

## 4 En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie

On estime aujourd'hui que le bilinguisme est une donnée normale et anodine de la vie quotidienne pour une majorité de la population mondiale. Que l'on se place à l'échelle de la personne ou de la communauté, on constate que des individus de tous horizons mobilisent au jour le jour des langues qu'ils n'ont pas toujours apprises dans le contexte familial ni dans la prime enfance. Parmi ces sujets multilingues se trouvent bien entendu des écrivains. Et certains d'entre eux comme Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett ou Milan Kundera ont pratiqué la littérature, exclusivement ou non, dans une langue seconde. Dans la production de ces écrivains qu'on appellera *translingues*, en traduisant un néologisme de Steven G. Kellman, on s'intéressera ici en particulier à l'écriture de soi.<sup>1</sup> Et pour voir ce que la pratique translingue de l'écriture peut faire à l'autobiographie, commençons par un exemple, en rappelant la genèse tortueuse du célèbre récit de vie de Vladimir Nabokov. Une première version de son autobiographie comprend l'auto-traduction d'une nouvelle écrite en français et a d'abord été publiée en anglais (*Conclusive Evidence*, 1951). Avec l'aide de sa femme, Nabokov a ensuite traduit son texte en russe, apportant au passage des compléments et

1 Voir Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination* (Londres : University of Nebraska Press, 2000). On préfère ce terme à ceux de 'singularités francophones', 'écrivains français venus d'ailleurs' et 'écrivains allophones d'expression française', respectivement proposés par Robert Jouanny dans *Singularités francophones* (Paris : Presses Universitaires de France, 2000), Anne-Rosine Delbart dans *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)* (Limoges : Pulim, 2005) et Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption : une littérature 'invitée' entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)* (Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2011).

procédant à d'importantes modifications (*Drugie Berega*, 1954). Il a pour finir publié, à nouveau en anglais, une troisième version de l'autobiographie en reprenant le texte initial à la lumière des modifications introduites dans la version russe (*Speak, Memory : An Autobiography Revisited*, 1967).<sup>2</sup> Dans la préface à cette version revisitée de son autobiographie, Nabokov ne s'est pas privé de souligner la difficulté et la nouveauté de son entreprise :

The re-Englishing of a Russian re-version of what had been an *English re-telling of Russian memories* in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given to me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before.<sup>3</sup>

Mais outre la célébration de la performance linguistique, il faut retenir que Nabokov conçoit déjà la première version de son autobiographie comme un exercice de traduction de soi : 'un récit anglais de souvenirs russes' (je traduis). C'est dire que, dans ce texte, la langue du récit diffère souvent de celle du vécu ou, en d'autres termes, que l'auteur et le personnage, dont l'identité est scellée par le pacte autobiographique,<sup>4</sup> ne parlent la plupart du temps pas la même langue. Si l'aller-retour auto-traductif de l'autobiographie fait peut-être de Nabokov un cas unique, de nombreux écrivains ont fait l'expérience des 'métamorphoses' de l'écriture de soi par-delà les langues.

Dans le champ littéraire francophone, les écrivains translingues ont récemment acquis une visibilité particulière. Pour s'en convaincre, on peut commencer par jeter un rapide coup d'œil aux palmarès des principaux prix littéraires parisiens. Sans les considérer comme des indicateurs infaillibles des évolutions qui caractérisent la production littéraire de langue française, on remarque qu'au cours des deux dernières décennies (de 1990 à 2009), les prix Goncourt, Renaudot, Fémina et Médicis ont consacré sept écrivains translingues : Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Boris Schreiber, François

2 Voir Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (Paris : L'Harmattan, 2001), 263-76.

3 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : An Autobiography Revisited* (Londres : Penguin, 2000 [1967]), 10, je souligne.

4 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée (Paris : Seuil, 1996).

Cheng, Dai Sijie, Nancy Huston et Atiq Rahimi.<sup>5</sup> Un prix sur dix a été remis à un écrivain translingue pendant ces années-là, ce qui est considérable si l'on tient compte de la faible proportion de textes translingues dans la production littéraire francophone. Il faut ensuite remarquer que, contrairement à la réception souvent réservée à leurs prédécesseurs, les écrivains de cette période ont pour la plupart été lus et présentés comme des auteurs translingues. On a souvent admiré leur usage littéraire d'une langue seconde. On s'en est parfois étonné. Mais dans un contexte de diminution de son influence sur le plan mondial, on s'est réjoui que cette langue seconde soit le français. Et c'est assez naturellement que l'Académie française a accueilli Hector Bianciotti et François Cheng (élus en 1996 et 2002 respectivement), deux écrivains dont la jeunesse fut bercée par d'autres langues et dont les œuvres témoignent des pouvoirs structurants que la langue et la littérature françaises peuvent exercer sur les vies de ceux qui viennent d'ailleurs.

La graduelle prise de conscience de cette évolution a été marquée par la publication du désormais célèbre manifeste littéraire 'Pour une littérature-monde en français'. Comme les contributeurs et éditeurs du volume *Pour une littérature monde* (2007) paru par la suite chez Gallimard, les signataires du manifeste ont voulu voir la reconnaissance des 'écrivains d'outre France', parmi lesquels figurent bien entendu les écrivains translingues, comme une 'révolution copernicienne' dont l'heureuse conséquence ne pourra être que de libérer enfin la langue française de 'son pacte exclusif avec la nation'.<sup>6</sup> Quelle que soit la pertinence du constat et des analyses du manifeste, il a en tout cas permis de signaler l'existence d'une tradition littéraire qui n'avait pas pu être appréciée à sa juste valeur en raison de l'évolution historique du champ littéraire francophone et de l'organisation des études littéraires.

