Shuko Tanaka-Rauber

Le choix linguistique et l'identité des écrivains transfrontaliers – autour de la tentative de Milan Kundera

Résumé: Dans cet article, nous abordons le sujet des « écrivains transfrontaliers » qui ont choisi de rédiger leurs ouvrages dans une langue étrangère. Comment traitent-ils dans une nouvelle langue des éléments locaux et personnels, issus de leur contexte culturel et linguistique d'origine ? Comment cela participe-t-il à la formation de leur identité en tant qu'écrivain ? Pour réfléchir à ces questions, nous nous intéressons particulièrement à Milan Kundera, écrivain exilé et conscient de son image de romancier. Kundera a amorcé sa carrière littéraire en tant qu'écrivain tchèque, et jouit aujourd'hui d'une renommée mondiale en tant que « romancier européen ». Son attention envers son nouveau lectorat, et ses efforts pour transmettre sa sensibilité linguistique ainsi que des éléments de sa culture maternelle, sans accentuer leur côté exotique, sont à l'origine de cette appellation. En comparant sa tentative avec les cas d'autres écrivains multilingues comme Vladimir Nabokov, Agota Kristof, Hideo Levy, Patrick Chamoiseau et Yoko Tawada, nous réfléchissons sur la diversité des expressions du localisme, la tendance autobiographique de leur fiction et la volonté d'expliquer eux-mêmes leur création à travers essais et interviews.

Mots clés: littérature multilingue, langue d'écriture, exil, littérature mondiale, identité d'écrivain

1 Introduction

Quand un écrivain écrit dans une langue étrangère, c'est-à-dire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, quelle peut être l'influence de ce choix linguistique sur le fond et le style de ses œuvres ? L'écrivain prend-il davantage conscience de sa propre identité ou de son image d'écrivain ? Pour réfléchir à ces questions, nous allons examiner la tentative de Milan Kundera (né en 1929) en la comparant avec les cas d'autres écrivains multilingues comme Vladimir Nabokov (1899–1977), Agota Kristof (1935–2011), Hideo Levy (né en 1950), Patrick Chamoiseau (né en 1953) et Yoko Tawada (née en 1960).

Kundera a amorcé sa carrière littéraire en tant qu'écrivain tchèque, mais sa renommée actuelle fait de lui un « romancier européen ». Son attention portée

à ses nouveaux lectorats français et internationaux, ainsi que ses efforts pour transmettre sa sensibilité linguistique et des éléments de sa culture maternelle en prenant garde à ne pas accentuer leur côté exotique, sont à l'origine de cette appellation. On pourrait dire que c'est avec *L'Insoutenable légèreté de l'être*, publié en 1984, que Kundera a conquis un vaste public dans le monde. Il écrivait alors ses romans en tchèque et leur publication avait lieu en français. Il avoue dans un entretien qu'il rédigeait ses romans en pensant particulièrement à son traducteur français (Karvelis 1976).

Le choix des écrivains auxquels nous allons comparer le cas de Kundera est un peu arbitraire mais cela nous permettra d'aborder des motifs variés d'écriture dans une langue étrangère : exil, émigration, appartenance à des pays anciennement colonisés, choix personnel, etc. Dans ce travail, nous appellerons ces écrivains « écrivains transfrontaliers » pour souligner leur franchissement des frontières linguistiques et culturelles. Nous allons examiner comment les écrivains transfrontaliers forment leur identité d'écrivain dans une langue qui leur est étrangère. Pour ce faire, dans un premier temps, nous allons nous intéresser à la diversité des expressions du localisme. Ensuite, nous allons examiner la tendance autobiographique présente dans leurs ouvrages fictionnels traitant de leur franchissement des frontières. Enfin, nous allons nous intéresser à leurs ouvrages non fictionnels, tels que leurs essais, leurs autobiographies et leurs interviews, dans lesquels les écrivains s'expliquent sur leurs créations.

2 Localisme et langue étrangère

Comme le dit Nabokov, écrire en langue étrangère signifie pour un écrivain qu'il doit abandonner les expressions idiomatiques et qu'il ne peut plus avoir recours aux « traditions et associations tacites » (« À propos de *Lolita* », Nabokov 1973, 502). Stanisław Barańczak a aussi constaté que le public du pays qui a adopté un écrivain exilé n'est souvent capable de comprendre ni la vision du monde de l'écrivain ni tout simplement de quoi il est question dans le roman (Barańczak 1994, 248). Ce phénomène touche notamment le choix du décor géographique, l'origine des personnages, leurs idées et leurs comportements, tous étant étroitement liés à une langue et une culture données.

