographie dessinée, les premiers albums d'Abirached sont indissociables « d'une relation à l'histoire "avec sa grande hache" » (Groensteen, 2014, en ligne), l'autrice y relatant son enfance beyrouthine dans le Liban des années 1980 ravagé par la guerre civile. Dans *Le piano oriental*, en revanche, elle remonte à l'avant-guerre pour s'interroger sur son héritage linguistique, sur ses appartenances entre deux alphabets, pays et cultures. De fait, se trouvant plongée dans un environnement bilingue, le Beyrouth de son enfance et de sa jeunesse, marqué par des glissements langagiers permanents, Abirached, comme tout écrivain francophone, est « condamnée à penser la langue » (Gauvin, 2004, 257) et à mettre en œuvre des formes plus ou moins poussées de « langagement » (Gauvin, 2000). Il convient alors de s'arrêter sur sa biographie linguistique afin de mieux cerner les traits de son parcours entre les langues. C'est ainsi que la dessinatrice évoque son expérience bilingue lors d'un entretien :

> Pendant mon enfance, j'ai appris le français et l'arabe en même temps : au collège, au lycée, on avait des cours aussi bien en arabe

1. Sans vouloir entrer dans le débat terminologique, nous soulignons que le terme « roman graphique », difficile à définir, s'est répandu chez les éditeurs et les médias tout en restant entouré d'un certain flou (Groensteen, 2012, en ligne).
2. Nous donnons ici la liste de ses albums : *Beyrouth Catharsis* (2006) *; 38, rue Youssef Semaani* (2006) *; Mourir, Partir, Revenir. Le jeu des hirondelles* (2007) *; Je me souviens. Beyrouth* (2008).

> qu'en français, et j'ai passé le bac libanais et le bac français en même temps. Mes deux langues faisaient partie de notre quotidien familial, mais aussi scolaire. Nous avons toujours été habitués à mélanger les deux langues, à un point tel qu'on ne sait plus très bien en quelle langue on s'est adressé à notre interlocuteur cinq minutes avant : ça jaillit comme ça peut, on mélange allègrement les deux langues ! (Woerly, 2022, p. 20-21).

Il est clair que son milieu bilingue est bien loin de porter les traces d'une blessure diglossique ou les signes de la violence du système colonial, et cela en raison, certes, des faits historiques liés à l'histoire coloniale du Liban, mais aussi de son héritage familial marqué par la figure du grand-père paternel, traducteur sous le mandat français au Liban, et « premier bilingue de la famille » ayant transmis la passion pour ses deux langues, l'arabe maternel et le français (Woerly, 2022, p. 18). Malgré ce bilinguisme apparemment pacifique, il n'en reste pas moins que le rapport entre ses deux langues s'avère par moments, sinon ouvertement conflictuel, du moins tendu et ambivalent. Le français et l'arabe ne se laisseront pas toujours « mélanger allégrement », bien au contraire.

Cette relation, à renégocier et à ajuster régulièrement, est thématisée au fil des planches où alternent deux récits indépendants mais, en même temps, reliés : l'un raconte l'histoire d'Abdallah Kamanja, personnage inspiré de l'arrière-grand-père maternel de l'autrice et inventeur d'un piano permettant de jouer la musique orientale, et l'autre, autobiographique, mettant en scène le double fictif de l'autrice. Cette double construction narrative donne lieu à un montage graphique où noir et blanc alternent pour distinguer visuellement les deux récits, tout en renvoyant aux touches bicolores du piano. Les planches au fond blanc retracent, suivant un parcours diachronique se situant dans le Beyrouth des années 1960 et 1970, l'aventure du personnage principal de l'album, Abdallah Kamanja, pianiste et accordeur, qui a consacré toute sa vie à son rêve, la construction du piano oriental. Le pan autobiographique est, en revanche, représenté sur les planches au fond noir qui reconstruisent de manière fragmentaire et non linéaire, progressant par association de souvenirs, la vie de l'autrice dans un va-et-vient spatial et temporel, entre Beyrouth et Paris. Ces pages autobiographiques ne sont cependant pas dépourvues de repères chronologiques, le début de l'histoire étant placé dans un cadre temporel bien précis et facilement identifiable : comme nous l'indique le récitatif, l'intrigue démarre en 2004, année où Zeina quitte Beyrouth pour s'envoler vers Paris. Une date est également citée, correspondant à l'autre moment clé de la trajectoire migratoire du personnage, à savoir la naturalisation de l'autrice en tant que citoyenne française. L'arrivée de la lettre officielle nous situe, en effet, le 15 mars 2010 (Mangada Cañas, 2022, en ligne).