5 De cette liste sont exclus six auteurs francophones postcoloniaux : Patrick Chamoiseau, Amin Maalouf, Ahmadou Kourouma, Alain Mabanou, Tierno Monémbo et Dany Laferrière.

6 Voir 'Pour une littérature-monde en français', *Le Monde des livres* (16 mars 2007), <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde\\_883572\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html)>, ainsi que Michel Le Bris et Jean Rouaud (éds), *Pour une littérature monde* (Paris : Gallimard, 2007).

Même si la critique littéraire n'a pas attendu le manifeste pour s'intéresser à l'écriture translingue en français, il a néanmoins fallu attendre la toute fin du vingtième siècle pour voir paraître la première monographie consacrée au phénomène : *Singularités francophones* (2000) de Robert Jouanny. Cela signale d'une autre manière la nouveauté de la constitution de la littérature translingue en un véritable objet d'études. Deux autres contributions d'importance ont récemment complété le travail pionnier de Jouanny : *Les Exilés du langage* (2005) d'Anne-Rosine Delbart et *Langue française, langue d'adoption* (2011) de Véronique Porra. Ces trois chercheurs ayant été guidés par le désir de faire connaître et d'organiser un large corpus, ils n'ont pas proposé de lectures détaillées de textes translingues. Pourtant, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici, tous trois ont signalé la place significative de l'autobiographie dans la production des écrivains translingues de la deuxième moitié du vingtième siècle.

Tenter de rassembler un corpus, sans prétention à l'exhaustivité tant les frontières du genre sont instables, permet de vérifier la pertinence de cette intuition. Voici une liste d'autobiographies translingues publiées pendant cette période : Elie Wiesel, *La Nuit* (1958) ; Jorge Semprun, *Le Grand voyage* (1963), *L'Écriture ou la vie* (1994), *Adieu, vive clarté* (1998) et *Le Mort qu'il faut* (2001) ; Romain Gary, *La Promesse de l'aube* (1960) ; Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant* (1968) ; Elsa Triolet, *La Mise en mots* (1969) ; Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (1970) ; Naïm Kattan, *Adieu Babylone* (1975) ; Henri Troyat, *Un si long chemin* (1976) ; Eduardo Manet, *La Mauresque* (1982) ; Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes* (1989) et *Je t'oublierai tous les jours* (2005) ; Claude Esteban, *Le Partage des mots* (1990) ; Hector Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le Pas si lent de l'amour* (1995) et *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999) ; Andreï Makine, *Le Testament français* (1995) ; Boris Schreiber, *Un Silence d'environ une demi-heure* (1996) ; Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé* (1996) ; Nancy Huston, *Nord perdu* (1999) ; Georges-Arthur Goldschmidt, *La Traversée des fleuves* (1999) ; Chahdortt Djavann, *Je viens d'ailleurs* (2002) ; François Cheng, *Le Dialogue* (2002) ; Agota Kristof, *L'Alphabète* (2004) ; Eugène, *La Vallée de la jeunesse* (2007) ; Leslie Kaplan, *Mon Amérique commence en Pologne* (2009) ; Akira Mizubayashi, *Une Langue venue d'ailleurs* (2011).

Depuis *Poétiques francophones* (1995), un ouvrage dans lequel Dominique Combe dépassait les traditionnels classements des écrivains francophones par aires géographiques et culturelles de manière à prendre en compte les textes littéraires d'écrivains non natifs, les typologies créées pour organiser la production des écrivains translingues se sont articulées autour des modalités de leur adoption du français, avec une attention particulière aux données géographiques, historiques et sociologiques qui leur sont relatives. 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 ?).<sup>7</sup> L'utilité de ces trois critères ne fait pas de doute. Ils permettent par exemple d'opposer avec finesse les pratiques littéraires d'Hector Bianciotti et de Nancy Huston. Le premier a livré une œuvre conséquente en espagnol avant d'opter définitivement pour l'écriture en français alors que la seconde est entrée en littérature avec un roman écrit en français, mais alterne désormais entre l'anglais et le français pour la composition de ses textes. Anne-Rosine Delbart a par ailleurs fait remarquer l'intérêt d'ajouter à ces données un critère géographique. Translinguisme littéraire ne rimant pas nécessairement avec exil géographique (la réciproque est également vraie), on peut par exemple avantageusement opposer la situation de Louis Wolfson, écrivant *Le Schizo et les langues* en français aux États-Unis, à celle d'Agota Kristof qui, après avoir fui la Hongrie, s'est retrouvée un peu par hasard en Suisse romande et y a publié *L'Alphabète*.

Mais à faire fonctionner ces typologies, on se demande si on n'est pas en train d'oublier quelque chose d'essentiel, et qui fait la particularité de la plupart de ces textes : le désir, pour leurs auteurs, de retracer et d'éprouver les relations qu'ils entretiennent avec leur langue ou leurs langues d'écriture.<sup>8</sup> Par l'importance de cette préoccupation, c'est-à-dire par la volonté

7 Dominique Combe, *Poétiques francophones* (Paris : Hachette, 1995).

8 Pour distinguer les auteurs translingues qui écrivent dans plusieurs langues, par opposition à ceux qui n'écrivent 'que' dans leur langue seconde, Steven G. Kellman propose le terme *ambilingues* (je traduis), *The Translingual Imagination*, 12.

