

La langue qui s'impose

Alain AUSONI

Peut-être faut-il commencer par remarquer que le phénomène de la pratique translingue¹ de la littérature n'est pas particulier à notre époque ni à la seule production littéraire en langue française, même s'il faut prendre en compte, quand on parle des langues d'écriture, ce qu'on a pour habitude d'appeler leur «littérarité», c'est-à-dire leur poids éditorial et culturel dans la République mondiale des lettres². Mais s'il n'est pas nouveau, ce phénomène n'a pas toujours été considéré de la même manière. Le seul fait qu'il nous interpelle aujourd'hui indique les effets durables de la sacralisation romantique de la langue maternelle, pierre angulaire de la construction des États-nations au XIX^e siècle. Sommes-nous en train de sortir de notre «condition monolingue» nous qui considérons, à l'inverse de nombreux héritiers de la pensée linguistique du romantisme allemand³, que la production littéraire translingue est digne d'attention ?

La question du passage des langues et, partant, du *choix* d'une langue (à telle période, pour tel texte ou pour toute l'œuvre) a été

1 Nous traduisons ici un néologisme forgé par Steven G. Kellman pour référer aux écrivains qui produisent des textes dans une langue qui n'est pas leur langue première ; voir *The Translingual Imagination*, Londres, University of Nebraska Press, 2000. Pouvant à la fois qualifier l'écrivain et ses productions, et s'appliquant aussi aux littératures écrites dans d'autres langues que le français par des écrivains non natifs, nous préférons ce terme à ceux de «singularités francophones», «écrivains français venus d'ailleurs» et «écrivains allophones d'expression française», respectivement proposés par Robert Jouanny, *Singularités francophones : choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000 ; Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, 2005 ; et Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption : une littérature «invitée» entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2011.

2 Voir Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

3 Nous faisons ici référence au sous-titre d'un livre récent dans lequel est examinée, sur la base d'un corpus de langue allemande, la tension entre des pratiques multilingues ou translingues et la persistance d'un paradigme monolingue (affermi au XIX^e siècle entre autres par Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt ou Friedrich Schleiermacher) qui structure encore aujourd'hui les discours politiques, sociaux et esthétiques. Voir Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue : The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

centrale dans les études consacrées aux écrivains translingues⁴. Pour faire le point sur cette question, la critique a prêté une attention assez inhabituelle à leur investissement de genres routiniers (entretiens, discours, etc.), au risque parfois de perdre de vue leurs textes publiés⁵. Pour ne prendre qu'un exemple, il est notable que les rares remarques — toujours lapidaires et souvent ironiques tant était insistante la demande qu'on lui faisait de s'expliquer — lâchées par Samuel Beckett quant à son *choix* du français aient donné lieu à des centaines de pages de commentaire⁶. Or, par son ampleur, cette traque aux raisons de l'élection du français a eu pour effet de laisser dans l'ombre une tradition de discours dont on peut dire qu'elle constitue l'une des rares lignes de force structurant l'hétérogène production translingue : celle de l'atténuation du caractère volitif du passage au français. Cette contribution lui est consacrée.

Conrad et les Conrad français contre l'idée du choix de la langue d'écriture

Auteur des plus célébrés, Joseph Conrad a livré au début du siècle passé une contribution majeure à la tradition discursive qui présente l'investissement d'une nouvelle langue d'écriture par l'écrivain translingue comme un *non-choix*. En 1919, l'écrivain d'origine polonaise prend le soin d'introduire la réédition de son texte autobiographique *A Personal Record* (1912) par une note auctoriale visant à tordre le cou à une opinion qui s'est répandue sur son usage translingue de l'écriture («the fact of my not writing in my native language») et qui veut qu'au moment d'entrer en littérature il aurait opéré un *choix* entre l'anglais et le français :

The truth of the matter is that my faculty to write in English is as natural as any other aptitude with which I might have been born.

4 Voir le sous-titre de l'étude pionnière de Robert Jouanny, *Singularités francophones : ou choisir d'écrire en français*, op. cit.

5 Voir, par exemple, Alexandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000 ou la place donnée aux entretiens dans l'étude déjà citée de Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption*, op. cit.

