

Alain Ausoni

MÉMOIRES D'OUTRE-LANGUE

L'écriture translingue de soi



Slatkine Érudition
GENÈVE

Alain Ausoni

MÉMOIRES D'OUTRE-LANGUE

L'écriture translingue de soi



Slatkine Érudition
1918-2018
Cent ans de livres à Genève

Publication soutenue par la
Société Académique Vaudoise et le
Fonds des publications de l'Université de Lausanne

**Société
Académique**
Vaudoise

Unil
UNIL | Université de Lausanne

© 2018. Éditions Slatkine, Genève.

www.slatkine.com

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-05-102824-0

© 2018. Éditions Slatkine, Genève.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

Ce livre a sans doute trouvé son impulsion première dans la lecture d'un récit de vie composé en français par une femme qui en ignorait tout quand elle s'est retrouvée en Suisse romande à l'âge de vingt-et-un ans : *L'Analphabète* (2004) d'Agota Kristof¹.

Grâce à une précieuse bourse de la Berrow Foundation et au soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique, ce projet a mûri dans le stimulant climat de l'Université d'Oxford. Toute ma reconnaissance à Ann Jefferson qui n'aurait pas pu mieux l'accompagner.

Vivant au Royaume-Uni, j'ai pu faire l'expérience de la demande d'autobiographie suscitée par la vie quotidienne dans une autre langue et éprouver les bénéfices identitaires et langagiers de faire le point, toujours dans cette autre langue, sur sa propre trajectoire. Et enseignant le français langue étrangère, il m'a été donné de voir, outre ce que l'acquisition des compétences langagières 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 les aborder et de la pratiquer. Chaque apprenant tisse avec sa nouvelle langue des rapports particuliers, riches d'expériences et d'attentes personnelles. Merci à Kate Tunstall (à Worcester College) et à Thérèse Jeanneret (à l'École de français langue étrangère de l'Université de Lausanne) de m'avoir donné l'occasion de l'observer.

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», ici appelés *translingues*, ont souvent pratiqué l'écriture de soi pour explorer

¹ Comme la lectrice ou le lecteur sagace l'aura remarqué, ce livre adopte les Rectifications de l'orthographe de 1990, dans l'attente d'une réforme plus aboutie et plus complète. La lecture des avant-textes d'Agota Kristof n'est pas étrangère à ce choix.

la relation singulière qu'ils entretiennent avec leur langue d'adoption. Assez curieusement jamais réunis comme tels dans l'étude du phénomène, leurs textes autobiographiques forment mon corpus de travail.

Une partie de cet essai a été publiée sous forme d'article dans la revue *Fixxion* : merci aux éditeurs pour leur permission d'inclure ce travail ici sous une forme remaniée. À différents moments et sous des formes diverses, des échanges m'ont aidé à avancer : que soient ici remerciés Fabien Arribert-Narce, Raphaël Baroni, Claude Burgelin, Dominique Combe, Noël Cordonier, Toby Garfitt, Eugenia Kelbert, Marie-Chantal Killeen, Marie-Thérèse Lathion, Daniel Maggetti, Jérôme Meizoz, Gilles Philippe, le regretté Michael Sheringham et Christian Surcouf. Les omissions et les erreurs qui subsistent sont bien entendu de mon fait.

Au cours de ce projet, j'ai pris plaisir à me former aux rôles nouveaux pour moi de mari et de père. Pour son soutien, leur patience et leurs sourires, ce livre est dédié à Lauriane, et à Romane et Agathe.

Est-ce à force de lire des textes autobiographiques que, les voyant grandir et s'amuser avec les lettres, je me revois enfant ? Sur l'emballage de la tisane que je suis en train de préparer, la liste des plantes est donnée en trois langues, comme jadis celle des ingrédients de mon thé froid préféré. Dans la comparaison amusée de ces versions, combien de jeunes pousses ont comme moi trouvé un premier aperçu du plurilinguisme de leur pays, voire, pour certains produits ou dans d'autres contextes, une certaine intuition de la diversité des langues et des rouages de la mondialisation. Alors que l'enseignement-apprentissage précoce d'une autre langue nationale est régulièrement remis en cause en Suisse, ce livre se veut, bien qu'indirectement, une contribution à sa défense. Il ne s'agit pas seulement d'envisager la question du point de vue des gains communicationnels ou de la cohésion nationale mais de dire que cet apprentissage 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.

En osant faire une place ici à ces expériences personnelles, j'ai voulu suggérer que les œuvres littéraires qu'on va lire auront des chances de parler à celles et ceux qui vivent ou ont vécu entre différentes langues. Mais il s'agit aussi de reconnaître que les conditions de l'exploration de mon objet d'études m'ont sensibilisé à certains de ses aspects. Elles ont aussi renforcé l'intérêt que je lui porte et qu'il me reste, maintenant, à partager.



Marc Chagall, *Paris par la fenêtre*, 1913
© 2017, ProLitteris, Zurich

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 pâle, l'autre est bleue. Une main, bleue elle aussi, semble aller avec ce second visage. Mais le dessin d'un cœur, plus clair, occupe son centre.

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 l'autre vers l'avenir. Elsa Triolet a par exemple choisi une sculpture représentant une femme *bifrons* qui contemple l'un

¹ Marc Chagall, *Poèmes*, trad. 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*, vol. III, n° 1, 2015, p. 112-134.

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 »³. Une édition limitée de ce texte comprend une lithographie de Chagall : Elsa Triolet, qui écrit en russe et en français, traduit et s'autotraduit, 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 ?

Translingue⁴. L'homme du tableau en écrivain qui dirait : « Mon français n'a pas d'enfance »⁵. 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 a, quand ce passage est tardif, à acquérir dans une langue étrangère les compétences nécessaires à la communication littéraire.

³ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 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, 1990, p. 95.

⁴ Je traduis le néologisme « translingual » forgé en anglais par Steven G. Kellman et adapte, dans ce qui suit, sa définition du translinguisme littéraire pour référer au phénomène de l'écriture dans une langue acquise tardivement. Les pages qui suivent doivent beaucoup à son introduction pionnière et érudite à ce phénomène dans *The Translingual Imagination*, Londres, University of Nebraska Press, 2000.

⁵ Luba Jurgenson, *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 98.

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 yidiche, 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 célèbres 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 d'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 ou Chahdortt Djavann ont (pour l'heure) construit l'entier de leur œuvre dans leur langue d'adoption. À mesure que paraissaient leurs textes, et avec plus de force au fil des deux dernières décennies du ^{xx}^e siècle, s'est imposée l'idée que le translinguisme constituait une tradition littéraire riche et originale⁶.

DE LA MONTÉE EN SINGULARITÉ 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 infallibles de la forme de la littérature de langue française, on remarque que depuis le début des années 1990 les écrivains translingues ont raflé près de dix pour cent des prix, une proportion sans commune mesure avec celle, bien plus restreinte, de leur production au sein des lettres françaises⁷. Il faut surtout souligner que les écrivains récompensés :

⁶ On peut en voir un signe dans la création en 1985, sous l'impulsion d'Harald Weinrich, du Prix-Adelbert-von-Chamisso, récompensant des écrivains translingues germanophones (soit dans les statuts originaux : « deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache »). Voir Heinz Friedrich, dir., *Chamissos Enkel: Literatur von Ausländern in Deutschland*, Munich, DTV, 1986.

⁷ En vingt-cinq ans, de 1991 à 2015, les écrivains translingues ont récolté douze des cent-vingt-sept prix décernés.

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 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. À l'heure actuelle, la rareté de l'adoption d'un pseudonyme francisé par les auteurs translingues témoigne d'une autre manière d'un changement dans l'appréhension du phénomène. 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.

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, et c'est remarquable, avec un autre écrivain translingue : Vassilis Alexakis, récompensé pour *La Langue maternelle*, un 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 dans lequel 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. Après que le prix Nobel de littérature de l'année 2000 aura récompensé Gao Xingjian, écrivain passé du chinois au français pour l'écriture de certains de ses textes une dizaine d'années plus tôt, ce sera au tour de François Cheng, Michael Edwards et Andreï Makine d'être accueillis sous la Coupole, en 2002, 2013 et 2016 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 Bianciotti été jugés dignes de régler la langue française et d'œuvrer à sa défense.

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 singularité de l'écriture translingue. Non sans lien 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 autotraductive ont longtemps été choses courantes⁸. Mais avec le développement des nationalismes au fil du long XIX^e siècle, sous l'impact notamment de la pensée romantique allemande, 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»⁹. L'un des effets les plus durables de cette pensée 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»¹⁰.

La pratique littéraire d'une langue étrangère pose problème dans un tel paradigme. Et il a longtemps eu 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'autotraduise 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»¹¹.

En 1926, année où Yeats reçoit à son tour le Nobel, Marina Tsvetaïeva, 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 taraude : «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 ici une

⁸ Voir à ce sujet l'étude pionnière de Leonard 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, 2014.

⁹ 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.

¹⁰ Friedrich Schleiermacher, «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens» (1813), dans J. Kitzbichler, K. Lubitz, N. Mindt, eds, *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 75. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont miennes.

¹¹ Lettre du 7 mai 1935 à William Rothenstein, citée par S. G. Kellman, *The Translingual Imagination*, p. x.

injustice à son égard)»¹². La nécessité que Tsvetaïeva 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 prégance de l'hostilité qu'il rencontre 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»¹³, 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 linguistique¹⁴.

Après un siècle où on s'est attaché à démontrer sa nocivité¹⁵, la pratique bilingue a été significativement mieux acceptée à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. De plus en plus prisée 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»¹⁶, on est passé à des caractérisations plus fonctionnelles pour le considérer aujourd'hui

¹² Lettre du 6 juillet 1926 à Rainer Maria Rilke, citée par Daniel Heller-Roazen, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007, p. 177.

¹³ Julia Kristeva, «L'autre langue ou traduire le sensible», *French Studies*, vol. LII, n° 4, 1998, p. 386, repris dans *L'Avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

¹⁴ François Taillandier, *La Langue française au défi*, Paris, Flammarion, 2009, p. 46-47.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

comme « l'utilisation régulière de deux ou plusieurs langues ou dialectes dans la vie de tous les jours »¹⁷. Si 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 de l'écriture translingue, 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 question¹⁸.

En 1996, soit l'année qui a suivi l'année miraculeuse de la littérature translingue en français, 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 »¹⁹. On connaît bien le paradoxe fécond qui ouvre le texte : « [j]e n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne »²⁰. 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 et parlant une langue, le français, réglée dans la métropole et d'une certaine façon

¹⁷ *Ibid.*, p. 16. C'est la définition que retient François Grosjean dans son ouvrage.

¹⁸ Marc Crépon, « Ce qu'on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l'autre*) », *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 29. Je me base largement dans ce qui suit sur cette lecture éclairante du texte de Derrida.

¹⁹ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983, p. 11.

²⁰ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 13.

étrangère 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 (se) propose 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 réappropriier 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 culturels²¹.

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 par 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»²². 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 une condition qu'on a pu dire *postmonolingué*²³. 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»²⁴.

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

²¹ *Ibid.*, p. 124.

²² M. Crépon, «Ce qu'on demande aux langues», p. 37.

²³ 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 comme celles de Kafka, Adorno, Tawada ou Zaimoğlu ont visé un au-delà de la langue maternelle : Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

²⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1954), Paris, Gallimard, 2002, p. 297.

langue des écrivains s'est déployée et a été redéfinie comme son « autre »²⁵. Dans *Les Mots* (1964), Jean-Paul Sartre se l'approprie et la radicalise : « on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère »²⁶. 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 langue²⁷. 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 »²⁸. Mais, des penseurs du littéraire, c'est assurément Gilles Deleuze qui a le plus tourné autour de la formule proustienne²⁹. 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 »³⁰. Fasciné par des écrivains translingues comme Samuel 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 »³¹.

Au vu de l'influence de sa pensée du littéraire, l'intérêt de Deleuze pour les écrivains translingues suffirait à expliquer leur visibilité particulière à la fin du XX^e siècle. Son geste de « littéralisation » de la formule

²⁵ Pour une histoire de la « langue littéraire » comme objet imaginaire et réalité linguistique dans 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.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 140.

²⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁸ Roland Barthes, « Un univers articulé de signes » (1970), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Seuil, 2002, p. 654.

²⁹ Les mots de Proust sont repris en épigraphe d'un de ses livres les plus lus, Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

³⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11.

³¹ *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 extreme contemporain », *Forum for Modern Language Studies*, vol. XLVII, n° 4, 2011, p. 393-407.

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»³². Il développerait de ce fait une «surconscience linguistique», définie comme «une sensibilité plus grande à la problématique des langues»³³, 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»³⁴. Même si les écrivains translingues sont loin d'être les seuls pour qui «le langage fait problème»³⁵, à mesure que la langue littéraire s'est construite sur l'idée de son étrangèreté à la langue commune, on s'est particulièrement plu à penser qu'«on traite plus spontanément en langue littéraire une langue étrangère que la sienne»³⁶.

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 français³⁷. En 1798, dans la préface à ses *Mémoires*, Giacomo Casanova écrivait avoir décidé de faire œuvre translingue «parce que la langue française est plus répandue que la mienne»³⁸. 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»³⁹, l'heure n'était pas à contester au français son rayonnement ou ses mérites. Il est éclairant de rappeler à ce titre que Rivarol

³² Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, p. 259.

³³ *Ibid.*, p. 256.

³⁴ Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 15, je souligne.

³⁵ 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.

³⁶ Michel Zink, «Quelle langue est la mienne?», dans M. Zink, dir., *D'autres langues que la mienne*, p. 11.

³⁷ Voir Marc Fumaroli, «Quand l'Europe parlait français, Paris était polyglotte», dans M. Zink, dir., *D'autres langues que la mienne*, p. 131-160.

³⁸ 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 3.11.2017.

³⁹ 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, 2013, p. 9-42.

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*⁴⁰, écrite en allemand, proposait un examen bien plus poussé des raisons de l'hégémonie 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 ? », présentaient la légitime universalité 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 France⁴¹.

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 daigné répondre, sans que le jury ne lui en tienne rigueur. Reconnaisant l'importance de ce qu'on n'appelait pas encore la géopolitique sur les productions culturelles et le rayonnement des langues, Schwab avait de son côté pronostiqué la possibilité d'une redistribution des cartes, au profit 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 en d'autre temps que celui 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.

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

⁴⁰ 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, Amsterdam, Rodopi, 2005.

⁴¹ 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.

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, petit à petit, ont intégré les programmes scolaires et ont été étudiés pour eux-mêmes dans le cadre disciplinaire nouveau des études postcoloniales. Les secousses qui ont provoqué puis suivi la décolonisation 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 prophétiser la fin de la francophonie, comprise comme une entreprise aux relents néocoloniaux de domination par le centre parisien⁴². 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 d'expression française 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 dits « d'outre-France » au sein des lettres françaises. Mais, et c'est ce qui nous intéresse, des lauréats de l'année 2006 présentés ci-dessus, la dernière, Nancy Huston, écrit en réalité « d'outre-français ». Et, comme elle, plusieurs autres écrivains translingues ont signé le manifeste.

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 ni à l'espagnol, des langues qui comptent pourtant elles aussi plus de locuteurs que le français. Si on met de côté la question de la distance linguistique séparant la langue première de Casanova des différentes langues proposées plus haut, la raison en est que la littérarité d'une langue n'est pas directement indexée au nombre de ses locuteurs. Dans sa *République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova a montré qu'au xx^e siècle seule Londres est parvenue à concu-

⁴² « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007 ; et Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

rencher Paris en tant que bourse des valeurs littéraires. Plus que d'autres, la langue française a continué d'agir comme un « "certificat" littéraire » en raison d'une longue tradition « qui raffine, modifie, élargit à chaque génération littéraire la gamme des possibilités formelles et esthétiques de la langue »⁴³. La reconnaissance actuelle des écrivains translingues d'expression française a aussi à voir avec la volonté, institutionnalisée, d'as-soir cette préséance littéraire. Les manifestations discursives en sont innombrables. Pour n'en donner qu'un exemple, signalons que dans sa recension d'un ouvrage de l'écrivain et essayiste Alain Borer, polémique-ment conçu comme « un petit manuel du résistant en langue française » tant la langue lui semble blessée de toutes parts⁴⁴, Xavier North concluait en opposant à Borer le constat de la vive littéarité du français, manifeste selon lui dans la production des écrivains translingues : « ils apportent à tous ceux qui pourraient en douter la preuve que la langue française reste une langue dans laquelle peuvent continuer à s'exprimer la diversité et la complexité du monde ; qu'elle peut adresser un appel intime et comme nécessaire à ceux qui ne la parlent pas naturellement, ou pas encore. Et que cet appel est plus pressant, plus déterminant que celui que le statut international ou le rapport de forces entre les langues impose parfois, parce qu'il est fondé sur la culture »⁴⁵. Alors que la langue française porte moins qu'autrefois dans le concert politique ou économique des nations, il s'agirait de s'assurer que, sur le plan crucial du culturel, sa littérature donne toujours le la.

On peut dire en résumé que dans le contexte de ces trois mutations – qui ont affecté l'idée qu'on se faisait du translinguisme, de la littérature et du français –, la reconnaissance 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 démontre et renforce 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 tout à fait étrangère puisqu'elle demeure une *lingua franca* du littéraire.

⁴³ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 39.

⁴⁴ Alain Borer, *De quel amour blessée. Réflexions sur la langue française*, Paris, Gallimard, 2014, p. 281.

⁴⁵ Xavier North, « Shiak, silures et métaplasmes », « Langue française : le chagrin et la passion », *Critique*, n° 827, 2016, p. 306.

LE TRANSLINGUISME ET LA CRITIQUE

La montée en singularité 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 tels Conrad, Nabokov ou Beckett, il a fallu attendre l'an 2000 pour voir paraître deux monographies dédiées spécifiquement au phénomène du translinguisme : 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 comme langue d'écriture⁴⁶.

La relative nouveauté de cet intérêt critique explique que les écrivains translingues, longtemps vus comme des spécimens drôles ou rares de l'espèce littéraire, aient récemment été affublés d'une multitude de labels qui ont bien pu être pris pour des noms d'oiseaux. Aucun ne semble encore vraiment faire consensus. 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 critiques⁴⁷, il a souvent été associé à l'héritage colonial de la France et à un constat de marginalisation, voire la dépréciation, des productions littéraires extrahexagonales⁴⁸. 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 que pour l'écrivain translingue⁴⁹. 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

⁴⁶ S.G. Kellman, *The Translingual Imagination*; Robert Jouanny, *Singularités francophones. Ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000.

⁴⁷ 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»: «il résonne mal à certaines oreilles [qui] 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», voir «Pour une littérature-monde en français».

⁴⁸ Voir à ce sujet le chapitre «Comment peut-on être francophone?», dans Dominique Combe, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010, p. 25-41.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

trajectoire personnelle. De ce fait, et même si le français peut conserver son étrangeté et rester pour lui aussi 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 voire d'aversion ou qu'il finisse par souscrire à la dépréciation de sa langue première⁵⁰. Loin de moi pourtant l'idée de considérer l'écriture translingue comme le résultat nécessaire de l'élection enjouée d'une langue valorisée pour ses qualités ou sa littérature. Le jeu littéraire mondial est structuré par trop de forces contraignantes⁵¹. 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 »⁵².

Dès son titre, *Singularités francophones* (2000), 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 »⁵³.

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)⁵⁴. 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 siècle⁵⁵. 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

⁵⁰ Voir à ce sujet Albert Memmi, *Portrait du colonisé* (1957), précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2008, p. 125.

⁵¹ Lire à ce sujet le chapitre « La tragédie des hommes traduits », dans P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 359-422.

⁵² François Cheng, *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 8.

⁵³ R. Jouanny, *Singularités francophones*, p. 6.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁵ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, PULIM, 2005.

« 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 aux dimensions bien souvent transnationales. Car la première partie du titre de Delbart le dit bien, et il est en cela plus transparent que celui de Jouanny : ce que ces écrivains ont en commun c'est bien de faire œuvre littéraire dans un exil langagier⁵⁶. 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 premières paroles qu'on leur a adressées, des premiers mots qu'ils ont prononcés ou des premiers livres qu'ils ont lus⁵⁷. 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 »⁵⁸, dans les mots d'Hector Bianciotti, sur l'œuvre duquel on reviendra, le français peut, dans certains cas, s'habiller du tissu de connotations traditionnellement réservé à la langue que les linguistes n'aiment plus appeler *maternelle*.

Dans *Langue française, langue d'adoption. Une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, troisième monographie majeure consacrée au phénomène, Véronique 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 sociologique⁵⁹. Dans sa tentative d'identifier certaines des « règles » qui conditionnent l'hospitalité que le monde littéraire français offre à cette « littérature invitée »⁶⁰, elle fait contrepoids à l'approche de Jouanny qui s'était résolu à « renoncer à toute

⁵⁶ Pour un autre essai mobilisant une image similaire, lire Tijana Miletic, *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 7.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Grasset, 1999, p. 168.

⁵⁹ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2011.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 262-264.

ambition de théoriser et de rechercher une explication unique au fait singulier de la francophonie»⁶¹. Porra montre que dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en France, on a lu de manière plus constante qu'auparavant la production des écrivains qu'elle dit «allophones d'expression française» comme une littérature d'étrangers. 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 –, l'étiquette a, plus que celles de Jouanny et de Delbart, le mérite d'inviter clairement à une focalisation sur le passage des langues dans l'étude de cette tradition littéraire.

Plusieurs des écrivains translingues étudiés dans les trois ouvrages présentés ci-dessus sont répertoriés dans le *Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*⁶². 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, c'est donc le déplacement vers la France qui intéresse ce dictionnaire, 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. Dans une période où ce mot, omniprésent, évoque la fuite de la misère ou de la persécution, 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 d'aujourd'hui.

Plus récemment encore, la littérature translingue a bénéficié d'un sérieux coup de projecteur à l'occasion du tournant des études littéraires vers le mondial ou le global. Dans leur important *French Global*, Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman ont réuni des contributions pour

⁶¹ R. Jouanny, *Singularités francophones*, p. 36.

⁶² 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.

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) »⁶³. 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 « *from elsewhere* » à produire des best-sellers en français⁶⁴. 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 *écrivains translingues*. Pouvant qualifier à la fois les auteurs, leurs 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 définitif⁶⁵. Parler de *translinguisme littéraire*, c'est aussi favoriser le dialogue avec des recherches menées entre autres sur le *literary translingualism*, la *translinguale Literatur* ou le *translinguismo letterario*. Inviter, en d'autres termes, à la comparaison translinguistique pour se donner la possibilité de saisir, à large échelle, le rôle du phénomène dans les configurations de la littérature mondiale ou, dans des contextes plus restreints, la place et la forme spécifiques de la production translingue dans l'histoire de littératures particulières⁶⁶.

Si j'ai pris le temps dans ce qui précède de considérer les *mots* plutôt que la *chose* translingue, c'est que tous ces labels, et leur nombre, me semblent dire 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. Mais, quelles que soient les approches choisies,

⁶³ Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman, dir., *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia UP, 2010, p. xix.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 472 et p. xii.

⁶⁵ 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 à selon moi le défaut de focaliser l'attention sur le mouvement hors 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.

⁶⁶ Ce sont deux directions vers lesquelles pointent les travaux d'Ottmar Ette : voir en particulier son *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*, Berlin, Kadmos, 2005.

les études mentionnées 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* littéraire particulière qui justifie que l'on s'intéresse à eux en particulier. 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) langues⁶⁷. Ils confirmeraient sans doute d'une certaine manière 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»⁶⁸. D'autres écrivains translingues ont pu au contraire trouver en français des structures, des sonorités ou des vocables familiers. Réalisant à quel point le français était truffé de mots de sa langue maternelle, le Grec Vassilis Alexakis les prit pour «un comité d'accueil bien sympathique»⁶⁹. Mais les familles de langues ne suffisent pas à expliquer la familiarité ou l'étrangèreté d'une langue pour un écrivain⁷⁰. Conditions d'apprentissage de la langue, valorisation de sa dimension patrimoniale, traditions de contacts culturels entre certains espaces, situations de domination politique ou économique entre ces espaces, densité des intertextes entre leurs littératures, place de ces littératures sur le marché mondial, voilà autant d'exemples de facteurs qui peuvent influencer sur le sentiment de l'écrivain translingue à l'endroit de sa langue d'adoption.