de montrer comment la relation à une autre langue constitue une expérience formatrice que le récit rétrospectif se doit d'examiner, les récits de vie translingues s'inscrivent dans l'évolution du genre autobiographique, et y contribuent. Car il semble bien qu'au fil du vingtième siècle, et particulièrement en France, ce genre soit devenu une plateforme de choix pour des écrivains soucieux de dire la centralité de l'expérience de la langue dans la constitution du sujet. Cela n'a d'ailleurs pas été sans participer de son essor, dans une période où la plupart des disciplines des sciences humaines (dont en particulier l'histoire, l'ethnologie et la psychologie) ont développé un fort intérêt pour la langue et le récit. Dans *Lire Leiris* (1975), Philippe Lejeune a fait remarquer le rôle capital joué par le projet autobiographique de Michel Leiris dans cette évolution, voire cette mutation, du genre. Selon Lejeune, Leiris a déplacé l'objet de la quête autobiographique et découvert de nouvelles potentialités de l'écriture de soi en récupérant son histoire comme celle d'un *être de langage*. Et il est vrai que plusieurs des autobiographes majeurs du vingtième siècle, comme Jean-Paul Sartre, Georges Perec et Nathalie Sarraute, ont donné à l'expérience de la langue une place centrale dans leurs récits de vie. Comme cela n'a peut-être pas été sans effet sur le succès du genre auprès des écrivains translingues, on peut noter que Perec et Sarraute ont tous deux grandi entre les langues. Même si le français fut certainement la première langue de Perec, Régine Robin a bien fait de souligner l'influence du yiddish, la langue de ses parents, sur son rapport au français et sur la poétique de *Wou le souvenir d'enfance* (1975).<sup>9</sup> Dans un texte plus tardif, Perec a expliqué que s'il se sentait dépourvu d'un quelconque sentiment d'appartenance, c'était sans doute en raison de son ignorance de la langue des siens :

Quelque part je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ; quelque part, je suis 'différent', mais non pas différent des autres, différent des 'miens' : je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir ne m'a pas été transmis.<sup>10</sup>

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

10 Georges Perec, *Récits d'Ellis Island* (Paris : P.O.L., 1995 [1979]), 58–9.

Sarraute, quant à elle, a montré dans *Enfance* (1984) comment le russe et le français, surtout, mais aussi l'allemand, ont marqué la bande-son de sa jeunesse. Et beaucoup des tropismes décryptés dans son autobiographie s'articulent autour de situations d'énonciations multilingues perçues par celle qui s'appelait encore Natacha.

Pour reprendre les termes de la célèbre définition que donne Lejeune du genre autobiographique, on peut dire que, dès la seconde moitié du vingtième siècle, l'autobiographie translingue vise à examiner l'effet du changement de langue tant sur la vie individuelle (et en particulier l'histoire de la personnalité) que sur le récit rétrospectif qui en est fait. Pour signaler, par contraste, la nouvelle acuité de cette préoccupation linguistique, on peut citer l'exemple de Giacomo Casanova, écrivain italien d'expression française qui, dans son *Histoire de ma vie* (1798), n'a rien dit des effets heuristiques, psychologiques, voire narratologiques de l'écriture dans une langue d'adoption. Tout juste avertissait-il le lecteur d'un choix qu'il présentait comme dicté par la prédominance du français dans l'Europe de son temps : 'j'ai écrit en françois, et non en italien, parce que la langue françoise est plus répandue que la mienne'.<sup>11</sup> On voit ici que, dans des espaces historiques donnés, l'évolution de la pratique autobiographique translingue peut être rapprochée de celle de la traduction. Dans *L'Épreuve de l'étranger* (1984), Antoine Berman a montré avec finesse l'effet durable de la pensée des romantiques allemands sur notre idée de la traduction. Après des périodes où le plurilinguisme des poètes et la pratique auto-transductive étaient choses courantes, avec le romantisme et la naissance des nationalismes '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'.<sup>12</sup> La récente visibilité des écrivains translingues peut donc certainement aussi s'expliquer par le succès des théories post-structuralistes de la traduction – et en particulier de plusieurs textes de Jacques Derrida – qui ont contribué à

11 Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie (1789–1798)*, 1798, I, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b.6000810t/f20.image>>.

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

désacraliser la notion de langue maternelle.<sup>13</sup> Ce qui différencie en outre la situation d'un écrivain comme Giacomo Casanova de celle des autobiographes translingues du corpus proposé plus haut (et qui participe aussi sans doute de la centralité de l'expérience de la langue dans leurs textes), c'est que beaucoup de ces derniers ont fait l'expérience de l'exil ou de la migration suite aux bouleversements politiques, économiques et sociaux qui ont particulièrement marqué le vingtième siècle. Cette expérience les rapproche donc de certains des auteurs postcoloniaux qui, comme Salman Rushdie, doivent faire avec le déplacement et le changement de langue dès lors qu'ils esquissent un geste autobiographique :

It may be argued that the past is a country from which we have all emigrated, that its loss is part of our common humanity. Which seems to me evidently true ; but I suggest that the writer who is out-of-country and even out-of-language may experience this loss in an intensified form.<sup>14</sup>

Selon Rushdie, les expériences de l'exil et du translinguisme intensifient le sentiment universel de rupture d'avec son propre passé. C'est en référence à de telles observations que Jouanny, remarquant que 'le problème du rapport entre le vécu et le dit est plus complexe aussitôt qu'il s'agit d'un écrivain qui est comme dichotomisé par son adoption d'une langue autre que sa langue maternelle', se proposait sommairement d'expliquer la surdétermination de l'autobiographie dans la production littéraire translingue :

Constat d'une dichotomie (enfance / maturité, pays natal / pays d'adoption, langue maternelle / langue seconde, fidélité / trahison, résurgence du vécu / évasion dans le rêve) ou sentiment d'une pluralité déchirante sous-tendent le 'Qui suis-je ?' que se posent les [singularités] francophones 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.<sup>15</sup>

13 Voir par exemple Jacques Derrida, 'Des Tours de Babel', dans Joseph F. Graham (éd.), *Difference and translation* (Londres : Cornell University Press, 1984), et *Le Monolinguisme de l'autre* (Paris : Galilée, 1996).

