

Le choc de la francophonie chez trois auteurs de l'Europe médiane: Cioran, Kundera et Tsepeneag

Axel Boursier
Université de Cergy-Pontoise

Si je perds mon lieu d'énonciation, je
ne puis plus parler. Je ne parle pas,
donc je n'existe pas (Todorov 18)

La langue est un objet d'étude dans nombre de recherches portant sur la francophonie : que ce soit au travers du bilinguisme, d'une « surconscience linguistique » (Gauvin 6-7) ou encore dans l'émergence d'un français créolisé. Dans la dernière décennie, des études ont paru s'intéressant à la perte du lieu d'énonciation qui marque les auteurs migrants, ceux-ci étant interdits dans leur pays, et devant adopter une autre langue. Toutefois, peu d'entre elles se sont intéressées au caractère anthropologique de cette mutation.¹ Ces auteurs migrants posent la question du renouveau de l'œuvre, du commencement dans une autre langue. Changer de langue est-ce simplement se traduire ou cela dénote-t-il une mutation plus profonde ? Peut-on abandonner sa langue sans perdre, ou du moins modifier, son identité ?

Nous nous proposons d'observer et de comprendre le rôle de la langue au sein des œuvres écrites en situation d'exil, dans la langue du pays d'accueil. Pour ce faire, nous allons étudier des œuvres écrites après 1945 par des francophones d'Europe médiane dont le français n'est pas la langue natale. En effet, les parutions récentes des œuvres de Kundera et Cioran dans la prestigieuse collection de *la Pléiade* suivie de l'intégration des pièces de Ionesco dans le corpus des œuvres proposées aux épreuves du baccalauréat français dénotent une tendance à l'assimilation de ces auteurs à la littérature française. Pourtant, derrière ces auteurs se cache une multitude d'autres auteurs ayant connu le même parcours biographique et qui ne sont pas reconnus dans la sphère française. Est-il possible de penser ces œuvres diverses autour d'un même questionnement ? Est-ce que le partage d'expériences biographiques communes— choc du nazisme, du soviétisme et de la censure— amène ces œuvres à participer d'un même mouvement ? Nous faisons l'hypothèse que le changement de langue de ces auteurs les a conduits à modifier leur perception de la réalité, c'est-à-dire à modifier leur « fondement anthropologique » (Pavel 2003 : 47), entendu comme base de 'l'imagination anthropologique' définissant les préoccupations et les perceptions développées par les auteurs. Ainsi, ce partage d'un fondement anthropologique singulier nous permet de réunir ces œuvres dans cette étude.

Dans quel français écrire quand on n'est pas français ? Quel imaginaire peuple ces récits ? Comment la mutation linguistique génère une mutation identitaire qui conduit les auteurs à modifier leurs récits ?

¹ En effet, bien qu'il existe des travaux s'intéressant au passage d'auteurs étrangers à la langue française, leurs auteurs considèrent le corpus trop singulier pour pouvoir émettre quelconques analyses d'ensemble (Jouanny), ou s'intéressent plus à la réception de ceux-ci (Porra). Les travaux Anne-Rosine Delbart s'intéressent plus à l'aspect poétique de l'œuvre, tandis que l'objet de notre étude est d'apprécier les mutations anthropologiques générées par le passage à la francophonie.

Les auteurs que nous avons choisis ont tous connu l'exil. Cet exil équivaut à la perte du lieu d'énonciation de leurs œuvres. Le moment du départ correspond à un triple choc: identitaire, énonciatif et linguistique. Cette triade invite le locuteur, rejeté à la marge, à devenir étranger à lui-même, à s'interroger sur son propre statut. Kundera illustre cette situation atypique à travers le personnage de Sabina dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, personnage qui s'exile en Suisse après l'invasion par les chars soviétiques de Prague. Une fois en Suisse, elle décide de se rendre à une réunion d'exilés afin d'évoquer sa ville natale. Cette situation de retour à la patrie, à l'étranger, lui fait comprendre qu'elle est devenue étrangère à elle-même, que son statut identitaire ne peut plus se définir en fonction de son pays.

Au fond, pourquoi devrait-elle fréquenter des Tchèques ? Qu'avait-elle en commun avec eux ? un paysage ? Si on leur avait demandé ce qu'évoquait pour eux la Bohême, ce mot aurait fait surgir devant leurs yeux des images disparates dépourvues de toute unité. Ou bien la culture ? ... ou bien les grands hommes ? ... Ces gens n'avaient en commun que leur défaite et les reproches qu'ils s'adressaient l'un l'autre. (Kundera 2012 : 1216-7)