Le premier roman de Kundera écrit en français est *La Lenteur*, publié en 1995. Mais comme tous ses romans étaient interdits en Tchécoslovaquie depuis 1970, on peut dire que le français était déjà depuis longtemps la langue de publication de Kundera, et les Français ses premiers lecteurs. Quoi qu'il en soit, après son installation en France, Kundera semble éviter de présenter dans ses romans

les éléments culturels locaux tchèques nécessitant des connaissances contextuelles. Nous pouvons constater cette tendance dans la version française de *La Plaisanterie* révisée par Kundera. Lorsqu'il se fait relecteur, Kundera va même jusqu'à modifier, voire supprimer certains passages où il faisait, en tant qu'écrivain, allusion à la réalité tchèque. Par exemple, pour désigner le pays natal du protagoniste, Kundera substitue la Moravie à la Slovaquie morave (*Slovácko* en tchèque), région moins connue des lecteurs occidentaux. Il en va de même pour des monuments : la colonne de la peste (*morový sloup en tchèque*) est traduite par « monument baroque¹ ». Et quand il mentionne les éléments tchèques, il ajoute des explications complémentaires pour les lecteurs majoritairement non avertis. Par exemple, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, premier roman écrit en France, Kundera explique qu'être qualifié d'« intellectuel » dans le monde politique tchèque d'alors était comme une insulte en signifiant « un homme qui ne comprend pas la vie et qui est coupé du peuple » (Kundera 1985, 17). Il n'aurait pas ajouté cette explication s'il avait écrit pour les lecteurs tchèques.

Si nous considérons les changements de décor et d'origine des personnages au sein de ses romans, nous constatons que le cadre géographique des romans se déplace graduellement vers l'ouest, de la Tchéquie vers la France. Le tournant se situe dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Le localisme des romans s'est déplacé vers la France. Cependant, la France n'y est décrite que d'une manière superficielle, voire générale, comme si elle pouvait être remplacée par n'importe quel autre pays. Avant de réfléchir sur ce point particulier, nous allons examiner les cas des autres écrivains.

Vladimir Nabokov, qui est né en Russie et a vécu en Angleterre, en Allemagne et en France avant de s'installer aux États-Unis, est aussi un écrivain qui a rédigé ses romans dans plusieurs langues. En ce qui concerne le localisme de ses romans, celui-ci reflète également le changement d'environnement de l'écrivain, mais à la différence de Kundera, Nabokov décrit minutieusement les lieux qu'il a choisis comme décor. Par exemple, dans *Le Don* (1938), nous trouvons une description détaillée de Berlin, et dans *Lolita*, celle des mœurs aux États-Unis. Mais ces descriptions n'ont rien à voir avec la question d'une appartenance nationale ou culturelle. Nabokov, comme il le dit lui-même, « invente » son décor romanesque à partir de son environnement, et qu'il s'agisse de la Russie ou de l'Europe occidentale, le localisme est pour Nabokov un « effet de réel » (Nabokov 1973, 495).

¹ Voir Tanaka (2015). Les travaux de Susanna Roth (1989) et Milena Srpová (1989) nous sont utiles pour observer de manière détaillée et concrète les moyens employés par Kundera dans son entreprise d'autotraduction.

Agota Kristof a également utilisé le français pour ses romans. Mais son parcours personnel d'immigrée de Hongrie vers la Suisse, ainsi que d'écrivaine fut moins chanceux que pour Kundera, et cela se reflète nettement dans les thèmes qu'elle traite dans ses romans. Dans la « trilogie des jumeaux », bien que les lieux et l'époque ne soient pas indiqués explicitement, nous devinons aisément qu'il s'agit de la Hongrie pendant la Seconde Guerre mondiale. Sa dissimulation est peut-être due à son statut d'écrivaine exilée, préférant ne pas réduire ses romans à « une histoire vécue » singulière. Néanmoins, le contraste majeur par rapport à Kundera est qu'elle montre un grand attachement à sa patrie d'origine. Bien que son écriture soit aussi minimaliste et sobre que celle de Kundera, nous ressentons un fort localisme hongrois.

Venons-en à Chamoiseau. Né en Martinique, ancienne colonie française et actuelle collectivité territoriale d'outre-mer, il est considéré comme l'un des écrivains représentatifs de la littérature créole. Ayant le créole comme langue maternelle, il écrit en mêlant le créole au français. C'est avec ce français personnel qu'il décrit le quotidien des Martiniquais. On peut même dire que seul ce langage peut exprimer l'atmosphère et la saveur locales. À la différence des autres écrivains traités ici, Chamoiseau n'a pas vécu un changement de langue d'écriture à cause d'un déplacement. Mais son objectif est de transmettre la mémoire de la culture populaire et de l'histoire martiniquaises à travers le français, qui est la langue des autres. Nous pouvons donc rattacher son statut aux autres écrivains transfrontaliers.