Même si la réflexion sur la condition bilingue est sans conteste l'axe central du volet autobiographique, l'histoire d'Abdallah Kamanja n'est, bien entendu, pas sans lien avec l'expérience langagière : le piano oriental devient la métaphore par laquelle Abirached traduit l'être bilingue. D'ailleurs, dans une

des planches du roman graphique, son inventeur loue fièrement l'identité bilingue de son instrument, s'exclamant : « en résumé ce piano, chers messieurs, est un piano bilingue ! » (Abirached, 2015, p. 143). En effet, grâce au mécanisme ingénieux qu'il a mis au point (Abirached et Bouillon, 2015)[3], son instrument est en mesure de jouer le quart de ton propre à la musique orientale, ce qui le rend capable de naviguer entre deux traditions musicales donnant ainsi à entendre deux langues. C'est précisément cette condition de bilinguisme musical qui fascine le plus Abirached et qui va devenir sa source d'inspiration : « en cours de route, je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait, dans ce piano, c'était son côté bilingue, entre deux cultures, deux modes musicaux, deux langues » (Abirached et Bouillon, 2015, p. 143).

Compte tenu de la centralité de la question langagière, notre propos consistera à analyser la manière dont Zeina Abirached représente et dit son parcours linguistique, met en mots et en images son rapport à ses deux langues, afin de montrer comment cet album, en exploitant le jeu entre image et texte, en vient à refaçonner nos images et nos représentations des langues, ainsi qu'à poser autrement notre façon d'appréhender le « scandale bilingue » (Gadet et Varro, 2006).

## 2. REPRÉSENTER LE BILINGUISME

Comme *Le piano oriental* est lui-même un texte pris dans un mouvement bilingue investissant aussi bien le texte que le dessin, nous nous proposons d'explorer la manière dont se déploie le dispositif « hétérolingue »[4] (Grutman, 1997, p. 37 ; Suchet, 2014), tant dans les espaces textuels qu'iconiques. Il arrive en effet que le français, langue d'écriture de tous les albums d'Abirached, laisse ici volontiers la place à l'arabe. C'est en particulier dans les planches qui représentent l'espace urbain de Beyrouth avec ses enseignes de magasins, affiches, panneaux que le lecteur est confronté aux lettres arabes qui occupent l'espace du dessin ou se glissent dans des bulles qui rendent compte du paysage sonore de la ville, marqué par un incessant chassé-croisé entre les langues : la graphie arabe est alors convoquée pour transmettre le bruitage de la rue avec ses sons, voix et onomatopées caractéristiques.

3. « C'est un piano droit qui ressemble à tous les autres pianos, mais il y a la pédale de la sourdine, au milieu, qui en fait n'est pas la pédale de la sourdine mais décale toutes les cordes à l'intérieur du piano pour arriver à jouer ce quart de ton » (Abirached et Bouillon, 2015, p. 142).

4. L'hétérolinguisme est défini par Rainier Grutman comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit » (Grutman, 1997, p. 37).

Fig. 1 : Le piano oriental, 18

L'arabe toutefois ne se retrouve pas réduit à une langue mimétique du décor urbain, loin de là. Il dépasse l'espace extérieur de la ville et s'installe dans la sphère familiale et domestique où il devient la langue des échanges affectifs, de la proximité et de l'intimité. Le lecteur voit, par exemple, apparaître un mot en arabe (*yalla*)[5] dans une petite bulle où le père de Zeina s'adresse à sa fille (Abirached, 2015, p. 26). De même, dès la deuxième page, une insertion en arabe se glisse dans une bulle où Abdallah Kamanja s'adresse à sa femme Odette, cette fois – on ne manque pas de le préciser – reproduite en alphabet arabe. Lors d'un entretien, la dessinatrice signale l'apparition de cette insertion en caractères arabe : « à la deuxième page, après une série d'onomatopées et un texte assez bref, j'insère une petite bulle dans laquelle est écrit 'mon amour, ma vie' en arabe » (Roger-Lacan, 2020, en ligne).