La Nation n'est plus un fondement identitaire de l'exilé, puisque celui-ci ne s'y réfère plus. Le vide engendré par la perte de la patrie génère un nouveau questionnement intrapersonnel. Le doute et l'interrogation fondent alors l'identité des exilés alors qu'ils font partie de la « communauté des ébranlés » (Patočka), ceux pour qui la seule certitude qui demeure est le principe interrogatif. Ce retour à soi se lors de l'apprentissage d'une nouvelle langue. Si l'on a pu dire, notamment au travers des débats qui ont entouré la proposition de l'hypothèse Sapir-Worth, que le langage façonne l'appréhension du monde du sujet, il faut voir que cette modification linguistique entraîne une refonte même du locuteur. Le 'choc de la francophonie' s'exprime dans un changement 'd'épistémè' identitaire qui marque le locuteur. Le paradigme de la perception du monde par les auteurs est alors modifié. A ce titre, Ionesco affirme que « cet apprentissage, ce désapprentissage, ce réapprentissage, je crois que ce sont des exercices intéressants. »² (Bonnefoy 23). En effet, l'écrivain qui dit le monde à travers la plume, le réapprend, le ressaisit dans son changement linguistique. L'ensemble de ces auteurs francophones parle de la difficulté d'énoncer une phrase, pire de l'écrire, en français. La complexité grammaticale du français entraîne une réflexion première, plus longue, quand il s'agit d'énoncer un mot. Ainsi, chaque acte de parole est précédé d'une intense réflexion. Le doute qui est généré par l'exil est redoublé, intensifié, par un doute qui marque l'élocution. Ainsi Brina Svit s'exclame « Ma syntaxe ne serait-elle pas simplette ? Mon vocabulaire rudimentaire » (Svit 19). L'acte d'écrire devient en lui-même un questionnement et nourrit le regard des auteurs sur le monde. Aucun mot n'est dit à la légère. Le français est considéré comme une langue âpre, difficile à maîtriser et modelée par un esprit cartésien, à laquelle les locuteurs d'Europe médiane ont du mal à se plier. Par exemple, Cioran revient sur la rigueur du français qu'il oppose, en cela, aux autres langues. Il doit se faire à l'esprit de la formule pour pouvoir continuer à écrire. Si les Français aiment « la causerie » celle-ci doit être soutenue par un art de la conversation.

Après avoir fréquenté des idiomes dont la plasticité lui donnait l'illusion d'un pouvoir sans limites, l'étranger débridé [...] s'il aborde le français avec timidité, n'y voit pas moins un instrument de salut, une ascèse une thérapeutique. A le pratiquer, il se guérit de son passé, apprend à sacrifier tout un fonds d'obscurité auquel il était attaché, se simplifie, devient *autre*, se désiste de ses extravagances, surmonte ses anciens troubles, s'accommode de plus en plus du bon sens, et de la raison. (Cioran 1995: 896)

Le français résonne alors comme une thérapie, un rempart contre la folie. Il parvient à juguler les excès de l'âme dans le cadre d'une grammaire rigide. Ce retour à soi par l'examen nécessaire dû au passage linguistique entraîne, chez nos auteurs, un reniement de leurs œuvres antérieures. Cioran condamnera sa *Transfiguration de la Roumanie* comme étant la production d'un jeune fou dont la langue n'atténuait pas la passion. Kundera rejette et refuse la publication de ses poèmes tchèques où sont contenues des odes au régime (Rizek 66). Tout se passe comme si le *choc de la francophonie* entraînait le locuteur à renier son passé, pour renaître sous un nouvel habit linguistique.

Si le choix du français génère un si dur exercice de style, il faut alors se demander pourquoi opter pour cette langue. Pourquoi ne pas continuer à écrire dans sa langue natale tout en résidant en France ? Un premier facteur de celui-ci vient de l'impossibilité d'accéder à un lectorat, une fois l'auteur en exil, sans écrire en français. Ainsi, Dimitru Tsepeneag rapporte dans *Le Camion bulgare* (2011) son hésitation quant à la langue dans laquelle il doit écrire son roman.

J'aurai du lui demander dans quelle langue l'écrire ? Le roman... Le français j'ai déjà commencé à l'oublier, depuis le temps que je n'ai pas écrit dans cette langue-là qui change tellement, qui se transforme à chaque génération, comme un serpent qui se mue. Mais si j'écris en roumain, qui me traduira ? Et puis en Roumanie les lecteurs ne se marcheront pas dessus pour me lire. Dans aucun pays d'ailleurs, en France non plus... Combien de lecteurs j'ai pu avoir en France, dans ma patrie d'adoption ? Je peux les compter sur les doigts de la main. La faute aux traductions, peut-être. (Tsepeneag 2011: 59)

En effet, pour conquérir un lectorat, les auteurs sont forcés de se tourner vers un public français, celui d'origine étant perdu du fait des censures politiques et de la faiblesse des circulations littéraires officielles entre le bloc de l'Ouest et celui de l'Est. De plus, les auteurs que nous étudions ne disposent pas d'un lectorat dans leur langue natale résidant en France. A l'inverse, les Polonais disposent d'un grand lectorat en France et d'institutions littéraires qui relaient leurs textes en France et Pologne, comme l'institution Kultura. Devant la faiblesse des institutions culturelles et diplomatiques, les auteurs, s'ils veulent continuer à être lus, doivent alors céder au choix du français. Ce passage au français ne se fait pas dans un esprit de contestation, mais selon une réelle volonté d'assimilation à la littérature française.

Ces auteurs tendent donc à rejoindre un « centre littéraire » (Casanova 135) de *La République mondiale des lettres* afin de pouvoir exister au sein de la littérature de ce pays. Ce mouvement leur offre également la possibilité d'une plus large traduction et donc d'une inclusion dans République Mondiale des lettres. Cette stratégie d'écriture se couple à une possibilité qui est offerte à ces auteurs une fois la langue française choisie, celle de se couper totalement de

leur passé, afin de ne pas être pensés, ni lus, comme des auteurs nationaux, et encore moins comme des témoins d'une époque. Cette « trahison linguistique » est un vrai choix et n'est pas influencée par un déterminisme politique.