Le choix linguistique de Hideo Levy et Yoko Tawada ne semble pas avoir été imposé par les circonstances. Levy, dont le père est juif américain et la mère polonaise, n'a pas pour langue maternelle le japonais. C'est en accompagnant son père diplomate qu'il a passé son enfance au Japon et dans d'autres pays d'Asie. S'il a choisi le japonais, au risque de réduire considérablement le nombre de ses lecteurs, c'est parce qu'il était persuadé qu'il n'aurait pas pu écrire dans une autre langue un roman qui raconte sa vie au Japon (Levy 2004 ; c'est nous qui traduisons).

Yoko Tawada, écrivaine japonaise qui s'est installée en Allemagne à l'occasion d'un stage à Hambourg, écrit en japonais et en allemand. C'est de sa propre volonté qu'elle a choisi une deuxième langue littéraire. En employant le mot « exophonie », elle conçoit le changement de langue comme une aventure et non comme une entrave. Ainsi la littérature exophone apparaît comme « une idée qui éveille chez les écrivains la curiosité créative de savoir comment sortir de la langue maternelle qui les enveloppe (et/ou qui les enchaîne) et ce qui va se passer une fois sorti » (Tawada 2003, 7 ; c'est nous qui traduisons). En se faisant l'apôtre de cette littérature exophone, elle montre dans ses écrits une vive sensibilité vis-à-vis des mots. Qu'elle décrive le Japon ou l'Europe, nous y constatons

une certaine découverte ou redécouverte des mots « banals », sans importance, ou bien « usés ». Quant à la question du localisme, nous notons tout simplement qu'elle n'attache pas d'importance au réalisme de son monde romanesque. Les noms des personnages et des lieux nous renseignent sur le décor géographique du roman. Il peut être situé au Japon, à Hambourg ou à Berlin, deux villes allemandes familières à la romancière, mais encore à d'autres endroits du monde tels que les Canaries dans sa nouvelle *Moji ishoku* [Une lettre transplantée]. Les romans de Tawada décrivent souvent les voyageurs comme s'ils reflétaient la vie de l'auteure voyageant dans le monde pour donner des conférences. Le but n'est jamais de feindre le réel d'un lieu particulier. Tawada s'attache plutôt à exprimer la sensation inhabituelle que ressent le voyageur.

Jusqu'ici, nous pouvons dire que tous ces écrivains, à l'exception de Kundera, essaient de transmettre dans une langue étrangère leurs propres sensations et expériences, étroitement liées à des endroits précis, concrets. On retrouve la trace de leur subjectivité dans le localisme de leurs ouvrages, alors que ce genre de lien est peu présent dans la France que décrit Kundera.

Pourquoi cela ? Nous pouvons supposer que la raison en est que Kundera refuse d'appartenir à une collectivité quelconque, et qu'il ne vise pas uniquement les lecteurs français, même s'il écrit en français. Il vise un espace plus large, extracommunautaire. Dans un entretien accordé en 1976, il se disait « convaincu que, depuis Goethe, une littérature qui s'adresse à son seul public national est anachronique et qu'elle ne remplit pas sa fonction essentielle » (Karvelis 1976, 16). Ainsi, la traduction (et surtout la traduction correcte) compte beaucoup pour Kundera². Il est naturel de penser qu'ayant beaucoup souffert des traductions erronées, il évite intentionnellement les éléments ancrés dans le contexte proprement français pour que son texte soit traduisible dans n'importe quelle langue sans équivoque ni obscurité. De plus, la présence d'objets ou de faits propres à une région dans l'œuvre est facilement liée à l'identité de l'écrivain. Somme toute, Kundera ne se veut ni écrivain tchèque, ni écrivain français.

Nabokov attache moins d'importance à ce propos que Kundera. Pour ce dernier, être un écrivain américain ne signifie rien d'autre que d'avoir le droit d'utiliser les choses et les lieux des États-Unis pour ses romans. C'est pourquoi il ne s'est pas privé de les décrire minutieusement. Mais il y a aussi une différence dans leur attitude vis-à-vis de la langue étrangère. Nabokov, même s'il travaille

2 À propos du fait que le français est devenu sa langue de publication, Kundera souligne que ses livres vivaient leur vie en tant que traductions et qu'il les écrivait en pensant à son traducteur français, procurant ainsi de la clarté à son écriture.

son style d'écriture en introduisant des jeux de mots et des métaphores en anglais, considère l'anglais comme une langue de second ordre.