⁶⁷ Voir Lars Borin et Anju Saxena, dir., *Approaches to Measuring Linguistic Differences*, Berlin, De Gruyter, 2013.

⁶⁸ F. Cheng, *Dialogue*, p. 7.

⁶⁹ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989, p. 137.

⁷⁰ 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, «À voix haute», 2010.

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 « écrivains étrangers de langue française », *Les Nouvelles littéraires* intitulent le dossier qu'elles leur consacrent « les Conrad français »⁷¹ –, 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 »⁷². Victime d'un ravissement de l'anglais, Conrad se défendait ainsi de l'avoir véritablement choisi⁷³. De tels discours réflexifs façonnent et révèlent des imaginaires de la langue qui ne sont pas sans effet sur les poétiques translingues. Très schématiquement, en espérant que le parcours proposé dans ce qui suit apportera la nuance nécessaire, on peut dire que s'opposent un imaginaire « bakhtinien », selon lequel la variété de ses usages ne cesse de rendre la langue étrangère à elle-même, et un imaginaire qui prêterait aux langues des qualités essentielles ou, pour le dire comme Conrad, un « génie », qui donnerait du sens à certaines aventures translingues.

Le translinguisme étant assez largement une littérature d'exil, d'autres écrivains ont été contraints de changer de langue par des forces plus concrètes. 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 vers l'inconnu. Il est des langues de faible diffusion et des systèmes de censure qui expliquent que certaines littératures ne puissent parfois pas

⁷¹ 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.

⁷² Joseph Conrad, « Author's notes » (1919), dans Z. Najder et J. H. Stape, éd., *A Personal Record*, Cambridge, CUP, 2008, p. xxi-xxii.

⁷³ Sur la tradition discursive de présentation du translinguisme comme « impératif absolu », voir A. Ausoni, « La langue qui s'impose », dans C. Allard et S. De Baisi (dir.), *Le Choix d'écrire en français*, p. 21-30.

s'écrire de l'étranger et que, contrainte, l'écriture en langue étrangère ait des chances d'être vécue comme une 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 claironnées dès le début⁷⁴.

Qu'il soit contraint ou choisi, et qu'il se comprenne ou non comme une montée en littéarité, le translinguisme peut par ailleurs constituer un acte d'identité particulièrement fort selon les langues en jeu⁷⁵. 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.

Produit de conditions très variables qui peuvent générer des rapports différents à la pratique translingue, le passage des langues n'est ni toujours à sens unique ni forcément définitif, de sorte qu'on gagne à considérer la dynamique du translinguisme. Dépassant les traditionnels classements des écrivains de langue française par aires géographiques et culturelles pour se permettre de saisir le phénomène du translinguisme au sein des littératures francophones, Dominique Combe proposait d'examiner trois données temporelles fondamentales : 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 ?)⁷⁶. 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, des premières années translingues de Milan Kundera. On peut aussi s'en servir pour opposer avec finesse les pratiques littéraires d'Andreï Makine

⁷⁴ Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 231.

⁷⁵ 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.

⁷⁶ Voir les pages consacrées à « L'écrivain bilingue », dans Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

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 alterne entre l'anglais, sa langue première, et le français pour la composition de ses textes, quand elle ne produit pas des textes plurilingues dont des sections sont ensuite autotraduites pour aboutir à deux publications monolingues⁷⁷.

Mais, créant différentes typologies pour comprendre la diversité des parcours et des situations, la critique n'a pas manqué de considérer le translinguisme littéraire comme 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 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 elle⁷⁸. 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 pour raconter l'histoire de son développement et pour 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. Ce livre lui est consacré.

TRANSLINGUISME ET ÉCRITURE DE SOI

Comme on l'a vu, le développement de la capacité de faire littérature dans une langue «étrangère» a récemment été appréhendé comme une expérience particulièrement digne d'attention. Remarqué en passant par les critiques qui se sont intéressés au phénomène, le caractère si volontiers autobiographique de la production translingue n'est certainement

⁷⁷ S. G. Kellman propose le terme «ambilingues» pour référer à un tel phénomène, *The Translingual Imagination*, p. 12-14.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 50-62 et p. 73-84.

pas sans lien avec cette évolution⁷⁹. Parce qu'il occasionne un rapport toujours particulier à la langue d'adoption, le translinguisme est en tout cas apparu comme une expérience mémorable, gagnant à être explorée et rejouée dans l'écriture par un nombre considérable d'écrivains. On peut s'en convaincre à la lecture de cette liste de textes autobiographiques translingues publiés depuis la moitié du siècle dernier. Sans prétendre à l'exhaustivité, elle permet de constater 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); Romain Gary, *Chien blanc* (1970) et *La Nuit sera calme* (1974); 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); Hector Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour* (1992); Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie* (1994); Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour* (1995); Andreï Makine, *Le Testament français* (1995); Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure* (1996); Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé* (1996); Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)* (1996); Jorge Semprun, *Adieu, vive clarté...* (1998); Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999); Nancy Huston, *Nord perdu* (1999); Georges-Arthur Goldschmidt, *La Traversée des fleuves* (1999); Jorge Semprun, *Le Mort qu'il faut* (2001); 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); Eduardo Manet, *Mes années Cuba* (2004); Georges-Arthur Goldschmidt, *Le Poing dans la bouche* (2004) et *Le Recours* (2005); Vassilis Alexakis, *Je t'oublierai tous les jours* (2005); Eugène, *La Vallée de la jeunesse* (2007); Akira Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs* (2011); Jorge Semprun, *Exercices de survie* (2012); Brina Svit, *Visage slovène* (2013); Eun-Ja Kang, *L'Étrangère* (2013); Kiko Herrero, *! Sauve qui peut Madrid!* (2014); Luba Jurgenson, *Au lieu du péril* (2014); Nancy Huston, *Bad Girl. Classes de littérature* (2014);

⁷⁹ R. Jouanny relève son caractère « si fréquemment autobiographique » dans *Singularités francophones*, p. 142; A.-R. 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 » dans *Les Exilés du langage*, p. 201; et V. Porra constate pour sa part que sa « charge autobiographique » s'est accrue au fil du temps dans la deuxième moitié du vingtième siècle dans *Langue française, langue d'adoption*, p. 99.

Anne Weber, *Vaterland* (2015); Atiq Rahimi, *La Ballade du calame* (2015), Velibor Čolić, *Manuel d'exil* (2016).

On pourrait reprocher aux formules «écriture de soi» et «écriture autobiographique» d'être imprécises et relever 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 années 1970⁸⁰. 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») 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 Perec⁸¹. Les plâtres de la construction théorique du genre autobiographique à peine essayés, 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 soi⁸², ainsi que par une ouverture au fictionnel comme garant de la vérité expressive du récit de soi ou comme révélateur de ce qu'Emil Cioran nommait «les infirmités ou les prestidigitations de la mémoire»⁸³.

Dans le soupçon des apories inhérentes à la forme de littérature que Lejeune a fait remonter aux *Confessions* de Rousseau, des récits intimes ont proliféré depuis lors sans que soit le plus souvent convoqué (par les écrivains ou leurs éditeurs) le terme d'*autobiographie*. D'autres, innombrables, ont été proposés, dont le plus connu est certainement *autofiction* qu'on doit à Serge Doubrovsky⁸⁴. Connaissant des fortunes diverses, ils

⁸⁰ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2008, p. 27.

⁸¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

⁸² Voir Claude Coste, «Roland Barthes par Roland Barthes ou le démon de la totalité», *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, p. 35-54.

⁸³ Emil Cioran, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 11.

⁸⁴ Voir Sylvie Jouanny, «Autofiction», dans F. Simonet-Tenant, dir., *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017, p. 94-97.

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 Queneau, citée par Perec en épigraphe à son *W*: « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ? ».

Parler d'*écriture de soi*, comme on le fait désormais fréquemment en anglais et en allemand, par exemple, lorsqu'on s'abrite sous les expressions *life writing* et *Selbstzeugnisse* respectivement, 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 étudiés⁸⁵, ni abolir la frontière entre fait et fiction⁸⁶. 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 saisir les diverses facettes de l'expérience vécue »⁸⁷. Des genres littéraires comme la biographie, l'essai, le journal, l'autoportrait et l'autobiographie, attestés depuis bien longtemps, apparaissent désormais fortement liés⁸⁸. Tous les textes autobiographiques cités plus haut ne sont bien sûr pas aussi déconcertants 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 dépaysé* 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*).

⁸⁵ C'est aussi la position privilégiée dans le récent *Dictionnaire de l'autobiographie*, comme son sous-titre l'indique : F. Simonet-Tenant et al., dir., *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017.

⁸⁶ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

⁸⁷ Michael Sheringham, « Annie Ernaux, homing in on herself », *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 2012.

⁸⁸ Voir Véronique Montémont, « Autobiographie », dans F. Simonet-Tenant, dir., *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, p. 82-84.

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 aussi bien la production hexagonale que les littératures postcoloniales⁸⁹, 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 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 »⁹⁰. Pour l'écrivain translingue, cette inaccessibilité est renforcée par la différence linguistique. Ses souvenirs d'enfance ne sont pas des souvenirs d'en France⁹¹. Les explorant, il est un peu dans la position utopique qu'ont rêvée nombre d'autobiographes avec 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 comme par celui des langues à la recherche de « petits bouts de quelque chose d'encore vivant »⁹². 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 a partie liée avec l'éducation plurilingue et la trajectoire cosmopolite de celle qu'on a longtemps appelée Natacha. Certains des tropismes les plus vifs de son texte concernent 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 aliénant de la différence linguistique. C'est certainement en français que Perec prononça ses premiers mots. Mais Régine Robin a bien montré l'influence fantomatique du yidiche, la langue de ses parents, sur son rapport au français et sur la poétique de *W ou le souvenir d'enfance*⁹³. Dans un texte plus tardif,

⁸⁹ 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 D. Viart et B. Vercier, *La Littérature française au présent*, p. 55-58.

⁹⁰ D. Viart et B. Vercier, *La Littérature française au présent*, p. 58.

⁹¹ 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.

⁹² Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 9.

⁹³ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Perec fit en tout cas de son ignorance de la langue des siens une cause de son manque d'un quelconque sentiment d'appartenance :

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 transmis⁹⁴.

La différence linguistique n'a certes pas le monopole de la mise à distance du 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 tient 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 »⁹⁵. L'écriture de soi peut avoir pour horizon de mesurer cette perte, voire de la solder ou de la dédommager.

« TIRAILLEMENT » TRANSLINGUE

« 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, « *héroïquement traître*, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même »⁹⁶. Se choisissant une langue d'écriture autre que sa langue première, l'écrivain translingue se trahit selon Cioran en ce qu'il se coupe en quelque sorte d'une mémoire. Bien que tous les écrivains translingues n'aient de loin pas compris l'écriture translingue comme un reniement de leur langue première, la centralité de l'écriture de soi dans leur production a certainement partie liée avec l'expérience d'une forme de rupture mémorielle. Si la trahison de l'écrivain translingue constitue pourtant, pour Cioran, un acte héroïque, c'est certainement parce que l'apprentissage tardif d'une langue étrangère suppose un travail acharné et que l'écriture translingue peut se comprendre, de la même manière que la traduction, comme une « subversion »,

⁹⁴ Georges Perec, *Récits d'Ellis Island* (1979), Paris, P.O.L., 1995, p. 58-59.

⁹⁵ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1991, p. 12.

⁹⁶ Emil Cioran, « Avantages de l'exil », *La Tentation d'exister* (1956), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2011, p. 30, je souligne.

«l'événement d'une étrangeté»⁹⁷. Pour Cioran, qui y voit l'un des «avantages de l'exil», la pratique translingue permet d'accéder à un nouvel état de soi-même, fût-il décevant. Très nombreux sont les auteurs translingues ayant cherché à figurer pareil renouveau identitaire. Alors que Rainer Maria Rilke écrivait se sentir «rajeuni» par son passage tardif au français (etwas wie eine zweite Jugend auf neuer Ebene)⁹⁸, d'autres ont par exemple parlé de «cure de jouvence» (Vassilis Alexakis), de «seconde naissance» (Luba Jurgenson) ou d'habitation d'un «nouveau corps» (Julia Kristeva)⁹⁹.

Nul besoin de se confronter à son enfance pour que la pratique pluri-lingue et l'écriture translingue apparaissent comme des expériences de dislocation. Dans des 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 vraie»¹⁰⁰.

Un révélateur particulièrement puissant de cet état de fait s'est trouvé être pour Green la pratique autotraductive. Dans le but de reprendre en anglais un récit dont il avait composé les premières pages en français, l'écrivain 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 permit de mieux se représenter le défi de l'écriture translingue de soi et, plus généralement, «le problème des

⁹⁷ Voir Arno Renken, *Babel heureuse. Pour lire la traduction*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2012, p. 243-244.

⁹⁸ Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden mit einem Supplementband*, M. Engel et U. Füllerborn, eds, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996, p. 418-423. Sur la renaissance translingue de Rilke, voir Eugenia Kelbert, «Reborn as René: The interplay of self and language in a selection of Rilke's late French and German poems», *The Yearbook of Comparative Literature*, vol. LV1, n° 1, 2010, p. 201-224.

⁹⁹ Voir Vassilis Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002, p. 54 ; Jurgenson, *Au lieu du péril*, p. 45 ; Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 26.

¹⁰⁰ Julien Green, *Journal (1943-1945)*, Paris, Plon, 1949, p. 160.

écrivains étrangers qui doivent en quelque sorte renaître dans une langue qui n'est pas la leur»¹⁰¹.

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 court¹⁰². Dans le récit 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, luttait alors pour s'accaparer l'entier de son être¹⁰³. De même, François Cheng attribue à son bilinguisme 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 »¹⁰⁴.

Tout apprenant de langue a pu ressentir l'ivresse de renommer le monde à neuf. 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 nourri sa pratique autobiographique de ce bouleversement :

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 menace¹⁰⁵.

¹⁰¹ Julien Green, « Une expérience en anglais » (1985), *Le Langage et son double*, Paris, Fayard, 2004, p. 197.

¹⁰² Aneta Pavlenko, « Bilingual selves », dans A. Pavlenko, dir., *Bilingual minds : Emotional Experience, Expression, and Representation*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 2.

¹⁰³ Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans J. Bennani et al., dir., *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 11-38.

¹⁰⁴ F. Cheng, *Dialogue*, p. 79-80.

¹⁰⁵ Naïm Kattan, *Le Réel et le théâtral* (1970), Paris, Denoël, 2006, p. 165-166.

En tant qu'elle peut mettre en question l'identité, par un « tiraillement » qu'on peut priser ou non, l'écriture 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*. Découlant de la perception d'un signe d'étrangeté, elle est de celles que l'autochtone tend à faire à l'allophone. Quand on demande à une personne d'où elle vient, on veut en réalité surtout qu'elle s'explique sur ce qui l'a amenée là où elle est : on attend d'elle un récit. Nancy Huston, sur l'œuvre translingue de laquelle nous reviendrons, reconnaît ainsi sa curiosité biographique pour « 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" »¹⁰⁶.

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 publiant des textes dans plusieurs langues ?), ce type d'attentes est d'autant plus fort pour les écrivains, en particulier dans le régime littéraire contemporain du retour de l'auteur. Ayant mis le doigt sur ce phénomène, Robert Jouanny proposait 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 »¹⁰⁷.

Il se peut aussi que cette demande d'autobiographie ne soit pas sans lien avec la récente vogue de la démarche biographique dans le champ de l'enseignement-apprentissage des langues. Depuis les années 1980, le « qui êtes-vous ? » dont parlait Jouanny est aussi communément adressé aux apprenants de langues dans le contexte de ce qu'on a appelé, dans les termes du *Cadre européen commun de référence pour les langues* et du

¹⁰⁶ Nancy Huston, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 37.

¹⁰⁷ R. Jouanny, *Singularités francophones*, p. 144.

Portfolio européen des langues qui l'accompagne, la pratique de la *biographie langagière*. Invitant l'apprenant à retracer son histoire avec les langues, 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?»¹⁰⁸, cette forme autobiographique réflexive a pour vocation de développer une conscience linguistique propice à l'évaluation et au guidage des expériences dans la langue¹⁰⁹. C'est dire que, depuis quelques temps, on considère la pratique de l'écriture de soi comme une aide à l'apprentissage quand elle fait le point sur la manière dont nous existons en langues. Sans penser au cas des écrivains translingues qui seraient entrés dans l'écriture en français dans le contexte d'un atelier d'écriture autobiographique, ni même à la forte demande du marché de l'enseignement des langues pour les témoignages d'écrivains pouvant déclencher les productions d'apprenants¹¹⁰, on peut d'une certaine manière considérer l'écriture translingue de soi comme le prolongement d'un geste autobiographique communément sollicité en situation d'apprentissage des langues.

Pour reprendre les mots de Naïm Kattan, si l'écriture translingue met l'identité «en question», cela est aussi sans aucun doute le fait d'une demande externe d'autobiographie, tangible ou fantasmée et reçue plus ou moins consciemment, affectant le versant de la production littéraire translingue.

Les écrivains translingues se présentant et étant désormais le plus souvent présentés dans leur singularité, comme des auteurs ayant vécu en d'autres mots «une enfance d'ailleurs»¹¹¹, cette demande d'autobiographie se double, il est tentant d'en faire l'hypothèse, d'une disposition générique particulière sur le versant de la réception. Quel que soit le pacte de lecture proposé, il semble bien qu'on tende à lire les textes translingues «autobiographiquement», pour y débusquer tout ce qui pourrait permettre d'expliquer que la communication littéraire s'établisse en français. On

¹⁰⁸ Voir Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, enseigner, évaluer*, Cambridge, CUP, 2001 et Conseil de la coopération culturelle, *Portfolio européen des langues (PEL). Principes et lignes directrices*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2000.

¹⁰⁹ Voir Thérèse Jeanneret et Stéphanie Pahud, dir., *Se vivre entre les langues. La biographie langagière : approches discursives et didactiques*, Neuchâtel, Artésia, 2013.

¹¹⁰ Voir par exemple Noëlle Mathis, «Écrire (entre) ses langues en atelier d'écriture» (en ligne), *Carnets*, n° 7, 2016.

¹¹¹ C'est le titre d'un recueil de dix-sept courts textes autobiographiques d'écrivains translingues et postcoloniaux. : N. Huston et L. Sebban, dir., *Une enfance d'ailleurs*, Paris, Belfond, 1993.

verra dans ce qui suit qu'Andreï Makine a décrit son recours à l'écriture pseudonymique comme une tentative d'échapper à ce type de lectures qui voudrait que l'écriture de soi et la thématization du changement de langue et de culture soient des passages obligés du translinguisme. Dans le contexte anxiogène décrit plus haut, de telles lectures semblent particulièrement privilégiées par l'institution littéraire, et Makine a su en tirer profit. Tirer la fiction translingue du côté de l'écriture de soi, c'est se donner la possibilité de valoriser l'auteur autant pour sa trajectoire et son choix du français que pour sa création.

VERS UNE CARTOGRAPHIE DE L'ÉCRITURE TRANSLINGUE

Pour faire le point sur les récents usages du translinguisme littéraire et pour chercher à comprendre ce que la pratique translingue fait à l'écriture de soi, 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 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 quelles sont les œuvres 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. Et 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*. Que les contempteurs d'une critique littéraire trop focalisée sur le terrain hexagonal se rassurent: des écrivains retenus, l'une a écrit 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 trois parties de ce livre, comprenant chacune deux études de cas jugés significatifs, correspondent aux principaux types de cette relation. On gagnera à se les représenter comme des pôles permettant de cartographier la production translingue sur une base textuelle plutôt que contextuelle. Explorant cette géographie, on tâchera 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 ou, en d'autres termes, révéler le fait que la subjectivité est une expérience dans la langue.

Les textes qu'on va lire nous renseignent sur un mode singulier, et relativement peu décrit, de participation à la littérature mondiale que les institutions littéraires « nationales » ont volontiers réduit au désir de se fondre dans un patrimoine culturel valorisé. C'est à un graduel éloignement de cet imaginaire du phénomène qu'invite, chapitre après chapitre, le parcours des poétiques translingues proposé dans ce livre.

PREMIÈRE PARTIE

CONVERSIONS

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 né.

– Romain Gary, *La Promesse de l'aube*

On 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*

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 rejouent leurs textes autobiographiques comme procédant de *conversions* translingues¹, c'est d'abord qu'à l'instar de ce qui se produit dans le scénario prototypique des *Confessions* d'Augustin une révélation est apportée par l'autorité de textes écrits. Andreï Makine et Hector Bianciotti, qu'on lira dans cette première partie, ont comme d'autres 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 écrivains 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 est revenu à un texte aussi ancien que *L'Âne d'or* (ou *Les Métamorphoses*) d'Apulée pour trouver une formulation de cette

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 de tout un ensemble de représentations et de valeurs couramment associées à la France et au français. Voir V. Porra, *Langue française, langue d'adoption*, p. 15 et, par exemple, André Brincourt, *Langue française terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.

proposition dans laquelle Franz Kafka se serait certainement retrouvé près de deux mille ans plus tard :

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 langage²?

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»³. 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 manqua pas relever que son accent, «pas celui de la plus pure tradition», signalait ses origines argentines. Pour la Secrétaire perpétuelle de l'Académie française, les rappeler, et se féliciter de l'élection du français par un écrivain venu «de très loin», c'était du même coup signaler que la langue française conserve quelque chose de son puissant rayonnement⁴. L'année précédente Makine avait ainsi été présenté comme le «Goncourt des steppes»⁵.

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

² 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, cité par S. G. Kellman, *The Translingual Imagination*, p. 8.

³ Samuel Beckett, *L'Innommable* (1953), Paris, Minuit, 1987, p. 63.

⁴ 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.

⁵ Marion Van Rentherghem, «Andreï Makine. Goncourt des steppes», *Le Monde*, 2 décembre 1995.

célèbre émission littéraire *Apostrophes*, 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 Apostrophes"»⁶. Ayant conçu l'émission-anniversaire comme «une manière d'éloge de la langue française et de la culture française»⁷, 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 étrangère⁸.

Pivot a bien choisi ses troupes. Ayant tous pratiqué l'écriture de soi, ces écrivains 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 Edwards⁹, 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

⁶ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 159.

⁷ «Apostrophes», *Antenne 2*, diffusée le 27 septembre 1985.

⁸ Catherine Douzou, «La "légion étrangère" du roman français de la décennie», dans B. Blanckeman et B. Havercroft, dir., *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 105-15. Que presque 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.

⁹ Voir M. Edwards, «L'Étrangèreté». Le substantif figure aussi dans le titre d'un de ses recueils de poèmes : *Paris aubaine*, Paris, Éditions de Corlevour, 2012.

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 fonder en langue son adoption du français. N'y rechignant pas, l'écrivain de lâcher alors son admiration pour Baudelaire, Gide et Rimbaud, et 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

On lit *roman* sur la couverture du *Testament français* (1995). Son auteur se plait 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 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

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

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

Makine caractérise aussi son narrateur³. 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 »⁴.

Si ces éléments permettent de mieux comprendre le désordre dans la réception du texte de Makine⁵, le but ne sera pas ici de justifier une lecture du *Testament français* 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 pseudonyme⁶. 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 littéraire⁷. Au lieu de chercher à rapporter les *agissements* du narrateur à une personne civile dont on ignore le véritable nom, ce sera s'offrir la possibilité de prendre Makine

³ 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 encore 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 Murielle Lucie Clément, « Andreï Makine », dans U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner, dir., *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, p. 572-576.

⁴ Jacques Lecarme, « La légitimation du genre », dans P. Lejeune, dir., *Le Récit d'enfance en questions*, Paris, Université de Paris X, 1988, p. 21-39.

⁵ 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 M. L. Clément, dir., *Andreï Makine*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 131-146.

⁶ Astrid de Larminat, « Osmonde sort de l'ombre », *Le Figaro*, 30 mars 2011.