'Le choc de la francophonie' n'est pas un choc inconscient qui viendrait marquer les auteurs sans leur consentement. Les perturbations liées à celui-ci sont souvent orchestrées par l'auteur lui-même, qui, au cours de l'acte réflexif mis en œuvre par le changement de langue, perçoit les caractéristiques qu'il veut rayer de sa propre histoire littéraire. Ainsi, s'établit une réelle modification de la « posture littéraire » de l'auteur au travers du *choc* ; cette posture étant entendue comme « l'identité littéraire construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public » (Meizoz 18). Cette nouvelle posture se réalise dans la vocation de rejoindre le « grand contexte » et ainsi de rompre avec tout ancrage situationnel : « Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*) » (Kundera 2012 : 967).

Le « grand contexte » est, dès lors, défini comme un lieu sans frontières géopolitiques, ni époques littéraires. Le « grand contexte » est le lieu où l'œuvre n'est pas jugée selon sa provenance chronologique ni géographique, mais selon sa valeur propre. Ainsi, Kundera, plaçant son œuvre au sein du « grand contexte », se sent plus proche de Carlos Fuentes que d'un auteur tchèque. En cherchant à s'assimiler à la littérature française, les auteurs refusent que leurs œuvres ne soient seulement perçues pour leur valeur testimoniale. Cette position passe par l'autocensure et le refus d'exposer leur mémoire. Il en est ainsi pour Petru Dumitru, l'auteur de *La Moisson*. Ce roman écrit en français se donne à lire comme les mémoires de l'auteur qui, avant de s'exiler en France, a écrit pour le régime afin de pouvoir survivre. L'auteur raconte diverses histoires qui se déroulent sous l'occupation soviétique. Si ces faits sont contés, ce n'est pas dans une volonté d'exposition, mais bien dans une volonté de compréhension. Ce qui marque l'écriture de ces auteurs, c'est le questionnement ininterrompu, seul motif de l'écriture, seul justificatif de celle-ci : « Des notes comme celles-là, j'en ai beaucoup, et qui souvent sont plus atroces. Mais je ne veux pas être l'accusateur, ni étaler un musée d'horreurs. Je veux comprendre, apprendre et transmettre ce que j'aurai compris et appris. Le récit n'est pas tout » (Dumitru 226).

Le récit des horreurs n'a pas lieu dans leurs romans car ce qui compte dans leurs œuvres ce n'est pas tellement l'Histoire, c'est l'Homme. C'est par ce recentrement sur l'Homme que les auteurs veulent atteindre le « Grand contexte ». On retrouve exactement la même démarche dans l'œuvre de Ionesco. Si le lectorat premier de *Rhinocéros* a lu cette œuvre comme une pièce apologique, faisant tour à tour la critique du nazisme, du capitalisme, du communisme, ce n'est pas de la volonté de l'auteur lui-même qui cherche la raison de l'emballage de l'Homme sous le régime dogmatique. Ce qui intéresse Ionesco, ce sont les fondements humains qui guident les démarches des hommes. Ainsi, dans ses entretiens, il affirme renouer avec le classicisme dans son théâtre jugé « absurde » : « Finalement, je suis pour le classicisme : c'est cela, *l'avant-garde*. Découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique... » (Ionesco 1966 : 187).

Cette recherche de l'archétype humain, détaché de son ancrage historique, constitue un point nodal de l'écriture de ces auteurs francophones. Ne souhaitant pas voir leurs œuvres devenir des documents d'archives, ils tentent de se démettre de la pression historique en cherchant les traits de l'Homme sous sa version archétypale. Cette mise sous tutelle de leurs œuvres sous le « grand contexte », ou le « classicisme », est une façon de faire oublier leur ancrage historique dans un territoire troublé. La préface d'Aragon au roman *La plaisanterie* de Milan Kundera est à ce propos signifiante: « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure, par quoi ce qui fut, même si nous devons être, nous les témoins, un jour effacés par l'atome, risque encore de survivre dans un avenir qui n'a pas eu lieu, un avenir qui ne sera pas un recommencement » (13). L'attention de l'écrivain est attirée par le caractère testimonial et non esthétique de l'œuvre.

Le choix du désengagement se fait par une attention portée à la forme. Celle-ci importe puisqu'elle permet de montrer ce qui est fondamental: le personnage, le thème et non l'ancrage historique. Ainsi, Cioran affirme qu'il « rêve d'un monde où l'on mourrait pour une virgule » (Cioran 1995: 745). La forme devient un objet central, le style est travaillé et doit capter l'attention du lecteur. Cette forme n'est pas cultivée dans une simple démarche vaine, elle sert une recherche, un élan interrogatif que chacun de ces auteurs se refuse d'abandonner. C'est dans cette perspective que doit être lue la définition de la vocation du roman que propose Kundera. « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. » (Kundera 1986 : 16). Le roman doit tenter de cerner le code existentiel des êtres humains, tout en s'intéressant à l'évolution des thèmes qui le composent.