En revanche, Kundera compte sur le statut international du français pour toucher un public plus vaste, ainsi que sur son caractère analogique et logique, qui exige pour celui qui écrit de penser clairement et précisément. À la place d'une langue d'un pays lointain « of which we know little » (Kundera 2005, 49 ; en anglais dans le texte) – c'est-à-dire le tchèque –, le français procure au romancier de plus fortes chances d'acquérir une renommée mondiale (bien que sa diffusion soit inférieure à l'anglais). Kundera affirme dans *Rideau* que si Kafka avait été tchèque, il ne serait pas aussi connu qu'il l'est aujourd'hui (*ibid.*). Kundera semble justifier ainsi son choix du français, langue majeure par rapport au tchèque, peu parlé en dehors de la République tchèque. Traduire et publier ses romans en français a été un choix stratégique pour survivre en tant que romancier. On peut ajouter qu'il n'y a chez Kundera ni ludisme ni expérimentation de la langue, phénomène qui peut être présent quand l'écrivain se situe entre deux langues. On peut interpréter cela comme sa volonté d'être traduit et lu sans équivoque. D'autres écrivains transfrontaliers seraient évidemment ravis d'être lus dans le monde entier, sans pour autant avoir mis en place une stratégie comme celle de Kundera.

3 L'écriture autobiographique sur le franchissement des frontières

Passons au deuxième point de notre examen : la tendance autobiographique. Nous avons vu que les expressions du localisme sont liées aux vécus des écrivains, mais la tendance à l'autobiographie est quant à elle liée à leur identité en tant qu'écrivain. Il paraît trivial de souligner que la vie de l'écrivain est toujours, bien qu'à des degrés divers, source de sa création artistique. Mais ce qui est à noter à propos des écrivains transfrontaliers, c'est qu'ils écrivent surtout sur des événements en rapport avec le thème du franchissement des frontières, comme la rencontre avec l'autre et le monde extérieur, l'appartenance ou la non-appartenance à une communauté, ou le retour en arrière.

Nabokov, dans certains de ses romans, attribue les détails de son passé à ses personnages. En effet, le protagoniste du *Don* est un exilé russe à Berlin, qui aime les papillons et les échecs, tout comme l'écrivain. Dans *Pnine*, le professeur éponyme est un émigré russe qui enseigne dans une université américaine, et dans *Lolita*, Humbert Humbert, originaire d'Europe occidentale, s'installe aux États-Unis. Il n'est toutefois pas question de lire naïvement au travers des person-

nages la pensée et la vie du romancier, et au contraire, on peut dire que le point de vue d'un exilé permet toujours de garder une certaine distance ironique vis-à-vis du monde décrit dans les romans.

Comme l'observe Tijana Miletic, les jumeaux de la trilogie d'Agota Kristof représentent l'ambiguïté identitaire d'un ou d'une exilé(e) (Miletic 2008, 282). D'un côté, il veut rester ce qu'il est et s'attache au passé, et de l'autre, il souhaite aussi commencer une nouvelle vie. En lisant la trilogie, le lecteur peut partager l'expérience de l'exil de l'écrivaine. Si nous mettons de côté les interprétations symboliques, nous trouvons de nombreux épisodes sur l'apprentissage de la langue étrangère, la vie à la frontière, l'acte d'écrire, ou des épisodes analogues à ceux qui figurent dans l'autobiographie de la romancière, intitulée *L'Analphabète*. Une ressemblance importante à souligner entre son autobiographie et la trilogie est l'écriture du vécu au travers de la fiction, autrement dit le fait que la réalité ne peut pas être racontée telle qu'elle est. Dans *L'Analphabète*, Kristof écrit qu'elle garde peu de souvenirs de son exil, « comme si tout s'était passé dans un rêve, ou dans une autre vie » (2004, 34), alors qu'il s'agit du moment où elle a beaucoup perdu. De même que l'écriture est un moyen de survie pour les personnages, la trilogie est d'une certaine manière un moyen pour l'auteure de surmonter l'exil.

Quant aux œuvres fictionnelles de Chamoiseau, c'est dans les personnages « marqueurs de paroles », transcrivant à l'écrit l'oralité de la culture créole, que l'on constate le franchissement des frontières par l'écrivain lui-même. Chamoiseau présente ainsi le créole à travers le français. Non seulement il introduit les mots créoles, mais il créolise aussi le français. C'est ce phénomène même de la créolisation qu'expriment ses écrits.

Le roman autobiographique de Hideo Levy, *Seijōki no kiko enai heya* [Une Chambre où la Bannière étoilée ne s'entend pas], raconte l'expérience du héros ne connaissant au départ que le Japon décrit dans les manuels de japonais, et qui accède finalement à la réalité japonaise. Il commence alors à penser naturellement en japonais. Nous pouvons découvrir ainsi son expérience personnelle du japonais. Et dans un recueil d'essais, Levy confirme cette expérience : « le japonais s'infiltre discrètement dans le corps d'un étranger à la couleur de peau différente, ébranle fondamentalement sa sensibilité et finalement la renouvelle » (Levy 1992, 21 ; c'est nous qui traduisons).