⁷ 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, 2011, p. 49-55.

au mot pour examiner comment son texte «philosophal» agit dans un dispositif «visant à imposer une image d'écrivain dans une conjoncture littéraire»⁸. 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* – médiates, secondes, structurellement négligeables» mais qu'elles constituent «des dispositifs identitaires, par lesquels les écrivains tentent de signaler leur position»⁹.

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 que l'image d'écrivain qui s'y construit semble avoir eu un effet 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»¹⁰. On peut dire que Makine consolide et invite les lectures qui font de la pratique translingue du français un nécessaire hommage à la France et à sa littérature, voire une conversion aux valeurs dont on les pense investies¹¹. Dans les deux prochaines parties de cette étude qui ont vocation à nuancer ce type de lecture, on verra que des écrivains comme Nancy Huston et Agota Kristof se sentent obligées de préciser que le fait d'écrire en français n'implique pas leur francophilie

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ 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».

¹⁰ *Ibid.*, p. 106-109.

¹¹ Pour un exemple marquant de ce type de lecture, en plus de celui de B. Pivot cité plus haut, voir A. Brincourt, *Langue française, terre d'accueil*.

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 transplantés¹².

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 confirma sans s'en plaindre que, comme son narrateur, il s'était vu refuser la nationalité française : elle lui fut accordée peu de temps après. Puisque sa situation administrative n'avait pas changé, il faut supposer que l'image d'écrivain construite par son livre et sa capacité à parler au lectorat français furent pris pour des signes tangibles 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 tâcherai pour commencer de montrer qu'il a pu s'approprier des traits posturaux existants. Parmi ceux-ci, certains ont été bien dessinés par deux de ses prédécesseurs, 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, *Le Testament français* se distingue d'un texte autobiographique en ce que le narrateur-personnage se prénomme 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 a bien des chances d'intriguer le lecteur (quel est le bénéfice narratif de

¹² Voir Eun-Ja Kang, *L'Étrangère*, Paris, Seuil, 2013.

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'esprit¹³. 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 apatriote 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”»¹⁴.

Dans son discours de réception à l'Académie française, Troyat retraça son « roman d'amour avec son pays d'adoption » en commençant par rappeler comment, 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 »¹⁵. 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 de donner à voir le climat qui l'a vu naître,

¹³ Henri Troyat, *Aliocha*, Paris, Flammarion, 1991. Cette hypothèse semble la plus probable puisque Makine se mesurera explicitement à Troyat en livrant sa propre version le vie de Catherine II dans *Une femme aimée*, Paris, Seuil, 2013.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵ Henri Troyat, « Discours de réception », 25 février 1960.

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, 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 transfiguré¹⁶.

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 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 » au cœur de cette « magie photographique », alors prisée par les femmes de toutes classes sociales, ne sont pas moins porteurs d'une *invitation au voyage*¹⁷ : « 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

¹⁶ A. Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 13. Désormais T, suivi du numéro de page.

¹⁷ 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.

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 mondiale¹⁸.

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 narrateur¹⁹. Cette Française, dont la vie 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 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.

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 passaient 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, mêlant ainsi dans un alliage subtil biographie de sa grand-mère et récit de formation.

Toutes ces caractéristiques 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

¹⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1927, p. 206-207.

¹⁹ N. Cordonier propose de s'inspirer de la psychosociologie de René Girard pour considérer les médiateurs qui, dans la trajectoire des écrivains translingues, définissent les valeurs du français-cible. Voir «Imaginaire et poétique : l'entrée dans la langue française chez Hector Bianciotti et Andreï Makine», p. 180-182.

par l'écriture celle par qui la France est arrivée à Romain Gary : sa mère. La force du désir de France qui animait cette femme slave, guidant ses actes et hantant ses discours, suffit 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 »²⁰. 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] 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 »²¹. 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 bicorne 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 né²².

²⁰ R. Gary, *Le Sens de ma vie*, Paris Gallimard, 2014, p. 17.

²¹ R. Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 2009 [1960, 1980 pour la version définitive du texte], p. 230.

²² *Ibid.*, p. 98-99.

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» 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 l'embarquement pour Babylone, ma mère fit une crise religieuse»²³. 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 étant celle de la crue de la Seine de 1910, Makine y fait référence par une image frappante : «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 signale, 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 un état de société²⁴.

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. Et cela d'autant plus qu'elle sera vécue en des temps perçus comme mettant particulièrement à l'épreuve leur idéal : la période de la collaboration, pour Gary, et celle d'une crise des valeurs, affectant 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

²³ *Ibid.*, p. 41-42 et p. 204, je souligne.

²⁴ René Treuil, *Le Mythe de l'Atlantide*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 67.

idéal et tenté de faire passer d'autres considérations avant l'honneur de la patrie, son narrateur ne semble 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»²⁵. 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 français basés en Angleterre. Mais comment mieux dire l'implantation 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 palpait 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, comme chez Troyat, ou au romanesque de la présentation d'une France mythique par une médiatrice-conteuse, comme chez 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 de s'y tenir. 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, ce qui contribue aussi au brouillage du pacte de lecture puisque le texte de Gary se donnait, lui, pour autobiographique. Et alors que Troyat représentait « l'art français » comme une liane qui le retint, Makine prolonge la métaphore végétale et symbiotique en le donnant à voir comme une greffe transformatrice.

²⁵ *Ibid.*, p. 295.

GREFFES DE LANGUES (DU BELLAY, CANETTI, KRISTEVA)

En faisant de la greffe française un motif central du *Testament français*, Makine renvoie à plusieurs usages 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* [...] entaient et appliquaient à leur langue²⁶. »

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 vieillir et quasi mourir²⁷.

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

²⁶ Joachim Du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, E. Sansot & Cie, 1549, p. 79-80, je souligne.

²⁷ *Ibid.*, p. 64-5.

et à la pratique translingue de l'écriture²⁸. On doit la première à Elias Canetti, né en 1905 en Bulgarie, dont les scènes de la prime enfance se jouèrent 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 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. Celui qui recevra le prix Nobel de littérature en tant qu'auteur germanophone en 1981 condense rétrospectivement 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* »)²⁹. Tenant de l'oxymore, cette formule exprime tout ce qu'il y 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 mère³⁰. Par l'image de l'implant, Canetti 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 lui³¹. Mais qualifiant la langue *sauvée* tardivement par cette opération de « maternelle », l'écrivain signale pourtant 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

²⁸ 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, 1996.

²⁹ Elias Canetti, *Die gerretete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1977, p. 107, je souligne.

³⁰ Pour une lecture psycholinguistique de la trajectoire de Canetti, voir Claire Kramsch, *The Multilingual Subject*, Oxford, OUP, 2009, p. 78-81.

³¹ E. 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).

douleurs qui précéderent 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 incompréhensible»³².

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 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 – demeureraient 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 souviens³³.

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 Makine³⁴. 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

³² E. Canetti, *Histoire d'une jeunesse. La Langue sauvée*, trad. française de B. Kreiss, Albin Michel, 1980, p. 101.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ En novembre 1994, Julia Kristeva publie le texte « Bulgarie, ma souffrance » sur sa page internet de co-directrice du Centre Roland Barthes. 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.

mémoire, « où la langue et le corps ressuscitent dans les battements d'un français greffé »³⁵. 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.

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 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 »³⁶. Alors que dans l'économie du récit de Canetti « le développement ultérieur de [s]a vie » dépend du moment de l'implantation de la greffe³⁷, 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, 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.

³⁵ 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.

³⁶ N. Cordonier, « Imaginaire et poétique », p. 179. Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

³⁷ E. Canetti, *Histoire d'une jeunesse. La Langue sauvée*, p. 101.

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 transformations qu'elles provoquent.

« CETTE BRANCHE ÉCLOSE EN NOUS » : DÉCOUVERTE ET POUVOIRS DE L'ANALOGIE

Si la greffe française est, comme on l'a vu, mémorialement 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 au couple impérial par José Maria de Heredia – lui-même reçu à l'époque comme « l'Espagnol » des Lettres françaises³⁸ – à l'occasion de l'inauguration du Pont Alexandre III, Charlotte 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

³⁸ Voir à ce sujet Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2016, p. 62.

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 leur greffe française, « cette branche éclore en [eux] » (T 50).

Récemment découverte, cette greffe est apprivoisée par un nécessaire recours à une forme analogique de la pensée. Et c'est une des qualités du texte de Makine que de documenter avec finesse ce processus inhérent à l'appropriation d'une langue³⁹. 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 qu'un lieu sur une carte pour acquérir un sens personnel et bien réel pour le narrateur. 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

³⁹ Voir C. Kramsch, *The Multilingual Subject*, p. 30-35.

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'emplier 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». 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 (T 101).

ÉPREUVES : « DANS UNE AUTRE EXISTENCE PEUT-ÊTRE »

Traitée dans les deuxième et troisième des quatre parties du livre, l'adolescence du narrateur 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 aiguiser 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 fut près de 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 était accordée de rapporter quelque chose à sa mère pour se sauver, réapparaît face à ses bourreaux en disant : « Me voilà ! »⁴⁰. 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

⁴⁰ Victor Hugo, « Sur une barricade, au milieu des pavés », *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 246-247.

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 intertextuel qui se crée, ce qu'on a appelé une « poétique de la nostalgie »⁴¹. 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

⁴¹ Sur ce point, voir Brooks La Chance, « Intertextualité française et construction d'identité dans *Le Testament français* d'Andreï Makine », dans L. Petris et M. Bornand, dir., *Sources et intertextes : résurgences littéraires du Moyen-Âge au xx^e siècle*, *Études de Lettres*, n° 2, 1999, p. 201-210.

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 greffe⁴².

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», 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 181 et 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 *tekhmars*

⁴² Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1984, p. 832.

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 adjectif⁴³. 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»⁴⁴. 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 franco-phile tient cet épisode pour une «véritable délivrance» (T 253). *Le Testament français* dans son entier peut ainsi 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.

⁴³ 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.

⁴⁴ 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.

NATURALISATION : D'UNE « MYSTIFICATION LITTÉRAIRE »

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 éprouvé des 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 serviteurs⁴⁵. 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 d'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.

⁴⁵ À ce sujet, lire N. 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 » (en ligne), *Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*, 2014.

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 celle du littéraire par excellence.

MAKINE, LE TRANSPLANTÉ

Si j'ai jugé utile de m'attarder sur la manière selon laquelle la mobilisation du motif de la greffe structure la Vie translingue retracée dans *Le Testament français*, c'est que l'image de la transplantation finit par circuler, sous une forme un peu différente, dans sa réception et qu'elle se trouve au cœur du dispositif par lequel Makine se présente sur la scène littéraire. 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 »⁴⁶. 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 l'année suivante.

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 »⁴⁷. De cette « aventure », Bianciotti retient l'appropriation progressive, par le personnage, de la « fabuleuse multiplicité de sentiments, d'attitudes, de regards, de façons de parler, de créer, d'aimer » proposée par le français et leur manipulation experte par 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

⁴⁶ H. Bianciotti, *Le Monde des livres*, 6 octobre 1995.

⁴⁷ H. Bianciotti, « Andreï Makine, le transplanté », je souligne.

lieu de naissance»⁴⁸. 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)⁴⁹ –, Bianciotti soutient que Makine compte parmi les écrivains *transplantés*, c'est-à-dire ceux qui, contrairement aux *déracinés*, ont acquis «une nouvelle vigueur» dans leur nouveau milieu. Deuxièmement, mais cela est lié, autant que le parcours raconté, la qualité littéraire de ce texte, le quatrième de Makine, est vue comme une manifestation 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 horticulteurs⁵⁰.

Flatteuse, la comparaison à des écrivains qui ont présenté le translinguisme comme une forme de renaissance ne peut faire sens que par glissement du narrateur, sujet de la 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 du genre de ses textes, 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

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ 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.

⁵⁰ H. Bianciotti, «Andreï Makine, le transplanté», je souligne.

littéraire de la bi-culturalité. Écrire sous ce nom, c'est s'offrir la possibilité de « continuer à cheminer librement » : « 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'ineffable »⁵¹.

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 thématization 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 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 pu révéler le rôle matriciel de la posture de l'écrivain transplanté dans l'activité littéraire de Makine.

UN ADOLESCENT PAS SI « EMBLÉMATIQUE » : MAKINE DANS LA NRF

Pour une section de son deuxième numéro de l'année 1996 intitulée « 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 ? »⁵². Étant donné sa moisson de prix littéraires à l'automne, on ne s'étonne pas que la parole soit donnée, en ouverture, à Makine. Si son avis 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 « La Question française », Makine s'attache principalement à esquisser une histoire des regards

⁵¹ Astrid de Larminat, « Osmonde sort de l'ombre », *Le Figaro*, 20 mars 2011.

⁵² « Introduction », *La Nouvelle Revue Française*, n° 517, février 1996, p. 3.

russes sur la France. Karamzine, Dostoïevski, Tchekhov, Tolstoï, Fonvizine, Griboïedov, Tchaadaïev, Kantemir, Pouchkine, Berdiaev, Klutchevsky : la liste des 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 ». C'est que pour eux la France était, selon Makine, 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 profonde »⁵³.

Forts de 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 ». Elle s'exprimait principalement pour eux, comme pour Makine qui se veut l'héritier de leurs intuitions, dans une « capacité, spécifiquement française de mise en forme », « un art de la formulation », une « aptitude à rendre le monde élégamment dicible et pensable »⁵⁴. 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 formulatrice 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 triomphe⁵⁵.

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

⁵³ A. Makine, « La Question française », *La Nouvelle Revue Française*, n° 517, février 1996, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14 et p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

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 », qu'est déléguée la présentation des regards russes sur la France et que sont rapportées les considérations finales sur le déclin de la forme française⁵⁶. La mise sur pied de ce dispositif semble viser à désobjectiver le bilan critique, en faisant penser que tout Russe intéressé par 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 »⁵⁷, 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 proposé⁵⁸.

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 du narrateur du *Testament français*, voire à Makine lui-même.

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 l'esprit formulateur,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 4 et p. 5.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17. L'expression apparaît deux fois dans l'article : d'abord pour qualifier la francophobie de Fonvizine, puis ici en parlant les Russes d'aujourd'hui dans leur rapport à la France.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19, je souligne.

compris comme force constitutive du patrimoine culturel français, 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*, Makine peut se présenter en chevalier des lettres françaises et rejoindre par-là le combat mené par une célèbre institution parisienne dont les membres portent, aussi, une épée. Vingt ans plus tard, c'est alors comme tout naturellement qu'ils accueilleront ce «lecteur russe» devenu écrivain transplanté au sein de leur Compagnie.

«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, c'est l'oubli par les Français eux-mêmes de ce qu'il y avait en France d'admirable, et que l'Europe entière admirait. Nulle mention dans ce texte de ce qui serait digne d'être aimé dans la France actuelle. Mobilisant la posture de l'écrivain 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.

Dès les premières lignes du texte, l'écrivain 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 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*»⁵⁹. 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 le 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 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*

⁵⁹ A. Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, p. 13, je souligne.

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 »⁶⁰.

Semblable émotion caractérise la lecture de noms d'inconnus dans une autre église de la même commune : ceux de ses enfants morts pour la France lors de la Première Guerre mondiale. Quand elle rassemble deux membres d'une même famille, la liste alphabétique 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 ». Non référencée, la première référence intertextuelle du livre est ainsi 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 le 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 »⁶¹.

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 là⁶²?

Reconnaissant la noirceur de ce contraste, Makine l'impute à ce qu'il nomme « l'inévitable syndrome qui frappe tout étranger épris de la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13 et p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15 et p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 18-9.

France» et qui consiste en l'épreuve du décalage existant entre le « pays rêvé » et le « pays présent »⁶³.

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 »⁶⁴. Au vu des relations étroites qu'entretiennent la mémoire intertextuelle, l'investissement générique et le façonnement d'une image d'écrivain⁶⁵, 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 »⁶⁶ dont se réclame Makine, et la mort du Général⁶⁷. Dans sa vision crépusculaire, 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.

Si on peut dire que ce texte polémique est porté par l'image de l'écrivain transplanté, c'est d'abord que Makine se présente 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. Ces maigres indications suffisent à camper l'écrivain sur de solides positions francophiles : elles renvoient très fidèlement à la trajectoire identitaire et littéraire du narrateur du *Testament français* et reprennent le langage (« héritage », « seconde naissance ») qui disait sa constitution en écrivain transplanté⁶⁸. Comme Bernanos, dont il cite un

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 88-90.

⁶⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 130.

⁶⁶ S. Suleiman, « L'engagement sublime : Zola comme archétype d'un mythe culturel », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, p. 11-24.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ A. Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, p. 61.

pamphlet, Makine croit en «la vocation surnaturelle de la France»⁶⁹. 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-même⁷⁰.

Mais Makine table en même temps sur la composante d'étrangèreté de son image de transplanté. Muri sous d'autres cieus 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 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 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»⁷¹ –, 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 particuliers⁷². C'est dire, en d'autres termes, que Makine condamne 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 ne vaut pas pour tous les espaces culturels, à une accélération du retrait des romanciers du débat public et de la vie politique au profit d'experts mettant leur savoir au

⁶⁹ *Ibid.*, p. 19. La citation, non référencée, est à Georges Bernanos, *Scandale de la vérité*, Paris, Gallimard, 1939, p. 12.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41 et p. 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.

⁷² Voir le neuvième chapitre de Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Seuil, 2011, et Max Weber, *On Charisma and Institution Building. Selected Papers*, S. N. Eisenstadt, éd., Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. 253-267.

service du pouvoir en contrepartie de la reconnaissance sociale de leur autorité sur un domaine de compétence⁷³.

Il en va en définitive de la littérature un peu comme de la viticulture. Quand le vignoble indigène est attaqué par des parasites, on peut avoir intérêt à rapatrier des plans épanouis sous d'autres cieus et qui y ont acquis une vigueur particulière. Nourri en Russie par la culture française, mais préservé de ses évolutions funestes par l'effet du régime de censure instauré en Union soviétique, Makine peut déplorer la refonte des répertoires d'action symbolique de l'intellectuel et chercher à reconquérir le mandat d'engagement de l'écrivain. Il n'est donc pas anodin que, faisant montre de sa maîtrise d'un arsenal discursif tout de véhémence et de vitupération, Makine renoue avec une forme littéraire 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.

Arrangeant les plis du drap enveloppant son mystère, 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 d'écrivain 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.

⁷³ Voir à ce sujet, G. 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, dir., « Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine », *Que devient le pamphlet ?*, *Mots. Les langages du politique*, n° 91, 2009, p. 5-17.

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 latine 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 aux cas des autres écrivains étudiés ici, le français ne s’oppose pas simplement à la langue première de Bianciotti. Quand il parle de sa «langue maternelle», c’est pour récupérer les circonstances d’une privation :

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 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 interdite².

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 H. Bianciotti, *Ce que la nuit raconte aux jour*, Paris, Grasset, 1992, p. 99. Dorénavant N, suivi du numéro de page.

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 sa trilogie autobiographique translingue, ces picaresques années italiennes et espagnoles sont représentées comme des étapes d'une quête linguistique. En adaptant les célèbres catégories de Marthe Robert, Noël Cordonier a montré que, par opposition à la trajectoire translingue de Makine qui aurait plus à voir avec le modèle de *l'enfant trouvé*, celle de Bianciotti peut se lire comme la quête d'un *bâtard*. Bianciotti ayant d'emblée été exclu d'une langue qui, interdite, fut de ce fait assimilée à un « parler édénique », « l'acquisition des compétences linguistiques ultérieures [fut] soumise à la volonté de réussir, de s'affirmer par ses seules forces et d'occuper sa place dans la difficile réalité du monde »³. 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 »⁴. Il en sera de même de l'Espagne, on s'en doute, puisque le récit translingue 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 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 parti-

³ N. Cordonier, « Imaginaire et poétique : l'entrée dans la langue française chez Hector Bianciotti et André Makine », p. 177.

⁴ H. Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995, p. 139. Dorénavant P, suivi du numéro de page.

culier, sont bien connues⁵. 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 littérature⁶. 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*⁷, Bianciotti a écrit ses premiers textes littéraires en espagnol, entre 1967 et 1981⁸, année de sa naturalisation française, avant de passer de manière définitive à l’écriture en français. 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 français⁹. 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 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, sans 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

⁵ 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* (1912), *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 102 (je traduis). Voir aussi J. Weiss, *The Lights of Home*, p. 1-13.

⁶ Pour une perspective plus large sur le pouvoir d’attraction littéraire de Paris, voir P. Casanova, «Paris, méridien de Greenwich de la littérature», dans C. Charle et D. Roche, dir., *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 289-296.

⁷ 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.

⁸ 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. Pour une lecture de la nouvelle concernée comme figuration du passage des langues, voir N. Cordonier, «Imaginaire et poétique», p. 183-185.

⁹ 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. XXIV, n° 2, 2010, p. 256.

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 soi¹⁰.

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 d'ailleurs 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 »¹¹, Bianciotti a rédigé ses textes espagnols « derrière un rempart de dictionnaires » pour éviter toute « contamination » linguistique (P 331). Même si ses deux langues se partagent strictement sa production littéraire, c'est sans doute pour marquer le caractère irrémédiable du passage au français que Bianciotti a toujours rejeté l'étiquette d'écrivain bilingue¹². 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 Green, a de quoi susciter l'admiration. Mais, tenant à se présenter comme un écrivain monolingue en deux langues successives, Bianciotti figura la primauté littéraire et existentielle du français, cette « langue seconde qui dev[int] la première »¹³.

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

¹⁰ 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.

¹¹ Cité par Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 10.

¹² 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.

¹³ H. Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Grasset, 1999, p. 168. Dorénavant T, suivi du numéro de page.

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 sommaire, 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).

Semblant volontiers conférer à sa capacité mémorielle la prérogative éditoriale, c'est-à-dire la sélection et le montage des expériences de sa vie, Bianciotti 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'événements 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 la vie et l'écriture en français.

Publié quatre ans plus tard, le dernier texte autobiographique de Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999), ne complète pas le récit commencé dans les deux premiers volumes et n'a pas comme eux

une visée totalisante. De façon paradoxale, si l'on pense à la nécessité de distance temporelle décrétée pour justifier les bornes des deux premiers récits, celui-ci s'organise autour d'une tranche de vie très 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 sont maniés par un Immortel ou s'ils récupèrent des événements vécus dans une autre langue ? 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, il faut noter que ce texte ne fait pas non plus le point sur le 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. 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 littérature française à l'adolescence en Argentine. Si l'on peut dire avec Georges Gusdorf que « toute autobiographie procède d'une *conversion* »¹⁴, cela prend un sens assez littéral dans le cas de Bianciotti : la figure de la conversion structure les récits de vie et participe de leur 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 écrits¹⁵. Faut-il s'étonner que leur auteur, le médiateur du désir de Bianciotti pour la langue française, soit un Académicien ayant lui-même dramatisé une crise dont il a fait dépendre sa vie et son œuvre¹⁶ ? Car contrairement à l'expression courante, le français est pour Bianciotti la langue de Paul Valéry. 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

¹⁴ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990, cité par M. Sheringham, « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », dans P. Lejeune et C. Leroy, dir., *Le Tournant d'une vie*, RITM, Université Paris X, 1995, p. 23, je souligne.

¹⁵ Voir à ce propos M. Sheringham, *French Autobiography. Devices and Desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 5-12.

¹⁶ 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.

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 [...]»¹⁷.

Le recours à un vocabulaire économique pour décerner cet hommage s'inscrit dans la pensée de Valéry qui comprenait l'esprit comme une valeur et exposa «l'économie spirituelle» structurant l'univers littéraire¹⁸. La formulation tient certainement de l'hyperbole, mais elle permet à Bianciotti de marquer la radicale transformation que la découverte de Valéry opéra 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 fut infiniment bénéfique.

Désireux de se dérober au plus vite au milieu familial et aux «fantômes 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 Bianciotti récupère la dimension spirituelle de ce tournant de sa vie avec une tendre ironie

¹⁷ H. 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.