5. Ce mot est utilisé en arabe libanais pour dire à quelqu'un de se dépêcher (à traduire par « allez, on y va »).

Si ce survol nous renseigne sur la présence d'une langue *autre* que le français, il n'est pourtant pas anodin de se demander si l'arabe est véritablement représenté, vécu et perçu comme étant une langue étrangère, différente et autre par rapport au français. Nous nous inscrivons en cela dans le sillage des travaux de Myriam Suchet, qui propose de redéfinir l'hétérolinguisme comme « mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné » (Suchet, 2014, p. 19). Il s'avère alors fort pertinent de prendre en compte la manière dont se présentent l'arabe et le français, ce qui permet de cerner le rapport que l'instance narrative (et auctoriale) entretient avec chacune de ses deux langues et la façon dont elle se positionne à leur égard, selon quel degré d'altérité/familiarité, de distanciation/proximité. À aucun moment, l'album ne met en question la limpidité de l'arabe qui apparaît aussi familier que le français, au point que le lecteur francophone fait à plusieurs reprises l'expérience de la non-maîtrise, se trouvant confronté à l'incompréhensible, voire à l'illisible. Dans ce cas-là, l'hétérolinguisme atteint sa forme la plus radicale franchissant le seuil de lisibilité, ce seuil fondamental identifié par Myriam Suchet dans son continuum gradué de l'altérité (Suchet, 2014, p. 78). Les mots ou les expressions en arabe sont en effet laissés sans gloses explicatives et lorsque l'arabe n'est pas translitéré en alphabet latin, le texte ouvre des plages d'obscurité, devenant complètement indéchiffrable pour le public non arabophone. Rien dans l'album ne signale l'arabe comme langue « étrangère » ou inconnue. Il en découle ainsi un espace dépourvu de lignes de séparation, où le français et l'arabe évoluent dans un régime de proximité et de familiarité réciproque.

Cette idée d'une langue maternelle plurielle, composite et relationnelle est exemplairement illustrée par deux métaphores graphiques qui jalonnent le récit autobiographique. La première apparaît dans une planche découpée en gaufrier de douze vignettes de taille identique, où la bédéiste se dessine, case après case, avec des aiguilles et de la laine dans les mains, en train de tricoter, dans des séquences réitératives où le même geste est représenté et ré-représenté. La dernière case de la page donne à voir le résultat du tricot : une trame serrée de fils inextricablement imbriqués, métaphore textile de sa bi-langue. La voix de la narratrice dans les récitatifs installe le récit et commente les images en dévoilant que ces bouts de laine, qu'elle passe son temps à tricoter, sont le français et l'arabe ; tissés ensemble, ils forment sa langue.

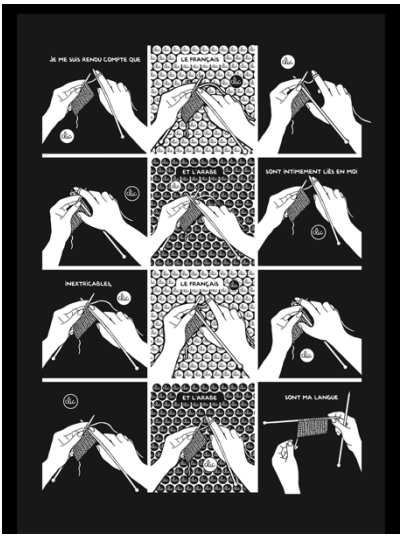


Fig. 2 : Le piano oriental, 92

Après ce genre de composition, utilisée en BD quand « cela implique la répétition d'une même action » (Woerly, 2022, p. 22), la planche suivante zoome sur la trame tissée donnant à voir, avec un effet de loupe, le motif de la texture. Celui-ci dessine des séquences de lettres, arabes et latines, qui s'enchaînent avec une grande fluidité et sans obéir à aucune logique[6], alors que l'arrière-plan représente des suites d'une même onomatopée (« clic »), reproduisant le mouvement continu et sans fin des aiguilles au travail.