En mettant à distance leur culture d'origine, ces auteurs francophones sont plus aptes que les autres à observer et à comprendre le monde qui les entoure. Cette distanciation devient le but de leurs œuvres. C'est ainsi que l'on peut comprendre leur inscription dans le « grand contexte » : ne pas se référer à des moments situationnels de l'homme en action, mais plutôt tenter de dégager celui-ci de l'évènementialité. De plus, le rapport à la langue qu'ils entretiennent les amène à devenir des auteurs assimilés au contexte français, puisque selon eux le français n'est pas un objet de conflit, mais une chance, afin de se détacher de l'emprise d'une littérature nationale. L'assimilation « est une possibilité pour les écrivains dominés mais relativement dotés de ressources spécifiques ... qui peuvent ainsi refuser le destin d'écrivain national, ce que le Polonais Kasimierz Brandys appelle aussi « le devoir patriotique » de l'écrivain, et de s'approprié presque « clandestinement » le patrimoine littéraire centrale » (Casanova 297-8). On peut parler d'une certaine docilité des auteurs vis-à-vis de la domination linguistique française. En effet, la langue est perçue comme une chance de détachement et de renouveau. Ainsi le 'choc de la francophonie' s'oppose spécifiquement aux rapports qui existent entre le français et les autres langues présentes dans les anciens territoires coloniaux français. Si le français est une chance pour les auteurs francophones de cœur, il est vécu à l'inverse comme un « carcan » pour les auteurs francophones des anciens territoires coloniaux. Si pour les uns, le français permet de diluer son identité, son empreinte historique, afin de se fondre dans cette nouvelle langue, pour les autres la domination du français « officielle » est un constant rappel à une Histoire coloniale contre laquelle ils s'offusquent. Les francophones des

anciens territoires coloniaux se confrontent au centre littéraire français puisqu'il est jugé dérangeant et envahissant. La langue devient alors source de conflits en elle-même et est amenée à se modifier afin de faire émerger une langue créolisée. Achebe, bien qu'anglophone, formule un discours signifiant sur cette opposition au centre. Selon lui « l'écrivain ne peut s'attendre à être dispensé de la tâche de rééducation et de régénération qui doit être accomplie. En fait il devrait marcher en avant de son peuple. Car après tout ... il est le point sensible de sa communauté » (Achebe 45). On voit donc bien que, d'un côté, l'auteur tente de se dégager de la société et de ses empreintes pour pouvoir agir dans un « grand contexte » purement littéraire, tandis que, de l'autre côté, l'auteur est pensé comme un guide de la société qui doit permettre à celle-ci d'accéder à une indépendance linguistique. Cette opposition est centrale pour comprendre la différence entre ces deux francophonies. Lorsque l'on étudie le 'choc de la francophonie' chez les auteurs francophones de cœur, il ne faut pas penser le français comme un objet de conflit, mais bien plus comme un objet qui permet aux auteurs de modifier leurs œuvres et de se déprendre d'une histoire souvent trop conflictuelle. 'Le choc de la francophonie' est dès lors un choc voulu pour se détacher d'un lourd passé. Il est une force d'oubli qui permet l'émergence d'une nouvelle « posture littéraire ». C'est pour cela que la force d'assimilation est si forte pour ces auteurs : jamais ils ne se pensent comme témoins. A la limite, ils ne se pensent même plus comme francophones puisqu'ils veulent absolument s'intégrer au centre. Tsepeneag montre ainsi que les exilés écrivant en français, une fois ayant atteint le succès, ne veulent plus être pensés comme auteurs francophones, mais bien comme des auteurs français.

Il est slovaque, mais depuis quelques années il écrit en français. Comme moi... En tout cas, je lui ai dit comme ça : que moi aussi je suis un écrivain francophone, comme lui. Il a ri ? Écrivain francophone, qu'est-ce que ça veut dire ? Bah, un écrivain qui parle et même écrit en français ? Et un écrivain français ? Je n'ai pas su quoi répondre ? J'ai botté en touche, j'ai bafouillé. Tu as compris... il se croit écrivain français et pense qu'écrivain francophone c'est une sorte d'antichambre. Quelle sorte ? Ai-je demandé. Et j'ai ri, parce que j'avais bien compris où il voulait en venir. Quand on devient célèbre on devient aussi français. C'est automatique... (Tsepeneag 2011: 70)

En effet, nos auteurs adoptent le point de vue français vis-à-vis de la francophonie : celle-ci est pensée comme une « antichambre » de la littérature française. La littérature française reste l'apanage des auteurs d'origine française comme en témoigne les classements bibliothécaires ou dans les librairies, où une catégorie spécifique est créée pour les auteurs francophones, jamais assimilés aux auteurs français. L'étiquette de « francophonie » n'est donc pas satisfaisante selon nos auteurs et marque leur identité d'étranger cantonné à occuper la marge. La problématique est donc la même que celle qui concerne les auteurs signataires du manifeste « Pour une littérature monde en français » (*Le Monde*, 15 mars 2007). Pourtant, nous pensons que si la problématique est la même, elle ne débouche pas sur les mêmes conclusions. Si pour les signataires de ce manifeste, il s'agit de contester le centre que représente Paris et de promouvoir une littérature de « voyageurs » emprunt d'un esprit cosmopolite, à l'inverse des auteurs francophones de cœur d'Europe médiane ne souhaitent pas contester le centre parisien, mais y être absolument intégrés.

La littérature-monde promeut une littérature d'exploration du rapport à l'autre au contact de la société moderne devenue transculturelle, alors que auteurs francophones de cœur proposent une étude de la Modernité par des êtres biculturels. Ce n'est pas l'intégration culturelle, les contacts que celle-ci génère qui les intéresse, mais l'impossibilité de vivre inhérente au monde Moderne. Ainsi, s'ils prennent pour objectif d'explorer la Modernité ce n'est pas dans la quête d'un « ailleurs », mais à l'image des « maîtres-penseurs », condamnés par le manifeste, au sein d'un réel minimal questionné dans son intimité. Ainsi, s'ils se méfient du terme « francophonie » ce n'est pas du fait d'une condamnation de la domination du centre, mais bien plus de son impossible inclusion sous l'appellation « francophone ».