¹⁸ Voir P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 31-38.

envers l'adolescent qu'il était. Guidé sans doute par « les proses hagiographiques » des journalistes, le jeune séminariste 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 l'évolution historique du genre autobiographique puisque la vocation religieuse y 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.

Comme le récit de la conversion religieuse d'Augustin, la révélation apportée par le texte écrit ne fait que sanctionner un glissement existentiel progressif chez Bianciotti. Plus qu'une cause, la découverte de Valéry est un révélateur de ce qui est latent¹⁹, comme nous l'indiquent deux procédés mobilisés par Bianciotti. 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 dans la figure du tournant.

Étant donnée la culture littéraire de Bianciotti, on peut penser ensuite qu'au moment de mettre de l'ordre dans son existence il a eu en tête d'autres parcours d'écrivains – comme celui de Paul Claudel, référence majeure pour lui, 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'exemple²⁰. Mais si le récit de la conversion de Bianciotti détient un caractère intertextuel, ce qui témoigne d'une certaine manière de la préparation de la conversion,

¹⁹ Voir M. Sheringham, « Le tournant autobiographique : mort ou vif? », p. 28.

²⁰ 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.

c'est peut-être ainsi avant tout de manière intradiégétique. Car Bianciotti a pris soin d'évoquer une autre conversion dans le premier volume de sa trilogie autobiographique : celle de Saint-François-d'Assise, qu'un Franciscain lui raconta 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 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 faire apparaître la figure du tournant de sa vie comme un outil heuristique 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. Cela nous permettra de faire le point sur la question du traitement de la différence linguistique dans l'écriture translingue de soi.

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.

Bianciotti se borne bien souvent à faire entendre les voix plutôt que les mots qui ont accompagné 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, déboîtée 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'intransigeance 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 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 et en condensant les paroles de plusieurs énonciateurs ou différents actes de paroles d'un même énonciateur. Grâce à ces procédés qui révèlent le fonctionnement associatif ou agglutinatif de la mémoire, Bianciotti peut dépasser le problème de la fidélité de son récit au « tour » et aux « mots » des phrases qu'il rappelle. Il peut surtout éviter de se confronter dans un récit français à des paroles espagnoles. On trouve un exemple de chacun de ces procédés 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.

Dans ce contexte, 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 pour 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 révéler. Comme dans le modèle augustinien, la conversion de Bianciotti est déclenchée par la lecture. Annoncée dans le récit d'enfance, elle condense aussi un processus d'attraction culturelle. S'il peut paraître naïf d'isoler ainsi un évènement pour donner forme au désordre d'une vie, Bianciotti rappelle que ce geste n'est pas l'apanage de l'écrivain s'attachant à retracer sa vie : il a résulté du désir éprouvé par le jeune séminariste qu'il était de comprendre quand et comment 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 »²¹. Plus tempéré que Claudel en ce qu'il inscrit, on l'a vu, sa conversion dans un mouvement, Bianciotti 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 de Bianciotti avec le français, il faudrait certainement considérer que son second pays ne se définit pas selon des coordonnées géographiques ou politiques mais s'incarne pour lui dans sa langue et sa littérature. Il y a donc ici une deuxième nuance à apporter à l'image de 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 se parlaient 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 Héctor s'est fait une joie de devenir Hector, comme certains des convertis de la tradition biblique ou les postulants qui, devenant 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.

On a vu jusqu'ici que la figure et la rhétorique de la conversion ont permis à Bianciotti de présenter sa relation privilégiée au français comme

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

autre chose que le résultat d'une décision réfléchie. Elles expriment l'irrésistible pouvoir d'attraction d'une langue littéraire et justifient l'ellipse de l'apprentissage du français et du changement de langue d'écriture, 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 de plus présenté son aventure translingue comme un processus organique : « le corps est une structure moléculaire qui trouve des affinités avec une langue qui n'est pas nécessairement celle de la prime enfance »²². Par l'écriture de soi, Bianciotti ne cherche pas à faire toute la lumière sur ces affinités : quel amoureux le voudrait ? Mais il tente cependant, au détour d'une phrase ou sous la forme d'une des nombreuses sentences énoncées au « nous » qui rythment ses textes, de caractériser la chimie de son indéfectible amour pour le français. Sans perdre de vue le caractère volontiers hypothétique de ces formulations, on gagne à s'y intéresser, ainsi qu'aux imaginaires qui les sous-tendent, puisque qu'elles donnent du sens à sa pratique translingue et légitiment sa posture de converti.

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 pour finir sur une autre dimension de l'amour de Bianciotti pour le français, en commençant par noter que, pour lui, « chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité », « ce qu'elle nomme suscit[ant] une image qui lui appartient en propre » (P 330), un point de vue qui, bien que synthétique et pour cette raison peut-être assez radical, le place parmi les défenseurs de l'hypothèse de la relativité linguistique²³. C'est par la comparaison graphique et phonologique de

²² Pierre Maury, « Hector Bianciotti : les années européennes », *Le Magazine littéraire*, 1995, n° 335, p. 102.

²³ Communément appelée hypothèse de Sapir-Whorf dans le champ de la sociolinguistique, voici la formulation la plus célèbre de cette hypothèse, à partir de laquelle ses défenseurs et ses détracteurs s'opposent : « 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

vocables que l'écrivain entend mettre à jour la singularité des façons de voir le monde propres à ses deux langues et fonder en langue, et non seulement en littérature ou en culture, son élection du français. Il n'est pas impossible que Bianciotti se soit inspiré dans cette démarche d'un beau récit autobiographique du poète Claude Esteban, *Le Partage des mots* (1990), qui traite du même couple de langues et dont il avait proposé une chronique dans *Le Monde des livres*²⁴. Esteban y pourfend l'idée que le bilinguisme précoce se caractériserait par une paisible accoutumance à la coprésence 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 singuliers»²⁵.

D'après Esteban, et l'on ne peut s'empêcher de voir planer ici l'ombre approbatrice de Michel Leiris, la vision enchantée du bilinguisme précoce méconnaît le fait que le langage est pour l'enfant 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 tangible»²⁶.

Le poète se souvient que dans son enfance la «consistance» phonologique d'un mot faisait corps avec la chose désignée, «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»²⁷. Dans ce contexte, «le partage des mots» provoqué par l'expérience précoce du bilinguisme avait quelque chose d'un problème :

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

different views of the world», dans Benjamin Whorf, *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 A. Pavlenko, «Bilingualism and Thought in the 20th Century» dans A. Pavlenko, dir., *Thinking and Speaking in Two Languages*, Bristol, Multilingual Matters, 2011, p. 1-28.

²⁴ H. Bianciotti, «Ceux qui viennent de loin», *Le Monde des livres*, 6 avril 1990.

²⁵ Claude Esteban, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 11, je souligne.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

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 langue²⁸.

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 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 »²⁹.

Nul doute, à la lecture de son compte rendu du récit d'Esteban, que Bianciotti partage cette conception de la littérature. Mais en tant que bilingue tardif, il a occupé une position plus sereine pour aborder ce qu'on pourrait appeler la composante phonologico-sémantique de la relativité linguistique, que les deux auteurs semblent voir comme un indice de sa validité plus générale. Plutôt qu'un déchirement, Bianciotti pense avoir fait l'expérience de la nuance en nommant le monde dans ses deux langues. D'où la possibilité d'entrevoir de nouvelles façons de « concevoir la réalité » dans lesquelles il se retrouverait mieux. C'est ce que révèle l'articulation de deux extraits de la fin de son deuxième récit autobiographique par laquelle l'écrivain cherche à faire sens de ses affinités 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 permit de croire à un accord entre la sonorité des mots et ma nature ; plutôt *oiseau* que *pájaro*, je préférerais l'intimité à l'incomensurable (P 331).

²⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

On pourra bien sûr questionner la méthode en critiquant à la fois 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 de 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 » que l'espagnol. 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 pas 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 langue »³⁰.

Comme tous les apprenants du français le savent bien, pour lire 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. Choisisant ce vocable, Bianciotti ne suggère-t-il pas que les écrivains translingues, comme locuteurs tardifs ayant eu à déchiffrer en toute conscience les mots de la langue française, sont bien placés pour percevoir la singularité de ses déchiffrements ? Ils peuvent, comme lui, s'y retrouver. Et y refaire leur vie.

³⁰ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 51-52.

DEUXIÈME PARTIE

LIBÉRATIONS

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

– Jerzy Kosinski, *Conversations with Jerzy Kosinski*

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 dépaysant. Pour eux, le translinguisme est affaire de mise à distance de la langue première (ou des langues d'enfance), du contexte sociopolitique et culturel qu'elle exprime, voire de l'état de soi-même ou des virtualités d'être qui y sont rattachées. 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»¹.

«En français, c'est plus facile d'écrire sans style» : on a souvent lu ce célèbre mot de Samuel Beckett 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 particulier². 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, allé selon lui «aussi loin que possible dans la direction du "savoir plus"»³.

D'autres écrivains ont figuré plus explicitement le translinguisme comme un détachement de la langue première. Écrivant *Syngué Sabour* (Prix Goncourt 2008) en français, Atiq Rahimi a pu se défaire des tabous

¹ Propos cités dans A. Brincourt, *Langue française, terre d'accueil*, Monaco, p. 231.

² Réflexion faite à Niklaus Gessner, citée dans Richard N. Coe, *Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1968, p. 14.

³ Voir S. Suleiman, «Choosing French. Language, Foreignness, and the Canon (Beckett/Némirovski)», dans C. McDonald et S. Suleiman, dir., *French Global*, p. 476.

pesant, selon lui, 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 liberté⁴.

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 pionnière du plurilinguisme en littérature en rapportant une image osée en 1907 par Hugo von Hofmannsthal pour évoquer les pouvoirs revigorants du translinguisme : une langue étrangère est comme l'eau froide qui ravive les fleurs de nos pensées⁵. 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 prise pour son effet d'anesthésiant émotionnel⁶. 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 »⁷. Premier

⁴ Propos recueillis par Florence Noiville, « Pourquoi ils écrivent en français ? », *Le Monde des livres*, 21 mars 2009, p. 1-2.

⁵ « Wenn wir für die Schönheit der eigenen stumpf geworden sind, so hat die nächste 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 L. Forster, *The Poet's Tongues*, p. 3.

⁶ 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 A. 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, PUF, 1994.

⁷ Luc Sante, *The Factory of Facts*, Londres, Granta, 1998, p. 261.

écrivain non natif à avoir reçu le plus prestigieux des prix littéraires américains, le National Book Award, Jerzy Kosinski tient l'écriture translingue pour un avantage littéraire en vertu de la distance émotionnelle qu'elle instaure. 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. Écrivain 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 »⁸. 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 langue⁹. 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 »¹⁰.

Le translinguisme peut ainsi apparaître comme un exercice d'émanicipation de la langue première, ouvrant de nouvelles possibilités formelles, thématiques ou stylistiques. Les deux écrivains qui nous intéresseront dans cette deuxième partie, Nancy Huston et Vassilis Alexakis, ont profité de ces nouvelles possibilités. Caractérisée par une oscillation entre le français et leur langue maternelle (l'anglais et le grec, 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

⁸ « [A]s English was still new to me, I could write dispassionately, free from the emotional connotations one's native language always contains », J. Kosinski, « Preface », *The Painted Bird*, New York, Grove Press, 1976, p. xii.

⁹ « 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, *Conversations with Jerzy Kosinski*, University Press of Mississippi, 1993, p. 27 et 46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

Sibony à la littérature translingue¹¹, on peut les lire comme des 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 »¹². Décryptant ce travail et ces métamorphoses, Alexakis et Huston tâchent de faire leur antre dans l'entre des langues¹³.

¹¹ Pour ce qui semble être la première importation des constructions théoriques de ce psychanalyste dans l'étude de la littérature translingue, voir N. Cordonier, « Deux modèles de réception de la 'trilogie' d'Agota Kristof », dans J.-P. Castellani, M. Chiapparo et D. Leuwers, dir., *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 85-100.

¹² Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 305.

¹³ Voir la caractérisation de l'entre des langues comme antre du traducteur dans Camille de Toledo, *L'Inquiétude d'être au monde*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 29.

CHAPITRE 3

QUAND VASSILIS ALEXAKIS TRICOTE LE MOI TRANSLINGUE

Vassilis Alexakis a pour habitude de comparer sa pratique littéraire à du tricot. Avec humour, il dit plaindre les écrivains en herbe qui viennent le voir avec *une* idée de roman. Car il lui en faut deux qui, comme des aiguilles, lui permettent de former les mailles de ses textes. Un bref passage en revue de ses livres les plus connus permet de confirmer combien ce principe d'écriture structure sa production littéraire. *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 son travail de deuil. Le narrateur de *Ap. J.-C.* (Grand Prix du roman de l'Académie française 2007), étudiant en histoire ancienne fasciné par les présocratiques, accepte quant à lui 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 le langage sont aussi au centre du *Premier mot* (2010). Venue en France pour assister à l'enterrement de son frère, un professeur grec établi à Paris, la narratrice découvre

la quête qui l'avait obsédé et décide d'y donner suite : sur ses traces, elles tâchera de savoir quel fut le premier mot prononcé par l'Homme.

Or, on verra que c'est dans un écrit autobiographique, *Paris-Athènes* (1989), qu'Alexakis a sans doute expérimenté pour la première fois cet entrelacement explicite de deux fils narratifs. Jouant de ce fait un rôle charnière dans l'œuvre de l'écrivain, ce texte construit de plus les coordonnées d'un espace autobiographique dans lequel pourront être lus ses textes ultérieurs. Écrits parfois en grec et parfois en français, avant d'être traduits par l'auteur vers son autre langue, et bien souvent pris en charge par des narrateurs bilingues et biculturels, ils renvoient à l'acte d'identité au cœur de *Paris-Athènes* : celui de la mise à l'épreuve, par l'écriture translingue de soi, d'un positionnement littéraire et existentiel dans l'entre des langues.

UNE EXPLICATION AVEC LA LANGUE FRANÇAISE

À lire des écrivains bilingues, on est tenté de se demander comment leurs langues se partagent leur œuvre. Revient alors volontiers à l'esprit l'exemple de Milan Kundera qui avait d'abord réservé au français la prose d'idées, continuant pour un temps de composer ses romans en tchèque. 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 du genre dans cette tradition littéraire¹. Mais le cas d'Alexakis prémunit contre ce double mouvement de dévaluation de l'écriture autobiographique et de la littérature translingue. Contrairement à Kundera ou, on l'a vu, à Bianciotti, il est entré en littérature par la publication de trois romans français². Venu quelques années plus tard à l'écriture en grec³, Alexakis alterne depuis entre ses deux langues d'écriture, construisant une œuvre bilingue symétrique par sa pratique régulière de l'autotraduction dans les deux sens.

Alexakis présente le choix de la langue d'écriture de ses textes comme un processus d'ordinaire assez naturel. Indépendamment de leurs desti-

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, 1991 et Jean-Louis Jeannelle, « Histoire littéraire et genres factuels » (en ligne), dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 16 juin 2005.

² V. Alexakis, *Le Sandwich*, Paris, Julliard, 1974 ; *Les Girls du City-Boum-Boum*, Paris, Julliard, 1975 ; *La Tête du chat*, Paris, Seuil, 1978.

³ V. Alexakis, *Talγó*, Athènes, Exantas, 1980 et V. Alexakis, *Talgo*, traduit du grec par l'auteur, Paris, Seuil, 1983.

nataires présumés, il explique que certains récits demandent à être faits dans l'une de ses langues et non dans l'autre : ce que les narratologues appellent parfois la « racontabilité » d'une histoire ayant à ses yeux partie liée avec la langue choisie⁴. Pour Alexakis, la langue du récit doit correspondre à celle que mobilisent le plus souvent ses personnages. Perdant toute crédibilité aux yeux de l'écrivain, ils « auraient l'air de fonctionnaires de la Communauté européenne » si l'idée lui prenait de contrevenir à ce principe⁵. Drôle et frappante, cette image témoigne du souci constant d'Alexakis d'atteindre autant que possible à un réalisme langagier. C'est par strict respect de cette injonction qu'il avait puisé la matière romanesque de ses premiers textes 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 que « la Grèce était quasiment absente de [s]es premiers livres » (240).

Fortifié par une première expérience d'autotraduction du français vers sa langue maternelle, son projet d'écrire en grec est ainsi envisagé comme le fruit du désir de redonner la parole à sa mémoire pour retourner « au cœur de moi-même » (256). La publication de *Talγó* (1980), un roman d'abord écrit en grec puis autotraduit en français et publié sous le titre de *Talgo* (1983), a fait d'Alexakis un membre du club assez restreint des écrivains bilingues. Et ce n'est certainement pas un hasard si ce roman met en scène un émigré grec à Paris qui éprouve le besoin de se réconcilier avec son passé.

Dans le cas d'Alexakis, le bilinguisme d'écriture n'entraîne donc pas une division générique, comme chez Kundera, mais plutôt des variations thématiques et modales dans l'écriture de ses romans : « le grec m'attendrissait, me rappelait qui j'étais. Le français me permettait de prendre plus facilement congé de la réalité, de m'égarer » (263).

Revenu au français et pensant avoir trouvé un certain équilibre « en voyageant ainsi d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un moi à l'autre », Alexakis enregistra de discrètes réserves lors de la publication de son nouveau livre (17). La légitimité même d'un roman translingue « parisien » fut questionnée :

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

⁴ Voir Raphaël Baroni, « Tellability » (en ligne), dans Peter Hühn *et al.*, dir., *The living Handbook of Narratology*, Hambourg, Hamburg UP, 2010.

⁵ V. Alexakis, *Paris-Athènes*, édition revue par l'auteur, Paris, Fayard, 1997, p. 16. Les prochaines références, données dans le texte, sont à cette édition.

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 (19).

L'écriture de *Paris-Athènes* a partie liée avec cet incident. Son décryptage dans les premières et dans les dernières pages constitue une manière de cadre au récit. Si Alexakis souligna la relative insignifiance de ses réserves en les replaçant dans le contexte largement favorable de la réception critique de son roman, elles avaient pourtant suscité « un drame » en lui : la possibilité d'un retour en Grèce fut envisagée pour la première fois (21). Évènement mineur que le discours autobiographique présente comme lourd de sens, cet incident attire l'attention sur l'aspect discursif du texte⁶. L'écriture autobiographique en français constitue une réponse aux préjugés contre la pratique translingue et l'un des rôles du lecteur sera d'arbitrer la dispute.

Dans *Paris-Athènes*, deux récits se mêlent pour répondre au besoin d'Alexakis d'avoir une « explication avec la langue française » (48). L'écrivain retrace, d'une part, les conditions de son apprentissage du français, son entrée en littérature et l'évolution subséquente de sa relation à ses langues. Comment peut-on être écrivain translingue ? On est toujours le Persan de quelqu'un et, pour s'opposer aux « préjugés concernant les étrangers d'expression française » selon lesquels « il est impossible d'écrire aussi bien dans une langue étrangère que dans la sienne », Alexakis prend la pernicieuse question au sens littéral (19-20). Il donne à voir, et c'est là le deuxième récit, la fabrique du texte translingue dans le présent de l'écriture.

C'est dire que les deux niveaux de l'autobiographie, ces aiguilles qui lui permettront de tricoter son texte, correspondent à deux sens du verbe *s'expliquer*. Il s'agit d'abord pour l'auteur de voir s'il peut se retrouver dans le récit français d'expériences majoritairement grecques. *S'expliquer avec la langue française* serait alors tester la valeur heuristique de l'écriture translingue de soi. Dans le présent de l'écriture, le verbe pronominal renvoie ensuite à un règlement de comptes entre l'écrivain et la langue qui lui a permis d'entrer en littérature. *S'expliquer avec la langue française* c'est donc cette fois converser, voire en découdre avec elle pour évaluer la nécessité d'y avoir encore recours maintenant que l'auteur est aussi un écrivain grec reconnu.

⁶ Sur le rôle structurant des incidents autobiographiques dans l'écriture de soi, voir M. Sheringham, *French Autobiography. Devices and Desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 102-105.

L'étoffe textuelle devient indémaillable puisque, revenant sur l'histoire de sa relation au français, Alexakis la teste du même coup. Dans son projet, 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* et que la possibilité d'une réconciliation avec le français était à son tour conditionnée par sa capacité de produire dans cette langue un récit de sa vie partagée entre deux langues. Le texte autobiographie translingue se lit donc comme une aventure. C'est sans doute ce que cherche à transmettre la quatrième de couverture de son édition révisée par l'auteur qui le présente comme «une autobiographie aux allures de roman».

ÉMANCIPATIONS : LE FRANÇAIS, LANGUE DE CHOIX

Dès les premières pages de *Paris-Athènes*, Alexakis se positionne comme un écrivain qui, à ses débuts, a fait du français la langue de choix de sa pratique littéraire. Libre de tout ce qui peut contraindre certains écrivains, (post)coloniaux ou exilés notamment, à changer de langue, il ne se trouve «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» (20).

Ayant commencé à faire ses preuves comme journaliste pour différents quotidiens français et épousé une Française qui était sur le point de donner naissance à leur second fils, Alexakis ne saisit pas l'opportunité de rentrer en Grèce quand le régime dictatorial des Colonels s'effondra en 1974. Un éditeur parisien reconnu, Julliard, avait accepté le manuscrit de son premier roman : Alexakis était donc déterminé à continuer d'écrire, «par habitude et par goût», dans une langue qui lui ouvrait «de nouveaux espaces de liberté» (18).

Pour faire le point sur les propriétés émancipatoires de l'écriture translingue dans *Paris-Athènes*, l'auteur rappelle d'abord comment elle l'a libéré, étant jeune, 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» (260). Bien qu'Alexakis n'en dise pas plus, on peut imaginer que la thématization 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 facilitée par sa pratique translingue. D'autre part, le translinguisme littéraire a aussi contribué à libérer Alexakis de la définition plutôt restreinte du littéraire qui avait

cours dans la Grèce de sa jeunesse du fait d'une situation diglossique. 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. Cela faisait bien sûr plusieurs décennies que la question linguistique grecque suscitait des débats passionnés, mais il fallut attendre 1976, Alexakis avait alors trente-deux ans, pour que le démotique soit déclaré langue officielle du pays. Selon l'écrivain, ce contexte diglossique brida fortement l'expression créative des gens de sa génération. Le narrateur grec de son roman *La Langue maternelle* (1995) ne fait que reprendre ce qu'Alexakis avait 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»⁷.

Alexakis en vint semble-t-il vite à l'idée que le français permettait en revanche de faire littérature de la langue du quotidien. À son arrivée en France, d'emblée attiré par le français parlé des cafés, il lui arriva d'enregistrer des locuteurs à leur insu pour pouvoir décrypter au calme leurs échanges et faire son miel des constructions lexicales et syntaxiques particulières qu'ils employaient (164). On ne saurait trop souligner combien le rappel de cette stratégie d'apprentissage démarque Alexakis de Makine et de Bianciotti, qui ont placé la découverte des textes canoniques de la littérature française au cœur de leur aventure translingue. 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 des compétences langagières nécessaires. 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 un texte littéraire français dans son intégralité : 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 qu'elle marqua un pas décisif dans la trajectoire d'appropriation langagière de l'écrivain.

⁷ V. Alexakis, *La Langue maternelle*, traduit du grec par l'auteur, Paris, Fayard, 1995, p. 115-116.

Elle affecta aussi de manière déterminante l'idée qu'Alexakis se faisait du littéraire :

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 (163-164).

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

On ne risque pas grand-chose à relier ce double effet émancipatoire de l'écriture translingue, psychologique et stylistique, à la forme étonnamment légère et ludique, au regard de ses textes ultérieurs, des premiers romans d'Alexakis. Revenant dans *Paris-Athènes* sur ses premiers pas d'écrivain français, l'auteur récupère son plaisir quasi enfantin à manipuler les mots de sa nouvelle langue : « J'avais envie de jouer avec les mots que j'apprenais. Cela m'amusait 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 » (191).