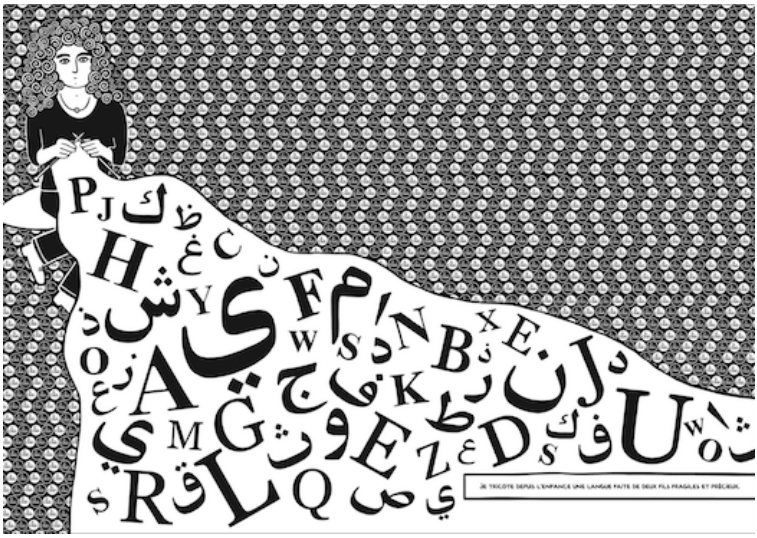


Fig. 3 : Le piano oriental, 93

6. Cette image iconique, comme on le verra par la suite, sera reprise dans les rabats intérieurs de l'album.

Immédiatement après suivent deux doubles pages où s'inscrit une seule image, qui visualise de nouveau la langue de la narratrice comme un tout enchevêtré : les deux « fils fragiles et précieux » (Abirached, 2015, p. 93) longuement tissés deviennent ici des baguettes qui s'entrecroisent et se superposent dans une étroite trame géométrique. Comme nous l'expliquent les commentaires, dans la tête de la narratrice se mélanger et se combiner « deux jeux de mikados renversés en vrac » (Abirached, 2015, p. 94) (Figure 4). Par un effet de zoom arrière, la deuxième double planche affiche en plan large les mikados qui prennent la forme d'une boule de petits bâtons emmêlés et soudés, entourée par un cercle de petites bulles remplies de l'onomatopée « clic » qui renvoie au geste du tissage (Figure 5).

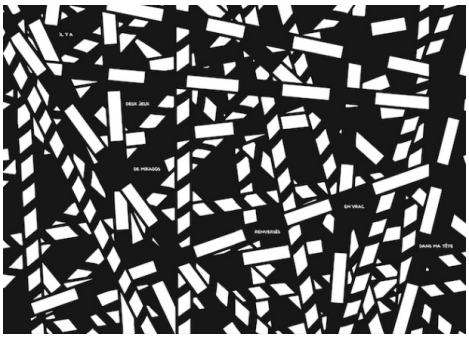


Fig. 4 : *Le piano oriental*, 94

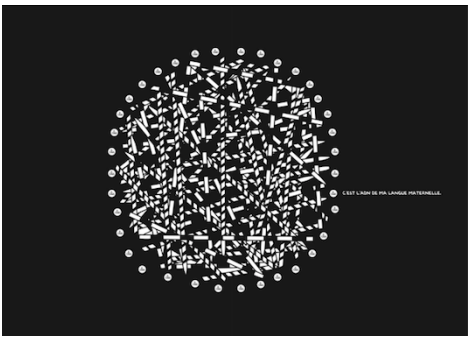


Fig. 5 : *Le piano oriental*, 95

Ces images d'une langue maternelle unie et pacifiée ne doivent toutefois pas masquer les tensions et les rapports de force inégaux, qui émergent à des moments clefs du parcours de la protagoniste/narratrice. C'est en particulier l'expérience de l'émigration en France qui a déclenché une « guerre des langues » (Calvet, 1987) tout intérieure et qui a ouvert, au moins provisoirement, une déchirure dans l'univers linguistique du *je* (narratif et auctorial). Même si son déplacement ne comporte pas la triple perturbation décrite par Salman Rushdie[7] (Rushdie, 1991, p. 277-278), la narratrice n'ayant pas à entrer effectivement dans une autre langue, elle se retrouve néanmoins forcée de reconfigurer sa pratique langagière et d'en redessiner les frontières. Avec l'arrivée à Paris, s'impose en effet la contrainte d'écarter d'emblée un de ses univers linguistiques, de détisser et disjoindre sa langue maternelle. Pour illustrer cette rupture, la dessinatrice reprend l'image des mikados mais dans une tout autre veine : les petits bâtons, apparaissant dans une double page, ne se superposent plus, bien au contraire. L'autrice se représente pendant qu'elle s'efforce de débrouiller et de séparer délicatement les bâtons afin d'obtenir deux ensembles distincts et homogènes, correspondant à deux unilinguismes bien clos.