Afin d'atteindre le « grand contexte », il leur faut faire oublier leur étrangeté même dans la langue. Ce n'est qu'une fois reconnu par le centre qu'ils peuvent exister d'une façon presque anonyme au sein de celui-ci, c'est-à-dire sans que leur identité d'auteur n'influence la réception de leurs œuvres. Citons par exemple l'entrée en 1970 de Ionesco à l'Académie française, ou l'édition, du vivant de l'auteur, des textes de Milan Kundera dans la collection de *la Pléiade*. Notons que les textes tchèques de celui-ci n'y sont pas inclus, tout comme ceux de Cioran dans le volume de *la Pléiade* qui lui est consacré. « L'œuvre », titre de collection de la Pléiade de Milan Kundera, de cet auteur constitue un tout uniquement en français. C'est son œuvre française qui constitue les textes qu'il reconnaît, interdisant la publication de ses œuvres de jeunesse.

'Le choc de la francophonie', s'il fait suite à l'exil est un moment de questionnement, il est souhaité par les auteurs afin de trouver un lectorat et rejoindre un centre littéraire capable de leur offrir un accès au « grand contexte ». Cet accès au « grand contexte » leur permet de faire oublier leur passé et de ne pas être lu comme des témoins de leur époque. Le français est alors une chance et génère une position d'assimilé: c'est en cela que cette francophonie se distingue de celle des anciens territoires coloniaux français. Si le choix du français est conscient, il faut également voir qu'il marque la plume des auteurs d'une autre façon, au sein même de l'imaginaire au sein de leurs œuvres. Ces auteurs sont des êtres funambulesques oscillant entre deux cultures, jamais totalement inclus, toujours marginaux.

Le choix du français, comme on l'a vu, est un choix conscient qui ne se fait pas sans la volonté même des auteurs de rejoindre les lettres d'or de la littérature française. Pourtant, la langue française mise en œuvre par ces auteurs est une langue particulière, toujours contenue entre deux imaginaires. C'est ce français là qu'il convient d'analyser, afin de montrer qu'il ne s'agit pas de la même langue que celle dont usent les locuteurs français, mais celle d'auteurs exilés. Pour comprendre l'émergence de cette langue au sein d'une écriture détachée, il faut se tourner vers les études sociolinguistiques et notamment les thèses avancées par Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*. Il affirme que le locuteur apprend la langue au contact des autres. Pourtant l'apprentissage du français, par les francophones de cœur, ne se fait pas au contact d'autres locuteurs français, mais au contact des classiques français. Il faut noter que c'est une « langue littéraire » qui est apprise par ces auteurs. Dumitru Petru revient dans son livre sur le choix de l'exil en France :

En juin, j'avais passé mon baccalauréat. Il s'agissait maintenant de continuer mes études. Il est vrai que nous étions en guerre à l'est, à côté des Allemands, pour récupérer une province arrachée par les tsars, et ensuite par leurs successeurs. On n'enrôlait pas encore des jeunes de dix-sept ans comme moi. Donc, il fallait m'inscrire à une université. Française, bien entendu. La France était notre seconde patrie ; ou même, en secret, la première : par la langue, la culture, la façon de vivre (Dumitru 99)

La France, avant d'être le lieu de résidence des auteurs de la *francophonie choisie*, constitue un référent absolu, la patrie vers laquelle les regards sont tournés afin d'établir trois normes : culinaire, littéraire et artistique et esthétique. L'apprentissage de la langue française ne se fait donc pas dans un univers neutre. Apprendre le français revient à rejoindre l'univers linguistique de référence que ce soit Balzac, Zola ou Hugo. Cette influence de la France sur l'apprenant est centrale pour comprendre la langue qui est parlée par ces auteurs. Le français est perçu comme une valeur respectable, voire merveilleuse. Cette perception s'accroît par la forte présence française dans ces territoires, car la France axe l'ensemble de sa politique étrangère en Europe médiane, sur une politique culturelle qu'elle soutient au travers la fondation d'instituts (Alliance française, Institut culturel, etc.) Pour comprendre exactement cette perception du français, il faut se tourner vers Danilo Kis qui raconte son arrivée à Paris.

Je ne suis pas arrivé à Paris en étranger, mais comme quelqu'un qui se rend en pèlerinage dans les paysages intimes de son propre rêve, dans une Terra nostalgia Les panoramas et les asiles de Balzac, le « ventre de Paris » naturaliste de Zola, le spleen de Paris baudelairien des Petits Poèmes en prose ainsi que ses vieilles métisses, les voleurs et les prostituées dans le parfum amer des Fleurs du Mal, les salons et les fiacres proustiens, le pont Mirabeau d'Apollinaire, ... Montmartre, Pigalle, la place Concorde ...], tout cela n'était que de pures toiles impressionnistes éclaboussées de soleil dont les noms réchauffaient mon rêve. ... Tout cela s'agitait et bouillonnait en flamboyant dans ma tête bien avant que je ne pose le pied sur le sol de Paris (Casanova 54)