De ce point de vue, les débuts translingues d'Alexakis donnent raison au narrateur bilingue de son roman *Les Mots étrangers* (2002) qui découvre que « l'apprentissage d'une langue ressemble à une cure de jouvence »⁸ : il peut y avoir un bénéfice littéraire à explorer les potentialités d'une langue dont les pouvoirs d'émerveillement demeurent intacts. La régulière participation d'Alexakis à l'émission radiophonique de *France culture* « Des Papous dans la tête », connue pour ses jeux littéraires de type oulipien, peut être vue comme une manière de prolonger son entrée ludique dans la langue française.

Tout cela suffirait à expliquer pourquoi le français s'imposa dans un premier temps comme la langue de choix de l'écrivain. 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 » (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

⁸ V. Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002, p. 54.

translinguisme littéraire comme trahison de soi et de «sa» langue. Pour Alexakis, 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» (255).

DÉPASSER L'EMBARRAS DES LANGUES

Alexakis rappelle pourtant aussi comment sa prolifique période de production littéraire exclusivement translingue finit par avoir quelque chose d'aliénant. S'étant trouvé comme écrivain, il se perdit aussi un peu comme sujet multilingue, comme si sa seconde jeunesse, effet du changement de langue, avait recouvert la première : «le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même» (256). L'écriture dans sa langue première, on l'a vu, visa à remédier à ce problème en permettant à Alexakis de puiser dans son trésor d'expériences grecques.

Dans ce contexte de nette répartition fonctionnelle de ses langues d'écriture, l'exercice autobiographique se présente comme un problème pour l'écrivain translingue. Comment raconter une vie vécue dans deux langues sans ignorer l'exigence du réalisme linguistique ? Et comment choisir entre la langue de la mémoire et celle du présent puisque l'écriture de soi exige une combinaison au moins minimale des deux ? Dans le premier chapitre de *Paris-Athènes*, intitulé «Le silence», le désir d'autobiographie est rapporté au mutisme de l'écrivain devant l'embarras des langues : «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» (12).

La question rhétorique finale rappelle les célèbres interrogations de Kafka : placé face à une triple impossibilité d'écrire du fait de sa situation langagière liminaire, ce dernier développa une pratique littéraire décrite comme l'archétype de la littérature mineure par Deleuze et Guattari⁹. Le lecteur réalise d'emblée qu'Alexakis dut se résoudre à faire le deuil d'une métalangue dans laquelle il aurait vraiment pu, c'est-à-dire sans contradiction performative, formuler l'impossibilité du choix d'une langue d'écriture pour son récit de vie.

⁹ 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.

Plus que tous les textes antérieurs d'Alexakis, *Paris-Athènes* se lit en langues. Des mots grecs affleurent et révèlent la nature parfois palimpsestueuse de l'écriture translingue de soi. La première phrase du récit, « Je ne sais pas quand j'ai commencé à écrire ce livre », est ainsi reprise plus loin dans un dispositif spéculaire : « *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* ? » (23). Comme il le fera plus tard dans *Les Mots étrangers*, un roman grâce auquel 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* » (27).

Parmi les défis qui résultent du choix du français pour le récit de vie, Alexakis redoute en particulier celui de 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 langagier, dans lesquelles sa mère lui apprend à « lire » les marques sur le mur blanc de leur maison « là où, apparemment, rien n'était écrit » (69). Les mots de la mère ne seront transmis clairement qu'une seule fois. Et il est significatif que ce soit dans une situation où la différence des langues marque la double existence langagière d'Alexakis :

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'écrivis en grec. Comment aurais-je pu la raconter en français ? Et comment aurais-je pu ne pas la raconter (255) ?

En offrant une sorte de sous-titrage à cette scène, l'écrivain préserve autant que possible son principe d'authenticité langagière dans le texte translingue, de sorte que l'hétérolinguisme apparait comme une première façon de dépasser l'embarras des langues. Et l'on peut penser que la pratique autotraductive, qu'Alexakis présente comme une manière d'améliorer ses textes, participe du même élan¹⁰. Équilibrant l'œuvre, elle

¹⁰ Voir à ce sujet A. Ausoni, « Bouteilles à la mère : autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis », dans C. Lagarde et H. Tanqueiro, dir., *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 71-78 et Valeria Sperti, « Vassilis Alexakis et Nancy Huston au miroir de l'autotraduction », dans *Regards croisés autour de l'autotraduction*, P. Puccini, dir., *Interfrancophonies*, n° 6, 2015, p. 71-85.

provoque un dépassement des rôles dévolus à chaque langue et rend manifeste le travail de l'une par l'autre : le sujet multilingue s'y révèle comme autre chose que l'addition de deux monolinguismes.

C'est à pareil dépassement de son embarras de langue que tend Alexakis quand il cherche, pour s'expliquer avec le français, à s'en faire une langue de mémoire. La scène de lecture avortée d'un texte de Gide, examinée plus haut, dit assez bien qu'en arrivant à Lille à l'âge de dix-sept ans Alexakis ne disposait que d'un français assez rudimentaire. Dans *Paris-Athènes*, l'examen de sa capacité à développer rapidement les compétences nécessaires à l'écriture translingue met au jour un trait particulier de sa personnalité, facteur de cohérence identitaire dans le temps, dont le récit rétrospectif connecte les manifestations : celui de « paraître autre » qu'il n'est (240). Julia Kristeva avait mis au cœur de son célèbre 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 par la capacité 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 langue¹¹.

Faisant le point sur sa vie en France et en français, Alexakis récupère deux ensembles de situations génératrices d'un sentiment d'étrangeté à lui-même. Le premier concerne les régulières visites de ses parents à Paris. 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'amena au bord de la schizophrénie¹² :

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 (239).

Le deuxième ensemble a trait à sa prise de conscience de sa relative inaction vis-à-vis du régime dictatorial des Colonels. Pour « assurer la survie

¹¹ J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, p. 18.

¹² On ne peut pas ne pas penser en lisant ces lignes à T. Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », p. 11-38.

de [s]on double», c'est-à-dire pour garder contact avec la Grèce, Alexakis 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 l'écrivain 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. Un fragment de discours autobiographique à la deuxième personne rend de manière poignante le conflit intérieur résultant du sentiment d'imposture¹³: «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» (15, 244).

Comme la dernière phrase l'indique, un sentiment durable de culpabilité, inextricablement lié à un penchant pour la comédie de soi, relie l'auteur translingue à l'enfant qu'il était. Le troisième chapitre de son récit de vie, intitulé «Le mal», 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 de ses routines autoérotiques d'adolescent avec la représentation de la masturbation comme péché dans son milieu catholique. Pour compenser la piètre estime de soi résultant 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. Agissant lui-même 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 (90).

Dans son récit de vie, Alexakis fait plus que d'offrir des variations sur ce thème du théâtre de l'étranger. Son examen minutieux de la comédie

¹³ 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.

de l'émigré lui permet de porter un regard rétrospectif vers les moments clés de sa vie grecque pendant lesquels il s'était senti étranger à lui-même. Dans ce processus, l'écriture translingue n'apparaît pas comme une trahison de ce qui lui serait propre : se faisant autre pour écrire en français, Alexakis resta fidèle aux dispositions de l'enfant grec qu'il était.

S'il enjambe la mer et les époques pour se rapprocher de l'enfant qu'il était dans *Paris-Athènes*, Alexakis n'omet pas de revenir sur ce qui rend possible ce rapprochement, à savoir son apprentissage du français. Il se distingue ainsi de Makine et de Bianciotti qui, on l'a vu, ont préféré montrer comment le français les avait adoptés. 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 soixante. 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 ses compétences langagières à son arrivée Lille, il prit la décision de tout faire pour améliorer sa maîtrise de la langue pendant les trois ans études qui se présentaient à lui. Plutôt que l'amour de la langue étrangère ou le plaisir résultant de son contact, ce fut la volonté de réussir ses examens afin de quitter la France au plus vite qui guida ses progrès : « [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 » (179).

L'écriture translingue permet à Alexakis de revisiter cette période en rappelant le contexte de son acquisition de certains mots. 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* » (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* » (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 *dégueulasse* me parut très déplaisant et je ne fus pas étonné quand j’ai découvert son sens» (183). Alexakis démontre ici tout le bénéfice que l’apprenant d’une langue étrangère peut tirer de l’attribution d’un sens idiosyncrasique aux mots étrangers. Ceux-ci perdent de leur étrangeté dans l’opération et il devient possible de les mémoriser ou de les manipuler plus facilement¹⁴. Par la même occasion, Alexakis rappelle, sans en faire la description, sa difficulté à s’adapter au climat du nord de la France : «j’appris ce qu’est un temps *franchement dégueulasse*» (181).

Fort de la conscience linguistique qui accompagna son apprentissage tardif de la langue, Alexakis s’explique littéralement son parcours avec des mots français, dotant sa pratique littéraire translingue de la fonction jusque-là réservée au grec dans son œuvre. Dépassant son embarras de langues, l’écrivain parvient ainsi à dérouler en français le fil de soi.

Puisqu’Alexakis avait conçu son entreprise autobiographique comme un moyen de «faire [s]es comptes» avec le français, il est légitime de poser pour finir la question du succès de son acte littéraire (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 cette relation, 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 caractérisa la période de découverte des pouvoirs émancipateurs de la pratique littéraire translingue. L’effort de précision demandé par ce récit poussa Alexakis à développer une capacité de mémoire autobiographique dans sa langue d’adoption, en 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» (257).

Deuxièmement, aussi pénible et frustrante qu’elle ait pu être, l’écriture même du texte, la deuxième aiguille, suffit à contrecarrer l’hypothèse d’un abandon du français comme langue de création. La chronique de

¹⁴ Pour des considérations sur les apports de la théorie sémiotique à la connaissance du sujet plurilingue, voir C. Kramsch, *The Multilingual Subject*, p. 27-52.

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 » (266). Plus significative est l'éloquente assertion de la légitimité de son usage du français, en dépit des contraintes qui déterminent encore parfois l'hospitalité faite aux écrivains translingues :

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 (265).

Mais peut-être faudrait-il surtout souligner que, depuis *Paris-Athènes*, l'œuvre d'Alexakis se développe dans une remarquable cohérence thématique et formelle. Si sa manière est aisément reconnaissable, c'est que la plupart de ses tricotés textuels sont depuis lors faits des méditations volontiers teintées d'humour que des narrateurs souvent bilingues et biculturels tirent de l'observation des détails de leur quotidien et de la remémoration d'évènements qui ont marqué leur vie. Par leur récurrence dans différents romans et par leurs interférences avec *Paris-Athènes*, ils déterminent les coordonnées d'un espace autobiographique dans lequel peut être lue toute son œuvre¹⁵. Thématissant sa propension à laisser le fonctionnement associatif de sa mémoire gouverner le récit et se peignant feuilletant au hasard son carnet bilingue pour piocher des notes aptes à le faire progresser, Alexakis met en évidence le caractère partiel et ouvert de son texte autobiographique. Au lecteur de trouver dans ses textes ultérieurs, qu'ils soient d'abord écrits en grec ou en français, de quoi le compléter.

UNE LETTRE D'AMOUR AVEC UN DICTIONNAIRE

Pour donner à voir l'espace autobiographique ouvert par *Paris-Athènes*, on peut s'arrêter sur la place privilégiée qu'occupe depuis lors le dictionnaire dans les textes d'Alexakis. Entré dans l'œuvre à l'occasion du récit de vie, comme symbole des langues qu'il ordonne et compagnon de travail indéfectible, le dictionnaire n'en sortira plus et jouera parfois un

¹⁵ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 41-43 et p. 165-172.

rôle central dans l'économie romanesque. Il n'est donc pas étonnant qu'à l'entrée « dictionnaire » du *Grand Robert* on trouve cette citation d'Alexakis, à côté de celles d'Anatole France et de Claude Simon : « Les dictionnaires connaissent tous les romans... Ils se souviennent même de ceux qui n'ont pas encore été écrits »¹⁶. Avec le premier de ces illustres prédécesseurs, Alexakis partage le goût des mots et, ses méthodes d'apprentissage du français tout comme ses nombreux romans en forme d'enquête de langue le prouvent, celui de faire « l'école buissonnière dans quelque grand dictionnaire touffu comme une forêt »¹⁷. Comme celle du deuxième, son œuvre se caractérise par un fort accent sur le travail d'écrire, duquel participe la pratique du dictionnaire, dans des romans qui semblent chercher leur cours et dont il est certainement vrai, aussi, que « le résultat est infiniment plus riche que l'intention »¹⁸.

Pour l'écrivain translingue, la représentation de la fréquentation du dictionnaire se leste pourtant d'un enjeu particulier : pour être écrivain, ne faut-il pas jouir d'une connaissance profonde et intime de son médium, condition nécessaire à son travail voire à son dépassement ? C'était sans doute là l'avis d'Emil Cioran, dont de nombreuses pensées ont éclairé durablement le phénomène du translinguisme littéraire. Pour cet ennemi de la réflexivité en littérature, « changer de langue, c'est écrire une lettre d'amour avec un dictionnaire » :

Dans une langue d'emprunt on est conscient des mots, ils existent non en vous mais hors de vous. Cet intervalle entre vous-même et votre moyen d'expression explique pourquoi il est malaisé, voire impossible, d'être poète dans un autre idiome que le sien. Comment extraire une substance de mots qui ne sont pas enracinés en vous ? Le nouveau venu vit à la surface du verbe, il ne peut dans une langue tardivement apprise traduire cette agonie souterraine dont émane la poésie¹⁹.

À la suite de *Paris-Athènes*, plusieurs romans d'Alexakis interrogent la conception fixiste ou essentialiste de la langue sur laquelle repose le primat expressif attribué par Cioran à celle qu'on dit maternelle et dont les mots existeraient *en vous* pour de bon. Tous ses mots ? vraiment ? n'y

¹⁶ Vassilis Alexakis, « Le Grand Robert », dans *Babel heureuse*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 18.

¹⁷ Anatole France, « Lexique », *La Vie littéraire*, série II, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 278.

¹⁸ Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 898.

¹⁹ Emil Cioran, « Aveux et anathèmes », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1046 et p. 1127.

en a-t-il pas qu'on apprend tardivement, de manière consciente ? d'autres qu'on oublie ? et d'autre encore qui s'inventent, chaque jour, pour saisir l'inouï qui se présente à nous ? Dans ces textes, l'écrivain cherche à explorer les *intervalles*, pour reprendre le mot de Cioran, qui peuvent naître entre le sujet multilingue et ses langues d'expression. Deux propositions liées à la pratique du dictionnaire, qui sont d'une certaine façon les deux faces d'une même médaille, s'y forment : que la langue n'est pas *une*, et que l'on peut aussi être *séparé* de sa langue première. Voyons-en par exemple les manifestations dans le roman *La Langue maternelle* (1995).

Pavlos, le narrateur, est un dessinateur grec vivant à Paris qui, à la mort de sa mère, éprouve le besoin de renouer avec sa langue première. Contrairement à certains de ses compatriotes de la diaspora qui ont enrichi la langue en y rapatriant des vocables, il constate pour sa part l'avoir « plutôt oubliée pendant les années de [s]on absence »²⁰. De ce désir de retourner à la source maternelle des mots naîtra une enquête menée dans son pays d'enfance : il se frottera au mystère de la présence de la lettre epsilon sur l'entrée du temple d'Apollon à Delphes. Vite persuadé de ne pas pouvoir apporter de réponse définitive au mystère de la lettre delphique, il continue de documenter ses progrès, heureux qu'ils le poussent à se réapproprier sa langue maternelle. Car, ayant longtemps vécu en France et en français, Pavlos est bien placé pour comprendre que, soumise aux variations qui ne cessent de la travailler, une langue n'est jamais identique à elle-même. Soucieux d'explorer ce qui lui semble étranger dans le grec, le narrateur s'affronte en particulier à la variation diachronique. Armé d'un dictionnaire des toponymes et d'éditions « bilingues », il fait parler les lieux de son enfance et certains textes classiques.

Pavlos s'attache aussi à combler l'intervalle d'attrition que ses années d'émigration ont creusé avec sa langue première. Même les mots les plus courants, c'est-à-dire par exemple ceux qui ont à voir avec son métier de dessinateur, sont questionnés par son désir de se rapprocher de sa langue maternelle : « J'ai lu dans l'encyclopédie que l'adjectif vert, *prassino*, vient de *to prasso*, le poireau. Il me semble que les Français pensent plutôt au vert gazon quand ils utilisent ce mot, qu'ils lui prêtent une nuance plus vive »²¹. Son principal adjuvant est *l'Antilexico* de Vostandzoglou, un répertoire réunissant des mots autour de mille cinq cent termes de base classés par thèmes, œuvre d'un homme qui ressentait

²⁰ Vassilis Alexakis, *La Langue maternelle*, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 52.

le besoin d'un tel outil pour se lancer dans l'écriture d'un roman mais qui finira par consacrer sa vie à sa composition : « Son *Antilexico* me rappelle des mots oubliés qui me touchent [...] Il m'encourage à me promener à travers la langue. J'ai par moments l'impression, en le feuilletant, de lire le roman que son auteur n'a pas eu le temps d'écrire »²².

La Langue maternelle actualise les potentialités que Roland Barthes attribuait au dictionnaire. Débordant son « *ustensilité* », l'objet devient dans le roman une véritable « machine à rêver »²³. Sa maîtrise du grec s'affermissant au fil de l'écriture, ce n'est bientôt plus par nécessité de se réappropriier sa langue d'enfance que Pavlos se sert du dictionnaire : « Je continue à consulter souvent le dictionnaire et l'encyclopédie, mais la plupart du temps je le fais davantage par curiosité que par besoin. J'écris pour avoir une raison d'ouvrir le dictionnaire »²⁴. On touche ici au « paradoxe précieux » cher à Barthes. Le dictionnaire, outil d'acclimatation, en vient à dépayser Pavlos : « il finit par se confondre avec la puissance de l'imagination » et par symboliser le travail d'un romancier à l'aise avec un outil d'écriture grâce auquel il peut divaguer²⁵. Or, de ces divagations naîtra aussi, au cœur du manuscrit que nous lisons, une liste qui s'apparente à un fragment de dictionnaire. Face au perpétuel déplacement de sens de l'épsilon delphique, plutôt que de trancher en faveur d'un mot que la lettre aurait pu représenter, le narrateur finit par se confectionner un lexique personnel de quarante mots commençant par epsilon. Fruit de ses investigations et des remémorations de son passé grec en ce qu'il avait à voir avec sa mère, la rédaction de cette liste constitue l'un des rares opérateurs de tension narrative dans le texte et en vient à focaliser la curiosité du lecteur. Lorsque Pavlos la lit à un épigraphiste spécialiste du temple d'Apollon, ce dernier ne cherche pas à en extraire les mots que l'épsilon delphique aurait vraisemblablement pu figurer mais la reçoit comme un texte. De *ta ellènika*, la langue maternelle, à *épistrophî*, le retour, et *éleuthéria*, la liberté, elle se termine par *ellipsi*, le manque, quand Pavlos parvient finalement à s'adresser à sa mère : « Tu nous as manqué, Marika »²⁶.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ R. Barthes, « Préface », *Dictionnaire Hachette. Langue, encyclopédie, noms propres*, Paris, Hachette, 1980, p. vi, cité dans Giovanni Dotoli, « Le dictionnaire espace du rêve », dans G. Dotoli, M. Marchetti, C. Boccuzzi et C. Rizzo, dir., *L'Espace du dictionnaire*, Paris, Hermann, 2014, p. 19.

²⁴ V. Alexakis, *La Langue maternelle*, p. 198.

²⁵ R. Barthes, « Préface », p. 19.

²⁶ V. Alexakis, *La Langue maternelle*, p. 412.

Résultat de la quête de sa langue maternelle par un sujet multilingue, ce lexique a tout d'une lettre d'amour à sa mère écrite avec un dictionnaire. Sous la plume de Pavlos, comme sous le crayon (autre biographique récurrent) d'Alexakis, cette opération se déleste de ses connotations négatives : écrire c'est chercher et le dictionnaire un allié. L'incessante quête de familiarité avec chacune de ses deux langues rapproche Pavlos d'autres personnages de l'œuvre, et notamment du narrateur des *Mots étrangers* qui, revenant sur sa trajectoire d'appropriation langagière remarquait : «Je ne lis plus le dictionnaire comme un roman d'aventures mais comme un récit autobiographique»²⁷. Voilà qui illumine la trajectoire littéraire oscillante d'Alexakis telle qu'elle se dessine depuis que l'écrivain s'est expliqué avec la langue française dans *Paris-Athènes*.

²⁷ V. Alexakis, *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2003, p. 168.

CHAPITRE 4

NANCY HUSTON CHERCHE LE NORD

La trajectoire littéraire de Nancy Huston est étrangement parallèle à celle de Vassilis Alexakis : comme lui, elle est entrée en littérature en publiant trois romans en français avant de retourner à sa langue première pour le quatrième et de se mettre à s'autotraduire dans les deux sens¹. 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 puis prend la décision de rester en France. Après avoir prêté sa plume à plusieurs journaux et revues féministes, Huston se lance en français dans la fiction et donne à lire sa passion pour la musique dans son premier roman, *Les Variations Goldberg* (1981). Deux autres suivront avant qu'elle ne revienne à l'anglais et que ses deux langues entrent dès lors le plus souvent dans la composition de ses textes, via l'autotraduction ou par la composition originellement plurilingue de ses livres.

C'est en français que Huston compose 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 brochant un fin portrait de l'artiste en écrivain translingue. Comme Alexakis dans *Paris-Athènes*, les titres l'indiquent assez bien,

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. XIII, n° 2, 2009, p. 151-164.

il ne s'est pas principalement agi pour Huston de livrer un récit d'apprentissage, dont le *télos* serait Paris et la vie en français. Elle a plutôt cherché à éprouver les effets de la pratique translingue sur le sentiment de soi et à mesurer les effets de son bilinguisme sur son œuvre littéraire. C'est ensuite 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 consolider sa position de femme de lettres translingue. Pour reprendre la rhétorique de ce texte, il apparaît que, tout au long de la trajectoire littéraire de Huston, le translinguisme a fait figure d'école de littérature. Plus que ses qualités propres ou celles de sa littérature, ce sont les pouvoirs d'étrangeté du français, cette langue « marâtre »², que Huston scrute par l'écriture de soi.

AFFILIATIONS TRANSLINGUES

Dans sa production autobiographique, 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 ainsi 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 en s'intéressant à des couples d'artistes (Sand et Musset, Virginia et Leonard Woolf, Zelda et Scott Fitzgerald, parmi beaucoup d'autres), Huston émaille son discours critique de passages de son propre journal de grossesse. 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 texte³. Et en célébrant les œuvres de Romain Gary et de Samuel Beckett, c'est aussi de manière oblique qu'elle commence à explorer sa condition d'écrivain translingue.

Huston légitime son *Tombeau de Romain Gary* (1995) par sa propre expérience du translinguisme. Commenant par citer Shakespeare dans

² N. Huston et L. Sebbar, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Bertrand Barrault, 2006 [1986], p. 15.

³ N. Huston, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990.

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 »⁴, Huston fait preuve de sa maîtrise des langues qui se partagent l'œuvre de Gary et rappelle d'emblée qu'elle écrit aussi 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 qui, dans la vie de Gary, se rapproche de sa propre trajectoire, 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 »⁵. 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 le signal de la proximité de leurs parcours. Tutoyant Gary, Huston ne se livre pas à un exercice d'admiration de la personne de l'homme né Roman Kacew. Elle célèbre son œuvre inclassable et tisse par-là une fine mais solide affiliation translingue en se positionnant elle aussi comme un « corps étranger dans la littérature française »⁶.

Trois ans après son essai sur Gary, Huston rend hommage à Samuel Beckett, qu'elle vouvoie, dans *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 s'inscrit dans cette tradition littéraire. *Limbes / Limbo* est un double exercice de complicité. Avec le lecteur d'abord, qui pourra savourer les trouvailles linguistiques et débusquer les allusions aux textes ou au parcours de Beckett. Avec Beckett lui-même ensuite, ou avec l'esprit beckettien, Huston commençant par écrire qu'elle se sent « so close to old Sam Beckett / si proche du vieux Sam » en prenant la plume⁷. Comme en

⁴ Cet extrait de la scène 5 de l'acte V du *Macbeth* de Shakespeare sert d'exergue au texte. Voir N. Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ R. Gary, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 228. L'expression est reprise par N. Huston, « Déracinement du savoir. Un parcours en six étapes », *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 28.