14 Salman Rushdie, *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-1991* (Londres : Granta Books, 1991), 12.

15 Jouanny, *Singularités francophones*, 141 et 144.

Dans ce contexte, et en considérant avec Jean Starobinski que la tâche principale de l'autobiographe est plutôt de répondre à la question : 'comment d'autre que j'étais je suis devenu moi-même ?',<sup>16</sup> on remarque à quel point l'expérience du translinguisme peut agir sur le désir autobiographique et comment l'écriture de soi peut permettre d'examiner les métamorphoses résultant du changement de langue. Si l'on s'attache à considérer le corpus des autobiographies translingues proposé plus haut non selon des typologies basées sur les conditions de l'adoption de la nouvelle langue littéraire mais à partir des différentes relations au français et à la pratique translingue de l'écriture que ces textes construisent, on constate qu'il peut s'organiser autour de trois positions principales qu'on esquissera ici.

## Conversions francophones

La première de ces positions peut être exemplifiée par l'œuvre francophone de l'écrivain Hector Bianciotti. Le parcours de ce fils de modestes immigrants piémontais, qui l'a conduit de la ferme familiale perdue dans la pampa argentine jusqu'à l'Académie française, témoigne du pouvoir d'attraction de la vie culturelle française dans l'Amérique latine de la première moitié du vingtième siècle. 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 pratique littéraire. Bien qu'installé à Paris en 1961 et travaillant bientôt pour Gallimard ainsi que comme chroniqueur pour *La Quinzaine littéraire*, *Le Nouvel Observateur* puis *Le Monde des livres*,<sup>17</sup> Bianciotti a écrit ses premiers textes littéraires en espagnol entre 1967 et

16 Jean Starobinski, 'Le Style de l'autobiographie', dans *L'œil vivant II : la relation critique* (Paris : Gallimard, 1979), 84.

17 Un choix de chroniques parues sur une période d'une trentaine d'années dans ces deux derniers journaux a fait l'objet d'une publication intitulée *Une Passion en toutes Lettres* (Paris : Gallimard, 2001).

1981,<sup>18</sup> année de sa naturalisation française, avant de passer de manière définitive à l'écriture en français.<sup>19</sup> La netteté de cette coupure ainsi que son choix préalable de laisser à autrui le soin de traduire ses textes espagnols en français le distinguent clairement d'autres écrivains translingues, tels Vassilis Alexakis ou Nancy Huston, qui nourrissent leurs œuvres des allers-retours entre leurs langues d'écriture et s'auto-traduisent dans les deux sens. Alors même que ses deux langues se partagent strictement sa production littéraire, c'est sans doute pour marquer le caractère irrémédiable de son passage au français que Bianciotti a toujours rejeté l'étiquette d'écrivain bilingue.<sup>20</sup>

Ce n'est qu'après avoir fait du français sa 'langue d'élection' que Bianciotti a donné forme à son désir d'autobiographie en publiant une suite de trois récits de vie :<sup>21</sup> *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le Pas si lent de l'amour* (1995) et *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999). Dans ces textes comme dans son discours de réception à l'Académie française, Bianciotti a fait de sa découverte de la littérature française à l'adolescence le tournant de sa vie. Alors qu'il étudiait au séminaire, la lecture de textes traduits de Paul Valéry a révélé un glissement existentiel progressif, avec

18 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.

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

20 Hormis la construction textuelle de ce refus, on peut renvoyer à la cinq-centième de l'émission de télévision *Apostrophes* (27 septembre 1985) au cours de laquelle Bianciotti présente clairement cette position à Bernard Pivot, voir <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB85101525/la-500eme.fr.html>>. On pourra aussi la trouver exprimée dans la notice qu'il a donnée à Jérôme Garcin pour le *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes* (Paris : Mille et une nuits, 2004), 43.

21 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), 9.

toute l'autorité dont jouit le texte écrit dans les récits de conversion depuis celui de Saint Augustin :

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.'<sup>22</sup>

Si l'on peut parler de conversion, ce n'est pas seulement parce que Bianciotti récupère la dimension spirituelle de cette nouvelle vocation avec une tendre ironie pour le jeune homme qu'il était. Mais, comme Saint-Paul enjoignait aux convertis d'Asie mineure de revêtir l'homme nouveau, Bianciotti présente son changement de langue comme une nouvelle vie et, dès lors, l'Argentine comme 'le pays de [s]a première naissance'.<sup>23</sup>

Que le changement de langue peut être une renaissance en ce qu'il donne accès à une nouvelle manière d'être, voilà ce que cherche à communiquer Bianciotti. Car, selon lui, 'chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité, [...] ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre'.<sup>24</sup> Bien qu'exprimée synthétiquement (et pour cette raison, peut-être, de manière assez radicale), cette conception résonne avec ce que les sociolinguistes ont appelé l'hypothèse de la relativité linguistique.<sup>25</sup> Par

22 Hector Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour* (Paris : Grasset, 1992), 211–12.

23 Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (Paris : Grasset, 1999), 7, je souligne. Bianciotti avait utilisé cette même expression dans son *Discours de réception*, 10.