7. Un migrant subit une triple perturbation : il perd sa place, il entre dans une langue étrangère et il se retrouve entouré d'êtres dont le comportement social et les codes sont très différents des siens, et parfois même offensants : « a triple disruption: he loses his place, he enters into an alien language, and he finds himself surrounded by beings whose social behaviour and codes are very unlike, and sometimes even offensive to, his own » (Rushdie, 1991, p. 277-278).

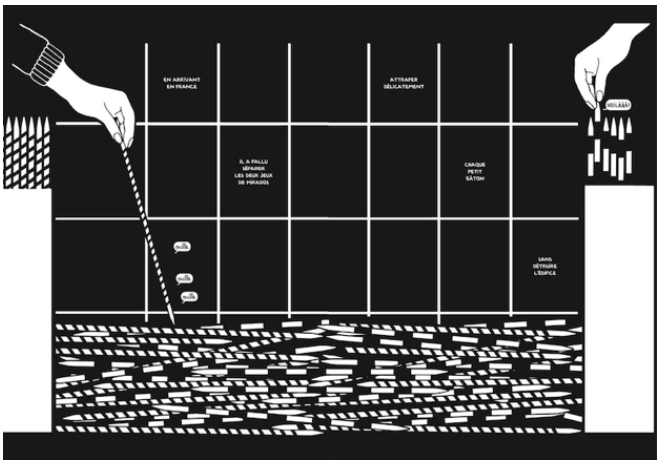


Fig. 6 : *Le piano oriental*, 118

Le résultat d'une telle démarche apparaît dans la planche suivante qui montre la narratrice en train de s'autotraduire, de l'arabe vers le français, pour inscrire sa pratique langagière dans un cadre unilingue rigide. Ainsi, les mots arabes (*yaani*, *tayyeb*, *enno*)[8] qui s'installaient tout naturellement dans son français (Abirached, 2015, p. 119) sont à présent remplacés et se trouvent dilués dans une langue française à l'abri de toute interférence, échappant à tout contact ou frottement avec l'arabe. Et pourtant cette pratique « glottophagique » (Calvet 1974) qui se présente dès le début comme une démarche incontournable, connaît un point d'arrêt qui correspond à un épisode césure, c'est-à-dire l'obtention de la naturalisation française. C'est à partir de ce moment-là que la narratrice refuse de se plier au monolinguisme et parvient à composer avec sa bi-langue, faisant sauter les cloisons et s'autorisant tout type d'alternances. Pour marquer cette nouvelle étape, l'autrice a de nouveau recours à la métaphore des mikados, image symbole de son parcours entre les langues. Si, dans la planche précédente les deux jeux apparaissaient bien rangés, dans leurs pots respectifs situés à chaque extrémité, ils sortent maintenant de leur immobilisme et brisent toute ligne de partage. Les bâtons de chaque jeu jaillissent d'une moitié de la tête de la narratrice, se tournent en direction de l'autre jeu et, les bras tendus, s'insurgent contre toute division artificiellement érigée. Significativement, cet épisode s'accompagne du retour de l'arabe dans les pages de l'album, cette langue revenant dans des bulles calligraphiées en caractères arabes, issues des baguettes.

8. Pour chaque mot arabe la narratrice propose la traduction française : elle traduit respectivement *yanni* par « c'est-à-dire », *tayyeb* par « *bon* » et enno par « en fait ».