⁷ N. Huston, *Limbes / Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 8-9, les italiques sont de Huston.

témoigne ce passage de son récit de vie, l'œuvre beckettienne fait figure de référence dans le parcours littéraire de Huston :

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 zigouille⁸.

Plus explicitement dans *Limbes / Limbo* 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 qui s'ouvre entre les langues de l'écrivain translingue. Habiter cet espace, c'est avoir une chance d'éviter que les mots « chantonnent leur petite chanson tout seuls », que « ça laïusse, ça lantiponne, ça papote, ça cancanne » :

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 rhinocéros⁹.

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 grands dans d'autres langues sur la forme de la littérature de langue française au vingtième siècle.

⁸ N. Huston, *Bad Girl. Classes de littérature*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 99.

⁹ *Ibid.*, p. 23, 51, 24-27.

Écrites une quinzaine d'années après l'entrée de Huston en littérature, ces célébrations translingues ne sont 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). Particulièrement au Québec, on insurgea contre l'attribution de ce prestigieux prix à un texte autotraduit de l'anglais¹⁰. À ses détracteurs qui ne s'étaient pas privés de la taxer d'« Albertaine défroquée », d'« anglophone récalcitrante », ou d'« anomalie territoriale »¹¹, Huston répondit sobrement qu'elle revendiquait le fait d'être l'auteur des deux versions de son texte¹². Même différée, l'autotraduction fut présentée comme une recreation, non version ancillaire donc mais deuxième original¹³. Dans ces circonstances, on peut lire les hommages translingues de Huston comme des actes littéraires par lesquels, se plaçant dans la lumière de Gary et de Beckett, elle tente d'éclairer l'influence du translinguisme 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 sa pratique translingue de l'écriture. Quand paraît *Nord perdu* (1999), un an après l'hommage à Beckett, elle est 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. Naviguant entre ses langues, il lui arrive de plus de perdre le nord. Dans son importante dimension performative, *Nord perdu* peut ainsi se comprendre comme un texte d'orientation reposant sur l'examen des effets identitaires et littéraires de l'exil volontaire et de la pratique littéraire translingue.

¹⁰ 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.

¹¹ N. Huston, *Désirs et réalités*, 1995, p. 264.

¹² Stéphane Bernard, « Ce que dit Nancy », *Initiales*, n° 10, mars 2001, p. 7.

¹³ Sur la différence entre autotraduction « différée » ou « consécutive » et l'autotraduction « simultanée », voir Rainier Grutman, « Autotranslation », dans Mona Baker, dir., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 1998, p. 20.

Si l'expatriation volontaire de Huston a tout d'un « d'exil libérateur », pour reprendre l'expression de Kundera qui a popularisé l'avis lucide et non conformiste de Vera Linhartova sur la question¹⁴, c'est avant tout en raison du changement de langue qu'elle 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. Ce qui intéresse dans le passage des langues, c'est le fait que le français fasse obstacle en quelque sorte à la langue première. Un cas célèbre et extrême de translinguisme d'interposition est celui du *Schizo et les langues* (1970), texte dans lequel Louis Wolfson documenta ses tentatives d'utiliser le français, une langue étrangère perçue 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'anglais¹⁵.

Vivant en France, Huston n'eut pas à développer pareils stratagèmes. Elle représente néanmoins la vie et l'écriture en français comme une mise en sourdine émotionnelle. Au moment de son entrée en littérature, l'anglais avait pour elle tout du « piano », « 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 »¹⁶.

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

¹⁴ M. Kundera, « L'Exil libérateur selon Vera Linhartova », *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 124.

¹⁵ Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970, p. 33.

¹⁶ N. Huston, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 64-5. Données dans le texte, les prochaines références sont à cette édition.

avec indifférence, des choses qu'il m'eût été impossible de révéler dans ma langue maternelle¹⁷.

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 à Bianciotti, Huston ne pose pas un diagnostic sur les potentialités expressives propres au français et à l'anglais, ni ne cherche à opposer leurs qualités ou celles de leurs littératures. 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 par évaluation de ses compétences langagières, que Huston se range dans la catégorie de ceux qu'elle appelle les « faux bilingues »¹⁸. 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 » (53, 62-3). De cette absence de socialisation enfantine en français découle son impression que ses langues « font chambre à part » dans son 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 » (61).

Dans les premiers temps de sa vie française, en raison de cette asymétrie affective de ses langues, Huston pensa être dans une position favorable pour étudier l'usage des mots qui peuvent remuer les locuteurs natifs. Sous la direction de Roland Barthes, elle dédia ainsi son mémoire de maîtrise à l'exploration des tabous linguistiques et de la « jurologie »¹⁹ : « 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 » (63).

¹⁷ N. Huston, « Déracinement du savoir. Un parcours en six étapes », p. 25.

¹⁸ 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, 2011, p. 268.

¹⁹ Une version remaniée de ce mémoire a été publiée sous le titre de *Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980.

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 langagière²⁰. Qui de mieux placé qu'un écrivain translingue pratiquant l'écriture de soi pour décrypter, par exemple, l'influence du moment et du contexte de l'apprentissage sur l'impact émotionnel des langues ? 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. On a semble-t-il découvert que la langue première a plus de chances de donner forme à des souvenirs détaillés et intenses d'évènements vécus dans leur pays d'origine (ou du moins dans cette langue) par des immigrés. Ce serait une manière d'expliquer que les sujets plurilingues puissent accéder à des souvenirs, des émotions ou des sentiments sinon inaccessibles lorsque leur psychanalyse commence à se dérouler dans leur langue première²¹.

Huston se souvient en tout cas de son passage au français comme d'une tentative d'ensommeiller des émotions associées à sa langue première : « 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 »²². Mais l'auteure ne fait pas qu'évoquer les motivations existentielles de son changement de langue et rappeler la libération psychologique qui s'ensuivit : filant la métaphore, elle fait le point sur l'aubaine littéraire que représente l'usage d'une langue glacée et lui rapporte la possibilité de son entrée en littérature.

LA LANGUE FROIDE, PRIVILÈGE LITTÉRAIRE

Artifice permettant une mise à distance des émotions, la pratique translingue devint une manière de faire de l'art : « [La langue française] était

²⁰ Voir par exemple A. Pavlenko, *Bilingual Minds* et C. Kramsch, *The Multilingual Subject*. Et pour un étude de textes de Huston dans ce cadre théorique, voir Celeste Kinginger, « Bilingualism and Emotion in the Autobiographical Works of Nancy Huston », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. XXV, n° 3, 2004, p. 159-178.

²¹ Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri et Jorge Canestri, *La Babel de l'inconscient. Langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse*, trad. française de M. Garboua, Paris, PUF, 1994.

²² N. Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 219.

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» (63-64).

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 célèbres. Même bien des années après qu'elle dut quitter la Pologne pour s'installer aux États-Unis, opposé à «retz», le mot «river» demeurerait «cold – a word without an aura»²³. 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 connection²⁴.

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 paradis²⁵, Huston a toujours tenu à préciser que son exil était «choisi», fruit d'une décision «individuelle, pour ne pas dire capricieuse» (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 du littéraire. L'influence de Barthes sur la façon dont Huston s'est représenté la part jouée par le translinguisme dans ses débuts littéraires paraît assez évidente. 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». En revanche, «la nausée» prend le lecteur «quand la liaison de deux mots importants va

²³ E. 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 V. Cook et B. Bassetti, dir., *Language and Bilingual Cognition*, Hove, Psychology Press, 2011, p. 479-506.

²⁴ E. Hoffman, *Lost in Translation*, p. 107.

²⁵ Centrée sur l'enfance en Pologne, la première partie de *Lost in Translation* s'intitule «Paradise».

de soi»²⁶. Dans un précédent essai, Huston tenait que la défamiliarisation impliquée par le translinguisme lui avait servi à abolir « le faux naturel de la langue maternelle ». En des mots très barthésiens, 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 »²⁷. Plus de dix ans après, dans *Nord perdu*, l'idée est toujours là : « dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun » (46).

Relevant l'inertie historique des formes ou des questions littéraires dans une langue de grande littérature, 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 (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 » (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 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 l'œuvre de Beckett qui sous sa plume n'est pas loin d'un argument d'autorité quand il s'agit de défendre le translinguisme. Disant qu'il n'a selon elle pas assez été étudié en tant qu'« écrivain français anglophone » (46), Huston rapporte peu ou prou les innovations stylistiques de l'écrivain irlandais à sa pratique translingue. Dans son *Journal*, Michel Leiris prit note d'un échange particulièrement marquant avec Beckett : « 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' »²⁸. 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.

²⁶ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 11 et p. 70.

²⁷ N. Huston et L. Sebbar, *Lettres parisiennes*, p. 16.

²⁸ Entrée du 5 octobre 1964, M. Leiris, *Journal 1922-1989*, J. Jamin, éd., Paris, Gallimard, 1992, p. 602.

Si l'écriture translingue est présentée en soi comme un atout, la vie d'exilé peut aussi être une classe de littérature. Dans une section de *Nord perdu* intitulée « Le masque », Huston rejoint Alexakis quand elle représente la vie d'un expatrié dans une langue et une culture jusqu'alors étrangères comme une nécessaire installation « dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre » (30). Avec ceci de particulier que l'acteur commencera par être privé de l'usage de la parole. Comme Kristeva écoutant le « silence des polyglottes »²⁹, Huston tient que 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 que Huston juge centrale à la pratique littéraire : celle de « [s]e mettre à la place des autres et [...] voir le monde (y compris [s]oi-même) à travers leurs yeux »³⁰.

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 (68), l'étranger peut éprouver que le visage recouvert par ce masque « 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 » (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 fiction³¹.

Le retour à sa langue maternelle n'a pas effacé chez Huston 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

²⁹ Voir J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, p. 26-28.

³⁰ N. Huston, *Bad Girl*, p. 158.

³¹ 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.

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 ? » (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 de 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 : « Oui, 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 ? » (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 assez beckettien sur la désorientation que peuvent provoquer, pour le sujet bilingue, les allers-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 (13).

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. 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' ? » (47).

Outre les zigzags qu'il impose à tous ses textes, 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 tournants³². Mais, généralisant à partir de son cas, Huston suggère que l'expérience de l'exil implique le façonnement d'une espèce d'autobiographie spectrale : « 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 » (112)³³. 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 (115)...

Et Huston de reprendre, pour le contraste, l'imaginaire de la culture française comme monde des formes, de la retenue, de l'intériorité et de l'intellection : « Or me voici au pays des clavecins et des châteaux, enfermée du matin au soir dans le silence, tripotant inlassablement les mots sur un écran gris... » (115). L'implication semble en 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 aurait 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

³² Sur l'usage de la figure du tournant d'une vie dans l'écriture de soi, voir M. Sheringham, « Le tournant autobiographique : mort ou vif? », p. 23-36.

³³ Je traduis ici l'expression « spectral autobiography » proposée par E. Hoffman, *Exit into History. A Journey Through the New Eastern Europe*, New York, Viking, 1993, p. 41.

est ton pays, et sa langue ta langue – de même que, dans l'enfance, tu as fait semblant que ta belle-mère était ta mère³⁴.

Si le récit prend la forme originale d'une « autobiographie intra-utérine »³⁵, 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. Faire le choix de s'installer entre les langues, dans les limbes beckettiennes³⁶, c'est rejoindre sa « destinée » d'avorton³⁷. 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 : « Un 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 »³⁸. 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 disparut de sa vie.

Dans ce texte intime plus narratif, Huston ne traite plus d'une question, maternité, exil ou 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 *Nord perdu*, une citation de Romain Gary, est éclairé d'une lumière assez crue : « Bien des comportements peuvent être inspirés par la haine de soi. On peut devenir artiste. Se suicider. Changer de nom, de pays, de langue » (11). Revenant sur le translinguisme comme tentative d'instaurer une distance libératrice, Huston prévient : « Dix 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 mère³⁹. Et ce qu'elle dit dans *Nord perdu* 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, se vérifie dans *Bad Girl* par l'importance du recours à des archives matérielles. Une très large portion du récit concerne l'exploration de documents familiaux et le décryptage

³⁴ N. Huston, *Bad Girl*, p. 104.

³⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

³⁶ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Londres, Calder Press, 1992, p. 100.

³⁷ N. Huston, *Bad Girl*, p. 99.

³⁸ *Ibid.*, p. 104.

³⁹ *Ibid.*, 155.

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 »⁴⁰, on peut considérer que la place des pièces d'archives dans l'énumération correspond à l'ordre d'importance décroissant qu'elles ont dans le récit. Si *Bad Girl* constitue, après *Nord perdu*, une manière d'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 se formule encore d'une autre façon. Bien qu'elle ait combattu le tissu de connotations genrées qui font de la traduction une « infidélité »⁴¹, retournant par exemple le célèbre adage italien dans « *Traduttore non è traditore* »⁴², on se gardera de suivre les critiques qui ont vu dans l'autotraduction à la sauce houstonienne une activité foncièrement unificatrice⁴³. 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 »⁴⁴), 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)⁴⁵ :

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

⁴⁰ *Ibid.*, 62.

⁴¹ Voir à ce sujet, Jane Elisabeth Wilhelm, « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston »⁴⁰, dans Pascale Sardin, dir., *Traduire le genre : femmes en traduction, Palimpsestes*, n° 22, 2009, p. 205-224.

⁴² N. Huston, « *Traduttore non è traditore* », dans M. Le Bris et J. 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 N. Huston, « Healing the Split », *L'it (News and Views from infinetheater)*, vol. II, n° 3, 2001, p. 3.

⁴³ 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. IX, n° 1, 1996, p. 228.

⁴⁴ N. Huston, « *Traduttore non è traditore* », p. 159.

⁴⁵ 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.

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 before⁴⁶.

Outre l'immodeste rappel de la diabolique performance linguistique, il faut retenir de tout ceci que pour Nabokov l'autotraduction transforme la construction textuelle de l'identité, une nouvelle image de soi émergeant à chacune de ses étapes. Plaçant sa pratique autotraductive sous les auspices de Janus, Elsa Triolet relevait elle aussi l'aliénation consubstantielle au geste autotraductif: «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»⁴⁷. 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 n'aurais écrit cela dans l'autre langue!» (52). Et dans la version anglaise de son essai autobiographique, parue quelques années plus tard, Huston ajouta une note à cet endroit du texte pour confirmer, dans un commentaire métatextuel, 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»⁴⁸.

Au vu de la littérarité de ses langues d'écritures et de la possibilité de faire traduire ses textes par quelqu'un d'autre⁴⁹, on peut raisonnablement dire que ce n'est pas pour exister littérairement que Huston se soumet à «l'épreuve narcissique» de l'autotraduction⁵⁰. 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 textes⁵¹.

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

⁴⁶ V. Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, London, Penguin, 2000 [1967], p. 10.

⁴⁷ E. Triolet, *La Mise en mots*, p. 76.

⁴⁸ N. Huston, *Losing North. Musings on Land, Tongue, and Self*, Toronto, McArthur & Co, 2002, p. 39.

⁴⁹ 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 Peter Cichon *et al.*, dir., *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. G. Kremnitz zum 65. Geburtstag*, Vienne, Praesens, p. 209-224.

⁵⁰ L'expression est de George Steiner qui met en rapport le geste et le désir de l'autotraducteur avec ceux de l'autobiographe. Voir G. Steiner, *After Babel*, p. 319.

⁵¹ Voir par exemple, N. Huston, «Traduttore non è traditore», p. 157.

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 » qui démarrent en anglais ou privilégier la musique d'une phrase⁵² :

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 (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*. Consistency⁵³.

Mais plus que la transposition des miettes d'autobiographies et des réflexions sur l'exil ou le translinguisme, c'est celle de la situation de communication qui fait de la version autotraduite 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 dans *Nord perdu* à communiquer les avantages de sa pratique littéraire translingue aux lecteurs natifs. 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 (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 youth⁵⁴.

Délestée d'une large part de sa dimension performative, la version anglaise se rapproche alors de la méditation, comme l'indique bien le

⁵² J. Green, *Le Langage et son double*, p. 197.

⁵³ N. Huston, *Losing North*, p. 90, je souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

sous-titre créé pour elle: *Musings on Land, Tongue, and Self*. Si les biographèmes présentés sont les mêmes, leur présentatrice prend, encore, un autre visage.

TROISIÈME PARTIE

ROBINSONS

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 »

[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*

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). Qu'on voie l'écriture translingue surtout comme l'investissement d'une langue valorisée pour elle-même ou comme la pratique d'une langue qui a l'avantage d'avoir été acquise tardivement, des vertus émancipatoires sont prêtées au translinguisme. Diverses combinaisons sont possibles. Certains auteurs vantent d'abord les bienfaits littéraires de l'écriture dans une langue longtemps étrangère 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 combinaison. Ils sont de ce fait 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 pense, avec Roland Barthes, que « vivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue » pourrait bien constituer « la forme moderne du mythe »¹. C'est 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 foucauldienne 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 en tout cas l'avis d'Elsa Triolet qui

¹ R. Barthes, « Digressions », *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 116-117.

pensait que ses expériences fondatrices de l'exil et du changement de langue pouvaient expliquer son sentiment de n'être, à proprement parler, « pas une romancière » mais une auteure puisant plus que d'autres la matière de ses textes dans son vécu : « j'ai perdu mon pays et ma langue et [...] maintenant je suis là à ne rien connaître organiquement. Sauf moi-même »². 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, qu'on va lire dans les pages qui suivent.

Est-ce un hasard si toutes deux sont hongroises ? faut-il y voir un signe de l'effet de la distance linguistique sur la perception de l'étrangeté des langues en jeu ? Rien n'indique qu'elles ne se soient lues et leurs trajectoires biographiques et littéraires sont si éloignées qu'on peut comprendre qu'elles n'aient encore jamais été rapprochées. Mais, si tout diffère dans leurs styles et dans leurs manières d'écrire la vie, on peut les apparenter à ceux des écrivains contemporains qui, comme Antoine Volodine, cherchent à « écrire en français une littérature étrangère »³. Investissant cette langue, elles 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-monde en français ». Ce sont pourtant peut-être des pratiques telles que les leurs qui libèrent avec le plus d'habileté la langue française « de son pacte exclusif avec la nation »⁴.

² E. Triolet, *Écrits intimes*, Paris, Stock, 1998, p. 235-6.

³ A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, 2002, p. 52-56.

⁴ M. Le Bris et J. Rouaud, « Pour une littérature-monde en français ».

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 étranger¹. Alors qu'on a vu des écrivains renaître en passant au français 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 bénéfiques identitaires et littéraires de «l'exil libérateur»², elle oppose le côté mortifère du phénomène : «partir, c'est mourir beaucoup»³.

Née à Csikvand, en Hongrie, Kristof 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 ailleurs, ils arrivent en Suisse : Lausanne, puis Zurich, avant d'être 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 romande, ne cessent de rappeler Kristof à ce qu'elle a perdu. Au principe de sa vision pessimiste du monde, voire de son nihilisme autoproclamé, son exil porte surtout l'entier de son œuvre translingue. Centrée sur l'expression de l'aventure existentielle qui fut la sienne et manifestant une

¹ Ce sont ces caractéristiques de la vie de Kristof que retient Gabriel Josipovici dans sa belle introduction à la version anglaise de *L'Alphabète* : G. Josipovici, «On Agota Kristof», dans A. Kristof, *The Illiterate*, trad. anglaise de N. Bogin, CB éditions, 2014, p. xi.

² M. Kundera, *Une rencontre*, p. 120-132.

³ A. Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/10, «L'Alphabète», 1990, tapuscrit, 4 feuillets. Au verso du feuillet 1, on trouve une longue variante biffée du chapitre «Personnes déplacées» de *L'Alphabète* (2004), 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 »⁴.

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, une autobiographie déviée, et 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. Rejouant la dépossession de son aisance langagière primitive, la lutte quotidienne de Kristof contre le français n'a cessé 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 ne pense

⁴ André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Lille, P.U.L., 1982, p. 34 et 22. Dans le même esprit, l'écriture de Kristof a été rapprochée de celle de Stephen Vizinczey par Marion Duvernois et Guido Furci, *Figures de l'exil, géographies du double. Notes sur Agota Kristof et Stephen Vizinczey*, Giulio Perrone Editore, Rome, 2012.

avoir aucune chance de se faire éditer, et encore moins traduire⁵. Sous le nom de Zaïk, patronyme d'une de ses grands-mères, 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 Artaud⁶, son écriture dramatique se conçoit comme un exercice de lucidité, en opposition au « mensonge des sentiments » qui hante les poèmes écrits dans sa langue maternelle⁷. Leur sentimentalité lui étant devenue insoutenable, Kristof ne peut s'empêcher de les considérer comme « une erreur de jeunesse »⁸. L'élection du théâtre est par ailleurs aussi rapportée aux conditions précaires de son apprentissage d'un français de survie. Dans sa vie d'ouvrière, elle fut 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 »⁹ – 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 vie dans son pays natal (documents personnels, journal d'écriture et poèmes hongrois, contact avec les membres de sa famille et ses amis

⁵ 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 magyaro-phones. 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.

⁶ Rennie Yotova, « Agota Kristof et le théâtre de cruauté », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 31-36.

⁷ Serge Bimpagne, « Agota Kristof ou l'amour de la vie jusque dans l'enfer », *Tribune de Genève*, 22 octobre 2001.

⁸ 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.

⁹ Emil Cioran, *La Tentation d'exister* (1956), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 302.

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 »¹⁰. 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 » (47). De cet élan autobiographique naîtra *Le Grand Cahier* (1986), roman de l'enfance en territoire dévasté par la guerre. Rapidement remarqué après sa parution au Seuil, il marque à proprement parler son entrée en littérature et inaugure une trilogie traduite aujourd'hui en près de quarante langues¹¹.

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 néessiteuse dans la langue en une nécessité narrative. Écrits dans une prose dure et tendue, d'une simplicité désarmante, qui sera considérée comme la marque de Kristof et fera des émules translingues¹², les courts chapitres du livre sont donnés à lire comme les exercices d'écriture de deux jeunes jumeaux. Selon un protocole présenté dans le chapitre « Nos études », ils se donnent 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

¹⁰ Agota Kristof, *L'Analphabète*, Zoé, Carouge-Genève, 2004, p. 52. Données dans le texte, les prochaines références sont à cette édition.

¹¹ 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 à ces textes de Kristof seront à l'édition qui en regroupe le plus grand nombre : *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Seuil, « Opus », 2011.

¹² L'écrivain japonaise Aki Shimazaki s'est par exemple réclamée explicitement de Kristof 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 » (en ligne), *Le Figaro*, 8 janvier 2009.

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 écrivons : « 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 faits (33-34).

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 »¹³. 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*.

Sans doute 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 subjective¹⁴, voire de la schizophrénie¹⁵, qu'ont pu induire chez Kristof l'expérience du

¹³ 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 ».

¹⁴ Voir, parmi de nombreux exemples, R. Jouanny, *Singularités francophones*, p. 144.

¹⁵ À ce sujet, lire la partie « Dual, Double, and Doubled Selves : Bilingualism and Schizophrenia » de A. Pavlenko, « Bilingual selves », dans A. Pavlenko, dir., *Bilingual minds : Emotional experience, expression, and representation*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 1-33. Voir aussi T. Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie »,

bilinguisme et *a fortiori* de 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 »¹⁶. 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 étaient en fait l'œuvre 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 possibilité 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 vie (313).

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 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*, trad. française de Y. Dauvet, Paris, Albin Michel, 1951, p. 278.

¹⁶ Erica Durante, « Agota Kristof : du commencement à la fin de l'écriture » (en ligne), *Recto/Verso*, n° 1, juin 2007.

UN RÉCIT DE VIE EXHUMÉ

Si on a vu à quel point les expériences de l'exil et de l'écriture translingue 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 sa pratique littéraire translingue. Il 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 Seconde Guerre mondiale, l'âge des jumeaux correspondrait à celui qu'avait Kristof : la chasse aux correspondances est ouverte¹⁷.