24 Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour* (Paris : Grasset, 1995), 330.

25 La formulation la plus célèbre de cette hypothèse, à partir de laquelle ses défenseurs et ses détracteurs s'opposent, est celle de Benjamin Whorf : 'The "linguistic relativity principle" [...] means, in informal terms, that users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observation, and hence are not equivalent as observers but must arrive at somewhat different views of the world'; dans J.B. Carroll

des sortes d'exercices de phonologie comparée proches de ceux auxquels s'était prêté le poète Claude Esteban dans *Le Partage des mots* (1990), un récit autobiographique qui traite aussi du bilinguisme franco-espagnol et dont il avait proposé une chronique dans *Le Monde des livres*,<sup>26</sup> Bianciotti entend mettre à jour la manière particulière dont ses deux langues donnent forme au réel. Il parvient du même coup à exprimer un peu de ce qui occasionne son sentiment d'avoir de plus grandes affinités pour le français que pour sa langue d'enfance :

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. [...] [E]n 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'incommensurable.<sup>27</sup>

On pourra bien sûr questionner la méthode en critiquant tout ensemble le choix que Bianciotti fait de ces mots plutôt que d'autres, son interprétation de leur 'consistance' (pour reprendre un terme du récit de vie d'Esteban) et la généralisation qui lui fait suite. Mais l'essentiel ici n'est ni d'évaluer ni la validité de l'hypothèse de la relativité linguistique ni de juger de la pertinence des comparaisons phonologiques 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 plus intime. On a donc avantage à voir ces exercices surtout comme

---

(éd.), *Language, thought, and reality* (New York : Wiley, 1956), 221. Pour une histoire de la réception de cette hypothèse dans la deuxième moitié du vingtième siècle ainsi que des propositions pour la mobiliser dans le but d'étudier l'effet du bilinguisme sur les processus cognitifs, voir Aneta Pavlenko, 'Introduction : Bilingualism and Thought in the 20th Century', dans Aneta Pavlenko (éd.), *Thinking and Speaking in Two Languages* (Bristol : Multilingual Matters, 2011), 1–28.

26 Hector Bianciotti, 'Ceux qui viennent de loin', *Le Monde des livres* (6 avril 1990).

27 Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, 330–1.

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.<sup>28</sup>

Comme tous les apprenants du français le savent bien, pour prononcer correctement le mot *oiseau*, il est nécessaire d'avoir intégré des règles phonologiques dont la langue française s'est munie pour compenser l'immobilité de sa forme écrite. Pour exemplifier ce phénomène, Saussure rapporte l'évolution de la prononciation du mot *roi* à la fixité de sa forme écrite depuis le 13<sup>e</sup> siècle et montre ainsi que, comme dans *oiseau*, ce n'est pas *oi* qui se prononce /wa/, mais /wa/ qui s'écrit *oi*. Et le linguiste d'en conclure que 'ce qui fixe la prononciation d'un mot ce n'est pas son orthographe, mais son histoire'.<sup>29</sup> En choisissant le mot *oiseau*, Bianciotti propose peut-être que ceux qui ont acquis des règles pour *déchiffrer* les mots de la langue française dans la conscience de l'âge adulte sont bien placés pour ressentir la singularité du *déchiffrement* de la réalité qu'elle propose. Ils peuvent, comme lui, se retrouver dans ce déchiffrement, et y refaire leur vie.

Pour terminer l'exploration de cette première relation au français et à la pratique translingue de l'écriture, remarquons que les textes autobiographiques de Bianciotti valident un aphorisme d'Emil Cioran, autre écrivain translingue ayant loué les bénéfices littéraires de la 'somme des contraintes élégantes' propres au français :<sup>30</sup>

28 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1995), 51–2.

29 *Ibid.*, 53.

30 Emil Cioran, *Exercices d'admiration : essais et portraits* (Paris : Gallimard, 1986), 214.

Qui renie sa langue pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même.<sup>31</sup>

En reprenant la définition de la tâche de tout autobiographe que proposait Starobinski (voir ci-dessus), on peut dire que Bianciotti a cherché à montrer que c'est en adoptant le français qu'il est devenu lui-même. Et le discours autobiographique qui structure ses récits de vie se déploie pour démontrer que ce n'est pas l'usage d'une 'autre' langue qui permet cette renaissance, mais bien la conversion à cette langue particulière qu'est le français, sa 'langue seconde qui devient la première'.<sup>32</sup> D'autres autobiographes translingues entretiennent un rapport similaire avec leur langue littéraire d'adoption. On pense par exemple à Jorge Semprun ou à un auteur de la génération suivante, Andreï Makine, lauréat des prix Goncourt, Goncourt des lycéens et Médicis pour *Le Testament français* (1995), un texte que Bianciotti et Semprun ont d'ailleurs vigoureusement défendu et qui dit aussi l'enchantement de la conversion au français.