6 L'une de ces rares explications de son choix du français était par exemple : «pour faire remarquer moi», cité dans Ann Beer, «Beckett's Bilingualism», dans *The Cambridge Companion to Beckett*, John Pilling (éd.), Cambridge, CUP, 1994, p. 215.

I have a strange and overpowering feeling that it had always been an inherent part of myself. English was for me neither a matter of choice nor adoption. *The merest idea of choice had never entered my head*. And as to adoption — well, yes, 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 character⁷.

Conrad rejette du même geste l'idée du choix de l'anglais et la métaphore, selon lui éculée, de l'adoption d'une langue. Ce n'est pas lui qui aurait reconnu l'anglais pour sien, mais la langue anglaise qui aurait fait de Conrad l'un des siens, l'adoptant et l'adaptant, jusque dans son tempérament et sa manière d'être.

La trajectoire de Conrad et, surtout, la façon dont il l'a présentée ont exercé une influence durable sur l'appréhension du phénomène du translinguisme littéraire. Preuve en est qu'en 1940, s'intéressant aux «écrivains étrangers de langue française», *Les Nouvelles littéraires* intitulent le dossier qu'elles leur consacrent «Les Conrad français⁸.» Comme Conrad, les onze écrivains interrogés par le journaliste Georges Higgins⁹ sont réticents à représenter la pratique translingue de l'écriture comme un *choix* et la relation au nouveau médium littéraire comme une *adoption*. Parmi eux, Jean Malaquais, lui aussi d'origine polonaise, est certainement celui qui formule cette réticence avec le plus d'insistance et de précision :

J'aurais aussi bien pu m'exprimer en quelque autre langue, dont plusieurs me sont familières. L'écrivain qui, pour créer, se sert d'une langue qui n'est pas la sienne — on veut dire qui n'est pas sa langue maternelle — je pense qu'il obéit à une impulsion d'où le libre arbitre est presque entièrement absent. *Il n'y a véritablement choix — au sens formel du mot — que lorsqu'il y a conflit*. J'ai écrit tout de suite en français : une sorte d'impératif absolu. Ce fut un

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

8 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, same-dis 30 mars, 6 avril et 4 mai 1940.

9 Peut-être faut-il suggérer que l'objet de son enquête a quelque chose à voir avec le fait que Higgins est lui-même bilingue et pratique le journalisme dans une langue qui n'est pas sa langue première.

mariage d'amour; un des rares mariages qui ne soient point malheureux. L'option a dû se faire en moi, à mon insu, par ce que la langue française a éveillé dans mon cœur de possibles sensoriels, sensitifs, poétiques¹⁰.

Plusieurs typologies ont été créées pour faire cas de la variété des situations d'écriture translingue¹¹. Leurs critères sont, par exemple, 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?), sa fréquence (le français est-il adopté pour un, plusieurs ou tous les textes publiés après le changement de langue?) ou alors le lieu de production des textes translingues¹². De les faire fonctionner suppose non de lire des textes translingues mais de se renseigner sur la biographie des écrivains. Et à les faire fonctionner, on peut avoir le sentiment d'apparenter des écrivains dont les poétiques sont opposées.

Explorant la question de l'opposition à l'idée du *choix* de la langue d'écriture, nous nous baserons dans ce qui suit sur un corpus de textes autobiographiques translingues. Cela a pour premier avantage de montrer que cette question hante de nombreux textes publiés, et ne relève donc pas seulement d'un exercice de présentation de soi en contexte mondain. Par ailleurs, dans le but de dépasser les typologies existantes, ce corpus permet d'organiser la production translingue en fonction de *la représentation discursive du passage des langues*. Si cette approche se justifie, c'est que nombre de textes autobiographiques translingues font place aux désirs de leurs auteurs — ou répondent à la demande qui leur est faite — de *retracer* et *d'éprouver* les rapports qu'ils entretiennent avec leur(s) langue(s) d'écriture.

Avec tout ce que cela suppose d'approximation et de généralisation, mais dans l'espoir de nuancer un peu la compréhension du phénomène qui nous intéresse et qu'on a vite fait d'associer à une francophilie heureuse¹³, nous allons donc tenter de distinguer trois modes

10 Voir Georges Higgins, « Une enquête des nouvelles littéraires. Les Conrad français », *art.cit.*, n° 912, p. 4, nous soulignons.