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 à l'écriture intime ? Le changement de public et de format n'y est peut-être pas pour rien : en langue allemande, même si elle trouve de nombreux lecteurs, l'œuvre n'est pas portée par une présence auctoriale aussi forte et livrer des fragments à une revue pourrait atténuer le sentiment de monumentalisation de soi que constitue la publication d'un livre autobiographique. Écrivain 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 roman¹⁸. Quoi qu'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 trilogie¹⁹.

¹⁷ 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.

¹⁸ En plus de l'immédiate dissémination de nombreuses traductions, l'attribution du Prix du livre européen de 1987 en est un signe.

¹⁹ Entretien télévisé avec Agota Kristof, « Sang d'encre » (en ligne), *Télévision suisse romande*, 5 septembre 2004.

Mais ce qui constitue à n'en pas douter la manifestation la plus claire de la demande d'autobiographie 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'Analphabetè* (2004), quinze ans après leur parution en revue. En son désœuvrement, Kristof avait décidé en 2003 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 un dictionnaire français-hongrois dont l'état d'usure donne un aperçu concret de sa lutte avec le français. Des textes inédits en français, les fragments autobiographiques furent les premiers à être exhumés. Comme l'appareil éditorial de *L'Analphabetè* ne dit rien de la première vie des fragments en traduction et présente le texte comme « le premier récit autobiographique » de Kristof²⁰, 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 vie²¹. 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 contraint ou de l'importance narrative du feuilletage de son carnet de notes bilingue par Alexakis.

²⁰ A. Kristof, *L'Analphabetè*, quatrième de couverture.

²¹ 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'Analphabetè* 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 A. Kristof, *The Illiterate*, trad. anglaise de N. Bogin, précédé de G. Josipovici, « On Agota Kristof », Londres, CB editions, 2014, p. vii.

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 témoignent d'un travail d'organisation de leur succession²². Un brouillon de lettre au directeur de la revue le confirme²³, 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 près²⁴.

Si ces indications suffisent à lever les doutes sur la cohérence textuelle et donnent du crédit à la présentation de *L'Analphabète* en « récit autobiographique », l'intervention éditoriale consistant d'interversion des 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'analphabète ». Rappelant l'épreuve du translinguisme, 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 analphabète » (55). La fortune critique de cette caractérisation est indéniable. Elle est par exemple centrale à la présentation de Kristof dans l'importante compilation de ses textes proposée par Le Seuil, un volume dans lequel *L'Analphabète* ne figure pourtant pas²⁵ ! Mais l'intervention éditoriale semble contrecarrer le projet de Kristof de ne pas référer à ses succès littéraires avant le dernier fragment consacré, 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

²² Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/3, feuillet autographe du chapitre « Poèmes », Archives littéraires suisses, non folioté.

²³ 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.

²⁴ Agota Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/12, « Déchets de Du », feuillet autographe, non folioté.

²⁵ Voir A. Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, quatrième de couverture.

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 écrivain²⁶.

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 menant à « 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. Et c'est justement 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 voir comment 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 dans lesquelles le passé se rappelle à celle 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 des pages importantes 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 évoque ses souvenirs de la mort de Staline et traite du rôle néfaste exercé par la dictature soviétique « sur la philosophie, l'art et la littérature des pays de l'Est » (28). Kristof peut se retrouver dans le regard désabusé que Bernhard porte sur les conflits meurtriers qui ont ensanglanté le siècle, mais l'œuvre de ce « professeur de désespoir »²⁷ ne s'enferme pas dans la pure négativité. Il y a quelque chose de puissant dans son geste soupçonneux. L'incroyable

²⁶ A. Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/8, Feuillet tapuscrit de « Personnes déplacés », p. 3.

²⁷ L'expression donne son titre à un essai stimulant de Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

énergie de désespoir de ses textes, dont le rire est un signe et un opérateur, explique que Kristof considère que Bernhard doive «servir d'exemple à tous ceux qui prétendent être des écrivains» (29).

Enfin, 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. 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 sécheresse lexicale et la simplicité des constructions syntaxiques, ne craint pas les répétitions. On a dit des narrateurs gémellaires de Kristof qu'ils faisaient preuve d'«impassibilité» ou de «détachement»²⁸. Mais la froide précision qui gouverne leurs écrits témoigne au contraire d'une implication sans faille dans leurs observations. Elle leur permet de porter des jugements éthiques qui orientent leurs actions. Et c'est pareille disposition qui guide Kristof dans son récit de vie.

ÉCRIRE DANS UNE LANGUE ENNEMIE

Tout comme on a vu que l'écriture du *Grand cahier* s'originait dans le désir de faire le point sur son enfance hongroise, la pratique de l'écriture de soi manifeste chez Kristof un attachement particulier pour cet âge lointain de la vie. Il fut pourtant vécu dans des conditions matérielles difficiles, auxquelles s'ajouta bientôt, avec son départ pour un internat de jeunes filles, le traumatisme de la séparation d'avec les siens. Mais 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, dans le deuil de l'aisance primitive dans le maniement de la langue.

²⁸ Voir par exemple : Marie Dollé, «Écrire en territoire dévasté : l'exemple du *Grand Cahier*», *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 21-22. Or tout n'est pas égal aux jumeaux. 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. Voir A. Kristof, *Le Grand Cahier*, p. 109.

Sur la couverture de l'édition originale de *L'Analphabète* aux éditions Zoé, cette huile sur bois²⁹ : 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'analphabète.

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 » (5). Le premier souvenir d'enfance présenté est un souvenir de lecture et l'image de la pathologie lectoriale permet de saisir un trait de sa personnalité que Kristof présente comme atemporel³⁰. 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 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

²⁹ Mariane Stokes, *Girl of the Tatra*, 1905-1907, huile sur bois.

³⁰ 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 », A. Kristof, Archives littéraires suisses, Carton 12, Cote A-3-32/1, « Débuts », 1989, tapuscrit, 3 feuillets.

charge gratuitement par l'État, Kristof « pleure son enfance » et se met à tenir un journal, à composer des poèmes (13, 16). Dans sa pratique d'écriture se déploie ainsi dès l'origine une tonalité principalement « élégiaque » par laquelle s'exprime le sentiment de la privation d'un temps heureux³¹. 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 (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 » (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 des parlars ennemis. Son expérience de la langue française ne fera pas exception à ce mode antagoniste de la rencontre de l'altérité linguistique. Non qu'elle soit langue de l'opposant mais, ne se laissant pas maîtriser, 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. (23-24)

³¹ 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 », voir « Le style de l'autobiographie », p. 96-97.

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 » (54). Avant de faire le récit de son exil, que la construction du texte présente 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. Dans l'isolement de l'exil, l'écriture malaisée dans la langue imposée demande un investissement total qui a bien des chances d'éloigner encore la 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 » (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 » (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 » (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 » (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 d'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 du personnage qu'elle fut 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 temps³². 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 Bernhard, 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 nihiliste³³. Elle n'a ni refusé l'étiquette ni 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'années³⁴. À l'occasion de la parution de son dernier roman, *Hier* (1995), elle affirmait : « tout m'est égal maintenant,

³² 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 A. Kristof, *The Illiterate*, p. xi.

³³ Voir par exemple son portrait dans Aliette Armel, « Exercices de nihilisme », *Le Magazine littéraire*, n° 439, février 2005, p. 92-97.

³⁴ 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 facsimilé de cette note est proposé dans « Agota Kristof », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 40.

même l'écriture»³⁵. 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 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 recueil³⁶.

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» en temps de guerre ou de régime dictatorial³⁷. Les choses sont différentes dans *L'Analphabète*: la 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'acte d'énonciation. Mais le récit de vie et les romans de la trilogie ont en commun d'être travaillés par un soupçon fructueux visant la demande que l'on ne cesse de faire à la langue d'être un pôle identitaire³⁸. Dans *L'Analphabète*, 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» (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 et aux écrivains qui voient dans la langue une «patrie», Kristof oppose une radicale relativisation de l'influence de la langue française sur sa pratique littéraire. «Je ne pense pas que le français modifie quoi que ce soit», assène-t-elle encore

³⁵ A. Armel, «Exercices de nihilisme», p. 94.

³⁶ A. Kristof, *C'est égal* (nouvelles), Paris, Seuil, 2005.

³⁷ «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» (en ligne), *Le Matricule des Anges*, n° 14, novembre 1995 – janvier 1996.

³⁸ Je reprends ici le titre d'un stimulant article de Dominique Rabaté, «Un soupçon fructueux», dans E. Benoit et D. Rabaté, dir., *Nihilismes ?, Modernités*, n° 33, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 5-16.

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 »³⁹. 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 langues et les appartenances⁴⁰. 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.

Les 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) sont absentes de *L'Alphabète*. Et alors que de nombreux textes translingues se placent, 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, une partie du récit de vie de Kristof s'écrit avec les livres de Thomas Bernhard « là, devant moi, sur la table » (28). Cette affiliation littéraire témoigne d'une confiance dans la traduction. Il est significatif à cet égard que Kristof ne convoque aucun vocable de sa langue maternelle dans un récit faisant la part belle aux années hongroises de sa vie. Ni écran ni écrin, 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 son défaut d'aisance dans le maniement de la langue : « Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne lis pas. Je

³⁹ Voir l'entretien de Kristof avec Alexandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103.

⁴⁰ 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 N. Cordonier, « Deux modèles de réception de la 'trilogie' d'Agota Kristof », p. 99.

suis redevenue une analphabète. Moi qui savais lire à l'âge de quatre ans» (52). Quand Kristof se bat avec le français, dans une lutte qui marque ses manuscrits, elle est ramenée en Hongrie et contemple la virtualité d'une autre existence. C'est aussi en raison de l'éternel retour de ce phénomène que «partir, c'est mourir beaucoup». Mais si son livre n'est pas aussi triste que sa vie, vérifiant 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 FRANSE

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 deux premiers textes assez confidentiels². Des circonstances de son

¹ Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L., 1996. Données dans le texte, les prochaines références sont à cette édition.

² K. 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.

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 qu'on la place dans la flatteuse compagnie de Joyce ou de Beckett au rang des « révolutionnaires » de la littérature³. S'il est vrai que Molnár attaque la langue littéraire de tous côtés et que son livre peut se lire comme un art poétique corrosif, on verra que la révolution, pour autant qu'il faille en chercher une, a aussi trait à l'intime. 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 (37).

AGRÉGATION DE TEXTES ET ÉCRITURE DE SOI

Il faudra commencer par reconnaître que s'intéresser à 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 français⁴, fondé la revue *Poëzi Prolétèr* avec Christophe Tarkos⁵, et 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

³ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 480.

⁴ K. Molnár, *poèmes Incorrects et chants Transcrits*, Nîmes, Fourbis, 1995 ; *Konférens pour lé zilétrés*, Romainville, Al Dante, 1999.

⁵ Fondée en 1997, la revue qui ne compte que deux numéros avait pour titre complet : *Poëzi Prolétèr. Revue semestrielle de poésie contemporaine et de recherche expérimentale sur la langue française*.

Revue de littérature générale dirigée toujours chez P.O.L par Pierre Alferi et Olivier Cadiot⁶.

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 »⁷. Inventée pour l'occasion, cette étiquette 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 institué⁸.

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 lequel, exposant sa méthode, elle s'affronte à la possibilité d'une telle lecture⁹ :

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) paskedonk, ai pris les textes et disséqués, donk, ai pris les textes et coupés en morceaux et mêlangés, donk, par conséquent vouvoyé? ÇAvouvoyé? voyékejérèzon? / é! kalmévou! kalmévou! atroi onsarach dakor? / céaMOIketuparl komça? céaMOIketuparl?! cétankuléla, céaMOIkilparlkomçaputin! vazi aproch (18)!

Comme on le voit, le discours métalittéraire n'échappe pas lui-même à l'agrégation puisqu'une transcription de la célèbre scène du miroir du film *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz entre en collision avec la situation d'interlocution première. Ce faisant, Molnár prend place sur la même

⁶ K. Molnár, « Dlalang », *Revue de littérature générale*, 1996/2, *Digest*, P.O.L, non paginé.

⁷ « 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 K. Molnár, *Quant à je (kantaje)*, p. 232.

⁸ 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 M. Dambre et M. Gosselin-Noat, dir., *L'Éclatement des genres au xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 305-317.

⁹ 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.

scène d'énonciation que le personnage joué par Vincent Cassel : comme lui, imaginant en découdre avec un contradicteur virulent, elle se dévisage pour mieux s'endurcir dans *Quant à je*. Reprenant la 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 » (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 » (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 »¹⁰, 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* 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 autres, par le renvoi au nom propre de l'auteur et l'insertion dès la quatrième page

¹⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 272-273.

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 visée sémantique 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»¹¹. 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 autobiographique¹², ce n'est pas parce que le texte de Molnár serait «indument» tiré du côté de la diction, comme celui de Makine par exemple, 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 Beaujour¹³. On verra ainsi dans la formulation «fautive» de son titre, outre le signalement d'un penchant pour l'incorrection linguistique dont les vertus seront explorées dans le texte, 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 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

¹¹ 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.

¹² 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 R. Baroni et M. Macé, dir., *Le Savoir des genres, La Licorne*, n° 79, Rennes, PUR, 2007, p. 73-83.

¹³ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

présente comme un « livre poétique » (116). On pourra d'abord dire 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 (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 éPOURrmoi, pourmonPLÉzir, ilmofrira ÇAôçi, parske çavarevenir (nonmé, tuvoiskispass ?) émoi chépakoman, jèmrèBIEN medéfandr mieu, rézisté mieu, unlivr POURmoi, çasrèça » (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 » (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' »¹⁴. Renversant l'expression de

¹⁴ Christian Prigent, « La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale") » (en ligne), *Poésie Action*, 1984.

Prigent, Molnár s'attache à donner une existence littéraire à la langue telle qu'elle se parle.

Dans un roman signé du pseudonyme intrigant de Kité Moi – qui peut signaler, parmi bien d'autres choses, un mouvement hors de soi –, Molnár reconnaît explicitement l'influence d'autres écrivains dans cette tentative, la narratrice se targuant en particulier d'avoir « volé » et « copié » Raymond Queneau¹⁵. 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)¹⁶.

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. Car c'est peut-être dans le discours théorique qui accompagne son écriture que Molnár s'approche le plus de Queneau. De la même façon que ce dernier aimait à dire que les francophones sont en fait « bilingues »¹⁷, elle part du diagnostic de l'écart de l'oral spontané par rapport à la langue décrite dans les grammaires et travaille à le faire reconnaître comme un matériau littéraire digne d'inspirer un renouvellement de la littérature¹⁸. Et, comme lui encore, qui s'en remettait à la théorie linguistique de 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.

¹⁵ « 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.

¹⁶ L'idée du néo-français est défendue principalement dans Raymond Queneau, « Écrit en 1937 » et « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994 [1965] et dans *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.

¹⁷ R. Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, cité par Gérard Antoine, « Raymond Queneau et la langue française », *Commentaire*, vol. CVII, n° 3, 2004, p. 790.

¹⁸ À 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. 40.

Le but a été atteint, tou, absolumanTOU sèksprim danlélang jadis vulguèr [...] écélA JUSTeman ouçafoir ôjourdui avèklalilèratur. [...] 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 littérature! [...] 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 contemporaine¹⁹.

Comme le néo-français en son temps, on voit que «lékri dlavoi» témoigne du désir de faire reconnaître la légitimité littéraire d'une norme vivante²⁰. 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»²¹. La découverte lors d'un voyage en Grèce de la lutte qui s'opérait en grec moderne entre la katharévoussa et le démotique ne fit que consolider cette position. Chez Molnár, l'attention à la langue telle qu'elle se parle au quotidien, en interaction, 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 obtenir un diplôme d'enseignement du français dans son pays natal, Molnár fut confrontée à la radicale étrangeté de la langue orale à son arrivée en France. Sa *Konfèrans pour lé zilétre* part du rappel de cette expérience :

chparlè pa, chparlè peù, 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 !

¹⁹ K. Molnár, «Dlalang», 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.

²⁰ «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 R. Queneau, *Entretiens avec G. Charbonnier, op. cit.*, p. 71, je souligne.

²¹ R. Queneau, «Écrit en 1937», *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 13-14.

Parske sété ègzakteman sa : jariv an Frans avèk tou ske jé apri, le vieù fransè él latin é la gramèr é la littérature é ke « amour » d'vien féminin ô plurièl é patati é patata épui jariv an Frans é la, stupéfaksion total : mé il parl koi, sé janla²² ?

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 conscience²³, 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 remarque aussi que l'écriture phonographique de Molnár s'apparente à celle qui permet par exemple à Queneau de donner à entendre, parmi d'autres énoncés marquants, le fameux « Doukipudonktan ? »²⁴. 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 conventions²⁵.

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 écrit²⁶. C'est bien parce que le néo-français n'est pas devenu comme prévu « la substance abondante et vivace d'une nouvelle littérature »²⁷ que Molnár, forte de sa position d'écrivain translingue, remet

²² K. Molnár, *Konfèrans pour lé zilètré*, p. 17, cité par Lucie Bourassa, « Du français, dlalang et des poèmes incorrects : Langage et poétique chez Katalin Molnár », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. V, n° 3, automne 2010, p. 116.

²³ R. Queneau, « Il pourrait sembler qu'en France », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 60.

²⁴ Sur la phonographie en littérature, voir Rudolf Mahrer, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin, De Gruyter, 2017.

²⁵ 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.

²⁶ R. Queneau, « Errata », *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 219-226.

²⁷ R. Queneau, « Écrit en 1937 », p. 26.

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 saisie des répétitions, des amorces ou des bribes 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.

Comme chez Queneau, l'écriture phonographique traduit un choix esthétique d'attribution d'une valeur culturelle au français parlé. Mais son déploiement dans l'œuvre de Molnár s'accompagne plus clairement de revendications sociopolitiques. 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 lire²⁸. Par rapport à la situation d'échec scolaire de l'un de ses fils en français, elle tient que la capacité à figurer un «parler barbare» constitue une arme pour combattre «la névrose correctionnelle» qui caractérise l'école, comme bien d'autres institutions :

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 contre²⁹.

Comme beaucoup d'écrivains non natifs ou «périphériques», de Gary à Semprun et de Glissant à Confiant, s'en sont rendu compte, l'ensemble

²⁸ Voir K. Molnár, *Konférans pour lé zilétrés* et «Du français», *Poézi prolètèr*, n° 1, 1997, p. 129-132.

²⁹ K. Molnár, «Dlalang», non paginé, cité par L. Bourassa, «Du français, dlalang et des poèmes incorrects : Langage et poétique chez Katalin Molnár», p. 117.

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 centralisatrice³⁰. Support premier du texte de Molnár, «lékri dlavoi» se conçoit 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 moins³¹.

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), galop d'essai de l'écriture phonographique, renseignaient déjà sur un aspect de ce phénomène. Commentant le poème suivant :

chantTranscritAvecBerger
 bergerÊtreHeureux
 carPousserSonTroupeau
 depuisCollineJusqueColline
 etSoufflerDansSaFlûte
 etSansChagrinVivreSaVie
 etSiSaFlûteL'ennuyer
 sortirAlorsSaCornemuse
 etSoufflerDedansSonChagrin
 etLaisserLePartirAvecVent³²

³⁰ Pour un traitement récent de cette question, voir Régine Robin, «Écrire français avec un accent» (en ligne), *Fabula-LhT*, n° 12, «La langue française n'est pas la langue française», mai 2014.

³¹ R. Queneau, «Langage académique», *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 49, je souligne.

³² K. Molnár, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*, Nîmes, Fourbis, 1995, p. 54.

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 « Fleur 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 »³³. 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 des locuteurs. 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 plait 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 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 référence de Molnár, car c'est sans doute dans l'œuvre de ce dernier que s'affirment les liens les plus clairs, et les plus exclusifs, 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

³³ K. Molnár, « Un peu de cuisine sur *Quant à je* (1peud kuizîn sur kantaje) » (en ligne), 21 octobre 2013. Voir aussi l'entretien que Katalin Molnár a donné à l'occasion de sa performance au Festival Expoésie de Périgueux en 2007 (en ligne), *Libr-critique*, 29 juin 2007.

langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer... essayez...»³⁴. Quant au traitement de ces enjeux dans la pratique de l'écriture de soi, on peut dire que son écriture phonographique 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*, 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»³⁵, en présentant son entreprise comme 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 farderai.»³⁶ 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 cètistanç» (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 au lecteur 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. 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

³⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, je souligne, cité par R. Queneau, «Écrit en 1937», p. 19.

³⁵ Philippe Lejeune, «Rousseau et la révolution autobiographique» (en ligne), conférence aux Journées de l'Autobiographie (APA), 26 mai 2012.

³⁶ Jean-Jacques Rousseau, «Ébauches», *Œuvres complètes*, B. Gagnebin et M. Raymond, éd., t. I., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p. 1153-4.

manuscrit, inutiles pour son projet dont le « kotéfôtif » devra être valorisé (37, 226). Parmi bien d'autres manifestations de cette apologie du « fôtif », on signalera enfin que l'un des derniers fragments de *Quant à je* 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 » (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 « tupalr deKÈLdistanstoi ? » 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 allophone³⁷, l'important est que le « fôtif » soit compris comme un trait de personnalité : « parskejé, parskeje, jvoulèSURtoupa effaçé méfôt, jéRIENéffacé, jéétalé monkôté fôtif, monkôté onteu, bavoila cétou » (16).

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 traversa 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'unn trè grand ènsértitud kan ta la bonn fasson de parler é d'ékrir an ongroa é sessi malgré mé long zétud lèngouistik é litèrèr an lang ongroaz »³⁸. 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 la pratique de sa deuxième langue de telle sorte qu'elle

³⁷ Une vue globale de la production de Molnár permet de privilégier la première hypothèse puisqu'on trouve par exemple dans *Konfèrans pour lé zilètré* : « le fransè parlé, tu rigol ? Sé mòvè, sé vulguèr, sé bouréd fôt », p. 20.

³⁸ K. Molnár, *poèmesIncorrects et mauvaisChants-chantsTranscrits*, p. 2, je souligne.

préside chez elle à toute forme de communication : «évidaman unlivrke jékri MOI nepeuètr kunlivr FÔTIF peuinport danKÈLlang jelékri» (31).

VOIX D'UN AUTRE ET FIGURATION DE SOI

Si «lékri dlavoi» est un «fôtif» qui révèle quelque chose de la subjectivité de Molnár, c'est aussi qu'il donne à entendre un peu de la «mauvaise influence» que le hongrois exerce sur son français (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 filmé³⁹. 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 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 : «kanjété peti anfan, jété dans le peti vill ongroa» (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 enfin 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» (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 apartirdümoman oucètsoluçion maété ofèrtt [...] dunseulkou ünnpport

³⁹ Michel Follin, *György Ligeti*, Artline films *et al.*, France, 1992.

sètouvèrt, élePEU kejevudlafranç, kèlkepar javèleçantiman keuchpouvè, keçapouvèètr ünnsorti decekudsak danlekèl jètè éanfèt ÇAÇÉ ÇAÇÉ RÉVÉLÉ VRÈ (59).

Comme on l'a vu plus haut, Molnár désire faire de *Quant à je (kantaje)* 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 acemo-manla 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 (39).

Par contamination, on peut penser que Molnár espère aussi que son projet, tout centré qu'il soit sur l'expression de sa personnalité, pourra avoir une « valeur culturelle générale » de questionnement de l'état de la langue littéraire. 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 » (77). De même, se présentant comme un « écrivain français de souche hongroise »⁴⁰, 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'ap-

⁴⁰ Voir l'affiche de présentation d'une performance de Molnár reproduite avant le texte de *Konférans pour lé zilétré*, non paginé.

prentissage du français pour un magyarophone et *in fine* d'exemplifier l'idée que «le français, pour un hongrois est un langage qui tourne par son»⁴¹. 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 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 le français de Ligeti relève selon Molnár de phénomènes particuliers d'interférence 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'«ensèritud» 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 «chè füülè chè 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 unVRÉongroi (chparlpa demoi) serait incapable de dire «füloa» ou «foarkè» épourça, RIENkepourça, prononcé korèkteman lémôfrancè èdéjà unobstakITÈribl pourunvrèongroi (23-24).

