

EN D'AUTRES MOTS L'ÉCRITURE TRANSLINGUE DE SOI

Alain Ausoni



Lincoln College



University of Oxford

*Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy at the University of Oxford*

Hilary Term 2015

Remerciements

C'est grâce à une généreuse bourse de la Berrow Foundation que j'ai eu la chance d'entreprendre des études doctorales à l'Université d'Oxford (Lincoln College) et à l'aide du Fonds national suisse de la recherche scientifique que j'ai pu les mener à terme dans d'excellentes conditions.

Pour son soutien sans faille, sa patience et ses conseils avisés, un très grand merci à Ann Jefferson.

Merci aussi à Kate Tunstall et à Thérèse Jeanneret, et à leurs étudiants, de m'avoir permis de me frotter à l'enseignement du français langue étrangère : cela n'a pas été qu'une distraction de mon objet d'étude.

À différents moments et sous différentes formes, des échanges m'ont aidé à me poser de meilleures questions : que soient ici remerciés Michael Sheringham, Dominique Combe, Toby Garfitt, Marie-Chantal Killeen, Alain Viala, Philippe Lejeune, Noël Cordonier, Jérôme Meizoz, Gilles Philippe et Fabien Arribert-Narce.

Merci à mes parents, Nicole et Pierre, pour tout.

Au cours de ce projet, j'ai pris plaisir à me former aussi aux rôles nouveaux pour moi de mari et de père : cette thèse est dédiée avec tout mon amour à Lauriane, Romane et Agathe.

Et bouclant ce chapitre, dans l'espoir que les prochains seront aussi heureux, mes dernières pensées vont à Laurent qui ne l'était plus assez.

Table des matières

Avant-propos

Introduction	1
Trans– quoi ?	2
Translinguisme et écriture de soi	22

PREMIÈRE PARTIE : CONVERSIONS TRANSLINGUES **33**

Chapitre 1 Andreï Makine en transplanté	39
Troyat, Gary, Makine	43
Greffes de langues (Du Bellay, Canetti, Kristeva)	49
Vie d'un transplanté	53
Makine, le transplanté	61
Chapitre 2 Hécator devient Hector : Bianciotti le converti	73
Le français, langue de Valéry	77
Différence linguistique et écriture de soi	82
Renaissance translingue : le français langue intime	86

DEUXIÈME PARTIE : OSCILLATIONS TRANSLINGUES **93**

Chapitre 3 Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue	99
De la langue de choix au choix des langues	100
Diglossie littéraire et écriture de soi	106
Une explication avec la langue française	109
Chapitre 4 Nancy Huston cherche le nord	119
Affiliations translingues	120
Distance libératrice	124
La langue froide, privilège littéraire	127
L'épanorthose de soi	130

TROISIÈME PARTIE : ROBINSONS TRANSLINGUES **139**

Chapitre 5 Agota Kristof dans sa langue ennemie	143
Demandes du vécu	144
Un récit de vie exhumé	148
Écrire dans une langue ennemie	153
D'un soupçon tenace sur ce qu'on demande aux langues	158

Chapitre 6 L'hongroise histoire de Katalin Molnár avec le français	163
Agrégation de textes et figuration de soi	164
Molnár après Queneau	168
« lékri dlavoi », langue personnelle	173
Voix d'un autre et figuration de soi	177
Dire son « hongroise histoire »	181
Conclusion	185
Bibliographie	191
Résumé court / Résumé long / Abstract	203

Avant-propos

En Suisse romande, sur les emballages des produits alimentaires, dont certains (café, tisanes) ont été consommés sans modération pendant la phase finale de la rédaction de cette étude, la liste des ingrédients est souvent donnée en trois langues. Lisant et comparant ces trois versions, nombreux sont ceux qui trouvent dans l’amusement, et avant l’apprentissage scolaire de l’allemand et de l’italien, le premier aperçu du plurilinguisme institutionnel de leur pays.

Alors que l’enseignement précoce d’une autre langue nationale est aujourd’hui remis en cause en Suisse, ce travail se veut, bien qu’indirectement, une contribution à sa défense. Il n’est pas seulement question de vanter les avantages de l’apprentissage des langues étrangères en termes de communication. Il s’agit aussi de reconnaître qu’il permet, entre autres, le développement d’un questionnement sur le rapport à celle(s) qu’on prend pour sa ou ses « propre(s) » langue(s) et une sensibilisation aux aspects linguistiques de la vie dans un monde globalisé.

Même si certaines initiatives politiques récentes ont cherché à remettre en cause cet état de fait, la Suisse figure parmi les pays européens qui comptent la plus grande proportion d’immigrés. Cela n’est pas sans effet sur la forme de sa littérature. Cette étude a en tout cas sans doute trouvé son impulsion première dans le plaisir procuré par la lecture d’un récit de vie composé en français par une personne qui ne connaissait pas la langue quand, à l’âge de vingt et un ans, elle s’est retrouvée en Suisse romande : *L’Analphabète* (2004) d’Agota Kristof.

Préparant ce travail à l’Université d’Oxford, j’ai pu faire l’expérience à la fois de l’appel de récit de soi que suscite la vie quotidienne dans une autre langue (ou entre les langues) et des bénéfices langagiers qu’il y a à faire le point, toujours dans cette autre langue, sur ce qui nous a mené là où l’on est.

Dans ce milieu universitaire international et plurilingue, la pratique académique d'une langue étrangère est devenue monnaie courante. Plusieurs chapitres de cette étude ont été rédigés originellement en anglais, et c'est aussi dans cette langue que j'ai testé certaines idées en public. Outre un travail sur la langue, cela a nécessité un travail d'acclimatation à une culture académique et didactique différente de la mienne. Même si la langue académique est assez standardisée et ne constitue pas un code complet, de s'écouter parler ou de se relire ont été en ces circonstances des expériences d'étrangeté à moi-même.

Pendant ces années oxfordiennes, enseignant le français langue étrangère, j'ai été confronté aux inquiétudes largement partagées, qu'elles soient fondées ou non, que suscitent les conditions et les résultats actuels de l'enseignement-apprentissage scolaire des langues étrangères au Royaume-Uni. Mais côtoyant des étudiants souvent brillants, il m'a été donné de voir, outre ce que l'acquisition des compétences souhaitées demande de travail quotidien, comment les représentations qu'on se fait d'une langue et de son apprentissage affectent en profondeur nos manières de l'aborder et de la pratiquer. Chaque apprenant tisse avec la langue étrangère des rapports particuliers, riches d'expériences et d'attentes personnelles.

Comme il se peut qu'une langue étrangère devienne langue des études, du travail ou de l'amour, ou l'une des langues dans lesquelles on fait toutes ces choses, il arrive aussi qu'elle devienne langue d'écriture. Ces dernières années, les écrivains du français langue « étrangère » ont souvent pratiqué l'écriture de soi pour explorer la relation singulière qu'ils entretiennent avec leur langue d'adoption. Assez curieusement jamais réunis comme tels dans l'étude de ces écrivains, leurs textes autobiographiques constitueront le corpus de cette étude.

En faisant une place à ces quelques expériences personnelles dans cet avant-propos, j'ai voulu suggérer que ce corpus aura bien des chances de parler à celles et ceux qui vivent ou ont vécu en différentes langues. Par ailleurs, j'ai tâché de montrer en quoi les conditions de l'exploration de mon objet d'étude m'ont sensibilisé à certains de ses aspects¹. Elles ont aussi renforcé l'intérêt que je lui porte et qu'il me reste maintenant à partager.

¹ De ces conditions découle aussi ma conviction des bienfaits pédagogiques et, plus largement, sociaux des Rectifications de l'orthographe de 1990 : cette étude s'y conforme.



Marc Chagall, Paris par la fenêtre, 1913

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris

Introduction

C'est une vue de Paris peinte par Chagall en 1913. Son titre a été choisi par Blaise Cendrars : *Paris par la fenêtre*. À gauche, à travers le cadre d'une fenêtre, on voit des bâtiments et un train représenté à l'envers, les roues en haut. À droite, gigantesque et claire, la Tour Eiffel se détache des immeubles dans un ciel « orphique » aux grands plans translucides de couleurs vives qui se chevauchent. Du bleu, du blanc, du rouge. Et beaucoup de brun. On voit un parachutiste et plus bas, comme flottant dans le brouillard à l'horizontale, un homme et une femme. C'est l'angle inférieur droit du tableau qui retient rapidement l'attention. On y voit la tête d'un homme aux deux visages. C'est ce Janus qui, en compagnie d'un chat à visage humain, regarde par sa fenêtre. L'une de ses faces est blanche, l'autre est bleue. Une main semble aller avec ce second visage, elle est bleue aussi et un cœur doré occupe son centre. Sa veste rouge n'est pas double. Le visage blanc, dont le nez s'écrase presque sur le bord de la toile, semble la porter à l'envers.

Parce que le temps de son enfance à Vitebsk n'a cessé d'être pour Chagall une source d'inspiration ou parce que dans l'un de ses poèmes il avait écrit : « il fut un temps où j'avais deux têtes »¹, on s'est plu à penser que, regardant Paris par sa fenêtre, l'homme du tableau regardait peut-être en même temps derrière lui, un passé vécu ailleurs et en d'autres mots².

Le sujet bilingue a fréquemment été représenté sous les traits de Janus, dieu romain des commencements et des fins, des choix ou du passage (*janua* signifiant « porte », « entrée » ou « accès » en latin), dont une face est tournée vers le passé et

¹ Marc Chagall, *Poèmes*, traduction française de Philippe Jaccottet en collaboration avec l'auteur, Genève, Cramer Éditeur, 1975, p. 130.

² Voir par exemple Natasha Lvovich, « Translingual Identity and Art : Marc Chagall's Stride Through the Gates of Janus », *Critical Multilingualism Studies*, 3/1, 2015, p. 112-134.

l'autre vers l'avenir. Elsa Triolet a par exemple choisi une sculpture représentant une femme *bifrons* qui contemple l'un de ses visages dans un miroir pour illustrer les pages d'un texte autobiographique qui traitent de sa pratique littéraire : « Ainsi, moi, je suis bilingue. Je peux traduire ma pensée également en deux langues. Comme conséquence, j'ai un bi-destin. Ou un demi-destin. Un destin traduit. La langue est un facteur majeur de la vie et de la création »¹. Une édition limitée de ce texte comprend une lithographie de Chagall : Elsa Triolet, qui écrit en russe et en français, traduit et s'auto-traduit, apparaît sous les traits d'une créature à deux visages.

On imagine volontiers le Janus de la toile de Chagall se disant les mots de Triolet, ou les écrivant. Il pourrait bien se livrer en somme à l'activité littéraire qui fera l'objet de cette étude : l'écriture translingue de soi.

Trans- quoi ?

Translingue². L'homme du tableau serait un écrivain qui dirait : « Mon français n'a pas d'enfance »³. De Paris ou d'ailleurs, pour un texte ou pour toujours, il écrirait en français alors même que ce n'est pas sa langue première et qu'elle n'a pas été pour lui toujours déjà là.

Pratiquant son art à Paris, Chagall a subi d'autres influences, développé d'autres techniques et été inspiré par d'autres vues mais il n'a pas vu ses outils et sa matière changer radicalement. Et comme celles de Soutine ou Modigliani, pour ne prendre que des exemples de peintres étrangers qu'il a fréquentés à Paris, ses toiles peuvent parler à des amateurs de tous horizons. Il en est tout autrement de la littérature. S'ils avaient été écrivains plutôt que peintres ou sculpteurs, ces émigrés auraient été placés face à un choix difficile : écrire dans leur langue première, dans l'isolement de leur environnement quotidien, ou passer au français, sachant bien toute la difficulté qu'il y

¹ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1969, p. 84-85. Plus récemment, c'est de « névrose de Janus » et de « bi-frontalité douloureuse » qu'a parlé Claude Esteban dans le beau livre consacré à son expérience d'enfant bilingue : *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, « L'Un et l'autre », 1990, p. 95.

² Je traduis le néologisme « translingual » forgé en anglais par Steven G. Kellman et, dans ce qui suit, sa définition du translinguisme comme « the phenomenon of authors who write [...] at least in a language other than their primary one ». Les pages qui suivent doivent beaucoup à son introduction pionnière et érudite à ce phénomène, voir Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination*, Londres, University of Nebraska Press, 2000, p. ix.

³ Luba Jurgenson, *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 98.

a, quand ce passage est tardif, à acquérir dans une langue étrangère les compétences nécessaires à la communication littéraire.

Quand Chagall s'est essayé à l'écriture, il a choisi la première option, composant la très grande majorité de ses poèmes en russe ou en yiddish, les langues qui ont bercé ses premiers jours. Certaines des figures les plus marquantes du modernisme ont fait de même. Écrivant de Paris, Gertrude Stein, James Joyce, Ernest Hemingway ou Julio Cortázar se sont par exemple accrochés à leur langue première, comme l'ont fait en d'autres lieux Thomas Mann, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz ou Ezra Pound par exemple. Mais d'autres écrivains ont expérimenté la pratique littéraire d'une deuxième, troisième ou quatrième langue. De ceux qui ont écrit en français, les plus célébrés sont certainement Emil Cioran, Samuel Beckett et Romain Gary. Comme eux, de nombreux écrivains translingues composent ou ont composé des textes en plusieurs langues. C'est le cas par exemple de Elsa Triolet, Elie Wiesel, Milan Kundera, François Cheng, Jorge Semprun, Hector Bianciotti, Gao Xingjian, Vassilis Alexakis, Katalin Molnár, Nancy Huston ou Atiq Rahimi. D'autres, moins nombreux, comme Henri Troyat, Julia Kristeva, Agota Kristof, Andreï Makine, Chahdortt Djavann ou Eun-Ja Kang ont (pour l'heure) produit l'entier de leur œuvre dans leur langue d'adoption. À mesure que paraissaient leurs textes, et avec plus de force dès le début des années 1990, s'est imposée l'idée que le translinguisme constituait une tradition littéraire riche et originale.

De la visibilité actuelle des écrivains translingues

Les écrivains translingues ont récemment acquis une visibilité particulière. Sans considérer les principaux prix littéraires parisiens (Goncourt, Renaudot, Femina, Médicis et Goncourt des lycéens) comme des indicateurs infaillibles de la forme de la littérature de langue française, on remarque que de 1990 à 2014 les écrivains translingues ont raflé dix pour cent des prix, une proportion sans commune mesure avec celle, bien plus restreinte, de leur production au sein de la littérature en français¹. Il faut surtout souligner que les écrivains récompensés : Eduardo Manet, Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Boris Schreiber, Nancy Huston, François Cheng, Shan Sa, Dai Sijie et Atiq Rahimi, ont le plus souvent été lus et présentés comme des

¹ Pendant ces années-là, les écrivains translingues ont récolté douze des cent vingt sept prix décernés.

auteurs translingues. C'était moins constamment le cas par le passé si l'on pense, par exemple, à l'assimilation littéraire d'Henri Troyat, né Lev Aslanovitch Tarassov en 1911 à Moscou. Que l'adoption d'un pseudonyme francisé soit beaucoup plus rare à l'heure actuelle – des écrivains cités plus haut, seul Cheng s'est choisi un prénom français et Andreï Makine comme Shan Sa ont opté pour des pseudonymes qui ne masquent pas leur origine – témoigne d'une autre manière du changement d'appréhension du phénomène du translinguisme littéraire.

De cette période de montée en reconnaissance du translinguisme, 1995 fait figure d'*annus mirabilis*. Andreï Makine fait cette année-là une moisson inédite de prix littéraires avec son *Testament français* : Goncourt, Goncourt des lycéens et Médicis. Lauréat *ex aequo* de ce dernier prix, Makine partage ses lauriers avec un autre écrivain translingue, Vassilis Alexakis, récompensé pour *La Langue maternelle*, roman autobiographique auscultant la relation qu'un Grec de retour de Paris entretient avec sa langue première. Cette année-là voit aussi la publication du deuxième volume de sa suite autobiographique où Hector Bianciotti traite de son arrivée en France et de son passage au français. Les augustes portes de l'Académie française lui seront ouvertes l'année suivante. François Cheng et Michael Edwards le rejoindront sous la Coupole en 2002 et 2013 respectivement. Écrivains grandis dans d'autres langues et dont les œuvres témoignent des pouvoirs que la langue et la littérature françaises peuvent exercer sur les vies de ceux qui viennent d'ailleurs, ils ont comme lui été jugés dignes de régler la langue française et d'œuvrer à sa défense et à son illustration.

Les guerres et les oppressions qui ont marqué le siècle dernier ainsi que les phénomènes de la globalisation et du développement de la mobilité ne sont pas pour rien dans la visibilité actuelle du translinguisme littéraire. Non sans liens avec ces bouleversements, trois facteurs semblent spécialement déterminants pour ce qui concerne la pratique translingue du français : l'évolution historique de la conception du bilinguisme et du rapport de chacun à sa langue première ; la graduelle accréditation de l'idée que la littérature s'écrit dans une sorte de langue étrangère ; et la progressive redéfinition du statut de la langue française dans le monde.

Le plurilinguisme des poètes et la pratique auto-traductive ont longtemps été

choses courantes¹. Mais avec le développement des nationalismes au fil du long XIX^e siècle, sous l'impact notamment du romantisme allemand, on peut constater avec Antoine Berman que « c'est tout le rapport à la langue maternelle, aux langues étrangères, à la littérature, à l'expression et à la traduction qui s'est autrement structuré »². L'un des effets les plus durables de la pensée romantique allemande a été la sacralisation de la langue maternelle comme lieu exclusif et absolu d'authenticité et de justesse dans la pensée comme dans l'écriture. Dans une réflexion de 1813 sur les différentes manières de traduire, Friedrich Schleiermacher se faisait fort d'évacuer la question de savoir comment un écrivain aurait écrit son texte dans une autre langue au motif, imparable, qu'« un écrivain ne peut produire une œuvre originale que dans sa langue maternelle »³.

La pratique littéraire d'une langue étrangère pose problème dans un tel paradigme. Et il a la vie dure (dans le monde occidental du moins). Alors qu'il avait œuvré à valoriser l'œuvre de Rabindranath Tagore auprès des lecteurs occidentaux et n'était pas pour rien dans son obtention du prix Nobel de littérature en 1913, William Butler Yeats s'est plus tard offusqué du fait que l'écrivain bengali s'auto-traduisse en anglais : « personne ne peut écrire avec musique et style dans une langue qui n'aurait pas été apprise dès l'enfance et serait depuis lors sa langue de pensée »⁴.

En 1926, année où Yeats reçoit à son tour le Nobel, Marina Tsvetaieva, poétesse russe écrivant dans sa langue première ainsi qu'en français et en allemand, fait part (en allemand) à Rainer Maria Rilke, son complice translingue, d'un mot de Goethe qui la tараude : « Goethe dit quelque part qu'on ne peut rien réaliser de grand dans une langue étrangère, ce qui m'a toujours paru faux (Goethe dans son ensemble sonne toujours juste, il n'est valable qu'en tant que somme, c'est pourquoi je commets

¹ Voir à ce sujet l'étude pionnière de Léonard Forster, *The Poet's Tongues : Multilingualism in Literature*, Cambridge, CUP, 1970. Voir aussi Michel Zink (dir.), *D'autres langues que la mienne*, Paris, Odile Jacob, « Collège de France », 2014.

² Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, p. 14.

³ Friedrich Schleiermacher, « Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens » (1813), dans *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz, Nina Mindt (éds), Berlin, De Gruyter, 2009, p. 75, je traduis.

⁴ Lettre du 7 mai 1935 à William Rothenstein, citée par Kellman, *The Translingual Imagination*, p. x, je traduis.

ici une injustice à son égard) »¹. La nécessité que Tsvetaieva ressent de revenir sur des mots vieux de plus d'un siècle pour défendre le translinguisme littéraire et les précautions oratoires qui accompagnent cette défense disent quelque chose de la prégnance de l'hostilité à la pratique translingue de l'écriture dans les premières décennies du vingtième siècle.

Les choses changeront néanmoins peu à peu sous l'influence de flux migratoires d'une importance nouvelle, généralisant pour les francophones ataviques l'expérience de la fréquentation de locuteurs et d'écrivains étrangers s'exprimant en français. La construction européenne jouera aussi un rôle important. Alors que Julia Kristeva remarque avec raison que le développement historique des institutions et de l'administration françaises « a conduit à une fusion sans précédent entre le fait national et le fait linguistique »², dès lors qu'il se définirait comme citoyen de l'Union européenne, comme cela est établi sur ses documents d'identité, un Français (ou un Belge francophone, mais ce ne serait pour lui rien de nouveau) se retrouverait « immigré immobile », appartenant à une minorité linguistique³.

Après un siècle où on s'est attaché à démontrer sa nocivité⁴, la pratique bilingue a été significativement mieux acceptée à partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale. De plus en plus prise pour ses avantages communicationnels dans un monde en voie de globalisation, et particulièrement dans une Europe construite par des bilingues (politiciens ou traducteurs), elle a aussi été valorisée en tant qu'atout cognitif grâce aux avancées de la neurolinguistique. Pendant cette période, la définition même du bilinguisme a évolué. Alors qu'on le définissait volontiers dans la première moitié du XX^e siècle comme « la connaissance de deux langues comme si elles étaient toutes les deux maternelles »⁵, on est passé à des caractérisations plus fonctionnelles pour le considérer aujourd'hui comme « l'utilisation régulière de deux

¹ Lettre du 6 juillet 1926 à Rainer Maria Rilke, citée par Daniel Heller-Roazen, *Echolalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2007, p. 177.

² Julia Kristeva, « L'autre langue ou traduire le sensible », *French Studies*, 52/4, 1998, p. 385-396 (386), repris dans *L'Avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, « Petite bibliothèque des idées », 1998.

³ François Taillandier, *La Langue française au défi*, Paris, Flammarion, 2009, p. 46-47

⁴ Les linguistes ont souvent borné cette période aux années 1840-1940, voir par exemple Andrée Tabouret-Keller, *Le Bilinguisme en procès (1840 - 1940)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

⁵ Leonard Bloomfield, *Language*, New York, Henry Holt, 1933, cité dans la traduction française de son ouvrage (*Le Langage*, Paris, Payot, 1970, p. 57) par François Grosjean, *Parler plusieurs langues. Le monde des bilingues*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 14.

ou plusieurs langues ou dialectes dans la vie de tous les jours »¹. Alors que seule une très petite minorité de personnes (typiquement des bilingues précoces qui pratiquent professionnellement deux langues) remplissaient les conditions de la première définition, une majorité de la population mondiale est bilingue selon les termes de la seconde. Mais ce qui les différencie surtout, et qui n'est pas sans effet sur l'appréhension du translinguisme littéraire, c'est que la définition actuelle du bilinguisme s'est dépêtrée de l'indexation problématique des compétences du sujet bilingue aux capacités langagières d'un locuteur natif idéal mais désincarné. La notion même de « locution native » a perdu de sa puissance et de son sens quand on a commencé à la voir (sous l'influence des travaux de Bakhtine notamment) comme une construction monolithique et artificielle ne prenant pas en compte le fait que chaque locuteur a des manières de parler qui sont affaire de région, d'occupation, de génération, de classe, d'ethnicité ou de genre. C'est en définitive l'« unidentité » de la langue, sa présentation en entité commune, « identique à elle-même et identique pour tous », qu'on a remise en question².

En 1996 (soit l'année qui a suivi l'année miraculeuse de la littérature translingue), Jacques Derrida a pris la mesure de ce qui se jouait dans cette évolution et l'a éclairée en publiant un texte d'inspiration autobiographique intitulé *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*. Comme souvent, Derrida « répond » à une œuvre littéraire, *Amour bilingue* (1983), dans laquelle son ami Abdelkébir Khatibi, marocain de culture musulmane et arabophone écrivant en français, se livre à des méditations sur son développement personnel et littéraire « dans la dissociation de tout langage unique »³. On connaît bien le paradoxe fécond qui ouvre le texte : « [j]e n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne »⁴. Partant de l'évocation de sa situation de Juif d'Algérie – c'est-à-dire de membre d'une communauté s'étant vu accorder (en 1870), retirer (en 1940) puis redonner (en 1943) la citoyenneté française, quasiment sans accès à la langue et à la culture arabe ou berbère, sans idiome intérieur à la

¹ *Ibid*, p. 16. C'est la définition que retient François Grosjean dans son ouvrage.

² Marc Crépon, « Ce qu'on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l'autre*) », *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 27-40 (29). Je me base largement dans ce qui suit sur la lecture éclairante que donne Crépon du texte de Derrida.

³ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983, p. 11.

⁴ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, « Incises », 1996, p. 13.

communauté juive, et parlant une langue, le français, réglée dans la métropole et hétérogène à son histoire –, Derrida généralise son propos pour s'atteler explicitement à une déconstruction de l'idée de la langue comme propriété. Inappropriable, la langue ne saurait être une composante organique et irréductible de l'identité personnelle ou nationale. Et pour s'opposer à toute forme d'instrumentalisation politique ou idéologique de la relation à la langue, Derrida enjoint de faire sortir la langue d'elle-même plutôt que de lui demander d'être un signe d'appartenance :

Inventer une langue assez autre pour ne plus se laisser réapproprier dans les normes, le corps, la loi de la langue donnée – ni par la médiation de tous ces schèmes normatifs que sont les programmes d'une grammaire, d'un lexique, d'une sémantique, d'une rhétorique, de genres de discours ou de formes littéraires, de stéréotypes ou de clichés culturels¹.

Dans l'exercice de la littérature, c'est inverser la fonction de l'écrivain, dont le mandat, explicite ou non, a longtemps été d'exemplifier dans son œuvre le génie naturel de son peuple, en resserrant par là le lien entre la langue et ses « propriétaires ». Dans cette conception de l'écriture comme désappropriation de la langue, on peut dire avec Marc Crépon qu'« écrire, ce n'est plus se plier à la loi d'un sol ou d'une communauté, c'est résister, par tous les moyens de l'invention (transformations, greffes, dérégulations, anomalies) à ce pli »². Pour tout ce qu'elles peuvent détenir comme potentiel subversif, particulièrement quand on les fait travailler contre les principes qui sous-tendent l'idéologie des identités nationales, les propositions du *Monolinguisme de l'autre* révèlent ou annoncent notre entrée dans la condition post-monolingue³. Et leur culmination dans la « promesse » que constitue l'écriture comme sortie du propre de la langue prolonge une tradition de discours qui, en littérature, veut que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »⁴.

Locus classicus de la pensée du littéraire en France, cette célèbre formule de

¹ *Ibid.*, p. 124.

² Crépon, « Ce qu'on demande aux langues », p. 37.

³ Je fais ici référence au sous-titre d'un essai qui s'appuie en partie sur la pensée de Derrida pour examiner comment, dans la littérature de langue allemande, des entreprises littéraires (de Kafka, Adorno, Tawada ou Zaimoglu) ont visé un au-delà de la langue maternelle. Voir Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 2002, p. 297.

Proust a souvent été reprise ou adaptée pour figurer que, du second XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle, d'idéal de la langue commune la langue des écrivains s'est déployée et a été redéfinie comme son « autre »¹. Dans *Les Mots* (1964), Jean-Paul Sartre se l'approprie et la radicalise : « on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère »². Dans cette conception, toute écriture littéraire est de l'ordre d'une traduction. Si Sartre ne rechigne pas à se représenter comme un « fort en thème » dans son texte autobiographique, c'est que l'époque n'est plus à d'« aristocrates » démonstrations d'aisance dans la manipulation d'une langue donnée : ses livres « sentent la sueur et la peine » parce qu'il cherche à les écrire comme dans une autre langue³. Avec Proust et Sartre à l'esprit, Barthes fonde aussi le sens particulier qu'il donne au mot « écriture » sur cette métaphore : « [l']écriture est une langue étrangère par rapport à notre langue, et cela est même nécessaire pour qu'il y ait écriture »⁴. Mais, des penseurs du littéraire, c'est assurément Gilles Deleuze qui a le plus tourné autour de la formule proustienne⁵. Fait remarquable, chez Deleuze l'image de la littérature comme langue étrangère procède à l'origine d'une analogie explicite avec le plurilinguisme qu'il se représente non comme la possession de deux systèmes linguistiques homogènes mais avant tout comme « la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène »⁶. Fasciné par des écrivains translingues comme Beckett, Gherasim Luca ou Louis Wolfson, c'est à partir de leur situation que Deleuze fait parler la formule de Proust avant de l'étendre à toute pratique littéraire : « nous devons être bilingue même en une seule langue »⁷.

Vu l'influence de sa pensée du littéraire, l'intérêt de Deleuze pour les écrivains

¹ Pour une histoire de la notion de « langue littéraire » qui, comme objet imaginaire et réalité linguistique, caractérise la prose des années 1850 à 2000, voir Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

² Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ Roland Barthes, « Un univers articulé de signes » (1970), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Seuil, 2002, p. 649-654 (654).

⁵ Les mots de Proust sont repris en épigraphe d'un de ses livres les plus lus, Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

⁶ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11.

⁷ *Ibid.* Sur ce mouvement de l'inter- à l'intralinguistique chez Deleuze (et sur les jeux de la poésie contemporaine avec la formule proustienne telle que comprise par Deleuze), voir Michael G. Kelly, « Poetry as a foreign language: Unhoused writing subjects in the *extrême contemporain* », *Forum for Modern Language Studies*, 47/4, 2011, p. 393-407.

translingues suffirait à expliquer leur visibilité particulière à la fin du XX^e siècle. Son geste de « littéralisation » de la formule proustienne par référence à la pratique plurilingue a aussi été suivi d'effets : nombreux sont les critiques qui s'en sont réclamés pour présenter le translinguisme comme un privilège littéraire. Pour Lise Gauvin, par exemple, sa position à la croisée des langues fait que l'écrivain postcolonial, et *a fortiori* translingue, est « condamné à penser la langue »¹. Il développerait de ce fait une « surconscience linguistique », définie comme « une sensibilité plus grande à la problématique des langues »², qui voudrait qu'« il n'en participe que mieux de cette expérience des limites, avancée dans les territoires du visible et de l'invisible, qui s'appelle Littérature »³. Même si les écrivains translingues sont loin d'être les seuls pour qui « le langage fait problème »⁴, au fur et à mesure que la langue littéraire a été apparentée à une autre langue que la langue commune, on s'est particulièrement plu à penser qu'« on traite plus spontanément en langue littéraire une langue étrangère que la sienne »⁵.

À ces variables diachroniques de l'imaginaire du translinguisme et de l'idée de la littérature comme langue étrangère s'ajoute celle de l'évolution du poids du français dans le monde. Il fut un temps où l'Europe parlait français⁶. En 1798, dans la préface à ses *Mémoires*, Giacomo Casanova écrivait avoir décidé de faire œuvre translingue « parce que la langue françoise est plus répandue que la mienne »⁷. Quelques années après le célèbre *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) dans lequel Rivarol chantait l'expansionnisme d'une langue devenue « la langue humaine »⁸, l'heure n'était pas à contester au français son rayonnement mérité. Il est éclairant de

¹ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 259.

² *Ibid.*, p. 256.

³ Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 15, je souligne.

⁴ Pour reprendre les mots de la célèbre formule selon laquelle « est écrivain celui pour qui le langage fait problème », Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 46.

⁵ Michel Zink, « Quelle langue est la mienne ? », *D'autres langues que la mienne*, p. 11.

⁶ Voir Marc Fumaroli, « Quand l'Europe parlait français, Paris était polyglotte », dans *D'autres langues que la mienne*, M. Zink (dir.), p. 131-160.

⁷ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie* (1789-1798), t. 1, 1798, manuscrit autographe, p. 10, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b.6000810t/f20.image>, page consultée le 3.11.2014.

⁸ Antoine de Rivarol, *De l'universalité de la langue française* (1784), P. F. Fauche, Hambourg, 1797, p. 97. Pour une riche contextualisation du *Discours* voir l'introduction de Gérard Dessons, « La langue humaine », dans Antoine Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, Paris, Éditions Manucius, « Le Philologue », 2013, p. 9-42.

rappeler à ce titre que Rivarol avait composé son *Discours* dans le cadre d'un concours proposé par une institution étrangère, l'Académie royale des Sciences et Belles Lettres de Berlin, et qu'il avait partagé ses lauriers avec un Allemand, Johann Christoph Schwab, dont la *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue française et la durée vraisemblable de son empire*¹, écrite en allemand, proposait un examen bien plus poussé des raisons de l'hégémonie linguistique du français. Mais il faut surtout retenir que des trois questions du concours, les deux premières, « Qu'est-ce qui a rendu la langue française universelle ? » et « Pourquoi mérite-t-elle cette prérogative ? », établissaient l'universalité légitime du français comme un état de fait dont on demandait simplement d'établir les causes. Si Rivarol s'y est attaché, il a surtout cherché à exemplifier les mérites du français par une démonstration d'éloquence. Cherchant plus à séduire qu'à convaincre, il a œuvré par la force de son style et de certaines de ses formules (« Ce qui n'est pas clair n'est pas français ») à transmuier des opinions largement partagées à son époque en des axiomes linguistiques qui connaîtront une grande postérité et serviront à établir toute une politique des langues dont on sait qu'elle a été particulièrement normative et centralisatrice en France².

À la troisième question qui demandait s'il était à présumer que la langue française conserve sa prérogative à l'universalité, Rivarol n'a pas répondu, sans que le jury ne lui en tienne rigueur semble-t-il. Reconnaisant l'importance de ce qu'on n'appelait pas encore la géopolitique sur les productions culturelles et le rayonnement des langues, Schwab avait lui pronostiqué un possible changement au bénéfice non de sa langue première mais de l'anglais. Il ne s'était pas trompé. Même si le français a joui d'un prestige littéraire mondial à d'autres périodes que celle du cosmopolitisme des Lumières – pensons par exemple aux attraits de Paris et du français pour les Symbolistes et les Surréalistes –, on peut raisonnablement penser que s'il avait écrit deux cents ans plus tard en désirant toujours le faire dans une langue « plus répandue » que la sienne, Casanova aurait choisi l'anglais.

¹ Johann Christoph Schwab, *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue française et la durée vraisemblable de son empire*, trad. française de D. Robelot, F. G. Henry (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2005.

² Voir par exemple, Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, [1975] 2002.

Inspirée du Commonwealth, la Francophonie, comme organisation intergouvernementale, doit en partie sa naissance à un réflexe de défense contre la nouvelle suprématie du monde anglophone. Au nouveau miroir de l'anglais s'est ajouté, dans le domaine du littéraire, celui du français de locuteurs non ataviques. Maisons d'édition, collections et prix littéraires ont été créés pour accueillir les productions d'écrivains (post)coloniaux qui se sont petit à petit fait une place dans les cursus scolaires et qu'on a commencé à étudier pour eux-mêmes dans le cadre disciplinaire nouveau des études postcoloniales. Les secousses qui ont mené à la décolonisation et l'ont suivie ne sont pas à sous-estimer : le lectorat hexagonal a vu le français lui revenir étrangéifié par la pratique d'écrivains qui remettaient en cause l'idéologie humaniste d'une langue française en partage. Mais la fin de la domination politique directe ne doit pas masquer la permanence d'une situation de domination tout à la fois économique, culturelle et linguistique. En 2007 encore, le manifeste littéraire « Pour une littérature-monde » se faisait fort de proclamer (ou du moins de prophétiser) la fin de la Francophonie comprise comme une entreprise aux relents néocoloniaux de domination par le centre parisien¹. Que des écrivains nés hors du sol hexagonal aient obtenu en 2006 le Goncourt et le Grand Prix du roman de l'Académie française (Jonathan Littell), le Goncourt des lycéens (Léonora Miano), le Renaudot (Alain Mabanckou) et le Femina (Nancy Huston) apparaissait aux auteurs du manifeste comme une « révolution copernicienne » signalant bien des années après les indépendances que le moment était enfin venu de « dénouer le pacte de la langue avec la nation » pour ouvrir la littérature en français sur le monde. Quelle que soit la pertinence de ses analyses, le manifeste fait la lumière sur l'importance de la production littéraire des écrivains d'« outre-France » au sein de la littérature en français. Des lauréats de l'année 2006, la dernière écrit en réalité d'« outre-français » et plusieurs autres écrivains translingues ont comme elle signé le manifeste.

Si dans le raisonnement hypothétique du choix d'une langue d'écriture pour un Giacomo Casanova contemporain on n'a pas pensé spontanément au mandarin, à l'arabe ou à l'espagnol (qui comptent après tout aussi plus de locuteurs, natifs ou non, que le français) c'est, hormis la distance linguistique qui sépare les deux premières

¹ Michel Le Bris et Jean Rouaud, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007 ; et *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

d'entre elles de l'italien, que la littérarité d'une langue n'est pas directement indexée au nombre de ses locuteurs. Pascale Casanova a montré dans sa *République mondiale des Lettres* qu'au XX^e siècle seule Londres est venue concurrencer Paris en tant que bourse des valeurs littéraires et que, si le français a continué d'agir plus que d'autres langues comme un « 'certificat' littéraire », c'est en raison d'une longue tradition « qui raffine, modifie, élargit à chaque génération littéraire la gamme des possibilités formelles et esthétiques de la langue »¹. C'est dire que si le français porte moins qu'autrefois dans le concert politique ou économique des nations, la voix de sa littérature demeure puissante dans le monde des Lettres. La reconnaissance actuelle des écrivains translingues peut se comprendre aussi comme une tentative d'assoir cette préséance littéraire dans une atmosphère par ailleurs anxiogène.

On peut dire en résumé que dans le contexte de ces trois mutations (qui ont un peu changé l'idée qu'on se faisait du translinguisme, de la littérature et du français), la valorisation des écrivains translingue procède d'un double mouvement de découplage entre le fait national et le fait linguistique. D'une part, elle entérine et promeut l'idée selon laquelle, la langue n'appartenant pas, il est possible qu'une littérature de qualité s'écrive dans une langue étrangère. Et, d'autre part, elle sert à démontrer et à renforcer la place de choix qu'occupe (toujours) le français comme langue de littérature : pour qui écrit, la langue française n'est pas une langue parmi d'autres ni ne peut être véritablement étrangère puisqu'elle demeure une *lingua franca* du littéraire.

Le translinguisme et la critique

La nouvelle visibilité de la littérature translingue est aussi manifeste dans de récentes démonstrations d'intérêt critique. Si on avait auparavant étudié la pratique translingue d'auteurs particuliers (Conrad, Nabokov, Beckett), il a fallu attendre l'an 2000 pour voir paraître des monographies dédiées plus généralement au phénomène du translinguisme avec l'étude pionnière de Steven G. Kellman au sujet des écrivains translingues de l'anglais et, pour ce qui nous intéresse particulièrement, celle que Robert Jouanny a consacrée aux auteurs translingues qui ont (au moins) le français

¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 39.

comme langue d'écriture¹.

La relative nouveauté de l'intérêt que la critique leur témoigne explique que les écrivains translingues, spécimens drôles ou rares de l'espèce littéraire, aient récemment été affublés d'une multitude de labels (dont aucun ne fait encore vraiment autorité) qui ont bien pu être pris pour des noms d'oiseaux. On aurait simplement pu dire des écrivains translingues qu'ils sont des auteurs *francophones* si l'adjectif pouvait encore s'entendre au sens strictement linguistique. Mais, dans l'opinion courante comme dans de violentes prises de position d'écrivains et de critiques², il est souvent associé à l'héritage colonial de la France et à un constat de marginalisation, voire la dépréciation, des productions littéraires extra hexagonales³. Or, il faut constater, comme l'a tôt fait Dominique Combe, que la question de la langue française ne se pose pas de la même façon pour les écrivains des contextes coloniaux ou postcoloniaux et pour l'écrivain translingue⁴. Dans son cas le recours au français n'est pas une affaire collective, c'est-à-dire communautaire et institutionnalisée, mais se comprend plutôt dans la singularité d'une trajectoire personnelle. De ce fait, si pour lui aussi le français peut conserver son étrangeté et rester un peu la langue de l'autre, il y a moins de chances que l'écrivain translingue érige la langue française et ses médiateurs en objets de défiance et d'aversion ou qu'il intériorise la dépréciation de sa propre langue qui ne manque bien souvent pas d'accompagner l'imposition du français⁵. Non qu'il faille au contraire toujours considérer la pratique translingue de l'écriture comme le résultat de l'élection enjouée d'une langue valorisée pour ses

¹ Kellman, *The Translingual Imagination* ; Robert Jouanny, *Singularités francophones. Ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000.

² En 1985, dans l'introduction à un numéro spécial de *La Quinzaine littéraire* intitulé « Écrire les langues françaises », Maurice Nadeau, défendant le pluriel de son titre, se félicitait de ne pas avoir utilisé le mot « francophonie » qui, outre d'aplatir la formidable diversité des écritures en français, « résonne mal à certaines oreilles. Elles y entendent l'écho d'une histoire coloniale heureusement dépassée », *La Quinzaine littéraire*, n° 436, 16 mars 1985, p. 3. Plus de 20 ans plus tard, quarante-quatre écrivains de langue française de tous horizons signaient le manifeste « Pour une littérature-monde en français » qui proclamait, pour des raisons somme toute assez semblables, la « fin de la francophonie » et la « naissance d'une littérature-monde en français », Le Bris et Rouaud, « Pour une littérature-monde en français » et *Pour une littérature-monde*, *op. cit.*

³ Voir à ce sujet le chapitre « Comment peut-on être francophone ? », dans Dominique Combe, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, « Licence Lettres », 2010, p. 25-41.

⁴ Déjà présente dans *Poétiques francophones* (Paris, Hachette, 1995), cette différenciation est proposée dès les premières pages de son livre de référence sur les littératures francophones, voir Dominique Combe, *Les Littératures francophones*, p. 8.

⁵ Voir à ce sujet Albert Memmi, *Portrait du colonisé* (1957), précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, « Folio actuel », 2008, p. 125

qualités ou sa littérature. Le jeu littéraire mondial est structuré par trop de forces contraignantes¹ et il est trop de situations où l'apprentissage d'une langue étrangère est d'abord affaire de survie ou de nécessité existentielle pour qu'on lise toute trajectoire translingue comme une « aventure linguistique orientée vers l'amour pour une langue adoptée »².

Dès son titre, *Singularités francophones* (2000) de Robert Jouanny marque la particularité du phénomène du translinguisme au sein des écritures francophones. Statistiquement négligeable, il a été occulté du fait de l'organisation traditionnelle des études et des histoires littéraires en fonction d'un critère géographique, si bien que, selon Jouanny, la critique a eu longtemps tendance à assimiler ou à ignorer ceux qui, « pour des raisons diverses, tantôt momentanément historiques, tantôt familiales, politiques, morales, psychologiques, culturelles, ou simplement fortuites, ont réellement choisi de proposer une œuvre littéraire d'expression totalement ou partiellement française »³.

Mettant au jour un corpus divers et varié, Jouanny reconnaissait qu'il n'avait pu aller qu'« à saut et à gambades » entre les continents et les époques (du XVIII^e au XX^e siècles)⁴. Dans *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, un essai publié cinq ans plus tard, Anne-Rosine Delbart s'est attachée à organiser de manière plus systématique un corpus restreint au seul XX^e siècle⁵. Peu courant pour référer à des écrivains d'expression française, mais n'ayant de loin pas tous la nationalité française ni n'écrivant tous de France, l'adjectif « français » du sous-titre peut étonner. Même s'il a été mobilisé pour réunir sans discrimination tous les écrivains d'expression française, on peut lui reprocher de réinjecter une dose de francocentrisme dans l'appréhension d'un phénomène qui ne relève justement pas d'une question d'identité nationale. Car la première partie du titre de Delbart le dit bien, et il est en cela plus transparent que celui de Jouanny : ce que les écrivains

¹ Lire à ce sujet le chapitre « La tragédie des hommes traduits », dans Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 359-422.

² François Cheng, *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 8.

³ Jouanny, *Singularités francophones*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, PULIM, 2005.

translingues ont en commun c'est bien de faire œuvre littéraire dans un exil langagier¹. S'ils sont polyglottes, ils ne sont pas de ceux qui, grandis dans des sociétés plurilingues ou selon un mode de vie cosmopolite, sont en peine de définir la langue des premiers sons qu'ils ont entendus, des premiers mots qu'ils ont prononcés ou des premiers livres qu'ils ont lus². Pour les écrivains translingues, le français n'est pas la langue première. Il faut l'entendre au sens temporel. Car il n'est pas rare que la vie et, peut-être plus que tout, la pratique de la littérature dans cette nouvelle langue lui confèrent un primat affectif ou expressif. « Langue seconde qui devient la première »³, dans les mots de Hector Bianciotti (sur l'œuvre duquel on reviendra), c'est le français qui peut, dans certains cas, s'habiller du tissu de connotations traditionnellement réservé à la langue que les linguistes n'aiment plus appeler *maternelle*.

En 2011, Véronique Porra a publié *Langue française, langue d'adoption. Une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, la troisième monographie majeure consacrée à celles et ceux qu'elle appelle les « écrivains allophones d'expression française »⁴. Porra resserre encore le cadre temporel pour se concentrer sur des textes de la deuxième moitié du XX^e siècle qu'elle aborde, comme son sous-titre l'indique clairement, selon une perspective résolument sociologique. Dans sa tentative d'identifier certaines des « règles » qui conditionnent l'hospitalité que le monde littéraire français offre à cette « littérature invitée »⁵, elle fait contrepoids à l'approche de Jouanny qui s'était résolu à « renoncer à toute ambition de théoriser et de rechercher une explication unique au fait singulier de la francophonie »⁶. L'apport principal de l'étude de Porra est de montrer que, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en France, on a lu de manière plus constante

¹ Pour un autre essai approchant le translinguisme selon une image similaire, lire Tijana Miletic, *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, « Faux Titre », 2008, p. 7.

² Voir par exemple, pour le contraste, ce que rappellent Edward Saïd et George Steiner de leur plurilinguisme précoce dans, respectivement, *Out of Place. A Memoir*, Londres, Granta Books, 1999 ; et *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, OUP, 1975.

³ Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Grasset, 1999, p. 168.

⁴ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2011.

⁵ *Ibid.*, p. 262-264.

⁶ Jouanny, *Singularités francophones*, p. 36.

qu'auparavant la production translingue comme une littérature d'étrangers. Et on a volontiers reçu leur pratique littéraire du français comme un acte public de foi dans une langue comprise non d'abord comme un médium de plus grande diffusion que d'autres mais bien plutôt, en son « génie », comme un lieu de mémoire. L'étude de Porra invite de ce fait à la comparaison translinguistique. Comment les imaginaires des langues structurent-ils la production translingue ? Critiquable à bien des égards – les écrivains ne sont plus « allophones » quand ils publient un livre dans leur nouvelle langue et ils peuvent par ailleurs aussi écrire dans leur langue première –, le nom qu'elle donne aux écrivains translingues a le mérite d'être exportable. On pourrait se demander ce que l'écriture « allophone » d'autres langues engage comme attentes et comme procédés particuliers.

Plusieurs des écrivains translingues auxquels se sont intéressés Jouanny, Delbart et Porra sont répertoriés dans le *Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*¹. La plupart seulement car, comme son titre complet l'indique, ce dictionnaire traite des *Passages et ancrages en France* et rassemble près de trois-cents écrivains d'expression française qui, nés ailleurs, sont récemment passés par l'Hexagone ou s'y sont installés. Plus que le changement de langue, ce qui intéresse ce dictionnaire c'est donc le déplacement vers la France, au risque de renforcer son statut symbolique de centre de la littérature en français que plusieurs des écrivains recensés ont d'ailleurs combattu en signant le manifeste « Pour une littérature-monde en français » cinq ans plus tôt. Alors que nous vivons une époque où les médias se relaient pour dénombrer les victimes de naufrages dans la Méditerranée et que l'Union européenne peine à proposer une réponse cohérente au phénomène des migrants qui s'entassent à ses frontières, on peut se demander quel est le gain de considérer Jean-Philippe Toussaint, Philippe Jaccottet ou Anne Weber comme des « écrivains migrants » et de les rapprocher d'écrivains, par ailleurs très différents entre eux, tels que Tahar Ben Jelloun, Chahdortt Djavann ou Shan Sa. Mais le mérite de ce dictionnaire est de donner clairement à voir, par une trentaine de notices biographiques et critiques ainsi que des sections bibliographiques qui leur sont dédiées, la part importante qu'ont les écrivains translingues dans la vie littéraire

¹ Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Champion, 2012.

française contemporaine.

Finalement, la littérature translingue a bénéficié de ce qu'on peut considérer comme un tournant des études littéraires vers le mondial ou le global. Dans leur *French Global*, Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman ont réuni des contributions pour livrer une approche dénationalisée de l'histoire littéraire, récusant « la notion d'une unité sans faille entre la langue, la littérature et la nation françaises (sans parler de 'l'universalité d'esprit' française) »¹. Pour McDonald et Suleiman, si « l'idéal républicain d'assimilation et de centralisation a de plus en plus été l'objet d'attaques », cela s'explique en partie par la capacité des écrivains translingues à produire des bestsellers en français². Le dernier chapitre du volume est ainsi consacré à deux auteurs dont on peut dire que leurs textes translingues ont rejoint le canon littéraire : Samuel Beckett et Irène Némirovski.

« Singularités francophones », « écrivains français venus d'ailleurs », « écrivains allophones d'expression française », « écrivains migrants de langue française » ? Quitte à choisir un nom d'oiseau, j'ai trouvé bien des avantages à écrivain « translingue ». Pouvant qualifier à la fois l'écrivain, ses productions, et moyennant l'ajout d'un suffixe, le phénomène de l'écriture en langue « étrangère », l'adjectif a l'avantage, par son préfixe, de signifier un passage qui n'est pas nécessairement définitif³. Existant dans plusieurs langues, il invite de plus à l'étude comparative du phénomène.

Tous ces labels, et leur nombre, disent quelque chose de la nouvelle visibilité d'un corpus et de la diversité des gestes critiques par lesquels on a tenté de le constituer en véritable objet d'étude. Quelles que soient les approches choisies, les études que j'ai rapidement présentées sont le lieu d'une même tension. Il s'agit, d'un côté, de reconnaître l'extrême variété des *conditions* du passage des langues chez les écrivains translingues et, de l'autre, de postuler malgré tout leur appartenance à une *condition*

¹ Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman (dir.), *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia UP, 2010, p. xix.

² *Ibid.*, p. xii

³ Yōko Tawada, célèbre japonaise écrivant en allemand et dans sa langue maternelle, a récemment mobilisé un autre terme pour référer à sa pratique translingue : « exophonie ». Il figure aussi l'idée d'un passage, mais a le défaut de focaliser l'attention sur la sortie de la langue première alors que, comme on l'a vu, de nombreux auteurs translingues écrivent aussi dans leur langue maternelle. Voir Yōko Tawada, *Exophonie*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2003.

littéraire particulière qui légitime qu'on s'intéresse spécifiquement au phénomène du translinguisme. Or, comme on le verra, le décryptage de ces conditions et l'examen de cette condition sont bien souvent la substance même des textes autobiographiques que livrent les écrivains translingues.

Conditions translingues

Sont translingues les écrivains qui passent à une autre langue, certes, mais de ce saut la distance et les raisons varient énormément. Ce n'est parfois qu'un bond. Certains peuvent prendre leur élan et choisir le lieu de leur atterrissage. D'autres sont comme poussés dans le dos. Les linguistes se sont armés d'outils pour mesurer la distance linguistique entre diverses (variétés de) langues¹. Ils confirmeraient sans doute François Cheng dans son sentiment que, passant du chinois au français, il mobilise « deux langues de nature si différente qu'elle creusent entre elles le plus grand écart qu'on puisse imaginer »². D'autres écrivains translingues ont pu au contraire trouver en français des structures ou des vocables familiers. Réalisant à quel point le français était truffé de mots de sa langue maternelle, le Grec Vassilis Alexakis les a vus comme « un comité d'accueil bien sympathique »³. Mais les familles de langues ne suffisent pas à expliquer la familiarité ou l'étrangèreté⁴ qu'un écrivain peut prêter à sa nouvelle langue. Conditions d'apprentissage, traditions de contacts culturels entre certains pays, situations de domination politique ou économique sont autant d'exemples de facteurs qui peuvent influencer sur le (res)sentiment qu'éprouvent les écrivains translingues pour leur langue d'adoption.

L'expression consacrée de « langue d'adoption » convient d'ailleurs parfois assez mal en ce qu'elle dénote volontiers un geste électif ou alors le caractère formateur, nourricier, du passage des langues. Puisque la trajectoire de Joseph Conrad et surtout la façon dont il l'a présentée ont exercé une influence durable sur l'appréhension du phénomène du translinguisme littéraire – en 1940, s'intéressant aux

¹ Voir, pour un état récent de ce champ d'études, Lars Borin et Anju Saxena (dir.) *Approaches to Measuring Linguistic Differences*, Berlin, De Gruyter, « Trends in Linguistics », 2013.

² Cheng, *Dialogue*, p. 7

³ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989, p. 137.

⁴ Michael Edwards, « L'Étrangèreté », conférence donnée au Collège de France le 23 septembre 2008, disponible en CD sous le même titre, Gallimard-Collège de France, « A voix haute », 2010.

« écrivains étrangers de langue française », *Les Nouvelles littéraires* intitulent le dossier qu'elles leur consacrent « les Conrad français »¹ – rappelons qu'il tint régulièrement à préciser que si on pouvait bien parler d'adoption dans son cas, c'est qu'il avait été lui-même adopté et façonné par la langue anglaise : « there was adoption ; but it is I who was adopted by the genius of the language, which directly I came out of the stammering stage made me its own so completely that its very idioms I truly believe had a direct action on my temperament and fashioned my still plastic character »². Victime d'un ravissement de l'anglais, Conrad se défendait ainsi de l'avoir véritablement choisi.

Le translinguisme étant assez largement une littérature de l'exil, d'autres écrivains ont été contraints de changer de langue par des forces moins métaphoriques. On pourra toujours dire que l'émigration n'implique pas le translinguisme et se souvenir du cas des nombreux modernistes écrivant de Paris dans leur langue première. Mais la condition cosmopolite de l'écrivain consacré vivant de sa plume dans les métropoles du monde a peu à voir avec celle du réfugié confiant sa bourse et sa vie à un passeur suivi sur des chemins vers l'inconnu. Il est des langues de faible diffusion et des systèmes de censure qui expliquent que certaines littératures ne puissent parfois pas s'écrire de l'étranger et que, contrainte, l'écriture en langue étrangère ait des chances d'être vécue comme une expérience d'aliénation. C'est ce que ne manque pas de relever Nancy Huston, consciente du privilège de sa situation d'« exilée volontaire » en France et en français :

Pas de bombes. Pas de persécution, pas d'oppression, pas de guerre coloniale, de coup d'État, d'exode, pas de lois m'asservissant ou humiliant mes parents, aucun risque, aucun danger m'acculant à l'exil, me forçant à fuir, m'enfonçant le nez dans une autre langue, une autre culture, un autre pays. Non. Je suis une privilégiée, il faut que les choses soient claires et clairoonnées dès le début³.

Qu'il soit contraint ou choisi, et qu'il se comprenne ou non comme une montée en littérarité, le translinguisme peut par ailleurs constituer un « acte d'identité »

¹ L'enquête prend place dans trois numéros de l'hebdomadaire, voir Georges Higgins, « Une enquête des nouvelles littéraires. Les Conrad français », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 911, 912 et 916, samedis 30 mars, 6 avril et 4 mai 1940.

² Joseph Conrad, « Author's notes » (1919), *A Personal Record*, Z. Najder et J. H. Stape (éds), Cambridge, CUP, 2008, p. xxi-xxii.

³ Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 231.

particulièrement fort selon les langues en jeu¹. Ainsi de Paul Celan, faisant littérature non en roumain, en russe ou en français, mais creusant son trou dans la langue de ceux qui ont exterminé son peuple.

Ce passage des langues, dont on a vu qu'il est le produit de conditions très variables qui peuvent déterminer des rapports différents à la langue de la pratique translingue, n'est pas toujours unique ni définitif, de sorte qu'on gagne à considérer la dynamique du translinguisme. Dans une prise en compte pionnière du phénomène du translinguisme au sein des littératures francophones, rendue possible par le dépassement des traditionnels classements des écrivains de langue française par aires géographiques et culturelles, Dominique Combe proposait d'examiner trois données temporelles fondamentales pour différencier les pratiques des écrivains translingues : le moment du changement de langue (quand a-t-il eu lieu dans la pratique littéraire d'un écrivain ?), sa durée (est-il temporaire ou permanent ?) et sa fréquence (le français est-il adopté pour un, plusieurs ou tous les textes publiés après le changement de langue ?)². L'utilité de ces trois critères, que Combe affine quand il les mobilise, ne fait pas de doute. Ils permettent par exemple de faire le point sur la « diglossie générique », romans tchèques et essais français, qui caractérise les premières années translingues de Milan Kundera. On peut aussi s'en servir pour opposer avec finesse les pratiques littéraires d'Andreï Makine et de Nancy Huston par exemple. Le premier est entré en littérature en français et a composé l'entier de son œuvre dans cette langue, alors que la seconde a pratiqué deux langues (Kellman appelle ces écrivains des « ambilingues »³) : elle est entrée en littérature avec plusieurs romans écrits en français mais alterne désormais entre l'anglais, sa langue première, et le français pour la composition de ses textes, ou produit des textes plurilingues dont des sections sont ensuite auto-traduites pour aboutir à deux publications monolingues.

Mais il ne faudrait pas que la multiplicité des parcours finisse par masquer

¹ Sur l'usage d'une langue ou d'une variété de langue comme acte d'identité, voir Robert B. Le Page et Andrée Tabouret-Keller, *Acts of Identity. Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*, Cambridge, CUP, 1985.

² Voir les pages consacrées à « L'écrivain bilingue », dans Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

³ Je traduis « ambilinguals », Kellman, *The Translingual Imagination*, p.12-14.

l'essentiel, à savoir que le translinguisme littéraire est une véritable tradition dans laquelle les écrivains sont souvent très conscients de partager une condition, voire des désirs ou des procédés. Un bon indice en est la densité du réseau intertextuel qui se tisse entre les écrivains translingues. Kellman a par exemple montré, pour ce qui est de l'anglais, que J. M. Coetzee a été fasciné par Beckett et que Eva Hoffman a répondu explicitement à Mary Antin, autre écrivain d'Europe de l'Est arrivée aux États-Unis plus d'un demi-siècle avant elle¹. On verra au fil de cette étude de la pratique translingue du français de similaires phénomènes d'intertextualité et d'affiliations littéraires, parfois à travers les langues, à des figures marquantes du translinguisme.

Plus que les éventuelles similarités dans les conditions de leur passage des langues, ce qui crée entre les écrivains translingues des airs de famille c'est le type de rapports qu'ils entretiennent avec leur langue d'adoption ou, ce qui n'est pas très différent, leur manière d'envisager ce que le translinguisme fait à l'exercice de la littérature. Et pour faire le point sur leur rapport au français, c'est-à-dire à la fois raconter l'histoire de son développement et l'éprouver, les écrivains translingues ont très fréquemment pratiqué l'écriture de soi. L'exploration du corpus central des textes autobiographiques dans la production translingue n'a pas été faite. Cette étude lui est consacrée.

Translinguisme et écriture de soi

Comme on l'a vu, l'évolution des « régimes discursifs » façonnant nos « registres culturels », pour parler comme Michel Foucault, a fait que l'acquisition d'une nouvelle langue et plus encore le développement de la capacité de faire littérature dans une langue « étrangère » a véritablement (re)commencé à être appréhendé comme une expérience particulière au fort potentiel transformateur. Le caractère si volontiers autobiographique de la production translingue qui, à défaut d'être étudié a été remarqué en passant par les critiques qui se sont intéressés au phénomène², n'est

¹ *Ibid.*, p. 50-62 et p. 73-84.

² Jouanny relève son caractère « si fréquemment autobiographique » (*Singularités francophones*, p. 142) ; Delbart cite Jouanny à ce propos et indique que « statistiquement parlant, on est frappé que beaucoup d'ouvrages [des écrivains translingues] se présentent comme des autobiographies » (*Les Exilés du*

certainement pas sans lien avec cette évolution. Parce qu'il occasionne un rapport toujours particulier à la langue d'adoption, le translinguisme est en tout cas apparu comme une expérience digne d'être explorée et rejouée dans l'écriture par un nombre considérable d'écrivains. On pourra s'en convaincre à la lecture de cette liste (qui n'a pas prétention à l'exhaustivité) de textes autobiographiques translingues publiés depuis la moitié du siècle dernier, dont on remarque que leur nombre explose à partir de la fin des années 1980 : Elie Wiesel, *La Nuit* (1958) ; Romain Gary, *La Promesse de l'aube* (1960) ; Elsa Triolet, *La Mise en mots* (1969) ; Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (1970) ; Naïm Kattan, *Adieu, Babylone* (1975) ; Henri Troyat, *Un si long chemin* (1976) ; Eduardo Manet, *La Mauresque* (1982) ; Václav Jamek, *Traité des courtes merveilles* (1989) ; Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes* (1989) et *Je t'oublierai tous les jours* (2005) ; Hector Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le Pas si lent de l'amour* (1995) et *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999) ; Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie* (1994), *Adieu, vive clarté...* (1998), *Le Mort qu'il faut* (2001) et *Exercices de survie* (2012), Andreï Makine, *Le Testament français* (1995) ; Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure* (1996) ; Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaycé* (1996) ; Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)* (1996) ; Nancy Huston, *Nord perdu* (1999) et *Bad Girl. Classes de littérature* (2014) ; Georges-Arthur Goldschmidt, *La Traversée des fleuves* (1999) ; Chahdortt Djavann, *Je viens d'ailleurs* (2002) ; François Cheng, *Le Dialogue* (2002) ; Agota Kristof, *L'Analphabète* (2004) ; Ying Chen, *Quatre Mille Marches. Un rêve chinois* (2004) ; Eugène, *La Vallée de la jeunesse* (2007) ; Akira Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs* (2011) ; Eun-Ja Kang, *L'Étrangère* (2013), Kiko Herrero, *!Sauve qui peut Madrid!* (2014), Luba Jurgenson, *Au lieu du péril* (2014) et Anne Weber, *Vaterland* (2015).