Le français est un horizon d'attente avant l'arrivée en France. Il est ce qui structure la carte mentale des auteurs, le référent que l'on ne peut dépasser. Ce n'est que par le rapport au français classique que le français joue un rôle si important dans leur pensée. Déjà validé par sa qualification même de classique, il n'entre pas dans la lutte linguistique qui structure le milieu linguistique français. Il faut noter que le français appris par les francophones de coeur n'est pas un français fait de luttes mais un français apaisé du fait de sa littérisation. Bourdieu affirme que l'accession à la langue se fait en fonction d'un « habitus » (Bourdieu 36), qui lui-même est structuré par les déterminismes sociaux. Cet habitus est la façon de se situer dans la langue. Il conditionne notre façon de s'y intégrer et de parler. En refusant l'idée d'un trésor de la langue accessible à tout le monde, Bourdieu note que l'on ne peut parler qu'en fonction de notre inscription dans celle-ci. L'inscription dans la langue des francophones de coeur est toute particulière puisqu'elle n'est que littéraire. Ainsi les seuls juges qui corrigent, sanctionnent leur usage de la langue sont les classiques de la littérature française. C'est de cette façon que l'on peut comprendre l'hypercorrection de la langue qui agite leurs textes: « La norme linguistique

[qui] s'impose à tous les membres d'une même communauté linguistique » (Bourdieu 39) est donc une norme rigide, qui ne peut évoluer, puisque distanciée dans le temps. Le français n'est pas en conflit, mais figé par son entrée même dans la catégorie de classique. C'est de cette façon qu'il faut comprendre les différents usages fait de la langue par les auteurs francophones de cœur, en fonction de leur sélection des classiques, ils parlent un français différent. La perception de la France, avant l'exil dans ce territoire, est méliorative et même si elle sera déceptive. Une fois arrivée, cette langue occupe l'univers mental des auteurs et impulse leurs créations. Ainsi, si l'on veut comprendre les paradoxes d'une langue si différente, alors il faut s'intéresser à leur choix littéraire au sein des classiques.

Cioran choisit comme point de référence dans l'univers français l'art des salons et de la formule. Il fait du XVIII^e siècle français le référent absolu qu'il nourrit par des emprunts à la prose de Valéry. Dans son portrait *De la France*, celui rappelle son amour pour le XVIII^e siècle français et pour l'art des salons:

Comme je me serai rafraîchi à l'ombre de la sagesse ironique de Madame du Deffand, peut-être la personne la plus clairvoyante de ce siècle ! « *Je ne trouve en moi que le néant et il est aussi mauvais de trouver le néant en soi qu'il serait heureux d'être resté dans le néant* ». En comparaison, Voltaire, son ami, qui disait « *je suis né tué* », est un bouffon savant et laborieux. Le néant dans un salon, quelle définition du *prestige* ! (Cioran 2011 :12)

Cet amour du salon et de la pensée caustique peut résumer l'ensemble de la prose écrite en français par Cioran. Le français, perçu comme art de la formule, oriente sa plume, et l'amène à vouloir écrire une prose au vitriol. Le « bon » français est considéré par Cioran comme celui qui marque le lecteur et détourne ses attentes. Ses aphorismes ne sont compréhensibles que lorsque l'on saisit sa perception du français. Le français devant marquer le lecteur, l'aphorisme se suspend et déjoue les attentions de ce dernier. La langue chez Cioran est l'objet de toutes les attentions, comme s'il écrivait devant le public des salons, et qu'en cas d'un manque d'attention de sa part, il pourrait passer pour le "ridicule". Le choix des classiques oriente l'appréhension de la langue, mais également sa formulation, puisque le premier lecteur, idéal, semble être un membre des salons. Ce jeu historique, cette orientation de la plume, s'ancre directement dans une perception du français comme chance d'accéder au « grand contexte »: « On ne peut saisir la fascination de Cioran pour la langue du « classicisme » français et sa volonté de la reproduire, sinon à partir de cette croyance, héritée de l'Allemagne, en un état de perfection inégalé de la langue et de la littérature » (Casanova 110).

A l'inverse, l'écriture de Kundera semble être une écriture plus fluide, plus simple, pour le lecteur. Or celle-ci est également héritée d'un choix des classiques français. On ne peut réellement comprendre l'organisation romanesque des œuvres de Kundera, sans percevoir son rapport constant aux œuvres de Rabelais et de Diderot qu'il tient pour les maîtres du roman (Maixent). Cette double association ne se fiant pas à l'histoire littéraire, ne profitant que du jeu de résonances qui peuple le « grand contexte », permet de comprendre deux points essentiels de la composition romanesque kundérienne. La langue et l'esprit du roman de Rabelais influencent et jalonnent l'ensemble de l'œuvre française écrite par Kundera. Rabelais est tenu, avec Cervantès, comme l'inventeur du roman, cet art symbole de l'esprit européen :

« L'érudition de Rabelais, si grande soit-elle, a donc un autre sens que celle de Descartes. La sagesse du roman est différente de celle de la philosophie. Le roman est né non pas de l'esprit théorique, mais de l'esprit de l'humour » (Kundera 1986 : 188).

C'est cette conception héritée du roman français qui nourrit l'art du roman de Kundera, ne voulant jamais conclure, laissant le lecteur rire et ne lui enseignant jamais rien. Le rire est central dans la composition romanesque de Kundera et se fait grâce à l'emploi d'une langue simple, d'une langue rabelaisienne. Or, l'art de la composition de Kundera ne peut s'entendre que si on l'allie avec celui de Diderot et notamment de *Jacques le fataliste*. En effet, Kundera commence sa carrière française avec la pièce de théâtre *Jacques et son maître*, sous-titrée, hommage à Diderot. C'est grâce à la lecture de Diderot et de son *Jacques* que Kundera privilégie l'écriture du thème et se détache de la « story » (Kundera 2012 :22 . Il est intéressant de comparer la phrase seuil du roman de Diderot : « « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (493), à l'esprit du thème de Kundera. En effet, celui-ci refuse de tracer l'ensemble de la destinée de ses personnages. La seule chose qui l'intéresse, qui agite sa plume, c'est de faire évoluer des personnages pour nourrir un thème. C'est grâce à cet esprit de provocation et cette langue simple héritée des classiques français que l'œuvre française de Kundera diffère de celle écrite en tchèque. Les auteurs français sont des jalons qui nourrissent l'œuvre de celui-ci.