11 On doit la première d'entre elles, qui reste la plus influente, à Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

12 C'est l'approche choisie par Anne-Rosine Delbart qui distingue les écrivains translingues « sédentaires » des « nomades » dans *Les Exilés du langage*, *op. cit.*

13 Considérant que « le choix de l'expression en langue française s'accompagne dans la plupart des

de représentation discursive du passage des langues, trois façons qu'a eues le français de s'imposer.

La langue qui s'impose, ou le ravissement instantané (Eun-Ja Kang, Hector Bianciotti)

Aussi étonnant que cela puisse paraître, le passage au français n'est souvent pas représenté comme un acte pleinement conscient ou réfléchi dans les textes autobiographiques qui vantent le plus les qualités du patrimoine culturel de langue française et celles du français comme médium littéraire. On peut voir *L'Étrangère* (2013) que la sud-Coréenne Eun-Ja Kang a récemment fait paraître au Seuil comme une manifestation significative de ce mode de représentation. Elle fait dépendre son œuvre translingue de l'expérience adolescente de son premier cours de français dans un lycée sud-coréen à l'issue duquel elle ne put que constater : « Oui, il me faut revenir à la réalité, après m'être glissée dans un rêve suave auquel le français m'a invitée¹⁴. » Et un peu plus loin : « Je suis impatiente de conquérir *cette langue qui s'est imposée à moi*, d'emblée et de toute sa puissance¹⁵. » Que s'est-il passé exactement? Le lecteur ne le saura pas. Dans le récit, ce tournant déterminant est le lieu d'une accélération narrative qui témoigne de la soudaineté (la langue s'est imposée « d'emblée », ce n'est pas un processus) et du caractère définitif de ce qui se lit comme un *ravissement*.

Une pareille accélération narrative, toute de passivité et d'onirisme, caractérise aussi la représentation du passage au français dans les textes autobiographiques de l'Académicien d'origine argentine Hector Bianciotti. La question est expédiée en quelques lignes, sur les neuf cents pages environ que comptent les trois volumes de son récit de vie : « 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,

cas d'une adhésion plus ou moins proclamée aux composantes quasi cultuelles de l'imaginaire de la langue française », Véronique Porra n'hésite par exemple pas à voir l'ensemble des écrivains translingues comme des « convertis à la langue française », *Langue française, langue d'adoption*, *op. cit.*, p. 15.

14 Eun-Ja Kang, *L'Étrangère*, Paris, Seuil, 2013, p. 147.

15 *Ibid.*, p. 152.

sans m'en rendre compte, la première page d'une nouvelle en français¹⁶. »

Dans ces textes, comme dans beaucoup d'autres, la langue française est présentée comme une force irrésistible, dont les vecteurs peuvent être les traits qu'on prête à la communauté imaginée de ses locuteurs, ses productions culturelles et la manière dont elles conditionnent en particulier l'idée que l'on se fait de la littérature en français, ou encore les qualités phonologiques et morphosyntaxiques qu'on lui associe, en ce qu'elles convergent avec l'idée que l'on se fait d'une langue littéraire. Cette langue qui s'impose, de toute son irrésistible force, exclut l'idée même d'un conflit. Si l'on suit Jean Malakais dans le raisonnement cité plus haut, le passage des langues ne se laisse alors pas comprendre comme un véritable choix.

La langue qui s'interpose (Nancy Huston)

S'il est des écrivains qui retracent la manière dont le français s'est imposé, d'autres mettent plutôt l'accent sur l'abandon de leur langue première. Dans ce cas, le français n'est le plus souvent pas représenté comme une force d'attraction. Il n'est pas non plus tellement valorisé pour ses qualités, ni pour celles qu'on prête aux œuvres qu'il a véhiculées (et qui l'ont transformé) ou aux locuteurs qui le mobilisent. Pour toutes sortes de raisons, ce qui intéresse alors dans le passage des langues, c'est le fait que le français fasse en quelque sorte obstacle à la langue première : s'il s'impose, c'est pour s'interposer.