Dans plusieurs ouvrages de Tawada, on trouve des personnages qui s'arrêtent sur un mot pour le considérer hors de son contexte habituel. Prenons un passage du roman *Kumo wo tsukamu hanashi* [Sur le fait d'attraper des nuages], dont le narrateur est un écrivain déménageant de Hambourg à Berlin, comme Tawada. En regardant les nuages par la fenêtre, le narrateur pense *iwashi* [une sardine]. En écrivant *iwashi* sur une feuille de papier, le narrateur a l'impression que la chair du poisson se casse (se dissout) doucement comme si on avait écrit *Forelle*, la

truite en allemand, en hiragana (un syllabaire ou alphabet japonais). Le narrateur se dit alors que ces deux mots s'interpellent sans passer par l'intermédiaire des deux poissons bien différents (Tawada 2012, 23).

Il y a également des éléments autobiographiques relatifs au franchissement des frontières dans les romans de Kundera. Nous allons surtout nous intéresser aux personnages d'exilés tels que Jakub dans *La Valse aux adieux*, Tamina et Jan dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Tomas, Tereza et Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, et Irena et Josef dans *L'Ignorance*. Jakub et Jan sont des personnages qui se préparent à quitter leur patrie, les autres éprouvent de la gêne soit dans leur pays d'accueil soit lors de leur retour. Ce qui est intéressant, c'est qu'à travers ces derniers, Kundera essaie de renverser les idées reçues et les images stéréotypées souvent dramatisantes sur l'exil : le regret de quitter sa patrie, l'envie de retourner dans son pays, le malaise vécu dans le pays adopté, ou bien les retrouvailles émouvantes. Tamina n'arrive pas à se souvenir des précieux moments qu'elle a passé avec son mari décédé. Sabina s'indigne contre l'image kitsch qu'on lui attribue en Europe occidentale, celle d'une artiste exilée luttant contre le communisme, qui se bat pour la liberté (Kundera 1989, 368). *L'Ignorance* décrit le retour des exilés en République tchèque après 1989. Irena n'éprouve pas vraiment le besoin de rentrer dans son pays et se sent gênée de ne pas pouvoir faire comprendre à ses amis français qu'elle a maintenant sa vie en France. Josef, quant à lui, est embarrassé par son apathie, par son manque de nostalgie lors de son retour. Il ressent davantage de l'amertume, lorsque ce retour lui rappelle les mauvais souvenirs qu'il avait laissés derrière lui. Peut-être ces épisodes reflètent-ils l'expérience d'exil de Kundera lui-même. Mais il est surtout intéressant de noter qu'à travers le personnage de Sabina, Kundera montre que le kitsch est présent partout, que ce soit dans un régime totalitaire ou dans une société capitaliste. En signalant la parenté du totalitarisme avec le mal, Kundera critique la société de masse de l'Europe de l'Ouest, tout en appréciant d'autres éléments de l'Europe comme la rationalité sceptique et l'individualisme³.

Ainsi, ces écrivains parlent chacun à leur manière de leur expérience d'exil ou de leur situation ambiguë. S'il existe une tendance autobiographique dans leurs fictions, n'est-ce pas parce que leur expérience de franchissement des frontières apporte une nouvelle vision de notre rapport avec le monde extérieur ? Justement parce qu'il s'agit d'une expérience particulière et difficile à transmettre aux autres, il nous semble que ces écrivains sont convaincus qu'elle mérite d'être racontée. Ils

³ À ce propos, Roger Kimball observe que Kundera partage une posture commune à de nombreux écrivains dissidents : « une attitude fondamentalement équivoque envers l'Ouest » (Kimball 2003, 43).

attachent une grande importance à la mise en valeur de l'expérience d'écrire en langue étrangère. Comme l'écrit Hana Píchová à propos de Nabokov et Kundera, les écrivains munis d'une nouvelle perspective transfrontalière découvrent dans leur passé « *something personally and culturally enriching, something that is unique and unknown in the new environment.* » (Píchová 2002, 109).

La source de création des écrivains transfrontaliers provient de leur situation, entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures. Même s'ils décrivent parfois les objets et les faits d'une région particulière, on peut dire que leur identité d'écrivain réside dans leur statut transfrontalier. On peut même dire que la signification de leurs ouvrages est d'exprimer leur franchissement des frontières. Dans cette perspective, la particularité de Kundera est de décrire non pas la rencontre avec une nouvelle langue et une nouvelle culture, mais de signaler avec acuité la présence commune de la bêtise humaine dans sa patrie d'origine comme dans son pays d'adoption. Nous pouvons constater aussi sa volonté de rester neutre, de ne pas prendre part à l'une ou l'autre des communautés.