La langue dont se nourrissent les auteurs francophones de cœur diffère essentiellement de leurs contemporains français, puisque cette langue établie dans une simple communication littéraire, ne s'ancre pas dans un conflit linguistique sociétal. Nous faisons l'hypothèse que la langue produite par les auteurs francophones de cœur ne peut être comparée à celles des Français et qu'il faut parler d'un « autre » français qui s'agite sous leurs plumes. Nous voyons émerger cet autre français cette langue asociale. La langue qu'ils utilisent n'étant pas impliquée dans la société, elle ne participe pas de ses débats et ne réfère pas à la société elle-même. En effet, c'est une société imaginaire qui est décrite par les auteurs, faite de mythes et de symboles. C'est cette société détachée du réel qui favorise leur enquête anthropologique sur les bases des actions humaines. Cette enquête se fait comme coupée du monde, entre des époques et territoires littéraires distants, et sans lien avec la société. Cette langue asociale est le propre de ces auteurs marginaux, toujours entre deux cultures. Comme nous l'avons montré le choix du français ne vient pas d'une volonté politique d'opposition au communisme. Ce choix est fait pour atteindre un anonymat historique, pour ne plus exister qu'au travers des productions artistiques. Cette auto-translation, contenue dans un bilinguisme permanent, oscillant entre deux cultures rejoint plus une littérature détachée, a-nationale et européenne, qu'une littérature centrée sur la France et se voulant traiter des affaires françaises. Ce qui importe dans leur langue ce n'est pas leur inscription dans un territoire, mais leur participation à l'Humanité au travers de la République des lettres. C'est par cet idéal de la littérature détachée qu'ils produisent des œuvres qui refusent de s'engager et se détachent de la société pour tenter de renouer avec l'Homme.

Chez ces auteurs, le 'choc de la francophonie' se produit au travers d'une langue fictionnelle, nourrie uniquement des apports des classiques littéraires, forgée par un imaginaire ne tenant pas compte de la réalité, mais s'inspirant des valeurs littéraires françaises. Ce français détaché nous invite à savoir si le *choc de la francophonie* amène ces auteurs à produire une littérature française ou plutôt une littérature européenne qui ne peut être rattachée à une nation.

Si l'on a pu noter que ces auteurs avaient pour ambition de se fondre totalement dans la sphère française et faire oublier leur passé d'étranger, il faut noter que cette entreprise est vouée à l'échec. En effet, leur identité construite dans un passé d'Europe médiane ne peut se faire oublier et les marque tout au long de leurs œuvres. Ainsi, Dimitru Tsepeneag, dans le roman *Hôtel Europa* (1996), premier roman qu'il écrira en roumain après la chute du mur, démontre son incapacité à se conformer à l'esprit français. Dans ce roman qui est empreint des techniques romanesques héritées du *Nouveau Roman*, le narrateur rapporte une conversation qu'il a eu avec sa femme française : « J'en ai assez de ton humour absurde et bête à la fois. Vous êtes tous comme ça, là-bas ? » (Tsepeneag 1996: 74). En effet, le narrateur reste marqué par cet esprit cynique hérité de sa jeunesse roumaine. Cet humour ne peut être assimilé au contexte français, il reste une chose inidentifiable, un « là-bas » que le locuteur français ne comprend pas et qui marque le statut de l'étranger d'un sceau indélébile. Le francophone de cœur est marqué en lui-même par l'esprit d'un « ailleurs ». Il reste toujours un « outsider » qui ne peut croire ni prétendre être totalement inclus à la société française. Même si les auteurs parvenaient à faire oublier leur statut, les locuteurs français ne tarderaient pas à pointer leur accent, si étrange, afin de distinguer leur identité. Nombre de personnalités de la vie intellectuelle française rappellent et dénotent, par exemple, l'accent de Cioran qui barbouillait les mots en français. L'accent reste une trace indélébile que l'on ne peut effacer. Les auteurs francophones de cœur sont forcés de rester à la marge, de l'occuper, de se servir de cette place paradoxale dans la société pour exprimer un discours autre. Celui-ci est fait de liens entre deux nations, mais bien plus encore entre deux ensembles politiques : le monde occidental et « l'autre Europe » (Milosz) que l'on connaît si mal. Ce lien, ils l'exercent par exemple au sein des maisons d'éditions, de magazines littéraires afin de servir de médiateurs culturels entre deux univers. On peut par exemple rappeler le rôle de passeuse qu'a joué Zofia Bobowicz qui, en éditant des auteurs d'Europe médiane, a permis de les faire connaître (Nowicki et Mayaux.). Il faut également noter le poids de Tsepeneag qui agit dans les revues comme un réel passeur de savoir. Il est par exemple le fondateur de la revue *Cahier de l'Est* qui a pour ligne éditoriale la mission de faire connaître des auteurs d'Europe médiane au public français.