Qu'est-ce 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)*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

DIRE SA « 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'agrégat 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, à qui on ne saurait reprocher son manque d'attention aux manières de s'exprimer, ce qui explique certainement cet exercice d'admiration, 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 sauvée : je ne me suis point la figure cassée et puy j'ai fait ce que Paul paravent ja avoit fait » (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 phonographique d'emprunts lexicalisés de l'anglais. Hormis les simples « ofkôrs » ou « oké », les mots importés appartiennent souvent au vocabulaire amoureux : « èmmoibébi ! soimaygueurl » (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 de retracer sa vie hongroise, Molnár opte pour une écriture dans laquelle sa langue première est convoquée sans apparaître en mots. 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 hongroise⁴². 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 idiomatiques⁴³. Moins immédiatement visible, la forme d'hétérolinguisme prise 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.

Cette écriture 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. 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 » (22). Confronté à un fonctionnement morphosyntaxique distant de celui de la langue française, le lecteur peut naviguer dans ces traductions « étrangéifiantes »⁴⁴ en s'aidant des commentaires sur le français de Ligeti et de la suite « li hongroitt ». Conçue comme un cours de hongrois, accéléré et plein d'humour, cette dernière ne permettra sans doute pas au lecteur de répondre à l'incitation à pratiquer cette langue : « riche ces savoirs-de, peux-tu maintenant commencer à parler hongroitt-en » (150), mais elle le renseigne, pour son plaisir, sur les raisons ou la logique de certaines particularités du texte qu'il déchiffre.

Mais c'est surtout pour montrer comment son vécu hongrois affecte sa vie en France que cette écriture où le hongrois affecte le français se

⁴² 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 hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 75-126.

⁴³ L'hommage bilingue de Huston à Beckett constituant un cas particulier, voir N. Huston, *Limbes / Limbo*.

⁴⁴ 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.

déploie. Deux autres 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 (181).

De la gymnastique intellectuelle nécessaire à l'appropriation des principaux traits «hongrois» du texte que sont l'agglutination, l'indétermination générique, la conjugaison marquée par des suffixes et l'antéposition de l'adjectif, 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, en Hongrie, sur sa vie française 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. 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» (208)⁴⁵. 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.

⁴⁵ «Épines» et «chardons» apparaissent dans différentes traductions de la Genèse 3:18.

Son français étant « dérangé par un lang apriz avan »⁴⁶, Molnár s'invente une écriture marquée par ce dérangement pour s'examiner dans *Quant à je*. Comme « lékri dlavoi », elle lui permet de marquer son livre personnel du sceau singulier de sa trajectoire langagière et d'asséner cette vérité simple, mais n'est-ce pas son crédo que d'ébranler nos certitudes langagières⁴⁷ : on n'écrit jamais qu'un français.

⁴⁶ K. Molnár, *Konfèrans pour lé zilétre*, p. 8.

⁴⁷ Dans le texte d'ouverture de l'éphémère revue *Poézi prolétèr*, Molnár explique qu'elle se concentrera sur l'exploration d'« unproblèm téorik surlelangaj » qui impliquera de « reprandr trankilman letruk édir dé, redir déchoz toutsinpl » qui ont besoin d'être réaffirmées, voir « Diskusion », *Poézi Prolétèr*; n° 1, 1997, p. 15.

OUVERTURE

Après l'essor de pratiques visant à inquiéter ou problématiser l'écriture autobiographique, 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.

Dans le but de cartographier la littérature translingue contemporaine de langue française, plutôt que de partir du contexte de production des œuvres, j'ai proposé de considérer que les airs de famille qu'on perçoit entre certaines pratiques translingues recouvrent différents types de relation au français. Dans cette perspective, l'écriture de soi m'est apparue comme le meilleur terrain d'enquête : elle est le lieu par excellence de l'épreuve et de la construction de ces relations.

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. 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.

Quelque forme qu'elle prenne, j'ai aussi tâché de suggérer qu'une approche comparative de l'écriture translingue se devra de faire cas des imaginaires des langues. Pour finir sur un exemple, et citer quelques lignes d'un texte trop peu connu, arrêtons-nous sur une idée singulière,

affleurant discrètement dans plusieurs textes translingues. 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 propice à l'écriture de soi. On peut se souvenir par exemple que Bianciotti aimait à se représenter «phonologiquement» le français comme une langue intime dans laquelle, «plutôt *oiseau* que *pájaro*», il put se faire un nid de mots. Merveille de texte autobiographique écrit au même moment que le *Paris-Athènes* d'Alexakis et que *L'Analphabète* de 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 crut devoir à son «imprégnation par le français» dans le désarroi de son adolescence. Langue personnelle, le français le fut pour commencer en tant que «langue étrangère à “tout ça”», occasion d'«une sorte de commencement pur» dans une période de troubles sociopolitiques dans son pays natal². Langue de la construction de la personnalité, le français fut aussi pour Jamek une langue personnelle en ce qu'il permit 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». Or il ne s'agit pas seulement ici selon Jamek d'un effet de distance, mais de quelque chose de 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 maladresse³.

À la tradition littéraire française de l'aveu autobiographique, dont on trouve un exemple fondateur chez Rousseau, père de l'autobiographie moderne, s'ajoute une qualité attribuée au français : celle d'être une langue intellectuelle. Orientant la question du côté de la réception, Jamek présenta le français comme une langue qui, désamorçant l'impudeur, sied

¹ Václav Jamek, *Traité des courtes merveilles*, Paris, Grasset, 1989, p. 35.

² *Ibid.*, p. 268.

³ *Ibid.*, p. 271-272.

parfaitement à la communication de l'intimité. Peut-être est-ce donc par l'effet de cette «langue plus dégourdie» que l'écriture intime devint concevable⁴.

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*. Leurs Mémoires d'outre-langue en offrent le plus probant témoignage : occasions de saisir les différents modes du devenir-personnel du français, ils le mettent à leur service pour relever le défi de faire littérature de leur trajectoire translingue. Car, comme le veut un proverbe de la langue de Jamek, *kolik jazyků umíš, tolikrát jsi člověkem*⁵, on a autant de vies qu'on parle de langues.

⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁵ Cité par Elena Lappin, *Dans quelle langue est-ce que je rêve*, trad. française de M. Dumont, Paris, L'Olivier, 2017, p. 9.

INDEX

A

ADORNO, Theodor W., 18
ALEXAKIS, Vassilis, 13, 14, 29, 33,
38, 51, 86, 105, 107-124, 125,
135, 145, 154, 166, 183, 188
ALFERI, Pierre, 167
AMATI MEHLER, Jacqueline, 104,
132
ANGENOT, Marc, 80
ANTIN, Mary, 32
ANTOINE, Gérard, 146, 171
APULEE, 47, 48
ARGENTIERI, Simona, 104, 132
ARMEL, Alette, 161, 162
ARTAUD, Antonin, 149
AUGUSTIN, 47, 88, 90

B

BAKHTINE, Mikhaïl, 17
BARON SUPERVIELLE, Silvia, 85
BARONI, Raphaël, 109, 169
BARRES, Maurice, 74
BARTHES, Roland, 19, 20, 34, 35,
63, 123, 125, 131, 133, 134, 143,
145
BAUDELAIRE, Charles, 47, 50, 56
BEAUJOUR, Michel, 169
BECKETT, Samuel, 13, 19, 24, 28,
32, 48, 86, 103, 125-129, 134,
138, 139, 166, 168, 183
BEN JELLOUN, Tahar, 27
BERMAN, Antoine, 15, 71

BERMAN, Isabelle, 71
BERNANOS, Georges, 80, 81
BERNARD, Stéphane, 49, 129
BERNHARD, Thomas, 156, 161,
163
BESEMERES, Mary, 133
BESSIERE, Jean, 148
BIANCIOTTI, Hector, 13, 14, 26,
33, 45, 47, 48, 49, 50, 57, 73, 74,
83-99, 108, 112, 115, 118, 131,
145, 166, 183, 188
BIMPAGE, Serge, 149
BLAISE, Marie, 72
BLANCHOT, Maurice, 168
BLOOMFIELD, Leonard, 16
BORER, Alain, 23
BORGES, Jorge Luis, 83
BOUNINE, Ivan A., 52
BOURASSA, Lucie, 173, 174
BRINCOURT, André, 47, 53, 103
BRISAC, Geneviève, 153
BUTLER, Judith, 15

C

CADIOT, Olivier, 167
CANESTRI, Jorge, 104, 132
CANETTI, Elias, 61, 62, 63, 64
CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth,
167
CASANOVA, Giacomo, 20, 21, 22
CASANOVA, Pascale, 23, 25, 85,
89, 166, 183
CELAN, Paul, 31

CELINE, Louis-Ferdinand, 176, 177
 CENDRARS, Blaise, 11
 CERTEAU, Michel de, 21
 CHABANNE, Jean-Charles, 171
 CHAGALL, Marc, 11, 12, 13
 CHANDERNAGOR, Françoise, 51
 CHATEAUBRIAND, François René
 de, 36, 72
 CHEDID, Andrée, 49
 CHEN, Ying, 33
 CHENG, François, 13, 14, 25, 29, 33,
 39
 CIORAN, Emil, 13, 34, 37, 74, 121,
 149
 CLAUDEL, Paul, 90, 95
 CLEMENT, Murielle Lucie, 52
 COE, Richard N., 103
 COETZEE, J. M., 32
 ČOLIC, Velibor, 34
 COMBE, Dominique, 24, 31
 COMTESSE DE SEGUR, 69
 CONFIAnt, Raphaël, 174
 CONRAD, Joseph, 24, 30
 CORDONIER, Noël, 64, 72, 84, 85,
 106, 163
 CORTAZAR, Julio, 13, 85
 COSTE, Claude, 34
 COURTIVRON, Isabelle de, 125
 CREPON, Marc, 17, 18

D

DAI SIJIE, 14
 DARGENT, Françoise, 150
 DARIO, Rubén, 85
 DAUDET, Alphonse, 69
 DE GAULLE, Charles, 80
 DEBON, Claude, 173
 DEL CASTILLO, Michel, 86
 DELBART, Anne-Rosine, 25, 27, 33
 DELEUZE, Gilles, 19, 114, 167
 DERRIDA, Jacques, 17, 18, 62, 175
 DES FORETS, Louis-René, 86
 DESSONS, Gérard, 20
 DEVARRIEUX, Claire, 149
 DIATKINE, Anne, 169
 DIAZ, José-Luis, 53

DJAVANN, Chahdortt, 13, 27, 33
 DJEBAR, Assia, 135
 DOLLE, Marie, 157
 DOSTOIEVSKI, Fiodor, 55, 76
 DOTOLI, Giovanni, 123
 DOUBROVSKY, Serge, 34, 86
 DOUZOU, Catherine, 49
 DU BELLAY, Joachim, 61
 DURANTE, Erica, 152
 DUVERNOIS, Marion, 148

E

EDWARDS, Michael, 14, 29, 49
 ERNAUX, Annie, 35, 187
 ESTEBAN, Claude, 12, 97, 98, 99
 ETTE, Ottmar, 28
 EUGENE, 33

F

FITZGERALD, Francis Scott, 126
 FOLLIN, Michel, 179
 FORREST, Philippe, 187
 FORSTER, Leonard, 15, 104
 FRANCE, Anatole, 55, 121
 FRIEDRICH, Heinz, 13
 FUMAROLI, Marc, 20
 FURCI, Guido, 148

G

GAO XINGJIAN, 13, 14
 GARCIN, Jérôme, 86
 GARY, Romain, 13, 26, 33, 45, 54,
 57-60, 74, 125-129, 138, 174
 GAUVIN, Lise, 20
 GENETTE, Gérard, 108
 GIDE, André, 50, 74, 112, 116
 GIRARD, René, 57
 GLISSANT, Édouard, 174
 GOETHE, Johann Wolfgang, 15
 GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur,
 33, 86
 GOMBROWICZ, Witold, 13
 GOURMONT, Rémy de, 74
 GREEN, Julien, 38, 39, 49, 86, 139,
 141

GROSJEAN, François, 16, 17
 GRUTMAN, Rainier, 129, 140
 GUATTARI, Félix, 114
 GUSDORF, Georges, 88

H

HARDWICK, Louise, 36
 HASTINGS, Michel, 82
 HEINICH, Nathalie, 49
 HELLER-ROAZEN, Daniel, 16
 HEMINGWAY, Ernest, 13
 HEREDIA, José Maria de, 65
 HERRERO, Kiko, 33
 HIGGINS, Georges, 30
 HOFFMAN, Eva, 32, 133, 137
 HOFMANNSTHAL, Hugo von, 104
 HUGO, Victor, 68
 HUSTON, Nancy, 13, 14, 22, 31, 32,
 33, 40, 41, 53, 86, 105, 115, 125-
 142, 145, 156, 166, 183

I

IONESCO, Eugène, 112, 113, 128

J

JACCOTTET, Philippe, 11, 27
 JAMEK, Václav, 33, 188, 189
 JARRETY, Michel, 88
 JEANNELLE, Jean-Louis, 108, 169
 JEANNERET, Thérèse, 41
 JOSIPOVICI, Gabriel, 147, 154, 161
 JOUANNY, Robert, 24, 25, 27, 33,
 34, 40, 151
 JOYCE, James, 13, 103, 166
 JURGENSON, Luba, 12, 33, 38

K

KAFKA, Franz, 18, 48, 114
 KANG, Eun-Ja, 13, 33, 54
 KARATSON, André, 148
 KASSOVITZ, Mathieu, 167
 KATTAN, Naïm, 33, 39, 41
 KELBERT, Eugenia, 38
 KELLMAN, Steven G., 12, 15, 24,
 32, 47, 48

KELLY, Michael G., 19
 KHATIBI, Abdelkébir, 17
 KINGINGER, Celeste, 132
 KIPPUR, Sara, 85
 KLEIN-LATAUD, Christine, 139
 KOSINSKI, Jerzy, 101, 105
 KRAMSCH, Claire, 62, 66, 119, 132
 KRISTEVA, Julia, 13, 16, 38, 61,
 63, 64, 103, 116, 135
 KRISTOF, Agota, 13, 26, 33, 53, 106,
 146, 147-164, 165, 179, 188
 KUNDERA, Alexandra, 163
 KUNDERA, Milan, 13, 26, 31, 85,
 108, 109, 130, 136, 147

L

LA CHANCE, Brooks, 69
 LA FONTAINE, Jean de, 58, 131
 LAPPIN, Elena, 189
 LARMINAT, Astrid de, 52, 75
 LAURENT, Éric, 187
 LAVOCAT, Françoise, 35
 LE BRIS, Michel, 22, 24, 139, 146
 LE PAGE, Robert B., 31
 LECARME, Jacques, 52
 LEIRIS, Michel, 92, 97, 134
 LEJEUNE, Philippe, 34, 52, 88, 120,
 177
 LEROY, Claude, 88
 LIGETI, György, 179, 180, 181, 183
 LINHARTOVA, Vera, 130
 LITTELL, Jonathan, 22
 LUCA, Gherasim, 19
 LVOVICH, Natasha, 11

M

MABANCKOU, Alain, 22
 MACE, Marielle, 169
 MAHRER, Rudolf, 173
 MAINGUENEAU, Dominique, 65,
 80
 MAKINE, Andreï, 13, 14, 31, 33, 42,
 47, 48, 51-82, 84, 112, 118, 131,
 145, 154, 166, 169, 183
 MALOT, Hector, 69

MANET, Eduardo, 14, 33
 MANN, Thomas, 13
 MARTIN, Jean-Pierre, 90, 95
 MATHIS, Noëlle, 41
 MATHIS-MOSER, Ursula, 27, 52
 MAURRAS, Charles, 74
 MAURY, Pierre, 96
 MAYOUX, Jean-Jacques, 86
 MCDONALD, Christie, 27, 28, 103
 MEIZOZ, Jérôme, 52
 MEMMI, Albert, 25
 MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit,
 27, 52
 MIANO, Léonora, 22
 MICHON, Pierre, 35, 187
 MILETIC, Tijana, 26
 MILOSZ, Czeslaw, 13
 MIZUBAYASHI, Akira, 33, 131
 MOI, Kité, 164, 171, 172, 175
 MOLNAR, Katalin, 13, 33, 146, 165-
 185
 MONTEMONT, Véronique, 35
 MUSSET, Alfred de, 126

N

NABOKOV, Vladimir, 24, 72, 74,
 86, 139, 140, 152
 NADEAU, Maurice, 24
 NEMIROVSKI, Irène, 28, 103
 NERVAL, Gérard de, 47, 69, 70
 NOIVILLE, Florence, 104
 NORA, Pierre, 78
 NORTH, Xavier, 23

O

OSMONDE, Gabriel, 52, 74, 75
 OUSTINOFF, Michaël, 86, 139

P

PAHUD, Stéphanie, 41
 PARNET, Claire, 19
 PASSARD, Cédric, 82
 PAVLENKO, Aneta, 39, 96, 104,
 132, 151

PEREC, Georges, 34, 35, 36, 37
 PETION, Juliette, 52
 PHILIPPE, Gilles, 19
 PIAT, Julien, 19
 PICOT, Marie-Laure, 169
 PIVOT, Bernard, 49, 50, 53
 PORRA, Véronique, 26, 33, 47
 POUCHKINE, Alexandre, 71, 76,
 178
 POUND, Ezra, 13
 PRIGENT, Christian, 170
 PROUST, Marcel, 18, 19, 47, 56, 57
 PUJADE-RENAUD, Claude, 86

Q

QUENEAU, Raymond, 35, 170-177

R

RABATE, Dominique, 162
 RABELAIS, François, 20, 106, 182
 RAHIMI, Atiq, 13, 14, 34, 103, 104
 RENARD, Jules, 51
 RENKEN, Arno, 38
 RENNES, Juliette, 82
 REVEL, Jacques, 21
 RILKE, Rainer Maria, 15, 16, 38, 135
 RIMBAUD, Arthur, 50
 RIVAROL, Antoine, 20, 21
 ROBERT, Marthe, 64, 84
 ROBIN, Régine, 36, 175
 ROMILLY, Jacqueline de, 45, 48, 89
 ROUAUD, Jean, 22, 24, 139, 146
 ROUBAUD, Jacques, 35
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 34, 131,
 159, 177, 178, 188
 RUSHDIE, Salman, 37

S

SAID, Edward, 26
 SAND, George, 126
 SANTE, Luc, 104
 SAPIRO, Gisèle, 81, 82
 SARRAUTE, Nathalie, 36, 92, 128
 SARTRE, Jean-Paul, 19, 158

SAUSSURE, Ferdinand de, 99
 SAVARY, Philippe, 162
 SAXENA, Anju, 29
 SCHLEIERMACHER, Friedrich, 15
 SCHREIBER, Boris, 14, 33, 75
 SCHWAB, Johann Christoph, 21
 SEBBAR, Leïla, 41, 126, 134
 SEMPRUN, Jorge, 13, 26, 33, 49, 174
 SERVAN SCHREIBER, Jean-Paul, 75
 SHAKESPEARE, William, 126, 127
 SHAN SA, 14, 27
 SHERINGHAM, Michael, 35, 88, 90, 110, 137
 SHIMAZAKI, Aki, 150
 SIBONY, Daniel, 106
 SIMON, Claude, 19, 121
 SIMONET-TENANT, Françoise, 34, 35
 SOMMELLA, Valentina, 71
 SPERTI, Valeria, 115
 STAROBINSKI, Jean, 159
 STEIN, Gertrude, 13
 STEINER, George, 26, 140
 STOKES, Mariane, 158
 SUCHET, Myriam, 183
 SULEIMAN, Susan Rubin, 27, 28, 80, 103
 SVIT, Brina, 33

T

TABOURET-KELLER, Andrée, 16, 31
 TAGORE, Rabindranath, 15
 TAILLANDIER, François, 16
 TARKOS, Christophe, 166
 TAWADA, Yōko, 18, 28
 TECHINE, André, 36
 TEICHHOLZ, Tom, 105
 TODOROV, Tzvetan, 33, 39, 116, 151
 TOLEDO, Camille de, 106

TOUSSAINT, Jean-Philippe, 27
 TREUIL, René, 59
 TRIAIRE, Sylvie, 72
 TRIOLET, Elsa, 11, 12, 13, 33, 140, 143, 145, 146
 TROYAT, Henri, 13, 14, 33, 54, 55, 60
 TSVETAIEVA, Marina, 15, 135

V

VALERY, Paul, 47, 86, 88-91, 95, 96
 VAN RENTHERGHEM, Marion, 48
 VENUTTI, Lawrence, 183
 VERCIER, Bruno, 34, 36, 37
 VERNE, Jules, 69
 VIART, Dominique, 34, 36, 37
 VIZINCZEY, Stephen, 148
 VOLODINE, Antoine, 146

W

WANNER, Adrian, 71
 WEBER, Anne, 27, 34
 WEBER, Max, 81
 WEINRICH, Harald, 13
 WEISS, Jason, 83, 85
 WHORF, Benjamin, 96
 WIESEL, Elie, 13, 33
 WILHELM, Jane Elisabeth, 139
 WOLFSON, Louis, 19, 33, 130
 WOOLF, Virginia, 126

Y

YEATS, William Butler, 15
 YERGEAU, Robert, 129
 YILDIZ, Yasemin, 18
 YOTOVA, Rennie, 149

Z

ZAIMOGLU, Feridun, 18
 ZINK, Michel, 15, 20
 ZOLA, Émile, 80

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
INTRODUCTION	11
TRANS- QUOI?	12
De la montée en singularité des écrivains translingues ...	13
Le translinguisme et la critique	24
Conditions translingues	29
TRANSLINGUISME ET ÉCRITURE DE SOI	32
L'inaccessible horizon de l'enfance	36
« Tiraillement » translingue	37
Demandes d'autobiographie	40
Vers une cartographie de l'écriture translingue	42

PREMIÈRE PARTIE CONVERSIONS

CHAPITRE 1	
ANDREÏ MAKINE EN TRANSPLANTÉ	51
Troyat, Gary, Makine	54
Greffes de langues (Du Bellay, Canetti, Kristeva)	61
Vie d'un transplanté	65
Makine, le transplanté	73
CHAPITRE 2	
HÉCTOR DEVIENT HECTOR : BIANCIOTTI LE CONVERTI .	83
Le français, langue de Valéry	86
Différence linguistique et écriture de soi	92
Renaissance translingue : le français langue intime	95

**DEUXIÈME PARTIE
LIBÉRATIONS**

CHAPITRE 3

QUAND VASSILIS ALEXAKIS TRICOTE LE MOI	
TRANSLINGUE	107
Une explication avec la langue française	108
Émancipations : le français, langue de choix	111
Dépasser l’embarras des langues	114
Une lettre d’amour avec un dictionnaire.	120

CHAPITRE 4

NANCY HUSTON CHERCHE LE NORD.	125
Affiliations translingues	126
Distance libératrice	129
La langue froide, privilège littéraire	132
L’épanorthose de soi	135

**TROISIÈME PARTIE
ROBINSONS**

CHAPITRE 5

AGOTA KRISTOF DANS SA LANGUE ENNEMIE	147
Demandes du vécu	148
Un récit de vie exhumé	153
Écrire dans une langue ennemie	157
D’un soupçon tenace sur ce qu’on demande aux langues.	161

CHAPITRE 6

L’HONGROISE HISTOIRE DE KATALIN MOLNÁR	
AVEC LE FRANSE	165
Agrégation de textes et écriture de soi	166
Molnár après Queneau	170
«lékri dlavoï», langue personnelle	175
Voix d’un autre et figuration de soi.	179
Dire sa «hongroise histoire»	182

OUVERTURE	187
----------------------------	-----

INDEX	191
------------------------	-----

Achévé d'imprimer en 2018
sur les presses de l'imprimerie Slatkine
à Genève (Suisse).

© 2018. Éditions Slatkine, Genève.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.