4 L'image des écrivains transfrontaliers

Le fait que ces écrivains ont laissé de nombreux écrits non fictionnels est aussi intéressant. Dans ces écrits-là, ils parlent d'eux-mêmes et de leurs ouvrages. On relèvera immédiatement leur intention d'expliquer eux-mêmes leur création. Comme le montre le concept d'« auteur impliqué » défini par Wayne C. Booth, le lecteur peut tirer de ces œuvres l'image d'un auteur qui n'est pas nécessairement identique à l'auteur biographique. Mais quand il s'agit des écrivains transfrontaliers, l'influence de leur profil sur la compréhension de leurs œuvres est considérable. Il est naturel que certains deviennent soucieux de leur image, car celle-ci est fortement susceptible d'orienter l'interprétation de leurs ouvrages. Rien que leur nom ou leur origine seront utilisés comme référence pour les comprendre. Kundera, par exemple, a révélé plusieurs fois sa gêne d'être étiqueté comme écrivain dissident d'un pays communiste auteur de romans politiques, et il a essayé d'expliquer lui-même ce que sont ses romans. À propos de *La Plaisanterie*, par exemple, Kundera proclame de manière polémique qu'il s'agit d'une « love story », pour rejeter toute interprétation politique (Kundera 1982, xi). Nous pouvons aussi noter comment il s'efforce de se situer dans l'histoire de la littérature. Il choisit comme contexte les romans européens modernes, dont il affirme être l'héritier. Ce faisant, il corrige l'image qu'ont les Occidentaux vis-à-vis des pays d'Europe centrale et souligne leur appartenance à l'Europe de l'Est, et non pas à la Russie. C'est une tendance commune chez les écrivains exilés originaires des pays d'Eu-

rope de l'Est, comme Danilo Kiš et György Konrád (voir Lisbon Conference 1990, 119). Nous constatons chez Kundera une forte volonté de fixer lui-même sa filiation artistique. Derrière cette volonté, il y a une attention vigilante en regard de l'attente des nouveaux lecteurs, qui pourrait vouloir chercher dans ses œuvres un exotisme tchèque.

L'appartenance à une catégorie littéraire, telle que la littérature postcoloniale, sert aussi de cadre de référence. On lit rarement les œuvres de la littérature postcoloniale sans se référer à leur contexte historique et on croit presque impossible de les interpréter sans celui-ci. Il est difficile, par exemple, d'aborder la littérature antillaise de langue créole sans se dire qu'il s'agit de la littérature d'une minorité qui véhicule un manifeste de son identité culturelle, bien différente de celle de l'Occident. Et si les lecteurs occidentaux attendent une différence, c'est aussi parce que certains écrivains se définissent par opposition à l'Occident colonisateur, comme on peut le lire chez Frantz Fanon ou chez Aimé Césaire avec sa conceptualisation de la négritude dans *Le Cahier d'un retour au pays natal* (voir Ozaki 2015, 292–293). Chamoiseau propose une perspective nouvelle sur la situation des pays anciennement colonisés dans son essai *Écrire en pays dominé* (Chamoiseau 2003). Il cherche la possibilité d'écrire tout en assumant d'être entouré et imprégné par la pensée et les valeurs des autres. Ainsi, il essaie de sortir du plan trop réduit de se définir par la négation de l'Occident.

Les essais, les autobiographies et les interviews servent aussi à donner des explications complémentaires et des pistes d'interprétations des œuvres. Nous pouvons y lire des explications sur le processus et l'art de leur création, ainsi que des expériences et des réflexions, qui peuvent éclaircir la compréhension de leurs fictions. Mais ce qui est encore plus important, c'est que ces écrivains expriment clairement leur avis sur leur déplacement, sur leur vie dans un pays étranger et sur leur choix linguistique. Pour Kundera, le français sert à clarifier sa pensée⁴. Kristof considère au contraire celui-ci comme une « langue ennemie », d'une part parce qu'elle ne peut écrire dans cette langue sans dictionnaire, et d'autre part parce que cette nouvelle langue envahit l'espace qu'occupe sa langue maternelle. Le chapitre sur l'exil des *Autres rivages* de Nabokov montre sa distance vis-à-vis de la communauté des écrivains russes exilés à Berlin, fait qui pourrait être compris comme l'un des motifs de son émigration aux États-Unis pour devenir un écrivain américain, afin d'acquérir un plus large public et de rechercher plus librement sa propre littérature. Quoi qu'il en soit, le fait que ces

4 Julia Kristeva souligne elle aussi la clarté du français. Pour certains écrivains, tels que Kundera, Kristeva, Cioran, le français représente non seulement une langue de prestige mais aussi une langue de plus grande diffusion (voir Simões Marques 2011).

écrivains discutent sur la pratique de la littérature transfrontalière montre la possibilité d'une littérature libre des cadres nationaux, culturels et linguistiques. Kundera, Chamoiseau, Levy et Tawada sont aujourd'hui des écrivains qui non seulement produisent de la littérature, mais aussi discutent avec les chercheurs en littérature, en s'intéressant à la question du multilinguisme, de la mondialité, et de la transfrontalité.