## Allers-retours émancipatoires

De cette catégorie des 'convertis' au français, on peut distinguer les écrivains translingues qui se nourrissent de l'étrangeté de leur nouvelle langue d'écriture. Plutôt que les vertus de la langue française ou l'importance du patrimoine culturel de la France (voire de celui d'autres pays francophones), ce sont les mérites et les particularités de l'écriture dans une langue seconde que leurs récits de vie examinent. Nombreux sont d'ailleurs ceux qui développent une pratique littéraire bilingue. Ils semblent se retrouver dans l'espace de l'entre-deux langues et voir l'oscillation linguistique comme un moteur de la créativité. Prenons ici l'exemple de Nancy Huston. Née en Alberta, province anglophone du Canada, et après avoir vécu et étudié dans

31 Emil Cioran, *La Tentation d'exister* (Paris : Gallimard, 1956), 59.

32 Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, 168.

plusieurs villes américaines, Huston décida de ne pas retourner en Amérique du Nord après une stimulante année d'échange à Paris en 1973. Étudiante de Roland Barthes, bientôt fascinée par la théorie littéraire française, elle s'engagea dans les chemins de l'écriture universitaire, puis féministe, et enfin littéraire en français. Contrairement à Bianciotti, c'est en écrivant ses trois premiers romans dans sa langue seconde que Huston est entrée en littérature.<sup>33</sup> C'est donc comme *à rebours* qu'elle est devenue écrivain bilingue, avec la publication d'un roman en anglais, *Plainsong* (1993), vingt ans après son arrivée à Paris. Depuis lors, ses deux langues se partagent sa production littéraire, d'autant que Huston a pris l'habitude d'auto-traduire ses textes dans les deux sens. Il arrive même que le français et l'anglais soient mobilisés dans la genèse d'un même texte : les versions monolingues publiées résultent dans de tels cas d'auto-traductions préalables.<sup>34</sup>

Dans plusieurs de ses essais, Huston constate que sa langue d'adoption n'est pas pour elle la langue de la mémoire, ni surtout celle de l'intimité. Elle considère pourtant que c'est sa pratique translingue de l'écriture qui lui a permis de produire du discours intime par la création d'une distance émotionnelle salutaire :<sup>35</sup>

Le je que j'employais dans mes essais, totalement nu et intime, sans protection aucune, était par ailleurs l'un des effets du *savoir déraciné* : en effet, cette impudeur était facilitée par l'emploi de la langue étrangère, en partie parce que celle-ci n'était pas (fantasmatiquement, du moins) comprise de mes parents, mais surtout parce qu'elle n'était *justement pas*, pour moi, de l'ordre de l'intime. Je pouvais y dire avec tranquillité, voire avec indifférence, des choses qu'il m'eût été impossible de révéler dans ma langue maternelle.<sup>36</sup>

33 Ce sont *Les Variations Goldberg* (Paris : Seuil, 1981), *Histoire d'Omayya* (Paris : Seuil, 1985) et *Trois fois septembre* (Paris : Seuil, 1989).

34 Pour une étude des avant-textes de Huston, voir Irène Fenoglio, 'Le Souci de la langue', dans Irène Fenoglio (éd.), *L'Écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites* (Louvain-la-neuve : Academia-Bruylant, 2007), 9–18.

35 Pour un panorama des études sur le multilinguisme et les émotions qui contient plusieurs références à des textes de Huston, voir Aneta Pavlenko, *Emotions and Multilingualism* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005).

36 Nancy Huston, *Âmes et corps, textes choisis 1981–2003* (Arles : Actes Sud, 2004), 25.

Si on peut dire que l'exil volontaire de Huston constitue une forme 'd'exil libérateur', selon l'expression de Milan Kundera qui a popularisé l'avis lucide et non-conformiste de Vera Linhartova sur la question,<sup>37</sup> c'est donc avant tout en raison du changement de langue qu'il a entraîné. Loin de contrevvenir à l'esprit de vérité gouvernant le récit de vie, la distance linguistique qui sépare le récit de l'histoire peut favoriser la découverte de soi. Huston rejoint sur ce point l'écrivain Ariel Dorfman qui, dans un essai sur l'expérience d'écrire sa vie partagée entre l'espagnol et l'anglais dans la seconde de ces langues *seulement*, suggère que la différence linguistique ne fait que dévoiler le travail de traduction inhérent à tout geste autobiographique :

To unveil one's origins, to journey to where it all started, we may need to use a different tongue, create an alter ego and trust him with the furtive truth we have told no one. You can't journey to your origin without a translator of some sort by your side.<sup>38</sup>

Mais s'il peut être un outil de décryptage, l'usage du français provoque aussi une métamorphose identitaire que Huston examine dans *Nord perdu* (1999), un essai autobiographique qui fonctionne comme une sorte d'autoportrait de l'auteur en écrivain translingue. On peut comprendre *Nord perdu* comme une réponse aux sentiments de désorientation et de culpabilité que cette métamorphose provoque et comme un acte visant à *retrouver le nord*, voire le Grand Nord, par l'écriture. La question centrale du texte, 'Qui suis-je en français ?' signale cette transformation et enclenche les reconfigurations majeures de l'identité narrative qu'elle détermine.<sup>39</sup> L'écart linguistique visité par le récit rétrospectif est un écart d'identité. Et c'est pour apprivoiser cet écart que des jeux bilingues, des procédés auto-traductifs et des lectures voire des pastiches d'autres écrivains translingues célèbres occupent une place privilégiée dans l'œuvre de Huston.<sup>40</sup>

37 Milan Kundera, *Une Rencontre* (Paris : Gallimard, 2009), 124.

38 Ariel Dorfman, 'Footnotes to a Double Life', dans Wendy Lesser (éd.), *The Genius of Language* (New-York : Pantheon Books, 2004), 206-17 (212).

39 Nancy Huston, *Nord perdu* (Arles : Actes Sud, 1999), 47.

40 Voir en particulier Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary* (Arles : Actes Sud, 1995) et *Limbes / Limbos. Un hommage à Samuel Beckett* (Arles : Actes Sud, 1998).