On pourrait penser au célèbre cas de Louis Wolfson qui a documenté dans *Le Schizo et les langues* (1970) 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 en réalisant le rêve impossible de « ne plus l'écouter » : « 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

16 Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 331, nous soulignons.

quelque sorte qu'on ne lui parlât pas cette maudite langue, sa langue maternelle, l'anglais¹⁷. »

Pareille tentative d'échapper à la langue première compte pour beaucoup dans les débuts translingues de la pratique littéraire de Nancy Huston. Dans plusieurs de ses textes, elle a fait le point sur la libération créative permise par son changement de langue, occasion d'une double prise de distance : littéraire d'abord, d'avec le patrimoine anglophone (et nord-Américain en particulier) qui semblait structurer de manière trop contraignante le champ des possibles d'écriture ; et émotionnelle surtout, d'avec le passé traumatique de son enfance canadienne dont elle ne parvenait pas à s'extirper. Un signe des vertus émancipatoires de la pratique littéraire translingue réside dans la possibilité, nouvelle pour Huston, 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'intime¹⁸.

Dans cet extrait, la langue française n'est pas nommée. Elle est la « langue étrangère ». Et surtout, elle n'est *pas* (c'est Huston qui souligne) l'anglais.

Dans *Nord perdu* (1999), son autoportrait en écrivain translingue, Huston revient sur son passage initial au français, instrument « froid », permettant le « gel » de ses racines, une « langue-anesthésie » dont elle a cru qu'elle pourrait ensommeiller sa douleur. Tout n'a pas été si simple, comme le titre du livre l'indique, le changement de langue entraînant désorientation (sentiment de perdre le nord) et culpabilité (pour la perte du Grand Nord). Car à scruter les effets de l'exil linguistique sur sa personnalité et son corps, Huston mesure à quel point ils l'éloignent des « autres soi », ces spectres à qui elle donne corps dans une tentative d'écrire, à l'irréel du passé, celles qu'elle aurait pu devenir si elle était restée de l'autre côté de l'Atlantique.

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

18 Nancy Huston, *Âmes et corps, textes choisis 1981-2003*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 25.

Il faut voir comme une façon de se rapprocher de ces autres possibilités d'être le retour à l'anglais, que Huston opérera par le roman, puis par la composition d'une œuvre double fondée sur la pratique de l'auto-traduction dans les deux sens, et la composition de textes multilingues, partiellement auto-traduits ensuite pour arriver aux deux versions monolingues publiées.

Mais ce n'est que dans son tout récent *Bad girl. Classes de littérature* (2014) que Huston s'affronte pour la première fois dans un texte publié au double traumatisme dont elle fait dépendre son exil et son changement de langue : la tentative d'avortement de sa mère qui 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. Convoquant la forme originale d'un récit de vie adressé (au «tu») au fœtus qu'elle était, Huston l'avertit que, le propre du trauma étant de se rejouer au présent, elle n'échappera pas à l'incessante recherche du sens des événements du printemps où Alison, sa mère, disparaîtra de sa vie : «Dix mille pages écrites dans une langue étrangère», prévient-elle, «n'effaceront pas le douloureux délice d'entendre ses mots-notes sortir d'entre les lèvres rouge rubis d'une Alison de bonne humeur¹⁹.»

On peut faire référence à la fameuse triple impossibilité au fondement de l'écriture de Franz Kafka, pris dans le contexte politique et linguistique particulier aux écrivains de la Prague du début du siècle dernier²⁰, et dire que, pour des raisons toutes personnelles, Huston quant à elle s'est retrouvée un temps dans l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire dans sa langue *maternelle* (l'expression prenant tout son sens dans son cas) et l'impossibilité d'être pleinement soi en langue étrangère. Alors que pour Kang et Bianciotti, il n'y avait pas conflit de langues tant était forte l'attraction du français, Huston retrace en quelque sorte un phénomène inverse, de répulsion de la langue première, nécessitant le recours à une langue à même de s'interposer.