On pourrait reprocher aux formules « écriture de soi » et « écriture autobiographique » d'être imprécises et relever en bon formaliste la relative hétérogénéité générique des textes réunis ci-dessus. Mais c'est précisément en vertu de son extrême extension et de l'inventivité qui a caractérisé ses « variations » que le genre autobiographique s'est placé « au cœur de la vie littéraire » depuis le milieu des

langage, p. 201) ; et Porra constate pour sa part que sa « charge autobiographique » s'est accrue au fil du temps dans la deuxième moitié du vingtième siècle (*Langue française, langue d'adoption*, p. 99).

années 1970¹. Comme on s'est parfois plu à le remarquer, l'année où Philippe Lejeune proposait une définition de l'autobiographie (comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »)² et révélait la richesse littéraire d'un genre que ses analyses fondèrent en objet d'étude légitime est aussi celle de la parution du *Roland Barthes par Roland Barthes* et du *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec. Les plâtres de la construction théorique du genre autobiographique à peine essuyés, Barthes et Perec en ébranlaient les fondations en livrant des objets singuliers tant du point de vue de la manière dont s'y écrit la vie que du point de vue de la matière considérée. Ces deux textes témoignent d'un certain type de rapport du sujet à son existence et à sa mémoire dont on peut dire qu'il a travaillé l'écriture autobiographique jusqu'à aujourd'hui. Il se caractérise par une forme d'inconfort face aux idées de totalité, de cohérence ou de continuité associées au récit rétrospectif de soi³ ainsi que par une ouverture au fictionnel comme garant de la vérité expressive du récit de soi ou comme révélateur « [d]es infirmités ou [d]es prestidigitations de la mémoire »⁴.

Dans le soupçon des apories inhérentes à la forme de littérature que Lejeune faisait remonter aux *Confessions* de Rousseau ont proliféré depuis lors des récits intimes sans que ne soit le plus souvent convoqué (par les écrivains ou leurs éditeurs) le terme d'*autobiographie*. D'autres, innombrables, dont le plus connu est certainement *autofiction* (Serge Doubrovsky), ont été proposés. Connaissant des fortunes diverses, ils ont témoigné des inflexions de l'écriture intime mais aussi déclenché des disputes terminologiques qui ont souvent eu pour résultat d'oblitérer l'essentiel, à savoir l'extraordinaire déploiement de créativité littéraire par lequel des écrivains se prenant eux-mêmes pour objet principal d'écriture ont tenté de répondre à cette question de Raymond Queneau que Perec a placé en épigraphe à son *W* : « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ? ».

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 27.

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996 [1975].

³ Voir Claude Coste, « Roland Barthes par Roland Barthes ou le démon de la totalité », *Recherches et Travaux*, n° 75, 2009, p. 35-54.

⁴ Emil Cioran, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 11.

Parler d'*écriture de soi*, comme on le fait désormais fréquemment en anglais lorsqu'on s'abrite sous l'expression « parapluie » de *life writing*, c'est tenter d'éviter de s'engager dans des chicanes terminologiques sans pour autant s'obliger à aplanir les spécificités formelles et énonciatives des textes étudiés. Plus qu'une expression fourretout, *l'écriture de soi* gagne à être considérée comme « un emblème des affinités qu'on perçoit de plus en plus entre différents moyens de capturer les diverses facettes de l'expérience vécue »¹. Des genres littéraires comme la biographie, l'essai, le journal, l'autoportrait et l'autobiographie, entre autres, attestés depuis bien longtemps, apparaissent désormais fortement liés. Tous les textes autobiographiques cités plus haut ne sont bien sûr pas aussi déconcertants² que ceux de Barthes et de Perec, ou que ceux de Jacques Roubaud ou de Pierre Michon pour prendre des exemples plus récents. Plusieurs récits rétrospectifs classiquement composés (comme *La Traversée des fleuves* ou *L'Étrangère*) côtoient des textes qui participent plus clairement au renouvellement des formes et des questions autobiographiques. Certains, à prédominance discursive, flirtent avec l'essai ou l'autoportrait (*L'Homme dépaycé* ou *Au lieu du péril*). D'autres mettent un fort accent sur le récit de filiation (*Bad Girl* ou *Vaterland*) ou sur ce qu'Annie Ernaux a appelé la « vie extérieure » (*Adieu, Babylone* ou *Le Mort qu'il faut*). Et d'autres encore semblent demander à être lus comme des romans autant que comme des récits autobiographiques (*La Promesse de l'aube* ou *Le Testament français*).

L'inaccessible horizon de l'enfance

De cette variété d'approches émerge néanmoins une constante : l'attachement particulier à l'écriture de l'enfance et de l'adolescence, quelque forme qu'elle prenne. En cela, la production translingue rejoint une tendance générale, travaillant tant les littératures postcoloniales que la production hexagonale³, qui n'est certainement pas sans lien avec le fait que l'écriture autobiographique soit désormais moins exclusivement pratiquée par des écrivains consacrés au soir de leur vie. Dominique

¹ Michael Sheringham, « Annie Ernaux, homing in on herself », *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 2012, je traduis.

² Au sens de Viart et Vercier, *La Littérature française au présent*, p. 12.

³ Pour une étude du phénomène dans la Caraïbe francophone, voir Louise Hardwick, *Childhood, Autobiography and the Francophone Caribbean*, Liverpool, LUP, 2013. Et pour ce qui concerne la littérature hexagonale, voir Viart et Vercier, *La Littérature française au présent*, p. 55-58.

Viart et Bruno Vercier tiennent que si l'enfance est si sollicitée c'est qu'elle représente, avec la mort, « l'inaccessible horizon de l'écriture autobiographique »¹. Pour l'écrivain translingue, cette inaccessibilité est renforcée par la différence linguistique. Ses souvenirs d'enfance ne sont pas des souvenirs d'en France². Les explorant, il est un peu dans la position utopique dont rêvent les autobiographes depuis Chateaubriand : ses Mémoires sont d'outre-langue. D'où peut-être un attrait pour les âges lointains de la vie et pour la forme exacerbée du défi de décrypter des souvenirs recouverts par le passage du temps et des langues à la recherche de « petits bouts de quelque chose d'encore vivant »³. Peut-être aura-t-on reconnu cette formule du dialogue initial d'*Enfance*, texte autobiographique dans lequel Nathalie Sarraute fait une place centrale à l'expérience de la langue. On peut supposer que cela n'est pas sans lien avec l'éducation plurilingue de celle qu'on a longtemps appelée Natacha. Certains des tropismes les plus vifs de son texte arpentent en tout cas les barrières affectives que la différence linguistique peut échafauder. Autre autobiographe majeur du dernier quart du XX^e siècle, Georges Perec a aussi épinglé l'effet d'étrangeté à soi provoqué dans son cas par la différence linguistique. Si le français fut certainement la langue dans laquelle Perec a prononcé ses premiers mots, Régine Robin a bien montré l'influence fantomatique du yiddish, la langue de ses parents, sur son rapport au français et sur la poétique de *Wou le souvenir d'enfance*⁴. Dans un texte plus tardif, Perec a expliqué que s'il se sentait dépourvu d'un quelconque sentiment d'appartenance, c'était d'une certaine manière en raison de son ignorance de la langue des siens :

Quelque part je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ; quelque part, je suis « différent », mais non pas différent des autres, différent des « miens » : je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir ne m'a pas été transmis⁵.

La différence linguistique n'a certes pas le monopole de la mise à distance du

¹ Viart et Vercier, *La Littérature française au présent*, p. 58.

² Je reprends ici le titre du film de 1975 dans lequel André Téchiné conte les aventures françaises de la famille d'un riche immigré espagnol.

³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 9.

⁴ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

⁵ Georges Perec, *Récits d'Ellis Island* (1979), Paris, P.O.L., 1995, p. 58-59.

passé. Et il est une infinité de raisons pour lesquelles nos souvenirs peuvent nous apparaître étrangers. Mais on n'a pas trop de mal à suivre Salman Rushdie quand il propose que, si « le passé est un pays duquel chacun de nous a émigré » et que « sa perte participe de notre commune humanité », « l'écrivain qui est hors-son-pays et même hors-sa-langue peut éprouver cette perte plus intensément »¹. Qu'on se réjouisse de cette perte ou qu'on la déplore, l'écriture de soi peut avoir pour horizon de la mesurer, si ce n'est de la solder ou de la dédommager.

Dévoiler le mystère de l'être

« Qui renie sa langue pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions », écrivait Emil Cioran dans l'un de ses premiers livres en français, « [h]éroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même »². Pour Cioran, la rupture mémorielle du translinguisme participe d'un changement d'identité. L'oxymore dit bien l'ambivalence existentielle du processus. Si l'adoption d'une nouvelle langue peut être pensée comme un acte héroïque, c'est certes que l'apprentissage tardif d'une langue étrangère suppose un travail acharné mais c'est surtout que, la langue maternelle étant bien souvent considérée comme le berceau de l'identité, cette adoption demande le sacrifice d'une partie de soi-même.

Cioran voyait l'accession à un nouvel état de lui-même comme un des « avantages de l'exil » et du translinguisme. Et même si tous n'ont de loin pas compris le translinguisme comme un reniement de leur langue première, beaucoup d'écrivains ont figuré le changement identitaire, voire la réalisation de soi, qui procède de la pratique d'une nouvelle langue : « cure de jouvence » (Vassilis Alexakis), « seconde naissance » (Luba Jurgenson), possibilité d'habiter un « nouveau corps » (Julia Kristeva), on n'en finirait pas de répertorier les formules qui visent à exprimer ce renouveau identitaire³.

Nul besoin de se confronter à son enfance pour que la pratique plurilingue et l'écriture translingue apparaissent comme des expériences de dislocation. Dans des

¹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1991, p. 12, je traduis.

² Emil Cioran, « Avantages de l'exil », *La Tentation d'exister* (1956), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2011 [1956], p. 30, je souligne.

³ Voir Vassilis Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, « Folio », 2002, p. 54 ; Jurgenson, *Au lieu du péril*, p. 45 ; Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 26.

pages devenues célèbres, Julien Green, né de parents américains à Paris, fait état de son sentiment d'avoir une personnalité différente dans chacune de ses langues :

Ma vraie personnalité ne peut guère s'exprimer qu'en français ; l'autre est une personnalité d'emprunt et comme imposée par la langue anglaise (et pourtant sincère, c'est le bizarre de la chose). Cette personnalité d'emprunt, je ne puis la faire passer en français que fort malaisément : elle ne semble pas tout à fait vraie¹.

Un révélateur particulièrement puissant de cet état de fait s'est trouvé être dans son cas la pratique auto-traductive. Dans le but de reprendre en anglais un récit dont les premières pages avaient été composées en français, Green les traduisit lui-même pour aboutir au constat déconcertant qu'il était en réalité en train d'écrire « un autre livre », « d'un ton si complètement différent du texte français que tout l'éclairage était transformé » et dont « on aurait pu douter [qu'il] fût du même auteur ». Lui-même objet de son texte, il ne pouvait qu'arriver à cette conclusion : « en anglais, j'étais devenu quelqu'un d'autre ». Et Green de conclure en signalant que cette expérience lui a permis de mieux se représenter « le problème des écrivains étrangers qui doivent en quelque sorte renaître dans une langue qui n'est pas la leur »².

Bilingue précoce, Green a ressenti la pratique littéraire de ses deux langues comme un conflit de personnalités. Il peut bien en aller de même pour les bilingues tardifs que sont les écrivains translingues. Socialisés dans leurs langues respectives à différents moments de leur vie et, le plus souvent, dans des environnements socioculturels différents, ils ont de bonnes chances de « se percevoir comme quelqu'un de différent » quand ils font usage de chacune de leurs langues, et cela même dans le temps court³. Dans le récit désormais célèbre d'un retour dans sa Bulgarie natale en tant qu'intellectuel français, Tzvetan Todorov a témoigné de la forme de « schizophrénie » impliquée par sa pratique bilingue : tout se passait comme si deux parties de lui-même, totalement incompatibles, luttaienent alors pour s'accaparer l'entier de son être⁴. De même, François Cheng attribue à son bilinguisme

¹ Julien Green, *Journal* (1943-1945), Paris, Plon, 1949, p. 160.

² Julien Green, « Une expérience en anglais », *Le Langage et son double*, Paris, Fayard, 2004 [1985], p. 197.

³ Aneta Pavlenko, « Bilingual selves », dans *Bilingual minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*, Aneta Pavlenko (dir.), Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 1-33 (2).

⁴ Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans *Du bilinguisme*, Bennani Jalil (dir.), Paris, Denoël, 1985, p. 11-38.

tardif et à sa pratique translingue le bénéfice de vivre « l'état privilégié d'être constamment soi et autre que soi, ou alors en avant de soi ». À la rencontre des choses, il dit éprouver « la sensation de jouir d'une approche 'stéréophonique' ou 'stéréoscopique' », dans une perspective qui ne saurait être que « multidimensionnelle »¹.

Tout apprenant de langue a pu ressentir l'ivresse de renommer le monde à neuf dans un nouvel idiome. De ce pas de côté qui extrait du familier, des écrivains ont fait un opérateur de découverte de soi. Car si on peut s'émerveiller de la nouvelle figure que prend telle ou telle chose quand elle est comme tirée hors d'elle-même dans les déchiffrements d'une nouvelle langue, il n'en va pas autrement du vécu. « Juif arabe » grandi à Bagdad, Naïm Kattan a ainsi exploré dans ses écrits autobiographiques le « tiraillement » identitaire induit par la pratique d'une autre langue :

On ne change pas de langue, de saveur de pain et de couleur de ciel sans se trouver bouleversé dans sa substance, sans que l'être, vulnérable, se dévoile, sans que son mystère, ignoré parce qu'il n'était pas mis en question, se révèle dans toute sa fragilité [...] En m'exilant volontairement, je me classe lucidement dans un état de vulnérabilité. Ce tiraillement est ma façon de rejeter le néant, de recréer mon être, dans le risque et la menace².

La pratique d'une autre langue pouvant provoquer une expérience d'étrangeté à soi – un tiraillement de l'identité-*idem* comme de l'identité-*ipse* pour reprendre la dichotomie de Paul Ricoeur³ – et, dans le même temps, participer de la révélation du mystère de l'être, la littérature translingue a toutes les raisons de prendre une tournure autobiographique.

Demandes d'autobiographie

Cela est d'autant plus vrai que les écrivains translingues ont bien des chances d'être soumis à ce qu'on pourrait appeler une demande d'autobiographie. Elle est de celles que l'autochtone tend à faire à l'allophone quand sur la base d'un signe d'étrangeté (nom, accent ou manières) il s'enquiert de son cas. Quand on demande à quelqu'un d'où il vient, on veut en réalité surtout qu'il s'explique sur ce qui l'a amené là où il est : on attend de lui une histoire. C'est le constat que fait Nancy Huston quand elle

¹ Cheng, *Dialogue*, p. 79-80.

² Naïm Kattan, *Le Réel et le théâtral* (1970), Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 2006, p. 165-166.

³ Voir la sixième étude de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

réalise avoir des préjugés sur « les individus à accent » :

[D]ès que j'entends une voix à accent je tends l'oreille, j'étudie la personne à la dérobée en essayant de me représenter l'autre versant de son existence, le versant lointain. Qu'il s'agisse d'un Haïtien à Montréal, d'une Allemande à Paris ou d'un Chinois à Chicago, c'est tout un roman quand on y pense. « Ah... me dis-je, cette personne est cassée en deux ; elle a donc une histoire »¹.

Ces demandes sont d'autant plus fortes pour les écrivains, la langue étant pour eux à la fois l'outil et la matière d'un art qui s'exerce dans des champs institutionnels aux solides frontières sinon toujours nationales, du moins très souvent linguistiques (quelle est la proportion d'éditeurs qui publient des textes dans plusieurs langues ?). Jouanny avait raison de proposer que pour les écrivains translingues la question du « Qui suis-je ? » se pose avec d'autant plus de constance et d'acuité « qu'ils sont soumis à la nécessité de répondre au 'Qui êtes-vous' que chacun leur pose dans leur entourage imaginaire ou quotidien »². Pour reprendre les mots de Naïm Kattan, si le translinguisme permet au mystère de l'identité d'être « mis en question », cela est aussi le fait d'une demande extérieure à l'individu.

Les écrivains translingues étant désormais présentés (et se présentant) dans leur étrangeté, comme des auteurs ayant vécu « une enfance d'ailleurs »³ en d'autres mots, c'est aussi du côté de la réception que se formule une demande d'autobiographie. Une disposition générique particulière fait qu'on lit volontiers leurs textes « autobiographiquement », quel que soit le pacte de lecture proposé par ailleurs, pour y débusquer tout ce qui pourrait permettre d'expliquer que la communication littéraire s'établisse en français. En ce sens, tout se passe souvent comme si l'écriture de soi était présupposée dans le phénomène même du translinguisme.

Dans le but de faire le point sur les différents usages de l'écriture translingue de soi et sur la variété d'expériences qu'entraîne la relation à une autre langue, il m'a semblé pertinent de concentrer mon attention sur quelques cas significatifs plutôt que de passer en revue l'entier du corpus présenté plus haut. Dans le travail du

¹ Nancy Huston, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999, p. 37

² Jouanny, *Singularités francophones*, p. 144.

³ C'est le titre d'un recueil de dix-sept courts textes autobiographiques d'écrivains translingues et postcoloniaux. Voir Nancy Huston et Leïla Sebbar (dir.), *Une enfance d'ailleurs*, Paris, Belfond, 1993.

contemporain, la question se pose sans cesse de savoir si on ne se trompe pas en mettant en lumière tel écrivain plutôt que tel autre. Ne s'est-on pas laissé aveugler par la présence cathodique d'un auteur ou assourdir par le tapage qui peut accompagner la publication de ses textes ? N'aurait-il pas fallu laisser passer plus de temps pour voir quels sont les textes qui lui résistent ? Mais il ne s'est pas agi de proposer un palmarès. Les écrivains retenus l'ont été parce qu'il m'est apparu que leurs textes autobiographiques offrent un échantillon représentatif des différents rapports au français qui sont rejoués dans l'écriture translingue de soi. Les textes auxquels on s'intéressera ont été publiés entre 1989 et 2014 par des écrivains tous actifs en français depuis au moins le début des années 1990. C'est dire qu'on bénéficie quand même d'un certain recul pour apprécier de quelle manière leur œuvre s'est développée et comment elle a été reçue.

On pourrait aussi regretter que cette sélection ne comprenne pas de textes publiés au Québec, tant y est importante (dans les catalogues des éditeurs comme dans l'étude de la littérature contemporaine) la place accordée à ceux qu'on appelle volontiers là-bas les écrivains *migrants*. Si l'importance du contexte culturel voire même de la géographie physique pour l'écriture translingue de soi n'est pas à ignorer – la littérature autobiographique a en effet des chances de ne pas être lestée des mêmes enjeux si elle se fait de Montréal plutôt que de Paris par exemple –, la dispersion géographique n'a pas été le critère premier de sélection. Mais que les contempteurs d'une critique littéraire trop focalisée sur le terrain hexagonal se rassurent : des écrivains retenus, l'une a écrit d'un village du canton suisse romand de Neuchâtel et d'autres composent leurs textes à cheval entre plusieurs pays, dans une alternance de leurs langues d'écritures, et ont recours à l'autotraduction pour en livrer des versions qui seront publiées ailleurs qu'en France et lues dans d'autres langues.

Pour les écrivains translingues, la relation au français est une expérience fondamentale que l'écriture de soi décrypte et module à la fois. Les parties de cette étude correspondront donc aux principaux types de cette relation. On gagnera à se les représenter comme des pôles permettant de cartographier la production translingue plutôt que comme les principes de catégories hermétiques. Il s'agira

autant que possible de ne pas réduire les entreprises littéraires auxquelles on va s'intéresser à des schémas figés mais, en parcourant les textes, de voir comment la pratique translingue de l'écriture peut questionner le sentiment de soi et donner de nouveaux moyens à l'exploration de l'histoire personnelle et de la subjectivité en tant qu'elle est une expérience langagière. Traitant chacun d'un cas jugé significatif, les chapitres qui vont suivre gagnent à être comparés et confrontés dans une lecture linéaire. Le lecteur curieux de savoir pourquoi il est fait ici usage de l'orthographe pourra toutefois commencer par le Chapitre 6. Mais je ne peux m'empêcher d'espérer que l'approche proposée pourra permettre d'envisager à nouveaux frais la pratique littéraire des écrivains qui m'ont intéressé et que les lecteurs qui, par intérêt pour l'un d'entre eux, voudraient lire un chapitre en particulier trouveront aussi du grain à moudre.

PREMIÈRE PARTIE
CONVERSIONS TRANSLINGUES

[O]n peut être un grand écrivain français et aimer notre langue, même quand on vient, en effet, d'ailleurs, et même de très loin.

– Jacqueline de Romilly, *Réponse de Jacqueline de Romilly au Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française*, p. 43.

Il est des écrivains translingues qui aiment la langue française et sa littérature, et qui ne s'interdisent pas de penser qu'ils œuvrent, même très modestement, à les enrichir. Si l'on peut figurer les relations au français que jouent leurs textes autobiographiques comme procédant de conversions translingues¹, c'est d'abord qu'à l'instar de ce qui se passe dans le scénario prototypique des *Confessions* d'Augustin une révélation est apportée par l'autorité de textes écrits. Comme d'autres, les deux écrivains qu'on lira dans cette première partie, Andreï Makine et Hector Bianciotti, ont représenté le ravissement de leur découverte de textes canoniques de la littérature française. C'est un peu comme malgré eux qu'ils ont alors été transportés dans les lettres françaises pour y renaître en écrivains translingues. Il y a quelque chose d'une mystique dans leurs manières de retracer ce transport et c'est un peu par prosélytisme qu'ils dépoussièrent les statues de Nerval, de Baudelaire, de Proust ou de Valéry. Contrairement aux cas d'autres auteurs translingues qui nous intéresseront plus loin, le passage des langues a pour eux quelque chose d'irréversible. Ils ne sont pas même revenus (pour l'heure, en ce qui concerne Makine) à leur langue première par la traduction.

Pour représenter une transformation, voire une renaissance à soi, l'écriture translingue peut sembler un outil particulièrement adéquat. Kellman a eu la bonne idée de revenir à un texte aussi ancien que *L'Âne d'or* (ou *Les Métamorphoses*) d'Apulée pour trouver une formulation de cette proposition dans laquelle Franz Kafka se serait certainement retrouvé près de deux mille ans plus tard² :

¹ En reprenant un terme que la critique a parfois utilisé pour référer à l'ensemble des écrivains qui changent de langue, je cherche à en proposer une utilisation différente et, en le réservant à une catégorie d'écrivains seulement, à dénoncer la vision du translinguisme comme une nécessaire adoption, en plus de la langue, de tout un cortège de représentations et de valeurs couramment associées à la France. Voir Porra, *Langue française, langue d'adoption*, p. 15 et, par exemple, André Brincourt, *Langue française terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.

² Kellman, *The Translingual Imagination*, p. 8

ma jeunesse studieuse a fait ses premières armes par la conquête de la langue grecque. Transporté plus tard sur le sol latin, étranger au milieu de la société romaine, il m'a fallu, sans guide et avec une peine infinie, travailler à me rendre maître de l'idiome national. Aussi je demande grâce à l'avance pour tout ce qu'un novice peut porter d'atteintes et à l'usage et au goût. Mon sujet est la science des métamorphoses. N'est-ce pas y entrer convenablement, que de transformer d'abord mon langage¹?

Mais l'image de la conversion prend tout son sens quand on envisage le côté de la réception. Plutôt qu'un *écrire pour*, elle aide à saisir un *lire comme*, pouvant aussi bien devenir un *lire pour*, et fait symptôme d'un contexte géopolitique et culturel qui, pour certains, nécessite de recruter de nouveaux défenseurs et illustrateurs de la langue et de la littérature françaises. « M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce », tonnait l'Innommable de Samuel Beckett, «[j]e vais le leur arranger leur charabia »². L'anxiété exprimée dans ce texte devant un tel mode de réception montre bien qu'il est chose courante depuis un certain temps. Accueillant Bianciotti parmi la compagnie des Immortels, Jacqueline de Romilly ne manque pas relever que son accent, « pas celui de la plus pure tradition », est un signe de ses origines argentines. Pour la Secrétaire perpétuelle de l'Académie française, les rappeler, et se féliciter de l'élection du français par un écrivain qui vient « de très loin », c'est du même coup reconnaître que la langue française conserve quelque chose de son puissant rayonnement³. Et c'est de la même manière que Makine a été présenté comme le « Goncourt des steppes »⁴.

On trouvera un exemple marquant de la lecture du translinguisme comme hommage à la langue, à la littérature ou, plus largement, à la culture françaises dans une archive télévisuelle : la cinq-centième de la célèbre émission littéraire « Apostrophes », datée du 27 septembre 1985. On connaît la puissance de consécration exercée par ce programme que Bernard Pivot a animé entre 1975 et 1990. Au fil des ans, de nombreux acteurs du milieu littéraire ont dû se faire à l'idée qu'« on n'est vraiment perçu comme écrivain que lorsque les gens vous ont 'vu à

¹ Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, dans Petrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes*, trad. française de Désiré Nisard, Paris, Firmin Didot, 1865, p. 266.

² Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1987 [1953], p. 63.

³ « Réponse de Jacqueline de Romilly », dans Hector Bianciotti, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly. Suivi de l'Allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*, Paris, Grasset, 1997, p. 43.

⁴ Marion Van Rentherghem, « Andreï Makine. Goncourt des steppes », *Le Monde*, 2 décembre 1995.

Apostrophes' »¹. Ayant conçu l'émission-anniversaire comme « une manière d'éloge de la langue française et de la culture française »², il est significatif que Pivot ait choisi d'y convier, en plus de critiques étrangers ayant un fort intérêt pour la France, des écrivains pour qui l'usage littéraire du français ne relève pas de l'évidence : Julien Green, Andrée Chedid, et les écrivains translingues Jorge Semprun et Hector Bianciotti. Invitant ces auteurs, Pivot invite ses auditeurs (et donc les lecteurs) à considérer la production translingue comme un hommage au français. Avant même qu'ils ne prennent la parole, et donnent à entendre ou non un accent, le défilé de leurs visages sur l'écran a la saveur du passage en revue d'une section de la Légion étrangère³.

Pivot a bien choisi ses troupes. Ayant tous pratiqué l'écriture de soi, ils ont représenté le patrimoine culturel français comme une force ayant infléchi favorablement leur trajectoire littéraire et l'écriture en français comme une aubaine. En son sens étymologique, qu'a rappelé le poète translingue et Académicien Michael Edwards⁴, ce substantif dénote la succession aux biens d'un aubain, c'est-à-dire la situation où une personne, mourant dans un pays étranger, y laisse sa fortune : aubaine du français pour certains écrivains translingues, aubaine pour la France qui aura tendance à patrimonialiser de tels discours. Né à Paris de parents américains, Green raconte ainsi dans les premières minutes de l'émission comment dans sa jeunesse il a été « frappé de l'extraordinaire beauté de la langue française ». Devenu écrivain bilingue puis Académicien, il pense toujours, comme ses enseignants du lycée Janson s'étaient employés à le lui montrer, « qu'on n'a jamais parlé plus belle langue sur la terre ». Quand vient le tour de Semprun de s'expliquer de son élection littéraire du français, Pivot ne se satisfait pas des raisons d'abord avancées (résidence en France, censure sur la production littéraire dans l'Espagne franquiste) et l'enjoint à

¹ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000, p. 159.

² « Apostrophes », *Antenne 2*, diffusée le 27 septembre 1985, URL : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB85101525/la-500eme.fr.html>, page consultée le 8 juin 2014.

³ Catherine Douzou, « La 'légion étrangère' du roman français de la décennie », dans *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, B. Blanckeman et B. Havercroft (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 105-15. Que trente ans séparent l'article de Catherine Douzou de l'émission de Pivot montre bien la constance de ce type de lecture dans la période qui nous occupe.

⁴ Voir Edwards, « L'Étrangèreté ». Le substantif figure aussi dans le titre d'un de ses recueils de poèmes : *Paris aubaine*, Paris, Éditions de Corlevour, 2012.

fonder en langue son adoption du français. N'y rechignant pas, l'écrivain de lâcher alors son admiration pour Baudelaire, Gide et Rimbaud, et de dire que « le français est une langue admirable pour un Espagnol » en ce qu'il est plus facile d'y « maîtriser » les défauts que sont « la grandiloquence », « l'emphase » ou le « kitsch » que dans son idiome natal. Quand son tour vient d'évoquer son parcours, Bianciotti abonde dans le sens de Semprun en disant de l'espagnol qu'il a « une sorte d'ampleur et d'extériorité » que le français a l'avantage de ne pas induire. Bianciotti n'a pas alors en tête la rigidité syntaxique qu'on prête traditionnellement au français dans la discussion de ses mérites depuis le XVIII^e siècle. Sans que cela ne lui soit demandé, il exemplifie ses propos en se livrant à un exercice de phonologie comparée : à *luna* (et Bianciotti prend soin de marquer l'accentuation), « grand objet lumineux suspendu dans la nuit, dans la nuit infinie », s'oppose *lune*, « un objet intime de la taille d'une monnaie ou d'une hostie et qui n'est pas dans la nuit extérieure et dans l'image que dans mon cerveau j'ai de la nuit » : le français, langue des formes et de la culture, a même apprivoisé l'astre nocturne.

Par l'histoire de sa littérature et ses qualités propres – son « génie » –, le français a été pour certains auteurs une langue de choix. Hommage à cette langue ou enrôlement sous sa bannière, on a lu leur pratique translingue comme une défense et une illustration de la langue française.

Chapitre 1

Andreï Makine en transplanté

Des textes qu'on va lire, *Le Testament français* (1995) est le seul qui ne soit pas présenté comme un texte autobiographique. On lit *roman* sur sa couverture. Son auteur se plaît à paraphraser ce mot de Jules Renard qui implique le romanesque de toute élaboration discursive de soi, même sincère : « Dès qu'une vérité dépasse cinq lignes, c'est du roman »¹. Dans le déferlement médiatique suscité par sa réception simultanée, chose inédite, des prix Goncourt, Goncourt de Lycéens et Médicis (*ex aequo* avec Vassilis Alexakis), Andreï Makine s'est refusé à prêter son concours aux nombreux acteurs du monde littéraire désireux de disséquer son texte pour en extraire la part, qu'ils pressentaient centrale, d'autobiographie. Dans l'une de ses rares apparitions publiques d'avant cette tempête, sous la menace du scalpel manié par le présentateur d'une émission de télévision et par Françoise Chandernagor, membre de l'Académie Goncourt, lui demandant si dans son texte « la chute » était « autobiographique », il avait déjà coupé court : « Vous savez, c'est un peu comme une pierre philosophale. Quand la pierre philosophale agit, on ne lui demande pas les composantes »². On ne s'étonne pas de cette comparaison mystique dans la bouche d'un écrivain dont le texte s'occupe et témoigne des pouvoirs de la littérature. Mais, pour plusieurs raisons, la question de l'Académicienne ne surprend pas non plus.

Il faut reconnaître d'abord que, sur le plateau de télévision, elle fait face à un quasi-inconnu, au fort accent russe, qui dans un français châtié et mâtiné de références littéraires revient sur la trajectoire d'un jeune Russe épris de littérature française qui finira par devenir écrivain français. Les informations biographiques

¹ Jules Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1935, p. 529.

² Émission *Ab quels titres*, présentée par Philippe Tesson, *France 3*, 21 septembre 1995.

sont rares à l'époque. La quatrième de couverture du *Testament français* indique par exemple simplement que Makine est né en Russie en 1957. Mais le peu de choses qu'on sait de Makine caractérise aussi son narrateur¹. Centré sur la jeunesse de ce dernier et faisant la part belle à la mise en scène du travail de reconstruction rétrospective dans une narration à la première personne, le texte a tout du récit d'enfance. Or les lecteurs de ce genre textuel, basé sur un matériau qui ne peut consister qu'en « des fragments de mémoire » ont appris à s'accommoder d'« un pacte autobiographique sans garanties »². Il faut dire aussi que dans un régime de littérature caractérisé par le retour de l'auteur, une attente d'autobiographie semble s'être construite au fil des années – et on verra que Makine a contribué à la nourrir – dans la réception des textes de ceux pour qui, vivant à la croisée des langues, l'écriture en français n'est pas une évidence. Particulièrement en France, pays marqué par une histoire de centralisation linguistique et de façonnement de la langue en trait identitaire national majeur, on a souvent attendu des écrivains translingues qu'ils expliquent de quelle manière et pourquoi ils ont acquis les compétences nécessaires à la communication littéraire en langue française. Il semble bien qu'au lieu de lire les vies translingues comme des romans à moins d'y trouver un pacte autobiographique, la tendance soit à les lire comme des récits de vie à moins d'y lire un pacte fantasmatique.

Si ces éléments permettent de mieux comprendre le désordre dans la réception du texte de Makine³, le but ne sera pas ici de justifier une lecture du *Testament français*

¹ La notice biographique la plus complète à ce jour, qu'on trouve dans le *Dictionnaire des écrivains migrants de langue française* (2012), soit plus de vingt ans après la publication du premier roman de Makine, est mince et parcellaire, et plusieurs de ses formulations sont hypothétiques. Ses parents ayant « probablement » été déportés, Makine aurait passé son enfance dans un orphelinat. Après une « scolarité erratique », il reçoit une bourse d'études pour réaliser une thèse de doctorat sur la littérature française à l'Université de Moscou. Malgré l'intérêt que cette dernière information comporterait pour un dictionnaire littéraire, aucune précision n'est donnée quant au sujet de cette thèse. Enseignant de philologie à Novgorod, Makine vient en 1987 à Paris dans le cadre d'un programme d'échange culturel et s'y installe définitivement après avoir obtenu l'asile politique. Il enseigne alors le russe à Paris (IEP et ENS) et défend en 1991 à la Sorbonne un doctorat sur l'œuvre du prix Nobel de littérature Ivan A. Bounine. Voir « Andreï Makine », dans *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner (dir.), Paris, Champion, 2012.

² Jaques Lecarme, « La légitimation du genre », dans *Le Récit d'enfance en questions*, P. Lejeune (dir.), Paris, Université de Paris X, « Cahiers de sémiotique textuelle », 1988, p. 21-39.

³ Pour se faire une idée de la multiplication des étiquettes qui ont été attachées au *Testament français* et des querelles classificatrices qu'elles ont générées, voir Juliette Petion, « Un cas d'un genre littéraire mal compris : *Le Testament français* d'Andreï Makine », dans *Andreï Makine*, M. L. Clément (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 131-146.

comme l'autonarration (récit de vie ou roman autobiographique) d'une personne. Cela serait d'autant plus problématique qu'en 2011, plus de quinze ans après la publication de ce texte, l'écrivain a reconnu sa double existence littéraire et révélé que, tout comme Gabriel Osmonde, nom duquel il a signé quatre romans à ce jour, Andreï Makine est un pseudonyme¹. Je proposerai bien plutôt de le lire comme l'autonarration d'une posture, ou d'une *persona*, au sens de masque, que l'écrivain Andreï Makine mobilise sur la scène littéraire². Au lieu de chercher à rapporter les *agissements* du narrateur à une personne civile dont on ignore le nom, ce sera s'offrir la possibilité de prendre Makine au mot pour examiner comment son texte « philosophal » agit dans un dispositif « visant à imposer une image d'écrivain dans une conjoncture littéraire »³. Privilégiant une telle approche, je m'inscrirai dans le giron des études de sociologie littéraire qui ont bien montré (pour d'autres corpus mais en préparant la généralisation de leurs résultats) que les images d'écrivains « ne sont pas de simples *re-présentations* – médiate, secondes, structurellement négligeables » mais qu'elles constituent « des dispositifs identitaires, par lesquels les écrivains tentent de signaler leur position »⁴.

S'appropriant ce qui dans la trajectoire du narrateur du *Testament français* est constitutif d'un attachement singulier à la France et à sa langue, qui a fini par se confondre pour lui avec la langue de la littérature, Makine impose une image d'écrivain que je proposerai dans ce qui suit d'appeler *transplanté*. Elle signale tout ce qu'il peut y avoir de revigorant pour un écrivain à se transporter dans un terreau littéraire considéré comme particulièrement fertile.

S'il me paraît pertinent de prendre *Le Testament français* comme point de départ de ma discussion de l'écriture translingue de soi, c'est qu'en plus d'informer l'œuvre

¹ Astrid de Larminat, « Osmonde sort de l'ombre », *Le Figaro*, 30 mars 2011.

² J'emprunte ici la terminologie et les outils façonnés, à la suite d'autres sociologues de la littérature, par Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 49-55.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 5. En parlant d'« écrivain », je reprends la stratification de l'instance auctoriale opérée par Diaz en trois plans qui, ne cessant de se recouper, n'en forment pas moins « la « réalité stéréoscopique de l'espace-auteur » : le réel, le textuel et l'imaginaire. Si les deux premiers plans ont permis d'opérer la distinction courante entre l'homme de lettres (dimension biographique) et l'auteur (dimension textuelle), l'ajout d'une troisième dimension permet de saisir tout ce qui relève dans la fonction-auteur de l'image, du fantasme et de la mise en scène et qui constitue « l'écrivain » ou « l'écrivain imaginaire ».

de Makine l'image d'écrivain qui s'y construit a influé sur la réception de la littérature translingue en général et servi de repère ou de repoussoir à d'autres écrivains translingues qui, entrant en littérature, ont eu à choisir parmi les « postures à l'étal »¹. On peut dire que Makine consolide et invite les lectures qui font de la pratique translingue du français un nécessaire hommage à la France, à sa littérature et aux valeurs dont on les pense investies². Dans les deux prochaines parties de cette étude qui ont vocation à nuancer ce type de lecture, on lira des écrivains comme Nancy Huston et Agota Kristof qui se sentent par exemple obligées de préciser que le fait d'écrire en français n'implique pas leur francophilie et qu'elles ne revendiquent pas le titre de l'écrivain français. D'autres auteurs au contraire, comme la Sud-Coréenne Eun-Ja Kang, publiée par l'éditeur actuel de Makine, se présentent volontiers en écrivains transplantés³.

Dans le cas de Makine, les effets « civils » du façonnement d'une posture littéraire de transplanté ne se sont pas fait attendre. Lors d'un bref entretien diffusé dans le journal télévisé du soir de sa réception du Goncourt, Makine confirme sans s'en plaindre que, comme son narrateur, il s'est vu refuser la nationalité française. Elle lui sera accordée peu de temps après. Si d'un point de vue administratif sa situation n'a pas changé, ce qui a pu faire la différence c'est sa capacité à imposer une image d'écrivain dont on a pu penser qu'elle était un signe tangible de sa « naturalisation ». S'il y a de l'intérêt à considérer ce type d'effets « externes », j'essaierai aussi de montrer comment la scénographie auctoriale qui se met en place à ce moment de la trajectoire de Makine produit des effets « internes » ou, en d'autres termes, ce qu'elle a de matriciel et de structurant pour sa production littéraire.

L'étude de l'image d'un écrivain ne peut se faire que dans une double approche historique en ce qu'elle est, d'une part, susceptible d'évoluer au fil de son activité littéraire et, d'autre part, tributaire d'un répertoire changeant d'images que les interactions entre la production et la réception de la littérature rendent disponibles à chaque période. En retraçant la construction de l'image de Makine en transplanté, je

¹ *Ibid.*, p. 106-109.

² Pour un exemple marquant de ce type de lecture, en plus de celui de Bernard Pivot cité plus haut, voir André Brincourt, *Langue française, terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.

³ Voir Eun-Ja Kang, *L'Étrangère*, Paris, Seuil, 2013.

tâcherai pour commencer de montrer qu'il a pu s'approprier des traits posturaux existants. Parmi ceux-ci, il s'en trouve qui ont été bien dessinées par deux de ses « compatriotes », Henri Troyat et Romain Gary, qui comme lui russophones et écrivant en français (ainsi qu'en anglais pour le second) se sont fait une place dans les Lettres françaises.

Troyat, Gary, Makine

Sur le plan énonciatif, ce qui distingue *Le Testament français* d'un texte autobiographique en est le fait que le narrateur-personnage soit nommé Alyocha alors que le livre est signé Andreï Makine (T 236), et ceci sans qu'aucune indication ne permette de poser avec certitude l'identité de l'auteur et du personnage. Très tardif dans le texte, l'unique surgissement de ce surnom intrigue, et le lecteur pourra à bon droit questionner le bénéfice narratif de donner le nom du personnage principal une seule fois. Il tendra peut-être aussi à donner du sens à ce nom en pensant à d'autres personnages littéraires qui en sont affublés. Sinon celui de Dostoïevski, occupé à un autre sacerdoce que celui du littéraire, l'Aliocha du roman éponyme d'Henri Troyat peut venir à l'esprit¹. Né en Russie et naturalisé français, auteur lui aussi d'une œuvre exclusivement translingue composée sous pseudonyme, Troyat livre dans ce roman autobiographique le récit de l'adolescence d'un jeune émigré russe qui doit largement son intégration à sa découverte de la littérature française. La scène finale des funérailles nationales d'Anatole France, que le jeune apatride raconte avec enthousiasme dans une lettre à l'ami français qui l'a initié à la littérature, en dit long sur la construction par Troyat d'une image d'écrivain en émigré littéraire : « 'Aujourd'hui, j'ai enterré Anatole France. J'y étais allé pour nous deux. C'est une grande perte pour le pays...' Parvenu à cette phrase, il hésita, barra 'pour le pays' et écrivit : 'pour notre pays' »².

Dans son discours de réception à l'Académie française, Troyat retrace son « roman d'amour avec son pays d'adoption » en commençant par rappeler comment,

¹ Henri Troyat, *Aliocha*, Flammarion, « J'ai lu », 1991. Cette hypothèse semble la plus probable puisque Makine se mesurera explicitement à Troyat en livrant sa propre version de Catherine II dans *Une femme aimée*, Paris, Seuil, 2013.

² *Ibid.*, p. 112.

sous l'effet du « charme des amitiés françaises, de la pensée française, de l'art français », « la France [...] saisit tout entier » l'adolescent qu'il était : « [c]e fut comme si mille liens ténus, mille branches souples, se fussent enroulés autour de lui pour le retenir, et j'en vois les dernières ramifications en bordure de cet habit »¹. La symbiose, humaine et surtout culturelle, que cette métaphore végétale exprime peut être vue comme une préfiguration de l'image de la transplantation que Makine mobilisera. Troyat s'en prévalait pour officier comme passeur ou vulgarisateur du monde russe, exploré dans la plupart de ses cycles romanesques comme dans la vaste entreprise biographique qui l'a vu présenter une vingtaine de figures historiques russes dans les années qui ont séparé son *Dostoïevski* (1940) de son *Pasternak* (2006). Si une part de l'activité de Makine a aussi consisté à livrer des tableaux touchants mais sans complaisance de la vie en URSS et en Russie, depuis *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990) jusqu'à *Une femme aimée* (2013), on trouve aussi chez lui, bien plus que chez Troyat qui s'occupait principalement à donner à voir le climat qui l'a vu naître, un intérêt à dire l'extraordinaire du terreau où il s'est épanoui après sa transplantation.

Le Testament français s'ouvre ainsi sur une anecdote par laquelle le français est d'emblée présenté comme autre chose qu'un outil de communication. En vacances chez sa grand-mère maternelle dans une ville aux abords de la steppe russe et feuilletant des albums de famille, le jeune narrateur perçoit dans le « sourire très singulier » que plusieurs femmes affichent sur les photos « une éphémère revanche sur les espoirs déçus, sur la grossièreté des hommes, sur la rareté des choses belles et vraies dans ce monde » permise par la prononciation de mots français :

Ces femmes savaient que pour être belles, il fallait, quelques secondes avant que le flash ne les aveugle, prononcer ces mystérieuses syllabes françaises dont peu connaissaient le sens : « pe-tite-pomme... » Comme par enchantement, la bouche, au lieu de s'étirer dans une béatitude enjouée ou de se crispier dans un rictus anxieux, formait ce gracieux arrondi. Le visage tout entier en demeurait transfiguré².

Difficile de ne pas voir dans les commentaires qui suivent la révélation de ce pouvoir d'enchantement de l'expression française une critique de l'usage actuel et global d'un

¹ Henri Troyat, « Discours de réception », 25 février 1960, URL : www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-henri-troyat, page consultée le 12.12.2014.

² Andreï Makine, *Le Testament français*, Mercure de France, 1995, p. 13. Désormais T, suivi du numéro de page.

mot anglais dont on doit bien reconnaître qu'il provoque souvent un étirement de la bouche « dans une béatitude enjouée », en bon français *cheesy*, là où la « petite pomme » suscitait un « gracieux arrondi ». Certes ici désémantisés, les vocables du « sortilège français » qui déclenche cette « magie photographique » alors prisée par les femmes de toutes classes sociales ne sont pas moins porteurs d'une *invitation au voyage*¹ : « On disait 'petite pomme', et l'ombre d'une douceur lointaine et rêveuse voilait le regard, affinait les traits, laissait planer sur le cliché la lumière tamisée des jours anciens » (T 13) . L'anecdote donne le ton. Il s'agira dans ce texte de se frotter à une certaine idée de la France, rêvée depuis l'immensité de la steppe russe.

La première des trois épigraphes du *Testament français* est cette citation du *Temps retrouvé* de Marcel Proust : « C'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable. » En plus d'inaugurer un jeu onomastique propre à brouiller les contrats de lecture de son texte, Makine renvoie à cette page précise de la *Recherche* où le narrateur propose un pacte fantasmatique pour l'enfreindre immédiatement dans un geste qu'il dit dicté par une plaisante émotion patriotique. En citant leur nom, il s'agit d'honorer la mémoire des membres d'une famille qui, comme tant d'autres personnes qui resteront anonymes, ont témoigné par leurs actions bienveillantes « de la grandeur de la France, de sa grandeur d'âme » durant la Première Guerre mondiale².

Dans *Le Testament français*, si « la grandeur d'âme » de la France a survécu en territoire soviétique malgré le rideau de fer, c'est par l'intermédiaire d'une certaine Charlotte Lemonnier, la grand-mère du narrateur³. Cette Française, dont la vie d'après son mariage était « décalquée sur le siècle le plus sanguinaire de l'empire » (T 144), avait pris l'habitude de se ressourcer aux scènes de sa jeunesse dans le Paris du

¹ On peut voir un écho à ce poème baudelairien dans l'évocation du pressentiment d'une « douceur » (deuxième vers du poème) de l'ailleurs rêvé, un lieu exotique dont la langue ne serait pas si étrangère puisque « Tout y parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale », Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 115-117.

² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, t. VIII, Paris, Gallimard, « NRF », 1927, p. 206-207.

³ Noël Cordonier propose de s'inspirer de la psycho-sociologie de René Girard pour considérer les médiateurs qui dans la trajectoires des écrivains translingues définissent les valeurs du français-cible, voir « Imaginaire et poétique: l'entrée dans la langue française chez Hector Biancotti et Andreï Makine », dans « *Unités et diversités des écritures francophones. Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, vol. 10, Leipzig, Leipzig Universitätverlag, 2000, p. 180-182.

début du XX^e siècle et à certains grands textes de la littérature française du XIX^e siècle pour le plaisir de ses petits-enfants qui s'évadaient à l'écoute des « contes » qu'elle en tirait.

C'est elle bien sûr qui avait importé le secret de la *petite pomme*, « première légende » à « enchanter » l'enfance du narrateur. Il y en eut bien d'autres, racontées le plus souvent en français, la « langue grand-maternelle », lors des vacances d'été que le narrateur et sa sœur passèrent chez elle (T 15). Écrivain émigré à Paris, le narrateur adulte aura à cœur de consigner dans un texte sobrement intitulé « Charlotte Lemonnier. Notes biographiques » celles de ces légendes qui, plus que d'inviter au voyage de la rêverie, l'auront jeté sur le chemin de la littérature en transfigurant son quotidien sibérien (T 362). Dans un dispositif spéculaire, ces *Notes* finiront par se confondre avec le livre que le lecteur tient entre ses mains, mêlant ainsi dans un alliage subtil biographie de sa grand-mère et récit de formation.

Cette dernière caractéristique ainsi que la construction d'une France légendaire apparentent *Le Testament français* à un texte dont on peut dire qu'il constitue, par son succès critique et populaire, un repère important dans la réception des récits de vie d'écrivains venus d'ailleurs : *La Promesse de l'aube* (1960, 1980, pour l'édition définitive) de Romain Gary. Ce texte se donne à lire comme la tentative de retrouver par l'écriture celle – dire qu'elle fut une médiatrice serait un euphémisme – par qui la France est arrivée à Romain Gary : sa mère. La force du désir de France qui animait cette femme russe, guidant ses actes et hantant ses discours, suffit dans le texte à expliquer tout à la fois que Gary ait appris le français, obtenu la naturalisation, combattu pour la France libre, embrassé la carrière diplomatique et, plus que tout (bien que cela participe du même élan selon lui), écrit une œuvre reconnue en français.

L'idée que sa mère se faisait de la France s'inscrit dans une tradition dont Gary dit, avec une distance ironique mais sans remettre en cause ni son existence ni ses effets, qu'elle était largement partagée dans la Russie du XIX^e siècle. Elle consistait à voir ce pays comme « l'incarnation même de la grandeur, de la beauté, de la justice, des droits de l'homme, de toutes les très jolies histoires que nous nous sommes

racontées sur nous-mêmes »¹. Mais dans *La Promesse de l'aube*, rien n'explique véritablement l'amour maternel de la France. Il semble si exclusif et constant qu'il ne saurait se réduire à certaines composantes : « [i]l reste enfin l'explication la plus simple et la plus vraisemblable, c'est que ma mère aimait la France sans raison aucune, comme chaque fois que l'on aime vraiment »². Ce sont les effets de cette force qui sont traités dans le texte, et Gary de reconnaître que, plus qu'un héritage dont on pourrait se départir, l'amour idéal de sa mère pour la France est ce qui l'a mis au monde :

J'ai toujours été moi-même un grand francophile. Mais je n'y suis pour rien : j'ai été élevé ainsi. Essayez donc d'écouter, enfant, dans les forêts lituaniennes, les légendes françaises ; regardez un pays que vous ne connaissez pas dans les yeux de votre mère, apprenez-le dans son sourire et dans sa voix émerveillée ; écoutez, le soir, au coin du feu où chantent les bûches, alors que la neige, dehors, fait le silence autour de vous, écoutez la France qui vous est contée comme *Le Chat botté* ; ouvrez de grands yeux devant chaque bergère et entendez des voix ; annoncez à vos soldats de plomb que du haut de ces pyramides quarante siècles les contemplent ; coiffez-vous d'un bicorné en papier et prenez la Bastille, donnez la liberté au monde en abattant avec votre sabre de bois les chardons et les orties ; apprenez à lire dans les *Fables* de La Fontaine – et essayez ensuite, à l'âge d'homme, de vous en débarrasser. Même un séjour prolongé en France ne vous y aidera pas. Il va sans dire qu'un jour vint où cette image hautement théorique de la France vue de la forêt lituanienne se heurta violemment à la réalité tumultueuse et contradictoire de mon pays : mais il était déjà trop tard, beaucoup trop tard : j'étais né³.

Comme on a commencé à le voir avec l'exemple de la *petite pomme*, c'est par des situations de communication similaires que Makine fait advenir la France dans son texte. « Aux confins de la steppe russe », un enfant reçoit les récits fabuleux d'un médiateur épris de la France sur un mode fantasmagorique et, par son étrangeté, l'histoire de France rejoint dans son imaginaire les « contes » et « légendes » de la tradition littéraire française (T 279).

De ces récits et de leur réception enfantine résulte la construction d'une France dont Gary dit qu'elle a fini par devenir pour lui « un mythe fabuleux, entièrement à l'abri de la réalité, une sorte de chef-d'œuvre poétique », et dont la capitale, pour laquelle il s'apprêtait à partir, avait tout d'une ville légendaire : « L'automne approchait et mon départ pour Paris devenait imminent. Huit jours avant

¹ Romain Gary, *Le Sens de ma vie*, Paris Gallimard, 2014, p. 17.

² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2009 [1960, 1980 pour la version définitive du texte], p. 230.

³ *Ibid.*, p. 98-99.

l'embarquement pour Babylone, ma mère fit une crise religieuse »¹. Il en va bien sûr de même dans *Le Testament français* mais, centrant son récit sur les années russes du narrateur, Makine se donne la possibilité d'évoquer plus en détail la construction narrative d'un pays mythique. « Quelques clapotis de vagues au passage d'une barque, une voix assourdie au bout d'une avenue noyée », l'une des *légendes* grand-maternelles ayant donné forme à ce pays mythique étant celle de la crue de la Seine de 1910 Makine y fait référence par une image frappante qu'il constituera en motif : « La France de notre grand-mère, telle une *Atlantide* brumeuse, sortait des flots » (T 26, je souligne). Par la référence à cette île mystérieuse, Makine exprime, comme Gary avant lui, à quel point la France de sa jeunesse relevait d'une construction mythique. Mais il se rattache aussi par là à toute une tradition de discours qui ont utilisé l'Atlantide pour vanter un paradis perdu ou un âge d'or et formuler, en retour, des critiques souvent acerbes sur la forme prise par leur société d'origine².

Le mythe de la France-Atlantide qui se construit dans les deux textes ne pourra qu'être mis à mal par l'expérience que les personnages feront de la vie en France. Cela est d'autant plus vrai qu'ils y vivront des périodes de l'histoire dans lesquelles ils verront leur idéal malmené : la collaboration, pour Gary, et une crise des valeurs, dont souffre en particulier la littérature, pour Makine. *La Promesse de l'aube* et *Le Testament français* disent pourtant la ténacité du mythe français et son importance dans l'entrée en littérature des deux narrateurs en figurant, très littéralement, sa profonde *incorporation*. Chez Gary, cela est particulièrement manifeste dans les moments où, plein de doutes quant à son idéal et tenté de faire passer d'autres considérations avant l'honneur de sa patrie, il semble ne plus s'appartenir, sa mère prenant possession de son corps et de son esprit : « elle s'enflammait dans chaque globule de mon sang, s'indignait et se révoltait dans chaque battement de mon cœur »³. C'est ainsi que par un brouillage énonciatif ses importants faits de guerre seront aussi attribués à sa mère. Ce procédé participe bien sûr de l'humour du texte qui, comme souvent chez Gary, fonctionne d'autant mieux que la situation de la France occupée est tragique, tout comme l'est le destin de nombre d'aviateurs

¹ *Ibid.*, p. 41-42, p. 204, je souligne.

² René Treuil, *Le Mythe de l'Atlantide*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2012, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 295.

français combattant depuis l'Angleterre. Mais comment mieux dire le prolongement du désir de la France qu'en soulignant l'étrangeté à soi qu'il provoque ?

De la même manière, Makine s'attache à montrer combien ses explorations enfantines de la France-Atlantide le transforment, parfois contre son gré. Dans *Le Testament français*, cette France mythique s'incarne principalement dans la langue française. Les petits-enfants de sa « messagère » en viennent à l'éprouver comme une greffe immémoriale dans leur cœur : « elle palpitait en nous, telle une *greffe fabuleuse* dans nos cœurs, couverte déjà de feuilles et de fleurs, portant en elle le fruit de toute une civilisation. Oui, cette *greffe*, le français » (T 37, 50, je souligne). Pour le narrateur du texte de Makine, cette greffe qui a déjà pris et n'a plus qu'à s'épanouir, c'est, comme pour Gary, une promesse de France faite à l'aube de sa vie.

De ces deux précurseurs, Makine retient la possibilité de figurer sa relation au français comme un « roman d'amour », que cela soit rapporté à l'amour des romans français (Troyat) ou au romanesque de la présentation d'une France mythique par une médiatrice-conteuse (Gary). La distance que permet le récit d'enfance est cruciale. Cet amour fondateur, entier et non négociable, est l'effet d'un maximalisme juvénile qu'on peut tendrement railler. Mais il continue néanmoins de peser comme une injonction sur l'adulte qui semble ne pas pouvoir faire autrement que d'aimer une certaine idée de la France. L'Atlantide de Makine est si proche de la Babylone de Gary qu'on est en droit de faire l'hypothèse d'une émulation directe. Et alors que Troyat représentait « l'art français » comme une liane qui le retint, Makine prolonge la métaphore végétale et symbiotique en le voyant comme une greffe qui l'a transformé.

Greffes de langues (Du Bellay, Canetti, Kristeva)

En faisant de la greffe française un motif central du *Testament français*, Makine fait écho à plusieurs figurations célèbres de cette image dans ce qui a trait à la langue et à la culture. Dans l'un des textes fondateurs de l'histoire du français, *La Défense et illustration de la langue française* (1549) de Du Bellay, l'image sert à caractériser la manière dont les Romains ont enrichi leur langue par imitation et incorporation du patrimoine culturel des Grecs :

Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant ; et, après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture : se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il voulait élire, le meilleur auteur, dont ils observaient diligemment toutes les plus rares et exquis vertus, et icelles comme *greffes*, ainsi que j'ai dit devant, entaient et appliquaient à leur langue¹.

Du Bellay regrette que de pareilles opérations ne soient pas menées sur la langue française qui, potentiellement vigoureuse, ne s'est pas encore trouvé de « bons agriculteurs » :

Ainsi puis-je dire de notre langue, qui commence encore à fleurir sans fructifier, ou plutôt, comme une plante et vergette, n'a point encore fleuri, tant s'en faut qu'elle ait apporté tout le fruit qu'elle pourrait bien produire. Cela certainement non pour le défaut de la nature d'elle, aussi apte à engendrer que les autres, mais pour la coulpe de ceux qui l'ont eue en garde, et ne l'ont cultivée à suffisance, mais comme une plante sauvage, en celui même désert où elle avait commencé à naître, sans jamais l'arroser, la tailler, ni défendre des ronces et épines qui lui faisaient ombre, l'ont laissée envieillir et quasi mourir².

Cet écho à un texte si central de l'histoire de la langue française permet à Makine de signaler et de valoriser la qualité et l'importance des entreprises littéraires qui l'ont fait fructifier depuis le temps de Du Bellay. Alors que le français avait jadis un besoin urgent d'être fortifié par des greffes, il constitue désormais le plus enviable des implants, comme en témoignent les références informées que Makine fait à des textes littéraires canoniques des XIX^e et XX^e siècles, et peut s'épanouir dans un jeune Russe de l'autre côté du rideau de fer.

Plus proches de Makine, deux autres figurations de la greffe sont directement liées à l'incorporation (personnelle) d'une langue étrangère et à la pratique translingue de l'écriture³. On doit la première à Elias Canetti, né en 1905 en Bulgarie. Les scènes de sa prime enfance se sont jouées en ladino, langue de sa famille sépharade, et en bulgare, langue de ses échanges avec les jeunes filles au pair qui s'occupaient de lui. Dans *La Langue sauvée* (1980), le premier volume de son autobiographie, Canetti explique qu'en plus de ces langues il entendait aussi des mots d'allemand, la langue d'intimité que ses parents se réservaient. Son père décédé prématurément, sa mère se mit en tête de lui inculquer cette langue quand il eut huit

¹ Joachim Du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, E. Sansot & Cie, 1549, p. 79-80, je souligne.

² *Ibid.*, p. 64-5.

³ On pourrait y ajouter une figure proche : celle de la prothèse selon laquelle Jacques Derrida envisage sa propre condition problématique de monolingue dans *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, « Incises », 1996.

ans. Canetti rappelle la terreur quotidienne que représentaient ces leçons. S'en tenant d'abord à une méthode strictement aurale-orale, sa mère attendait de lui qu'il répète avec une prononciation parfaite des phrases isolées dont le sens demeurait pour lui mystérieux. À la moindre de ses erreurs, elle s'emportait. Rétrospectivement, celui qui recevra le prix Nobel de littérature (1981) en tant qu'auteur germanophone condense ce processus d'acquisition langagière dans une image saisissante : l'allemand fut pour lui « une *langue maternelle implantée* sur le tard au prix de véritables souffrances » (« eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen *eingepflanzte Muttersprache* »)¹.