Nous employons souvent l'appellation d'« écrivain transfrontalier » à propos de certains écrivains en nous fondant tout simplement sur leur profil d'écrivain. Et nous sommes imprégnés de cette image avant même de lire leurs œuvres. Mais nous pouvons dire à partir de nos réflexions que ce n'est pas parce qu'ils se sont installés à l'étranger ou bien qu'ils ont écrit en langue étrangère qu'ils sont automatiquement des écrivains transfrontaliers. Ils le sont parce qu'ils s'inspirent de cette situation, qu'ils réfléchissent sur leur propre expérience de franchissement des frontières pour la transmettre aux autres.

5 Conclusion

Même si les écrivains transfrontaliers traitent de sujets locaux et particuliers qui leurs sont familiers, leur identité d'écrivain réside dans leur exercice du franchissement des frontières. À partir de leur expérience propre, différente pour chacun, ils construisent une sorte d'attitude de vie, une posture, qu'on pourrait même rassembler sous la forme de principes de la transfrontalité. Nous avons vu dans notre analyse comment naissaient ces écrivains transfrontaliers.

Écrire en langue étrangère, c'est écrire en tant qu'écrivain étranger, c'est-à-dire *autre*. Ne partageant ni la langue, ni la culture des lecteurs, l'écrivain doit être conscient de sa différence (sa particularité) et est amené à réfléchir sur sa propre langue, sa mémoire, ses sensations, sa culture, soit les éléments essentiels qui constituent sa vie d'écrivain. C'est l'occasion de prendre conscience que ce qu'il écrit n'est pas évident pour tous, mais aussi de découvrir qu'il y a une valeur universelle dans la recherche de la particularité de sa langue et de sa culture.

Ils choisissent d'écrire dans la langue des autres, tissent des récits sur leur propre expérience, et essaient de transmettre aux autres des valeurs, des sensations et des points de vue originaires de leur langue et culture maternelles. À travers cette tentative, nous pouvons constater que le choix d'écrire en langue étrangère est également le prétexte d'un changement de perspective : du local vers l'universel. Si les noms de ces écrivains sont très souvent associés à ce qu'on appelle la littérature mondiale, ce n'est pas sans rapport avec leur conscience d'être un écrivain transfrontalier, ni avec leur pratique.

La particularité de Kundera réside dans sa forte volonté d'être lu à l'échelle mondiale, tout en maîtrisant l'interprétation de son œuvre. En fin de compte, Kundera est un écrivain très stratégique, surtout en ce qui concerne la maîtrise de son image d'écrivain. Néanmoins, il faut ajouter que la différence des contextes d'exil ou du choix d'écrire en langue étrangère apporte aussi de la diversité dans les pratiques des écrivains. Nabokov s'est exilé en famille depuis la Russie vers l'Europe après la révolution russe et a été formé à Cambridge. Kristof a fui la Hongrie pour la Suisse et a reçu le statut de réfugiée avant de s'installer à Neuchâtel. Chamoiseau éprouvait le besoin d'hériter et de dépasser ses prédécesseurs, Aimé Césaire et Franz Fanon. Aujourd'hui où le cadre de l'État-nation est devenu moins solide et moins visible, Levy et Tawada ont tous les deux choisi spontanément d'écrire en langue étrangère. Chez eux, il n'y a dans ce choix aucune tragédie.

Kundera au contraire a certainement vécu une situation difficile. Mais avec le soutien de Gallimard, il a été favorisé dans ses publications et son installation, ce qui n'est pas le cas de Nabokov ou de Kristof. La France s'est montrée généreuse et tolérante pour les artistes en exil, comme l'attestent des précédents tels que Witold Gombrowicz. C'est dans ce contexte que Kundera a pu construire sa situation d'écrivain transfrontalier : viser une diffusion vers un large public, écrire des romans en gardant à la fois une distance par rapport à sa patrie mais aussi à son pays d'accueil, et rester vigilant et provocateur à propos de l'image stéréotypée de l'écrivain exilé. C'est ainsi que Kundera a pu protester contre l'idéologie nationaliste qui veut rendre les écrivains prisonniers d'une seule langue, et il a trouvé une valeur absolue dans la position médiane et relativiste de l'écrivain transfrontalier.