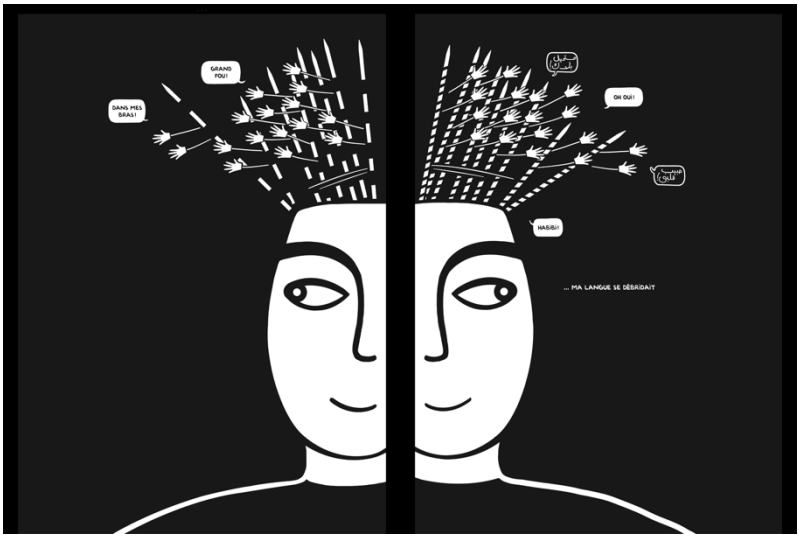


Fig. 7 : *Le piano oriental*, 159-160

Ce processus d'affranchissement linguistique et de réconciliation avec son bilinguisme, qui n'a rien d'aléatoire quant à sa temporalité, mérite une attention particulière. Il nous semble en effet que la phase monolingue, où la narratrice s'essaie à adhérer au mythe (fictif) de l'*un*, peut s'expliquer par la nécessité, incorporée et imposée, de s'approprier *la* langue française pour aboutir à un sentiment d'appartenance à la communauté. D'ailleurs, Marc Crépon fait remarquer que

> La langue se trouve érigée en critère suprême d'identification et son appropriation en signe d'appartenance, sans que le caractère contraignant (institutionnel, scolaire, étatique) de cette appartenance et de cette identification se trouve mis en question (Crépon, 2001, p. 29).

C'est au nom de cette identification nécessaire qui n'est pourtant en rien naturelle ni spontanée, que la langue est présentée « comme une et commune, identique à elle-même et identique pour tous » (Crépon, 2001, p. 29). Il en découle ainsi que toute forme de bi-plurilinguisme, déjouant d'un seul coup l'idéal de l'*un* et du *même*, met en péril l'identification à *la* langue, et par là, l'intégration à la communauté des « possesseurs » (Gauthier, 2011, p. 185) de cette langue. Derrière le geste autotraductif de l'autrice-narratrice, s'attelant à faire le tri dans sa langue, on peut lire les lourdes conséquences de la méfiance à l'égard des bilinguismes, ainsi que la « suspicion qu'inspirent les identités doubles » (Gadet et Varro, 2006, p. 21). Comme l'écrivent Françoise Gadet et Gabrielle Varro dans leur étude, par ailleurs significativement intitulée *Le* « *scandale bilingue* », « le phantasme du "Un" détermine toujours le regard posé sur soi-même et sur les autres, et la difficulté contemporaine de concilier des appartenances multiples » (Gadet et Varro, 2006, p. 21).

## 3. REFUSER LA TRADUCTION OU LA BI-LANGUE RETROUVÉE

La bi-langue réapparaît dès que le *je* de la dessinatrice n'a plus à démontrer aucune allégeance ou loyauté linguistique et que l'État a finalement reconnu sa « légitimité » ; elle ne se cache plus derrière la langue de l'« autre ». De sa bouche recommence à sortir une prononciation bi-langue marquée par un accent arabe qu'elle laisse surgir triomphalement. Il arrive ainsi que, précisément au moment où ses papiers la déclarent « française », on lui posera de plus en plus les questions, fréquentes mais moins fastidieuses : « vous venez d'où ? /vous avez un petit accent ? », la ramenant dans une condition d'« étrangeté ». D'ailleurs, comme le souligne Cécile Gauthier, la « traque d'une "levée des masques" » se manifeste, entre autres, sous forme d'« un repérage obsessionnel de l'accent "étranger" »[9] (Gauthier, 2011, p. 189). Cela nous fait penser aux réflexions de Ginette Michaud qui affirme que « de tous les effets de langue, l'accent est sans doute aussi le signe qui frappe le plus l'autre qui écoute, même s'il ne parvient à l'identifier, à retracer ses "racines" qu'imparfaitement » (Michaud, 1999, p. 17).