Par ce qui peut se lire comme un oxymore, Canetti exprime tout ce qu'il avait de paradoxal dans son apprentissage de l'allemand, cette langue pour lui à la fois familière et étrangère, cristallisant de plus des émotions liées à la perte de son père et à l'amour pour sa mère². Par l'image de l'implant, il se figure en enfant passif, acquérant la langue d'intimité de ses parents comme par la seule force du désir de sa mère de la faire entrer en lui³. Pourtant, qualifiant la langue *sauvée* tardivement par cette opération de « maternelle », Canetti signale dans le même temps un processus de naturalisation langagière tellement abouti qu'il est perçu comme une renaissance à soi :

C'est à Lausanne, sous l'influence de ma mère, que je naquis à la langue allemande ; dans les douleurs qui précédèrent cette deuxième naissance, je conçus la passion qui devait m'unir à l'une et à l'autre, je veux dire à la langue et à ma mère. Sans ces deux choses qui sont, en fait, une seule et même chose, le développement ultérieur de ma vie n'aurait aucun sens et resterait incompréhensible⁴.

Ce qu'il a « de plus étrange » à raconter de sa jeunesse, c'est la manière dont sa propre subjectivité s'est constituée dans les liens indissolubles formés avec l'allemand, les expériences vécues dans d'autres langues s'étant « germanisées » dans la mémoire

¹ Elias Canetti, *Die gerretete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1977, p. 107, je traduis, je souligne.

² Pour une lecture psycholinguistique de la trajectoire de Canetti, voir Claire Kramsch, *The Multilingual Subject*, Oxford, OUP, « Oxford Applied Linguistics », 2009, p. 78-81.

³ Canetti, *Die gerretete Zunge*, p. 97. Seule sa mère semble en effet agissante dans ce bilan de son appropriation langagière : « Elle me força en tout cas, en un bref laps de temps, à des performances normalement hors de portée d'un enfant, elle la manière dont elle réalisa son objectif devait déterminer la nature profonde de mon allemand » (je souligne).

⁴ Elias Canetti, *Die gerretete Zunge. Geschichte einer Jugend*, trad. française de B. Kreiss, *Histoire d'une jeunesse. La Langue sauvée*, Albin Michel, 1980, p. 101.

qu'il en garde :

Toutes les scènes de la vie se jouaient en espagnol ou en bulgare au cours de ces premières années. Elles se traduiraient d'elles-mêmes en allemand plus tard. Seuls certains faits particulièrement dramatiques – l'abomination de la désolation pour ainsi dire, par exemple les grandes frayeurs – demeureront gravés dans ma tête en espagnol, mais ceux-là, jusque dans les moindres détails et à tout jamais. Le reste, donc presque tout, notamment tout ce qui est bulgare, les contes par exemple, c'est en allemand que je m'en souviens¹.

Par l'image de cette greffe naturalisée, Canetti fait de l'apprentissage de l'allemand plus que l'acquisition d'un code supplémentaire dont le sujet plurilingue peut disposer : c'est l'enclenchement d'un processus transformateur qui peut s'opérer pour partie de manière inconsciente.

On doit l'autre figuration majeure de la greffe d'une langue à Julia Kristeva, elle aussi d'origine bulgare, dans un texte paru peu avant celui de Makine². Rapatriant l'image de la greffe en français, Kristeva se distingue de Canetti qui rappelait comment la reconstruction de sa subjectivité autour de sa langue greffée avait contribué à effacer presque complètement les autres langues de sa mémoire. Après des années d'exil et de vie en français, Kristeva ne cesse au contraire d'éprouver la survivance de ce qu'elle appelle sa « mémoire maternelle ». Son expérience du translinguisme est ainsi décrite comme un « deuil infini » de cette mémoire, « où la langue et le corps ressuscitent dans les battements d'un français *greffé* »³. Dans ce texte plus encore que dans *Étrangers à nous-mêmes* (1988), Kristeva s'essaie à une sorte de physique de la pratique translingue de l'écriture en présentant le phénomène comme une transplantation cardiaque. Développant l'image de Canetti, elle précise la localisation de la greffe et cherche à débusquer les effets de la corporalité du phénomène ainsi qu'à identifier certaines des situations dans lesquelles sa langue première ressurgit et les façons dont elle influe sur sa pratique littéraire.

¹ *Ibid.*, p. 20.

² En novembre 1994, Julia Kristeva publie le texte « Bulgarie, ma souffrance » sur sa page internet de co-directrice du Centre Roland Barthes, URL : www.univ-paris-diderot.fr/rbarthes, page consultée le 11.11.2014. Il sera repris l'année suivante pour une publication papier parue, le même jour que le texte de Makine, dans *L'Infini*, n°51, automne 1995, p. 42-52. On se gardera donc de suggérer une quelconque influence de Kristeva sur Makine (ou inversement), mais on soulignera que la présence parallèle de l'image de la greffe langagière dans deux textes d'écrivains translingues influents la leste d'un poids symbolique supplémentaire.

³ Ce passage figure dans différentes communications ou publications de Julia Kristeva. La première occurrence semblant se trouver dans « Bulgarie, ma souffrance », p. 47, je souligne.

Comme Canetti, Makine utilise l'image de la greffe pour figurer les effets transformateurs de sa « passion » pour sa nouvelle langue. Mais si son aîné rappelait dans le premier volet de son récit de vie les méthodes d'apprentissage imposées par sa mère pour planter l'allemand en lui, rien ne sera dit dans *Le Testament français* des circonstances de la transplantation. La greffe permet à Makine de voiler le processus d'apprentissage du français, institué d'emblée comme la langue de cœur du narrateur, tout en dévoilant la relation intime qui les unit. Référence a ainsi été faite avec raison à la dichotomie présentée par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* (1972) pour soutenir que ce motif participe d'une caractérisation du narrateur, et de Makine à travers lui comme on tâchera de le montrer plus loin, en *enfant trouvé* de la littérature française « qui, quoique sa naissance reste obscure, estime procéder de la plus haute extraction »¹. Car alors que dans l'économie du récit de Canetti « le développement ultérieur de [s]a vie » dépend du moment de l'implantation de la greffe², c'est celui de sa reconnaissance, c'est-à-dire l'instant de la prise de conscience de son existence et de ses effets, qui est présenté comme une « illumination » décisive dans *Le Testament français* (T 50).

Et, plus encore que Kristeva, Makine tire parti du modèle dynamique que constitue le phénomène de la transplantation en se montrant attentif aux interrelations qui se développent entre le porte-greffe (ou l'hôte) et son greffon. Déclinant l'image de la greffe au fil de son récit de formation, si bien qu'elle en constitue un motif central, il en fait le baromètre de la relation du narrateur au français et s'en sert en particulier pour retracer les étapes de son devenir-écrivain.

Vie d'un transplanté

Donnée dans un ordre assez chronologique, bien que la découverte d'épisodes de la vie de sa grand-mère participe du récit de son propre développement et le scande, la vie de celui qui se découvre être un transplanté est faite de différents moments d'épreuve, de rejet et de naturalisation de sa greffe. L'attention narrative se porte sur leurs interrelations, et en particulier sur la centralité de la littérature dans les

¹ Cordonier, « Imaginaire et poétique », p. 179. Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

² Canetti, *Histoire d'une jeunesse. La Langue sauvée*, p. 101.

transformations qui en découlent.

Découverte : « cette branche éclore en nous »

Si la greffe française est, comme on l'a vu, immémorialement présente dans le cœur du jeune narrateur russe, il est significatif qu'elle soit découverte à l'occasion du récit d'une rencontre entre les pouvoirs russes et français : la visite du Tsar Nicolas II à Paris en 1896. Le récit grand-maternel de cet événement où « deux mondes se sont retrouvés l'un face à l'autre » se concentre sur ce qu'il révèle de la place centrale qu'occupait alors le littéraire en France comme en Russie (T 42). En citant de nombreuses strophes du « Salut à l'empereur » adressé par José Maria de Heredia – lui-même reçu à l'époque comme « l'Espagnol » des Lettres françaises – au couple impérial à l'occasion de l'inauguration du Pont Alexandre III, elle ressuscite en effet un temps où l'importance sociale de la littérature permettait au poète, seul, de « tutoyer les rois » et faisait de l'Académie française un lieu incontournable lors d'une visite officielle (T 46). Ce sont justement les paroles du président de l'Académie à la tsarine, telles que Charlotte les rappelle, qui provoquent la découverte de leur greffe française par ses petits-enfants. Honoré par la présence de la tsarine sous la Coupole, le vieil orateur y voit une marque de sympathie non seulement pour l'institution qu'il dirige mais, plus largement, pour la langue française : elle n'est pas pour l'impératrice, dit-il, « une langue étrangère », ce qui témoigne, selon lui, de « je ne sais quel désir d'entrer en communication plus intime avec le goût et l'esprit français... » (T 50). Le narrateur récupère « l'illumination » que produisirent ces paroles : sa sœur et lui furent soudain conscients d'être portés par un désir semblable à celui qu'on attribuait à la tsarine, et qui faisait de la langue française, dans son étrange familiarité, « la clé de [leur] Atlantide » :

La langue, cette mystérieuse matière, invisible et omniprésente, qui atteignait par son essence sonore chaque recoin de l'univers que nous étions en train d'explorer. Cette langue qui modelait les hommes, sculptait les objets, ruisselait en vers, rugissait dans les rues envahies par les foules, faisait sourire une jeune tsarine venue du bout du monde...
(T 50)

Dès ce moment, c'est dans la conscience que la langue française est à la fois la matière et l'outil par lesquels l'Atlantide française prend forme pour eux que les petits enfants de Charlotte l'explorent. Si, venu le moment des contes, ils peuvent pénétrer, « le

soir, dans la loge préparée pour accueillir le couple impérial à la Comédie-Française », c'est, se disent-ils grâce à la greffe française, « cette branche éclore en nous » (T 50).

« Russifications » : pouvoirs et limites de l'analogie

La greffe récemment découverte est apprivoisée par un nécessaire recours à une forme analogique de la pensée. Et c'est une des qualités du texte de Makine de documenter avec finesse ce processus inhérent à l'appropriation d'une langue. L'une de ses manifestations les plus remarquables fait que la Neuilly-sur-Seine du début du vingtième siècle « était composée d'une douzaine de maisons en rondins » (T 38). Par les pouvoirs de l'analogie, Neuilly avait cessé de n'être que la référence d'un lieu sur une carte pour acquérir un sens personnel et bien réel pour lui. C'est que sa grand-mère lui avait dit qu'à cette époque Neuilly n'était encore « qu'un simple village » :

Elle l'avait dit en français, mais nous, nous ne connaissions que les villages russes. Et le village en Russie est nécessairement un chapelet d'isbas – le mot même *dérevnia* vient de *dérévo* – l'arbre, le bois. La confusion fut tenace malgré les éclaircissements que les récits de Charlotte apporteraient par la suite. Au nom de « Neuilly », c'est le village avec ses maisons en bois, son troupeau et son coq qui surgissait tout de suite (T 38-9).

La France-Atlantide est donc doublement imaginée : d'abord, comme on l'a vu, par les contes de la grand-mère dont on comprend qu'ils sont des reconstructions, adressées à des enfants, et sur la base de souvenirs entretenus depuis cinquante ans ou d'assemblages « créatifs » de divers éléments d'archive (articles de presse, photographies et autres documents d'époque) ; et, ensuite, par les distorsions induites par les analogies que le jeune narrateur tisse avec sa réalité russe.

Certaines réalités résistent cependant à l'analogie et l'Atlantide ne se donne alors que dans une étrangeté que les petits-enfants de la Française utilisent pour s'arracher aux circonstances pénibles de leur vie en Russie soviétique. Quand, après avoir pataugé longtemps dans la neige piétinée, ils sont injustement expulsés d'une file d'attente interminable aux abords d'un magasin d'alimentation, la sœur du narrateur prononce, comme un sésame, des mots tirés du « conte » grand-maternel du repas donné en l'honneur du tsar Nicolas II lors de son arrivée à Cherbourg :

Et c'est comme venant d'une autre planète que j'entendis soudain la voix de ma sœur – quelques paroles teintées d'une mélancolie souriante : – Te rappelles-tu : Bartavelles et ortolans truffés rôtis ? ... Elle rit doucement. Et moi, en regardant son visage pâle aux

yeux qui reflétaient le ciel d'hiver, je sentis mes poumons s'emplir d'un air tout neuf – celui de Cherbourg – à l'odeur de brume salée, des galets humides sur la plage, et des cris sonores des mouettes dans l'infini de l'océan (T 60-61).

Quoique sans réels référents gustatifs pour les petits-enfants de Charlotte (mais n'en est-il pas de même pour bien des lecteurs francophones de Makine ?), les mots « bartavelles et ortolans » transportent les jeunes personnages vers l'espace-temps d'une nation dont la langue et les formes, comme en témoigne le menu du banquet, semblent policer les mœurs. La greffe française transfigure leur réalité et suscite la vocation littéraire du narrateur qui ressent à ce moment-là le besoin « d'inventer une langue inédite » pour communiquer son expérience (T 62).

Mais il arrive aussi que, s'acharnant à rapporter un trait de l'Atlantide à sa réalité russe, le narrateur ne puisse que constater, désarmé, les limites de l'analogie. Cette découverte procède bien sûr d'un nouveau récit grand-maternel : celui, lyrique, de la fin de Félix Faure en amoureux transi. Impossible pour l'enfant russe de faire sens de cet événement par référence à du connu. Les Lénine, Staline, Khrouchtchev ou autre Brejnev qu'il convoque, bien que tous fort différents, ont une chose en commun : nulle présence féminine et encore moins amoureuse n'est concevable à leurs côtés. Il s'ensuit que la phrase : « Le Président est mort à l'Élysée, dans les bras de sa maîtresse, Marguerite Steinheil... » lui fait l'effet « d'un message codé provenant d'un autre système stellaire » (T 101). Et c'est de cette phrase, en phase avec son appétit naissant pour les mystères de l'amour et synthétisant surtout sa découverte des limites de l'analogie, dont il est dit qu'elle « sonna le glas » de son enfance.

Épreuves : « dans une autre existence peut-être »

L'adolescence du narrateur, traitée dans les deuxième et troisième des quatre parties du livre, est un temps d'épreuve de son identité problématique de transplanté. La greffe y apparaît avant tout comme un phénomène littéraire. Fini le temps des veillées sur le balcon sibérien de Charlotte à l'écouter rapiécer ses souvenirs d'un pays disparu : son érudition l'empêche désormais de prendre les récits de sa grand-mère pour autre chose que des « contes » (T 152). Si, dans la limite des documents à sa disposition, il a cherché à aiguïser son « regard français » par une exploration de l'histoire, des traditions et de la littérature de l'Atlantide française, cette « *terra incognita* où [ses] notions russes n'avaient plus cours », c'était, dans son

« maximalisme juvénile », pour accéder à une nouvelle façon d'exister :

J'aspirais à ce que ce fouillis de dates, de noms, d'événements, de personnages se refonde en une matière vitale jamais vue, se cristallise en un monde foncièrement nouveau. Je voulais que la France greffée dans mon cœur, étudiée, explorée, apprise, fasse de moi un autre (T 151).

Cette métamorphose s'opère principalement grâce à l'expérimentation des pouvoirs de la littérature. Exclu de la société des enfants de son école en raison de sa propension à « laisser vivre son âme dans [sa] fabuleuse Atlantide » (T 139), le narrateur se rapproche d'un autre paria surnommé Pachka, garçon rude et viril ne quittant qu'à regret les berges sauvages de la Volga pour se rendre en classe. Après une de leurs parties de pêche, qui a failli se terminer par la noyade du cancre, le jeune francophile lui raconte l'histoire d'un gamin de Paris, condamné à être fusillé parmi d'autres Communards et qui, plutôt que de profiter de la permission qui lui a été accordée de rapporter quelque chose à sa mère pour se sauver, réapparaît face à ses bourreaux en disant : « Me voilà ! »¹. Bien que déformé par le récit de Charlotte puis par son propre résumé, ce poème de Victor Hugo émeut son auditeur jusqu'aux larmes. Si elle témoigne certes de l'efficacité narrative du conteur qui peut secrètement s'enorgueillir « d'avoir fait briller une étincelle de ce rayonnement qu'irradiait la patrie de Charlotte », l'émotion du jeune barbare est expliquée par « la toute-puissance de la parole poétique » :

je compris que ce n'étaient pas les anecdotes qu'il fallait rechercher dans mes lectures. Ni des mots joliment disposés sur une page. C'était quelque chose de bien plus profond et, en même temps de bien plus spontané : une pénétrante harmonie du visible qui, une fois révélée par le poète, devenait éternelle. Sans savoir la nommer, c'est elle que je poursuivrais désormais d'un livre à l'autre. Plus tard, j'apprendrais son nom : le Style (T 148-149).

Comme cette esquisse de définition et surtout le récit de son impact sur le jeune cancre l'indiquent, expressivité et universalité semblent être deux composantes essentielles du style tel que le narrateur en a l'intuition en ce jour « le plus heureux de son adolescence » (T 149).

À partir de la révélation de la puissance du poème hugolien, les lectures du narrateur changent sans pour autant que ne cesse de se développer, dans le réseau

¹ Victor Hugo, « Sur une barricade, au milieu des pavés », *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 246-247.

intertextuel qui se crée, ce qu'on a appelé une « poétique de la nostalgie »¹. Car après les références à des classiques de la littérature de jeunesse, dont on remarque qu'ils ont été petit à petit évacués des programmes scolaires (Jules Verne, Alphonse Daudet, la Comtesse de Ségur, Hector Malot, parmi d'autres) et qui peuvent à ce titre toucher certains lecteurs nostalgiques, deux autres poèmes, nostalgiques et sensuels, d'auteurs majeurs du XIX^e siècle sont convoqués.

La « Fantaisie » de Nerval, dont la citation *in extenso* (en deux parties) ouvre et clôt la deuxième partie du livre, fournit d'abord le modèle de ce que le narrateur appelle ses « folies ». Comme celui qui, en fantaisie, s'est rendu « sous Louis XIII », le narrateur transplanté vit la situation paradoxale de se sentir étranger dans son pays natal et d'éprouver de la nostalgie pour un pays inconnu. À partir de pièces d'archives contenues dans la valise de sa grand-mère, il tente de se transporter dans des instants passés pour que sa France cesse d'être pour lui « un simple cabinet de curiosités » et devienne « un être sensible et dense dont une parcelle avait été un jour greffée en [lui] » (T 114). Ce n'est peut-être pas comme dans le poème de Nerval de « deux cents ans » que « son âme rajeunit », mais le narrateur de vivre successivement la matinée d'automne où trois élégantes de la Belle Époque avaient posé pour un magazine, de pénétrer dans la reproduction d'un tableau de guerre, et, dissipant la frontière du temps, de se transporter dans l'instant où Félix Faure, guettant sa maîtresse, médite devant une fenêtre de l'Élysée. Clôturent la deuxième partie du livre, un hommage à Nerval construit une affinité par la folie et la nostalgie qui fait de ces « expérimentations » une initiation littéraire : « je pensai à cet homme qui, dans le pays de ma grand-mère, il y a un siècle et demi, avait eu le courage de raconter sa « folie » – cet instant rêvé, plus vrai que n'importe quelle réalité de bon sens » (T 173). Nerval demandait à Dieu de « ne rien changer aux événements » mais de le changer « relativement aux choses ». Et c'est une pareille requête que le narrateur adresse au français dans cette phase d'épreuve de sa greffe².

¹ Sur ce point, voir Brooks La Chance, « Intertextualité française et construction d'identité dans Le Testament français d'Andreï Makine », *Sources et interceptes: résurgences littéraires du Moyen-Âge au XX^e siècle*, L. Petris et M. Bornand (dir.), *Études de Lettres*, 1999/2, p. 201-210.

² Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1984, p. 832.

Rejets : vers une vie « sans chimères » ?

Ayant affûté ses armes d'écrivain translingue en arpentant son Atlantide par la lecture et la rêverie, le narrateur est rattrapé par sa « vie réelle » quand ses parents, appartenant à la génération mutilée mais résignée des « sans jeunesse » (T 181), meurent à quelques semaines d'intervalle :

La Russie, tel un ours après un long hiver, se réveillait en moi. Une Russie impitoyable, belle, absurde, unique. Une Russie opposée au reste du monde par son destin ténébreux. Oui, si, à la mort de mes parents, il m'arriva de pleurer c'est parce que je me sentis Russe. Et que la greffe française dans mon cœur se mit à me faire, par moments, très mal (T 184).

Il entre alors dans une phase de rejet de sa greffe, cherchant à « étouffer ce second cœur dans [s]a poitrine » pour vivre « le début d'une vie sans *chimères* » (T 195, je souligne). Si le mot renvoie ici aux « fantaisies » nervaliennes du narrateur, c'est dans le réseau lexical du greffage qu'il prend tout son sens. En horticulture, les chimères désignent des rejets intermédiaires entre les deux parents. Ce sont, en d'autres termes, des rameaux présentant des aspects différents de ceux du plant d'origine et dont la présence prouve que le greffon a modifié les caractéristiques du porte-greffe par son apport de sève.

Or ce sont bien les manifestations de l'influence française sur sa vie que l'adolescent rejette, tout à son désir de se dissoudre « dans la masse merveilleusement irresponsable de [s]es camarades » (T 198). Ses efforts ne sont pas totalement vains et, paradoxalement, la distance instaurée avec « ce fatras français qui gâche sa jeunesse » lui permet de développer encore ses talents de conteur puisqu'il en fait la matière des anecdotes qu'il raconte avec un certain succès tant aux prolétaires, qu'aux *tekhnars* ou aux futurs membres de l'intelligentsia, adaptant son style à leurs attentes (T 225, 201). Mais gagnant enfin la sympathie de ses semblables, il n'en a pas moins le sentiment de se perdre lui-même. Aucun de ses contes, dans ces versions attendues, n'approche le pouvoir d'évocation de ceux qu'il avait communiqués à son premier auditeur, Pachka, qui s'éloigne de lui. Et bien que ce sobriquet ait été donné à Pouchkine avant lui, lorsqu'il remarque que ses camarades continuent entre eux de l'appeler « Frantsouz », il n'en retire plus aucune fierté mais la désagréable sensation d'être un « étrange mutant » (T 223).

Confrontant alors sa grand-mère pour « détruire la France » et régler ainsi son

incapacité à vivre dans le monde réel (T 223), le narrateur ne se verra pas proposer un conte français mais une tranche de la vie russe de Charlotte et surtout, une nouvelle fois, les secours de la littérature : un sonnet des *Fleurs du mal*, choisi par la messagère de l'Atlantide pour l'érotisme qui se dégage de la rêverie baudelairienne. Ce n'est pas cette fois l'exotique parfum du français qui intéresse l'adolescent mais la démonstration grand-maternelle du fait qu'un de ses traducteurs russes aurait dépassé le poète. Il est significatif que le vers en question représente une « parole » plurilingue : le « chant des mariniers » est rendu par « les voix des marins criant en plusieurs langues », le russe ayant l'avantage d'exprimer ces cris en langues différentes par un seul adjectif¹. L'attention au gain d'une traduction actualisant les potentialités inexploitées de l'original rappelle la conception benjaminienne de l'acte de traduire et, surtout, du rôle de cet acte dans l'atteinte utopique d'une « langue pure »². Or c'est parce que ce paradigme de traduction jette une lumière positive sur sa propre trajectoire translingue, qui n'apparaît plus comme une trahison ou comme une perte identitaire, que le jeune francophile tient cet épisode pour une « véritable délivrance » (T 253). *Le Testament français* dans son entier peut se lire comme le récit du destin d'un écrivain qui, entrant dans une littérature étrangère, et contrairement au *topos* d'une perte de la traduction, s'est *trouvé* dans le changement de langue.

Naturalisation

La dernière phase de la relation du narrateur à sa greffe est celle de la naturalisation. Non que le jeune homme, qu'on retrouve à Paris après une large ellipse narrative, n'ait pas éprouvé de difficultés à s'engager sur le chemin de la littérature. Mais il n'est jusqu'à la misère de ses premières années parisiennes qui ne soit vécue comme l'actualisation d'un programme du français qui, comme langue de l'absolu littéraire (et Makine consolide cette représentation), exige un ascétisme de ses serviteurs³.

¹ Pour des précisions sur les traductions décortiquées dans ce passage et des considérations sur l'importance de la traduction dans *Le Testament français*, voir Adrian Wanner, *Out of Russia: Fictions of a New Translingual Diaspora*, Northwestern University Press, 2011, p. 29-38.

² Pour un commentaire détaillé et attentif à la lettre du texte séminal de Walter Benjamin sur la traduction, voir Antoine Berman, Isabelle Berman, et Valentina Sommella, *L'âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

³ A ce sujet, lire Noël Cordonier, « Imaginaire et poétique », p. 180 ; et Marie Blaise et Sylvie Triaire, « De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs. Littérature et politique. », *Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2436.php>, page consultée le 2 février 2015.

Contraint d'habiter pour un temps une niche funéraire du Père-Lachaise – ce que Makine dira avoir vécu lui-même –, le narrateur semble convoquer le destin littéraire de Chateaubriand lorsqu'il considère que sa « situation outre-tombe est idéale » pour se lancer dans son projet de recréer par l'écriture « la vie essentielle » entrevue dès son plus jeune âge grâce aux contes grand-maternels (T 278). Mais c'est par le récit des péripéties de la publication de ses premiers romans que la naturalisation de la greffe est exprimée avec le plus de force. Se rendant dans une librairie, le narrateur y trouve ses premiers livres « entre ceux de Lermontov et de Nabokov » (T 282). S'ils sont rangés sur le rayonnage de « La littérature de l'Europe de l'est », c'est que le narrateur avait été contraint d'imaginer une « mystification littéraire » :

ces livres avaient été écrits directement en français et refusés par les éditeurs : j'étais « un drôle de Russe qui se mettait à écrire en français ». Dans un geste de désespoir, j'avais inventé alors un traducteur et envoyé le manuscrit en le présentant comme traduit du russe. Il avait été accepté, publié et salué pour la qualité de la traduction (T 282).

Comme ceux de son narrateur, les premiers livres de Makine sont présentés comme traduits du russe. S'il n'existe pas de confirmation critique de la réalité de cette mystification littéraire, ce qui importe ici c'est que sa textualisation dans *Le Testament français* permet à la fois d'attester des compétences langagières du narrateur (son français écrit est si « naturel » qu'il doit s'agir d'une traduction) et de présenter les attentes d'un monde éditorial soupçonneux de la littérature translingue quand elle ne comporte pas le récit des conditions-cadre de la communication littéraire en français.

Par l'évocation de cette supercherie, que Makine reprendra immédiatement à son compte dans le tourbillon médiatique de sa réception de trois prix littéraires, c'est son entrée en littérature qui est rejouée : non étranger traduit, mais transplanté écrivant dans la langue qu'il tient pour la langue du littéraire par excellence.

Makine, le transplanté

Sans doute parce qu'elle est si centrale dans le texte de Makine, l'image de la transplantation finit par circuler, sous une forme un peu différente, dans sa réception. Un mois avant l'attribution du Goncourt au *Testament français*, une chronique paraît

dans *Le Monde des livres* sous le titre : « Andreï Makine, le transplanté »¹. Il n'est pas anodin que cet éloge qui donnera le ton soit l'œuvre d'Hector Bianciotti, écrivain translingue reconnu (qui rejoindra l'Académie française deux ans plus tard) auquel on s'intéressera dans le prochain chapitre de cette étude. Ce qui ne manque pas de surprendre c'est que le titre de la chronique que Bianciotti donne « du plus autobiographique » des textes de Makine ne fasse pas allusion à la greffe de cœur qui oriente le narrateur, comme on l'a montré plus haut, mais concerne, et sanctionne tel un certificat littéraire, le succès de l'inscription de l'écrivain Makine dans les Lettres françaises. Deux explications complémentaires à cela. En premier lieu, dans un glissement énonciatif préparé par des considérations sur le genre du texte, Bianciotti en vient à attribuer à Makine la trajectoire du narrateur du *Testament français*, constatant par exemple que « l'aventure linguistique vécue par Makine n'est pas à oublier, qui procure à sa partition une basse continue »². De cette « aventure », Bianciotti retient l'appropriation progressive de la « fabuleuse multiplicité de sentiments, d'attitudes, de regards, de façons de parler, de créer, d'aimer » que propose le français par le personnage et leur manipulation experte l'auteur qu'il est devenu. Pour Bianciotti, et on sent qu'il parle aussi un peu de lui, le parcours d'écrivain que dessine le texte de Makine tord le cou à une conception trop essentialiste des appartenances et prouve « que cette lassante obsession de l'identité, dont tant d'individus sont atteints, n'a pas fatalement partie liée avec la langue dite maternelle, et non plus avec le lieu de naissance »³. L'expatriation et la pratique translingue de l'écriture sont considérées comme des phénomènes bénéfiques à l'éclosion littéraire de Makine. Réactivant la métaphore qui a donné lieu dans l'histoire littéraire française à la querelle dite *du peuplier* – sans la nommer, il rappelle qu'elle opposa André Gide, aidé par Rémy de Gourmont et bien d'autres, à Charles Maurras et s'origina dans la critique que Gide avait adressée au Maurice Barrès des *Déracinés* (1897)⁴ –, Bianciotti soutient que Makine doit être considéré parmi les écrivains *transplantés*, c'est-à-dire ceux qui, contrairement aux *déracinés*, ont acquis

¹ Hector Bianciotti, *Le Monde des livres*, 6 octobre 1995.

² Bianciotti, « Andreï Makine, le transplanté », je souligne.

³ *Ibid.*

⁴ Pour un compte-rendu, certes partial de cette querelle, voir Rémy de Gourmont, « Les transplantés », *The Weekly Critical Review*, 30 juillet et 10 septembre 1903.

« une nouvelle vigueur » dans leur nouveau milieu.

Deuxièmement, mais cela est lié, autant que le parcours raconté, la qualité littéraire de ce texte, qui est le quatrième que Makine publie, témoigne de sa remarquable acclimatation. Fini le temps des péripéties éditoriales : *Le Testament français* n'est pas présenté comme une traduction du russe et il paraît chez un nouvel éditeur, le Mercure de France, Simone Gallimard ayant fait de Makine le dernier de ses protégés. Bianciotti invite en conséquence lecteurs et acteurs du monde du livre à prendre acte de la nouvelle entrée de Makine en littérature française, cette fois en écrivain translingue affirmé :

La superbe réussite qu'est *Le Testament français* fait d'Andreï Makine un *transplanté* qui, après quelques autres, tels Nabokov et Cioran, ramène de plein droit à la littérature un mot réservé aux plantes, aux horticulteurs¹.

Flatteuse, la comparaison à des écrivains dont on a vu dans l'introduction qu'ils présentaient le translinguisme comme une forme de renaissance fait néanmoins sens tant Makine a joué sur les images floues mais omniprésentes d'une greffe de cœur ou d'une greffe dans son cœur. Jouant sur l'homonymie du substantif « transplanté », Bianciotti glisse du narrateur sur lequel on avait pratiqué une transplantation à l'écrivain qui s'est épanoui avec bonheur dans une autre littérature.

Makine n'a jusqu'ici cessé de mobiliser cette posture sur la scène littéraire. Indépendamment de son investissement générique, sa scénographie auctoriale apparaît dans une remarquable stabilité. Son recours à l'écriture pseudonymique en apporte d'ailleurs la confirmation puisqu'elle se donne explicitement, à l'instar de la valse des pseudonymes de Gary, comme une réaction à l'inertie de la scénographie makinienne. Par sa consonance française, le pseudonyme de Gabriel Osmonde affranchit l'auteur du lien aux origines russes et déjoue l'attente d'un traitement littéraire de la bi-culturalité. Écrire sous ce nom, c'est s'offrir la possibilité de « continuer à cheminer librement » et d'écrire en français de la littérature *monde* :

Rester dans la posture d'un nanti de la littérature ne m'intéressait pas. J'ai voulu créer quelqu'un qui vive à l'écart du brouhaha du monde.(...) Osmonde m'a permis d'aller plus loin, d'élargir le champ des questions, jusqu'à l'ineffable².

¹ Bianciotti, « Andreï Makine, le transplanté », je souligne.

² Astrid de Larminat, « Osmonde sort de l'ombre », *Le Figaro*, 20 mars 2011.

Cette justification de la double existence littéraire révèle ce que le façonnement d'une *posture* d'écrivain – notons que c'est l'auteur et non la journaliste qui mobilise ce terme dans l'entretien – peut avoir de contraignant pour l'activité littéraire. Si Makine dit occuper celle d'un « nanti de la littérature », c'est certainement qu'il pense être toujours lu comme le récipiendaire du prix Goncourt par des lecteurs qui attendent de lui, à force, une importante thématisation des pouvoirs de la littérature et un hommage aux textes du canon français.

Dans les dernières pages de ce chapitre, on va voir que l'image de Makine en écrivain transplanté a un effet structurant sur sa production littéraire. Les deux textes choisis sont donc à lire comme des exemples, et l'étude des romans biographiques qu'il a récemment consacrés à Catherine II de Russie (*Une Femme aimée*, 2013) et à Jean-Paul Servan Schreiber (*Le Pays du lieutenant Schreiber*, 2015) aurait aussi certainement pu révéler ce que la posture d'écrivain transplanté a de matriciel pour son œuvre.

Un adolescent pas si « emblématique » : Makine dans la NRF

Consacrant son deuxième numéro de l'année 1996 à la question « Qu'est-ce que la France ? », *La Nouvelle Revue Française* a invité des écrivains, pour la plupart venus d'ailleurs, à répondre à ces trois questions : « Existe-t-il encore, vu de l'étranger, des signes perceptibles de l'identité française ? Qu'en est-il du soi-disant déclin de notre littérature ? Qu'attend-on de la France sur tous les plans ? »¹. Parmi les contributeurs de ce numéro, on trouve Andreï Makine se remettant à peine de la moisson de prix littéraires attribués à son *Testament français* à l'automne. Si l'avis de Makine intéresse, c'est certainement autant pour son regard extérieur d'écrivain translingue que pour la connaissance pointue de la culture littéraire française dont il a fait preuve dans son livre récemment primé.

Dans son article, Makine s'attache principalement à esquisser une histoire des regards russes sur la France. Karamzine, Dostoïevski, Tchekhov, Tolstoï, Fonvizine, Griboïedov, Tchaadaïev, Kantemir, Pouchkine, Berdiaev, Klutchevsky : la liste des

¹ « Qu'est-ce que la France ? », *La Nouvelle Revue Française*, 2, 1996, p. 3. Ce numéro contient en particulier les contributions d'Andreï Makine, « La Question française » (p. 4-19), ainsi que de Jean Rouaud, « La France est une rêverie », de Mario Vargas Llosa, « L'Identité française » et de Hans Magnus Ezensberger, « Réponses à la NRF ».

hommes de lettres convoqués est impressionnante, mais il est à signaler qu'elle fait la part belle à des contributions datant du XVIII^e et du XIX^e siècles. À cette période d'« omniprésence française », les Russes avaient pris l'habitude de se dévisager dans un miroir hexagonal, oscillant sans cesse entre les extrêmes de la « gallomanie » et de la « francophobie ». Selon Makine, c'est que pour eux la France était un objet « scindé en deux » :

D'une part, ce vécu social et humain, dans toute son épaisseur quotidienne, inévitablement imparfaite et agaçante pour un étranger préparé à ne voir que des merveilles. D'autre part, la quintessence intellectuelle d'une nation, le concentré de son existence collective recréée dans la littérature, transposée dans les formes artistiques. Le premier provoque des critiques violentes. Le second – une admiration profonde¹.

Mais malgré (ou peut-être grâce à) ce « regard excessif », les Russes en sont venus à développer une intuition profonde de ce que Makine n'a pas peur d'appeler « la francité ». Pour eux, et il se présente comme l'héritier de leur intuition, ce sens résidait dans une « capacité, spécifiquement française de mise en forme », « un art de la formulation », une « aptitude à rendre le monde élégamment dicible et pensable »². Or, en guise de réponse aux questions de la NRF, Makine formule à la fin de son article le constat sans complaisance d'un déclin de cette capacité :

C'est cette nature formatrice et formatrice qui est aujourd'hui atteinte d'anémie. La recherche des formes artistiques cède la place à un formalisme méthodique et mortifiant. La vigueur des grands styles – à la stylisation, souvent ingénieuse, à l'imitation des univers littéraires déjà existants. On reconnaît l'écrivain non plus d'après la densité et l'originalité poétiques de son œuvre, mais d'après sa syntaxe torturée, ou d'après ses lubies de ponctuation, ou même d'après quelque tic d'écriture, au début inconscient, plus tard érigé en procédé. Le maniérisme triomphe³.

Des articles de ce numéro de la *NRF*, celui de Makine est le seul à poser un diagnostic si clairement pessimiste sur la santé de la littérature française. C'est aussi le seul qui, écrit à la troisième personne, propose une scène d'énonciation qui semble engager moins directement son auteur. Au milieu du XX^e siècle, dans la « vieille bibliothèque municipale [d'] une ville enneigée perdue au fond de la Russie », un « jeune lecteur russe » mesure « l'ampleur de la présence française sur le sol russe ». C'est à cet adolescent, désincarné car pensé comme une « figure emblématique »,

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14, 16.

³ *Ibid.*, p. 18-9.

qu'est déléguée la présentation des regards russes sur la France et que sont rapportées les considérations finales sur le déclin de la forme française¹. La mise sur pied de ce dispositif semble viser à désobjectiver le bilan critique, en faisant penser que tout Russe intéressé à la question française pourrait être amené à le formuler. Mais de façon paradoxale, ce lecteur dit « emblématique » se singularise dans les dernières phrases du texte. Alors que ses compatriotes sont de moins en moins influencés par la France et en viennent à la critiquer tels des « amants trahis »², le jeune lecteur est quant à lui présenté dans un attachement tout chevaleresque à la France :

Le lecteur russe des premiers chapitres de ces notes, tout en dénonçant le « déclin », espérerait sans doute (*comme tout amant fidèle*) un revif, un renouveau de la forme française. Dans *sa fougue amoureuse*, il proposerait même des moyens de sauvetage pour cette belle et vieille culture à laquelle il est tant *redevable*. Mais ses suggestions au sujet de la morphologie française dépasseraient largement le cadre du questionnaire proposé³.

Or rien dans la scène d'énonciation ne permet d'expliquer la constance de l'*amour* de l'adolescent pour la France ni ne renseigne sur ce dont il a hérité de sa culture, l'article montrant au contraire qu'une telle disposition n'a généralement plus cours pour les Russes. La seule façon de faire sens de ce singulier attachement revient pour le lecteur à le rapporter à la figure de l'écrivain qui, lui, a toutes les raisons de l'éprouver.

« Ce jeune adolescent, c'est moi ! », semble finalement clamer Makine. Et comment ne pas rapprocher cette scène d'énonciation de celle où se joue *Le Testament français* ? Même découverte de la France par un lecteur adolescent de l'ère soviétique ; même focalisation sur des œuvres des XVIII^e ou XIX^e siècles, participant de la gestation d'une France « idéale » de l'autre côté du rideau de fer ; même recherche d'une hypothétique quintessence française portée par un maximalisme juvénile dont les intuitions sont valorisées. Et de là, même valorisation de ce qui semble constitutif de la francité, l'esprit formulateur, et même rejet de la culture contemporaine, déconsidérée car perçue comme déclinante dans sa capacité à mettre le monde en formes. S'appropriant la trajectoire du narrateur du *Testament français*,

¹ *Ibid.*, p. 4, 5.

² *Ibid.*, p. 17. L'expression apparaît deux fois dans l'article : d'abord pour qualifier la francophobie de Fonvizine, puis ici en parlant des Russes d'aujourd'hui dans leur rapport à la France.

³ *Ibid.*, p. 19, je souligne.

Makine peut se présenter en chevalier des lettres françaises qui ambitionne de *sauver* sa culture d'élection et rejoint par-là le combat mené par une célèbre confrérie parisienne dont les membres portent, aussi, une épée.

« Et pas un Français en vue qui pourrait me renseigner » : parole pamphlétaire et image d'écrivain

Dans un nouveau texte d'idées intitulé *Cette France qu'on oublie d'aimer* (2006), Makine reprend et développe plusieurs aspects traités dix ans plus tôt dans l'article pour la *NRF*. Mais ce qui l'occupe plus précisément cette fois, et qui est peu explicite dans son titre, c'est l'oubli par les Français eux-mêmes de ce qu'il y avait en France d'admirable, et que l'Europe voire le monde admirait. Notons l'imparfait : nulle mention dans ce texte de ce qui serait digne d'être aimé dans la France actuelle. Mobilisant son image de transplanté œuvrant à une défense chevaleresque et à une illustration érudite de la langue française, Makine propose bien moins une ode à l'héritage oublié qu'une vigoureuse dénonciation du scandale de cette amnésie.

C'est à nouveau « la capacité formulatrice » française qui focalise l'attention dans *Cette France qu'on oublie d'aimer*¹. Comme d'autres Russes avant lui, Makine la tient pour un lieu de mémoire par excellence qui, au principe de nombreux « objets » historiques constituant un héritage valorisé, devrait être entretenu de manière collective pour contrer la disparition de la mémoire nationale². Dès les premières lignes du texte, Makine se peint ainsi en arpenteur de lieux de mémoire désertés. Intrigué par un détail architectural d'une petite église vendéenne, il regrette d'en être, et c'est symptomatique, le seul visiteur : « [l']énigme de ce léger relief en creux qui trace une courbe sur les vieilles dalles. *Et pas un Français en vue qui pourrait me renseigner* »³. Se fiant à son intuition, il finira par comprendre que ce relief fut creusé par les pas des fidèles qui se rendirent, au fil des siècles, de l'entrée de l'église « vers la grande vasque, à présent sèche, du bénitier ». Tant de choses en France signalent un passé aux riches traditions. Qui prend le temps de les observer pourrait ressentir, comme celui qui se peint touchant la pierre « vivante » de cette petite église, « une intense communion, à travers les âges, avec les êtres dont la vie [lui] est proche grâce

¹ Deux des quatre parties du livre traitent directement de cette question comme l'indiquent leurs titres : « La forme française » et « Déformation », Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, p. 47-90.

² Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997.

³ Andreï Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, p. 13, je souligne.

à cet unique instant : un jour lointain, ils poussèrent la porte, marquèrent leurs pas sur le dallage... ». Si l'émotion de cette communion transparait dans son style, c'est que, comme le narrateur du *Testament français*, il s'est construit dans un désir de cerner ce qui fait la particularité de la vie des habitants d'un pays lointain, devenu son pays d'adoption : « [d]euils, joies, naissances, guerres, famines, exils, et retours, peines et espérance, ces vies françaises que depuis mon enfance je cherche à comprendre »¹.

Semblable émotion caractérise la lecture de noms d'inconnus dans une autre église de la même commune du centre-ouest : ceux de ses enfants morts pour la France lors de la Première Guerre mondiale. La liste alphabétique, quand elle rassemble deux membres d'une même famille, révèle « l'intimité d'une famille française, l'essence des heures tragiques qu'elle a vécues » et rappelle au témoin ému les destins exemplaires de la « France lointaine et mystérieuse qu'[il] rêvai[t] enfant en déchiffrant les pages odorantes des vieux volumes ». Ainsi la première référence intertextuelle, non référencée, est à quelque *Vie des hommes illustres* ou *Dictionnaire historique*, rapportant des mots élogieux que François I^{er} adressa, citant leurs noms, à certains chevaliers de son temps. Déjà convoqué dans son roman *La Terre et le ciel* de Jacques Dorme (2003), l'extrait se termine par la plus parfaite expression de l'idéal chevaleresque : « tout est perdu fors l'honneur »².

À sa sortie de l'église, Makine se frotte à la réalité physique et sociale de cette région française où fut enterré Clémenceau. S'il n'a pas de mots assez durs pour la décrire, c'est qu'elle lui apparaît dans son incompatibilité avec la densité historique qui se dégageait des lieux où il s'était réfugié et avec l'idéal chevaleresque ressuscité par les noms fétiches lus sur la plaque commémorative :

Dehors, le bruit et la puanteur du nœud coulant d'un embouteillage qui se resserre autour de l'église, des visages hargneux, l'abrutissant cognement de la techno, des chauffeurs qui se défient, et plus loin, dans la rue du village, l'extrême laideur de la foule engourdie par la chaleur, par la promiscuité recherchée, le vacarme. Et cette terre où, dans un tombeau veille un soldat au garde-à-vous, ces anciens champs et pâturages qui disparaissent sous la carapace hideuse des maisons de vacances, toutes pareilles dans leur médiocrité rose-beige de constructions sans âme. De longs siècles de chevalerie pour en arriver là³?

¹ *Ibid.*, p. 13, 14.

² *Ibid.*, p. 15, 17.

³ *Ibid.*, p. 18-9.

Faisant cas de la noirceur de ce contraste, Makine l'impute à ce qu'il nomme « l'inévitable syndrome qui frappe tout étranger épris de la France » et qui consiste en l'épreuve du décalage existant entre le « pays rêvé » et le « pays présent »¹.

Or, selon Makine, ce décalage se manifeste aujourd'hui avec le plus de violence dans la langue française ou, plus précisément, dans l'omniprésence d'un nouveau langage « qui débite, comme dans une séance de catéchisme, des réponses toutes faites ayant reçu l'imprimatur du politiquement correct », s'opposant en cela à la langue libre « qui avait permis autrefois à la France, après mille lâchetés, de dire la vérité dans l'affaire Dreyfus » et à celle « qui avait la vigueur salvatrice du 'non' gaullien »². Au vu des relations étroites qu'entretiennent la mémoire intertextuelle, l'investissement générique et le façonnement d'une image d'écrivain³, on se doit de penser les références à Zola et à De Gaulle avec le fait que Makine mobilise une forme littéraire, le pamphlet, ayant justement connu son âge d'or entre les débuts littéraires de l'auteur de « J'accuse...! », texte qui manifeste un « engagement sublime »⁴ dont se réclame Makine, et la mort du Général⁵. Dans sa vision « crépusculaire »⁶, cette période est investie de valeurs positives, et sur le déclin, telles que la liberté de parole, le courage individuel, la responsabilité (de l'homme de lettres, en particulier) et le respect de l'adversaire, entre autres, concourant toutes à rendre possibles de véritables combats idéologiques, si essentiels à une appréhension non simpliste du réel et à une action politique pertinente.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que le texte polémique est porté par l'image de l'écrivain transplanté, Makine se présentant comme la preuve vivante de la fertilité du terreau de la « forme française ». Des bribes de discours autobiographique révèlent comment elle lui a permis d'entrer en littérature. Si ces maigres indications suffisent à camper l'écrivain sur de solides positions francophiles c'est d'une part qu'elles

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 88-90.

³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « Collection U - Lettres », 2004, p. 130.

⁴ Susan Rubin Suleiman, « L'engagement sublime : Zola comme archétype d'un mythe culturel », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, p. 11-24.

⁵ L'étude séminale de cette forme de littérature se fonde sur un corpus de textes qui s'étend de 1868 à 1968, voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

⁶ *Ibid.*, p. 99 sq.

renvoient très fidèlement à la trajectoire identitaire et littéraire du narrateur du *Testament français* et d'autre part, qu'elles reprennent aussi le langage (« héritage », « seconde naissance ») de sa constitution en écrivain transplanté.¹ Comme Bernanos, dont il cite un pamphlet, Makine croit en « la vocation surnaturelle de la France »². Il la trouve, pour sa part, non dans la temporalité eschatologique de son héritage chrétien, mais dans l'« effort herculéen » produit par d'immenses écrivains (dont la liste s'arrête significativement aux « géants du XIX^e siècle ») pour formuler le monde. C'est à eux que le français doit « la puissance avec laquelle [il] s'empare du réel pour le penser, le clarifier, le transformer ». Et c'est aussi leurs efforts qui expliquent qu'il n'y a pas si longtemps la langue française était celle de l'Europe et que, « presque la seconde langue nationale dans la Russie impériale », elle ait pu avoir une si profonde influence sur les écrivains russes, et à travers eux sur Makine lui-même³.

Mais Makine table à la fois sur la composante d'*étrangèreté* de son image de transplanté. Ayant muri sous d'autres cieux et digne héritier des Russes ayant porté un regard sagace sur la France, il se représente en dehors du jeu, par un *ethos* d'une radicale « exotopie »⁴ qui lui permet à la fois de prendre la mesure du déclin qui s'opère et d'oser s'impliquer. Bien que naturalisé peu après sa réception du Goncourt, il se distancie ainsi du « Français pensant » et en particulier de cet avatar de « la Francité folklorique » qu'est « l'intellectuel français » – « une intelligence affublée d'innombrables couches de protection et qui tâtonne, se faufile entre les interdits, rampe sur un champ de mines, tout effrayée d'une possible explosion »⁵ – pour se rapprocher de la figure historique de *l'intellectuel prophétique* qui pouvait, au nom de valeurs universelles, et de manière désintéressée, engager son autorité charismatique dans des combats particuliers⁶. C'est dire, en d'autres termes, que Makine condamne

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 19. La citation, non référencée, est à Georges Bernanos, *Scandale de la vérité*, Paris, Gallimard, 1939, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ Angenot, *La Parole pamphlétaire*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 41, 65-6. L'extrait cité en quatrième de couverture procède de la même distanciation: « Je n'écrirais pas ce livre si je ne croyais pas profondément à la vitalité de la France, à son avenir, à la capacité des Français de dire « assez ! », je souligne.

⁶ Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e–XXI^e siècles)*, Seuil, 2011, ch. 9 et Max Weber, *On Charisma and Institution Building. Selected Papers*, S. N. Eisenstadt (éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. 253-267.

l'évolution des modèles d'engagement des intellectuels français. Comme l'a montré Gisèle Sapiro, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, on a assisté en France (mais cela n'est pas vrai pour tous les pays) à une accélération du retrait des romanciers du débat public et de la vie politique au profit d'*experts* mettant leur savoir au service du pouvoir en contrepartie de la reconnaissance sociale de leur autorité sur un domaine de compétence¹. Né ailleurs et comme « coupé » de ce glissement progressif par l'effet du régime de censure instauré en Union soviétique, Makine peut déplorer la désertion des paradigmes de la vocation et de la singularité occasionnée par la refonte des répertoires d'action symbolique de l'intellectuel et se positionner, par l'acte littéraire que constitue la publication de son pamphlet, pour la reconquête du mandat d'engagement de l'écrivain.

Suffisamment extérieur au jeu, Makine est à même de constater l'effet funeste de l'omniprésence d'une langue prisonnière du « politiquement correct ». Et dans sa dénonciation de cet état de fait, Makine fait montre de sa maîtrise d'un arsenal discursif, tout de véhémence et de vitupération, propre à une forme qui a certainement connu son expression la plus aboutie dans la tradition littéraire française. En transplanté, Makine livre ainsi, après son *Requiem pour l'est* (2000), un texte polémique qu'on peut lire comme un requiem pour le pamphlet.

Ce discours extrêmement critique de l'état actuel de la France en particulier littéraire n'est pas si paradoxal qu'il n'y paraît pour un transplanté. Tout se passe dans son cas un peu comme pour ces cépages indigènes qui se sont épanouis sous d'autres cieux, dans d'autres climats, et qu'on peut rapatrier avec profit pour sauver le vignoble historique d'une attaque de *parasites*. Si le rideau de fer a eu des effets humainement catastrophiques (certains de ses textes en témoignent), Makine laisse entendre que pour les francophiles de Russie il a pu constituer une manière de salut en empêchant la pénétration des formes culturelles qui se développaient en France et dont l'écrivain transplanté pense qu'elles n'étaient pas dignes de celles qui les avaient précédées.

¹ Voir à ce sujet, Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176, 2009, p. 8-31, ainsi que Michel Hastings, Cédric Passard et Juliette Rennes, « Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine », *Que devient le pamphlet ?*, *Mots. Les langages du politique*, n° 91, 2009, p. 5-17.

Dans les textes ultérieurs qu'on a évoqués, arrangeant les plis du drap enveloppant son mystère, l'écrivain Makine a fait sienne la trajectoire de naissance à soi par la francité qui était celle du narrateur de son *Testament français*. Légitimée par sa posture de transplanté, son activité littéraire rappelle la vigueur d'un héritage culturel longtemps valorisé dans le monde, et les habitants de l'Hexagone à leur devoir de mémoire.

Chapitre 2

Héctor devient Hector : Bianciotti le converti

Pour de nombreux descendants d'immigrés installés en Argentine, le voyage en Europe constitue à la fois une découverte et une manière de retour¹. Car il est vrai que comme le veut un célèbre proverbe, dont on dit que Borges aimait à le répéter, contrairement à d'autres peuples d'Amérique de Sud qui descendent de prestigieuses civilisations autochtones, les Argentins, eux, descendent du bateau. Fils d'immigrés piémontais venus travailler la terre d'Argentine, et n'ayant eux-mêmes jamais fait l'expérience de ce retour, Héctor Bianciotti (1930-2012) « reviendra » en Europe pour se faire écrivain. Qui voudrait faire un *biopic* de l'extraordinaire parcours qui l'a conduit de la modeste ferme familiale perdue dans les plaines infinies de la région de Cordoba à l'Académie française, où il fut élu en 1996, devra commencer par régler la question de la bande-son. Car, contrairement à la manière dont cela se passe peu ou prou pour Makine et pour les autres écrivains qui nous intéresseront dans cette étude, dans la géographie linguistique de Bianciotti le français ne s'oppose pas simplement à une langue originelle. Dans le premier des trois volets de son récit de vie translingue², Bianciotti n'utilise l'expression de langue maternelle que pour dire son sentiment d'avoir été comme privé d'un tel idiome :

Mon père, arrivé tout petit en Argentine, ma mère, née quand ses parents y débarquaient, ayant grandi dans le milieu des immigrés, tous deux avaient pâti, adolescents, de ne pas s'exprimer avec aisance dans la langue du pays – où, il n'y a guère

¹ Pour exprimer cette tension, Jason Weiss a utilisé l'expression : « a return voyage of discovery » dans *The Lights of Home: a Century of Latin American Writers in Paris*, Londres, Routledge, 2003, p. 3.

² Tous publiés chez Grasset, ces textes sont *Ce que la nuit raconte aux jour* (1992), *Le Pas si lent de l'amour* (1995) et *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999). Dorénavant N, P et T, respectivement, suivi du numéro de page.

encore, l'individu affligé d'un patronyme italien ne franchissait pas certains seuils. Ainsi eurent-ils la clairvoyance d'imposer à leurs enfants l'usage unique de l'espagnol dans une contrée où le dialecte piémontais demeurerait une habitude tenace. Ils le parlaient entre eux, mes parents, pour préserver sans doute leurs secrets, de sorte que la langue maternelle, ou paternelle, autour de laquelle la conscience se forme, restera pour moi la langue interdite (N 99).

Pour marquer la particularité de cette situation, Bianciotti désigne l'espagnol, langue dans laquelle il a prononcé ses premiers mots, comme sa langue « natale » ou « géographique », la « maternelle » s'étant vue frappée d'interdiction. Débarquant en Italie en 1955, Bianciotti n'y célèbre donc pas des retrouvailles avec la source maternelle des mots de l'enfance. Il ne séjournera d'ailleurs pas au Piémont, mais à Naples et à Rome, dans une très grande pauvreté. Passant en Espagne une année plus tard, et y vivant cinq ans dans des conditions matérielles à peine meilleures, il fera l'expérience de la distance qui sépare son parler de celui des Madrilènes : sa langue d'enfance se révèle ainsi d'une autre manière être une langue « géographique ».

Dans ses textes autobiographiques, ces années italiennes et espagnoles, et les aventures picaresques qui s'y jouent, sont représentées comme des étapes d'une quête linguistique que Noël Cordonier a proposé de lire sur le modèle qu'avec Marthe Robert on peut appeler du *bâtard*, alors que celle de Makine aurait plus à voir avec le modèle de *l'enfant trouvé*. Bianciotti ayant d'emblée été exclu d'une langue qui, interdite, est de ce fait assimilée à un « parler édénique », « l'acquisition des compétences linguistiques ultérieures sera soumise à la volonté de réussir, de s'affirmer par ses seules forces et d'occuper sa place dans la difficile réalité du monde »¹. Dans le récit de cette trajectoire d'affirmation de soi, l'Italie est pays de merveilles mais « province cependant pour celui qui aspire à se nicher en catimini, au moins, au cœur de l'Europe » (P 139). Il en sera de même de l'Espagne, on s'en doute, puisque le récit de sa quête se fait en français et de Paris, ville « atteinte en somnambule et par des chemins de contrebandier » (P 329) dont il comprend sitôt qu'il la découvre qu'elle est à la fois réelle et rêvée :

La réalité et le mythe de Paris se fondent l'une dans l'autre, et en font la ville des villes.
Rien de plus mystérieux que l'attrait et la force d'impulsion qu'elle exerce dans les

¹ Noël Cordonier, « Imaginaire et poétique: l'entrée dans la langue française chez Hector Bianciotti et Andreï Makine », dans *Unités et diversités des écritures francophones. Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, vol. 10, Leipzig, Leipzig Universitätverlag, 2000, p. 175-189 (177).

régions du monde les plus diverses, où l'on y voit moins une capitale qu'une institution destinée à surveiller la conduite de l'intellect, et de cette chose mystérieuse, le goût (P 296-297).

Les affinités culturelles et intellectuelles que toute une société cosmopolite d'Amérique latine a entretenues dès la deuxième moitié du XIX^e siècle et tout au long du XX^e siècle avec la France, et Paris en particulier, sont bien connues¹. Elles ont nourri le désir de nombreux écrivains de participer, pour un temps ou en s'y installant définitivement, à la vie artistique de cette ville souvent perçue comme la capitale mondiale de la littérature². Mais si Bianciotti a participé d'une tradition d'auteurs latino-américains en Europe francophone, on ne saurait trop insister sur la singularité de sa trajectoire et sur celle de l'évolution de sa pratique littéraire. Installé à Paris en 1961 et rédigeant bientôt des rapports de lecture pour Gallimard et des articles pour *La Quinzaine littéraire*, *Le Nouvel Observateur* puis *Le Monde des livres*³, Bianciotti a écrit ses premiers textes littéraires en espagnol (entre 1967 et 1981⁴, année de sa naturalisation française) avant de passer de manière définitive à l'écriture en français⁵.

Il n'y a vraisemblablement pas d'autre exemple d'écrivain d'Amérique latine ayant composé un nombre significatif de textes en espagnol et en français⁶. Songeons, pour le contraste, aux trajectoires littéraires de deux de ses compatriotes. Établi en France dès le début des années 1950, et naturalisé français en 1981 (la même année

¹ À l'origine du mouvement moderniste dont l'influence s'est fait ressentir dans toute l'Amérique latine, le poète nicaraguayen Rubén Darío (1867-1916) rappelle par exemple que dans ses prières d'enfant « [il] demandai[t] à Dieu de ne pas [le] laisser mourir sans connaître Paris », voir *Autobiografía, Obras Completas*, vol. I, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950 [1912], p. 102 (je traduis). Voir aussi Weiss, *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*, p. 1-13.

² Pour une perspective plus large sur le pouvoir d'attraction littéraire de Paris, voir Pascale Casanova, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », dans *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes*, Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 289-296.

³ Pour un choix de chroniques parues sur une période d'une trentaine d'années dans ces deux derniers journaux, voir *Une passion en toutes Lettres*, Paris, Gallimard, 2001.

⁴ Tous ces textes, parus chez Denoël ou chez Gallimard, ont été traduits en français par Françoise-Marie Rosset : ce sont *Les Déserts dorés* (1967), *Celle qui voyage la nuit* (1969), *Les Autres, un soir d'été* (1970), *Ce moment qui s'achève* (1972), *Le Traité des saisons* (1977), et *L'Amour n'est pas aimé* (1983) dont les nouvelles ont été écrites en espagnol avant 1981, à l'exception de « La Barque sur le Neckar », premier texte littéraire écrit en français par Bianciotti.

⁵ Pour les romans *Sans la miséricorde du Christ* (1985), *Seules les larmes seront comptées* (1989) et *La Nostalgie de la maison de Dieu* (2003) ainsi que les trois textes autobiographiques qui nous intéresseront ici.

⁶ C'est ce qui est très justement remarqué dans Sara Kippur, « From yo to je: Héctor Bianciotti and the Language of Memory », *a/b : Auto/Biography Studies*, vol. 24, n°2, 2010, p. 249-281 (256).

que Bianciotti et Milan Kundera), son compatriote Julio Cortázar a produit une œuvre exclusivement espagnole. Silvia Baron Supervielle, au contraire, est très vite passée à l'écriture en français, et on ne peut pas dire que les quelques poèmes et nouvelles qu'elle avait composés au préalable en espagnol aient contribué à la faire reconnaître comme écrivain. Bianciotti, lui, est l'auteur d'une œuvre reconnue dans chacune de ses deux langues littéraires. Et si sa production française se distingue nettement de l'espagnole, c'est qu'elle prend un tour résolument intime. Passant au français, Bianciotti passe d'abord à l'usage de la narration à la première personne dans des romans plus clairement autobiographiques puis, et c'est ce qui nous intéresse dans ce chapitre, à l'écriture de soi¹.