Bibliographie

- Barańczak, Stanisław. « Tongue-tied eloquence: Note on Language, Exile, and Writing ». *Altogether Elsewhere: Writers on exile*. Marc Robinson (dir.). New York : Harcourt Brace, 1994. 242–251.
- Chamoiseau, Patrick. *Une Enfance créole 1, Antan d'enfance*. Paris : Gallimard, « folio », 1996a.
- Chamoiseau, Patrick. *Une Enfance créole 2, Chemin d'école*. Paris : Gallimard, « folio », 1996b.
- Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, « folio », 2003.
- Chamoiseau, Patrick. *Une Enfance créole 3, À bout d'enfance*. Paris : Gallimard, « folio », 2006.
- Karvelis, Ugnė. « Rencontre avec Milan Kundera ». Entretien. *Le Monde* (23 janvier 1976) : 16.
- Kimball, Roger. « The Ambiguities of Milan Kundera ». *Bloom's Modern Critical Views: Milan Kundera*. Harold Bloom (dir.). Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2003. 33–46.
- Kristof, Agota. *Le Grand cahier*. Paris : Le Seuil, « Points », 1995a.
- Kristof, Agota. *La Preuve*. Paris : Le Seuil, « Points », 1995b.
- Kristof, Agota. *Le Troisième mensonge*. Paris : Le Seuil, « Points », 1995c.

- Kristof, Agota. *L'Alphabète*. Carouge : Zoé, 2004.
- Kundera, Milan. *The Joke*. Second edition. Michael Henry Heim (trans. from the Czech). New York : Penguin, 1982.
- Kundera, Milan. *Le Livre du rire et de l'oubli*. Nouvelle édition revue par l'auteur. François Kérel (trad. du tchèque). Paris : Gallimard, « folio », 1985.
- Kundera, Milan. *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Nouvelle édition revue par l'auteur. François Kérel (trad. du tchèque). Paris : Gallimard, « folio », 1989.
- Kundera, Milan. *La Valse aux adieux*. Nouvelle édition revue par l'auteur. François Kérel (trad. du tchèque). Paris : Gallimard, « folio », 1999.
- Kundera, Milan. *L'Ignorance*. Paris : Gallimard, 2003.
- Kundera, Milan. *Le Rideau*. Paris : Gallimard, 2005.
- Levy, Hideo. *Nihongo no shôri* [La Victoire du japonais]. Tokyo : Kôdansha, 1992.
- Levy, Hideo. Postface de *Seijôki no kiko enai heya* [Une chambre où la bannière étoilée ne s'entend pas] (en japonais). Tokyo : Kôdansha, 2004.
- [Lisbon Conference] « The Lisbon Conference on Literature: Central Europe and Russian Writers ». Ladislav Matejka (dir.). *Cross Currents – A Yearbook of Central European Culture* 9. Michigan : University of Michigan, 1990. 75–124.
- Miletic, Tijana. *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam et New York : Rodopi, 2008.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. E. H. Kahane (trad. de l'anglais). Paris : Gallimard, « folio », 1973.
- Nabokov, Vladimir. *Pnine*. Yvonne Davet et Mirèse Akar (trad. de l'anglais). Paris : Gallimard, « folio », 1991.
- Nabokov, Vladimir. *Le Don*. Raymond Girard (trad. de l'anglais). Paris : Gallimard, « folio », 1992.
- Ozaki, Bunta. « Raconter le “je”, raconter le “nous” dans les colonies, d'Aimé Césaire à Maryse Condé ». *La Représentation de la vie dans la modernité. Autobiographie, fiction, savoir*. Atsuo Morimoto (dir.). Tokyo : Suisseisha, 2015. 284–302.
- Píchová, Hana. *The Art of Memory in exile. Vladimir Nabokov and Milan Kundera*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2002.
- Roth, Susanna. « La traduction est belle seulement si elle est fidèle. À propos de *La Plaisanterie* de Milan Kundera ». *Études tchèques et slovaques* no 7. Hana Jechova (dir.). Paris : PUPS, 1989. 63–79.
- Simões Marques, Isabelle. « Écrivain et plurilinguisme : le cas du français comme langue d'écriture ». *Intercâmbio* (Revue électronique d'études françaises) vol. 4. Porto : Universidade do Porto, 2011. 220–234.
- Srpová, Milena. « Problème de la traduction, enjeu d'une œuvre littéraire ? Quelques remarques sur l'œuvre de M. Kundera ». *Études tchèques et slovaques* no 7. Hana Jechova (dir.). Paris : PUPS, 1989. 81–110.
- Tanaka, Shuko. « Franchissement des frontières et localisme chez Milan Kundera ». *Études de langue et littérature françaises* vol. 106. Tokyo : La Société japonaise de langue et littérature françaises, 2015. 107–123.
- Tawada, Yoko. *Exophony – Bogo no soto he deru tabi* [Exophonie – voyage en dehors de la langue maternelle]. Tokyo : Iwanamishoten, 2003.
- Tawada, Yoko. *Kumo wo tsukamu hanashi* [Sur le fait d'attraper des nuages]. Tokyo : Kôdansha, 2012.

Shuko Tanaka-Rauber obtained her Ph.D. from Strasbourg University in 2013. She is currently an associate professor at Toyo University, Japan. In 2018 she published *The Tragicomedy of Narcissus in Milan Kundera's Work* at Seibunsha Publishing House (in Japanese).