On ne sera pas étonné de remarquer que *Nord perdu* figure en très bonne place parmi les textes littéraires dont se sont emparés les sociolinguistes et les psycholinguistes qui s'intéressent au bilinguisme et à l'apprentissage des langues secondes.<sup>41</sup> Pour corroborer des résultats qui semblent prouver l'existence d'une période critique pour l'acquisition des langues secondes, plusieurs études renvoient à l'expérience de Huston, une bilingue *tardive* (c'est-à-dire ayant acquis le français après la puberté) qui se range dans la catégorie des 'faux bilingues' malgré ses excellentes compétences langagières.<sup>42</sup> Plus que de renseigner sur les compétences langagières que peuvent acquérir les bilingues tardifs et sur ce qui distingue leurs pratiques discursives de celles des bilingues dits *précoces*, l'essai autobiographique de Huston vise à élucider les effets du défaut d'incorporation précoce de la langue seconde sur le sentiment d'identité du sujet multilingue. Contrairement aux 'vrais bilingues', Huston n'a pas 'intégré dans sa chair [...] 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', et c'est, selon elle, ce qui explique qu'elle tend à ressentir l'étrangeté de sa deuxième langue et à se voir comme un sujet différent selon qu'elle communique dans l'une ou l'autre de ses langues.<sup>43</sup> Comment écrire une vie partagée entre deux langues si le choix de la langue d'écriture détermine en partie le sentiment de soi ? Ne faudrait-il pas, à chaque ligne, reconnaître qu'on laisse dans l'ombre le spectre de la personne qu'on est dans l'autre langue ? Deux sections de *Nord perdu* (1999) sont ainsi consacrées à ce que Huston appelle ses 'autres soi'. Non sans une certaine nostalgie, elle donne forme à son sentiment d'avoir un double (un 'moi qui continue de vivre là-bas') en Amérique du Nord, tant d'années après son installation en France.<sup>44</sup> Or Huston imagine que si son double se distingue nettement d'elle-même, c'est avant tout par son usage de la parole et par les modulations de sa voix :

41 Voir par exemple Aneta Pavlenko, *Bilingual Minds : Emotional Experience, Expression, and Representation* (Clevedon : Multilingual Matters, 2006).

42 Huston, *Nord perdu*, 53-4.

43 *Ibid.*, 62-3.

44 *Ibid.*, 112.

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... 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...<sup>45</sup>

Les écrivains translingues ne sont certes pas les seuls à se frotter à l'irréel du passé dans leurs récits de vie.<sup>46</sup> Mais une modalité nouvelle semble se faire jour dans leurs textes. Le double de Huston diffère d'elle-même non pas parce qu'il aurait négocié autrement les carrefours importants de sa vie de femme, de mère ou d'écrivain, mais bien parce qu'il parle anglais. Par ce contraste, Huston fait donc du changement de langue l'opérateur principal de l'évolution de sa personnalité.

Tout comme Bianciotti, Huston constate que le changement de langue modifie la conscience de soi. Mais contrairement à l'Académicien qui voyait ce changement comme un révélateur de sa véritable personnalité et qui faisait du français la seule langue propice à l'expression de l'intimité de sa personne, Huston vante les bienfaits de l'expérience du translinguisme sur la connaissance de soi. Et plutôt que de récupérer les étapes d'une conversion au français, Huston cherche par l'écriture de soi à créer les conditions de possibilité d'un positionnement existentiel dans l'entre-deux langues. D'autres écrivains, comme Vassilis Alexakis par exemple, livrent les récits d'un pareil positionnement et œuvrent pour la reconnaissance d'une littérature qui s'écrit véritablement en langue *étrangère*. Dans les mots de Daniel Sibony, fin théoricien de l'entre-deux, on peut lire les autobiographies translingues de ces auteurs 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'.<sup>47</sup>

45 *Ibid.*, 115.

46 Voir Philippe Lejeune, 'L'irréel du passé', dans *Les Brouillons de soi* (Paris : Seuil, 1998), 71-102.

47 Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage* (Paris : Seuil, 1991), 305.

## Transparences translingues

Les deux catégories esquissées jusqu'alors regroupent des écrivains translingues qui questionnent l'influence du choix du français ou d'une langue seconde, respectivement, sur leur pratique littéraire. On proposera pour finir de considérer une troisième catégorie d'auteurs qui semblent ne pas faire cas de la spécificité de la pratique translingue de l'écriture en français ni de ses effets sur l'écriture de soi. Agota Kristof en fait partie, qu'une suite de hasards biographiques a conduite en territoire francophone. Née en 1935 en Hongrie, Kristof fut entraînée par son mari dans l'exil après la répression soviétique de 1956. Le couple et leur bébé de quatre mois passèrent par l'Autriche avant d'être dirigés vers la Suisse, à Zürich d'abord, puis finalement à Neuchâtel. Après des années de travail en usine et des cours de français langue étrangère à l'Université de Neuchâtel, Kristof se mit à écrire en français. Elle produisit principalement des pièces de théâtre et de nombreuses pièces radiophoniques pour la Radio Suisse Romande avant de travailler pendant quatre ans à la rédaction d'un roman, *Le Grand Cahier* (1986), qui connut un succès immédiat (il est aujourd'hui traduit dans une trentaine de langues) dès sa parution aux Éditions du Seuil. Depuis lors, Kristof se consacra entièrement à l'écriture et publia des nouvelles, des romans, du théâtre et un texte autobiographique, *L'Alphabète* (2004), qui tous disent avec un humour désabusé le deuil d'un pays et d'une langue, d'une vie en somme, quittée contre son gré.