La netteté de cette coupure ainsi que son choix préalable de laisser à autrui le soin de traduire ses textes espagnols en français (langue dans laquelle ils ont paru en premier) le distinguent clairement d'autres écrivains translingues tels que Vassilis Alexakis ou Nancy Huston qui, on le verra, nourrissent leurs œuvres des aller-retours entre leurs langues d'écriture et s'autotraduisent dans les deux sens. Alors que les trouvailles de ces auteurs sont parfois, comme Jean-Jacques Mayoux l'a dit de celles de Beckett, des « retrouvailles »², Bianciotti a rédigé ses textes espagnols « derrière un rempart de dictionnaires » pour éviter toute « contamination » linguistique (P 331). Et c'est sans doute pour marquer le caractère irrémédiable du passage au français, alors même que ses deux langues se partagent strictement sa production littéraire, que Bianciotti a toujours rejeté l'étiquette de l'écrivain bilingue³. Cela peut paraître étonnant si l'on songe que la pratique littéraire de deux langues a souvent été perçue et présentée comme un tour de force qui, depuis la consécration d'auteurs comme Nabokov, Beckett ou Julien Green, a de quoi susciter l'admiration. Mais si Bianciotti a tenu à se présenter comme un écrivain monolingue en deux langues successives, c'est pour figurer la primauté littéraire et existentielle qu'a fini

¹ C'est certainement cette caractéristique de son œuvre française qui lui a valu de participer au jury du Prix de l'écrit intime, créé par France Loisir et qui, dans les cinq ans de son existence entre 1995 et 1999, a récompensé des textes (réédités pour l'occasion) de Michel del Castillo, Georges-Arthur Goldschmidt, Louis-René des Forêts, Claude Pujade-Renaud et Serge Doubrovsky.

² Cité par Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 10.

³ Hormis sa construction textuelle, qui nous intéressera ici, on trouve un exemple de ce rejet dans la notice que Bianciotti a donnée à Jérôme Garcin pour le *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004, p. 43.

par s'octroyer le français, « langue seconde qui dev[int] la première » (T 168).

Le français, langue de Valéry

Il est remarquable au vu de ce qui précède que l'écrivain n'ait pas cherché à récupérer les circonstances de son changement de langue d'écriture dans la somme que constituent ses trois textes autobiographiques. Les deux premiers, *Ce que la nuit raconte au jour* (1992) et *Le Pas si lent de l'amour* (1995), ont une visée sommative et s'enchaînent strictement du point de vue chronologique. Le premier volume retrace l'enfance puis la jeunesse argentine de Bianciotti jusqu'à son départ pour l'Europe. Par une précise jointure, précédée d'un bref sommaire¹, on retrouve le jeune homme sur le bateau pour Naples au début du deuxième volume, consacré à ses premières années européennes. Mais contrairement à ce qu'annonce la quatrième de couverture : « Et, enfin, voici Paris où l'attend un autre voyage qu'il fera à son insu : le passage de sa langue d'enfance, l'espagnol, à la langue française », l'expérience de la vie en France et le changement de langue littéraire n'attirent presque pas l'attention autobiographique de l'écrivain. Seules quatre pages, sur les quelque trois cent vingt que compte le texte, sont consacrées à cette période dans ce qui relève d'une formidable accélération narrative : « Au bout d'une quinzaine d'années, j'entendais souvent dans mes rêves des voix françaises. Il s'en fallut de cinq ans que j'écrive, sans m'en rendre compte, la première page d'une nouvelle en français » (P 331). Cette particularité est reconnue et justifiée dans un commentaire par lequel se clôt le récit rétrospectif :

Les mots, qui ont arrêté mon récit il y a environ un quart de siècle, se devaient de consigner cette métamorphose, seul événement approprié à leurs alchimies. Et toutes ces années peuplées d'amitié, de revers, de paysages, de souffrances, de visages ? Et les innombrables battements du temps ? Ils se dérobent, les mots ; ils n'ont pas encore fait leur miel. La réalité, paraît-il, doit vieillir pour ressembler à la vérité (P 331-332).

Comme l'indique l'indépendance actionnelle attribuée aux « mots », ce passage s'inscrit dans une conception qu'on pourrait qualifier de littéraire des mécanismes de la mémoire que Bianciotti a patiemment construite au fil de ses récits de vie. Il semble

¹ « Aussi, ai-je quitté la plaine natale, et les miens, avant la puberté ; à dix-huit ans le refuge que m'offrit le séminaire ; et, six ans plus tard, mon pays ; tout cela, et davantage ceci, sans moyens, juste une manière d'instinct de bête traquée et l'ambition de me confondre au plus vite avec l'idée que je nourrissais de moi-même », Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, p. 1.

en effet volontiers conférer la prérogative éditoriale (c'est-à-dire la sélection et le montage des expériences de sa vie) à sa capacité mémorielle et compte sans aucun doute parmi les écrivains qui trouvent une vérité personnelle aux reconfigurations mémorielles et aux développements de l'identité narrative qui prennent place au cours du temps. Dans une telle conception, il apparaît difficile de faire littérature d'évènements trop récents, d'une forme encore trop brute dans la ruche de la mémoire, et c'est ainsi qu'il faudrait s'expliquer que les deux premiers volumes du récit de vie s'en tiennent au temps d'avant l'écriture en français.

Le dernier texte autobiographique de Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999), ne constitue pas une suite du récit commencé dans les deux premiers volumes et n'a pas comme eux une visée sommative. De façon paradoxale, si l'on pense à la nécessité de distance décrétée pour justifier les bornes temporelles des deux premiers récits, celui-ci s'organise autour d'une tranche de vie récente de Bianciotti : un retour de quelques semaines au pays natal dans la peau d'un académicien. Peut-être les mots font-ils plus rapidement leur miel s'ils livrent l'expérience d'un Immortel ? Quoi qu'il en soit, il faut noter pour ce texte aussi que, même si une prolifération d'anachronies se greffent sur le récit premier du retour en Argentine, et occupent en définitive la majorité des pages du livre, aucune d'entre elles ne fait le point sur l'évènement du changement de langue littéraire de l'écrivain.

Dans la suite autobiographique de Bianciotti comme dans son discours de réception à l'Académie française, tout est fait pour ne pas accorder à ce passage un statut d'évènement décisif. Il n'importe pas de rappeler que c'est l'expérience de l'écriture de la première page d'une nouvelle (« La barque sur le Neckar ») directement en français au tout début des années 1980 qui le convainquit de sauter le pas¹. La métamorphose littéraire est présentée comme un phénomène vécu de manière passive et inconsciente car tout était déjà joué : un tournant avait déjà été pris bien plus tôt dans la vie de Bianciotti. Ce tournant, qui fait du passage des langues une étape naturelle d'un parcours, a été déterminé par sa découverte de la

¹ La quatrième de couverture du recueil *L'Amour n'est pas aimé*, traduction allographe de *El Amor no es amado*, informe que « l'avant dernier des récits de ce volume a été rédigé directement en français », voir Hector Bianciotti, *L'Amour n'est pas aimé*, trad. française de Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1992. Pour une lecture de la nouvelle concernée comme figuration du passage des langues, voir Cordonier, « Imaginaire et poétique », p. 183-185.

littérature française à l'adolescence en Argentine. Si l'on peut dire avec Georges Gusdorf que « toute autobiographie procède d'une conversion »¹, on va voir que cette figure structure le récit de vie de Bianciotti et participe de son intelligibilité.

Comme dans le modèle du récit de conversion que sont *Les Confessions* d'Augustin – et cela peut être considéré comme un signe de plus de leur influence durable sur les modes de mise en récit des tournants d'une vie – le scénario de la conversion de Bianciotti donne une place primordiale à la révélation apportée par l'autorité de textes écrits². Faut-il s'étonner si leur auteur, le médiateur du désir de Bianciotti pour la langue française, est un Académicien qui a lui-même dramatisé une crise dont il a fait dépendre sa vie et son œuvre ? Car contrairement à l'expression courante, le français est pour Bianciotti la langue de Paul Valéry³. Il n'aurait pas pu le rappeler plus clairement qu'en faisant résonner deux fois le nom de l'illustre homme de lettres dans la première phrase de son discours de réception à l'Académie française le 23 janvier 1997 :

Messieurs, Paul Valéry – envers qui ma dette est inépuisable puisque c'est pour lire son œuvre dans le texte que je me suis engagé, à quinze ans, dans le délicat labyrinthe de langue française – Paul Valéry observait, dans son discours de réception sous cette Coupole, que les premiers mots qu'on vous adresse sont d'une vérité très particulière [...] ⁴.

Le recours à un vocabulaire économique pour décerner cet hommage s'inscrit dans la pensée de Valéry qui fut parmi les premiers en France à comprendre l'esprit comme une valeur et à exposer « l'économie spirituelle » qui structure l'univers littéraire⁵. La formulation tient certainement de l'hyperbole, mais elle permet à Bianciotti de marquer la radicale transformation que la découverte de Valéry a opérée sur la forme de sa vie. En effet, si l'endettement est dit inépuisable, cela ne peut être que parce que le tournant pris par Bianciotti à l'adolescence a été infiniment bénéfique.

Désireux de se dérober au plus vite au milieu familial et aux « fantômes

¹ Cité par Michael Sheringham dans « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », dans *Le Tournant d'une vie*, Philippe Lejeune et Claude Leroy (dir.), RITM, Université Paris X, 1995, p. 23.

² Voir à ce propos Michael Sheringham, *French Autobiography. Devices and Desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 5-12.

³ Sur la manière dont Valéry a construit le célèbre épisode de la crise de Gênes, tournant de sa vie, voir la belle biographie de l'écrivain par Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 112-120.

⁴ Hector Bianciotti, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly*, Paris, Grasset, 1997, p. 9, je souligne. Dorénavant *Discours*, suivi du numéro de page.

⁵ Voir Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 31-38.

d'encerclement de la plaine », Bianciotti s'était opposé très jeune à la volonté de son père de faire de ses frères et lui des ouvriers agricoles capables de prendre en main l'exploitation familiale (N 139). Il arracha à ses parents la permission d'entrer au séminaire. C'est là-bas qu'il découvrit, à l'âge de quinze ans, des textes de Valéry publiés en traduction espagnole dans le supplément culturel que *La Nación* avait consacré au poète peu après sa mort :

Je revois ce journal [...] et reviennent l'éblouissement et l'état d'absence à moi-même où je me trouve. D'une extase à l'autre, je passerais du *Cimetière marin* à ce premier volume de *Variété* que clôt *La Méthode de Léonard de Vinci*. La volonté de Valéry d'isoler la poésie de toute autre substance qu'elle-même, je l'assimilais à l'idéal de la chasteté, aussi fondamental qu'inaccessible à ma nature. Une manière de théologie succédait à une autre. Et bientôt, aux prières, des strophes, des vers isolés, ou l'élégant désespoir de ce paragraphe qui m'accompagne toujours : « Nous traversons l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme, mais la flamme est inhabitable et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes » (N 211-212).

On est d'autant plus fondé à parler de conversion que, avec une tendre ironie envers l'adolescent qu'il était, Bianciotti récupère la dimension spirituelle de ce tournant de sa vie. Le jeune séminariste, guidé sans doute par « les proses hagiographiques » des journalistes qui entourent les textes du poète, comprit l'idéal de Valéry d'atteindre à une impossible perfection par une création ne répondant qu'à ses lois propres comme la promesse d'une « religion sans pesanteur, mais envers laquelle [il se] sentai[t] les mêmes devoirs de conduite qu'à l'égard de la précédente » (N 211). Le récit de conversion de Bianciotti exemplifie de façon ironique l'évolution historique du genre autobiographique puisque la vocation religieuse cède la place à une vocation intellectuelle ou littéraire, représentée par celui qui est peut-être le plus célèbre des *alter ego* de Valéry : « un dimanche d'août 45 », écrit Bianciotti, « Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu » (N 211). Et ne souffrant pas d'intermédiaire entre lui-même et cette parole divine, Bianciotti d'apprendre le français par la confrontation des textes originaux de Valéry à leurs traductions espagnoles.

Le traitement de la figure du tournant autobiographique dans les récits de vie de Bianciotti résonne d'une autre manière avec le récit de la conversion religieuse d'Augustin. Comme dans *Les Confessions*, la révélation apportée par le texte écrit ne fait que sanctionner un glissement existentiel progressif. C'est-à-dire que, comme le relève Michael Sheringham, « l'incident, le tournant, n'est pas une cause mais un

révélateur qui fait apparaître ce qui est latent »¹. Bianciotti s'appuie sur au moins deux procédés pour représenter cette latence.

Il faut d'abord noter que le moment de la conversion à la littérature française figure dans une analepse. Subordonnée au récit, presque chronologique, des années au séminaire, elle a pour fonction d'expliquer la décision de Bianciotti de ne pas entrer dans le noviciat. Afin de trouver les mots pour annoncer au recteur du séminaire son renoncement à la vie religieuse, le séminariste s'isole dans le verger et médite sa transformation intérieure. C'est donc la nécessité de faire un bilan qui pousse Bianciotti à condenser l'effet de sa découverte de la littérature et de la musique dans la figure du tournant.

Il n'est bien sûr pas improbable au vu de la culture littéraire de Bianciotti que, au moment de mettre de l'ordre dans son existence, il ait eu en tête d'autres parcours d'écrivains – comme celui de Paul Claudel auquel Bianciotti est souvent revenu ou celui d'André Frossard dont il occupera le fauteuil à l'Académie – dans lesquels la vocation religieuse ou spirituelle jouxte la vocation littéraire et qui ont pu avoir valeur d'exemple². Mais si le récit de la conversion de Bianciotti détient bien un caractère intertextuel, c'est avant tout de manière intradiégétique par écho à un autre récit de conversion dans *Ce que la nuit raconte au jour* : celle de Saint-François-d'Assise racontée par un Franciscain au jeune Bianciotti pour l'inciter à entrer au séminaire l'année de ses douze ans. Voici l'histoire dont le jeune homme pourra se servir en l'inversant pour comprendre sa propre cassure. Mais voilà surtout la rhétorique qui lui permettra de dramatiser l'instant d'éblouissement de la découverte de Valéry. On peut voir comme un signe de sa future transformation son attention première à la langue dans les paroles du frère Franciscain. Deux choses en effet frappèrent la jeune conscience de Bianciotti, d'une part « la métaphore muant la conversion du jeune homme en mariage avec 'Madame la Pauvreté' » et, d'autre part, « ce qui allait s'infiltrer dans l'âme et atteindre ce terreau où germent les images les plus lentes à fleurir », « ce furent les mots que le frère, sa voix monocorde tout d'un coup vibrant

¹ Sheringham, « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », p. 28.

² Pour un large panorama de la conversion comme paradigme de la vocation d'écrivain, voir Jean-Pierre Martin, « 'L'instant qui décida de ma vie' ou de la conversion comme forme de littérature », *Poétique*, n°161, 2010, p. 21-36.

d'enthousiasme, attribua à Francesco Bernardone claironnant dans les rues de sa ville natale son illumination : 'L'Amour n'est pas aimé... l'Amour n'est pas aimé' » (N 138). La mémoire de ce phrasé perdurera puisque, plus de quarante ans plus tard, Bianciotti en fera le titre d'un recueil de nouvelles. Comme le jeu sur l'ordre de la narration, l'intertextualité du récit de conversion tend à le faire apparaître la figure du tournant de sa vie comme un outil euristique forgé par le jeune homme.

Pour représenter son glissement existentiel, Bianciotti surdétermine le tournant en laissant présager l'importance que la découverte du littéraire occupera dans sa vie. On a déjà vu que seules les qualités littéraires du récit de saint François d'Assise survécurent à l'épreuve du temps. Il convient aussi de s'intéresser à certaines scènes, sortes de flashes d'intuition enfantine, qui pourraient sembler anecdotiques si le discours ne les lestait pas d'un lourd sens autobiographique. On peut penser par exemple à la première « publication » de Bianciotti alors âgé de onze ans : un plagiat d'un résumé du conte du *Chat Botté* – texte dont on notera qu'il narre un transfuge social –, recopié mot pour mot puis envoyé à la revue féminine que recevaient ses sœurs, et enfin publié dans la section réservée aux textes d'enfants non sans déclencher la fierté familiale, et en particulier celle du père, ému de voir son nom en caractères d'imprimerie. Mais on s'attardera sur un autre de ces flashes annonciateurs dont l'importance est marquée dans le texte par un changement du régime de la représentation des paroles.

Différence linguistique et écriture de soi

Une des caractéristiques frappantes du premier texte autobiographique de Bianciotti est qu'il s'ouvre sur une suite de scènes sans paroles. Cela pourrait être compris comme un indice de la rareté des échanges verbaux dans le milieu familial de Bianciotti et, partant, de la solitude de l'enfant qu'il était dans l'immensité de la pampa. Mais l'auteur prend soin de commenter cette caractéristique du récit de sa jeunesse :

Si j'essaie de reproduire une conversation ancienne, une simple phrase, le tour peut-être n'aurait pas été le même ni les mots, mais des images de la prime enfance, il arrive que des témoins, étonnés que j'en garde une trace, me donnent confirmation (N 15).

Même si, au moins depuis Michel Leiris, les autobiographes ont cherché à se peindre comme des êtres de langage, c'est-à-dire des sujets formés et déformés par les paroles entendues ou prononcées et par les textes lus ou écrits, on connaît leur méfiance pour la représentation de paroles au discours direct. On en trouve par exemple une manifestation dans l'affrontement des deux voix du dialogue qui structure *Enfance* (1984) de Nathalie Sarraute. Car tandis que les distorsions de la mémoire peuvent détenir une forme de vérité existentielle, les imprécisions dans la représentation de discours ou même la prétention de se rappeler « vraiment » ce qui a été dit peut nuire à l'esprit de vérité qui gouverne le genre. Nul doute que chez Bianciotti la différence linguistique ajoute à cette méfiance. Il n'est pas possible dans le récit translingue de soi de prétendre au *verbatim* : « la mémoire d'une langue seconde qui devient la première », écrit-il, « est toujours une mémoire artificielle » (T 168). Si on a vu que le modèle de la conversion dirigeait l'attention autobiographique sur tout ce qui précède le passage des langues, peut-être faut-il aussi comprendre la focalisation quasi exclusive de Bianciotti sur les moments espagnols et italiens de sa vie comme une manière de révéler, par la différence linguistique, l'artificialité de toute construction autobiographique ?

Quoi qu'il en soit, notons que Bianciotti se borne bien souvent à faire entendre les voix plutôt que les mots qui ont accompagné, comme on le dirait d'une musique d'ambiance, les moments clés de son enfance. Ainsi de la première journée dans la nouvelle ferme familiale quand, après que l'enfant et sa mère eurent passé seuls la nuit et assisté au passage d'une troupe de mafieux siciliens venue épouvanter les nouveaux habitants, il alla explorer les environs et découvrit un chien que les malfaiteurs avaient torturé et pendu à un arbre :

Ma mère m'appelle, sa voix part vers le nord, vers le sud, elle résonne à l'intérieur de la maison, dans la galerie et je ne puis lui répondre [...] sa voix de reproche se brise devant le spectacle et elle a ce geste inutile de me couvrir les yeux de sa main ; elle aussi est restée sans voix. / Celle de mon père, en revanche, nous parvient haute et claire par les trous de la porte disloquée, déboitée de la remise [...] il monologue, bien que ce mot ne convienne presque jamais au flot de répliques entrecroisées par l'entremise desquelles mon père donne libre cours à l'intransigence qui l'habite. Aussi loin qu'il m'en souvienne, il cultivait le genre ; je fus, pour le principal pendant les années passées à la ferme, le témoin fasciné, et apeuré un peu, de ses soliloques (N 47-48).

La grande majorité des discours sont ainsi narrativisés, Bianciotti se bornant à récupérer le ton, la voix et non les mots des actes d'énonciation. Tout au long du

texte, la caractérisation contrastée de ses parents ne se fondera d'ailleurs pas principalement sur ce qu'ils disent. La préférence durable pour sa mère a plutôt à voir avec sa façon de parler, dont Bianciotti montre qu'elle révèle sa manière d'être.

Dans les rares cas où Bianciotti n'a pas narrativisé les paroles captées dans l'enfance, il a limité l'autonomie des discours représentés en privilégiant le style indirect mais surtout en condensant les paroles de plusieurs énonciateurs ou différents actes de paroles d'un même énonciateur. Si de nombreux autobiographes ont recouru à ces procédés qui peuvent exprimer le fonctionnement associatif ou agglutinatif de la mémoire, il permet aussi à Bianciotti de dépasser le problème de la fidélité de son récit au « tour » et aux « mots » des phrases qu'il rappelle et de ne pas se confronter dans un récit français à des paroles espagnoles. On trouve un exemple de chacune des variantes de ce procédé dans un épisode de son enfance, qui a survécu longtemps dans la légende familiale. Dans le but de distraire le jeune Bianciotti au moment où un médecin pratique une intervention d'urgence pour retirer de son doigt un anneau devenu trop étroit, l'un de ses parents décroche un tableau du mur du cabinet et on le lui fait observer. C'est une marine. Comme l'enfant voit pour la première fois une représentation de la mer, ses parents tentent de l'aider à se la représenter :

La toile représentait la mer, aussi vaste que la plaine, mais disait-on, il n'y avait pas de terre, rien que de l'eau, et le petit homme voyageait dans un break sans roues et sans chevaux, que conduisait le vent. / Au fur et à mesure que les mots inconnus et les explications rendaient de plus en plus complexe mon ignorance, l'idée d'une vaste étendue bleue se frayait un passage dans mon imagination, si j'en crois mon père qui, par la suite, et paraît-il sa vie durant, racontait que, en regardant le tableau, j'avais nommé la luzerne – notre champ de luzerne qu'il m'avait appris à regarder en pleine floraison, ondoyant sous le vent (N 25).

Dans ce passage, l'usage du pronom *on* ainsi que la forme imparfective des verbes *dire* et *raconter* brouillent les paroles récupérées. Il y a d'abord les transformations inhérentes à chaque discours rapporté indirect, dont la plus évidente est ici la transposition des temps verbaux. Puis, à un deuxième niveau, on trouve les transformations qui résultent de la combinaison de plusieurs actes d'énonciation. Bianciotti procède d'abord à une fusion de ceux de sa mère et de son père, puis à un amalgame de multiples discours tenus par son père au cours du temps.

Étant donné ce qui précède, les premières paroles représentées au style direct

dans le récit rétrospectif de la jeunesse de Bianciotti prennent un relief particulier. Il faut attendre le dix-neuvième chapitre des soixante que compte *Ce que la nuit raconte au jour* pour qu'un discours soit cité *verbatim*. C'est lui qui, comme l'épisode du plagiat juvénile, peut faire figure d'annonciation de la conversion de Bianciotti. La scène se déroule en plein air, devant la ferme, et d'après la couleur du blé qui s'étend à perte de vue, on doit être à la mi-octobre. Le père de Bianciotti attend que sa femme termine la leçon de catéchisme que, depuis quelques semaines, elle fait apprendre par cœur à leur fils, alors âgé de sept ans, en vue de sa première communion. Puis, sans mot dire, il emmène l'enfant à l'extérieur et s'approche de lui en s'apprêtant à lui parler :

La tête levée vers la sienne, je le vois s'agrandir, devenir omnipotent ; sans que son corps bouge, il tourne, il tourne le profil sur son épaule, le nez en lame de couteau commandant le mouvement, et, prenant la nature à témoin, il prononce les mots fatals : « Il n'y a ni Dieu ni Diable, tout finit dans l'enclos des croix » (N 80).

Fussent-elles les seules paroles jamais prononcées par son père, Bianciotti affirme qu'elles lui auraient permis de ne jamais oublier sa voix. Cinquante ans plus tard, à sa table d'écriture, il en garde toutes les inflexions. Or si ces mots sont dits « fatals », ce n'est pas que Bianciotti en ait plus tard décodé le message, s'écartant alors du chemin de la religion, mais c'est que la force de la métaphore fit immédiatement naître en lui une intuition du pouvoir de la parole qui l'orienta sur le chemin de la littérature :

je n'avais pas encore vu de cimetière, mais je sais [...] que ce 1^{er} novembre où l'on m'y emmena, l'invention verbale de mon père vint, subite, se poser sur la tombe que ma mère fleurissait de roses et d'arums en papier crépon confectionnés par mes sœurs ; et que je compris, ou entrevis, que l'on pouvait désigner les choses par un autre moyen que leur nom. Aussi me suis-je épris de littérature (N 81).

Que la métaphore, figure du déplacement, permette de voir le monde autrement par la force des rapprochements inédits qu'elle provoque, telle est l'intuition de Bianciotti. En retrouvant l'appétit de littérature d'un gamin qui, sans avoir encore lu de textes littéraires, se faisait un festin des miettes d'héritage culturel que furent les mots de son père, Bianciotti parvient à figurer clairement une disposition latente que la découverte de Valéry n'aura fait que certifier. On a vu que comme dans le modèle augustinien la conversion de Bianciotti est médiatisée par la lecture de textes et que, étant annoncée dans le récit d'enfance, elle condense un processus d'attraction

culturelle. S'il peut paraître naïf d'isoler ainsi un moment pour donner forme au désordre d'une vie, Bianciotti rappelle que ce geste ne s'est pas produit au moment de l'écriture du récit autobiographique mais qu'il a résulté du désir du jeune séminariste qu'il était de comprendre quand son existence avait bifurqué.

Renaissance translingue : le français langue intime

Saint Paul enjoignait aux nouveaux convertis d'Asie Mineure de « revêtir l'homme nouveau » (Éphésiens 4 : 24). Intensifiant cette image, Paul Claudel voyait le converti comme « un homme qu'on arracherait d'un seul coup de sa peau pour le planter dans un corps étranger au milieu d'un monde inconnu »¹. Si on a vu que Bianciotti inscrit sa conversion dans un mouvement – et ne reprend pas la brutalité, au sens temporel, de l'image de Claudel – il la présente néanmoins comme une renaissance. Par une formule qu'il reprendra dans son dernier texte autobiographique, il désigne ainsi l'Argentine comme « le pays de [s]a première naissance » dans son discours de réception à l'Académie (T 7). Pour tenir compte de la relation particulière que construit Bianciotti avec le français, il faudrait certainement considérer que son second pays ne se définit pas selon des coordonnées géographiques ou politiques mais figure pour lui tout entier dans le code linguistique et la littérature d'élection.

Et il y a ici une deuxième nuance à apporter à l'image du converti selon Claudel dans le cas de Bianciotti. Ce dernier n'a pas véritablement eu à s'arracher de sa peau au moment du passage des langues car il ne faisait pas corps avec l'espagnol. Comme on l'a vu, l'usage de cette langue lui était imposé alors que ses parents s'entretenaient entre eux en dialecte piémontais. Ce n'est pas parce qu'il a permis de chasser le naturel d'une langue originelle que le passage au français a fait de Bianciotti un homme nouveau. Si Hector s'est fait une joie de devenir Hector – comme certains des convertis de la tradition biblique ou les postulants qui, quand ils deviennent moines, reçoivent un nouveau prénom (rappelant parfois l'ancien par sa première lettre) – c'est en raison d'affinités qu'il comprend comme naturelles avec sa langue d'élection.

Bianciotti ne présente pas sa relation privilégiée au français comme le résultat

¹ Cité par Martin, « 'L'instant qui décida de ma vie' ou de la conversion comme forme de littérature », p. 21.

d'une décision réfléchie. On a suggéré plus haut que la rhétorique de la conversion permet à l'écrivain de faire comprendre l'irrésistible pouvoir d'attraction d'une langue littéraire et de justifier l'ellipse de l'apprentissage du français et du changement de langue d'écriture qui peuvent être vus comme des conséquences anecdotiques de son désir précoce d'obéir à cette nouvelle Loi. Tout se passe en effet comme si l'amour mêlé de crainte de la faute était transféré de Dieu au français qui, requérant toute l'énergie vitale de Bianciotti, avait « desséché en [lui] l'espagnol » : « la langue d'enfance qui s'était éloignée au fil des ans de ma pensée et de mes rêves de dormeur, désormais perdue, me laissa seul en proie à la crainte que celle que j'aimais ne me rejette » (P 330 et T 120). Dans un entretien consécutif à la publication de son deuxième récit autobiographique, Bianciotti a proposé que « le corps est une structure moléculaire qui trouve des affinités avec une langue qui n'est pas nécessairement celle de la prime enfance »¹. Par l'écriture de soi, Bianciotti ne cherche pas à comprendre en détail les processus qui régissent ces affinités, quel amoureux le voudrait ? Mais il tente cependant parfois, au détour d'une phrase ou sous la forme d'une des nombreuses sentences énoncées au *nous* qui rythment ses textes, d'élucider certains des principes généraux de la chimie de son indéfectible amour pour le français. Sans perdre de vue que leur formulation se fait souvent sur le mode hypothétique et sans crainte du paradoxe dans son œuvre, on peut tenter de rendre compte de ces principes qui témoignent bien de la complexité du « sentiment de la langue »² de Bianciotti.

On a déjà évoqué le rôle joué par la littérature française : le français est digne d'être aimé parce qu'il a véhiculé et a été transformé par des productions culturelles tenues en haute estime, comme la poésie « pure » de Valéry ou son *M. Teste*. Mais on s'arrêtera ici sur une autre dimension de l'amour de Bianciotti pour le français qui a trait à la « consistance » de certains mots de la langue française. Notons pour commencer que Bianciotti considère que « chaque langue est une façon singulière de

¹ Pierre Maury, « Hector Bianciotti : les années européennes », *Le Magazine littéraire*, 1995, n° 335, p. 102.

² J'emprunte cette expression à l'écrivain Richard Millet pour désigner le rapport sensible et esthétique à la langue, voir *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, 2003. Voir aussi Gilles Siouffi, « Du sentiment de la langue aux arts du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée*, n° 147, 2007, p. 265-276.

concevoir la réalité, que ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre » (P 330) – un point de vue qui, bien que synthétique et, pour cette raison peut-être, très radical, s'inscrit dans l'hypothèse de la relativité linguistique, communément appelée hypothèse de Sapir-Whorf dans le champ de la sociolinguistique¹. Et c'est par la comparaison graphique et phonologique de vocables que l'écrivain entend mettre à jour la singularité des façons de voir le monde propres à ses deux langues et fonder son élection du français. Bianciotti a pu s'inspirer pour cette démarche du beau récit autobiographique du poète Claude Esteban, intitulé *Le Partage des mots* (1990), qui traite du même couple de langues et dont il avait proposé une chronique dans *Le Monde des livres*². Dans ce récit, Esteban pourfend l'idée dominante selon laquelle le bilinguisme précoce est une chance de s'accoutumer naturellement et hors de toute contrainte à la pratique de deux langues. À propos de sa propre enfance partagée entre l'espagnol et le français, il raconte :

Dès les premiers moments de mon expérience balbutiante, il m'a fallu chercher un chemin à travers deux idiomes qui s'affrontaient dans mon esprit, m'imposant leurs directives divergentes, leurs codes et leurs déchiffrements singuliers³.

Cela pose problème car, selon Esteban, – et l'on ne peut s'empêcher de voir planer ici l'ombre approbatrice de Michel Leiris – il ne faut pas perdre de vue que pour l'enfant le langage est nécessairement autre chose qu'un système de signes permettant la communication intersubjective :

il est une illumination, une épiphanie du Sens, indissociable de l'Être, à travers les mots consentis. Et c'est la raison, je le crois, pour laquelle l'enfant ne peut l'imaginer qu'unique, sans ombre, sans duplicité, comme une terre qui l'accueillerait, inaltérable et tangible⁴.

Le poète se souvient que dans son enfance la « consistance » phonologique d'un mot

¹ La formulation la plus célèbre de cette hypothèse, à partir de laquelle ses défenseurs et ses détracteurs s'opposent, est due à Benjamin Whorf : « The 'linguistic relativity principle' [...] means, in informal terms, that users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observation, and hence are not equivalent as observers but must arrive at somewhat different views of the world », dans *Language, thought, and reality*, J. B. Carroll (éd.), New York, Wiley, 1956, p. 221. Pour une histoire de la réception de cette hypothèse dans la deuxième moitié du XX^e siècle ainsi que des propositions pour la mobiliser dans le but d'étudier l'effet du bilinguisme sur les processus cognitifs, voir Aneta Pavlenko, « Bilingualism and Thought in the 20th Century » dans *Thinking and Speaking in Two Languages*, Aneta Pavlenko (dir.), Bristol, Multilingual Matters, 2011, p. 1-28.

² Hector Bianciotti, « Ceux qui viennent de loin », *Le Monde des livres*, 6 avril 1990.

³ Claude Esteban, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 11, je souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

enveloppait l'objet désigné comme un tissu jusqu'à s'identifier à lui, « comme la fameuse tunique de Nessus » : « ce mot, c'était plus que la parure dont la chose était revêtue ; c'en était la chair elle-même sur mes lèvres et dans ma tête »¹. Voici un assez long passage dans lequel Esteban cherche à représenter « le partage des mots » que provoquait pour lui l'expérience précoce du bilinguisme et le manque de la nécessaire adéquation du mot à la chose qu'il entraînait alors :

Me répétant le mot de *fourchette*, je voyais confusément surgir en moi l'image de quelque chose de violent et d'aigu à la fois qui s'accordait assez bien à l'objet ainsi désigné, alors que flottait dans les sons de *tenedor* je ne sais quoi d'une atmosphère chaude, opaque et ronde qui s'associait bien davantage à la notion et à la perception optique d'une cuillère. Non seulement il me fallait assimiler deux réalités mentales, perçues en vérité par une sorte de sensibilité charnelle de l'intelligence, à une seule réalité physique – mais encore, cette tâche accomplie, me trouvais-je dans une situation toute problématique puisque certains mots d'une langue me paraissaient plus aptes, dans leur constitution organique, à rendre compte des caractéristiques propres à un objet que le mot adéquat dans l'autre langue².

Pour pénibles qu'elles fussent, Esteban aime à croire que de telles expériences ont pu le mettre sur la voie de la poésie. Il considère en tout cas que l'écrivain, dans sa pratique littéraire, se doit de retrouver une sorte de relation enfantine à sa langue et « d'être à nouveau cette créature qui balbutie, qui découvre à la fois les mots et le monde, mais non plus dans l'insouciance de la nature : dans la gravité et dans la conscience d'un destin »³.

À la lecture de son compte rendu du récit d'Esteban, on ne doute pas que Bianciotti partage cette conception de la littérature. Mais en tant que bilingue tardif, Bianciotti a occupé une position plus sereine pour aborder ce qu'on pourrait appeler la composante phonologico-lexicale de la relativité linguistique, que les deux auteurs semblent voir comme un indice de sa validité plus générale. Plutôt que de faire, comme Esteban, l'expérience d'un déchirement en nommant le monde dans ses deux langues, Bianciotti dit avoir fait l'expérience de la nuance et ainsi conçu l'espoir de dénicher de nouvelles façons de « concevoir la réalité » qui soient plus en accord avec l'idée qu'il se fait de lui-même. C'est ce que révèle l'articulation de deux passages de la fin de son deuxième récit autobiographique par laquelle l'écrivain cherche à dire un

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, pp. 32-33.

³ *Ibid.*, p. 145.

peu de ce qui occasionne son affinité pour le français :

Si je dis *oiseau*, j'éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le *s*, créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid ; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l'accent d'intensité qui soulève la première, ou la pénultième syllabe, l'oiseau espagnol fend l'air comme une flèche. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre ; je ne renie pas cette hyperbole (P 330).

Puis surtout :

En France, bien que mes lèvres ne soient pas reliées à mon oreille, une familiarité progressive avec les nuances des timbres et l'adoucissement des consonnes, me permet de croire à un accord entre la sonorité des mots et ma nature ; plutôt *oiseau* que *pájaro*, je préférerais l'intimité à l'incommensurable (P 331).

On pourra bien sûr questionner la méthode que Bianciotti fait sienne à la suite d'Esteban, c'est-à-dire critiquer tout ensemble, le choix de ces mots plutôt que d'autres, l'interprétation qui est faite de leur « consistance » (pour reprendre le terme d'Esteban) et la généralisation qui lui fait suite. L'essentiel ici n'est d'évaluer ni la validité de l'hypothèse de la relativité linguistique ni la pertinence des comparaisons phonologiques entre l'espagnol et le français réalisées par Bianciotti. Il importe plutôt de souligner que l'écrivain translingue mobilise certains aspects de cette hypothèse pour faire sens de son impression, toute subjective, qu'il a de plus grandes affinités avec le français, perçu comme une langue plus délicate ou « intime ». On a donc avantage à voir ces exercices surtout comme des représentations des efforts accomplis par Bianciotti pour faire de sa langue seconde non un simple outil de communication mais la langue de l'expression la plus personnelle.

On veut croire en outre que le mot *oiseau* ne s'est posé dans le texte de Bianciotti par hasard. Car il a d'abord migré à travers de nombreux ouvrages de phonétique et de prononciation du français depuis que Ferdinand de Saussure l'a utilisé au début du siècle dernier dans l'introduction à son cours de linguistique générale pour montrer comment, dans les systèmes alphabétiques modernes, « l'écriture voile la vue de la langue » :

Elle n'est pas un vêtement mais un travestissement. On le voit bien par l'orthographe du mot français *oiseau* où pas un des sons du mot parlé (*wazo*) n'est représenté par son signe propre ; il ne reste rien de l'image de la langue¹.

¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 51-52.

Comme tous les apprenants du français le savent bien, pour prononcer correctement le mot *oiseau*, il est nécessaire d'avoir intégré des règles phonologiques dont la langue française s'est munie pour compenser l'immobilité de sa forme écrite. C'est-à-dire qu'il faut avoir aperçu un peu de son histoire. Car comme le montre Saussure en comparant l'évolution de la prononciation d'un mot comme *roi* et l'immobilisme de sa forme écrite depuis le XIII^e siècle, il faut bien réaliser que comme pour *oiseau* ce n'est pas *oi* qui se prononce /wa/, mais /wa/ qui s'écrit *oi* ou, en d'autres termes, que « ce qui fixe la prononciation d'un mot ce n'est pas son orthographe, mais son histoire »¹. Peut-être bien qu'en choisissant ce terme Bianciotti communique que ceux qui comme lui ont eu à déchiffrer les mots de la langue française dans la conscience de l'âge adulte sont bien placés pour ressentir la singularité du déchiffrement de la réalité qu'elle propose. Ils peuvent, comme lui, se retrouver dans ce déchiffrement, et y refaire leur vie.

¹ *Ibid.*, p. 53.

DEUXIÈME PARTIE
OSCILLATIONS TRANSLINGUES

A native is less in control of the language. The language controls him.

– Jerzy Kosinski, *Conversations with Jerzy Kosinski*, p. 47.

Si certains écrivains translingues sont, comme on vient de le voir, particulièrement attentifs aux couches de sédimentations culturelles qui font le terrain de la langue française, d'autres s'attachent bien plus à ce que ce terrain a de dépayçant. Pour eux, le translinguisme est affaire de mise à distance de la langue première (ou des langues d'enfance), du contexte sociopolitique et culturel auquel elle donne forme, voire de l'« état de soi-même » ou des virtualités d'être qui y sont rattachées¹. Dans la plupart des cas, les bénéfices attendus de ce dépouillement n'expliquent pas seuls le changement de langue. Mais quelles que soient les particularités de leur parcours biographique et la durée de leur passage au français, nombreux sont les écrivains translingues qui pourraient dire, avec Julia Kristeva, « [é]crire en français, ce fut me libérer »².

On a souvent lu le célèbre mot de Samuel Beckett selon lequel « en français, c'est plus facile d'écrire sans style » comme le signe de son affranchissement de l'héritage paralysant de la tradition littéraire de langue anglaise et de l'influence de James Joyce en particulier³. Beckett, dont l'écriture en français est loin d'être sans style, opposait en effet explicitement la pente littéraire définie dès ses premiers textes français (vers l'appauvrissement, l'absence de savoir et le retranchement) à celle de Joyce qui était allé, selon lui, « aussi loin que possible dans la direction du 'savoir plus' »⁴.

D'autres écrivains ont figuré plus explicitement le translinguisme comme un détachement de la langue première. Écrivant *Syngué Sabour* (Prix Goncourt 2008) en

¹ Jouanny, *Singularités francophones*, p. 62.

² Propos cités dans André Brincourt, *Langue française, terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997, p. 231.

³ Réflexion faite à Niklaus Gessner, citée dans Richard N. Coe, *Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1968, p. 14.

⁴ Voir Susan Rubin Suleiman, « Choosing French. Language, Foreignness, and the Canon (Beckett/Némirovski) », dans *French Global*, McDonald et Suleiman (dir.), p. 471-487 (476).

français, Atiq Rahimi a pu se défaire des tabous qui lui semblaient peser sur l'expression de la corporalité et du désir féminins dans sa langue première :

Jusque-là, j'avais écrit mes livres en persan, mais là, je touchais un sujet tabou dans ma langue maternelle. Or, je ne voulais pas présenter la femme afghane comme un objet caché, sans corps ni identité. Je souhaitais qu'elle apparaisse comme toutes les autres femmes, emplies de désirs, de plaisirs, de blessures. Le français m'a donné cette liberté¹.

Même si l'histoire est longue des associations de cette valeur à la France et, partant, au français, la nouvelle liberté d'écriture de Rahimi n'est pas le fait du français comme tel mais de l'usage d'une langue étrangère à tout ce qui se trame quand on parle d'une femme en persan. Il ne s'est pas agi de voir une situation afghane avec des yeux français, mais de se servir d'une langue dont les angles morts diffèrent de ceux de la langue première.

Leonard Forster avait commencé son exploration du plurilinguisme en littérature en rapportant une image osée par Hugo von Hofmannsthal en 1907 pour évoquer les pouvoirs revigorants du translinguisme : une langue étrangère est comme l'eau froide qui ravive les fleurs de nos pensées². Bien des écrivains translingues contemporains témoignent du danger littéraire de l'engourdissement dans les eaux de la langue maternelle quand celles-ci coulent de source.

L'eau froide de la langue étrangère est aussi fréquemment prisée pour son effet d'anesthésiant émotionnel³. Arrivé aux États-Unis à l'âge de cinq ans, l'écrivain américain d'origine wallonne Luc Sante a témoigné de sa perception enfantine (d'où l'emploi de la troisième personne) d'une différence de potentiel affectif de ses langues : « His *cœur* is where his feelings dwell, and his 'heart' is a blood-pumping muscle »⁴. Premier écrivain non natif à recevoir le plus prestigieux des prix littéraires

¹ Propos recueillis par Florence Noiville, « Pourquoi ils écrivent en français ? », *Le Monde des livres*, 21 mars 2009, p. 1-2.

² « Wenn wir für die Schönheit der eigenen stumpf geworden sind, so hat die nächstbeste fremde einen unbeschreiblichen Zauber; wir brauchen nur unsere welken Gedanken in sie hineinzuschütten, und sie werden lebendig wie Blumen, wenn sie ins frische Wasser geworfen werden », cité par Forster, *The Poet's Tongues*, p. 3.

³ On remarque que les psycholinguistes ou des psychanalystes qui ont récemment cherché à faire le point sur la question du plurilinguisme et des émotions ont largement puisé dans des textes littéraires pour échafauder leurs constructions théoriques : voir Aneta Pavlenko, *Emotions and Multilingualism*, Cambridge, CUP, 2005 et Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri et Jorge Canestri, *La Babel de l'inconscient. Langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse*, trad. française de Maya Garboua, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

⁴ Luc Sante, *The Factory of Facts*, Londres, Granta, 1998, p. 261.

américains, le National Book Award, Jerzy Kosinski tient que, par la distance émotionnelle qu'il instaure, le translinguisme est un avantage littéraire. Né en 1933 dans une famille de Juifs russes de Pologne, séparé des siens deux mois après l'invasion allemande de 1939, il a tiré son premier roman (*The Painted Bird*, 1965) des six années d'errance et d'horreur qui ont séparé ce moment du jour où ses parents l'ont retrouvé, muet et à moitié fou, dans un orphelinat. Écrivant en américain, une langue dans laquelle il n'a vécu que depuis l'âge de vingt-quatre ans, Kosinski se targue d'avoir pu écrire la tête froide, « libéré des connotations émotionnelles que la langue première renferme toujours »¹. Plus qu'une mise à distance de son expérience particulière de la guerre, le translinguisme occasionne une libération de l'enfance qui est selon lui, de manière générale, le temps des traumatismes de la langue². C'est à tout ce que la langue première charrie nécessairement d'affects que pensait Kosinski au moment de formuler ces mots souvent cités depuis : « a native is less in control of the language. The language controls him »³.

Le translinguisme peut ainsi apparaître comme un exercice d'émancipation de la langue première, ouvrant de nouvelles possibilités formelles, thématiques ou stylistiques. Les deux écrivains qui nous intéresseront dans cette deuxième partie, Vassilis Alexakis et Nancy Huston, ont profité de ces nouvelles possibilités. Caractérisée par une oscillation entre le français et leur langue maternelle (le grec et l'anglais, respectivement), qu'intensifie leur pratique régulière de l'autotraduction dans les deux sens, leur pratique littéraire fait une place centrale à l'écriture de soi. Plus qu'une simple jonction entre les deux rivages de l'œuvre, elle y joue un rôle actif. Tissant différents temps de leur vie, les textes autobiographiques d'Alexakis et de Huston sont en eux-mêmes le cadre d'aller-retours entre leurs langues. En rapportant les mots de Daniel Sibony à la littérature translingue⁴, on peut les lire comme des

¹ « [A]s English was still new to me, I could write dispassionately, free from the emotional connotations one's native language always contains », Jerzy Kosinski, « Preface », *The Painted Bird*, New York, Grove Press, 1976, p. xii, je traduis.

² « One is traumatized by the language when one is growing up. [...] I think had I come to the United States at the age of nine I would have become affected by this traumatizing power of language. [...] When I came to the United States I was twenty-four. Hence, I am not traumatized by my English – no part of my English affects me more or less than any other one », propos rapportés dans Tom Teichholz (dir.), *Conversations with Jerzy Kosinski*, University Press of Mississippi, 1993, p. 27, 46.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Pour ce qui semble être la première importation des constructions théoriques de ce psychanalyste dans l'étude de la littérature translingue, voir Noël Cordonier, « Deux modèles de réception de la

tentatives d'éprouver, dans le jeu de leurs deux idiomes, ce qui relève « d'un travail de corrosion et de subtiles métamorphoses de l'un par l'autre et de soi par les deux »¹. Décryptant ce travail et ces métamorphoses, Alexakis et Huston tâchent de faire leur antre dans l'entre des langues².

'trilogie' d'Agota Kristof », dans *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers (dir.), Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 85-100.

¹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 305.

² Voir la caractérisation de l'entre des langues comme antre du traducteur dans Camille de Toledo, *L'Inquiétude d'être au monde*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2011, p. 29.

Chapitre 3

Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue

Vassilis Alexakis a pour habitude de comparer sa pratique d'écriture à du tricot. Avec humour, il dit plaindre les écrivains en herbe qui viennent le voir avec une idée de roman. Car, comme l'étoffe de ses romans les plus connus en témoigne, il lui en faut deux qui comme deux aiguilles lui permettront de tricoter ses textes. *La Langue maternelle* (Prix Médicis, 1995) raconte comment, quinze mois après la mort de sa mère, un dessinateur de presse bilingue décide de percer le mystère de l'épsilon delphique, une lettre indéchiffrable qui ornait l'entrée du temple d'Apollon à Delphes. Le récit de cette enquête, qui permet au narrateur de renouer avec ses origines en se rendant en Grèce, est combiné avec celui de la reconfiguration de sa relation avec le grec. Qu'advient-il de la langue première quand on vit à l'étranger et que la source maternelle des mots se tarit ? Alexakis entrelace également un récit de deuil avec l'histoire de l'apprentissage d'une langue dans *Les Mots étrangers* (2002). Suite à la mort de son père, un Grec vivant en France décide d'étudier le sango, principale langue de la République centrafricaine. À la fin du roman, il parvient à exprimer son chagrin dans un paragraphe rédigé dans cette langue et commence ainsi le deuil de son père. Étudiant en histoire ancienne fasciné par les présocratiques, le narrateur de *Ap. J.-C.* (Grand Prix du roman de l'Académie française, 2007) accepte d'enquêter sur la communauté des moines orthodoxes du mont Athos. En rapprochant, pour mieux les contraster, le mode de vie des actuels habitants et propriétaires des lieux avec celui de leurs prédécesseurs, qui incarnaient la raison, la philosophie et la démocratie, le tricot romanesque attire l'attention sur les conséquences contemporaines de la rupture provoquée par l'avènement brutal du

christianisme dans l'Empire byzantin. La mort et les mots sont aussi au centre du *Premier mot* (2010). Venue en France pour assister à l'enterrement de son frère, un professeur grec qui vivait à Paris, la narratrice décide de poursuivre sa recherche et de répondre à la question qui l'avait obsédé pendant les dernières années de sa vie, celle du premier mot prononcé par l'Homme.

Si, comme ceux-ci, tous les romans récents d'Alexakis reposent sur un entrelacement de deux fils narratifs, l'image du tricot textuel s'applique également à son récit de vie, *Paris-Athènes* (1989), qu'on peut voir comme la première manifestation de ce principe d'écriture. En exploitant la temporalité autobiographique, Alexakis donne une égale importance à deux histoires dans ce texte. Il rappelle d'une part comment il est devenu écrivain translingue en français, retraçant notamment les conditions de son apprentissage de la langue, son entrée en littérature et l'évolution de sa relation à son nouveau médium littéraire. Et, d'autre part, tout se passe comme si Alexakis avait décidé de répondre à une question semblable à celle que les Parisiens adressent aux Persans dans le célèbre roman de Montesquieu : comment peut-on être écrivain translingue ? Plutôt que de s'opposer aux « préjugés concernant les étrangers d'expression française » selon lesquels « on ne peut écrire une œuvre originale que dans sa langue maternelle » (seul un court passage du premier chapitre est dévolu à une telle discussion)¹, Alexakis prend la pernicieuse question au sens littéral et donne à voir, par un récit détaillé, la fabrique du texte translingue dans le présent de l'écriture. L'étoffe textuelle en devient indémaillable. Mettant son français à l'épreuve, Alexakis se doit de revenir sur l'histoire de sa relation à cette langue. Mais le récit de cette relation implique aussi l'épreuve de la différence linguistique. Tricoter le moi translingue suppose de faire parler sa mémoire en français.

De la langue de choix au choix des langues

À lire des écrivains bilingues, on est tenté de se demander comment leurs langues se partagent leur œuvre. Revient alors souvent à l'esprit l'exemple de Milan Kundera

¹ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, édition revue par l'auteur, Paris, Stock, 2006, p. 18-19. Dorénavant PA, suivi du numéro de page.

qui, continuant de composer ses romans en tchèque, avait d'abord réservé au français la prose d'idées. De là peut-être l'impression que, pour être de qualité, la fiction nécessite une grande familiarité avec la langue d'écriture. Il n'en faut guère plus pour considérer l'écriture translingue de soi comme une facilité qui pourrait expliquer la surreprésentation de textes autobiographiques dans cette tradition littéraire¹. Contre ce double mouvement de dévaluation de l'écriture de soi et de la littérature translingue, le cas de Vassilis Alexakis représente un garde-fou : son entrée en littérature s'est faite par la publication de romans en français. Il faudra expliquer autrement son recours subséquent à l'écriture translingue de soi.

Dans les premières pages de *Paris-Athènes*, Alexakis indique que sa décision d'écrire en français ne résulte pas de nécessités sociopolitiques :

Je n'ai pour ma part aucune excuse d'écrire en français : je ne viens pas d'un pays francophone, ma langue maternelle n'est pas uniquement une langue orale, je n'ai pas rompu mes liens avec elle, enfin, il y a bien longtemps que la Grèce s'est débarrassée des colonels (PA 20).

Contrairement à certains auteurs des divers contextes coloniaux ou postcoloniaux, à ceux qui souffrent d'un degré d'attrition de leur langue première ou à ceux qui sont ou se sentent limités par le faible degré de littérarité de leur langue², Alexakis se positionne comme un écrivain qui, à ses débuts, a librement fait du français la langue de choix de sa pratique littéraire. Quand le régime dictatorial des Colonels, qui avait provoqué son exil en France, s'effondra après sept ans, Alexakis ne saisit pas l'opportunité de rentrer en Grèce. Ayant commencé à faire ses preuves comme journaliste pour différents quotidiens et épousé une Française qui était sur le point de donner naissance à leur second fils, il trouvait naturel de rester en France. Un éditeur parisien reconnu, Julliard, avait par ailleurs accepté le manuscrit de son premier roman et Alexakis était donc déterminé à continuer d'écrire en français, « par habitude et par goût » (PA 18).

Affichant son gout pour la pratique littéraire d'une langue étrangère, Alexakis s'oppose à la représentation du translinguisme littéraire comme handicap qu'ont pu

¹ Pour des réflexions sur l'évolution de la question de la littérarité de l'écriture de soi, voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1991] et Jean-Louis Jeannelle, « Histoire littéraire et genres factuels », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 16 juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Jeannele.html>, page consultée le 23 septembre 2013.

² Voir Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 33.

proposer des écrivains comme Vladimir Nabokov à grand renfort de métaphores sordides et provocantes¹. Contrairement à Nabokov et bien d'autres, Alexakis n'a pas appris le métier d'écrire, c'est-à-dire façonné son propre idiome, d'abord dans sa langue maternelle. S'il se rappelle avoir eu l'habitude de composer de petites histoires en grec dans sa jeunesse, l'auteur ne les concevait pas comme des objets artistiques ni ne les vouait à la publication. En revanche, quand il évoque ses premières tentatives littéraires en français, Alexakis soutient que « le français a augmenté [s]on plaisir » en lui ouvrant « de nouveaux espaces de liberté » (PA 18).

Dans *Paris-Athènes*, l'auteur indique deux raisons principales à ce sentiment de liberté provoqué par l'usage translingue de français. D'une part, il a eu l'effet de libérer le jeune adulte du poids de certaines contraintes d'ordre psychologique, en particulier dans sa relation avec sa mère : « j'ai pensé que le français m'avait libéré de ma crainte de la choquer » (PA 260). Bien qu'Alexakis n'en dise pas plus, on peut imaginer que l'aveu du sentiment de culpabilité résultant de l'exploration enfantine de la sexualité et de l'autoérotisme, qui fait l'objet d'un des sept chapitres de *Paris-Athènes*, a été facilité par sa pratique translingue. Il pourrait également en aller de même de certaines des scènes sexuellement très explicites de ses premiers romans.

D'autre part, le translinguisme littéraire a aussi pu contribuer à libérer Alexakis de la définition plutôt restreinte du littéraire qui avait cours en Grèce du temps de sa jeunesse du fait d'une situation de diglossie. Ce n'était pas alors la langue populaire, le *démotique*, mais une version écrite purifiée et plus proche du grec ancien, appelée *katharévoussa*, qui constituait la norme légale pour toutes les affaires officielles et administratives. Du temps de la jeunesse d'Alexakis cela faisait bien sûr plusieurs décennies que la question linguistique grecque suscitait des débats passionnés, mais ce n'est que lorsque le démotique fut déclaré langue officielle du pays en 1976 que la période de purisme linguistique prit véritablement fin. Pour se donner une chance de cerner le rapport d'Alexakis à ses langues, il importe de faire cas de sa conviction que ce contexte diglossique a fortement bridé l'expression créative des gens de sa

¹ Voici par exemple comment Nabokov qualifie les débuts de sa pratique translingue : « My complete switch from Russian prose to English prose was exceedingly painful – like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion », voir Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, Vintage, 1990 [1973], p. 54.

génération. Le narrateur grec de son roman *La Langue maternelle* (1995) ne fait que reprendre ce qui avait été formulé bien plus tôt dans un essai intitulé *Les Grecs d'aujourd'hui* (1979) quand il attaque violemment la politique linguistique de son pays pour avoir éduqué des générations, jusque tard au XX^e siècle, « dans cette certitude qu'aucun texte de qualité ne pouvait s'écrire dans le grec que nous parlions »¹.

Alexakis en est semble-t-il vite venu à l'idée que le français permettait au contraire de faire littérature de la langue du quotidien. Cela n'est peut-être pas sans lien avec la manière dont il a choisi de se familiariser avec sa langue littéraire d'adoption. À son installation en France, Alexakis a été particulièrement attiré par la langue des conversations quotidiennes des locuteurs natifs. Développant un intérêt presque pathologique pour le français des cafés, il lui arrivait d'enregistrer des gens à leur insu pour pouvoir décrypter au calme les étranges codes qui régissaient leurs échanges et faire son beurre des constructions lexicales et syntaxiques particulières qu'ils employaient (PA 164). On ne saurait trop souligner le contraste entre cette stratégie d'apprentissage et celles de Makine et de Bianciotti qui ne manquent pas de souligner l'importance de la lecture de textes canoniques de la littérature française dans leur appropriation du français. Quand Alexakis s'arrête sur ses expériences de lecteur, c'est pour raconter comment à l'adolescence il avait dû abandonner la lecture des *Faux-Monnayeurs* de Gide, faute de compétences linguistiques suffisantes pour faire face à la complexité syntaxique et lexicale du roman. Le jour précédant son départ d'Athènes pour l'École de journalisme de Lille, il était en revanche parvenu, pour la première fois, à lire dans son intégralité un texte littéraire en français : c'était *La Cantatrice chauve* (1950). La pièce de Ionesco – lui-même écrivant à la croisée des langues – parvint à toucher Alexakis par son humour alors même qu'elle ne mobilisait qu'un vocabulaire minimal et des structures syntaxiques très simples. Si cette première expérience de lecture translingue occupe une place centrale dans le récit, ce n'est pas seulement parce qu'elle marque un pas décisif dans le processus d'apprentissage de la langue étrangère en provoquant une forte réduction de l'étrangeté du français, mais aussi en raison de son rôle déterminant dans le façonnement de sa conception du littéraire :

¹ Vassilis Alexakis, *La Langue maternelle*, traduit du grec par l'auteur, Paris, Fayard, 1995, p. 115-116.

Je ne soupçonnais pas que la langue française pouvait me faire rire. Le français me parut soudain très proche : une langue qui vous fait rire cesse d'être une langue étrangère. Les mots qu'employait Ionesco étaient très simples, c'étaient des mots que je connaissais parfaitement, que j'aurais pu utiliser moi aussi. Il a été le premier auteur qui me donna envie d'écrire en français (PA 163-4).

Il se peut dès lors que ce soit la croyance d'Alexakis dans les vertus d'un certain ascétisme rhétorique, duquel ses livres les plus récents témoignent toujours, qui a déterminé la nature de sa familiarisation avec la langue française et non l'inverse.

Le caractère très ludique des premiers romans d'Alexakis a certainement à voir avec la double libération, psychologique et stylistique, permise par la pratique translingue de l'écriture. Ayant décidé d'apprendre une troisième langue pour dépasser la bipolarité de sa géographie linguistique, le narrateur bilingue de son roman *Les Mots étrangers* (2002) constate que « l'apprentissage d'une langue ressemble à une cure de jouvence »¹, dont un effet est de raviver le plaisir enfantin de la manipulation des mots que l'on découvre et que l'on apprivoise. Dans *Paris-Athènes* aussi l'apprentissage du français se comprend comme une seconde jeunesse. Il offre à Alexakis une nouvelle occasion d'explorer par le jeu les potentialités d'une langue dont les pouvoirs d'émerveillement sont intacts :

J'avais envie de jouer avec les mots que j'apprenais. Cela m'amusa de faire des phrases courtes, sujet, verbe, complément, sujet, verbe, complément. J'avais l'impression que les phrases devenaient plus vite autonomes en français qu'en grec (PA 191).

On peut voir la régulière collaboration d'Alexakis à l'émission radiophonique « Des Papous dans la tête », diffusée par France Culture, comme une manière de prolonger et de vivifier son engouement translingue pour une pratique ludique de la langue en se livrant en direct à des exercices littéraires de type oulipien.

En plus du caractère ludique de ses premiers textes et de leur simplicité syntaxique, une autre caractéristique majeure du style translingue d'Alexakis réside dans ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'aphorisme. De brèves phrases presque autonomes parsèment en effet le texte, et condensent des processus de pensée. Mais elles font surtout avancer le récit, et c'est à ce sens grec de *poiësis*, comme pouvoir de création, qu'il semble falloir rapporter l'attrait d'Alexakis pour ces courts-circuits féconds. Si l'architecture générale de *Paris-Athènes* dépend bien de

¹ Vassilis Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002, p. 54.

l'ordre chronologique, l'aphorisme contribue à rompre la logique linéaire du texte autobiographique en déviant le cours du récit. Conscient de cet aspect de sa pratique, et partant du tracé assez méandreux de son récit de vie, Alexakis le rapproche de sa disposition à vivre sa vie en tâchant de toujours se tenir à l'écart des groupes : « Mon goût pour les aphorismes vient peut-être de là : je comprends l'esprit d'indépendance de ses petites phrases, leur refus de s'insérer dans un contexte » (PA 40). L'expérience de la vie en France et de la pratique d'une langue qui ne soit pas celle que l'on parle sous le régime des Colonels, contexte dans lequel Alexakis refuse de s'insérer, n'y est peut-être pas pour rien.