Cet accent « perturbateur » affichant la présence de son autre langue, que Zeina s'autorise à présent à dévoiler, s'accompagne du retour de mots et d'expressions arabes qui se manifestent avec la plus grande liberté dans ses discours. De même que sa prononciation exprime le refus de se fondre dans un français normé et indifférencié l'enfermant dans une « unidentité » (Crépon, 2001, p. 29) stable et unifiée, la présence de fragments en arabe témoigne du refus de se traduire, de réduire sa différence en passant par des équivalents faux et imparfaits. Après tout, la non-traduction peut s'offrir « comme une réponse à la violence de la traduction » (Rueff et Samoyault, 2020, en ligne), comme une forme de résistance contre une pratique autotraductive qui risque de méconnaître, voire de dénier, l'autre langue. Alors qu'auparavant la narratrice ne pouvait s'empêcher d'avoir recours aux équivalents des termes arabes dans le souci de se rendre transparente, dans cette planche elle ne se plie plus à la loi du monolinguisme et rend compte de la différence linguistique qui est à la fois interne et externe à toute langue. Pour reprendre la célèbre formule d'Abdelkébir Khatibi, elle donne à voir que « la langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la font et la défont » (Khatibi, 1983, p. 188). Un tel propos va à l'encontre de toute idée d'unité et d'homogénéité de la langue maternelle, façonnant un nouvel imaginaire ouvert aux fluctuations, aux passages, aux pluralités identificatoires. Les appartenances exclusives et les identités assignées vont se dissoudre dans une errance enracinée, une « enracinerrance »[10] (Robin 2014, en ligne) faite de déplacements plus ou moins volontaires ou involontaires, de mouvements

9. À propos de la centralité de l'accent, nous citons parmi les très nombreux exemples cet extrait tiré d'*Adieu, vive clarté* de Jorge Semprun : « [J]'ai pris la décision d'effacer au plus vite toute trace d'accent de ma prononciation française : personne ne me traitera plus jamais d'*Espagnol de l'armée en déroute*, rien qu'à m'entendre. Pour préserver mon identité d'étranger, pour faire de celle-ci une vertu intérieure, secrète, fondatrice et confondante, je vais me fondre dans l'anonymat d'une prononciation correcte » (Robin, 2014, en ligne).

10. On doit cette expression à Jean-Claude Charles.

et d'allers et retours. Ainsi la bédéiste, en empruntant l'image d'un autre jeu – cette fois, le ping-pong – se représente comme une balle qui rebondit sans cesse entre le Liban et la France, en transit permanent, sans qu'elle n'ait jamais à choisir entre les deux pays, les deux espaces de sa géographie. Dans le même esprit, dans une des dernières planches de l'album, l'autrice se dessine fièrement habillée d'un t-shirt avec le logo d'une valise – symbole on ne peut plus clair du déplacement et du mouvement – imprimé à la place du cœur pour représenter un entre-deux conquis (Amatulli, 2018)[11].

De la même manière, après avoir connu l'« intranquillité » (Gauvin, 2023) linguistique avec ses conflits et ses tensions, la narratrice revendique une langue travaillée par la différence et la pluralité, où la traduction est toujours inachevée et laisse des traces, des bruits évidents et perceptibles de l'autre langue. Il n'est plus question de s'identifier à la langue de l'autre ni de « naturaliser » sa pratique langagière en mettant en frontières ses deux langues, comme s'il s'agissait de deux entités distinctes et distantes, mais d'habiter un entre-deux linguistique, fluide et relationnel. De même que le piano oriental de l'arrière-grand-père réunit « deux visions du monde que rien ne semble pouvoir lier » (Abirached, 2015, p. 148), son dessin déplie une géographie qui brouille les cartes et les frontières, s'ouvrant sur ce qu'on serait tenté d'appeler avec Homi K. Bhabha, un « tiers espace » (Bhabha, 1994) polymorphe qui n'appartient ni à Beyrouth ni à Paris. Si « être un piano oriental, c'est ouvrir une fenêtre à Paris et s'attendre à voir la mer » (Abirached, 2015, p. 149), Zeina Abirached dans la dernière planche dessine sa main en train de tracer la ligne droite de la mer derrière les immeubles haussmanniens (Amatulli, 2018). Un bateau flotte sur cette ligne droite que seul le monument iconique parisien vient interrompre.