19 Nancy Huston, *Bad girl. Classes de littérature*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 155.

20 Kafka énonce la triple impossibilité (impossibilité de ne pas écrire, jointe à l'impossibilité d'écrire en allemand et à l'impossibilité d'écrire autrement) qu'il doit dépasser par l'écriture dans une lettre à Max Brod de juin 1921, citée par Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)* [1958], tr. fr. É. Gaspar, Paris Mercure de France, 1967, p. 84-85. Cette situation particulière dans la langue est centrale à la conceptualisation de la littérature mineure par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris Minit, 1975, n. 28, p. 29.

La langue imposée (Agota Kristof)

Un troisième mode de représentation du passage des langues est celui de la nécessité biographique. Il a par exemple été mobilisé par Agota Kristof, née en 1935 en Hongrie et qu'une suite de hasards a conduite en Suisse romande alors qu'elle suivait son mari dans sa fuite de la répression soviétique de 1956. Contrairement à Kang et à Bianciotti, qui tous deux disent avoir succombé aux charmes du français dans leur pays natal, et à Huston, qui avait une connaissance suffisante de la culture et de la langue françaises pour parier sur le potentiel émancipatoire d'un séjour à Paris, Kristof a fait face à une langue encore totalement inconnue à son arrivée en territoire francophone : «cette langue je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances²¹.» Nul doute que s'exprimer en français relevait d'une nécessité quotidienne pour Kristof. Mais nombre de ses pairs n'ont-ils pas écrit dans leur langue première après l'exil ? Si cela n'a pas été son cas, c'est qu'au fil du temps, malgré quelques publications en hongrois dans des revues d'exil à Paris et à Londres, Kristof n'a plus trouvé tenable de séparer sa langue de vie de sa langue d'écriture, sa pratique littéraire s'ancrant dans le quotidien et le prolongeant. Des notes manuscrites laissées sur certains avant-textes indiquent en outre que, n'ayant pas contribué significativement au façonnement de l'espace fortement politisé de la littérature hongroise de l'époque, elle ne pensait avoir que peu de chance de se faire éditer dans son pays d'origine, et encore moins de rencontrer un public international par la traduction²². Son cas est donc fort différent de celui d'auteurs comme Milan Kundera qui, jouissant déjà d'une reconnaissance internationale, a choisi de continuer d'écrire aussi dans sa langue première après avoir quitté son pays natal.

Plutôt qu'une aubaine — fétiche ou écran —, Kristof présente l'écriture

21 Agota Kristof, *L'Analphabète*, Carouge-Genève, Zoé, 2004, p. 54.

22 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 magyrophones : «Si j'avais continué (sic) à écrire en hongrois personne ne m'aurait traduit. Je n'étais pas un écrivain connue (sic), un écrivain dissident», Archives littéraires suisses, carton 12, cote A-3-32/10, chapitre «L'Analphabète», 1990, tapuscrit, 4 feuillets, p. 3.

en français comme un pis-aller. Si elle ne les pratiquait pas (et pour cause), les langues étrangères rencontrées dans la Hongrie de sa jeunesse signalaient toutes des situations de domination : politico-économique pour l'allemand ; militaire et culturelle pour le russe ; et sociale pour la langue des tziganes, stigmatisés comme des ennemis de l'intérieur. Il en ira de même du français, qui ne se laissera pas maîtriser et tentera d'étendre son empire sur l'entier du répertoire langagier de Kristof. Dans *L'Analphabète* (2004), récit autobiographique au titre révélateur, Kristof fait état de la lutte sans fin qu'elle a engagée avec cette langue « ennemie » :

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. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle²³.

On est loin ici du « mariage d'amour » (selon le mot de Malaquais cité plus haut) qui caractériserait la relation au français d'écrivains n'ayant pu faire autrement que de s'en *éprendre*. Pour Kristof, la pratique translingue de l'écriture porte bien plutôt la marque de l'irréremédiable nécessité de se *déprendre* de sa langue maternelle.

Au terme de ce bref parcours dans des formes variées d'écriture translingue de soi, on a vu des écrivains fort différents se retrouver dans la représentation du passage au français comme quelque chose d'autre qu'un choix. La langue s'est imposée à eux de diverses manières. Parions que d'envisager leur production sous cet angle permettra, mieux que les typologies existantes, de repérer chez les « Conrad français » des airs de famille.

23 Agota Kristof, *L'Analphabète*, op. cit., p. 23-24.