L'effet émancipatoire du translinguisme en français a scellé la vocation littéraire d'Alexakis en lui offrant la possibilité de s'adonner à une pratique ludique de l'écriture dans une prose qu'il a voulue simple mais réactive. Cela suffirait à expliquer pourquoi le français s'est imposé au cours des sept premières années de sa vie d'écrivain comme sa langue de choix. Mais c'est aussi par peur de trahir son style propre s'il décidait de s'essayer à l'écriture dans sa langue maternelle qu'Alexakis s'est cantonné au français : « je n'étais pas sûr de ne pas me trahir, faute d'une expérience suffisante, en écrivant en grec » (PA 255). Si cette crainte peut paraître paradoxale, c'est sans doute parce qu'elle va à l'encontre de la conception trop souvent partagée du translinguisme littéraire comme trahison de soi et de « sa » langue. Pour Alexakis, au contraire, le français n'a pas été qu'un véhicule pour l'expression littéraire mais son véritable déclencheur : « c'est à travers le français que j'avais trouvé ma façon de m'exprimer, que je m'étais trouvé » (PA 255).

Pourtant Alexakis raconte également dans *Paris-Athènes* ce que sa prolifique période de production littéraire exclusivement translingue a pu avoir d'aliénant : « le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même ». La maturation de son projet d'écrire en grec, conforté par une première expérience enthousiasmante d'autotraduction du français vers sa langue maternelle, est ainsi envisagée comme le fruit du désir de retourner « au cœur de moi-même » (PA 256). La publication de *Tályó* (1980), un roman d'abord écrit en grec puis autotraduit en français et publié sous le titre de *Talgo* (1983), a finalement concrétisé ce projet et fait d'Alexakis un membre de la communauté des écrivains

bilingues. Ce n'est certainement pas un hasard si ce roman examine la trajectoire d'un émigré grec à Paris qui éprouve le besoin de se réconcilier avec son passé. Dans le parcours littéraire d'Alexakis, sa publication marque la transition d'une pratique translingue exclusive, où le français est langue de choix, à une phase (toujours d'actualité) d'alternance de ses langues d'écriture dans laquelle se pose la question, souvent thématifiée, du choix de la langue.

Diglossie littéraire et écriture de soi

Cherchant à définir dans *Paris-Athènes* ce qui distingue ses romans grecs de ses romans français, Alexakis met en lumière les connections entre le choix de la langue d'un récit et ce que les narratologues appellent parfois la « racontabilité »¹. Indépendamment de leurs destinataires présumés, Alexakis assure que certaines histoires demandent à être écrites dans l'une de ses langues et non dans l'autre. Processus naturel, le choix de la langue du texte est fonction de la langue que parlent ses personnages. S'il essayait de contrevenir à ce principe « les personnages perdraient toute crédibilité à [s]es propres yeux » : ils « auraient l'air de fonctionnaires de la Communauté européenne » (PA 16). Drôle et frappante, cette image témoigne du souci constant d'Alexakis d'atteindre à un réalisme linguistique. C'est par strict respect de cette injonction qu'il avait puisé la matière romanesque de ses premiers textes en français dans sa vie quotidienne, ne donnant alors vie qu'à des personnages qui menaient leur vie en France et en français. Le résultat en fut donc, comme le remarque Alexakis, que « la Grèce était quasiment absente de [s]es premiers livres » (PA 240). C'est seulement dans *Talýó* (1980), premier roman en grec, qu'il a en quelque sorte redonné la parole à sa mémoire en prêtant plusieurs de ses souvenirs grecs à son narrateur. Le bilinguisme littéraire ne crée pas donc pas une division générique chez Alexakis, comme elle apparaît par exemple dans l'œuvre de Kundera, mais provoque plutôt, avant qu'il se mette à l'écriture de soi, des variations thématiques et modales ainsi résumées : « le grec m'attendrissait, me rappelait qui j'étais. Le français me permettait de prendre plus facilement congé de la réalité, de

¹ Voir Raphaël Baroni, « Tellability », *The living Handbook of Narratology*, Peter Hühn & al. (dir.), Hambourg, Hamburg UP, 2010, URL : hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Tellability&oldid=893, page consultée le 23 septembre 2013.

m'égarer » (PA 263).

Cette tranchante distinction entre le français, langue du présent, et le grec, langue de la mémoire fait du choix d'une langue pour l'écriture de soi un dilemme apparemment insoluble. Comment serait-il possible de raconter une vie vécue dans deux langues dans un texte monolingue, sans ignorer l'exigence du réalisme linguistique ? Et comment choisir entre la langue de la mémoire et celle du présent puisque l'autobiographie exige une combinaison (au moins minimale) des deux ? Alexakis commence *Paris-Athènes* en s'affrontant à cette question paralysante dans un chapitre intitulé « Le silence » :

L'année dernière, j'ai passé des heures et des jours les yeux fixés sur la page blanche sans réussir à tracer un seul mot : j'étais incapable de choisir entre le grec et le français. Je voulais justement écrire sur la difficulté de ce choix, mais comment écrire sans choisir (PA 12).

Le lecteur réalise d'emblée qu'Alexakis a dû se résoudre à faire le deuil d'une (méta)langue dans laquelle il aurait vraiment pu, c'est-à-dire sans contradiction performative, formuler l'impossibilité du choix de la langue d'écriture de son récit de vie. La langue choisie constitue ainsi une réponse au dilemme causé par la diglossie littéraire de l'écrivain, et on en sent tout le poids autobiographique.

Face au dilemme du choix de la langue d'écriture, l'écrivain bilingue réalise que son texte s'écrit toujours dans l'oblitération d'une de ses langues. Cette situation explique peut-être la présence de plusieurs mots grecs dans le récit de vie. La première phrase du texte « Je ne sais pas » est ainsi reprise plus loin dans un jeu de mise en abîme : « *Je ne sais pas*, pensais-je, pourrait bien être un début de phrase intéressant, mais devrais-je écrire *je ne sais pas* ou, en grec, *dèn xéro* ? » (PA 23). Comme il le fera plus tard dans *Les Mots étrangers* (2003), un roman dans lequel le lecteur apprend quelques mots de sango, Alexakis réutilise l'expression grecque dans d'autres passages, sans traduction : « Est-ce que ça vaut la peine de raconter tout ça ? *Dèn xéro* » (PA 27). L'hétérolinguisme fonctionne alors comme un outil qui permet de mettre au jour la nature parfois palimpsestueuse de l'écriture translingue de soi.

Parmi les défis qui résultent du choix du français pour le récit de vie, Alexakis redoute en particulier celui d'avoir à faire parler sa mère en français : c'est prendre le risque de la voir s'exprimer comme une diplomate de Bruxelles. Comme celle de

Bianciotti, la mère d'Alexakis est le plus souvent silencieuse dans le texte. Même quand il se frotte à un topos du genre en rappelant des scènes d'apprentissage de la lecture, il en présente un type particulier, non linguistique, dans lesquelles sa mère lui apprend à « lire » les marques sur le mur blanc de leur maison « là où, apparemment, rien n'était écrit » (PA 69).

On entend cependant parfois la mère d'Alexakis, comme dans l'exemple suivant au discours rapporté direct :

Après avoir écouté l'enregistrement d'une interview que j'avais donnée en français, ma mère me dit : - *Ma essi issé Gallos !* « Mais toi, tu es Français ! » J'ai raconté cette scène dans le livre que j'écrivais en grec. Comment aurais-je pu la raconter en français ? Et comment aurais-je pu ne pas la raconter (PA 255) ?

Les questions rhétoriques rappellent celles qui hantaient Kafka, que sa situation linguistique liminaire plaçait face à une triple impossibilité d'écrire¹. Mais Alexakis choisit de dépasser cette impossibilité et finit par raconter la scène en français. Il s'aide pour ce faire de procédés hétérolingues, qui fonctionnent comme une sorte de sous-titrage, préservant ainsi autant que possible l'authenticité de cette scène vécue en grec dans le texte translingue.

La paralysie de l'écrivain translingue confronté au choix de la langue d'écriture et aux défis que ce choix implique participe ainsi en partie du désir autobiographique. Mais c'est aussi un autre silence qu'Alexakis veut rappeler lorsqu'il propose cet aphorisme dès la deuxième page du texte : « à l'origine de chaque livre il y a, je crois, un silence ». Il retourne alors vingt-cinq ans en arrière quand, trop ému le jour de son départ pour la France, il n'avait pas trouvé les mots pour prendre congé de sa mère. Tout se passe donc comme si, face aux silences de la vie, le texte autobiographique d'Alexakis s'était petit à petit écrit en lui. Le silence provoqué ensuite par la difficulté du choix de la langue d'écriture n'étant en somme que la conséquence de cette séparation traumatique d'avec la mère (PA 12)².

¹ Pour une discussion de ce passage du Journal de Kafka sur lequel ils basent la notion de littérature mineure, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 30.

² La longue maturation du projet autobiographique est aussi attestée par une communication, aussi intitulée « Paris-Athènes », qu'Alexakis avait donnée en 1983 (c'est-à-dire trois ans avant le début de l'écriture de l'autobiographie et six ans avant sa publication) à La Maison des cultures du monde à Paris. Elle constitue une première mise en récit de plusieurs biographèmes marquants, voir « Paris-Athènes », *Cette langue qu'on appelle le français. L'apport des écrivains francophones à la langue française*, Paris, Maison des cultures du monde, 2006.

La surreprésentation des récits de deuil dans l'œuvre d'Alexakis, avec en particulier *Les Mots étrangers* (2002), *Je t'oublierai tous les jours* (2005), *Le Premier mot* (2010) et *La Clarinette* (2015), semble trouver une explication dans cette conception de la littérature sinon comme antidote, du moins comme réaction aux silences de la vie. De là aussi peut-être la fréquence des prosopopées et des dialogues avec les morts. Tournant autour des silences de sa vie dans *Paris-Athènes*, Alexakis remarque que leur centralité dans le récit de vie témoigne de sa difficulté à les affronter (PA 157). Les décryptant, l'écrivain vise à sortir le personnage qu'il était de son mutisme dans une sorte de prosopopée personnelle qui le révélerait à lui-même.

Le mutisme de l'immigrant ainsi que le silence de l'écrivain translingue pris entre ses deux langues expliquent la généalogie du désir autobiographique d'Alexakis, mais la raison pour laquelle il prit finalement le crayon le 2 novembre 1986 (comme cela est indiqué dans l'incipit) n'est dévoilée que plus loin dans le récit. Un incident autobiographique central provoque le besoin d'un face à face avec la langue française. Le choix du français pour *Paris-Athènes* a partie liée avec l'impérieuse nécessité d'influer par un acte littéraire sur le cours de sa trajectoire d'écrivain translingue.

Une explication avec la langue française

Événements mineurs que le discours autobiographique présente comme lourds de sens, les incidents autobiographiques constituent un trait essentiel de l'écriture de soi. Centres d'intérêt autobiographique, ils attirent l'attention sur l'aspect discursif du texte et vivifient par là même la communication avec le lecteur¹. Dans *Paris-Athènes*, un incident particulier est l'objet d'une intense scrutation dans les premières comme dans les dernières pages du texte et fonctionne ainsi comme un cadre du récit. Un an avant le temps de l'écriture, Alexakis enregistra « des réserves discrètes, des marques d'incompréhension » lors de la publication de son nouveau roman en français (PA 19). La légitimité même d'un roman translingue « parisien » fut remise en question et certains critiques se demandèrent si Alexakis ne devrait pas se contenter d'écrire à propos de la Grèce, un préjudice contre la pratique littéraire translingue qu'Alexakis

¹ Voir Michael Sheringham, *French Autobiography. Devices and Desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 102, 105.

résume ainsi :

On se réjouit que le français conquière des étrangers, mais on n'est nullement convaincu que ceux-ci puissent à leur tour conquérir la langue. On les considère davantage comme des représentants d'une autre culture, des ambassadeurs d'un au-delà, que comme des créateurs originaux, des auteurs à part entière. On attend d'eux un surcroît d'exotisme. On leur demande surtout des nouvelles de leur pays (PA 19).

Alexakis souligne la relative insignifiance de ses réserves en les replaçant dans le contexte largement favorable de la réception critique de son roman. Mais aussi banal qu'il ait pu être, l'évènement déclencha pourtant une forte réaction émotionnelle : « je n'éprouverais pas le besoin d'évoquer les réserves dont j'ai fait l'objet, si elles n'avaient pas suscité un drame en moi : pour la première fois j'ai pensé que je devrais peut-être quitter la France » (PA 21). L'incident acquiert donc une importance autobiographique à travers une attribution rétrospective de signification, mais il a surtout à voir avec le présent de l'écriture. À l'origine de l'entreprise autobiographique se trouve donc un troisième silence, d'incompréhension et de déception, qui pourrait durer toujours. Elle peut donc aussi se lire comme une réaction à l'hostilité envers la pratique translingue de l'écriture.

Puisque la légitimité de sa pratique translingue avait été mise en cause, Alexakis ressentit le besoin de s'attaquer au cœur du problème en retraçant sa trajectoire littéraire pour provoquer une véritable « explication avec la langue française » (PA 48). La polysémie de l'expression met en lumière deux aspects du texte d'Alexakis. Personnifiant sa la langue d'adoption, il la met d'abord en position d'interlocutrice que son récit pourra convaincre. Dans le présent de l'écriture, l'auteur-narrateur cherche à avoir une confrontation avec le français, à faire le point sur leur relation et sur les malentendus qui ont pu la parasiter. Par ailleurs, l'explication avec la langue française sous-tend le temps narré du récit de vie. L'examen de l'histoire personnelle est lié au défi de la rendre intelligible en français. Il s'agit en d'autres termes de tester l'impact du translinguisme littéraire sur la connaissance de soi que le geste autobiographique peut apporter. Dans le projet d'Alexakis, l'écriture de soi recèle ainsi une importante portée prospective. Tout se passe comme si le futur de sa pratique translingue dépendait du résultat de cette explication avec la langue française et que la possibilité d'une « réconciliation » avec elle était à son tour conditionnée par sa capacité de produire en français un récit authentique de sa vie

partagée entre deux langues. Dans ce contexte, le second examen de l'incident autobiographique à la fin du texte fonctionne comme un bilan.

Paris-Athènes peut être lu comme un *language memoir*, selon la définition que donne Alice Kaplan de ce « genre à part entière de l'écriture autobiographique du vingtième siècle qui traite essentiellement de l'apprentissage des langues »¹. Mais il ne s'est pas agi pour Alexakis de livrer des recettes pour l'appropriation langagière. La longue histoire des diasporas grecques et le phénomène de la globalisation lui font penser que le bilinguisme et surtout le translinguisme littéraire sont des phénomènes somme toute assez communs et c'est bien volontiers qu'il laisse à d'autres bilingues le soin de se présenter en cas exceptionnels. Si Alexakis se remémore l'histoire de sa familiarisation avec le français, c'est bien plutôt pour retracer l'évolution de ses rapports avec cette langue étrangère. Le lien entre le récit plus ou moins rétrospectif de l'apprentissage du français par l'auteur-protagoniste et l'examen de la relation de l'auteur-narrateur avec sa langue d'adoption se fait de manière explicite dans le texte : la présentation de l'incident linguistique central au projet autobiographique est directement suivie, sans saut de section typographique, du récit de l'apprentissage de la langue.

Les premiers contacts d'Alexakis avec le français vers l'âge de dix ans à l'Institut français d'Athènes sont replacés dans un contexte de valorisation utilitariste de l'apprentissage des langues. Persuadés que les langues étrangères constituent « une possibilité d'ouverture et de progrès » (PA 22), ses parents choisirent de l'inscrire dans un lycée catholique privé, le Lycée Léonin, dont les programmes faisaient une place plus large qu'ailleurs à l'enseignement des langues. La scène de lecture avortée d'un texte de Gide examinée plus haut indique toutefois que malgré l'effort consenti par ses parents les compétences d'Alexakis en lecture (et on peut supposer qu'il en était de même pour ses autres compétences en français) à la fin de sa scolarité étaient très limitées.

À l'âge de dix-sept ans, Alexakis savait qu'il voulait devenir journaliste, une profession qu'il pensait compatible avec son rêve de devenir écrivain, mais aucune institution grecque n'offrait de cours avancés dans ce domaine au début des années

¹ Alice Kaplan, *French Lessons*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 59, je traduis.

soixante (PA 173, 190). Quand un accord avec une école de jésuites en France et une bourse d'études offerte par l'archidiocèse d'Athènes lui ouvrirent les portes de l'École de journalisme de Lille, Alexakis saisit l'opportunité de se professionnaliser dans son domaine de prédilection même si la France ne l'attirait pas particulièrement à l'époque. Peu satisfait de l'état de son français à son arrivée à Lille, il prit la décision de tout faire pour améliorer sa connaissance de la langue pendant les trois ans études qui se présentaient à lui. Comme on l'a vu à la lecture de Makine et de Bianciotti, de nombreux textes autobiographiques translingues documentent l'enchantement de la langue étrangère. Ils thématisent ainsi typiquement l'émerveillement qui accompagne certaines découvertes linguistiques et le sentiment de renaitre à soi dans la nouvelle langue. Alexakis n'exploite cependant pas ces thèmes dans son récit. Pendant ses années lilloises, en raison de la séparation d'avec sa mère et de la rupture avec sa langue maternelle, il voyait au contraire la France comme « une sorte d'orphelinat, où l'on ne parlait même pas ma langue ». Plutôt que l'amour de la langue étrangère ou le plaisir résultant de son contact, ce fut paradoxalement la volonté de réussir ses examens afin de quitter la France au plus vite qui lui fournit « l'ardeur du détenu qui creuse un tunnel » dans son apprentissage : « [c]ela peut paraître paradoxal, mais c'est ainsi : je me suis acharné à bien apprendre le français parce que j'avais hâte de quitter la France » (PA 180, 117-118, 179).

Dans le cinquième chapitre de *Paris-Athènes*, intitulé « Le froid », les expériences de la période estudiantine d'Alexakis sont rappelées grâce à l'usage anaphorique de la phrase « j'appris le mot » suivie d'un mot français en italique. Ce procédé apparaît pour la première fois dans la description du collège jésuite dans lequel il vécut : « Le casier à lettres se trouvait au rez-de-chaussée, dans la cage d'escalier à côté de la porterie. J'appris le mot *porterie* » (PA 167). Il fonctionne au début comme un marqueur de l'acquisition par l'auteur-personnage d'un mot que l'auteur-narrateur est désormais capable de manipuler dans le récit de vie. Mais progressivement le procédé supplante la mise en récit de l'expérience et la notation de mots nouvellement acquis réfère à une réalité que le lecteur doit alors reconstruire. Au lieu de décrire par exemple comment il a commencé à fumer ou à s'intéresser aux Lilloises, Alexakis note simplement : « j'appris le mot *sèche* [...], le mot *cibiche*, le mot *clope* » ou « j'appris le

mot *gonzesse* et le mot *nana* » (PA 181, 183). Ce dispositif lui permet également de faire partager le développement de sa sensibilité à la musique des mots, qui elle-même rendit possible un usage iconique et créatif des signes linguistiques étrangers : « j’essayais de deviner le sens des mots à travers leur musique. Le mot *déqueulasse* me parut très déplaisant et je ne fus pas étonné quand j’ai découvert son sens » (PA 183). Alexakis démontre ici tout le bénéfice que l’apprenant d’une langue étrangère peut tirer de l’attribution de sens idiosyncrasiques aux mots étrangers. Ceux-ci perdent de leur étrangeté dans l’opération et il devient possible de les mémoriser ou de les manipuler plus facilement¹. Par la même occasion, Alexakis parvient à rappeler, sans en faire la description, sa difficulté à s’adapter au climat du nord de la France par la reprise, en forme de notation, de cet adjectif : « j’apppris ce qu’est un temps *franchement déqueulasse* » (PA 181). Une dernière utilisation de ce procédé qui caractérise le sujet translingue gouverne l’association d’un mot (ou du sens d’un mot) nouvellement appris avec son énonciateur : c’est que « les mots [lui] rappellent des visages » (PA 185). Ce constat aurait bien sûr être pu fait par n’importe quel écrivain ou sujet monolingue. Mais ce qui fait la particularité de la situation d’apprentissage volontaire d’une langue, c’est le nécessaire affutage de la conscience linguistique de l’apprenant. Alexakis était donc certainement très bien placé pour réaliser dans quelle mesure il devait certains mots de son vocabulaire aux personnes avec qui il communiquait. La possibilité de retracer l’histoire et l’évolution d’une personnalité en rappelant le contexte d’acquisition de certains mots étrangers constitue un procédé spécifique de l’écriture translingue de soi. Alexakis la mobilise avec bonheur dans *Paris-Athènes* et s’explique par là même, littéralement, avec des mots français.

La volonté de rentrer en Grèce aussi rapidement que possible ne suffit pas à expliquer les excellents progrès linguistiques d’Alexakis. Dans *Paris-Athènes*, il explique qu’un autre facteur décisif s’est révélé être le développement enfantin d’une capacité « à paraître autre [qu’il] n’étais[t] » (PA 240). Julia Kristeva avait déjà mis au cœur de son essai sur la condition de l’étranger la notion de théâtre quand elle notait, par exemple, que l’intégration dans une nouvelle culture dépend en partie des talents d’acteur de l’immigré ou que l’apprentissage d’une langue seconde est facilité

¹ Pour des considérations sur les apports de la théorie sémiotique à la connaissance du sujet plurilingue, voir la première partie de la belle étude de Kramsch, *The Multilingual Subject*, p. 27-52.

par la faculté à se voir étranger à soi-même. Selon elle, il n'est pas rare que l'étranger doive faire face à un moment de son intégration au « paradoxe du comédien », qui court le risque de n'apparaître « jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux » dans sa nouvelle culture et dans sa nouvelle langue¹. Dans son récit de vie translingue, Alexakis fait toutefois plus que d'offrir des variations sur ce thème du théâtre de l'étranger. Son examen minutieux de la comédie de l'apprentissage d'une langue lui permet de porter un regard rétrospectif vers trois autres moments clés de sa vie pendant lesquels il avait eu l'impression d'être un imposteur, et de saisir ainsi, comme en creux, ce qui constitue les véritables idiosyncrasies de son moi.

Intitulé « Le mal », le troisième chapitre du texte autobiographique fait le point sur la manière dont Alexakis en vint à penser qu'il avait deux identités distinctes et conflictuelles au cours de son éducation religieuse. Ce sentiment était né de la confrontation des routines autoérotiques de l'adolescent avec la représentation de la masturbation comme péché dans son milieu catholique. Pour compenser la piètre estime de soi qui résultait de ses « péchés », Alexakis commença à chercher la reconnaissance de ses pairs et de ses maîtres en se forçant à adopter la posture inauthentique de l'élève modèle. Lui-même agissant comme un autre, il commença à cette période à éprouver de la sympathie pour les personnages littéraires ambivalents :

Je m'étais forgé une nouvelle identité à l'opposé de celle qui était réellement la mienne. Je me reconnaissais dans tous les personnages de roman qui ont deux visages. Je fus le docteur Jekyll. Je fus tous les meurtriers au visage d'ange qui opèrent dans le roman policier. Je fus ce vil Bulgare déguisé en moine grec, rencontré dans un livre de Pénélope Delta, célèbre auteur de romans pour adolescents à caractère patriotique (PA 90).

Le deuxième moment clé du sentiment d'imposture ressenti par Alexakis alors qu'il vivait à Paris concerne sa relative inaction vis-à-vis du régime dictatorial des Colonels. Sa passivité politique est rapportée à la nécessité de se faire autre pour s'intégrer dans une nouvelle communauté culturelle et linguistique. Alexakis rappelle en effet comment il se mit à questionner l'authenticité de son nouveau moi pendant cette période et à porter « un curieux regard » sur lui-même : « je me trouvais décidément bien changé. Je pensais que j'imitais trop bien le comportement des

¹ Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, p. 18.

Français, que je disais trop souvent *pardon* » (PA 243). Dans l'optique de renouer avec son moi grec ou, dans les mots d'Alexakis, pour « assurer la survie de [s]on double », il décida de traduire dans sa langue maternelle certains de ses articles sur la vie culturelle française et de les proposer à des journaux grecs. Cela ne fit en réalité qu'empirer les choses, car Alexakis réalisa après quelques mois que le journal qui publiait ses textes était de ceux qui supportaient le plus ouvertement le régime des Colonels. S'ensuivirent alors « de grandes conversations muettes avec [lui]-même » à propos de cette forme de complicité. Elles sont présentées dans un fragment de discours autobiographique à la deuxième personne, qui rend de manière poignante le conflit intérieur résultant du sentiment d'imposture¹:

Je ne crois pas avoir vécu de pires moments. « Mais tu ne savais pas ! me disais-je. Tu ne t'en rendais pas compte ! – Comment, je ne savais pas ? » Je me souvins de mon enfance : ah, comme j'avais raison de m'exécrer (PA 15, 244) !

Alexakis décrit pour finir les visites répétées de ses parents à Paris comme un troisième ensemble de situations génératrices d'un sentiment d'imposture. La nécessité de jouer ses deux rôles à la fois, celui de l'écrivain francophone reconnu et celui de l'immigré nostalgique de la Grèce, l'amènèrent au bord de la schizophrénie²:

À Paris, je m'étais si bien installé dans la peau de mon personnage que la plupart du temps je n'avais pas l'impression de simuler. Cependant, chaque fois que mes parents me rendaient visite, je devenais très maladroit. Leur présence suffisait à ressusciter mon double. Je ne savais plus comment me comporter, quoi dire. J'étais capable de jouer un rôle mais pas deux à la fois. Je m'encombrais (PA 239).

Un sentiment durable de culpabilité, inextricablement lié à un penchant pour la comédie de soi, relie donc le jeune protagoniste à l'auteur translingue. Le résultat en est que, jusqu'au présent de l'écriture, le sentiment de présence à soi ou de complétude dépend pour partie chez Alexakis du jugement positif des autres : « comme si je cherchais encore, à travers les comptes rendus favorables, à me réconcilier avec moi-même » (PA 90). Or, si l'écrivain dépasse le déplaisir que suscite l'évocation de la permanence de ces traits, cela pourrait bien s'expliquer par leurs

¹ Dans la première édition de *Paris-Athènes*, cette scène revêtait une dimension schizophrénique encore plus explicite, mais Alexakis a supprimé le passage suivant de l'édition révisée du récit de vie : « j'eus envie de m'en aller, de me laisser là assis devant la table de la cuisine sur laquelle était posé le journal, et de m'en aller », *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989, p. 182, je souligne.

² On ne peut pas ne pas penser en lisant ces lignes à Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », p. 11-38.

liens avec la pratique littéraire translingue. D'une part, sa capacité de détachement s'est révélée utile pour l'apprentissage du français et pour ses débuts en littérature. Et d'autre part, le sentiment d'imposture qui atteint Alexakis en tant qu'auteur translingue, après s'être emparé des images de l'élève modèle et de l'apprenant du français, explique qu'il cherche l'approbation des autres par le recours à la fonction apologétique de l'écriture de soi.

Puisqu'Alexakis conçoit son entreprise autobiographique comme un moyen de « faire [s]es comptes », il est légitime de poser pour finir la question du succès de son acte littéraire (PA 138). S'il affirme que le récit de vie lui a fourni plus de questions que de réponses, Alexakis tire néanmoins certaines conclusions dans le dernier chapitre ainsi que dans l'épilogue de *Paris-Athènes*. Premièrement, il semble que le récit rétrospectif de sa propre histoire (la première de ses aiguilles à tricoter) ait permis de prendre la mesure de l'importance des différents moments de sa relation au français sur la forme de son existence. Le récit de vie rappelle l'évolution de la relation d'Alexakis avec le français, de l'espoir qu'il incarnait pour ses parents dans sa jeunesse, en passant par son instrumentalisation dans le but de « s'évader » de Lille, jusqu'à la combinaison de plaisir et de culpabilité qui définit la période de découverte d'un pouvoir émancipateur de la pratique littéraire translingue. L'effort de précision demandé par ce récit a poussé Alexakis à développer une capacité de mémoire autobiographique dans sa langue d'adoption, ce qui constitue un dépassement de la diglossie littéraire qui caractérisait son œuvre antérieure : « je suis peut-être en train d'écrire en français un livre grec. Je découvre que je peux me souvenir en français aussi » (PA 257).

Deuxièmement, aussi pénible et frustrante qu'elle ait pu être, l'écriture même du texte (la deuxième aiguille) a suffi à contrecarrer l'hypothèse d'un abandon du français comme langue de création. La chronique de l'écriture se termine sur le constat, peut-être tautologique, d'un enrichissement mutuel, favorable à l'auteur comme au français : « je lui dois mes romans – mais il me les doit aussi » (PA 266). Plus significative est l'éloquente assertion de la légitimité de son usage translingue particulier du français, en dépit des contraintes qui déterminent encore parfois l'hospitalité qu'offre le champ littéraire francophone aux écrivains venus d'ailleurs :

Je n'ai nulle envie de me brouiller avec le français. Tant pis si certains Français ne comprennent pas qu'on puisse écrire dans une langue étrangère par goût, délibérément. Tant pis s'ils considèrent que les ouvrages écrits par des étrangers en français ne méritent l'attention que s'ils garantissent le dépaysement. Tant pis si je dois m'entendre poser, jusqu'à la fin de mes jours, la question :
 – Ah bon ? Vous écrivez en français ?
 [...] Tant pis si l'on désapprouve mes allées et venues entre deux langues, si on y voit le signe d'une déplorable légèreté (PA 265).

En 2008, et alors qu'il avait été le récipiendaire de prix littéraires majeurs pour des textes écrits dans ses deux langues, Alexakis a publié un court essai autobiographique qui recycle et adapte, sans que cela ne soit explicite, plusieurs passages du premier chapitre de *Paris-Athènes* écrits vingt ans auparavant. Alexakis se contente de combiner des extraits de son récit pour former les six premiers paragraphes plutôt biographiques de son essai, la seule phrase nouvelle étant l'aphorisme suivant : « la langue maternelle n'est que la première des langues étrangères qu'on apprend »¹. Mais des modifications sont apportées au texte original dans les deux derniers paragraphes de l'essai où Alexakis évalue les effets du translinguisme littéraire et de l'écriture bilingue sur son œuvre. On trouve ainsi dans l'avant-dernier paragraphe la modification modale suivante, qui affecte le paragraphe conclusif de l'essai et lève les doutes sur la possibilité de trouver un équilibre existentiel dans les pratiques translingue et bilingue de l'écriture :

En voyageant ainsi d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un moi à l'autre, *j'ai cru trouver* un certain équilibre (PA 17, je souligne).

En voyageant ainsi d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un moi à l'autre, *j'ai trouvé* un certain équilibre².

Le rôle actif de l'écriture de soi dans ce changement ne doit pas être sous-estimé. Quand il a senti la menace qui pesait sur sa position d'écrivain translingue dans le milieu littéraire français, Alexakis n'a pas répondu avec un nouveau roman mais a fait un premier usage de l'écriture de soi. *Paris-Athènes* est le texte qui a permis à l'auteur de se confronter à la différence linguistique pour tester et consolider sa position dans l'entre des langues. L'écrivain, il a cherché à faire sien l'espace du trait d'union qui connecte ses deux villes et les deux langues littéraires qu'elles symbolisent.

¹ Vassilis Alexakis, « Une langue pour rire et une langue pour pleurer », *Synergies Monde*, n° 5, 2008, p. 29.

² *Ibid.*, je souligne.

Chapitre 4

Nancy Huston cherche le nord

La trajectoire littéraire de Nancy Huston est étrangement parallèle à celle de Vassilis Alexakis¹. Comme lui, elle est entrée en littérature en publiant trois romans en français avant de retourner à sa langue maternelle pour le quatrième, qu'elle a aussi écrit à l'âge de quarante ans, et de se mettre à autotraduire ses propres textes de l'anglais vers le français ou inversement. Alexakis avait quarante-six ans au moment de la parution de *Paris-Athènes*, c'est au même âge que Huston publie un texte autobiographique intitulé *Nord perdu*. Les titres l'indiquent bien : il ne s'est pas principalement agi de faire le récit d'une arrivée au français mais, après l'émancipation littéraire permise par la pratique d'une langue étrangère, d'en éprouver les effets sur le sentiment de soi et, le retour à la langue maternelle initié, de tester la possibilité d'un positionnement dans l'entre des langues.

Née au Canada anglophone, Nancy Huston connaît une enfance mouvementée suite à la séparation de ses parents. Elle vit un temps en Allemagne puis sillonne les États-Unis où elle fait des études universitaires. En 1973, alors âgée de vingt ans, elle arrive à Paris pour une année d'études à l'École des hautes études en sciences sociales. Elle y rédige un mémoire sous la direction de Roland Barthes avant de prendre la décision de rester en France. Après avoir prêté sa plume à plusieurs journaux et revues féministes, Huston se lance dans la fiction et donne à lire sa passion pour la musique dans son premier roman, *Les Variations Goldberg* (1981), qu'elle a écrit en français. Deux autres suivront avant qu'elle ne revienne à l'anglais

¹ Remarquant la similarité de leurs trajectoires et de leurs rapports au français, Isabelle de Courtivron a proposé (et brièvement introduit) des extraits de textes autobiographiques de Huston et d'Alexakis dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 2, 2009, p. 151-164.

pour le quatrième. Ses deux langues entreront dès lors le plus souvent dans la composition de ses textes, que ce soit par sa pratique de l'autotraduction (dans les deux sens) ou par la composition originellement plurilingue de ses livres. Mais c'est en français qu'elle écrit l'importante part autobiographique de son œuvre. En plus des hommages très personnels qu'elle rend à deux écrivains non natifs : *Tombeau de Romain Gary* (1995) et *Limbes / Limbo. Un hommage à Samuel Beckett* (1998), celle-ci compte une série de textes avant tout discursifs qui traitent des effets identitaires et littéraires de l'expatriation et du plurilinguisme, dont le plus marquant est certainement *Nord perdu* (1999), un essai autobiographique brossant un fin portrait de l'artiste en écrivain translingue. Et c'est par le récit de vie *Bad Girl. Classes de littérature* (2014), centré sur ses origines familiales et son enfance marquée par l'abandon de sa mère, que Huston continue de tester et de solidifier sa position de femme de lettres translingue. Pour reprendre la rhétorique de ce dernier texte, il apparaît que tout au long de la trajectoire littéraire de Huston c'est le translinguisme, et non l'adoption de cette langue particulière qu'est le français, qui fait figure d'école de littérature. C'est dire que la relation à la langue française que Huston rejoue par l'écriture de soi n'est pas comme pour Makine ou Bianciotti de l'ordre de l'enchantement. C'est ce que fait l'étrangeté de cette langue non maternelle, ou « marâtre »¹, plus que ses qualités propres ou celles de sa littérature que Huston scrute par l'écriture intime.

Affiliations translingues

Par sa pratique de l'écriture de soi, Huston se traite à l'origine plutôt en exemple qu'en exception. Elle fait le point sur ce que cela signifie de faire littérature en exilée, en mère de famille ou, pour ce qui nous intéresse plus particulièrement, en écrivain translingue. C'est par exemple dans la confrontation avec l'expérience de l'auteure algérienne Leïla Sebbar, les deux femmes s'échangeant des *Lettres parisiennes* (1986), que se fait l'autopsie de son exil. De la même manière, quand elle explore les liens entre la création artistique et la procréation, Huston entrecoupe des pages du journal de sa propre grossesse par le récit de ses recherches sur des couples d'artistes (Sand

¹ Nancy Huston et Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Bertrand Barrault, « J'ai lu », 2006 [1986], p. 15.

et Musset, Virginia et Leonard Woolf, Zelda et Scott Fitzgerald, parmi beaucoup d'autres). À la faveur de ce montage, la grossesse et la maternité apparaissent non comme des obstacles à la création littéraire mais, par la métamorphose du corps et l'incarnation d'un nouveau rôle social, comme une possibilité d'accéder à une forme particulière de « clairvoyance » que Huston espère bien voir se déployer dans son propre texte. En célébrant les œuvres de Romain Gary et de Samuel Beckett, c'est aussi de manière oblique que Huston commence à explorer sa condition d'écrivain translingue.

C'est bien dans sa qualité d'écrivain venue d'ailleurs que Huston semble puiser sa légitimité à composer le *Tombeau de Romain Gary* (1995). Commenant par citer Shakespeare dans l'original pour dire de la vie de Gary qu'elle fut « a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more »¹, Huston fait preuve de sa maîtrise des langues qui se partagent l'œuvre de Gary et rappelle d'emblée son propre statut d'auteur d'outre-langue. Même si cela reste implicite tout au long de sa célébration de Gary, un lecteur familier de l'œuvre de Huston (et notamment des *Lettres parisiennes* publiées une dizaine d'années plus tôt) ne pourra pas ne pas remarquer que Huston focalise son attention sur ce que sa propre trajectoire biographique et littéraire a de commun avec celle de Gary, à savoir en particulier l'expérience de l'exil, la libération de l'emprise du maternel et la pratique autotraductive, toutes choses qui participent de leur commune fragmentation identitaire, voire de leur semblable « nature caméléonesque »². Le fait que le texte prenne la forme énonciative frappante d'un essai biographique à la deuxième personne du singulier peut sonner comme l'expression de la familiarité de Huston avec l'œuvre de Gary et comme un signal de la proximité de leurs parcours. Le tutoyant, elle ne se livre pas à un exercice d'admiration de la personne de l'homme né Roman Kacew, mais à une célébration de son œuvre foisonnante et insaisissable qui est l'occasion de tisser une fine mais solide affiliation translingue. S'il y a toujours quelque chose qui relève de la démonstration quand on retrace une existence, sa Vie de Gary est pour Huston l'occasion de

¹ Cet extrait de la scène 5 de l'acte V du *Macbeth* de Shakespeare sert d'exergue au texte. Voir Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1995, p. 11.

² *Ibid.*, p. 34.

valoriser l'œuvre d'un écrivain inclassable et de se positionner elle aussi comme un « corps étranger dans la littérature française »¹.

Trois ans après son essai sur Gary, Huston rend hommage à Samuel Beckett, qu'elle vouvoie, dans intitulé *Limbes / Limbo* (1998), un texte littéraire bilingue où la version anglaise, en italique, occupe la page de gauche et la version française celle de droite. Pastichant le style de Beckett en deux langues et truffant son texte d'allusions et de références à son œuvre, Huston fait à nouveau preuve de sa connaissance du canon translingue et de son appartenance à cette tradition littéraire. *Limbes / Limbo* est un double exercice de complicité : avec le lecteur d'abord, qui pourra savourer les trouvailles linguistiques (et leurs retrouvailles dans l'autre langue) et reconnaître des références ou allusions aux textes ou au parcours de Beckett, et avec Beckett lui-même (ou avec l'esprit beckettien) ensuite, Huston commençant par écrire qu'elle se sent « so close to old Sam Beckett / si proche du vieux Sam » en prenant la plume². Comme son récent texte autobiographique en témoigne, Huston a compté tout au long de son parcours littéraire sur l'œuvre beckettienne, instaurée en repère ou en repaire :

Comme lui, tu seras graphomane. Comme lui, tu abandonneras ta langue maternelle, la traiteras comme une langue morte, n'y reviendras que de longues années plus tard, essentiellement dans l'écrit. Comme Beckett aussi, tu auras des élans meurtriers à l'égard de tes propres idées naissantes. On conçoit... ? Mais non, voyons. On zigouille³.

Dans *Limbes / Limbo* plus explicitement que dans sa vie de Romain Gary, Huston dépeint le translinguisme comme un privilège littéraire. Les limbes du titre peuvent certes qualifier « ce marécage de l'entre-deux » que peut être la vie dans son incertitude et ses indécisions, mais elles représentent aussi l'espace (« gaping gaps » ou « béates béances ») qui s'ouvre entre les langues de l'écrivain translingue et qu'il peut choisir d'habiter pour éviter que ses mots « chantonnent leur petite chanson tout seuls » et que « ça laïusse, ça lantiponne, ça papote, ça cancanne » :

¹ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 228. L'expression est reprise par Nancy Huston, « Déracinement du savoir. Un parcours en six étapes », *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2005*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2001, p. 28.

² Nancy Huston, *Limbes / Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 1998, p. 8-9, les italiques sont de Huston.

³ Nancy Huston, *Bad Girl. Classes de littérature*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 99.

Beckett, my brother, my foot. At last I feel (ugly word, feel) close to you. At last your language is limpid to my, what, brain, heart, foot. If there are two languages, there are any number of languages and – worse – the gaping gaps between the words. No reason to say this rather than that, much less do this rather than that. The absurd was invented by foreigners. No accident. Dirty fur'ners, furretin' around in their dictionaries. My tailor is rich and my soprano is bald. [...] Only a Rumanian in Paris could have come up with the rhinoceros. And only a Russian expatriate would choose to spend her time spying on sub-conversation in French.

Beckett, mon frère, mon pied. Me sentir enfin (mot mochissime, sentir) proche de vous. Enfin votre langue est devenue limpide à mon, quoi, mon cerveau, cœur, pied. S'il y a deux langues, il y a une infinité de langues, et, bien pire, mal pire, les béates béances entre les mots. Aucune raison de dire ceci plutôt que cela, sans parler de faire ceci plutôt que cela. L'absurde a été inventé par des étrangers. Pas un hasard. Sales immigrés, fouillant dans leurs dictionnaires. My tailor is rich et ma cantatrice est chauve. [...] Il fallait vraiment être un Roumain à Paris pour inventer le rhinocéros¹.

Appelant Eugène Ionesco et Nathalie Sarraute en renfort, Huston célèbre la position dans l'entre des langues comme un moteur de l'innovation littéraire et révèle l'influence majeure d'écrivains nés ailleurs et grandis dans d'autres langues sur la forme de la littérature de langue française au vingtième siècle.

Que Huston célèbre Gary et Beckett une quinzaine d'année après son entrée en littérature n'est sans doute pas sans lien avec la polémique déclenchée au Canada par sa réception du Prix du Gouverneur Général dans la catégorie des romans et nouvelles de langue française pour *Cantique des plaines* (1993), autotraduction d'un roman que Huston, pour la première fois depuis ses débuts littéraires, a d'abord composé en anglais². Particulièrement au Québec, on s'est insurgé contre l'attribution de ce prestigieux prix à un texte autotraduit, composé de plus par un écrivain qui n'avait rien de québécois. À ses détracteurs qui ne s'étaient pas privés de la taxer d'« Albertaine défroquée », d'« anglophone récalcitrante », ou d'« anomalie territoriale »³, Huston répondit sobrement « revendique[r] le fait d'être l'auteur des deux versions » de son texte⁴. Même différée⁵, l'autotraduction est présentée comme une recreation, non version ancillaire donc mais deuxième original. Pourtant, Huston rappelle s'être sentie « schizophrène » quand, le jour de la remise du prix à Ottawa,

¹ *Ibid.*, p. 23, 51, 24-27.

² Pour les détails de la polémique, voir le quatrième chapitre de Robert Yergeau, *À tout prix. Les Prix littéraires au Québec*, Montréal, Éditions Triptyque, 1994.

³ Huston, *Désirs et réalités*, 1995, p. 264.

⁴ Stéphane Bernard, « Ce que dit Nancy », *Initiales*, n°10, mars 2001, p. 7.

⁵ Sur la différence entre autotraduction « différée » ou « consécutive » et l'autotraduction « simultanée », voir Rainier Grutman, « Autotranslation », dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (dir.), Londres, Routledge, 1998, p. 17-20 (20).

devant un public majoritairement anglophone, elle eut pour tâche de lire en français un extrait d'un livre écrit « pour une fois » d'abord en anglais. Dans ces circonstances, on peut lire la vie de Gary et l'hommage à Beckett comme des tentatives non seulement de se placer dans leur lumière, mais de se servir de leurs textes et de leurs parcours pour éclairer le rôle et les effets du translinguisme, du plurilinguisme et de l'autotraduction dans sa propre pratique littéraire à un moment où celle-ci fait problème.

Distance libératrice

C'est par l'écriture de soi que Huston fera le plus clairement le point sur la pratique translingue de l'écriture. Quand, un an après l'hommage à Beckett paraît *Nord perdu* (1999), Huston commence à être reconnue comme l'auteure d'une œuvre double dont les derniers romans, *Instruments des ténèbres / Instruments of Darkness* (1996 / 1997) et *L'Empreinte de l'ange / The Mark of the Angel* (1998) ont été récompensés par plusieurs prix littéraires. Mais le titre de ce texte autobiographique à la frontière de l'essai et de l'autoportrait l'indique bien : le développement d'une activité littéraire dans deux langues n'est pas sans provoquer culpabilité et désorientation. En s'installant en France, Huston a perdu le Grand Nord de son enfance. Devenue écrivain translingue et naviguant depuis entre les langues de sa vie et de ses textes, il lui arrive de plus de perdre le nord. *Nord perdu* peut ainsi se comprendre, dans son importante dimension performative, comme un texte d'orientation reposant sur l'examen des effets identitaires et littéraires de l'exil volontaire et de la pratique littéraire translingue.

Si on peut dire que l'exil volontaire de Huston constitue une forme « d'exil libérateur », selon l'expression de Milan Kundera qui a popularisé l'avis lucide et non conformiste de Vera Linhartova sur la question¹, c'est avant tout en raison du changement de langue qu'il a entraîné. Revenant sur son entrée translingue en littérature, Huston rappelle qu'à l'origine la vie en France et l'écriture en français furent l'occasion de mettre à distance un passé jugé traumatique mais dont on n'apprendra presque rien. Ce qui intéresse alors dans le passage des langues, c'est le fait que le français se surimpose ou s'interpose, fasse obstacle en quelque sorte à la

¹ Kundera, *Une rencontre*, p. 124.

langue première. Un cas célèbre et extrême de « translinguisme d'interposition » est celui du *Schizo et les langues* (1970), texte dans lequel Louis Wolfson a documenté ses tentatives d'utiliser le français, la langue étrangère qu'il connaissait le mieux et percevait comme inoffensive, pour tenter de se libérer de l'anglais :

comme ce n'était guère possible que de ne point écouter sa langue natale, il essayait de développer des moyens d'en convertir les mots presque instantanément en des mots étrangers [...]. Cela pour qu'il pût s'imaginer en quelque sorte qu'on ne lui parlât pas cette maudite langue, sa langue maternelle, l'anglais¹.

Vivant en France, Huston n'a pas eu à développer pareils stratagèmes pour « ne point écouter sa langue natale ». Elle a néanmoins représenté la vie et l'écriture en français comme une mise en sourdine émotionnelle. Au temps de son entrée en littérature, l'anglais avait tout du « piano », tous deux étant pour elle des « instruments maternels, émotifs, romantiques, manipulatifs, sentimentaux, grossiers, où les nuances sont soulignées, exagérées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable », quand elle jouait de son français comme d'un « clavecin » : « instruments neutres, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate » (NP 64-65).

Signe de ses vertus émancipatoires, la pratique littéraire translingue a offert à Huston la possibilité, nouvelle pour elle, d'un discours sur soi :

Le *je* que j'employais dans mes essais, totalement nu et intime, sans protection aucune, était par ailleurs l'un des effets du savoir déraciné : en effet, cette impudeur était facilitée par l'emploi de la langue étrangère, en partie parce que celle-ci n'était pas (fantasmatiquement, du moins) comprise de mes parents, mais surtout parce qu'elle n'était *justement pas*, pour moi, de l'ordre de l'intime. Je pouvais y dire avec tranquillité, voire avec indifférence, des choses qu'il m'eût été impossible de révéler dans ma langue maternelle².

Loin de contrevenir à l'esprit de vérité gouvernant l'écriture intime, la distance linguistique qui sépare le récit de l'histoire peut être un agent de découverte de soi. Dans cet extrait, la langue française n'est pas nommée. Elle est la « langue étrangère », outil du « savoir déraciné ». Et surtout, elle n'est *pas* (c'est Huston qui souligne) la langue maternelle. Contrairement à Makine et Bianciotti, Huston ne pose pas un diagnostic sur les potentialités expressives propres au français et à l'anglais, ni

¹ Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970, p. 33.

² Nancy Huston, « Déracinement du savoir. Un parcours en six étapes », p. 25.

ne cherche à opposer leurs qualités ou celles de leurs littératures. Ce qui l'intéresse, c'est que tard venue à sa nouvelle langue, et se l'étant appropriée dans un contexte principalement académique et artistique, celle-ci lui semble détenir un potentiel émotionnel bien moindre que sa langue première. C'est pour cette raison, et non sur la base de l'évaluation de ses compétences linguistiques, que Huston se range dans la catégorie de ceux qu'elle appelle les « faux bilingues »¹. Contrairement aux « vrais bilingues », elle n'a pas absorbé enfant le matériau culturel et linguistique véhiculé par « les berceuses, blagues, chuchotements, comptines, tables de multiplication, noms de départements, lectures de fond depuis les *Fables* de La Fontaine jusqu'aux *Confessions* de Rousseau » (NP 53, 62-3). De cette absence de socialisation enfantine dans le français découle son impression que ses langues « font chambre à part dans [s]on cerveau » : le français est la langue de prédilection pour l'intellection alors que l'anglais est mobilisé pour « délirer, [s]e défouler, jurer, chanter, gueuler » (NP 61).

Dans les premiers temps de sa vie française, en raison de cette asymétrie affective de ses langues, Huston pense être dans une position favorable pour étudier l'usage des mots qui peuvent remuer les locuteurs natifs. Sous la direction de Roland Barthes, elle dédie ainsi son mémoire de maîtrise à l'École des hautes études en sciences sociales à l'exploration des tabous linguistiques et de la « jurologie »²:

Foutre ou fastueux : l'un m'était aussi étranger que l'autre ; les deux me venaient du dictionnaire. / Oui, je crois que c'était là l'essentiel : la langue française (et pas seulement ses mots tabous) était, par rapport à ma langue maternelle, moins chargée d'affect et donc moins dangereuse (NP 63).

Rien d'étonnant, au vu de ce qui précède, à ce que les essais autobiographiques de Huston figurent en très bonne place parmi les textes littéraires que les sociolinguistes et les psycholinguistes ont récemment commencé à prendre comme des « données » légitimes et riches pour l'étude de la subjectivité plurilingue et de l'appropriation langagière³. Qui de mieux placé qu'un écrivain translingue pratiquant l'écriture de soi

¹ Cette étiquette a été reprise, en référence à Huston, par des écrivains translingues, dont par exemple le Japonais Akira Mizubayashi qui, bilingue tardif, considère comme elle les allers-retours entre ses langues comme un moyen « de tendre sans cesse vers une perspective sur le réel qui est celle de l'Autre », *Une langue venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2011, p. 268.

² Une version remaniée de ce mémoire a été publiée sous le titre de *Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980.

³ Voir par exemple Pavlenko, *Bilingual Minds* et Kramsch, *The Multilingual Subject*. Et pour un étude de textes de Huston dans ce cadre théorique, voir Celeste Kinginger, « Bilingualism and Emotion in the

pour décrypter par exemple l'influence du moment et du contexte de l'apprentissage des langues sur leur impact émotionnel ? Les textes de Huston ont aussi servi à corroborer des expériences révélant que les configurations de la mémoire autobiographique varient selon la langue dans laquelle les bilingues tardifs convoquent leurs souvenirs. La langue première a par exemple plus de chances d'éliciter des souvenirs détaillés et intenses d'événements vécus dans leur pays d'origine (ou du moins dans cette langue) par des immigrants. Ce serait une manière d'expliquer le bénéfice qu'il peut y avoir en psychanalyse à recourir à la langue première d'un sujet plurilingue pour accéder à des souvenirs, des émotions ou des sentiments sinon inaccessibles¹.

C'est en tout cas comme d'une tentative d'ensommeiller des émotions associées à sa langue première que Huston se rappelle son refuge linguistique : « [j]'avais besoin, un besoin vital, d'hiberner dans la langue française, quinze ans j'y ai dormi, protégée par cette glace, rassurée par cet engourdissement, me nourrissant de ces rêves »². Mais Huston ne fait pas qu'évoquer les motivations existentielles de son changement de langue et rappeler la libération psychologique qui a suivi : filant la métaphore, elle fait le point sur l'aubaine littéraire que représente l'usage d'une langue glacée et lui attribue la possibilité de son entrée en littérature.

La langue froide, privilège littéraire

Dans *Nord perdu*, Huston rappelle que si la pratique translingue du français fut pour elle un artifice, ce n'était pas seulement en ce qu'elle permettait une mise à distance d'un traumatisme. C'était aussi, en son sens étymologique de manière de faire de l'art, un privilège littéraire :

[La langue française] était froide, et je l'abordais froidement. Elle m'était égale. C'était une substance lisse et homogène, autant dire neutre. Au début, je m'en rends compte maintenant, cela me conférait une immense liberté dans l'écriture – car je ne savais pas par rapport à quoi, sur fond de quoi, j'écrivais (NP 63-64).

Autobiographical Works of Nancy Huston », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 25, n° 3, 2004, p. 159-178.

¹ Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri et Jorge Canestri, *La Babel de l'inconscient. Langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse*, trad. française de Maya Garboua, Paris, PUF, 1994.

² Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 219.

C'est aussi de la froideur des mots de sa nouvelle langue que parle Eva Hoffman dans *Lost in Translation. A Life in a new Language* (1989), l'un des récits de vie translingues les plus commentés. Même bien des années après qu'elle dut quitter la Pologne pour s'installer aux États-Unis, opposé à « retz », le mot « river » demeurait « cold – a word without an aura »¹. Mais son appréciation des effets de la froideur de la langue étrangère sur la création littéraire diffère radicalement de celle de Huston :

It does not mean that I am free to play with words at my wont; anyway words in their naked state are surely among the least satisfactory play objects. No, this radical disjoining between word and thing is a desiccating alchemy, draining the world not only of significance but of its colors, striations, nuances – its very existence. It is the loss of a living connection².

Pareille opposition de vues n'est sans doute pas sans lien avec les circonstances particulières de leur changement de pays et de langue. Alors que Hoffman fut contrainte de suivre ses parents dans ce qu'elle vécut, à en croire le titre et la rhétorique de la première partie de son récit de vie, comme un exil du paradis³, Huston a toujours tenu à préciser que son exil était « choisi », fruit d'une décision « individuelle, pour ne pas dire capricieuse » (NP 30). C'est justement de l'« aura » des mots anglais qu'elle voulait s'extirper.

On peut aussi voir cette divergence comme l'expression d'une différence dans leur conception de la littérature. L'influence de Roland Barthes paraît assez évidente sur la façon dont Huston s'est représenté la part jouée par le translinguisme dans ses débuts littéraires. Pour Barthes, le plaisir du texte ne peut advenir que si l'écriture qui s'y déploie déconcerte, il faut que « les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu ». Au contraire, « la nausée » prend le lecteur « quand la liaison de deux mots importants va de soi »⁴. Dans un précédent essai, Huston tenait que la défamiliarisation impliquée par le translinguisme et la vision stéréoscopique (pour reprendre l'expression de François Cheng) due à l'oscillation des langues lui ont servi

¹ Eva Hoffman, *Lost in Translation. A Life in a New Language*, Londres, Vintage, 1998 [1989], p. 106. Pour une compilation de réflexions autour de l'anglais comme langue froide dans plusieurs textes autobiographiques en anglais, voir Mary Besemeres, « Emotions in bilingual life narratives », dans *Language and Bilingual Cognition*, Vivian Cook et Benedetta Bassetti (dir.), Hove, Psychology Press, 2011, p. 479-506.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Centrée sur l'enfance en Pologne, la première partie de *Lost in Translation* s'intitule « Paradise ».

⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 11, 70.

à abolir « le faux naturel de la langue maternelle ». En des mots très barthiens, elle affirmait : « ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi – ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style –, [...] que j'ai trouvé des choses à dire »¹. Plus de dix ans après, dans *Nord perdu*, l'idée est toujours là : « dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun » (NP 46).

Relevant l'inertie historique des formes ou des questions littéraires dans une langue de grande littérarité, Huston s'amuse des institutions littéraires qui œuvrent à la défense de la langue française quand elle la dépeint, en la personnifiant, comme « une très grande dame » :

Beaucoup d'individus qui se croient écrivains ne sont que des valets à son service ; ils s'affairent autour d'elle, lissent ses cheveux, ajustent ses parures, louent ses bijoux et ses atours, la flattent, et la laissent parler toute seule. Elle est intarissable, la langue française, une fois qu'elle se lance. Pas moyen d'en placer une (NP 46-7).

Entre le fait d'écrire : « il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française » (NP 47) et celui de taxer les écrivains hexagonaux de conformisme, il n'y a qu'un pas que Huston se retient de franchir. Quelles seraient-elles ces normes et ces attentes ? Et n'est-il pas courant de penser que la tâche de tout écrivain est de s'inventer une nouvelle langue ? Plutôt que de s'affronter à ces questions, Huston s'abrite derrière une œuvre qui n'est pas loin d'être pour elle, on l'a vu, un argument d'autorité quand il s'agit de défendre le translinguisme : celle de Beckett. Disant qu'il n'a selon elle pas assez été étudié en tant qu'« écrivain français anglophone » (NP 46), Huston rapporte peu ou prou les innovations stylistiques de l'écrivain irlandais à sa pratique translingue. Dans son *Journal*, Michel Leiris a pris note d'un échange avec Beckett qui l'a particulièrement marqué : « comme je demande si cela ne le gêne pas d'écrire en français alors que l'anglais est sa langue maternelle, il me répond qu'au contraire cela a pour lui l'avantage de 'désensibiliser le langage' »². Se retournant sur son entrée en littérature, Huston aime à croire que, de la même manière, la désensibilisation du translinguisme a représenté un avantage littéraire.

Si l'écriture translingue est présentée en soi comme un atout, la vie d'exilé peut

¹ Huston et Sebbar, *Lettres parisiennes*, p. 16.

² Entrée du 5 octobre 1964, Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Jean Jamin (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 1992, p. 602.

aussi représenter une classe de littérature. Dans une section de *Nord perdu* intitulée « Le masque », Huston représente la vie qu'un adulte décide de mener dans une langue et une culture jusqu'alors étrangères comme une nécessaire installation « dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre » (NP 30). Avec ceci de particulier que l'acteur commencera par être privé de l'usage de la parole. Dans *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva avait déjà livré de belles pages sur la question du « silence des polyglottes »¹. Pour Huston aussi l'étranger est bien souvent celui qui se tait, sujet de ce qu'on pourrait appeler une forme de *reductio ad infantem*. Mais « tout ouïe » alors qu'on lui explique, qu'il se familiarise avec un nouveau monde ou de nouvelles manières d'être et qu'il cherche à se représenter comment on peut être Français, il a de bonnes chances de développer une compétence centrale à la pratique littéraire et qui est, selon Huston, de « [s]e mettre à la place des autres et [...] voir le monde (y compris [s]oi-même) à travers leurs yeux »².

L'épanorthose de soi

À mesure qu'il se perfectionne dans sa nouvelle langue et dans la maîtrise des nouveaux scripts qui régissent, à tous les niveaux, la vie dans son nouveau milieu, à mesure en somme que son « masque francophone » devient crédible (NP 68), l'étranger peut éprouver que le visage que ce masque recouvre « devient blême, flasque, bouffi », que les souvenirs de sa vie d'avant meurent « d'inanition ». Confrontée au récit de leurs aventures adolescentes que lui fait une amie canadienne, Huston ne peut s'identifier « à la 'Nancy' qui a vécu cela » que comme « à un personnage de roman » (NP 39, 99,100). Par ce nouvel écho barthésien, Huston tient que la vie dans le théâtre de l'exil et la pratique translingue de l'écriture concourent à faire du passé une fiction³.

À l'instar d'Alexakis remarquant, comme on l'a vu, que « le français [lui] avait fait oublier une partie de [s]on histoire », Huston s'est mise à écrire en anglais et à

¹ Voir Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 26-28.

² Huston, *Bad Girl*, p. 158.

³ Si sa relation au français est sous-tendue d'autres enjeux, c'est aussi pour signifier les effets de la différence linguistique et de la reconfiguration identitaire provoquée par la vie d'émigrée que Assia Djebar remarquait que « l'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction », *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 2002 [1985], p. 243.

autotraduire ses textes. Mais ce retour par l'écriture à sa langue maternelle n'a pas effacé chez elle la conscience d'un hiatus, au contraire. « Rilke en allemand, Rilke en français : deux poètes différents. Ou Tsvetaieva, en russe et en français » : c'est aussi sa propre division que Huston questionne quand évaluant des œuvres bilingues elle pose la question centrale de *Nord perdu* : « Qui sommes-nous, alors ? si nous n'avons pas les mêmes pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre ? (NP 52) ». C'est un autre écrivain bilingue, Milan Kundera, qui guidera les dernières pages de l'essai dans lesquelles Huston, devant l'insoutenable légèreté de l'être, se détachera de l'horizon de l'unidentité dans la saisie se soi.