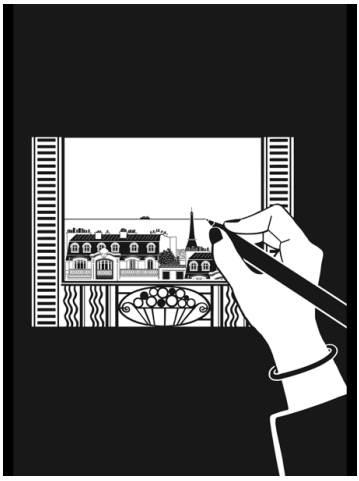

Fig. 8 : *Le piano oriental*, 159-160

11. Nous renvoyons à l'étude de Margareth Amatulli qui a développé une analyse approfondie de cette image et de ses implications à la lumière de Le jeu des hirondelles, un album précédent de Zeina Abirached (Amatulli, 2018).

C'est à la manière de ce bateau qu'elle a appris à naviguer entre ses deux langues, dans une langue maternelle « post-monolingue » (Yildiz, 2012), où s'installe un flottement des deux alphabets, comme le montrent les rabats intérieurs de l'album, qui entourent et encadrent symboliquement l'ouvrage graphique. Ces pages reprennent le motif du tricot, sur un fond doré, tandis que les lettres représentées en noir – sans qu'aucune distinction ne soit posée entre les deux systèmes alphabétiques – soulignent l'identité irrémédiablement multiforme de sa langue, jamais mono-identitaire ou mono-linguistique.

## RÉFÉRENCES

Abirached, Z. & Bouillon, H. (2015). Un jeu de ping-pong entre la France et le Liban. *Hommes & migrations*, *1311*, 140-143. https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3335

Abirached, Z. (2015). *Le piano oriental*. Casterman.

Amatulli, M. (2018). Espèces d'espaces. L'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached. *Between*, *8*(15), 1-27. https://doi.org/10.13125/2039-6597/3274

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Calvet, L.-J. (1987). *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Payot.

Calvet, L.-J. (1974). *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Payot.

Cañas Mangada, B. (2022). La création littéraire et artistique de Zeina Abirached, un espace de réflexion et de rencontres interculturelles. *Çédille. Revista de estudios franceses, 22*, 61-76. https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.22.05

Crépon, M. (2001). Ce qu'on demande aux langues. (Autour du Monolinguisme de l'autre). *Raisons politiques*, *2*(2), 27-40. https://doi.org/10.3917/rai.002.0027

Gadet, F. & Varro, G. (2006). Le « scandale » du bilinguisme. *Langage et société*, *116*(2), 9-28. https://doi.org/10.3917/ls.116.0009

Gauthier, C. (2011). Changer de langue pour échapper à la langue ? L'« identité linguistique » en question. *Revue de littérature comparée*, *338*(2), 183-196. https://doi.org/10.3917/rlc.338.0183

Gauvin, L. (2023). *Des littératures de l'intranquillité*. Karthala.

Gauvin, L. (2004). *La fabrique de la langue*. Seuil.

Gauvin, L. (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Boréal.

Groensteen, T. (2012). Roman graphique. Dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*. https://www.citebd.org/neuvieme-art/roman-graphique

Groensteen, T. (2014). Autobiographie. Dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*. https://www.citebd.org/neuvieme-art/autobiographie

Grutman, R. (1997). *Des voix qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Fides.

Khatibi, A. (1983). *Maghreb pluriel*. Denoël.

Michaud, G. (1999). « À voix basse et tremblante » : phonographies de l'accent, de Derrida à Joyce. Dans L. Gauvin (Eds.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle* (15-35). Les Presses de l'Université de Montréal.

Robin, R. (2014). Écrire français avec un accent. *Fabula-LhT*, *12*. https://doi.org/10.58282/lht.1189

Roger-Lacan, B. (2020). Beyrouth nous reconnaîtra-t-elle ? Une conversation avec Zeina Abirached. *Le Grand Continent*. https://legrandcontinent.eu/fr/2020/11/29/zeina-abirached/

Rueff, M. & Samoyault, T. (2020). Refuser parfois la traduction, aller au-delà d'elle. Dialogue entre Martin Rueff et Tiphaine Samoyault. *Po&sie*, *174* (4), 7-17. https://doi.org/10.3917/poesi.174.0007

Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérolingue, ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Classiques Garnier.

Woerly, D. (2022). Dessiner entre les langues, raconter entre les arts. Les bilinguismes multiples de Zeina Abirached. Dans I. Cros, et A. Godard (Eds.), Écrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement, (15-31). Éditions des archives contemporaines.

Yasemin, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Post-Monolingual Condition*. Fordham University Press.