Dans son récit de vie, Kristof présente son adoption du français comme une fatalité avec laquelle elle a dû apprendre à composer : 'cette langue je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances'.<sup>48</sup> Nul doute que l'usage quotidien et utilitaire du français a bien constitué une nécessité pour Kristof, mais de nombreux auteurs n'ont-ils pas continué d'écrire dans leur langue maternelle après l'exil ? Il n'en a pas été ainsi pour Kristof qui, même si elle avait publié quelques poèmes dans sa langue maternelle, n'était pas un écrivain hongrois reconnu au moment de son changement de langue. Contrairement à Kundera, par exemple, qui

48 Agota Kristof, *L'Alphabète* (Genève : Zoé, 2004), 54.

jouissait d'une reconnaissance internationale lui permettant de continuer à écrire en tchèque après son arrivée en France, elle ne pouvait compter ni sur des lecteurs fidèles ni sur l'aide d'un éditeur. Des notes manuscrites laissées par Kristof sur certains avant-textes indiquent en outre qu'elle ne pensait pas pouvoir se faire une place dans la littérature hongroise fortement politisée des années 1970 et que, selon elle, l'écriture en hongrois ne lui aurait pas permis de rencontrer un public international par la traduction.<sup>49</sup> Finalement, Kristof a parlé plusieurs fois de son impossibilité personnelle de séparer sa langue de vie de sa langue d'écriture puisque sa pratique littéraire s'ancre dans le quotidien et le prolonge.<sup>50</sup>

Les circonstances de son exil forcé et la nécessité de faire œuvre littéraire dans sa langue seconde pour espérer exister comme écrivain fondent son rapport conflictuel avec la langue française, contre laquelle Kristof dit avoir été contrainte de s'engager dans un combat sans fin :

C'est ainsi qu'à l'âge de vingt et un ans, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. [...] Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. [...] C'est pour cette raison que j'appelle la langue française *une langue ennemie*, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle.<sup>51</sup>

Comme Conrad qui affirmait devoir trimer tel un mineur dans son puits pour sortir des phrases anglaises d'une nuit noire,<sup>52</sup> Kristof documente sa lutte avec sa langue seconde. Mais alors que l'écrivain anglophone récupérait

49 Voir le Fonds Agota Kristof des Archives littéraires suisses, carton 12, *L'Analphabète*, A-3-32/10.

50 Voir par exemple le portrait d'Agota Kristof par Claire Devarrieux : 'Qui a pendu le chat ?', dans *Agota Kristof: Romans, Nouvelles, Théâtre complet* (Paris : Seuil, 2011), 1025-6.

51 Kristof, *L'Analphabète*, 23-4, je souligne.

52 Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Vol. 4, 1908-1911, éd. par Frederick R. Karl et Laurence Davies (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), 114.

son sentiment d'avoir été adopté et façonné par la langue anglaise, Kristof ne témoigne pas d'un semblable attachement au français, ni ne lui confère un tel pouvoir transformateur. Dans toutes ses prises de position, au contraire, elle a tenu à relativiser l'influence du changement de langue sur sa pratique littéraire et en particulier sur son style :

Je ne pense pas que le français modifie quoi que ce soit. Je m'imagine qu'en hongrois j'aurais fini par écrire de la même manière, parce que c'est celle-ci qui me convient et qu'elle 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.<sup>53</sup>

Que la littérature transcende en quelque sorte la langue, voilà bien la conviction que Kristof oppose aux théoriciens de la relativité linguistique. Et quant à l'écriture de soi, qu'on chausse les lunettes de la langue française ou celles de toute autre langue, c'est toujours la même ligne de vie qui reste à retracer. Hormis les connotations politiques, voire révolutionnaires, qui caractérisent leurs conceptions littéraires respectives, on peut rapprocher le projet de Kristof de celui de Kafka (tel que l'ont compris Gilles Deleuze et Félix Guattari) ou,<sup>54</sup> plus récemment, de celui d'Antoine Volodine :

On peut dire que dès l'origine mes romans ont été étrangers à la réalité littéraire française. Ils forment un objet littéraire publié en langue française, mais pensé en une langue extérieure au français, indistincte quant à sa nationalité. Une langue non rattachée à une aire géographique déterminée, et clairement 'étrangère', puisqu'elle ne véhicule pas la culture et les traditions du monde français ou francophone.<sup>55</sup>

Comme Volodine, et contrairement à Bianciotti et Huston, Kristof semble bien considérer que les langues nationales n'ont pas partie liée avec l'identité. Cela explique sa confiance dans la traduction (l'une des seules influences littéraires qu'elle reconnaisse étant l'œuvre de Thomas Bernhard qu'elle a

- 53 Interview d'Agota Kristof dans Alexandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme* (Paris : L'Harmattan, 2000), 103.  
54 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Minuit, 1975).  
55 Antoine Volodine, 'Écrire en français une littérature étrangère', *Chaoïd* 6 (2002), 52-8 (53).

lue en français) et dans la transparence de la pratique translingue de l'écriture de soi.

Au terme de ce bref parcours, on aura entrevu la diversité de l'écriture translingue de soi. Comme Kristof, on peut faire du combat avec une nouvelle langue l'affaire d'une vie, sans pour autant considérer que la pratique translingue de l'écriture modifie la conscience de soi. Et comme Huston et Bianciotti, on peut se trouver dans l'entre-deux langues ou se réaliser en français. Mais on aura surtout retenu que le changement de langue marque la vie de nombreux écrivains contemporains. Et si écrire sa vie c'est aussi trouver ses marques, on ne risque pas grand chose à parier sur le bel avenir de l'autobiographie translingue.