Dans *Nord perdu*, l'écriture de soi cherche et se sait chercher. Pour un pas en avant, Huston semble faire deux pas en arrière et ne s'en cache pas : « [o]ui, je sais : je dis et puis je me contredis. Je m'en fous et puis je m'en contrefous. Je cherche mes repères... alors c'est normal, non, de tourner en rond par moments ? » (NP 86). Sur un plan stylistique, le texte est marqué par la fréquente correction de ce qui s'énonce, ou comme l'indique l'étymologie de la figure de l'épanorthose, son redressement. Dans les premières lignes du texte autobiographique, on trouve par exemple ce commentaire sur la désorientation que peuvent provoquer pour un bilingue les aller-retours entre les dictionnaires de ses deux langues :

Les dictionnaires nous induisent en confusion, nous jettent dans l'effrayant magma de l'entre-deux-langues, là où les mots ne veulent pas dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une tout autre. / Ce que l'on avait l'intention de dire, c'était le nord. / Ce que j'aurais dû dire. En principe. Ce que j'étais censée dire, si j'avais quelque chose à dire. (NP 13)

La manière est assez beckettienne et le fait que le texte s'écrive dans une langue étrangère n'y est sans doute pas pour rien. Comme il lui est loisible (ou nécessaire) de procéder par comparaison entre ses langues, l'écrivain plurilingue est bien placé pour savoir que tout énoncé n'est en définitive qu'une manière de dire. Rappelons ces lignes de son hommage à Beckett : « [s']il y a deux langues, il y a une infinité de langues, et, bien pire, mal pire, les béates béances entre les mots. Aucune raison de dire ceci plutôt que cela, sans parler de faire ceci plutôt que cela ». De plus, si rien ne va vraiment de soi dans une langue étrangère, il peut sembler pertinent de s'assurer, à tâtons ou en procédant comme par cercles concentriques, de bien cerner l'objet du

discours : « Je commence une nouvelle phrase et aussitôt, dans ma tête, elle bifurque, trifurque : vaut-il mieux écrire 'est-ce que je cherche' ou bien 'cherché-je' ? Peut-être 'chercherais-je' ? » (NP 47).

Outre les bifurcations de ses phrases ou l'impression que son texte zigzague, l'appel du *ou plutôt* concerne aussi chez Huston le récit de soi. À scruter les effets de l'exil et de la pratique translingue sur son parcours littéraire et, plus généralement, sur le sentiment de soi, elle mesure à quel point ils l'ont éloignée de celle qu'elle aurait pu devenir si elle avait continué de vivre sa vie en anglais de l'autre côté de l'Atlantique. Les écrivains translingues ne sont certes pas les seuls à se frotter dans leurs textes autobiographiques à l'irréel du passé pour envisager ce qui serait advenu d'eux-mêmes si leur vie n'avait pas pris certains tournants¹. Mais, généralisant à partir de son cas, Huston suggère que l'exil a bien des chances de susciter le désir d'une « autobiographie spectrale »² en ce que « chaque exilé a la conviction [...] qu'il existe une partie de lui-même ou pour mieux dire un autre lui-même qui continue de vivre là-bas » (NP 112). Huston se prête alors à l'exercice de donner une âme et, surtout, un corps à cette autre version d'elle-même dans un portrait coloré par la culpabilité et une forme de nostalgie. Là où son double différerait le plus d'elle-même, c'est en sa manière de vivre sa vie, privée comme professionnelle (« ce n'est pas une intellectuelle »), « avec allégresse » dans la vitesse de ses gestes et la franchise de son rire, ce qu'exemplifierait à merveille sa façon d'entonner les chansons populaires qui passent sur l'autoradio de son pickup :

C'est surtout ça, c'est surtout que cette femme-là chante à tue-tête des chansons que moi j'ai perdues, oubliées, qui se fanent et s'effilochent dans ma mémoire, ou que je n'ai pas apprises mais que j'aurais dû apprendre, que j'aurais tant aimé apprendre, la voix lui bouillonne dans le ventre puis lui vibre dans la poitrine et lui jaillit par la gorge, les paroles sont drôles, débiles, désespérées (NP 115)...

Et Huston de reprendre, pour le contraste, ce qui pourrait apparaître (après Makine et Bianciotti notamment) comme les poncifs de la culture française comme monde des formes, de la retenue, de l'intériorité et de l'intellection : « [o]r me voici au pays des

¹ Sur l'usage de la figure du tournant d'une vie dans l'écriture de soi, voir Michael Sheringham, « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », dans *Le Tournant d'une vie*, Philippe Lejeune et Claude Leroy (dir.), Paris, Université Paris X, 1995, p. 23-36.

² Je traduis ici l'expression « spectral autobiography » proposée par Eva Hoffman, *Exit into History. A Journey Through the New Eastern Europe*, New York, Viking, 1993, p.41.

clavecins et des châteaux, enfermée du matin au soir dans le silence, tripotant inlassablement les mots sur un écran gris... » (NP 115). L'implication semble être que, suivant son naturel, Huston ne serait pas devenue écrivain. C'est l'exil et le changement de langue qui lui ont permis de livrer le texte que le lecteur francophone tient entre ses mains.

Dans *Bad Girl*, récit autobiographique adressé au *tu* au fœtus qu'elle fut, Huston va plus loin dans l'analyse des motifs et des implications de son émigration et de sa vie en français en les envisageant comme « un meurtre » dont la victime n'est autre que « la femme qu'[elle] aurai[t] dû devenir » :

Tu l'assassineras, à l'âge de vingt ans, puis tu passeras ton temps à mentir pour dissimuler ton crime. Le fait de t'être installée dans une langue et un pays étrangers t'obligera à mentir au long de ta vie adulte, tout comme tu as menti au long de l'enfance. Tu feras semblant que ton pays d'adoption est ton pays, et sa langue ta langue – de même que, dans l'enfance, tu as fait semblant que ta belle-mère était ta mère¹.

Si le récit prend la forme originale d'une « autobiographie intra-utérine »², c'est que Huston s'affronte pour la première fois dans un texte publié au double traumatisme dont elle fait dépendre la forme de sa vie : la tentative d'avortement de sa mère dont Huston a toutes les raisons de penser qu'elle ne la désirait pas, et surtout, quelques années plus tard, la décision de cette dernière d'abandonner ses enfants à son mari et sa nouvelle compagne. Faire le choix de s'installer entre les langues, dans les limbes (comme Beckett l'avait rêvé³), c'est rejoindre sa « destinée » d'avorton⁴. Et changer de langue, en ce que cela peut-être compris comme une trahison, c'est commettre une faute qui justifie *a posteriori* que sa mère ait voulu se débarrasser d'elle : « [u]n enfant qui pense que sa mère a voulu le tuer peut quitter son pays et sa langue pour comprendre enfin pourquoi il mérite la mort »⁵. Le propre du trauma comme sidération étant de ne cesser de se rejouer au présent, Huston avertit l'amas de cellules qu'elle fut – « s'avertit » en somme – que cela sera son lot de revenir aux événements du printemps où sa mère disparaît de sa vie.

Les réflexions de *Nord perdu* s'ancrent plus précisément dans le vécu dans ce texte

¹ Huston, *Bad Girl*, p. 104.

² *Ibid.*, quatrième de couverture.

³ Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Londres, Calder Press, 1992, p. 100.

⁴ Huston, *Bad Girl*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

où Huston ne traite plus d'une question (maternité, exil, translinguisme) sur le mode autobiographique mais devient elle-même « question » d'une entreprise centrée sur ce qui dans sa vie a pu la jeter sur le chemin de la littérature. Plutôt mystérieux jusqu'alors, l'envoi de l'essai autobiographique emprunté à Romain Gary : « Bien des comportements peuvent être inspirés par la haine de soi. On peut devenir artiste. Se suicider. Changer de nom, de pays, de langue » (NP 11) est éclairé d'une lumière assez crue. Revenant sur le translinguisme comme tentative d'instaurer une distance libératrice, Huston prévient : « [d]ix mille pages écrites dans une langue étrangère n'effaceront pas le douloureux délice d'entendre [d]es mots-notes sortir d'entre les lèvres rouge rubis » de sa mère¹. Et ce qu'elle a dit dans son essai autobiographique de « l'amnésie translingue » – c'est-à-dire de l'inévitable dégradation des souvenirs qu'un exilé vivant dans une autre langue garde de son pays natal – est vérifié par la centralité des archives matérielles dans le récit de vie. Une très large part est accordée à l'exploration de documents familiaux et au décryptage d'extraits de ses propres textes si bien que, quand la narratrice se peint compulsant « ces jolis débris, lettres, photos et souvenirs, qui flottent dans le liquide amniotique »², on peut considérer que la place des pièces d'archives dans l'énumération correspond à celle qu'elles ont dans le récit. Si *Bad Girl* constitue d'une autre manière une épanorthose de soi, c'est que la forme de la vie qui émerge du texte est comme redressée par la nouveauté des archives considérées.

Enfin, c'est par l'autotraduction que la vie de Huston prend la forme d'un autre *ou plutôt*. Si Huston a combattu le tissu de connotations genrées qui font de la traduction une « infidélité »³, retournant par exemple le célèbre adage italien dans « *Traduttore non è traditore* », sa contribution au mouvement *Pour une littérature-monde*⁴, on se gardera de suivre pour autant les critiques qui ont vu dans l'autotraduction à la

¹ *Ibid.*, 155.

² *Ibid.*, 62.

³ Voir à ce sujet, Jane Elisabeth Wilhelm, « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », dans *Traduire le genre : femmes en traduction*, Pascale Sardin (dir.), *Palimpsestes*, vol. 22, 2009, p. 205-224.

⁴ Nancy Huston, « *Traduttore non è traditore* », dans Le Bris et Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, p. 151-160. Fait frappant, sans que cela ne soit indiqué, ce texte est en fait une autotraduction de l'anglais : voir Nancy Huston, « Healing the Split », *L'it (News and Views from infinitheater)*, vol. 2, n°3, 2001, p. 3.

sauce houstonienne une activité purement unificatrice¹. Car si l'existence du texte autotraduit est présentée comme un soulagement voire une guérison (« là je me sens mieux, là je me sens guérie »²), c'est bien que sa production maintient ou renforce la conscience d'un hiatus chez Huston comme chez nombre d'autres écrivains translingues.

L'autotraduction a en effet souvent été vécue comme une expérience d'étrangeté à soi. Dans la préface à la version finale de son autobiographie, Vladimir Nabokov évoque par exemple la genèse tortueuse de son projet et retrace en ces termes la chronologie de ses différentes versions, de *Conclusive Evidence* (1951), en passant par *Drugie Berega* (1954), son autotraduction en russe, jusqu'à *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1967)³ :

The re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given to me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before⁴.

Outre l'immodeste rappel de la diabolique performance linguistique, il faut retenir de tout ceci que pour Nabokov l'autotraduction – dont l'écriture translingue de la première version de son récit de vie représente déjà selon lui une première instance (« un récit anglais de souvenirs russes ») – transforme la construction textuelle de l'identité et qu'à chacune de ses étapes émerge une nouvelle image de soi. Plaçant sa pratique autotraductive sous les auspices de Janus, Elsa Triolet relevait elle aussi l'aliénation consubstantielle au geste auto-transluctif : « Pour les bilingues se traduire devrait être facile ? Non pas ! On se regarde dans une glace, on s'y cherche, ne reconnaît pas son reflet »⁵. Huston ne dit pas autre chose dans *Nord perdu* : « Le plus grand vertige, en fait, s'empare de moi au moment où, ayant traduit un de mes propres textes – dans un sens ou dans l'autre – je me rends compte ébahie : jamais je

¹ Christine Klein-Lataud propose par exemple que « l'autotraduction ou la création parallèle peuvent [...] apparaître comme une façon de transcender le clivage, de réconcilier les deux moitiés de l'être intérieurement déchiré en faisant cohabiter harmonieusement les deux langues », dans « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR*, vol. 9, n° 1, 1996, p. 211-231 (228).

² Huston, « *Traduttore non è traditore* », p. 159.

³ Pour une analyse détaillée des étapes du projet autobiographique de Nabokov et du rôle qu'y joue l'autotraduction, voir Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 263-276.

⁴ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, London, Penguin, 2000 [1967], p. 10.

⁵ Triolet, *La Mise en mots*, p. 76.

n'aurais écrit cela dans l'autre langue ! » (NP 52). Et dans la version anglaise qu'elle a donnée de son essai autobiographique quelques années plus tard, Huston a ajouté une note à cet endroit du texte pour confirmer, dans un commentaire méta-textuel, la validité de sa remarque : « I definitively feel this way right now, as I go about translating *Nord perdu*, three years after writing it in French »¹.

Au vu de la littérarité de ses langues d'écritures et de la possibilité de faire traduire ses textes par quelqu'un d'autre, ce n'est pas (comme pour de nombreux auteurs²) pour exister littérairement que Huston se soumet à « l'épreuve narcissique »³ de l'autotraduction. Dans toutes ses interventions, de la controverse autour de *Cantique des plaines* jusqu'à sa contribution à *Pour une littérature-monde*, Huston défend cette activité comme « une chance » de pouvoir améliorer ses textes en les faisant « passer par les fourches caudines de la traduction »⁴.

De la comparaison des deux versions de *Nord perdu* ressort l'impression que, plutôt que certaines manières de dire, c'est le texte lui-même que Huston n'aurait jamais pu écrire d'abord en anglais. Certes, elle travaille certainement plus son texte par la traduction que ne l'aurait fait un traducteur allographe. Forte de son statut d'auteur de la version première du texte, elle peut par exemple choisir par moments de suivre les « nouveaux trains de pensée »⁵ qui démarrent en anglais ou privilégier la musique d'une phrase :

Rien que le vertige. Le vertige, encore et toujours, à l'idée qu'on aurait pu devenir ceci, qu'on aurait dû faire cela, et que ce qu'on est devenu de fait... manque singulièrement de réalité. De conviction. De consistance (NP 108).

Nothing but *uncertainty, nausea*, and – again – dizziness, at the idea that you could have been somewhere else, you might have done something else, you should have met someone else... and that the life you actually lead is, well, singularly lacking reality. Conviction. *Coherency*. Consistency⁶.

¹ Nancy Huston, *Losing North. Musings on Land, Tongue, and Self*, Toronto, McArthur & Co, 2002, p. 39.

² Pour une typologie des pratiques autotraductives selon les langues en jeu, voir Rainier Grutman, « Portrait sociologique de l'autotraducteur moderne: quelques réflexions à partir du palmarès des prix Nobel », dans *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. G. Kremnitz zum 65. Geburtstag*, Peter Cichon *et al.* (dir.), Vienne, Praesens, p. 209-224.

³ L'expression est de George Steiner qui met en rapport le geste et le désir de l'autotraducteur avec ceux de l'autobiographe. Voir Steiner, *After Babel*, p. 319.

⁴ Voir par exemple, Huston, « Traduttore non è traditore », p. 157.

⁵ Green, *Le Langage et son double*, p. 197.

⁶ Huston, *Losing North*, p. 90, je souligne.

Mais plus que celle des réflexions (sur l'exil et le translinguisme) et des miettes d'autobiographies, ou de leur phrasé, c'est la transposition de la situation de communication qui fait de la version auto-traduite un autre texte.

Passant d'une version à l'autre, on comprend à quel point l'écriture translingue de soi est adressée. Pour défendre sa position dans le système littéraire français, Huston avait cherché à alerter le lecteur hexagonal (plutôt que francophone, au vu des références culturelles convoquées : « La Marseillaise », par exemple) des avantages de sa pratique littéraire translingue dans *Nord perdu*. De là, de puissants modes d'interpellation et la construction d'un affrontement entre son « je » d'écrivain translingue en français et un « vous » regroupant ceux qu'elle appelle « les souchistes » ou les « impatriés ». Or cet affrontement laisse la place à un antagonisme plus général entre « impatriates » et « expatriates » dans la version anglaise :

En effet, vous autres impatriés (de nos jours et sous nos latitudes, du moins) trouvez normal de vous affranchir progressivement de vos origines, des valeurs qu'on vous a inculquées dans votre jeunesse (NP 22).

As a general rule – at least in our day and age in the modern Western world – impatriates find it natural to break free of their origins, the values they absorbed in their youth¹.

Délestée d'une large part de sa dimension performative, la version anglaise se rapproche alors de la méditation, comme l'indique bien le sous-titre créé pour elle : *Musing on Land, Tongue, and Self*. Si les biographèmes présentés sont les mêmes, c'est leur présentatrice qui prend un visage différent. Si la version anglaise de son texte permet de communiquer aux lecteurs anglophones et en particulier américains et canadiens les raisons et les étapes de sa trajectoire littéraire translingue, la lettre de son texte ne peut en faire la preuve : en anglais, Huston n'a d'une certaine manière rien à prouver.

À l'heure qu'il est, Huston n'a pas encore traduit *Bad Girl. Classes de littérature*. Son titre deviendra-t-il *Mauvaise fille. Literature Classes ?* ou *Bad Girl. Lessons in Literature ?* Quoi qu'il advienne, l'autotraduction fera émerger encore un autre soi. La version anglaise dira la même vie autrement et, si l'en on croit Huston, en mieux.

¹ *Ibid.*, p. 13.

TROISIÈME PARTIE

ROBINSONS TRANSLINGUES

Vivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue, y vivre largement, en dehors des cantonnements touristiques, est la plus dangereuse des aventures. [...] Si j'avais à imaginer un nouveau Robinson, je ne le placerais pas dans une île déserte, mais dans une ville de douze millions d'habitants, dont il ne saurait déchiffrer ni la parole ni l'écriture : ce serait là, je crois, la forme moderne du mythe.

– Roland Barthes, « Digressions », p. 116-117.

[J]'ai perdu mon pays et ma langue et [...] maintenant je suis là à ne rien connaître organiquement. Sauf moi-même.

– Elsa Triolet, *Écrits intimes*, p. 235-6.

On a vu jusqu'ici des écrivains nourrir leurs œuvres de l'amour pour le français (Makine et Bianciotti) et de l'eau fraîche du translinguisme (Alexakis et Huston). La pratique translingue de l'écriture en français peut se concevoir comme l'investissement d'une langue valorisée pour elle-même ou en tant qu'elle est étrangère à la langue première. On peut priser le français pour ce qu'on croit qu'il est ou pour ce qu'on trouve qu'il n'est pas. Dans les deux cas, la pratique translingue de l'écriture détient des pouvoirs d'émancipation. Diverses combinaisons sont possibles. Certains écrivains vantent d'abord les bienfaits littéraires de l'écriture dans une autre langue tout en se félicitant que celle-ci soit le français, alors que d'autres craindraient de laisser accroire que le français puisse détenir encore pour eux quelque soupçon d'étrangeté.

Il se trouve pourtant des écrivains pour se refuser à cette combinatoire. De ce fait, ils sont moins visibles comme auteurs translingues. Leurs textes autobiographiques sont néanmoins le plus souvent aussi centrés sur l'expérience de leur relation au français. Mais pour eux, il s'agit avant tout de rejouer tout ce qu'il peut y avoir d'aliénant dans le passage des langues et dans la perte, parfois brutale, d'assise subjective qu'il peut impliquer. Ce que la plupart de ces écrivains ont en commun, c'est d'avoir été à un moment de leur parcours des Robinsons modernes si l'on suit Roland Barthes qui proposait que de « vivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue » pourrait bien constituer « la forme moderne [de ce] mythe »¹. C'est

¹ Roland Barthes, « Digressions », *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 109-121 (116-117).

dire que les textes autobiographiques auxquels on s'intéressera dans cette dernière partie travaillent des expériences particulièrement radicales de l'étrangeté du français.

Le souci translingue de soi – on ose reprendre cette célèbre formule foucaldienne car elle comprend l'intimité de l'individu dans son lien avec la Cité – peut procéder de l'expérience d'arpenter cet équivalent moderne de l'île déserte. C'est un peu ce que s'est dit Elsa Triolet dans une entrée de son journal. Qu'elle ne soit à proprement parler « pas une romancière », mais un écrivain qui puise plus que d'autres la matière de ses textes dans son vécu, cela s'explique selon elle par la manière dont elle a vécu son exil et son changement de langue d'écriture : « j'ai perdu mon pays et ma langue et [...] maintenant je suis là à ne rien connaître organiquement. Sauf moi-même »¹. Dans la pratique littéraire de Triolet, l'écriture translingue provoque un repli sur soi. Il en va de même pour Agota Kristof et Katalin Molnár, les deux écrivains que j'ai choisis pour illustrer le troisième des grands types de relations au français que construit l'écriture translingue de soi.

Est-ce un hasard que toutes deux soient hongroises ? Elles ont éprouvé la distance qui sépare leur langue première du français et leurs textes autobiographiques ne font pas état d'affinités culturelles qui auraient pu contribuer à la réduire. Rien n'indique qu'elles ne se soient lues et les contextes de leur appropriation du français sont si différents qu'on peut comprendre qu'elles n'aient jusqu'ici jamais été rapprochées. Mais si tout diffère dans leurs styles et dans leurs manières d'écrire la vie, des écrivains considérés dans cette étude, ce sont certainement elles qui se sont inventé les écritures les plus déconcertantes. Que ce soit parce que leurs textes ne portent pas l'héritage de la culture française ou francophone (Kristof) ou parce que le français s'y trouve étrangéifié (Molnár), on peut les apparenter à ceux des écrivains contemporains qui, comme Antoine Volodine, cherchent à « écrire en français une littérature étrangère »². Investissant cette langue, ils ne s'avouent d'aucune tribu et ne paient aucun tribut. Kristof et Molnár ne figurent pas parmi les signataires du manifeste « Pour une littérature-

¹ Elsa Triolet, *Écrits intimes*, Paris, Stock, 1998, p. 235-6.

² Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n°6, 2002, p. 52-56.

monde en français ». Ce sont pourtant des pratiques telles que les leurs qui dénouent avec le plus d'habileté la langue « de son pacte exclusif avec la nation »¹.

¹ Le Bris et Rouaud, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.

Chapitre 5

Agota Kristof dans sa langue ennemie

À la lecture de l'œuvre d'Agota Kristof, on comprend qu'il arrive que pour un réfugié le pays qu'on dit d'accueil, aussi accueillants que puissent être ses habitants, ne soit jamais qu'un pâle *ersatz* du pays natal, et sa langue, indépendamment du niveau de maîtrise atteint en définitive, un matériau étranger. Alors qu'on a vu des écrivains renaitre (transplantés ou convertis) par leur entrée dans la littérature française et d'autres jouir du potentiel littéraire de leur situation d'entre les langues, Kristof n'hésite pas à présenter l'écriture en français, sa langue de hasard, comme un pis-aller sans influence notable sur la forme de son œuvre. Et aux discours sur les bénéfices identitaires et littéraires de « l'exil libérateur »¹, elle oppose le côté mortifère du phénomène : « partir, c'est mourir beaucoup »².

Née à Csikvand, en Hongrie, Kristof (1935-2011) a tout juste vingt et un ans quand elle suit son mari dans sa fuite de la répression soviétique de 1956, son bébé dans les bras, sans même avoir l'occasion de prendre congé de ses proches. Alors qu'ils pensaient peut-être passer aux États-Unis, ils arrivent en Suisse : après Lausanne, puis Zurich, ils sont finalement conduits dans le canton de Neuchâtel. Sa vie dans un autre pays et sa pratique littéraire d'une autre langue, totalement inconnue à son arrivée en Suisse, ne cessent de rappeler Kristof à ce qui aurait dû exister ailleurs. Son exil est au principe de sa vision pessimiste du monde, voire de son nihilisme autoproclamé. Il porte surtout l'entier de son œuvre translingue. Centrée sur l'expression de l'aventure existentielle qui fut la sienne et manifestant une

¹ Kundera, *Une rencontre*, p. 120-132.

² Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/10, « L'Analphabète », 1990, tapuscrit, 4 feuillets. Au verso du feuillet 1, on trouve une longue variante biffée du chapitre « Personnes déplacées », ici intitulé : « Partir, c'est mourir beaucoup ».

« attitude déroutante envers la signification », elle apparente Kristof à la famille d'esprit des écrivains du déracinement qui ont en commun, d'après l'étude séminale d'André Karátson et Jean Bessière, le fait que « chez eux, vécu et art sont inséparables, expérience humaine, thème, vision et technique forment un tout organique. Un tout suspendu dans le vide, un complexe de déracinement »¹.

Dans le cadre de cette étude, l'œuvre de Kristof intéresse en ce qu'il s'y construit une relation aliénée à la langue française dans des textes qui se situent comme en dehors de la tradition littéraire française. On verra d'abord que l'indissociabilité de l'écriture et du vécu se manifeste dans son premier roman (qui est une autobiographie déviée), comme dans la trilogie qu'il inaugure, par la mise en œuvre de procédés ayant partie liée avec son expérience du déracinement et sa pratique contrainte de l'écriture translingue. Un examen des avant-textes et de l'histoire de la publication de *L'Analphabète* (2004), le seul de ses textes qui se présente comme un récit de vie, permettra ensuite de considérer la demande d'autobiographie que suscite la pratique translingue de la littérature. La lutte quotidienne que Kristof engage contre le français, dans laquelle se rejoue la dépossession de son aisance langagière primitive, ne cesse de la rappeler à son passé.

Demandes du vécu

Pendant les premières années de sa vie en Suisse romande, Kristof travaille dans une fabrique de pièces horlogères. Les tâches monotones qu'elle exécute au rythme régulier des machines lui laissent le loisir de concevoir des vers en hongrois, qu'elle note à la hâte avant de les reprendre le soir chez elle pour les écrire dans un cahier. Plusieurs de ces poèmes paraissent dans des revues d'exil à Paris et à Londres. Elle avait commencé à en composer dès l'adolescence en Hongrie, hors de toute socialisation littéraire, mais aucun n'avait été publié. N'ayant pu les emporter dans sa fuite, elle en a recomposé certains de mémoire. Mais au fil du temps, il ne lui semble plus concevable d'écrire dans une langue détachée de son quotidien. Le passage à l'écriture en français s'impose d'autant plus que, n'ayant pas contribué au façonnement de l'espace fortement politisé de la littérature hongroise de l'époque, elle

¹ André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Lille, P.U.L., 1982, p. 34, 22.

ne pense avoir aucune chance de se faire éditer, et encore moins traduire¹. Elle compose alors des pièces de théâtre (qui ne seront publiées que bien plus tard) ainsi que des pièces radiophoniques pour la Radio suisse romande. Comparée au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud², son écriture dramatique se conçoit comme un exercice de lucidité, en opposition au « mensonge des sentiments »³ qui hante les poèmes écrits dans sa langue maternelle. Leur sentimentalité lui étant devenue insoutenable, Kristof ne peut s'empêcher de les considérer comme « une erreur de jeunesse »⁴. L'élection du théâtre est par ailleurs aussi rapportée aux conditions précaires de son apprentissage d'un français de survie⁵. Dans sa vie d'ouvrière, elle est principalement confrontée à l'origine à une langue orale simple et répondant aux nécessités quotidiennes. Alors que son français est encore incertain quand elle écrit ses premières pièces, Kristof s'invente une poétique minimaliste par laquelle, ne se payant pas de mots, elle s'exempte de la description et donne une large place au langage du quotidien dans des répliques souvent très brèves.

Face au péril mémoriel que peut représenter la vie quotidienne dans un nouveau milieu géographique et linguistique – Cioran n'écrivait-il pas, sans vraiment le déplorer, qu'en changeant de langue on « rompt avec ses souvenirs »⁶ – Kristof s'attache à entretenir et à transmettre la mémoire d'une enfance vécue en temps de guerre. Cela semble d'autant plus nécessaire que, dans sa fuite précipitée de Hongrie, elle a subi la perte physique de tout ce qui pouvait assumer la fonction d'archive de sa

¹ Des notes manuscrites sur les tapuscrits de Kristof renseignent sur sa conviction que l'écriture en français constitue sa seule possibilité de trouver des lecteurs non magyarophones. Les citations des manuscrits de Kristof sont données dans une transcription littérale, sans indication des erreurs pour ne pas alourdir la lecture, et avec les éventuelles biffures : « Si j'avais continué à écrire en hongrois personne ne m'aurait traduit. Je n'étais pas un écrivain connue, un écrivain dissident », Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/10, chapitre « L'Analphabète », 1990, tapuscrit, 4 feuillets, p. 3.

² Rennie Yotova, « Agota Kristof et le théâtre de cruauté », « Agota Kristof », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 31-36.

³ Serge Bimpage, « Agota Kristof ou l'amour de la vie jusque dans l'enfer », *Tribune de Genève*, 22 octobre 2001.

⁴ Claire Devarrieux, « Qui a pendu le chat ? », *Libération*, 5 septembre 1991, repris dans Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Seuil, « Opus », 2011, p. 1026

⁵ C'est ainsi qu'est caractérisé le niveau A2 du *Cadre européen commun de référence pour les langues* du Conseil de l'Europe, URL : http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf, page consultée le 30 avril 2015.

⁶ Emil Cioran, *La Tentation d'exister* (1956), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2011, p. 302.

vie dans son pays natal (documents personnels, journal d'écriture et poèmes hongrois, contact avec les membres de sa famille et ses amis proches). Ses tentatives de faire revivre cette enfance en hongrois, chez elle, au retour de la fabrique de pièces horlogères se heurtent pourtant aux réactions d'incompréhension de sa fille dont la subjectivité s'est construite en français : « ma petite fille me regarde avec les yeux écarquillés quand je lui parle en hongrois. Une fois elle s'est mise à pleurer parce que je ne comprends pas, une autre fois parce qu'elle ne me comprend pas »¹. C'est alors dans sa nouvelle langue que Kristof se raconte. Elle finit par écrire, pour les rassembler et les fixer, « de courts textes sur [s]es souvenirs d'enfance » (A 47). De cet élan autobiographique naîtra *Le Grand Cahier* (1986), roman de l'enfance en territoire dévasté par la guerre si rapidement remarqué dès sa parution au Seuil qu'il marque à proprement parler son entrée en littérature et inaugure une trilogie traduite aujourd'hui en près de quarante langues².

Outre la forme de l'œuvre, c'est donc désormais aussi sa matière qui est consubstantielle au vécu de cette Robinsonne en ce qu'il est marqué par le déracinement géographique et linguistique. Dans *Le Grand Cahier*, le coup de force littéraire de Kristof a été de tourner à son avantage son manque d'intimité avec le français en transformant sa condition de nécessiteuse dans la langue en une nécessité narrative et éthique. Les courts chapitres du livre, à la prose dure et tendue, d'une simplicité désarmante, sont donnés à lire comme les exercices d'écriture de deux jumeaux³. Selon un protocole présenté dans le chapitre « Nos études », ils se donnent

¹ Agota Kristof, *L'Alphabète*, Zoé, Carouge-Genève, 2004, p. 52. Désormais A, suivi du numéro de page.

² Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, Paris, Seuil, 1986 ; *La Preuve*, Paris, Seuil, 1988 ; *Le Troisième Mensonge*, Paris, Seuil, 1991. Les trois textes paraissent en un seul volume en 1991, puis en 2006 sous le titre (choisi par l'éditeur) de *La Trilogie des jumeaux*, Paris, Seuil, 2006. Dans certains pays comme l'Italie ou l'Espagne, la trilogie est d'emblée publiée en un seul volume, sous un titre choisi par l'éditeur. Les prochaines références aux textes de Kristof seront à l'édition qui en regroupe le plus grand nombre : *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Seuil, « Opus », 2011.

³ La simplicité du style de Kristof semble avoir suscité des velléités translingues. L'écrivain japonaise Aki Shimazaki s'en est par exemple réclamé explicitement à plusieurs reprises : « Pour [Shimazaki], le déclic est venu avec *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof, romancière hongroise qui écrit en français : 'J'ai été fascinée par son style très simple et son histoire si profonde. À cette époque, j'avais déjà des idées pour mon roman *Tsubaki*. Alors j'ai décidé de l'écrire directement en français. Il m'a fallu trois ans pour l'achever.' », Françoise Dargent, « Le français, langue d'accueil de tous les écrivains du monde », *Le Figaro*, 8 janvier 2009, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/01/08/03005-20090108ARTFIG00413-le-francais-langue-d-accueil-de-tous-les-ecrivains-du-monde-.php>, page consultée le 22.01.2015.

mutuellement un sujet de composition en lien avec leurs expériences quotidiennes. Ils ont deux heures pour écrire les textes, puis se les échangent pour procéder à leur correction. Seuls seront recopiés dans leur grand cahier les sujets qui auront reçu l'appréciation « Bien » :

Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. Par exemple, il est interdit d'écrire : « Grand-mère ressemble à une sorcière » ; mais il est permis d'écrire : « Les gens appellent Grand-mère la Sorcière. » [...] Nous écrirons : « Nous mangeons beaucoup de noix », et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. « Aimer les noix » et « aimer notre Mère », cela ne peut pas vouloir dire la même chose. La première formule désigne un goût agréable dans la bouche, et la deuxième un sentiment. Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits¹.

Qu'un projet d'écriture réaliste, ayant pour asymptote le refus de l'imaginaire et de la subjectivité (même s'il y a lieu de distinguer, sur ce point, les objectifs énoncés dans le protocole de leur réalisation effective dans les textes qui composent *Le Grand Cahier*), soit prêté à des enfants, voilà qui jette une lumière particulièrement crue sur la réalité de la vie en temps de guerre. Comme les exercices de cécité et de surdité, de jeûne ou de cruauté que s'infligent les jumeaux pour s'adapter à des conditions particulièrement adverses, leurs leçons de composition peuvent être vues comme des « exercices d'endurcissement »². Cela en a certainement aussi été un pour Kristof que de faire le point en français sur une part de sa vie dont elle a été radicalement coupée et cela sans laisser de place au *pathos*.

Inédite dans la littérature de langue française, l'étrange instance narrative duelle du *Grand Cahier* a souvent été perçue par la critique comme une manifestation de la duplicité subjective³, voire de la schizophrénie⁴, qu'ont pu induire chez Kristof

¹ Kristof, *Le Grand Cahier*, p. 33-34.

² Voir les chapitres du *Grand Cahier* intitulés : « Exercice d'endurcissement du corps », « Exercice d'endurcissement de l'esprit », « Exercice de mendicité », « Exercice de cécité et de surdité » et « Exercice de cruauté ».

³ Voir, parmi de nombreux exemples, Jouanny, *Singularités francophones*, p. 144.

⁴ A ce sujet, lire la partie « Dual, Double, and Doubled Selves : Bilingualism and Schizophrenia » de Aneta Pavlenko, « Bilingual selves », dans *Bilingual minds : Emotional experience, expression, and representation*, A. Pavlenko (dir.), Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 1-33. Voir aussi Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », p. 11-38. Notons à cet égard la parenté entre la trilogie de Kristof et un autre texte translingue, *The Real Life of Sebastian Knight*, qui lui aussi déroute en mettant en scène différentes strates de textes produits par les personnages et en questionnant la possibilité même de rendre compte par écrit de sa propre vie ou de celle d'un autre. Le roman de Nabokov se termine ainsi : « le masque de Sébastien a épousé la forme de mon visage (...) je suis Sébastien, ou

l'expérience du bilinguisme et *a fortiori* la pratique translingue de la littérature. Les avant-textes du roman montrent comment le « nous » des narrateurs jumeaux a fini par supplanter, au fil des versions préparatoires, la répétition de formules comme « mon frère et moi »¹. Si dans *La Preuve* (1988), deuxième volet de la trilogie, les jumeaux sont nommés Claus et Lucas (l'incertitude identitaire étant marquée par un jeu sur des prénoms anagrammes), ce choix est tardif dans la composition : sur les tapuscrits de travail l'un des jumeaux est d'abord appelé Kristof. Dans *Le Troisième Mensonge* (1991), le lecteur apprend – ou plutôt faudrait-il dire qu'il voit ses attentes déjouées une fois de plus – que les textes du grand cahier n'étaient en fait l'œuvre que d'un seul personnage. S'il a bien un frère, il en a été brutalement séparé dans sa petite enfance et tous deux n'ont pas vécu dans le même pays.

En un effet de mise en abîme, la demande d'expression du vécu et sa déviation vers la fiction caractérisent la pratique littéraire des personnages-écrivains de la trilogie des jumeaux. En plus du traitement des ravages de la guerre et de l'exil sur un mode lucide et désabusé, leurs textes questionnent la valeur référentielle du témoignage, voire plus largement la capacité de rendre compte d'une vie dans un livre. Les vies de papier recrées dans chacun des deux premiers volets de la trilogie apparaissent comme des constructions imaginaires au regard de la publication suivante. Le titre du dernier volume de la trilogie, *Le Troisième Mensonge*, l'indique bien. Et le narrateur de cette ultime version des « faits » témoigne dans les premières pages de son incapacité à mettre des mots sur son existence :

[j]'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. [J]'essaie de raconter mon histoire, mais [...] je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. [...] Un livre, si triste soit-il, ne peut être aussi triste qu'une vie².

Un récit de vie exhumé

Si on a vu à quel point les expériences de l'exil et de l'écriture translingue

Sébastien est moi, ou peut-être sommes-nous, lui et moi, un autre qu'aucun de nous ne connaît », Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, Y. Dauvet (trad.), Paris, Albin Michel, 1951, p. 278.

¹ Erica Durante, « Agota Kristof : du commencement à la fin de l'écriture », *Recto/Verso*, n°1, juin 2007, URL : www.revuerectoverso.com/spip.php?article19, page consultée le 10 octobre 2014.

² Agota Kristof, *Le Troisième Mensonge*, p. 313.

déterminent la matière et la manière des fictions de Kristof, on est surtout frappé par l'urgent besoin critique de projeter un récit biographique sur la pratique littéraire translingue de Kristof. Dans son cas, la demande d'autobiographie procède le plus souvent de la volonté de territorialiser et d'ancrer dans l'histoire l'espace-temps indéterminé (« la Grande Ville », « la Petite Ville » ; « notre langue », « l'autre langue » ; « notre pays », « l'autre pays ») de l'enfance tragique des jumeaux de la Trilogie. S'il s'agissait de la Hongrie lors la Deuxième Guerre mondiale, l'âge des jumeaux correspondrait à celui qu'avait Kristof : la chasse aux correspondances est ouverte¹.

Est-ce pour cette raison qu'en 1989, quand la prestigieuse revue culturelle Suisse alémanique *Du* lui commande des textes pour les publier mois après mois en traduction allemande, Kristof choisit de se livrer malgré tout à l'écriture intime ? Peut-être les différences du public (en langue allemande, même si elle trouve de nombreux lecteurs, l'œuvre n'est pas portée par une présence auctoriale aussi forte) et du format (livrer des fragments à une revue pourrait atténuer le sentiment de monumentalisation de soi que constitue la publication d'un livre autobiographique) n'y sont-elles pas pour rien. Écrivain aux nom et prénom étranges, venue d'ailleurs et qu'on n'avait pas vu venir et cela d'autant plus qu'elle écrivait de Suisse, il se peut aussi que Kristof ait ressenti le besoin d'expliquer ce qui permettait la communication littéraire en français dans l'ébahissement provoqué par l'immédiat succès éditorial et critique de son premier roman². Quoiqu'il en soit, même si Kristof a d'abord accepté cette commande pour des raisons financières, la tâche autobiographique qu'elle s'est fixée l'obsède bientôt à tel point qu'elle finit par consacrer tout son temps aux onze textes qu'elle doit à la revue, délaissant l'écriture du troisième volet de sa trilogie³.

Ce qui constitue à n'en pas douter la manifestation la plus claire de la demande

¹ A la parution du *Grand Cahier*, un article du *Monde des livres*, repris dans l'édition « Opus » des textes de Kristof, donne le ton de cette projection biographique : « Agota Kristof, dans ce premier roman, se trouve ainsi à la charnière de deux mondes, deux imaginaires : *l'Est politique et l'Ouest intimiste*. Et son livre, du coup, rend un son étonnamment neuf. L'histoire se passe durant une guerre, dans une campagne, près d'une grande ville occupée par l'ennemi, nazi sans doute, et qu'on a fuie », Geneviève Brisac, « Agota Kristof et ses monstres », *Le Monde des livres*, 7 mars 1986, je souligne.

² Signe de ce succès, le Prix du livre européen est attribué au *Grand Cahier* en 1987.

³ Entretien télévisé avec Agota Kristof, « Sang d'encre », *Télévision suisse romande*, 5 septembre 2004, URL : <http://www.rts.ch/play/tv/sang-dencore/video/agota-kristof-lanalphabet?id=415753>, page consultée le 3 novembre 2014.

de vécu suscitée par le parcours et la production littéraire de Kristof, c'est la publication de cette série de textes autobiographiques en un volume intitulé *L'Analphabet* (2004), quinze ans après leur parution en revue. En 2003, en son désœuvrement – on entend par là à la fois son désengagement de ses textes et un progressif engourdissement créatif dont elle ne s'est pas cachée dans les dernières années de sa vie –, Kristof avait décidé de transférer presque tout ce qui avait trait à sa vie d'écrivain aux Archives littéraires de la Bibliothèque nationale suisse : manuscrits, brouillons, versions préparatoires, correspondance, et jusqu'à certains objets personnels, comme sa machine à écrire ou, plus riche en traces, un dictionnaire français-hongrois dont l'état d'usure donne un aperçu concret de sa lutte avec le français. Des textes inédits (du moins en français), les fragments autobiographiques ont été les premiers à être exhumés. Comme l'appareil éditorial de *L'Analphabet* ne dit rien de la première vie des fragments en traduction et présente le texte comme « le premier récit autobiographique » de Kristof¹, la critique l'a souvent lu comme une œuvre de maturité, fruit du désir de se retourner sur sa trajectoire personnelle au soir de sa vie². On comprend bien l'intérêt pour l'éditeur de ne pas tout dire aux lecteurs heureux d'acquérir « un nouveau Kristof ». D'autant que peu d'entre eux risquent d'être tombés sur les textes en allemand. Mais la démarche pose questions. À commencer par celle de savoir si on peut dire de ces fragments devenus chapitres qu'ils constituent *un* texte. Une autre interrogation est suscitée par un geste éditorial qui a jusqu'ici échappé à la critique : l'ordre des chapitres du récit de vie ne correspond pas exactement à celui de leur première publication. Quel est l'effet produit ? Et y a-t-il à gagner à resituer le texte dans son contexte d'écriture ? Une plongée dans les avant-textes de Kristof permettra de trouver des éléments de réponse à ces questions. Une telle exploration se justifierait pour tous les écrivains étudiés jusqu'ici tant est présente dans leurs récits de vie la dimension avant-textuelle. Qu'on se souvienne par exemple du subterfuge éditorial auquel Makine avait été

¹ Kristof, *L'Analphabet*, quatrième de couverture.

² Un exemple récent, qui témoigne à la fois de l'actualité de l'intérêt critique pour ce texte, provient du péri-texte de la traduction anglaise de *L'Analphabet* en 2014. Dans une présentation très enthousiaste de l'œuvre de Kristof, Gabriel Josipovici décrit (comme d'autres avant lui) le récit de vie de Kristof comme un texte écrit en 2004, soit dix-huit ans après sa fracassante entrée en littérature qu'il met en lumière. Voir Agota Kristof, *The Illiterate*, trad. anglaise de N. Bogin, précédé de G. Josipovici, « On Agota Kristof », Londres, CB editions, 2014, p. vii.

contraint ou encore de l'importance narrative du feuilletage de son carnet de notes bilingue par Alexakis.

Notons d'abord que les brouillons manuscrits de Kristof comportent de nombreuses notes de régie, bribes de plans et titres provisoires, qui indiquent que les textes livrés sont pensés dans leur relation à un tout et qui témoignent d'un travail d'organisation de leur succession¹. Un brouillon de lettre au directeur de la revue le confirme², Kristof présentant les livraisons successives comme participant d'un texte autobiographique :

J'ai pensé d'écrire pour votre revue une sorte de biographie ~~limitée dans le cadre qui concerne seulement~~ concernant seulement mes activités littéraires, ou qui les touchent de près³.

Si ces indications suffisent à lever les doutes sur la cohérence textuelle (et donnent ainsi du crédit à la présentation de *L'Analphabetè* en « récit autobiographique »), l'intervention éditoriale consistant à intervertir les deux derniers fragments n'en apparaît que plus paradoxale. Alors que les textes publiés s'organisaient dans un ordre assez strictement chronologique, de l'apprentissage de la lecture aux succès d'écrivain, la publication en volume brise ce développement dans le but premier, on ne prend pas beaucoup de risques à le supposer, de laisser le livre se clore de manière assez dramatique sur le chapitre « L'analphabetè ». Rappelant le défi monumental posé à Kristof, il se termine lui-même par cet adjectif substantivé, mot de la fin qui donnera son titre au livre : « Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabetè » (A 55). La fortune critique de cette caractérisation est indéniable. Elle est par exemple centrale à la présentation de Kristof dans le récent volume *su Seuil* qui réunit plusieurs de ses textes parmi lesquels *L'Analphabetè* ne figure pourtant pas⁴ ! Mais l'intervention éditoriale semble contrecarrer le projet de Kristof de ne pas référer à ses succès littéraires avant le dernier fragment consacré,

¹ Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/3, feuillet autographe du chapitre « Poèmes », Archives littéraires suisses, non folioté.

² L'existence même de ce brouillon et sa forme (ratures, biffures, corrections morphosyntaxiques) nous renseignent sur l'insécurité linguistique qui, on le voit, touche aussi les activités paralittéraires de Kristof.

³ Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/12, « Déchets de Du », feuillet autographe, non folioté.

⁴ Voir Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, quatrième de couverture.

lui, à son entrée en littérature. Sur les avant-textes, on peut lire la campagne d'élagage des prolepses narratives qui se rapportent à sa « carrière » (les guillemets sont de Kristof). Le plus souvent, les passages sont simplement biffés, puis retranchés. C'est le cas par exemple de ces lignes supprimées du chapitre « Personnes déplacées » :

Il y a quelques jours, je suis retournée à Zurich. On y joue une de mes pièces de théâtre. Je ne connais toujours pas la ville, ni la langue allemande, mais je n'ai plus peur de m'y perdre. J'ai de l'argent, je peux prendre le taxi, et je connais le nom du théâtre. Cette hongroise perdue, sans argent, que je fus, est devenue un écrivain¹.

Mais c'est surtout que le bouleversement dans la logique du récit et le choix du titre, contribuant tous deux à donner plus de poids narratif au défi d'écrire en français, ont pour effet de suggérer que la littérature serait redevable chez Kristof du changement de langue, voire de l'écriture dans cette langue particulière qu'est le français. Or il n'en est rien : le changement de langue (et donc « l'analphabétisme ») n'est présenté que comme un accident de parcours sur la route de la littérature, dont les principales stations font l'objet du livre. C'est sur ce point que Kristof se distingue le plus clairement des écrivains évoqués jusqu'ici dans sa pratique de l'écriture translingue de soi.

De resituer *L'Analphabète* dans son contexte de production permet aussi de cerner en quoi la pratique de l'écriture de soi conditionne l'attention aux événements du temps présent et s'en nourrit. S'il est très largement dominé par la temporalité rétrospective, ce texte n'en témoigne pas moins d'un intérêt particulier pour les circonstances selon lesquelles le passé se rappelle à celui qui écrit. Temps de la composition des premiers fragments livrés à *Du*, l'année 1989 est dans le calendrier littéraire personnel de Kristof celle de la mort de Thomas Bernhard. C'est l'occasion pour elle de consacrer une place importante à l'expression de la seule affiliation littéraire qu'on lui connaisse. Par les coups qu'ils portent au nationalisme, les livres de Bernhard sont le prisme à travers lequel Kristof, évoquant ses souvenirs de la mort de Staline, traite du rôle néfaste exercé par la dictature soviétique « sur la philosophie, l'art et la littérature des pays de l'Est » (A 28). Kristof peut se retrouver dans le

¹ Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/8, Feuille tapuscrit de « Personnes déplacés », p. 3.

regard désabusé que Bernhard porte sur les conflits meurtriers qui ont ensanglanté le siècle, mais l'œuvre de ce « professeur de désespoir »¹ ne s'enferme pas dans la pure négativité. Il y a quelque chose de puissant dans son geste soupçonneux. L'incroyable énergie de désespoir qui sourd de ses textes (et le rire en est un signe et un opérateur) explique que Kristof considère que Bernhard doive « servir d'exemple à tous ceux qui prétendent être des écrivains » (A 29).

Replacer *L'Analphabète* dans son contexte d'écriture, c'est aussi prendre acte du fait qu'en 1989 la production littéraire de Kristof est toute centrée sur sa Trilogie des jumeaux. Or certains des traits poétiques et stylistiques de ces textes se retrouvent dans son récit de vie. Sur la base des textes qui leur sont attribués, on a dit des narrateurs gémellaires, et de Kristof, qu'ils faisaient preuve d'« impassibilité » ou de « détachement »². Mais la froide précision qui gouverne leurs écrits témoigne au contraire d'une implication sans faille dans des observations qui tiennent souvent du voyeurisme, les interdits moraux ne les arrêtant pas. Kristof reprend le crédo d'écriture des jumeaux à son compte dans sa pratique de l'écriture de soi. Et comme les brèves compositions du *Grand Cahier*, ses courts textes autobiographiques s'écrivent au présent, loin de tout académisme, dans un style où prédomine la juxtaposition et qui, visant la sècheresse lexicale et la simplicité des constructions syntaxiques, ne craint pas les répétitions.

Écrire dans une langue ennemie

Comme on a vu que l'écriture du *Grand cahier* s'originait dans le désir de Kristof de faire le point sur son enfance hongroise, sa pratique de l'écriture de soi manifeste un attachement particulier pour cet âge lointain de la vie. Il a pourtant été vécu dans des conditions matérielles difficiles, auxquelles s'est bientôt ajouté, avec son départ pour un internat de jeunes filles, le traumatisme de la séparation d'avec les siens. Mais

¹ L'expression donne son titre à un essai stimulant de Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

² Voir par exemple : Marie Dollé, « Écrire en territoire dévasté : l'exemple du *Grand Cahier* », « Agota Kristof », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 21-22. Or les jumeaux portent des jugements éthiques sur les comportements qu'ils observent : tout ne leur est pas égal. Ils punissent ou récompensent certains des êtres qui croisent leur chemin en fonction des jugements éthiques qu'ils portent sur leurs actions. La servante du curé est par exemple défigurée par un explosif qu'ils ont placé dans son bois de chauffage après l'avoir vu faire preuve de cruauté envers des prisonniers de guerre, Kristof, *Le Grand Cahier*, p. 109.

puisque Kristof centre son récit de vie sur la pratique de la langue, dans une approche comme métonymique de soi, l'épanouissement langagier prend valeur d'épanouissement tout court : le temps de l'enfance apparaît comme un paradis perdu et celui de l'écriture de son récit de vie comme un temps de disgrâce. Les succès d'écrivains, objets du dernier fragment de la publication originale, n'y changent rien : ils ont été obtenus de haute lutte, en un deuil de l'aisance primitive dans le maniement de la langue.

Sur la couverture de l'édition originale de *L'Analphabète* aux éditions Zoé, cette huile sur bois¹ : une jeune fille, assise en tailleur dans un champ fleuri, sous le soleil, confectionne un bouquet. Elle porte un habit rural traditionnel composé d'une longue robe bleue, d'une chemise (de lin, peut-être) et d'un large foulard rouge aux motifs floraux qui enveloppe ses cheveux et tombe sur ses épaules. Malgré tout ce que les lecteurs de la vieille Europe pourront projeter sur cette image, ce n'est pas elle, la petite fille, l'analphabet.

L'incipit donne le ton : « Je lis. C'est comme une maladie. Je lis tout ce qui me tombe sous la main, sous les yeux : journaux livres d'école, affiches, bouts de papiers trouvés dans la rue, recettes de cuisine, livres d'enfant. Tout ce qui est imprimé. / J'ai quatre ans. La guerre vient de commencer » (A 5). Le premier souvenir d'enfance est un souvenir de lecture et l'image de la pathologie lectoriale permet de saisir un trait de sa personnalité que Kristof présente comme atemporel². Certains des rares fils narratifs tirés jusqu'au moment de l'écriture servent à diagnostiquer le caractère chronique de cette maladie. L'expérience de l'exil et, partant, la dépossession de ses capacités de lectrice sera de ce point de vue aussi un renoncement forcé à ce qui la constitue en propre.

Sur la base de l'évocation du don précoce de la lecture, les quatre premiers chapitres retracent de manière chronologique et avec une rare économie de moyens l'importance prise par les mots dans l'enfance et l'adolescence de Kristof. Si central à

¹ Mariane Stokes, *Girl of the Tatra*, 1905-1907, huile sur bois, copyright The Bridgeman Art Library.

² Dans les avant-textes de ce chapitre, on lit cette variante : « J'ai appris à lire à l'âge de quatre ans, comme ça, sans effort, sans m'en apercevoir, par hasard, sans le vouloir. Je n'ai aucun souvenir remontant au-delà de cette date de dans ma vie – l'âge de quatre ans – ainsi, j'ai l'impression d'avoir toujours su lire, d'être née en sachant lire venue au monde en lisant un journal sachant déjà lire », Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/1, « Débuts », 1989, tapuscrit, 3 feuillets.

de nombreux récits de vie d'écrivains dont *Les Mots* de Jean-Paul Sartre fait figure d'exemple prototypique, le trajet du lire à l'écrire passe chez Kristof par la performance. Après avoir testé ses dons pour les « histoires inventées » sur son petit frère et sa grand-mère (qui s'est tôt fait déposséder du rôle de conteuse au moment du coucher), elle joue des saynètes pour le public de l'internat. Ces « clowneries », dans lesquels elle s'illustre notamment en imitant ses professeurs, lui apportent ses premiers succès d'estime et un pécule qui vient soulager un peu la misère matérielle dans laquelle elle se trouve.

Dans cette structure éducative située quelque part « entre l'orphelinat et la maison de correction » où deux cents jeunes filles sont prises en charge gratuitement par l'État, Kristof « pleure son enfance » et se met à tenir un journal, à composer des poèmes (A 13, 16). Dans sa pratique d'écriture se déploie ainsi dès l'origine une tonalité principalement « élégiaque »¹, par laquelle s'exprime le sentiment de la privation d'un temps heureux. Le seul écrit de jeunesse qu'elle rapporte dans *L'Alphabète* en est un exemple frappant :

Hier, tout était plus beau,
La musique dans les arbres
Le vent dans mes cheveux
Et dans tes mains tendues
Le Soleil (A 16).

Rien de laborieux dans l'écriture de ce poème, recomposé de mémoire puis autotraduit. Kristof rappelle que tout se passait comme si les phrases n'avaient pas besoin de son concours pour se constituer « naturellement » en un objet poétique : elles « naissent dans la nuit », « tournent autour [d'elle], chuchotent, prennent un rythme, chantent, deviennent poèmes » (A 16).

Le cinquième chapitre rompt le développement chronologique de cette enfance d'écrivain pour faire le point sur la question des langues de la vie de Kristof. Il apparaît que les langues étrangères qu'elle a rencontrées en Hongrie, l'allemand, le russe et la langue des Tziganes, signalaient toutes des situations très conflictuelles sur les plans politico-économique, militaire ou social et étaient largement perçues comme

¹ C'est le terme que propose Jean Starobinski pour qualifier, chez Rousseau, la tonalité autobiographique qui fait du passé le « temps fort » alors que le présent de l'écriture apparaît comme celui de « la disgrâce », Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », p. 96-97.

des parlers ennemis. Son expérience de la langue française ne fera pas exception à ce mode antagonique de la rencontre de l'altérité linguistique. Non qu'elle soit langue de l'ennemi mais, ne se laissant pas maîtriser et tentant même d'étendre son empire sur l'entier du répertoire langagier de Kristof, la langue française sera aussi pour elle une « langue ennemie » :

C'est ainsi qu'à l'âge de vingt et un ans, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. [...] Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. [...] C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. (A 23-24)

Par cette coupe transversale du rapport aux langues, Kristof saute par-dessus l'expérience traumatique de son exil pour figurer d'abord la lutte sans fin qu'elle est contrainte de mener contre la langue dans laquelle s'écrivent ses textes. Car Kristof n'a pas choisi le français : une suite de décisions administratives sur lesquelles elle n'a pas eu de prise l'ont menée vers cette langue de hasard. L'expression revient dans une structure ternaire, crescendo tenant de l'épanorthose, qui exprime combien le translinguisme littéraire a été pour elle quelque chose de subi : « cette langue je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances » (A 54). Avant de faire le récit de son exil, que la construction du texte présente (outre les difficultés socioéconomiques et psychologiques, qui ne devraient pas être mentionnées dans une parenthèse) surtout comme une dépossession brutale de son aisance langagière, Kristof montre comment l'expérience de cette dépossession ne cesse de se rejouer dans sa pratique littéraire translingue. Et le cercle est vicieux. L'écriture malaisée dans la langue imposée demande un investissement total qui a bien des chances de provoquer une perte d'aisance dans sa langue première. Si le français est une « langue ennemie », c'est aussi que Kristof constate qu'il « est en train de tuer [s]a langue maternelle » (A 24).

Les récits de l'exil et de l'apprentissage du français viennent ensuite et se donnent comme des réactions à des événements rappelant l'écrivain à son passé alors qu'elle est établie en Suisse depuis longtemps. D'abord, cette nouvelle dans les médias : un enfant turc de dix ans est décédé en traversant la frontière suisse clandestinement

avec sa famille. Kristof a si bien oublié les circonstances de son arrivée en Suisse que sa première réaction est d'indignation. Comment des parents ont-ils pu faire ça ? Puis, dans un passage marquant d'autobiographie à la deuxième personne, alors qu'« un vent froid de fin novembre s'engouffre dans sa chambre bien chauffée », une voix s'élève en elle : « Comment ? aurais-tu tout oublié ? Tu as fait la même chose, exactement la même chose. Et ton enfant à toi était presque un nouveau-né » (A 32). Le récit des premiers pas en français est déclenché de manière similaire. L'amnésie est cette fois le fait d'une voisine toute à son empressement de faire part à Kristof de sa stupéfaction au visionnage d'une émission télévisée sur la condition des femmes ouvrières étrangères « qui ne savent pas la langue du pays, qui travaillent en usine et qui s'occupent de leur famille le soir » (A 52). Or Kristof comptait comme elles, en des temps peut-être plus durs en ce qui concerne les conditions de travail, parmi les « petites mains ». Des mains d'*infans* si l'on entend par là que les ouvrières étrangères s'activent dans le silence imposé à la fois par les conditions du travail en usine et par l'insécurité linguistique des immigrés. Si elle apprend assez vite à exprimer l'essentiel au contact de ses collègues indigènes, elle sera incapable de déchiffrer des phrases françaises pendant les premières années de sa vie en Suisse. Au vu de sa caractérisation en lectrice pathologique, on comprend bien comment, tout autant que l'exil, cette incapacité a pu être vécue comme un départ de soi : « [j]e ne sais pas comment j'ai pu vivre sans lecture pendant cinq ans » (A 53).

L'embrayage particulier de ces deux récits produit un double effet. Il manifeste d'abord un gouffre d'oubli. Qu'il n'y ait pas eu identification immédiate au drame de la famille turque et que son amie ait oublié le passé de Kristof indique la distance qui sépare l'écrivain (sujet de l'énonciation) du personnage (sujet de l'énoncé) qu'elle est dans l'histoire de ses passages à l'Ouest et au français. D'autre part, l'ancrage médiatique du procédé a un effet désingularisant. Il donne à voir la constante actualité des questions de l'immigration clandestine et de l'intégration de la main-d'œuvre étrangère. De si nombreuses personnes pourront se reconnaître dans ce parcours d'exil et de perte qu'on suit volontiers Gabriel Josipovici quand il propose que l'histoire de Kristof devrait peut-être se lire comme l'histoire de notre temps¹.

¹ Dans l'introduction à la traduction anglaise de *L'Analphabète*, Gabriel Josipovici écrit : « This is the story of so many people today that it is perhaps *the* story of our time ». Voir Kristof, *The Illiterate*, p. xi.

Peut-être l'époque a-t-elle besoin de bardes translingues qui chantent autre chose que l'attrait d'une terre ou d'une langue promises.

D'un soupçon tenace sur ce qu'on demande aux langues

Pour de multiples raisons, qui vont de son admiration pour l'œuvre de Thomas Bernard, à une fatigue de tout dont elle ne s'est pas cachée, en passant, surtout, par l'aquoibonisme qui se dégage de plusieurs de ses écrits, on a vu Agota Kristof comme une nihiliste¹. Elle n'a pas refusé l'étiquette, ni n'a rechigné à parler de ses difficultés et de sa réticence à prolonger une œuvre dont les textes principaux ont été écrits en l'espace restreint d'une petite quinzaine d'années². À l'occasion de la parution de (celui qui restera comme) son dernier roman, *Hier* (1995), elle affirmait : « tout m'est égal maintenant, même l'écriture »³. La vente quelques années plus tard de ses papiers aux Archives littéraires de la Bibliothèque nationale suisse a confirmé que ces accents nihilistes n'étaient pas, comme on l'a reproché à d'autres⁴, qu'une affaire de présentation publique de soi. « C'est égal », c'est aussi le titre d'une des nouvelles récupérées dans le fonds Kristof. Et on ne s'étonnera pas que ce soit ce titre que l'éditeur ait retenu au moment de leur publication en recueil⁵.

Si tant est qu'on puisse utiliser ce mot qui a trop servi de fourretout, le « nihilisme » de Kristof s'attaquait dans sa trilogie romanesque à la pratique du témoignage et questionnait la possibilité d'une « réalisation de soi »⁶ en temps de guerre ou de régime dictatorial. Les choses sont différentes dans *L'Analphabet* : la

¹ Voir par exemple son portrait dans Aliette Armel, « Exercices de nihilisme », *Le Magazine littéraire*, n° 439, février 2005, p. 92-97.

² Selon une note de ses archives, Kristof commence la rédaction du *Grand Cahier* (dont le titre était alors encore *Le Cahier de composition*) à l'âge de quarante-cinq ans, en août 1981, et son dernier roman, *Hier*, paraît en 1995. Un fac-similé de cette note est proposé dans « Agota Kristof », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 40.

³ Aliette Armel, « Exercices de nihilisme », p. 94.

⁴ On a par exemple dit de Cioran qu'il illustre « les écueils du nihilisme lorsque celui-ci devient posture », voir Jean-Pierre Martin, « Le moment suspensif », dans *Nilismes ?*, Éric Benoit et Dominique Rabaté (dir.), *Modernités*, n° 33, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 321.

⁵ Agota Kristof, *C'est égal* (nouvelles), Paris, Seuil, 2005.

⁶ « J'ai voulu montrer que *Le Grand Cahier* était un mensonge. Lucas n'a pas vécu chez grand-mère avec son frère jumeau. L'embellissement, c'était refuser de décrire cette solitude, en inventant une vie à deux, dans laquelle la réalisation de soi était possible », dit Kristof à Philippe Savary, « Écrire, c'est presque suicidaire », *Le Matricule des Anges*, n°14, novembre 1995 – janvier 1996, URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3813, page consultée le 12 octobre 2014.

narration ne s'y effondre pas sur elle-même sous le poids de versions concurrentes ou de doutes sur la stabilité de l'identité de son énonciateur, sur sa légitimité à témoigner ou sur la réalisation même de l'énonciation. Mais le récit de vie et les romans de la trilogie ont en commun d'être travaillés par un soupçon fructueux¹ visant la demande que l'on ne cesse de faire à la langue d'être un pôle identitaire ou, dans les mots de Marc Crépon, « la propriété qui nous permet de dire qui nous sommes »². On ne trouvera nulle attaque frontale contre cette demande dans *L'Analphabette*. Certes, Kristof rappelle avec une pointe d'ironie des situations dans lesquelles la langue était convoquée pour marquer l'identité. Elle croyait enfant que la langue des Tziganes était un code inventé par eux pour se défendre de leur stigmatisation sociale, laquelle était par exemple manifeste dans le marquage de leurs verres au café « car personne ne voulait boire dans un verre dans lequel un Tzigane avait bu » (A 22). Elle raconte aussi le sabotage intellectuel qu'a été en Hongrie l'enseignement soudain obligatoire du russe pendant l'occupation : des professeurs réticents à l'enseigner, et le parlant le plus souvent très mal, faisaient face à des élèves qui n'avaient de toute manière aucune envie de l'apprendre.

Aux tenants de la relativité linguistique, comme à ceux des écrivains qui voient dans la langue une « patrie », Kristof oppose une radicale relativisation de l'influence de la langue française sur sa pratique littéraire et en particulier sur son style. « Je ne pense pas que le français modifie quoi que ce soit », assène-t-elle encore quand, dans ses dernières prises de position, elle est tout au loisir de considérer l'entier de son œuvre : « je m' imagine qu'en hongrois j'aurais fini par écrire de la même manière, parce que c'est [...] la seule qui me convienne. Non, le français n'a rien à voir. Si je m'étais retrouvée en Suisse allemande, j'aurais commencé à écrire en allemand, et sans doute de la même façon »³. Si la question ne cesse de lui être posée en entretien c'est que, contrairement à ce qui se passe dans les textes autobiographiques translingues considérés jusqu'ici, un découplage s'opère dans ses écrits entre les

¹ Je reprends ici le titre d'un article stimulant consacré au nihilisme littéraire par Dominique Rabaté, « Un soupçon fructueux », *Nibilismes ?*, p. 5-16.

² Marc Crépon, « Ce qu'on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l'autre*), *Raisons politiques*, n°2, 2001, p. 32.

³ Voir l'entretien de Kristof avec Alexandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103.

langues et les appartenances¹. Peut-être que le fait d'écrire de Suisse romande, parmi des gens qui parlent (un certain) français sans l'être eux-mêmes, dans un pays qui s'est trouvé d'autres facteurs unificateurs que la langue, n'y est pas pour rien. On notera au moins que Kristof est la seule des écrivains considérés dans cette étude qui n'écrive pas (aussi) de France.

Aucune des représentations couramment associées à la pratique de la langue maternelle (intimité, authenticité ou capacité expressive particulière par exemple) ou d'une langue étrangère (liberté, réalisation ou trahison de soi) n'est mobilisée par Kristof dans *L'Analphabet*. Qu'un chapitre de son récit de vie s'écrive avec les livres de Thomas Bernhard « là, devant moi, sur la table » (A 28) fait contraste avec la large tendance des textes translingues à se placer, comme on l'a vu, soit sous le patronage d'auteurs canoniques de leur champ littéraire d'adoption soit dans la lignée d'écrivains translingues consacrés. L'affiliation littéraire à Bernhard témoigne par ailleurs d'une confiance dans la traduction. Les affinités littéraires sont indépendantes de la langue d'écriture originale des textes lus. Il est significatif à ce propos que Kristof n'ait jamais recours à l'hétérolinguisme. Son récit fait la part belle aux années hongroises de sa vie sans convoquer le moindre vocable de la langue qui a bercé son enfance. Ni écran ni écriin, l'usage littéraire d'une langue apprise sur le tard ne représente pas un obstacle à l'exploration d'un passé vécu en d'autres mots et encore moins un lieu de révélation à soi-même. Qu'il n'y ait guère pour Kristof d'intraduisibles, cela se vérifie d'ailleurs de manière très pragmatique quand l'humour grinçant de Bernhard fait mouche en traduction française, même si celle qui le lit est une lectrice débutante dans cette langue.

À l'opposé des figurations de la pratique translingue en aventure émancipatrice, Kristof a livré un texte autobiographique qui retrace et manifeste un défaut que rien ne rémunère : celui de l'aisance dans le maniement de la langue. Outre le récit qu'elle en fait, sa lutte contre le français se lit dans ses manuscrits. Or cette lutte même ainsi que l'acuité de la question migratoire en Europe de l'Ouest comme dans d'autres

¹ Ce découplage a été identifié dans les romans de Kristof. Noël Cordonier fait le point sur « l'aliénation constitutive » qui s'y joue : « la langue ne fonde pas une appartenance propre, l'Eden est toujours perverti ou avili, l'origine est un deuil ou un leurre ». Voir Noël Cordonier, « Deux modèles de réception de la 'trilogie' d'Agota Kristof », dans *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, J.-P. Castellani, M. R. Chiapparato et D. Leuwers (dir.), Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 99.

régions du monde n'ont cessé de rappeler Kristof à son exil, faisant lever sur elle le vent glacé de la fin novembre 1956. Son récit de vie en témoigne : partir, c'est mourir beaucoup. Si son livre n'est pas aussi triste que sa vie – ce qui vérifie la proposition énoncée dans le dernier volume de sa trilogie romanesque – c'est que s'y construit un refuge dans les années d'enfance et que, fortifiée par sa lutte contre le français, son écriture sobre et puissante laisse parfois deviner la possibilité d'un triomphe verbal sur la tentation du néant.

Chapitre 6

L'hongroise histoire de Katalin Molnár avec le français

Alors qu'Agota Kristof commençait à éprouver le sentiment engourdissant d'avoir tout livré après la publication de *Hier* (1995), roman de l'émigration qui restera comme le dernier texte d'une œuvre composée exclusivement en français, l'une de ses compatriotes de quinze ans sa cadette, répondant aux noms de Katalin (ou Kati) Molnár, se mettait à écrire *Quant à je (kantaje)* (1996), un texte autobiographique poétique et déroutant¹. Tout comme Kristof s'est sentie contrainte d'écrire en français, il est raisonnable de penser que les forces de structuration du système littéraire mondial ne comptent pas pour rien dans le changement de langue de Molnár : qui lirait en hongrois une inconnue écrivant de France ? Et comme celle de son aînée, la pratique translingue de Molnár ne se laisse comprendre ni comme la rémunération d'une dette littéraire ni comme la création d'une tension féconde entre les pôles de sa géographie linguistique. Pour elle aussi le français est une langue de hasard : une langue littéralement tirée au sort, le directeur de son lycée hongrois ne pouvant satisfaire tous les élèves qui, par admiration pour les Beatles notamment, désiraient apprendre l'anglais plutôt que le français. Une quinzaine d'années plus tard, sa rencontre inattendue d'un Français lui offre soudainement la possibilité d'une nouvelle vie, loin de l'échec de son premier mariage, dans un pays inconnu où elle arrive en 1979, à l'âge de 28 ans, ses deux jeunes enfants sous le bras.

Installée en Ile-de-France, c'est en hongrois que Molnár publie ses premiers

¹ Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L, 1996, désormais QK suivi du numéro de page.

textes¹. Des circonstances de son passage au français, on n'apprendra rien dans *Quant à je (kantaje)*, et c'est symptomatique. Comme on l'a vu, la mise en récit de ce passage est centrale dans de nombreux textes autobiographiques translingues. Chez des écrivains comme Makine et Bianciotti, elle est l'occasion de valoriser et de démontrer les pouvoirs de la littérature française alors que dans des textes comme ceux d'Alexakis et de Huston elle fonde la présentation de la pratique translingue en privilège littéraire et provoque à la fois la nécessité d'un investissement de l'écriture intime. Dans le texte autobiographique de Molnár, l'intérêt n'est pas de figurer le changement de langue comme le principe d'une rupture existentielle et littéraire permettant et appelant l'écriture de soi mais de faire le point sur ce qu'on peut retirer littérairement de l'insécurité linguistique qu'il peut occasionner. De son œuvre et de la langue qu'elle s'est forgée, Pascale Casanova dit qu'elles constituent « un attentat spécifique contre la langue nationale », justifiant selon elle qu'on la place dans la flatteuse compagnie de Joyce ou de Beckett au rang des « révolutionnaires » de la littérature². La révolution (pour autant qu'il faille en chercher une) a surtout trait à l'intime : même si on verra que Molnár donne aussi une dimension politique à son entreprise, son texte se lit d'abord comme un acte personnel de situation. Écrivant dans un français qu'elle veut « fôtif », elle explore à nouveaux frais sa disposition, supra-linguistique, d'être « fautive » dans la langue et un peu, car cela semble être indissociable à ses yeux, dans la vie (QK 37).

Agrégation de textes et figuration de soi

Il faudra commencer par reconnaître que de s'intéresser Molnár dans une étude de l'écriture translingue de soi n'a pas la force de l'évidence. Ceux à qui son nom dit quelque chose la connaissent souvent pour son activité de poète : elle a publié deux livres de poésie en français³, fondé la revue *Poézi Prolétèr* avec Christophe Tarkos⁴, et

¹ Katalin Molnár, *Vmely rejtett helyről, a beszélő felől indulva és azt elhagyva (de quelconque endroit caché, en partant du locuteur et en le dépassant)*, Magyar Műhely, 1987 ; et *De te ki vagy ? (Mais qui es-tu ?)*, éd. de l'auteur, 1990.

² Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 480.

³ Katalin Molnár, *poèmesIncorrects et chantsTranscrits*, Nîmes, Fourbis, 1995 ; *Konférans pour lé zilétrés*, Romainville, Al Dante, 1999.

⁴ Fondée en 1997, la revue qui ne compte que deux numéros avait pour titre complet : *Poézi Prolétèr. Revue semestrielle de poésie contemporaine et de recherche expérimentale sur la langue française*.

édité les *Écrits poétiques* (2008) posthumes de ce dernier chez P.O.L. On la connaît aussi pour ses manifestes en faveur d'une écriture littéraire de la voix, dont le plus célèbre, « Dlalang », est paru dans le second numéro de la *Revue de littérature générale* dirigée toujours chez P.O.L par Pierre Alferi et Olivier Cadiot¹.

Mais c'est surtout que *Quant à je (kantaje)* est un objet déconcertant. Molnár a réuni des « morceaux langagiers divers » pour constituer un texte qu'elle présente comme un « agrégat », dans une démonstration très littérale et formaliste de la définition deleuzienne de l'art comme création d'« agrégats sensibles »². Inventée pour l'occasion, cette étiquette (ou peut-être devrait-on y voir, encore plus ostensiblement, un sous-titre) expose d'une part le caractère composite du texte et signale d'autre part le trouble que génère pour Molnár la participation à un genre institué³.

Volontiers péjoratif, le mot agrégat est souvent utilisé dans la langue commune pour signifier que quelque chose manque de cohésion. Dans un dispositif spéculaire, Molnár reproduit dans son livre un extrait d'une lettre écrite à son éditeur avant sa parution dans laquelle, exposant sa méthode, elle s'affronte à la possibilité d'une telle lecture⁴ :

Me demande si vous ne serez pas déçu. Vous avez connu des textes sagement construits de moi et voilà que je vous envoie quelque chose quelque chose qui perçu comme, disons, un affreusement fumeux galimatias pourrait être (on di ché nou : « ché fülè ché foarkoa », c'est-à-dire sans queue ni tête) parskedonk, ai pris les textes et disséqués, donk, ai pris les textes et coupés en morceaux et mélangés, donk, par conséquent vouvoyé ? ÇAvouvoyé ? voyékejérèzon ? / é ! kalmévou ! kalmévou ! atroï onsarach dakor ? / céaMOIketuparl komça ? céaMOIketuparl ? ! cètankuléla, céaMOIkilparlkomçaputin ! vazi aproch (QK 18) !

Comme on le voit, le discours métalittéraire n'échappe pas lui-même à l'agrégation puisqu'une transcription d'un « dialogue » du film *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz entre en collision avec la situation d'interlocution première. Reprenant la

¹ Kati Molnár, « Dlalang », *Revue de littérature générale*, 1996/2, *Digest*, P.O.L., non paginé.

² « Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts », Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Minuit, 1990, p. 168, cité par Molnár, *Quant à je (kantaje)*, p. 232.

³ Pour une étude de la forme du composite dans la littérature contemporaine qui donne une large place à l'analyse de la forme de *Quant à je (kantaje)*, voir Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Articles en tous genres : le composite », dans *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 305-317.

⁴ Je rends ici par des majuscules les lettres qui apparaissent dans une police spécialement créée pour le livre et qui, par la mise en évidence certains sons, a pour but de marquer l'intonation. Voir les remerciements de Molnár à son typographe, *Quant à je (kantaje)*, p. 239.

définition commune de l'agrégat comme « assemblage hétérogène d'éléments qui adhèrent solidement entre eux », Molnár explique que son texte se compose de trois types d'éléments. Des « textes autonomes, souvent éclatés », c'est-à-dire des textes de création coupés et dont les « morceaux » sont présentés le plus souvent dans l'ordre original mais en alternance avec ceux d'autres textes ; des « pièces rapportées », traductions ou transcriptions de textes littéraires ou de documents divers ; et enfin, collés à ces textes par endroits « comme petits coquillages aux moules », on trouve des « éléments étrangers » qui font tenir l'assemblage : « avec un couteau pointu on les détachera assez facilement ». En marge du texte, un dispositif de renvois permet d'échapper à la linéarité du texte-agrégat, pour faire une lecture suivie des « textes autonomes » et « des pièces rapportées » (QK 232, 235, 236).

De caractère ouvertement composite, *Quant à je (kantaje)* est aussi le lieu d'un discours qui refuse le genre littéraire. Seul genre dont il est question dans le texte, la poésie est attaquée dans ce qui s'esquisse comme une espèce d'art poétique défini par la négative : le « je » s'opposant au « ils » des tenants d'une poésie dans laquelle Molnár ne se reconnaît pas : « Mais ai plus généralement peur aussi du poésie mot même qui énormément quant à je me gêne et beaucoup quant à je m'inquiète » (QK 189). Comme Blanchot qui attribuait la modernité de certaines entreprises littéraires (celles de Mallarmé ou de Beckett par exemple) à leur capacité à situer le livre « loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme »¹, Molnár semble comprendre le genre principalement comme un truchement normatif et prescriptif entre l'œuvre et la littérature dont il convient de combattre les injonctions.

Pour déconcertants que puissent être la forme du texte, son étiquette d'agrégat et son discours anti-générique, les premières phrases de la quatrième de couverture de *Quant à je (kantaje)* modèlent néanmoins un horizon d'attente clairement autobiographique : « Katalin Molnár, d'origine hongroise, a dû apprendre à vivre, à écrire et à penser avec le français. Elle raconte le double histoire de sa vie et de son français dans ce livre ». Précisant d'abord le statut énonciatif, qui sera confirmé, entre

¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 272-273.

autres, par le renvoi au nom propre de l'auteur et l'insertion dès la quatrième page du texte d'une photo de Molnár avec ses enfants, elles donnent à lire le texte comme le dire d'une personne réelle sur sa propre existence. Mais elles définissent aussi un type de visées sémantiques de la figuration de soi en signifiant que les textes qui composent l'agrégat se fondent dans l'unité supérieure d'un récit rétrospectif.

Ceci explique certainement que tout insaisissable que soit *Quant à je (kantaje)*, ce à quoi on l'a rapporté, le fond générique sur lequel se détache sa nouveauté, c'est bien l'écriture de soi. On y a lu « l'histoire d'une rencontre entre une femme et une langue étrangère (Katalin Molnár née en Hongrie vit en France), histoire, surtout, d'une expérience littéraire en parfaite symbiose avec un vécu » ou encore « une autobiographie qui admet des tas d'éléments pas spécialement autobiographiques »¹. Si on peut dire que se manifeste ici une disposition générique prégnante à l'égard des textes translingues, de laquelle on a dit qu'elle consiste à en opérer une lecture autobiographique², ce n'est pas parce que le texte de Molnár serait « indument » tiré du côté de la diction (comme celui de Makine), mais plutôt cette fois du côté du narratif. S'il est vrai que *Quant à je (kantaje)* est constitué de récit rétrospectif en prose, il est fait de tant d'autres choses que l'on peut douter qu'un lecteur parvienne véritablement à le lire comme un récit. En reprenant à Benveniste son opposition entre *discours* et *histoire*, on dira que Molnár propose une écriture discursive de soi que la structure topique et comme indéfiniment ouverte de l'agrégat apparente à l'autoportrait tel que l'a théorisé Michel Beaujour³. On verra ainsi dans la formulation « erronée » de son titre, outre le signalement d'un penchant pour l'incorrection linguistique dont les vertus seront explorées dans le texte, celui d'un dévoiement du pacte autobiographique selon lequel il s'agira moins de s'occuper de l'histoire de la personnalité, de ce qui a fait le moi, que de ce que le regard dans un « miroir d'encre » révèle de constant. Son redoublement dans une écriture phonétique

¹ Voir, respectivement, Marie-Laure Picot, « Kati et ses langues », *Le Matricule des anges*, n°17, septembre-octobre 1996 et Anne Diatkine, « ParléVou Molnar ? » *Libération*, jeudi 11 juillet 1996, p. 4.

² Sur le concept de « disposition générique » appliqué pour l'exemple à l'écriture de soi, voir Jean-Louis Jeannelle, « Entre genres littéraires et savoir des usagers : le concept de 'dispositions génériques' », dans *Le Savoir des genres*, R. Baroni et M. Macé (dir.), *La Licorne*, n° 79, Rennes, PUR, 2007, p. 73-83.

³ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

le confirme : le lecteur est invité à considérer une voix dans laquelle le *je* s'incarne.

Dans un extrait du formulaire de demande de bourse d'écriture adressé au Centre national du livre qu'elle fait figurer dans son texte, Molnár le présente comme un « livre poétique » (QK 116). On pourra d'abord dire, dans les mots de Gérard Genette, que ces termes définissent un mode plutôt qu'un genre. Mais, vu la forme du texte, et son titre, on pourrait aussi y voir l'expression du rêve romantique d'un genre total, qui engloberait tout ce qui relève de l'expression personnelle. Car il est vrai que malgré toute l'invention formelle et typographique qui s'y joue, *Quant à je* (*kantaje*) ne se lit pas comme une expérience formaliste mais comme le livre d'une personne. Celle qu'on appelle Kati, « moins solennel », « plus chaleureux » que Katalin (QK 107), marche entre ses enfants, un sac plastique à la main. On l'entend jurer, et rire. Elle est hongroise en France. Pas en exil, malgré les difficultés du vécu. Elle n'est pas déchirée entre ses langues ou ses « identités ». Tout ce passe comme si son écriture la plaçait au-dessus de tout ça. Et il n'est jusqu'à la visée perlocutoire du texte qui ne se rapporte à la personne. *Quant à je* (*kantaje*) se conçoit comme un texte « POURmoi, pourmonplézir Amoi », un acte pour se situer, faire le point sur ses expériences et ainsi, peut-être, répondre à « la question de savoir comment se protéger » : « sicelivr éPOURmoi, pourmonPLÉzir, ilmofrira ÇAôçi, parske çavarevenir (nonmé, tuvoiskisspass?) émoi chépakoman, jèmrèBIEN medéfandr mieu, rézisté mieu, unlivr POURmoi, çasrèça » (QK 39, 42). Et comme on a commencé à le voir, le texte se donne à lire dans des écritures singulières qui, autant que les textes dans leur assemblage, ont partie liée avec l'histoire de Molnár et sont mises au service d'une figuration d'elle-même.

Molnár après Queneau

Dans la série des notes finales qui contextualisent les textes formant l'agrégat, Molnár fait référence, sans s'y arrêter, à ce que Christian Prigent avait appelé « la voix-de-l'écrit » pour y opposer ce qu'elle appelle « 'l'écrit-de-la-voix' ou, plus exactement, 'lékri dlavoi' » (QK 233). Dans ses lectures publiques, Prigent entend travailler contre la voix comme « label d'identité ». Il attend de la performance vocale qu'elle incarne la monstruosité stylistique née de la pratique littéraire, « qu'elle

produise une élocution capable de jouer, par rapport à la voix 'naturelle', le rôle d'écart monstrueux que le geste de l'écriture joue par rapport à l'usage discursif (social) ». De cette manière, la voix cesse d'être celle du sujet qui la supporte : « C'est plutôt la 'voix-de-l'écrit', la trace sonore et rythmique du geste appelé 'écriture' »¹. Renversant l'expression de Prigent, Molnár s'attache à donner une existence littéraire à la langue telle qu'elle se parle.

Ce n'est que dans un roman signé du pseudonyme intrigant de Kité Moi – qui peut signaler, parmi bien d'autres choses, un mouvement hors de soi – que Molnár reconnaît explicitement l'influence d'autres écrivains dans cette tentative, la narratrice se targuant en particulier d'avoir « volé » et « copié » Raymond Queneau². Pour qualifier cette appropriation et définir la spécificité de son projet, il apparaît nécessaire de situer « lékri dlavoi » par rapport à ce que Queneau avait appelé le « néo-français » et qui est visible, ou audible, par exemple dans *Zazie dans le métro* (1959)³. On s'autorisera des incursions dans les entours de l'œuvre de Molnár puisque « lékri dlavoi » y a été expérimenté et justifié avant la publication de *Quant à je (kantaje)*, dans des textes où la dimension autobiographique est prépondérante.

C'est peut-être dans le discours théorique qui accompagne son écriture que Molnár s'approche le plus de Queneau. Comme ce dernier aimait à dire que les francophones sont en fait « bilingues »⁴, elle part du diagnostic de la relative autonomie de l'oral spontané par rapport à la langue écrite et travaille à le faire reconnaître comme un matériau littéraire digne d'inspirer un renouvellement de la littérature⁵. Et, comme lui encore, qui s'en remettait à la théorie linguistique de

¹ Christian Prigent, « La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la 'performance vocale') », *Poésie Action*, 1984, URL : <http://www.le-terrier.net/TxT/spip.php?article79>, page consultée le 07 avril 2015.

² « Non seulement on n'invente rien mais on ne se prive pas non plus des autres, de Fouis-Cerdinand Léline par exemple (fou français, 57 av. K.-M. – 10), ni de Quaymond Reneau (fou français, 48 av. K. M. – 25), (...), tas de choses dans ce récit viennent directement de chez eux, on les a volés, on les a copiés, que tout le monde soit rassuré là-dessus », Kité Moi, *Lamour Dieu*, Paris, P.O.L, 1999, p. 121-122.

³ L'idée du néo-français est défendue principalement dans Raymond Queneau, « Écrit en 1937 » et « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994 [1965] et dans *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.

⁴ Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, cité par Gérard Antoine, « Raymond Queneau et la langue française », *Commentaire*, n° 107, 3/2004, p. 788-792 (790).

⁵ A ce sujet, voir Jean-Charles Chabanne, « Queneau et la linguistique (2), Queneau lecteur de J. Vendryes, de la linguistique à la philosophie du langage. Suivi d'une bibliographie », *Temps Mêlés- Documents Queneau 150+57-60*, 1993, p. 39-55 (40).

Joseph Vendryes sur la question, Molnár dresse un parallèle entre la situation littéraire contemporaine et le temps de la montée en légitimité des langues vulgaires dans les domaines littéraire et scientifique :

Pendant de longs siècles les langues nationales correctes n'existaient pas encore. [...] Il y avait d'un côté le latin, c'est-à-dire la langue savante, et de l'autre les langues nationales, c'est-à-dire les langues vulgaires. [...] Le but était alors de prouver que ces langues vulgaires pouvaient remplacer la langue savante. [...] Les écrivains contribuaient donc à ce travail. Le but a été atteint, tou, absolumanTOU sèksprim danlélang jadis vulguèr [...] écéLA JUSTeman ouçafoir ôjourdui avèklalitur. [...] Qu'il n'y a pas eu, d'une façon globale, une séparation, une démarcation entre la langue littéraire et la langue nationale correcte. Il aurait dû se passer une chose semblable [...] à ce qui s'est produit en physique. La physique newtonienne [...] s'est dégradée en une sous-théorie très partielle car il n'était plus possible de la modifier. [...] voila skiôrèDUspassé an litératur ! [...] Les œuvres littéraires conçues avec (dans ? pour ?) la langue nationale correcte orèDU devenir un cas particulier, un cas plus historique qu'actuel dans la production littéraire contemporaine¹.

Ainsi que le néo-français en son temps, on voit que « lékri dlavoi » témoigne du désir de faire reconnaître la légitimité littéraire d'une norme vivante². Fait frappant, leur intérêt pour cette forme particulière de « bilinguisme » s'origine chez les deux écrivains dans le contact avec d'autres langues nationales. Pour Queneau, il s'agissait avant tout du penchant précoce pour leur apprentissage en autodidacte : « la manie que j'ai eue dès l'enfance d'apprendre des langues étrangères (sans y parvenir) m'a sans doute fait considérer très tôt le français parlé comme un langage différent (très différent) du français écrit »³. La découverte lors d'un voyage en Grèce de la lutte qui s'opérait en grec moderne entre la katharévousa et le démotique ne fit que consolider cette position. Chez Molnár, l'attention à la langue telle qu'elle se parle au quotidien, dans l'interlocution, est clairement rapportée à l'expérience de l'émigration. Son français était jusqu'alors une langue scolaire, apprise à partir de l'âge de quatorze ans en Hongrie sur la base d'un enseignement de type littéraire, centré sur la compréhension et la production écrites. Bien qu'elle ait atteint un niveau suffisant pour enseigner le français dans son pays natal, Molnár fut confrontée à la radicale

¹ Kati Molnár, « Dlalang », *op. cit.*, non paginé, je souligne. Ce passage est entrecoupé, ou plutôt parasité par des transcriptions de situations de communication diverses (boîtes de dialogues de programmes informatiques, extraits de cartes postales, indications fournies par un GPS) qu'on a retranchées, au risque de le dénaturer, pour faciliter la lecture.

² « Moi je ne cite les linguistes qu'à l'appui de ma thèse, enfin... à l'appui de ce que moi je sens, à savoir que j'ai envie d'écrire dans la langue qui est *vivante*, dans la langue de tout le monde », disait Raymond Queneau, *Entretiens avec G. Charbonnier*, *op. cit.*, p. 71, je souligne.

³ Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 13-14.

étrangeté de la langue orale à son arrivée en France. Sa *Konférens pour lé zilétre* part du rappel de cette expérience :

chparlè pa, chparlè peû, chparlè mal, toutfasson, chkonprenè très mal skon me dizè mé
kan chparlè, chparlè kom Kornèy é Rassin :
- Ô kruèl souvenir de ma gloire passé ! Euvre de tan jour en un jour éfassé !
Parske sété ègzakteman sa : jariv an Frans avèk tou ske jé apri, le vieû fransè él latin é la
gramèr é la littérature é ke « amour » dvien féminin ô plurièl é patati é patata épui jariv an
Frans é la, stupéfaksion total : mé il parl koi, sé janla¹ ?

La distance entre la langue écrite et la langue orale que Queneau s'était efforcé de révéler puisque la majorité des écrivains français n'en avaient selon lui pas pris conscience², Molnár en saisit d'emblée l'importance, dans tout ce qu'elle peut avoir d'handicapant pour l'émigré.

À la lecture des citations précédentes, on saisit aussi que la transcription que Molnár choisit de donner du français parlé s'apparente à celle qui présidait chez Queneau à la formulation d'énoncés tels que son célèbre « Doukipudonktan ? ». Comme lui, elle investit l'alphabet standard et cherche à traduire le rythme de la langue orale en agglutinant certains mots. Mais par souci de garantir la lisibilité, elle ne généralise pas non plus ce procédé et respecte les normes courantes de ponctuation. Les deux écritures ont aussi en commun de ne pas être gouvernées par des règles strictes de transcription des sons. Des variations existent qui semblent viser à limiter l'étrangeté de la transcription par rapport à la norme orthographique. Chez Molnár on trouve par exemple souvent « ça », alors que le son /s/ est le plus souvent représenté par « s ». Mais on aurait tort de s'attacher à débusquer des incohérences. Les deux écrivains cherchent à compléter l'éventail de leurs ressources littéraires plus qu'ils ne revendiquent une nouvelle batterie de conventions³.

Dans les dernières années de sa vie, Queneau était revenu sur ses écrits « linguistiques », relativisant l'importance du néo-français et constatant que la radio et la télévision avaient participé, paradoxalement peut-être, à renforcer le français

¹ Katalin Molnár, *Konférens pour lé zilétre*, p. 16, cité par Lucie Bourassa, « Du français, dlalang et des poèmes incorrects : Langage et poétique chez Katalin Molnár », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, 5(3), automne 2010, p. 110-138 (116).

² Raymond Queneau, « Il pourrait sembler qu'en France », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 60.

³ Pour une remise en question éclairante de la motivation irrespectueuse voire révolutionnaire du néo-français de Queneau, voir Claude Debon, « Oudonkèlanorme ou Queneau par-delà le bien et le mal » (1986), dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 176-180.

écrit¹. C'est bien parce que le néo-français n'est pas devenu comme prévu « la substance abondante et vivace d'une nouvelle littérature »² que Molnár, forte de sa position d'écrivain translingue, remet l'ouvrage sur le métier en procédant à une extension du domaine de la lutte. Avec le « néo-français », Queneau avait mis au jour des particularités non seulement lexicales mais aussi syntaxiques de la langue orale. « lékri dlavoi » continue cette exploration en y ajoutant, on y reviendra, l'accent des locuteurs et, surtout, une attention particulière à la transposition de ce qui se joue dans l'interlocution ou, en d'autres termes, à la dimension énonciative. De là, une saisie des répétitions, des inachèvements voire des contradictions caractéristiques de l'oral spontané qui enjoint le lecteur à considérer tout ce qui dans le discours précède ou empêche l'articulation d'une idée. L'effet d'étrangeté et, partant, l'effort de lecture deviennent plus importants. Et cela d'autant plus que contrairement au « néo-français » qui existe surtout en théorie dans la pratique littéraire de Queneau, il n'est après tout que saupoudré dans ses fictions, « lékri dlavoi » est central dans celle de Molnár.

S'il faut certes y voir, comme chez Queneau, un choix esthétique, l'usage de l'écriture phonétique comporte une dimension sociopolitique plus affirmée chez Molnár. Placée face à la nécessité existentielle de décoder le français parlé, puis de se familiariser avec lui à son arrivée en France, Molnár a développé un intérêt certain pour les dimensions sociales du problème langagier, et en particulier pour les difficultés de certains locuteurs à négocier, dans le sens inverse du sien, la distance séparant le français parlé du français écrit. Dans plusieurs de ses textes, elle propose ainsi qu'une écriture phonétique, plus facile à apprendre que la nôtre, pourrait coexister avec elle et permettre à plus de gens d'apprendre à lire³. Par rapport à la situation d'échec scolaire de l'un de ses fils en français, elle fait de « lékri dlavoi », défini dans sa capacité de donner à entendre un « parler barbare » (qu'il soit ou non l'œuvre de locuteurs non natifs), un outil apte à combattre « la névrose correctionnelle » qui caractérise l'école, comme bien d'autres institutions :

¹ Raymond Queneau, « Errata », *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 219-226.

² Queneau, « Écrit en 1937 », p. 26.

³ Voir Katalin Molnár, *Konférens pour lé zilétrés* et « Du français », *Poézi prolétér*, n°1, 1997, p. 129-132.

parler en barbare pour les barbares que nous sommes est un acte bien plus sain que parler avec pureté [...] La langue pure, sur ce terrain est, ô roi bienheureux, une armature idéologique. Pour entrer dans un nouvel établissement, dans un nouveau milieu est difficile, mais avec un résultat trop faible encore plus difficile de s'intégrer. Relativiser l'idée de la pureté des langues revient à voir plus clairement cette armature et la voir plus clairement revient à se défendre mieux contre¹.

Comme beaucoup d'écrivains non natifs ou « périphériques » (de Gary à Semprun et de Glissant à Confiant) s'en sont rendu compte, l'ensemble institutionnel complexe qu'est le champ littéraire français se caractérise, bien plus que d'autres, par la prégnance d'un imaginaire monolingue – dont on a vu que Derrida s'est proposé de le déconstruire – et par la force d'une norme linguistique centralisatrice². Faire de « *lékri dlavoi* » le support premier du texte littéraire se conçoit aussi comme une tentative de mettre au jour cet état de fait, voire comme une utopie révolutionnaire dans laquelle s'épanouit un germe déjà discrètement présent dans certaines saillies de Queneau :

On ne peut soigner la France sans lui dire : « Tire ta langue ». Elle la tire. Moi je la trouve un peu blanchâtre. Ces sacrés habits verts la soignent mal. Il faudrait qu'elle soit un peu plus rose, cette langue. Un peu plus rose – au moins³.

Plus que *rose*, la langue n'en deviendrait-elle pas *rouge*, langue des gens du peuple et des travailleurs, par opposition au traitement « aristocratique » que lui réservent ses défenseurs institutionnels ?

« *lékri dlavoi* », langue personnelle

Ce qui semble expliquer le déploiement de « *lékri dlavoi* » sur plus de la moitié des pages de *Quant à je (kantaje)*, c'est que, mis au service de l'écriture de soi, il participe de ce qu'on pourrait appeler une hyperréalisation de la fonction expressive du langage. Les notes accompagnant un poème de son recueil *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits* (1995), écrites dans ce qui constitue un essai de l'écriture phonétique, renseignaient déjà sur un aspect de ce phénomène. Commentant le poème suivant :

¹ Kati Molnár, « Dlalang », non paginé, cité par Lucie Bourassa, « Du français, dlalang et des poèmes incorrects : Langage et poétique chez Katalin Molnár », p. 117.

² Pour un traitement récent de cette question, voir Régine Robin, « Écrire français avec un accent », *Fabula-LbT*, n° 12, « La langue française n'est pas la langue française », mai 2014, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/robin.html>, page consultée le 07 avril 2015.

³ Raymond Queneau, « Langage académique », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 49, je souligne.

chantTranscritAvecBerger
 bergerÊtreHeureux
 carPousserSonTroupeau
 depuisCollineJusqueColline
 etSoufflerDansSaFlûte
 etSansChagrinVivreSaVie
 etSiSaFlûteL'ennuyer
 sortirAlorsSaCornemuse
 etSoufflerDedansSonChagrin
 etLaisserLePartirAvecVent¹

dans une note dite « personnelle », Molnár compare l'utilisation que le berger de la chanson fait de son deuxième instrument de musique, la cornemuse, à son propre usage de l'écriture phonétique. Elle lui a servi d'instrument pour exprimer son chagrin de manière à ce qu'il puisse « partir avèk le van ». « Lékri dlavoi » est ici présenté comme un vecteur privilégié de l'expression des sentiments. Il en sera de même dans plusieurs des morceaux langagiers qui composent *Quant à je (kantaje)*. Clin d'œil à un titre de Queneau, la suite « Floeur bleu » en est un bon exemple où Molnár livre ce qui dans ses propres relations affectives lui a occasionné des bleus au cœur.

Plus qu'une figuration de discours oraux, « lékri dlavoi » vise une saisie de la parole encore indécise, avant qu'elle ne se solidifie en un propos, dans la proximité de l'émotion qui l'appelle. Pour Molnár, l'intérêt poétique de cette écriture est d'attraper au plus près l'affect qui « dans la parole manifeste quelque chose qui est tout près de la source personnelle »². Plusieurs des textes qui la mobilisent sont basés sur des enregistrements ou des auto-enregistrements que Molnár travaille en marquant les hésitations, les répétitions et les variations de registres langagiers. En plus de la transcription phonétique de cette dimension de l'expression personnelle, Molnár a aussi cherché dans *Quant à je (kantaje)* à marquer l'accent d'insistance dans la parole : une nouvelle police typographique allongeant les lettres sans les élargir, qu'elle se plaît à appeler « molnarienne », a été créée spécialement pour cette publication.

Tour à tour présenté comme un vecteur de l'expression des sentiments et un outil permettant de transcrire l'affect qui sourd de la parole, « lékri dlavoi » peut servir à

¹ Katalin Molnár, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*, Nîmes, Fourbis, 1995, p. 54.

² Katalin Molnár, « Un peu de cuisine sur *Quant à je* (Ipeud kuizîn sur kantaje) », 21 octobre 2013, URL : <http://youtu.be/WUhQm9x0RoA>, page consultée le 10 avril 2015. Voir aussi l'entretien que Katalin Molnár a donné à l'occasion de sa performance au Festival Expoésie de Périgueux en 2007. *Libr-critique*, 29 juin 2007, URL : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=734>, page consultée le 10 avril 2015.

signifier et à symboliser les émotions. Dans le temps narratif de l'écriture de soi, il figure ce qui se joue émotionnellement lorsqu'on manipule des souvenirs dans le but de faire le récit d'expériences formatrices et, comme tel, semble être mis au service d'une esthétique de la sincérité. Sur ce point se construisent certainement des affinités avec la pensée linguistique de Louis-Ferdinand Céline, autre auteur auquel il est fait allusion dans son roman publié sous le nom de *Kité Moi*, car c'est sans doute dans l'œuvre de ce dernier que s'affirme l'association la plus claire, et la plus exclusive, entre langue orale, expression des émotions et sincérité : « rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer... essayez... »¹. Quant au traitement de ces enjeux dans la pratique de l'écriture de soi, on peut dire que son procédé d'écriture phonétique de la parole inscrit Molnár dans une tradition de recherche d'un sceau personnel de la langue, qui autant que le récit rétrospectif, ferait partie de l'histoire du sujet autobiographique. Dans la version longue et moins connue du préambule à ses *Confessions*, celle qui figure en tête du « Manuscrit de Neuchâtel », Rousseau donnait le programme d'une « révolution littéraire » de l'autobiographie, dont Philippe Lejeune estime qu'elle « ne s'est peut-être pas encore totalement accomplie aujourd'hui »², en faisant de son entreprise un « immense récitatif » où, loin des usages et des conventions, une voix se donne à entendre : « si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me fardrai. »³ C'est une même dialectique de la sincérité et du travestissement qui, dans les premières pages de *Quant à je (kantaje)*, infuse le discours métalittéraire : « sijékrivèunlivr sanfôt, silgnavèPADfôt danmonlivr, ébin, çaçignifirè kejegomm ladistanç [...] seulman, sicètunlivr POURmoi, pourmonplézir Amoi, asmomanLA, justeman, ilmontr cètdistanç » (QK 39).

Au refus rousseauiste du soin dans l'écriture correspond chez Molnár celui de la correction linguistique. Il est omniprésent dans son texte, à commencer par l'adresse

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, je souligne, cité par Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », p. 19.

² Philippe Lejeune, « Rousseau et la révolution autobiographique », conférence aux Journées de l'Autobiographie (APA), 26 mai 2012, URL : <http://www.autopacte.org/Rousseau.pdf>, page consultée le 10 avril 2015.

³ Jean-Jacques Rousseau, « Ébauches », *Œuvres complètes*, B. Gagnebin et M. Raymond (dir.), t. I., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1153-4.

au lecteur qui figure en tête du volume : « Ô, lecteur doux, Fais-moi plaisir ! Utilise des couleurs ! Quand tu corriges mes fautes, utilise des couleurs, il y en a beaucoup et de très belles, je t'en prie, tu choisis tes couleurs et comme ça, tu auras un livre coloré à ta manière ». Présupposant que son lecteur ne pourra faire autrement que de corriger le texte, Molnár épingle le fétichisme des francophones natifs à l'endroit de leur langue, particulièrement en son versant orthographique (n'est qu'à penser à l'indignation qui accompagne traditionnellement les campagnes de simplification de l'orthographe). Si tout livre se transforme à l'occasion de chaque lecture, ce sera aussi dans ce cas fonction du stade de la « névrose correctionnelle » du lecteur. Il s'agit donc pour lui d'entreprendre une démarche réflexive : qu'en est-il de ses instincts de maître d'école ? des fautes peuvent-elles être « belles » et, partant, leur lecture une expérience esthétique ? Plus loin, dans une sorte d'amendement au contrat d'édition, Molnár promet des erreurs et annonce que des économies pourront être réalisées sur les frais de correction du manuscrit, inutiles pour son projet dont le « kotéfôtif » devra être valorisé (QK 37, 226). Parmi bien d'autres manifestations de cette apologie du « fôtif », on signalera enfin que l'un des derniers morceaux langagiers est une traduction assez libre des dernières lignes d'Eugène Onéguine dans lesquelles le narrateur exprime sa volonté de prendre congé de son lecteur en ami, le tutoyant, quoi qu'il ait pu trouver dans le livre : « une certaine consolation ou des souvenirs ou purement et simplement des fautes d'orthographe » (QK 228). Il est significatif que contrairement aux traductions successives de ce classique où il était question des libertés stylistiques de Pouchkine, Molnár parle quant à elle d'erreurs de langue.

Pour en revenir à l'écho à la formule de Rousseau, notons qu'on serait bien en peine de définir avec précision tant la nature de la « distance » que celle des « fautes » que Molnár a à l'esprit. Si le dialogue dans lequel les divers « morceaux langagiers » de *Quant à je* (*kantaje*) viennent s'agréger a parfois une fonction euristique, il est dans ce cas inopérant, la question « tuparl deKÈLdistanstois ? » restant sans réponse. Mais que « lékri dlavoi » soit lui-même considéré comme fautif en tant que transcription de l'oral spontané ou que référence soit faite aux erreurs d'une locutrice allophone¹,

¹ Une vue globale de la production de Molnár permet de privilégier la première hypothèse puisqu'on trouve par exemple dans *Konférens pour lé zilétré* : « le fransè parlé, tu rigol ? Sé môvè, sé vulguèr, sé bouréd fôt », p. 20.

l'important est que le « fôtif » soit compris comme un trait de personnalité : « parskejé, parskeje, jvoulèSURtoupa éffaçé méfôt, jéRIENéffacé, jéétalé monkôté fôtif, monkôté onteu, bavoila céto » (QK 16, je souligne).

Dans sa précédente publication, au titre évocateur de *poèmesIncorrects et mauvaisChants-chantsTranscrits* (1995), elle avait présenté cette disposition fautive comme un héritage affectant aussi son usage de sa langue première. De sa mère, Molnár dit qu'elle a traversé une période de mutisme après qu'elle fut séparée de sa mère germanophone à l'âge de deux ou trois ans et que, sa vie durant, elle a parlé le hongrois comme une étrangère. Comme son mari, lui aussi issu d'une famille ouvrière, elle a eu recours aux « tournur don ton napran l'uzaj ô parti komunist » pour faire face au sentiment de son insécurité linguistique : « De sèt famiy é de se réjim j'é donk érité d'un trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parler é d'ékrir an ongroa é sessi malgré mé long zétud lèngouistik é litèrèr an lang ongroaz »¹. Comme on l'a vu, le contexte et les méthodes de son apprentissage tardif du français ont eu pour effet d'étendre cette « incertitude » à sa pratique de sa deuxième langue de telle sorte qu'elle préside chez elle à toute forme de communication : « évidaman unlivrke jékri MOI nepeuètr kunlivr FÔTIF peuinport danKÈLlang jelékri » (QK 31).

Voix d'un autre et figuration de soi

Si « lékri dlavoi » est un « fôtif » qui révèle quelque chose de Molnár comme personne, c'est aussi qu'il donne à entendre un peu de la « mauvaise influence » que le hongrois exerce sur son français (QK 152). Pour cerner tout ce qui dans son idiolecte est redevable d'une influence de sa langue première, Molnár convoque, outre des auto-enregistrements, son analyse du français d'un de ses célèbres compatriotes, le compositeur György Ligeti, tel qu'il peut être saisi dans un entretien filmé². En donnant à entendre la voix d'un magyarophone s'étant frotté au français sur le tard, Molnár fait coup double : elle peut saisir des aspects de l'histoire mouvementée de la

¹ Molnár, *poèmesIncorrects et mauvaisChants-chantsTranscrits*, p. 2, je souligne.

² Michel Follin, *György Ligeti*, Artline films et al., France, 1992.

Hongrie au XX^e siècle et, surtout, certaines caractéristiques de son propre parcours (au sens aussi bien géographique qu'artistique) à la faveur des rapprochements que la mise en agrégat occasionne entre les récits du compositeur et sa propre histoire. C'est dire en d'autres termes qu'elle délègue un peu du récit autobiographique à une tierce personne. Plus que de simples échos, ce sont des sortes d'interférences créatrices entre ces deux histoires hongroises qui naissent dans *Quant à je (kantaje)*. « kanjété peti anfan, jété dans le peti vill ongroa » (QK 15) : les mots de Ligeti, qui auraient pu être ceux de Molnár, enclenchent la dynamique rétrospective.

Molnár traite de trois aspects centraux de son histoire personnelle dans cet exercice d'admiration pour Ligeti : les raisons de sa venue en Europe de l'Ouest ; la motivation de sa pratique artistique et ses destinataires ; et la légitimité de sa pratique littéraire translingue. Malgré les persécutions dont furent victimes les membres de sa famille et la peur qu'il ne cessait d'éprouver ensuite dans la Hongrie communiste, Ligeti (comme Agota Kristof d'ailleurs) dit ne pas avoir souhaité quitter son pays après la répression de la révolution de 1956 : « je ne voulè PA kitè la ongri, je voulè rèsté laba. Cété ôssi un risk de partir. Mé jé pouvè PA vivr dan cé kondiçion ou TOUTT la populaçion été dézotaj dan lé min dé térorist » (QK 210). De la même manière, et malgré la rudesse de son propre vécu, Molnár ne présente pas son émigration comme un projet ni comme le résultat de l'attraction culturelle ou socioéconomique de la France mais, dans sa contingence, comme une opportunité de surmonter l'échec de son premier mariage, et la maladie qui s'en était suivie, à l'invitation d'un Français :

jéPApansé UNN SEUL segond kittélaongri, cètsoluçion, jelakonèssèPA, mé apartirdüroman oucètsoluçion maété ofèrtt [...] dunseulkou ünnport sètouvèrt, élePEU kejevudlafranç, kèlkepar javèlèçantiman keuchpouvè, keçapouvèètr ünnsorti decekudsak danlekèl jété éanfèt ÇAÇÉ ÇAÇÉ RÉVÉLÉ VRÈ (QK 59).

Comme on l'a vu plus haut, Molnár désire faire de *Quant à je (kantaje)* un acte personnel de situation, un écrit non seulement de soi, mais pour soi. Dans la forme qu'elle a donnée à son agrégat, ces réflexions côtoient cet extrait de l'entretien de Ligeti :

Mintenan, si on me demand a ki je kompôz, je di a pèrsonn. a moimèm. MÈMpa pour moimèm. jefè lachôz parske lachôz mintérèss. é acemomanla jeprétan, peutètr céTRÔ optimist, ke sijefè kèlkechôz ou jedonn TOUTT monamour, TOUTT monèspri, TOUTT

mon konsantraçion danzun rézulta kinéPA dékoupé dela société, ce rézulta VA avoir, mèmsi jeveu ou je ne veu PA, un cèrtin valeur kulturèl jénéral (QK 39).

Par contamination, on peut penser que Molnár espère aussi que, par son implication totale dans un projet qui cristallise une pensée sur l'état de la société (dans son cas, en premier lieu, les effets de la sacralisation de la norme écrite de la langue), celui-ci pourra avoir une « valeur culturelle générale », tout centré qu'il soit sur l'expression de la personnalité. Enfin, et cela n'est peut-être pas si banal qu'il n'y paraît, bien que dans la spontanéité de l'échange en français le discours de Ligeti soit très « fautif », s'y énoncent de convaincantes intuitions sur la musique et une mise en perspective éclairante de son itinéraire personnel qui font la valeur du documentaire, sans que les incorrections, le débit ou l'accent fassent obstacle à la communication. On pourrait s'étonner du fait que Ligeti n'ait pas décidé de s'exprimer dans sa langue première, laissant ses propos parvenir aux spectateurs en traduction. D'aucuns ont aussi trouvé étrange qu'il se base dans son œuvre sur des textes de la liturgie catholique alors qu'il est juif. Pour réponse, Ligeti formule une conception de l'identité non véritablement cosmopolite mais dans laquelle les appartenances sont marquées sans entrer en conflit et sans mettre en danger le sentiment de soi : « jé devenu PA oksidantal mé kèlkun kié dan tou lé deu mond. dan mon koeur, japartien PARtou. je sui a viènn ou a hoanbourg ou a pari ou a niouyok ou a boudoapècht » (QK 77). De même, se présentant comme un « écrivain français de souche hongroise »¹, Molnár n'essentialise pas le rapport à sa langue première et ne ressent pas le besoin de s'expliquer autrement qu'en citant Ligeti sur la légitimité de sa pratique translingue de la littérature.

Mais, comme on l'a dit, l'intérêt pour les paroles de Ligeti est aussi langagier en ce qu'il permet de cerner les difficultés spécifiques de l'apprentissage du français pour un magyarophone et *in fine* d'exemplifier l'idée que « le français, pour un hongrois est tunc langue qui tourne pas rond »². Si l'« lékri dlavoi » permet de représenter en plus des erreurs lexicales et syntaxiques, celles qui ont une dominante phonétique (voir par exemple la prononciation du mot « tout » (/tut/) dans l'extrait cité plus haut), Molnár

¹ Voir l'affiche de présentation d'une performance de Molnár reproduite avant le texte de *Konférens pour le zélétré*, non paginé.

² *Ibid.*, p. 15.

y revient dans un dispositif de commentaire figurant entre parenthèses à fin des extraits transcrits. C'est l'occasion d'une mise au point sur ce qui dans l'interlangue de Ligeti – j'entends par là le répertoire évolutif et instable où se ressent l'influence de sa langue première et se fossilisent des constructions fautives – relève selon Molnár de phénomènes particuliers d'interférence négative avec la langue hongroise. Ces erreurs-là sont celles qu'elle a dû apprendre à ne pas commettre ou qu'elle s'efforce toujours de combattre dans sa vie quotidienne. Peut-être les nasales du français resteront-elles source d'« ènsèrtitud » pour elle, comme semble l'indiquer cette transcription, comme autonymique, témoignant de l'incertitude dans la prononciation du mot « incertitude ».

Il n'est dès lors pas étonnant que le premier exemple d'une analyse contrastive de ses langues concerne la prononciation, dans une glose riche en considérations linguistiques de l'expression idiomatique « chë füülë chë foarkoa » (« sans queue ni tête »), dont on a vu qu'elle qualifiait la forme de son texte :

chaque suffixe a deux variantes (et certains en ont trois) puisque certaines voyelles ne se marient jamais à l'intérieur du même mot édonk, « ü » exige un suffixe « è » tandis que « oa » (qui est une voyelle entre « o » et « a ») exige un suffixe « oa », donk un unVRÈongroi (chparlpa demo) serait incapable de dire « füloa » ou « foarkë » épourça, RIENkepourça, prononcé korèkteman lémôfrançë èdéjà unobstaklTÈribl pourunvrèongroi (QK 23-24).

Qu'est donc qu'un « vrai hongrois », puisque Molnár ne se range pas dans cette catégorie ? En est-elle justement sortie à la faveur de son apprentissage du français, l'épreuve de son étrangeté remettant en cause la naturalité de sa langue première ? Dirait-elle comme Ligeti, dans ce qui semble être un calque de l'allemand ou de l'anglais, qu'elle « appartient partout » ? Quoi qu'il en soit, l'exercice permet à Molnár de mesurer deux distances. Couramment représentée comme une différence de niveau de langue, la première la sépare d'un autre locuteur non natif et se révèle à la faveur de ses commentaires. La deuxième, qu'on comprend d'ordinaire sous la figure du contraste, se crée dans la comparaison entre sa langue première et le français. Et c'est sur cette dernière forme de distance que repose la seconde des écritures singulières de *Quant à je* (*kantaje*).

Dire son « hongroise histoire »

« lékri dlavoi », comme attention à l'oral spontané, est sans doute la principale manifestation de l'intérêt de Molnár pour les lieux où se révèle l'étrangeté de la langue à elle-même, face à ce qu'elle perçoit comme le monolithe de la représentation courante du français. Il y en a plusieurs autres dans *Quant à je (kantaje)*, l'agregat se constituant autant d'une variété de textes que d'une variété d'idiomes. On peut penser au « morceau » intitulé « Doulcettement » qui parcourt un pan désuet de la langue avec pour effets de révéler les forces qui la travaillent dans la diachronie et de déranger l'idée d'un français stable et homogène. Pastichant la langue de Rabelais, un auteur à qui on ne saurait reprocher son manque d'attention aux manières de s'exprimer, Molnár rappelle de manière cocasse un incident qui l'était tout autant (elle dirait qu'il donne à voir son « côté fautif ») : celui de son enfermement sur son propre balcon. Le récit de la façon dont elle s'est sortie de ce mauvais pas est un récit d'émancipation puisque seul son ex-compagnon, Paul, s'était jusqu'alors risqué à escalader la maison : « arrivan on bas, je me sens comme personne saulvée : je ne me suis point la figure cassée et puy j'ai faict ce que Paul paravent ja avoit faict » (QK 130).

Quant à je (kantaje) examine par ailleurs les effets du contact du français avec d'autres langues. Le procédé le plus fréquent est celui de la transcription d'emprunts lexicalisés de l'anglais dans les sons du français. Hormis les simples « ofkôrs » ou « oké », les mots importés appartiennent souvent au vocabulaire amoureux : « èmmoibébi ! soimaygueurl » (QK 23, 24, 173). Ils ont perdu leur aura d'étrangeté et Molnár s'en sert pour signifier ce qu'il y a d'usé et d'usant dans la rhétorique amoureuse de certains hommes. Ces deux formes d'hétérolinguisme ne portent pas atteinte à la lisibilité du texte. Elles se veulent des signaux de la malléabilité naturelle de la langue et de l'hétérogénéité inhérente à son usage que des attitudes linguistiques fixistes et centralisatrices, en vertu desquelles un certain état de la langue ou un certain dialecte sont érigés en symbole, viennent à masquer. L'hétérolinguisme textuel révèle que ce n'est que par le geste autoritaire du traçage d'une frontière que des formes langagières sont exclues et que leur usage, anglicisme ou archaïsme pour reprendre les exemples traités par Molnár, est perçu comme fautif.

Quand il s'agit d'examiner ses racines, Molnár opte pour une écriture dans laquelle sa langue première est convoquée sans apparaître en mots, contrairement au français de Rabelais ou à l'anglais. Une forme différente et plus foncière d'hétérolinguisme est à l'œuvre qu'on peut lire, pour reprendre la terminologie de Pascale Casanova, comme un deuxième « attentat » contre le français, et qui consiste à lui imposer le patron morphosyntaxique de la langue hongroise¹. En cela Molnár se distingue de Makine et Bianciotti qui n'ont quasiment pas fait de place dans leurs textes français au russe et à l'espagnol (ou au piémontais), respectivement, ainsi d'Alexakis et de Huston qui, s'ils ont bien fait exister leur langue première dans leurs textes translingues, s'en sont limités aux emprunts lexicaux et à la comparaison d'expressions idiomatiques². Moins immédiatement visible, la forme d'hétérolinguisme prisée par Molnár rend pourtant le texte moins lisible : la modification de la valence de nombreux termes étend l'effet d'étrangeté à l'entier du fonctionnement textuel. Hormis son usage dans une suite narrative sur laquelle on reviendra, elle est à l'œuvre dans les traductions que Molnár donne de lettres que des membres de sa famille lui ont envoyées. Détentrices d'un fort coefficient d'étrangeté pour le lecteur francophone, ces traductions témoignent du fait, plus ou moins oblitéré dans les textes translingues, que les archives d'une vie existent en langue. Pour l'écrivain translingue, leur étrangeté est aussi langagière et leur épreuve, le travail de leur réappropriation, impose des processus (auto-)traductifs.

La suite « vieille poapoa-lettre » propose la traduction d'une lettre de son père que Molnár reçut, comme on finit par le comprendre, à l'occasion de l'obtention de son diplôme d'enseignante de français : « Chère Koati-petite-nôtre! Amour-avec saluons-te et félicitons professeur-femmatique diplôme-tien pour liz obtention ». Confronté à un fonctionnement morphosyntaxique distant de celui de la langue française, le lecteur peut naviguer dans ces traductions « étrangéifiantes »³ en s'aidant des commentaires sur le français de Ligeti et de la suite « li hongroitt ». Conçue

¹ Je m'inspire ici du chapitre « Dispositifs textuels d'étrangement des langues » de la belle étude des formes variées de l'hétérolinguisme qu'on doit à Myriam Suchet, *L'Imaginaire bétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 75-126.

² L'hommage bilingue de Huston à Beckett constituant un cas particulier, voir Huston, *Limbes / Limbo*.

³ Je traduis ici l'adjectif « foreignizing » qui qualifie les traductions dont Lawrence Venutti dit qu'elles « envoient le lecteur à l'étranger », voir *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 1995.

comme un cours accéléré et plein d'humour, cette dernière ne permettra sans doute pas au lecteur de répondre à l'incitation de pratiquer le hongrois : « riche ces savoirs-de, peux-tu maintenant commencer à parler hongroitt-en » (QK 150), mais elle le renseigne, pour son plaisir, sur les raisons ou la logique de certaines particularités du texte qu'il déchiffre.

C'est principalement pour signifier comment son vécu hongrois affecte sa vie en France que cette écriture où le hongrois affecte le français se déploie. Deux suites de *Quant à je (kantaje)* sont concernées. La première, « France-vers-dedans écrites lettres », est basée sur un corpus de lettres reçues par Molnár en 1979, lors d'un premier séjour de trois mois en France sans ses enfants. Alors qu'elle est partie en repérage du terrain de sa nouvelle existence, on y lit comment la Hongrie la rattrape par le récit des difficultés quotidiennes que la garde de ses jeunes enfants occasionne, les nouvelles concernant l'état de santé de son père, malade à cette période, et les demandes de biens de consommation occidentaux que lui adressent ses proches :

Fèri li désirée pêche-canne-de-dessus non reçut-il de-toi favorable réponse-la, alors abattu était-il. Comme dehors-apparut, Sazhoalomboattoa-dessus seulement ci-telle canne-avec estible pêcher. Ne cherchotes-tu anorak-le Koati-petite-mienne, achète bien ci canne-la (QK 181).

L'écartèlement que provoque ce « retour » de la Hongrie se traduit dans la lettre du texte par un retour du hongrois, dont les principaux traits visibles sont ici l'agglutination, l'indétermination générique, la conjugaison marquée par des suffixes et l'antéposition de l'adjectif. De la gymnastique intellectuelle nécessaire au décodage du texte, le lecteur pense bien qu'elle n'est rien en comparaison de celle que Molnár a dû mettre en œuvre, en équilibriste (comme sur la photo où elle apparaît, héroïque, sur la rambarde de son balcon), pour concilier les demandes parfois antagonistes de deux mondes et de deux langues.

La seconde suite, intitulée « hongroise histoire », ne se présente pas comme une traduction. C'est un récit qui retrace l'influence néfaste du premier mariage de Molnár sur sa vie et celles de ses deux fils : divorce, émigration précaire avec ses enfants, inquiétude concernant la garde d'un de ses fils par son ex-mari en Hongrie, suicide de celui-ci, position de fragilité et maltraitance dans une relation sentimentale ultérieure. Ces épisodes s'étant principalement déroulés en France, si cette histoire

est hongroise, comme le titre l'indique, c'est avant tout que la langue dans laquelle elle prend forme est habitée par le hongrois. Empruntant certaines images et tournures au texte biblique de la Genèse, le récit se termine sur la note positive d'une sorte d'affranchissement de ce qu'il y avait de douloureux à l'Origine : « bien ris-tu et jouis-tu car les fils-tiens bien-grandirent et jeunes mâles devinrent et cette hongroise histoire ne produira pour vous ni autres épines ni autres chardons » (QK 208)¹. Dans cet épilogue, le français se libère du patron du hongrois et l'usage du futur fait de l'écriture de soi un acte au potentiel transformateur affirmé.

De deux manières complémentaires, « lékri dlavoi » et l'écriture qu'on a appelée « hétérolingues » traitent de la question langagière au niveau de l'apprenant d'une langue étrangère en focalisant l'attention sur l'idiosyncrasie et l'instabilité de son interlangue. De son français, Molnár dit ainsi qu'il est celui de quelqu'un « ki a dabor apri unn ôtre lang é ki a pratiké sèt ôtre lang trô lontan pour an pèdr linfluans » :

ski fè ke mon fransè él rézulta de la koabitassion de deù lang an moi. Koabitassion : joli mô. Lé lang ne koabit pa. Ta premièr lang te di : il fô toujours dir « sé moi ki é bèt » tandis ke la deùzièm prètan kil fô toujours dir « sé moi ki sui bèt », ta premièr lang te di : il fô toujours dir « sil ferè bô, jirè me promné » tandis ke la deùzièm prètan kil fô toujours dir « sil fezè bô, jirè me promné », insitsuit, insitsuit, se ki donn, ô bou du kont, un fransè *dérangé* par unn lang apriz avan².

Aux prises avec elle-même et ce « dérangement » dans son livre, Molnár attaque la langue de plusieurs côtés pour faire entendre cette vérité simple, mais c'est son crédo que de répéter des choses simples sur la langue³, qu'on n'écrit jamais en français, mais un français.

¹ « Épines » et « chardons » apparaissent dans différentes traductions de la Genèse 3 : 18.

² Katalin Molnár, *Konférens pour lé zilétré*, p. 8, je souligne.

³ Dans le texte d'ouverture de l'éphémère revue *Poézi prolètèr*, Molnár explique qu'elle se concentrera sur l'exploration d'« unproblèm téorik surlélangaj » qui impliquera de « reprandr trankilman letruk édir dé, redir déchoz tousinpl » qui ont besoin d'être réaffirmées, voir « Diskusion », *Poézi Prolètèr*, n°1, 1997, p. 15.

Conclusion

Si on cherche à porter sur les textes qu'on étudie un regard un peu neuf, il n'est jamais tout à fait inutile de se demander quels peuvent être leurs lecteurs (*a fortiori* quand on traite de littérature contemporaine) et d'imaginer les lectures qu'ils en font. On a vu que les institutions littéraires françaises ont récemment accueilli les écrivains translingues avec une bienveillance particulière. Mettant leurs textes en lumière, elles ont participé à leur diffusion. En préparant cette étude, je me suis aussi aperçu qu'il était très courant que des enseignants de français langue étrangère proposent des textes de mon corpus à leurs étudiants ; que les plus connus des écrivains auxquels je me suis intéressé sont (ou ont régulièrement été) invités à parler de leur parcours et de leur relation au français dans des centres culturels en Francophonie et ailleurs ; que le site internet de *TV5 Monde*, ressource de première importance pour l'enseignement-apprentissage du français au niveau mondial, consacre à ces écrivains une section spécifique intitulée « Écrire la langue de l'autre » ; et qu'on doit les deux dernières contributions majeures à l'étude de la littérature translingue en français à des chercheuses (Ursula Mathis Moser et Véronique Porra) qui enseignent le français en contexte hétéroglotte à des étudiants le plus souvent non natifs.

On peut aisément comprendre l'enthousiasme des enseignants (souvent eux-mêmes des bilingues tardifs) pour l'écriture translingue de soi : qui de mieux placé que quelqu'un ayant retracé sa vie en langue « étrangère » pour examiner avec finesse ce qui se joue quand on apprend une langue ? Pour leurs étudiants, ces textes peuvent servir de repères dans l'apprentissage et, par leur existence même d'objets littéraires publiés, de preuve de la possibilité d'atteindre un excellent degré de maîtrise dans une langue apprise tardivement. L'intérêt pédagogique pour l'écriture translingue de soi procède aussi de la récente valorisation de la démarche

biographique dans l'enseignement-apprentissage des langues. Sous l'impulsion des travaux du Conseil de l'Europe, qui ont abouti à la création du « Cadre européen commun de référence pour les langues » et du « Portfolio européen des langues », la « biographie langagière » s'est imposée comme une étape importante sur la route de l'acquisition d'une langue étrangère. Invitant l'apprenant à documenter l'histoire de son apprentissage de la langue en se posant des questions comme « comment ai-je vécu l'apprentissage ? » ou « comment certaines expériences interculturelles marquantes ont-elles influencé mon attitude envers la culture et la langue ? », elle a vocation d'engager une pratique réflexive dont on espère qu'elle participe du développement d'une conscience linguistique qui puisse permettre aux apprenants de relire et de guider leurs expériences dans la langue.

Dans ce contexte, c'est en tant qu'amorces des productions attendues des apprenants que sont souvent utilisés les textes translingues. L'espoir est que, dans la multiplicité des dimensions de l'apprentissage – on a vu dans les pages qui précèdent que l'écriture translingue de soi fait le point notamment sur l'accès à la langue (dimension sociologique), l'impulsion à apprendre (dimension psychologique), la faculté de langage (dimension cognitive), la structuration du répertoire langagier (dimension linguistique) et l'enseignement de la langue étrangère (dimension didactique) – et des relations à la langue d'adoption qui y sont testées, chacun trouve quelque chose qui puisse enclencher sa propre dynamique autobiographique.

Est-ce déconsidérer la littérature que de se réjouir de ce que ces textes puissent servir ? Pour ce qui est de ce type de service, on ne risque pas grand-chose à parier que les textes du corpus ici étudié trouveront longtemps à qui parler, tant les situations d'apprentissage de la langue continueront d'être nombreuses et variées dans un monde globalisé, et ceci même dans le scénario de l'imposition d'une langue hégémonique. Et à envisager les choses du côté de la production, on peut tendre à penser que les écrivains translingues se sont rendu un service en se prenant pour objet dans leurs textes. La centralité de l'écriture de soi dans la production littéraire translingue n'est peut-être pas sans lien avec les bénéfices de cette pratique, en tant que mise au point sur les relations qu'on entretient avec ses langues, pour l'apprentissage de la langue. Dans une telle perspective, l'écriture du texte littéraire

représenterait d'une certaine manière le prolongement d'un geste autobiographique induit par l'expérience de l'apprentissage d'une langue étrangère et le favorisant en retour.

Quoi qu'il en soit, le tournant biographique dans le champ de l'enseignement-apprentissage des langues sanctionne une évolution qui a amené à considérer la relation à la langue étrangère comme une expérience digne d'être racontée. Qu'ils en soient au principe ou qu'ils l'aient accompagnée, les textes littéraires ont partie liée avec cette évolution. Après l'essor de pratiques visant à inquiéter ou problématiser le récit de soi – dont des exemples marquants furent comme on l'a rappelé celles de Georges Perec ou de Roland Barthes –, le retour du sujet dans les textes contemporains s'est manifesté par un intérêt pour les expériences qui éprouvent particulièrement le sentiment de soi. Pour prendre quelques exemples parmi tant d'autres, pensons à la mobilité sociale (Annie Ernaux), l'épreuve de la filiation (Pierre Michon), la perte ou l'adoption d'un enfant (Philippe Forrest, Éric Laurrent). Dans les pages qui précèdent, j'ai voulu montrer que le changement de langue et la construction d'une relation particulière à la langue étrangère constituent de telles expériences et que l'écriture translingue de soi, par les moyens particuliers qu'elle offre pour l'exploration de l'histoire personnelle, peut les rejouer littérairement.

Pour proposer une cartographie de la littérature translingue contemporaine de langue française qui ne soit pas seulement fonction du contexte de production des œuvres, j'ai cherché à montrer que c'est d'abord le type de relation qu'ils entretiennent avec le français qui crée entre les écrivains translingues des airs de famille. L'écriture de soi étant le lieu par excellence de l'épreuve et de la construction de cette relation, j'ai proposé un parcours de leurs textes autobiographiques dont les stations principales correspondent à des relations distinctes, et largement partagées, au français.

Ces types de relation pourraient servir de bases à une étude comparative de l'écriture translingue de soi à travers les langues. Je n'ai pu faire mieux ici que de suggérer quelques pistes en proposant des rapprochements avec des textes autobiographiques translingues écrits en d'autres langues que le français (ceux de Joseph Conrad, d'Elias Canetti ou de Eva Hoffman, par exemple). Une telle étude

aurait l'avantage d'aller contre les structurations monolingues des histoires littéraires dont on sait bien qu'elles ne correspondent pas à celles que se créent pour eux-mêmes les écrivains. Par l'institutionnalisation de son plurilinguisme et l'actuelle tendance des trois (principales) littératures qui s'y écrivent à regarder respectivement vers Berlin, Paris ou Rome plutôt que de se regarder entre elles, il me semble que la Suisse constituerait un excellent terrain d'études si l'on voulait réduire cette entreprise à un nombre limité de langues et à des contextes culturels malgré tout assez proches. Aussi paradoxal ou déconcertant que cela puisse paraître à certains, il ne serait certainement pas inexact de dire que l'écriture translingue de soi constitue une importante ligne de force de la production littéraire suisse.

Quelque forme qu'elle prenne, une entreprise comparative de l'écriture translingue de soi gagnerait à se frotter à une idée singulière, affleurant discrètement dans plusieurs textes translingues, et sur laquelle je terminerai en profitant de donner à lire, pour l'exemplifier, quelques phrases d'un texte autobiographique translingue trop peu connu. Apparue dans des formulations se donnant le plus souvent pour hypothétiques et très subjectives, elle veut que le français pourrait bien être une langue particulièrement propre à l'écriture de soi. On peut se souvenir par exemple que Hector Bianciotti s'est représenté *phonologiquement* le français comme une langue intime dans laquelle, « plutôt *oiseau* que *pájaro* », il a pu se faire un nid de mots.

Merveille de texte autobiographique écrit au même moment que le *Paris-Athènes* de Vassilis Alexakis et que *L'Alphabète* d'Agota Kristof, le *Traité des courtes merveilles* (1989) du Tchèque Václav Jamek rapporte plus clairement à des données d'histoire culturelle l'impression que le français favorise le discours autobiographique. « Le tchèque, c'est ma langue maternelle », lit-on dans les premières pages, « le français, ma langue personnelle »¹. Cette épithète renvoie d'abord à l'« élargissement mental » et au « déblocage de la sensibilité » que Jamek doit à son « imprégnation par le français » dans le désarroi de son adolescence. Langue personnelle, le français l'est pour commencer en tant que « langue étrangère à 'tout ça' », occasion d'« une sorte de commencement pur » permettant la découverte de son « droit au libre examen » et celle de sa légitimité à suivre « [s]a propre voie »². Langue de la construction de la

¹ Václav Jamek, *Traité des courtes merveilles*, Paris, Grasset, 1989, p. 35.

² *Ibid.*, p. 268.

personnalité, le français est aussi pour Jamek une langue personnelle en ce qu'il permet le discours intime, conçu comme la liberté « de dire ce que je sentais, de rendre la parole à cette fragilité scandaleuse qu'on nomme sensibilité et que j'avais décidé de murer tout au fond de moi ». Il ne s'agit pas seulement ici d'un *effet de distance*, mais de quelque chose qui est propre à l'histoire culturelle française :

peut-être que mes énormités, en français, ne faisaient pas si énorme : c'était une langue si intellectuelle que mes déclarations ne pouvaient produire qu'un effet intellectuel, et puis ils (les Français) avaient l'habitude de tels discours, leur littérature tout de même était allée assez loin dans le genre ; au pire, je pouvais toujours plaider la maladresse¹.

À la tradition littéraire française de l'aveu autobiographique, dont on trouve un exemple fondateur chez Rousseau (faut-il insister ici sur le fait qu'on a pris l'habitude de considérer que ce sont ses *Confessions*, soit un texte de langue française, qui ont révolutionné l'écriture de soi et sont au fondement de l'autobiographie moderne), s'ajoute une qualité attribuée au français, celle d'être une langue « intellectuelle », dont la mobilisation pourrait paraître paradoxale. Mais orientant la question du côté de la réception, Jamek présente le français comme une langue qui, désamorçant l'impudeur, sied parfaitement à la communication de l'intimité. Et peut-être est-ce par l'effet de cette « langue plus dégourdie » que l'écriture intime a été concevable².

Que leur pratique translingue ait pris ou non la forme d'une défense de la culture et de la littérature françaises et qu'elle ait été comprise ou non comme redevable de certaines propriétés prêtées au français, on peut dire de tous les écrivains étudiés qu'ils ont trouvé une manière de faire de la langue française leur *langue personnelle*. La pratique de l'écriture translingue de soi en offre le plus probant témoignage : occasion de saisir les différents modes du devenir-personnel du français, elle le met à son service pour faire littérature d'une vie vécue aussi en d'autres mots.

¹ *Ibid.*, p. 271-272.

² *Ibid.*, p. 272.

Bibliographie

1. Corpus et autres textes littéraires

- Alexakis, Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989.
- Alexakis, Vassilis, *La Langue maternelle*, Paris, Fayard, 1995.
- Alexakis, Vassilis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002.
- Alexakis, Vassilis, *Je t'oublierai tous les jours*, Paris, Stock, 2005.
- Alexakis, Vassilis, *Paris-Athènes*, édition revue par l'auteur, Paris, Stock, 2006.
- Alexakis, Vassilis, « Paris-Athènes », dans *Cette langue qu'on appelle le français. L'apport des écrivains francophones à la langue française*, Paris, Maison des cultures du monde, 2006.
- Alexakis, Vassilis, « Une langue pour rire et une langue pour pleurer », *Synergies Monde*, n° 5, 2008, p. 29.
- Alexakis, Vassilis, *Le Premier Mot*, Paris, Stock, 2010.
- Alexakis, Vassilis, *La Clarinette*, Paris, Seuil, 2015.
- Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, dans Petrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes*, trad. française de Désiré Nisard, Paris, Firmin Didot, 1865, p. 266.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857.
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1987 [1953].
- Beckett, Samuel, *Dream of Fair to Middling Women*, Londres, Calder Press, 1992.
- Bianciotti, Hector, *Les Déserts dorés*, trad. française de Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1967.
- Bianciotti, Hector, *Celle qui voyage la nuit*, trad. française de Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1969.
- Bianciotti, Hector, *Les Autres, un soir d'été*, trad. française de Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1970.
- Bianciotti, Hector, *Ce moment qui s'achève*, trad. française de Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1972.
- Bianciotti, Hector, *Ritual*, Barcelone, Tusquets, 1973.
- Bianciotti, Hector, *Los Desiertos dorados*, Barcelona, Tusquets, 1975.
- Bianciotti, Hector, *Detrás del rostro que nos mira*, Barcelone, Tusquets, 1977.
- Bianciotti, Hector, *Le Traité des saisons*, trad. française de Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1977.
- Bianciotti, Hector, *La Busca del jardín*, Barcelone, Tusquets, 1978.
- Bianciotti, Hector, *L'Amour n'est pas aimé. Nouvelles*, trad. française de Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1982.

- Bianciotti, Hector, *El Amor no es amado*, Barcelone, Tusquets, 1983.
- Bianciotti, Hector, « Changer de langue, changer de façon d'être », *La Quinzaine Littéraire*, n°436, 1985, p. 10.
- Bianciotti, Hector, *Sans la miséricorde du Christ*, Paris, Gallimard, 1985.
- Bianciotti, Hector, *Seules les larmes seront comptées*, Paris, Gallimard, 1989.
- Bianciotti, Hector, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992.
- Bianciotti, Hector, *Le Pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995.
- Bianciotti, Hector, « Andreï Makine, le transplanté », *Le Monde des livres*, 6 octobre 1995.
- Bianciotti, Hector, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly. Suivi de l'Allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*, Paris, Grasset, 1997.
- Bianciotti, Hector, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Grasset, 1999.
- Bianciotti, Hector, « Autoficciones », *La Nación. Suplemento Cultura*, 29 avril 2001, p. 1-2.
- Bianciotti, Hector, *Une passion en toutes lettres*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
- Canetti, Elias, *Die gerretete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1977.
- Casanova, Giacomo, *Histoire de ma vie* (1789-1798), t. 1, 1798, manuscrit autographe, p. 10, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b.6000810t/f20.image>, page consultée le 3.11.2014.
- Chagall, Marc, *Poèmes*, traduction française de Philippe Jaccottet en collaboration avec l'auteur, Genève, Cramer Éditeur, 1975.
- Chen, Ying, *Quatre Mille Marches. Un rêve chinois*, Paris, Seuil, 2004.
- Cheng, François, *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Cioran, Emil, *La Tentation d'exister* (1956), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2011.
- Cioran, Emil, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960.
- Conrad, Joseph, « Author's notes » (1919), *A Personal Record*, Z. Najder et J. H. Stape (éds), Cambridge, CUP, 2008, p. xxi-xxii.
- Dario, Ruben, *Autobiografía, Obras Completas*, vol. I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950 [1912].
- Djavann, Chahdortt, *Je viens d'ailleurs*, Paris, Autrement, 2002.
- Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.-C. Lattès, 1985.
- Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Du Bellay, Joachim, *La Défense et illustration de la langue française*, E. Sansot & Cie, 1549.
- Edwards, Michael, *Paris aubaine*, Paris, Éditions de Corlevour, 2012.
- Esteban, Claude, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1990.
- Eugène, *La Vallée de la jeunesse*, Genève, Éditions La Joie de lire, 2007.
- Gary, Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2009 [1960, 1980 pour la version définitive du texte].
- Gary, Romain, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1996.
- Gary, Romain, *Le Sens de ma vie*, Paris, Gallimard, 2014.
- Goldschmidt, Georges-Arthur, *La Traversée des fleuves*, Paris, Seuil, 1999.
- Green, Julien, *Journal* (1943-1945), Paris, Plon, 1949.
- Green, Julien, *Le Langage et son double*, Paris, Fayard, 2004 [1985].
- Herrero, Kiko, *!Sauve qui peut Madrid!*, Paris, P.O.L, 2014.
- Hoffman, Eva, *Exit into History. A Journey Through the New Eastern Europe*, New York, Viking, 1993.

- Hoffman, Eva, *Lost in Translation. À Life in a New Language*, Londres, Vintage, 1998 [1989].
- Hugo, Victor, « Sur une barricade, au milieu des pavés », *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 246-7.
- Huston, Nancy, *Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980.
- Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1995.
- Huston, Nancy, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Huston, Nancy, *Limbes / Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 1998.
- Huston, Nancy, *Norð perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999.
- Huston, Nancy, *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2001.
- Huston, Nancy, *Losing North. Musings on Land, Tongue, and Self*, Toronto, McArthur & Co, 2002.
- Huston, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Huston, Nancy, « *Trauttore non è traditore* », dans *Pour une littérature-monde*, Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), Paris, Gallimard, « NRF », 2007, p. 151-160.
- Huston, Nancy, *Bad Girl. Classes de littérature*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Huston, Nancy et Leïla Sebbar (dir.), *Une enfance d'ailleurs*, Paris, Belfond, 1993.
- Huston, Nancy et Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Bertrand Barrault, « J'ai lu », 2006 [1986].
- Jamek, Václav, *Traité des courtes merveilles*, Paris, Grasset, 1989.
- Jurgenson, Luba, *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, Lagrasse, Verdier, 2014.
- Kang, Eun-Ja, *L'Étrangère*, Paris, Seuil, 2013.
- Kaplan, Alice, *French Lessons*, Chicago, Chicago UP, 1993.
- Kattan, Naïm, *Adieu, Babylone*, Paris, Albin Michel, « Espaces libres », 2003 [1975].
- Kattan, Naïm, *Le Réel et le théâtral*, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 2006 [1970].
- Khatibi, Abdelkébir, *Amour bilingue*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983.
- Kosinski, Jerzy, *The Painted Bird*, New York, Grove Press, 1976.
- Kristof, Agota, *Le Grand Cahier*, Paris, Seuil, 1986.
- Kristof, Agota, *La Preuve*, Paris, Seuil, 1988.
- Kristof, Agota, *Le Troisième Mensonge*, Paris, Seuil, 1991.
- Kristof, Agota, *L'Analphabète*, Zoé, Carouge-Genève, 2004.
- Kristof, Agota, *C'est égal* (nouvelles), Paris, Seuil, 2005.
- Kristof, Agota, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Seuil, « Opus », 2011.
- Kristof, Agota, *The Illiterate*, traduit par N. Bogin, précédé de G. Josipovici, « On Agota Kristof », Londres, CB editions, 2014.
- Kundera, Milan, « L'Exil libérateur selon Vera Linhartova », *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 120-132.
- Makine, Andreï, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.
- Makine, Andreï, « La Question française », *La Nouvelle Revue Française*, 1996/2, p. 14-19.
- Makine, Andreï, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure de France, 2003.
- Makine, Andreï, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Flammarion, « Café Voltaire », 2006.
- Makine, Andreï, *Une femme aimée*, Paris, Seuil, 2013.
- Makine, Andreï, *Le Pays du lieutenant Schreiber*, Paris, Grasset, 2014.

- Manet, Eduardo, *La Mauresque*, Paris, Gallimard, 1982.
- Memmi, Albert, *Portait du colonisé* (1957), précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, « Folio actuel », 2008.
- Mizubayashi, Akira, *Une langue venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2011.
- Moi, Kité, *Lamour Dieu*, Paris, P.O.L, 1999.
- Molnár, Katalin, *Vmely rejtett helyről, a beszélő felől indult és azt elbágyva (de quelconque endroit caché, en partant du locuteur et en le dépassant)*, Magyar Műhely, 1987.
- Molnár, Katalin, *De te ki vagy ? (Mais qui es-tu ?)*, éd. de l'auteur, 1990.
- Molnár, Katalin, *poèmesIncorrects et chantsTranscrits*, Nîmes, Fourbis, 1995.
- Molnár, Katalin, *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L, 1996.
- Molnár, Katalin, « Dlalang », *Revue de littérature générale*, 1996/2, *Digest*, P.O.L, non paginé.
- Molnár, Katalin « Diskusion », *Poézi Prolétér*, n°1, 1997, p. 15.
- Molnár, Katalin, *Konférans pour lé zilétrés*, Romainville, Al Dante, 1999.
- Molnár, Katalin, « Un peu de cuisine sur *Quant à je* (1peud kuizîn sur kantaje) », 21 octobre 2013, URL : <http://youtu.be/WUhQm9x0RoA>, page consultée le 10 avril 2015.
- Nabokov, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight*, trad. française de Y. Dauvet, Paris, Albin Michel, 1951.
- Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, London, Penguin, 2000 [1967].
- Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1984.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1975.
- Perec, Georges, *Récits d'Ellis Island* (1979), Paris, P.O.L, 1995.
- Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, t. VIII, Paris, Gallimard, « NRF », 1927.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 2002 [1954].
- Queneau, Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.
- Queneau, Raymond, « Errata », *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 219-226.
- Queneau, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994 [1965].
- Sante, Luc, *The Factory of Facts*, Londres, Granta, 1998.
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.
- Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964.
- Schreiber, Boris, *Un silence d'environ une demi-heure*, Paris, Le Cherche midi, 1996.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- Semprun, Jorge, *Adieu vive clarté...*, Paris, Gallimard, 1998.
- Semprun, Jorge, *Le Mort qu'il faut* Paris, Gallimard, 2001.
- Semprun, Jorge, *Exercices de survie*, Paris, Gallimard, 2012.
- Todorov, Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, « L'Histoire immédiate », 1996.
- Toledo, Camille de, *L'Inquiétude d'être au monde*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2011.
- Triolet, Elsa, *La Mise en mots*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1969.
- Triolet, Elsa, *Écrits intimes*, Paris, Stock, 1998.
- Troyat, Henri, *Un si long chemin*, Paris, Stock, 1976.
- Troyat, Henri, *Aliocha*, Paris, Flammarion, « J'ai lu », 1991.
- Valéry, Paul, *Œuvres*, J. Hytier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1960.

- Weber, Anne, *Vaterland*, Paris, Seuil, 2015.
- Wiesel, Elie, *La Nuit*, Paris, Minuit, « Double », 2007 [1958]
- Wolfson, Louis, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970.

2. Ouvrages et articles théoriques ou critiques

- Amati Mehler, Jacqueline, Simona Argentieri et Jorge Canestri, *La Babel de l'inconscient. Langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse*, trad. française de Maya Garboua, Paris, PUF, 1994.
- Angenot, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- Antoine, Gérard, « Raymond Queneau et la langue française », *Commentaire*, n° 107, 3/2004, p. 788-792.
- Armel, Aliette, « Exercices de nihilisme », *Le Magazine littéraire*, n° 439, février 2005, p. 92-97.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010.
- Baroni, Raphaël, « Tellability », *the living handbook of narratology*, Peter Hühn et al. (dir.), Hambourg, Hamburg University, 2010, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, page consultée le 23 septembre 2011.
- Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- Barthes, Roland, « Un univers articulé de signes » (1970), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Seuil, 2002, p. 649-654.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Barthes, Roland « Digressions », *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 109-121.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.
- Bellos, David, *Is That a Fish in Your Ear ? Translation and the Meaning of Everything*, Londres, Penguin, 2011.
- Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984.
- Berman, Antoine, Isabelle Berman et Valentina Sommella, *L'âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
- Bernard, Stéphane, « Ce que dit Nancy », *Initiales*, n°10, mars 2001, p. 7.
- Besemeres, Mary, *Translating One's Self. Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*, Oxford, Peter Lang, « European Connections », 2002
- Besemeres, Mary, « Emotions in bilingual life narratives », dans *Language and Bilingual Cognition*, Vivian Cook et Benedetta Bassetti (dir.), Hove, Psychology Press, 2011, p. 479-506
- Bimpage, Serge, « Agota Kristof ou l'amour de la vie jusque dans l'enfer », *Tribune de Genève*, 22 octobre 2001.
- Blaise, Marie et Sylvie Triaire, « De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs. Littérature et politique. », *Fabula / Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/>, page consultée le 02 février 2015.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bloomfield, Leonard, *Language*, New York, Henry Holt, 1933.
- Borin, Lars et Anju Saxena (dir.) *Approaches to Measuring Linguistic Differences*, Berlin, De Gruyter, « Trends in Linguistics », 2013.
- Bourassa, Lucie, « Du français, d'lang et des poèmes incorrects : Langage et poétique chez Katalin Molnár », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 5, n° 3, automne 2010, p. 110-138.
- Brincourt, André, *Langue française, terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.

- Brisac, Geneviève, « Agota Kristof et ses monstres », *Le Monde des livres*, 7 mars 1986.
- Butler, Judith, *Le Récit de soi*, Paris, PUF, « Pratiques théoriques », trad. française de B. Ambroise et V. Aucouturier, 2007.
- Cardonne-Arlyck, Elisabeth, « Articles en tous genres : le composite », dans *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 305-317.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Casanova, Pascale, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », dans *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes*, Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 289-296.
- Casanova, Pascale, *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Seuil, « Liber », 2015.
- Certeau, Michel de, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, 2002 [1975].
- Chabanne, Jean-Charles, « Queneau et la linguistique (2), Queneau lecteur de J. Vendryes, de la linguistique à la philosophie du langage. Suivi d'une bibliographie », *Temps Mêlés-Documents Queneau 150+57-60*, 1993, p. 39-55.
- Coe, Richard N., *Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1968.
- Combe, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- Combe, Dominique, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, « Licence Lettres », 2010.
- Cordonier, Noël, « Imaginaire et poétique: l'entrée dans la langue française chez Hector Bianciotti et Andreï Makine », dans *Unités et diversités des écritures francophones. Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, vol. 10, Leipzig, Leipzig Universitätverlag, 2000, p. 175-189.
- Cordonier, Noël, « Deux modèles de réception de la 'trilogie' d'Agota Kristof », dans *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, J.-P. Castellani, M. R. Chiapparo et D. Leuwers (dir.), Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 85-100.
- Coste, Claude, « Roland Barthes par Roland Barthes ou le démon de la totalité », *Recherches et Travaux*, n° 75, 2009, p. 35-54.
- Courtivron, Isabelle de, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 2, 2009, p. 151-164.
- Crépon, Marc, « Ce qu'on demande aux langues (autour du Monolinguisme de l'autre) », *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 27-40.
- Dargent, Françoise, « Le français, langue d'accueil de tous les écrivains du monde », *Le Figaro*, 8 janvier 2009.
- Debaene, Vincent, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2013.
- Debon, Claude, « Oudonkèlanorme ou Queneau par-delà le bien et le mal » (1986), dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 176-180.
- Delbart, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, 2005.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, « Incises », 1996.
- Dessons, Gérard, « La langue humaine », dans Antoine Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, Paris, Éditions Manucius, « Le Philologue », 2013, p. 9-42.

- Devarrieux, Claire, « Qui a pendu le chat ? », *Libération*, 5 septembre 1991.
- Diatkine, Anne, « ParléVou Molnar ? », *Libération*, jeudi 11 juillet 1996, p. 4.
- Díaz, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- Dion, Robert, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz, *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota Bene, 2002.
- Dollé, Marie, « Écrire en territoire dévasté : l'exemple du *Grand Cahier* », « Agota Kristof », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n°27, 2009, p. 19-24.
- Douzou, Catherine, « La 'légion étrangère' du roman français de la décennie », dans *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, B. Blanckeman et B. Havercroft (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 105-15.
- Ducas, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.
- Durante, Erica, « Agota Kristof : du commencement à la fin de l'écriture », *Recto/Verso*, n°1, juin 2007, URL : www.revuerectoverso.com/spip.php?article19, page consultée le 10 octobre 2014.
- Edwards, Michael, « L'Étrangèreté », conférence donnée au Collège de France le 23 septembre 2008, disponible en CD sous le même titre, Gallimard-Collège de France, « A voix haute », 2010.
- Forster, Leonard, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge, CUP, 1970.
- Fumaroli, Marc, « Quand l'Europe parlait français, Paris était polyglotte », dans *D'autres langues que la mienne*, M. Zink (dir.), p. 131-160.
- Garcin, Jérôme, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004.
- Gauvin, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- Gauvin, Lise, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- Gauvin, Lise, *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, « Points », 2004.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1991].
- Gourmont, Rémy de, « Les transplantés », *The Weekly Critical Review*, 30 juillet et 10 septembre 1903.
- Grosjean, François, *Parler plusieurs langues. Le monde des bilingues*, Paris, Albin Michel, 2015.
- Grutman, Rainier, « Autotranslation », dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (dir.), Londres, Routledge, 1998, p. 17-20.
- Grutman, Rainier, « Portrait sociologique de l'autotraducteur moderne : quelques réflexions à partir du palmarès des prix Nobel », dans *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. G. Kremnitz zum 65. Geburtstag*, Peter Cichon et al. (dir.), Vienne, Praesens, 2010, p. 209-224.
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie 1. Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- Hardwick, Louise, *Childhood, Autobiography and the Francophone Caribbean*, Liverpool, LUP, 2013.
- Hastings, Michel, Cédric Passard et Juliette Rennes (dir.), *Que devient le pamphlet ?*, *Mots. Les langages du politique*, n° 91, 2009.
- Higgins, Georges, « Une enquête des nouvelles littéraires. Les Conrad français », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 911, 912 et 916, samedis 30 mars, 6 avril et 4 mai 1940.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.
- Heller-Roazen, Daniel, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2007.
- Jarrety, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.

- Jeannelle, Jean-Louis, « Entre genres littéraires et savoir des usagers : le concept de 'dispositions génériques' », dans *Le Savoir des genres*, R. Baroni et M. Macé (dir.), *La Licorne*, n° 79, Rennes, PUR, 2007, p. 73-83.
- Jeannelle, Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2008.
- Jeannelle, Jean-Louis, « Histoire littéraire et genres factuels », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 16 juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>, page consultée le 23 septembre 2011.
- Jefferson, Ann, *Le Défi biographique. La Littérature en question*, Paris, PUF, « Les littéraires », 2012.
- Jouanny, Robert, *Singularités francophones. Ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000.
- Joubert, Jean-Louis, *Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.
- Karátson, André et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Lille, P.U.L., 1982.
- Karpinski, Eva C., *Borrowed Tongues. Life Writing, Migration, Translation*, Waterloo, Wilfried Laurier UP, 2012.
- Kellman, Steven G., *The Translingual Imagination*, Londres, University of Nebraska Press, 2000.
- Kellman, Steven G. (éd.), *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, London, University of Nebraska Press, 2003.
- Kelly, Michael G., « Poetry as a foreign language: Unhoused writing subjects in the *extrême contemporain* », *Forum for Modern Language Studies*, 47/4, 2011, p. 393-407.
- Kinginger, Celeste, « Bilingualism and Emotion in the Autobiographical Works of Nancy Huston », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 25, n° 3, 2004, p. 159-178.
- Kippur, Sara, 2009, « Pour ou contre une littérature-monde ? : Héctor Bianciotti, Silvia Baron Supervielle, and the case of Argentina », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n°2, p. 211-222.
- Kippur, Sara, « From yo to je: Héctor Bianciotti and the Language of Memory », *a/b : Auto/Biography Studies*, vol. 24, n°2, 2010, p. 249-281.
- Kippur, Sare, *Writing it Twice: Self-Translation and the Making of a Word Literature in French*, Evanston, Northwestern University Press, 2015.
- Klein-Lataud, Christine, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR*, vol. 9, n° 1, 1996, p. 211-231.
- Kramersch, Claire, *The Multilingual Subject*, Oxford, OUP, « Oxford Applied Linguistics », 2009.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Kristeva, Julia, « L'autre langue ou traduire le sensible », *French Studies*, 52/4, 1998, p. 385-396, repris dans *L'Avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, « Petite bibliothèque des idées », 1998.
- Kristeva, Julia, « Bulgarie, ma souffrance », *L'Infini*, n°51, automne 1995, p. 42-52.
- Kroh, Alexandra, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- La Chance, Brooks, « Intertextualité française et construction d'identité dans *Le Testament français* d'Andreï Makine », *Sources et interceptes: résurgences littéraires du Moyen-Âge au XX^e siècle*, L. Petris et M. Bornand (dir.), *Études de Lettres*, 1999/2, p. 201-210.
- Larminat, Astrid de, « Osmonde sort de l'ombre », *Le Figaro*, 30 mars 2011.
- Le Bris, Michel et Jean Rouaud, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.
- Le Bris, Michel et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- Le Page, Robert B. et Andrée Tabouret-Keller, *Acts of Identity. Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*, Cambridge, CUP, 1985.
- Leiris, Michel, *Journal 1922-1989*, J. Jamin (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 1992.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996 [1975].

- Lejeune, Philippe (dir.), *Le Récit d'enfance en questions*, Paris, Université de Paris X, « Cahiers de sémiotique textuelle », 1988.
- Lejeune, Philippe, « Verbatim 1 et 2 », dans *Voix et autobiographie, La Faute à Rousseau*, n° 57, 2011, p. 26-29.
- Lejeune, Philippe, « Rousseau et la révolution autobiographique », conférence aux Journées de l'Autobiographie (APA), 26 mai 2012, URL : <http://www.autopacte.org/Rousseau.pdf>, page consultée le 10 avril 2015.
- Lejeune, Philippe et Claude Leroy (dir.), *Le Tournant d'une vie*, Paris, Université Paris X, 1995.
- Lennon, Brian, *In Babel's Shadow. Multilingual Literatures, Monolingual States*, London, University of Minnesota Press, 2010.
- Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « Collection U - Lettres », 2004.
- Martin, Jean-Pierre, « 'L'instant qui décida de ma vie' ou de la conversion comme forme de littérature », *Poétique*, n°161, 2010, p. 21-36.
- Martin, Jean-Pierre, « Le moment suspensif », dans *Nihilismes ?*, E. Benoit et D. Rabaté (dir.), *Modernités*, n° 33, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 321-328.
- Mathis-Moser, Ursula et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Champion, 2012.
- Maury, Pierre, « Hector Bianciotti : les années européennes », *Le Magazine littéraire*, n° 335, 1995, p. 98-103.
- McDonald, Christie et Susan Rubin Suleiman (dir.), *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia UP, 2010.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.
- Miletic, Tijana, *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, « Faux Titre », 2008.
- Millet, Richard, *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, 2003.
- Montémont, Véronique, *Les Mots pour se dire. Petite cartographie des écrits égotropes*, mémoire inédit d'HDR, à paraître.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, « Quadrige manuels », 2013 [1999].
- Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions*, New York, Vintage, 1990 [1973].
- Nadeau, Maurice, « Écrire les langues françaises », *La Quinzaine littéraire*, n° 436, 16 mars 1985, p. 3.
- Noiville, Florence, « Pourquoi ils écrivent en français ? », *Le Monde des livres*, 21 mars 2009, p. 1-2.
- Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997.
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Pavlenko, Aneta, *Emotions and Multilingualism*, Cambridge, CUP, 2005.
- Pavlenko, Aneta, *Bilingual minds. Emotional Experience, Expression, and Representation*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006.
- Pavlenko, Aneta, « Autobiographic Narratives as Data in Applied Linguistics », *Applied Linguistics*, n° 28, 2007, p. 163-188.
- Pavlenko, Aneta (dir.), *Thinking and Speaking in Two Languages*, Bristol, Multilingual Matters, 2011.
- Paz, Octavio, « Hector Bianciotti, la liberté et la forme », *Le Monde*, 7 février 1992.
- Petion, Juliette, « Un cas d'un genre littéraire mal compris : *Le Testament français* d'Andreï Makine », dans *Andreï Makine*, M. L. Clément (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 131-146.

- Philippe, Gilles, *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, PUF, 2010.
- Philippe, Gilles et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- Picot, Marie-Laure, « Kati et ses langues », *Le Matricule des anges*, n°17, septembre-octobre 1996.
- Porra, Véronique. « Les 'convertis' de la Francophonie : entre création artistique, stratégies et contraintes », dans *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo et D. Leuwers (dir.), Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 2001, p. 297-311.
- Porra, Véronique, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2011.
- Prigent, Christian, « La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la 'performance vocale') », *Poésie Action*, 1984, URL : <http://www.le-terrier.net/TxT/spip.php?article79>, page consultée le 7 avril 2015.
- Rabaté, Dominique, « Un soupçon fructueux », dans *Nibilismes ?*, E. Benoit et D. Rabaté (dir.), *Modernités*, n° 33, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 5-16.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Rivarol, Antoine, *De l'universalité de la langue française* (1784), P. F. Fauche, Hambourg, 1797.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- Robin, Régine, « Écrire français avec un accent » dans *La langue française n'est pas la langue française, Fabula-LHT*, n° 12, mai 2014, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/robin.html>, page consultée le 07 avril 2015.
- Rousseau, Jean-Jacques, « Ébauches », *Œuvres complètes*, t. I., B. Gagnebin et M. Raymond (éds), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1959, p. 1153-1154.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1991.
- Sanna, Antonietta, « La langue des affects : le cas Valéry », dans *Multilinguisme et créativité littéraire*, O. Anokhina (dir.), Louvain-La-Neuve, L'Harmattan / Academia, « Au cœur des textes », 2012, p. 115-125.
- Sapiro, Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176, 2009, p. 8-31.
- Sapiro, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e – XXI^e siècles)*, Paris, Seuil, 2011.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, C. Bally et A. Sechehaye (éds), Paris, Payot, 1995.
- Savary, Philippe, « Écrire, c'est presque suicidaire », *Le Matricule des Anges*, n°14, novembre 1995 – janvier 1996, URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3813, page consultée le 12 octobre 2014.
- Schleiermacher, Friedrich, « Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens » (1813), dans *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz, Nina Mindt (éds), Berlin, De Gruyter, 2009, p. 59-81.
- Schwab, Johann Christoph, *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue française et la durée vraisemblable de son empire*, trad. française de D. Robelot, F. G. Henry (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Sheringham, Michael, *French Autobiography. Devices and Desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Sheringham, Michael, « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », dans *Le Tournant d'une vie*, Philippe Lejeune et Claude Leroy (dir.), RITM, Université Paris X, 1995, p. 23-36

- Sheringham, Michael, « Annie Ernaux, homing in on herself », *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 2012.
- Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.
- Siouffi, Gilles, « Du sentiment de la langue aux arts du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée*, n° 147, 2007, p. 265-276.
- Smith, Sidonie et Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, London, University of Minnesota Press, 2010.
- Sommer, Doris, *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*, Londres, Duke UP, 2004.
- Starobinski, Jean « Le style de l'autobiographie », dans *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 83-98.
- Steiner, George, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, OUP, 1975.
- Suchet, Myriam, *L'Imaginaire bétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Suleiman, Susan Rubin, « L'engagement sublime : Zola comme archétype d'un mythe culturel », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, p. 11-24.
- Suleiman, Susan Rubin, « Choosing French. Language, Foreignness, and the Canon (Beckett / Némirovski) », dans *French Global. A New Approach to Literary History*, Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman (dir.), New York, Columbia UP, 2010, p. 471-487.
- Tabouret-Keller, Andrée, *Le Bilinguisme en procès (1840 - 1940)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- Taillandier, François, *La Langue française au défi*, Paris, Flammarion, 2009.
- Tawada, Yōko, *Exophonie*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2003.
- Teichholz, Tom, *Conversations with Jerzy Kosinski*, University Press of Mississippi, 1993.
- Todorov, Tzvetan, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans *Du bilinguisme*, Bennani Jalil (dir.), Paris, Denoël, 1985, p. 11-38.
- Toledo, Camille de, *Visiter le Flurkistan. Ou les illusions de la littérature monde*, Paris, PUF, « Travaux pratiques », 2008.
- Treuil, René, *Le Mythe de l'Atlantide*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2012.
- Troyat, Henri, « Discours de réception », 25 février 1960, URL : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-henri-troyat>, page consultée le 12.12.2014.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.
- Venutti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 1995.
- Volodine, Antoine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n°6, 2002, p. 52-56.
- Wanner, Adrian, *Out of Russia: Fictions of a New Translingual Diaspora*, « Studies in Russian Literature and Theory », Evanston, Northwestern UP, 2011.
- Weber, Max, *On Charisma and Institution Building. Selected Papers*, S. N. Eisenstadt (éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. 253-67.
- Wilhelm, Jane Elisabeth, « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », dans *Traduire le genre : femmes en traduction*, Pascale Sardin (dir.), *Palimpsestes*, vol. 22, 2009, p. 205-224.
- Walkowitz, Rebecca L., *Cosmopolitan Style. Modernism Beyond the Nation*, New York, Columbia UP, 2006.
- Walkowitz, Rebecca L. (dir.), *Immigrant Fictions. Contemporary Literature in an Age of Globalization*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007.
- Walkowitz, Rebecca L., *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia UP, « Literature Now », 2015.

- Weiss, Jason, *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*, London, Routledge, 2003.
- Wismann, Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque des idées », 2012.
- Whorf, Benjamin, *Language, thought, and reality*, J. B. Carroll (éd.), New York, Wiley, 1956
- Yergeau, Robert, *À tout prix. Les prix littéraires au Québec*, Montréal, Éditions Triptyque, 1994.
- Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.
- Yotova, Rennie, « Agota Kristof et le théâtre de cruauté », « Agota Kristof », *Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 31-36.
- Zeender Berset, Muriel, *Écrire entre les langues. Littérature romande et identités plurielles*, Genève, Slatkine, 2010.
- Zink, Michel (dir.), *D'autres langues que la mienne*, Paris, Odile Jacob, « Collège de France », 2014.
- Zink, Michel, « Quelle langue est la mienne ? », dans *D'autres langues que la mienne*, Michel Zink (dir.), Paris, Odile Jacob, « Collège de France », 2014, p. 7-19.

Résumé court

La littérature translingue en français a récemment acquis une visibilité particulière : plus souvent et plus explicitement qu'auparavant les prix littéraires parisiens ont récompensé des écrivains d'outre-français et l'Académie française leur a ouvert ses portes. Des études critiques ont alors cherché à valoriser et à organiser une tradition littéraire longtemps méconnue en raison de la relative partition des études littéraires françaises et francophones et de la structuration de la francophonie littéraire en termes géographiques. Cette thèse vise à les prolonger en proposant une étude de cette tradition littéraire qui se base sur des faits plutôt textuels que contextuels. Car plus que les éventuelles similarités dans les conditions de leur passage des langues, ce qui crée entre les écrivains translingues des airs de famille c'est le type de rapports qu'ils entretiennent avec leur langue d'adoption ou leur manière d'envisager ce que le translinguisme fait à l'exercice de la littérature. Pour faire le point sur leur relation au français, c'est-à-dire à la fois raconter l'histoire de son développement et l'éprouver, les écrivains translingues ont très fréquemment pratiqué l'écriture de soi. C'est leurs textes autobiographiques, centraux mais curieusement négligés jusqu'ici dans l'étude du phénomène de l'écriture translingue, qui constituent le corpus de ce travail. En étudiant les textes de six écrivains jugés significatifs (Andreï Makine, Hector Bianciotti, Vassilis Alexakis, Nancy Huston, Agota Kristof et Katalin Molnár), il s'agit à la fois de montrer ce que la pratique littéraire translingue – en tant qu'elle peut questionner le sentiment de soi et donner de nouveaux moyens à l'exploration de l'histoire personnelle et de la subjectivité comme expérience langagière – fait à l'écriture de soi et de dessiner trois grands types de relation au français, ou trois approches du translinguisme, qui peuvent servir de pôles pour cartographier la littérature translingue.

Résumé long

L'écrivain translingue est celui qui pourrait dire : « Mon français n'a pas d'enfance ». Pour un texte ou pour toujours, il écrit en français alors même que ce n'est pas sa langue première et qu'elle n'a pas été pour lui toujours déjà là. Ce travail explore la centralité de l'écriture de soi dans la production littéraire translingue. Comme tel, il représente la première tentative d'envergure pour approcher le phénomène sous un angle générique. Il s'agit à la fois de montrer ce que la pratique translingue fait à l'écriture de soi et de dessiner trois grands types de relation au français, ou trois approches du translinguisme, qui peuvent servir de pôles pour cartographier la littérature translingue.

Ces dernières années, le translinguisme a acquis une visibilité particulière. Entre 1990 et 2014, les écrivains translingues ont raflé dix pour cent des principaux prix littéraires parisiens, une proportion sans commune mesure avec celle de leur production au sein de la littérature de langue française. Plus explicitement qu'auparavant, ils ont été reçus comme des écrivains d'outre-France et d'outre-français. Et c'est aussi de cette manière qu'ont été accueillis à l'Académie française les écrivains translingues Hector Bianciotti, François Cheng et Michael Edwards pendant ces années-là. Les guerres et les oppressions qui ont marqué le siècle dernier ainsi que les phénomènes de la globalisation et du développement de la mobilité ne sont pas pour rien dans la montée en visibilité du translinguisme littéraire. Non sans liens avec ces bouleversements, trois facteurs semblent particulièrement déterminants pour ce qui concerne la pratique translingue du français : l'évolution historique de la conception du bilinguisme et du rapport de chacun à sa langue première ; la graduelle accréditation de l'idée que la littérature s'écrit dans une sorte de langue étrangère ; et la progressive redéfinition du statut de la langue française dans le monde.

C'est aussi à l'aune du récent développement des études critiques qui lui sont consacrées qu'on peut prendre la mesure de la nouvelle visibilité du translinguisme. Si on avait auparavant étudié la pratique translingue d'auteurs particuliers, il a fallu attendre l'an 2000 pour voir paraître deux monographies dédiées plus généralement au phénomène : *The Translingual Imagination* de Steven G. Kellman concerne les écrivains translingues de l'anglais alors que Robert Jouanny a consacré son *Singularités francophones* aux auteurs translingues qui ont (au moins) le français comme langue d'écriture. D'autres études sont parues depuis qui proposent toutes de considérer que la question de la langue française ne se pose pas de la même façon pour les écrivains des contextes coloniaux ou postcoloniaux que pour l'écrivain translingue.

Cherchant à valoriser une tradition littéraire longtemps méconnue en raison de la relative partition des études littéraires françaises et francophones et de la structuration de la francophonie littéraire en termes géographiques, ces études sont le lieu d'une même tension. Il s'agit, d'un côté, de reconnaître l'extrême variété des *conditions* du passage des langues chez les écrivains translingues et, de l'autre, de postuler leur appartenance à une *condition* littéraire particulière qui légitime qu'on s'intéresse spécifiquement à eux. Il est indéniable que du saut des langues la raison et la distance varient énormément selon les cas. Il n'est de plus pas toujours unique ni définitif, de sorte qu'on gagne à considérer la dynamique du translinguisme en se demandant quel est le moment, la durée et la fréquence de la production translingue pour les différents écrivains.

Mais plus que les éventuelles similarités dans les conditions de leur passage des langues, ce qui crée entre les écrivains translingues des airs de famille c'est le type de rapports qu'ils entretiennent avec leur langue d'adoption ou leur manière d'envisager ce que le translinguisme fait à l'exercice de la littérature. Pour faire le point sur leur relation au français, c'est-à-dire à la fois raconter l'histoire de son développement et l'éprouver, ils ont très fréquemment pratiqué l'écriture de soi. C'est leurs textes autobiographiques, centraux mais curieusement négligés jusqu'ici dans l'étude du phénomène, qui constituent le corpus de ce travail.

L'acquisition d'une nouvelle langue et plus encore le développement de la

capacité de faire littérature dans une langue « étrangère » a récemment commencé à être appréhendé comme une expérience particulière au fort potentiel transformateur. Ces dernières années, nombre d'écrivains translingues l'ont en tout cas considérée comme étant digne d'être explorée et jouée dans des textes littéraires en français. De ce corpus d'une bonne trentaine de textes, parfois très différents par la matière considérée et par la manière d'écrire la vie, se dégage la constante d'un attachement particulier à l'écriture de l'enfance. Inaccessible horizon de l'écriture de soi, elle est aussi mise à distance par la différence linguistique dans le cas de l'écrivain translingue. Il occupe d'une certaine manière une position utopique que les autobiographes n'ont cessé de chercher : ses mémoires sont d'outre-langue.

Nombreux sont les auteurs qui ont figuré de translinguisme comme un renouveau : « cure de jouvence » (Alexakis), « seconde naissance » (Luba Jurgenson) ou possibilité d'habiter un « nouveau corps » (Julia Kristeva), par exemple. Tout apprenant de langue a pu ressentir l'ivresse de renommer le monde à neuf dans un nouvel idiome. De ce pas de côté qui extrait du familier, des écrivains ont fait un opérateur de découverte de soi. Car si on peut s'émerveiller de la nouvelle figure que prend telle ou telle chose quand elle est comme tirée hors d'elle-même dans les déchiffrements d'une nouvelle langue, il n'en va pas autrement du vécu. La pratique d'une autre langue pouvant provoquer une expérience d'étrangeté à soi et, dans le même temps, concourir à « révéler le mystère de l'être » (Naïm Kattan), la littérature translingue a toutes les raisons de prendre une tournure autobiographique.

Cela est d'autant plus vrai que les écrivains translingues ont bien des chances d'être soumis à ce qu'on pourrait appeler une *demande d'autobiographie*. Elle est de celles que l'autochtone tend à faire à l'allophone quand sur la base d'un signe d'étrangeté (nom, accent ou manières) il s'enquiert de son cas. Ces demandes sont d'autant plus fortes pour les écrivains, la langue étant pour eux à la fois l'outil et la matière d'un art qui s'exerce dans des champs institutionnels aux solides frontières sinon toujours nationales, du moins très souvent linguistiques. Désormais présentés dans leur étrangeté comme des auteurs dont l'enfance fut bercée par d'autres langues, c'est aussi du côté de la réception de leurs textes que les écrivains translingues se voient adresser une demande d'autobiographie. Une disposition

générique particulière fait qu'on lit volontiers leurs textes « autobiographiquement », quel que soit le pacte de lecture proposé, pour y débusquer tout ce qui pourrait permettre d'expliquer que la communication littéraire s'établisse en français.

Dans le but de faire le point sur les différents usages de l'écriture translingue de soi et sur la variété d'expériences qu'entraîne la relation à une autre langue, il m'a semblé pertinent de me concentrer sur quelques cas significatifs. Les écrivains retenus l'ont été parce qu'il m'est apparu que leurs textes offrent un échantillon représentatif des différentes relations au français ou au translinguisme qui sont jouées dans l'écriture translingue de soi. Les parties de cette étude correspondent aux trois types principaux de ces relations. On gagnera à se les représenter comme des pôles permettant de cartographier la production translingue plutôt que comme les principes de catégories hermétiques.

La première partie explore les entreprises littéraires d'écrivains qu'on peut dire *convertis* au français. Leurs textes témoignent du ravissement du français et de sa littérature. Parler de « conversions translingues », c'est aussi souligner que dans la plupart des cas le passage au français est définitif. Et l'image prend tout son sens quand on envisage la réception de la littérature translingue. Faire de ses praticiens des convertis, c'est reconnaître à la langue française, en son génie, le pouvoir de transformer des locuteurs non-natifs en écrivains et comprendre leur pratique littéraire comme un acte de foi dans ce pouvoir.

Le premier chapitre est le seul qui s'appuie sur un texte qui ne se présente pas comme autobiographique. Selon une approche relevant de la sociologie littéraire, je propose de lire *Le Testament français* (Prix Goncourt 1995) comme l'autonarration d'une posture d'écrivain *transplanté* qu'Andreï Makine mobilise sur la scène littéraire. S'il me paraît pertinent de partir de ce texte ayant connu un important succès critique et éditorial dans l'exploration de l'écriture translingue de soi, c'est que l'image d'écrivain qui s'y construit a influé sur la réception de la littérature translingue en général et servi de repère ou de repoussoir à d'autres écrivains translingues. L'étude de textes plus tardifs et régis par des pactes référentiels montre ce que la scénographie auctoriale qui se met en place dans *Le Testament français* a de matriciel pour l'ensemble de l'œuvre de Makine. S'appropriant la trajectoire de naissance à soi

par la *francité* qui était celle de son narrateur, l'écrivain transplanté peut légitimement rappeler la vigueur d'un héritage culturel longtemps valorisé dans le monde, et les habitants de l'Hexagone à leur devoir de mémoire.

C'est à une trilogie autobiographique dont la rhétorique et la structure empruntent au modèle de la conversion religieuse qu'est consacré le deuxième chapitre. Comme dans le scénario augustinien, une révélation est apportée par l'autorité d'un texte : le français est la langue de Paul Valéry et la forme de la vie de Hector Bianciotti dépend de sa découverte adolescente de vers traduits du poète dans un quotidien argentin. Bianciotti refuse l'étiquette de l'écrivain bilingue alors même qu'il a produit une œuvre conséquente et reconnue en espagnol avant de passer de manière définitive à l'écriture en français. C'est qu'il s'est véritablement trouvé dans le français, cette langue seconde devenue la première et la seule à pouvoir soutenir l'écriture intime.

Intitulée « Oscillations translingues », la seconde partie concerne des écrivains pour qui le translinguisme est avant tout affaire de mise à distance de la langue première (ou des langues d'enfance), du contexte sociopolitique et culturel auquel elle donne forme, voire de l'« état de soi-même » ou des virtualités d'être qui y sont rattachées. Ce n'est pas le français comme tel qu'ils prisent mais le changement de langue. Souvent écrivains bilingues, ils cherchent par l'écriture de soi à se faire un antre dans l'entre des langues.

Pour l'écrivain bilingue, le choix de la langue du texte à écrire peut représenter une épreuve. Dans le troisième chapitre, je m'intéresse à *Paris-Athènes* (1989), un texte autobiographique dans lequel Vassilis Alexakis, au prise avec la diglossie littéraire de son œuvre, s'affronte à cette question. S'il finit par choisir le français pour l'écriture de soi, c'est pour *s'expliquer* avec la langue française : il s'agit d'une part pour Alexakis de développer une capacité de mémoire autobiographique en français et, d'autre part, de tester sa relation à sa langue d'adoption à un moment de sa trajectoire littéraire où celle-ci fait problème.

Le quatrième chapitre traite des écrits autobiographiques de Nancy Huston, dont la trajectoire littéraire est étrangement parallèle à celle d'Alexakis. Dans son œuvre, la mise au point sur les effets du changement de langue et de la pratique

translingue de l'écriture se fait d'abord par la constructions d'affiliations translingues à Romain Gary et à Samuel Beckett dans des hommages où elle s'implique. Comme Beckett, Huston prise le translinguisme pour la distance libératrice qu'il instaure. Langue *froïde*, le français lui permet une exploration de l'intime que ne bornent pas les émotions associées à l'usage de l'anglais, sa langue première. Mais à mesure que sa pratique translingue se développe, Huston fait l'expérience d'un hiatus : tout se passe comme si une autre version d'elle-même existait en anglais. Oscillant entre ses langues d'écriture et auto-traduisant ses textes dans les deux sens, elle cherche à apprivoiser et à poursuivre ce qu'on peut appeler une épanorthose de soi.

Le titre de la dernière partie, « Robinsons translingues », fait écho à une intuition de Roland Barthes : s'il fallait imaginer un nouveau Robinson, il faudrait le placer non sur une île déserte mais dans une mégapole dont il ne connaîtrait pas la langue. Alors que les écrivains considérés dans les parties précédentes ont nourri leurs œuvres de l'amour pour le français et de l'eau fraîche du translinguisme, il se trouve des écrivains pour qui la pratique translingue n'est pas conçue comme une forme d'émancipation. L'écriture de soi a souvent été pour eux l'occasion de rejouer tout ce qu'il peut y avoir d'aliénant dans le passage des langues et dans la perte, parfois brutale, d'assise subjective qu'il peut impliquer. À un moment de leur parcours, ils ont en commun d'avoir été des Robinsons modernes qui ont fait des expériences particulièrement radicales de l'étrangeté du français.

Dans l'œuvre d'Agota Kristof, qui fait l'objet du cinquième chapitre, art et vécu semblent inséparables. Écrit dans une langue qu'elle n'a pas choisie et qu'elle ne maîtrisera jamais : le français « langue ennemie », son premier roman est une autobiographie déviée. On n'a cessé d'en faire une lecture autobiographique, rapportant sa matière à la vie de Kristof et l'inédite instance narrative gémellaire au fait qu'elle l'ait écrit dans une autre langue que la « sienne ». Dans *L'Alphabète*, un récit de vie originellement paru en traduction dans différents numéros d'une revue et plus tard exhumé de ses archives, Kristof dépeint le translinguisme comme une brutale dépossession de l'aisance dans la langue sans véritable effet sur la forme d'une œuvre qui n'a cessé d'opérer un strict découplage des langues et des appartenances.

Le texte autobiographique considéré dans le sixième chapitre déconcerte. Katalin

Molnár, « écrivain français de souche hongroise » y forge deux écritures qui étrangéifient le français. La première, « lékri dlavoi », s'apparente au néo-français de Raymond Queneau : il s'agit pour Molnár de faire reconnaître la légitimité littéraire de l'oral spontané qu'elle a éprouvé dans toute son étrangeté à son arrivée en France. Le deuxième « attentat » de Molnár contre le français consiste à lui imposer le patron morphosyntaxique du hongrois. Au service de l'écriture intime, la première de ces écritures vise à capter l'affect qui sourd de la parole alors que la seconde permet à Molnár de figurer ce qui dépend de son « hongroise histoire » dans sa relation au français. Le lecteur se trouve au final face à cette vérité simple : on n'écrit jamais en français mais *un* français.

Le retour du sujet dans les textes contemporains s'est manifesté par un intérêt pour les expériences qui éprouvent particulièrement le sentiment de soi. Dans cette étude j'ai cherché à montrer que le changement de langue et la construction d'une relation particulière à la langue étrangère constituent de telles expériences et que l'écriture translingue de soi, par les moyens particuliers qu'elle offre pour l'exploration de l'histoire personnelle et de la subjectivité en tant qu'elle est une expérience langagière, peut les rejouer littérairement. Alors que les études littéraires prennent un tournant global et que les flux migratoires s'intensifient, nul doute qu'on s'intéressera, à travers les langues, à ceux qui ont écrit, écrivent ou écriront leur vie en d'autres mots.

Abstract

For several reasons, translingual writers, defined here as authors who write in a language that is not their native one, have gained increased visibility in recent years. This is particularly true in the context of French literature where, more frequently than before, and with a more explicit recognition of their particular status, translingual writers have received important literary prizes and have been welcomed into the French Academy. Central to this recognition is their rich and diverse mobilisation of life writing, a corpus curiously neglected in the study of the phenomenon of literary translingualism. This thesis focuses on the writers Andreï Makine, Hector Bianciotti, Vassilis Alexakis, Nancy Huston, Agota Kristof and Katalin Molnár. It demonstrates that the translingual experience, in its capacity to question one's sense of self and provide novel tools for the exploration of one's personal history and subjectivity (conceived as an experience in language), appears eminently suited to the genre of life writing and that, in the current configuration of the French literary space, life writing is demanded from translingual authors. It proposes an original cartography of contemporary translingual literature in French, suggesting that more than any similarities in the conditions of their literary adoption of French, what creates family resemblance between translingual writers is the types of relation with their adopted language that are constructed in their autobiographical texts.