Si elle [la revue] n'atteignit pas entièrement son but principal, à savoir qu'il n'y ait plus deux littératures : celles de l'Est et celle de l'Ouest, que tous les écrivains du bloc soviétique soient lus et appréciés selon les mêmes critères que les écrivains de n'importe quelle autre partie du monde, elle y aurait fortement contribué. (Bobowicz 33)

C'est grâce à l'intervention de ces auteurs francophones de cœur et aux aides étatiques et institutions culturelles, que des auteurs provenus d'Europe Médiane ont acquis un nom, une renommée sur la scène littéraire française.

Évoquons, par exemple, la réception de Milosz qui se fait en France grâce au soutien de Kultura, mais aussi avec l'appui de ces passeurs de savoirs.

Pourtant, avant d'agir comme des promoteurs d'auteurs, ces artistes sont des diffuseurs de références culturelles, qu'ils transfèrent d'un cadre culturel à un autre. Ce mouvement est double : il se réalise aussi bien dans le sens Europe médiane/ France que dans le sens inverse. En effet, les auteurs francophones de cœur importent en France des valeurs culturelles qui proviennent de cette « autre Europe ». Cela peut se faire par la défense d'une notion centre-européenne, ou à travers un esprit issu de cette terre. Si l'on reprend les romans de Kundera, on est frappé par cette démarche d'introduction de concepts provenus d'Europe Médiane pour comprendre des situations occidentales. Ainsi, nombre de thèmes, axes centraux des romans de cet auteur, sont issus de sa terre d'origine. La notion de « kitsch » introduite par Hermann Broch dans *Les Somnambules*, mais également dans la conférence « Quelques remarques à propos du kitsch » est reprise par Kundera et agit comme un des motifs centraux de son œuvre. Nous souhaitons nous arrêter plutôt sur l'introduction du concept de *litost* faite par Kundera : « *Litost* est un mot tchèque intraduisible en d'autres langues. Sa première syllabe, qui se prononce longue et accentuée, rappelle la plainte d'un chien abandonné. Pour le sens de ce mot je cherche vainement un équivalent dans d'autres langues, bien que j'aie peine à imaginer qu'on puisse comprendre l'âme humaine sans lui » (Kundera 2012 : 1036).

C'est ce concept intraduisible qui est central dans ce roman de Kundera. Par « *litost* » il entend une revanche mélancolique sur le monde qui se manifeste par l'attitude des personnages. La revanche définit le *Grund* des personnages. Cette notion héritée de la philosophie allemande est centrale dans l'œuvre de Kundera. Ce concept permet de se couper de la *ratio* latine, qui pénètre le milieu français, pour y préférer un autre mode d'explication des faits humains : « Du point de vue de la *ratio* latine, le comportement de la fille assise sur la route semble absurde, démesuré, sans raison, pourtant il a sa raison, c'est-à-dire son fondement, son *Grund*. Tout au fond de chacun de nous est inscrit un *Grund* qui est la cause permanente de nos actes, qui est le sol sur lequel croît notre destin » (Kundera 1990 : 285).

Kundera use de concepts issus d'Europe médiane afin de les transposer dans un contexte français et de les faire résonner. C'est par ce transfert culturel que Kundera se détache d'une littérature française pour parvenir à une littérature européenne, profitant d'un style français et d'un fond nourri par la pensée centre-européenne. C'est ce profond bilinguisme, voire biculturalisme, qui nous permet d'affirmer que les œuvres des auteurs francophones de cœur ne peuvent être rattachées à une littérature nationale et qu'elles doivent être pensées comme des œuvres européennes avant tout. Même lorsque ces auteurs tentent un retour vers leur langue natale, celui-ci est nourri par *le choc de la francophonie* qui leur a fait atteindre un nouvel univers littéraire. Ainsi, Mattei Visniec écrit en roumain *Monsieur K. libéré* : ce roman raconte la libération de Kosef J. et consiste en une réécriture de l'œuvre de Kafka. Le style de l'œuvre est celui d'un auteur d'Europe médiane, Kafka représente cet auteur tiraillé entre l'univers tchèque, allemand et juif. Pourtant, le thème incarne un des symboles de la France. La liberté que représente l'imaginaire français est le thème central du roman qui est discuté tout au long de celui-ci. Cette double parenté de l'œuvre ne peut être oubliée et constitue l'identité littéraire de ces auteurs.

Si l'on voit donc bien que se manifestent d'importants transferts culturels entre les deux territoires au sein desquels sont suspendus nos auteurs, il faut noter que ce qui se détache de leurs textes émane également d'un esprit européen. Chantal Delsol le définit comme un esprit « d'irrévérence » qui prend place chez de nombreux auteurs européens : « L'irrévérence signifie : je ne suis pas ta chose, je ne t'appartiens pas, je n'espère pas l'union mais la dissociation. Forme du regard, pli de la pensée, l'irrévérence traduit un rapport au cosmos tout entier ... Au lieu de vivre le monde, ils le mettent à distance, le démystifient, le nient ou le dénigrent » (Delsol 23).

Cet esprit européen se caractérise par cette prise de distance typique de la *francophonie choisie*. Celle-ci prend plusieurs formes : par exemple, au travers d'un rappel de l'esthétique face à la déchéance comme dans l'œuvre de Josef Czapski, qui, enfermé au camp de Giazowietz prononce une conférence : *Proust contre la déchéance*. Il utilise Proust comme rempart, la beauté du style doit être un moyen de lutter contre l'horreur du camp. On voit donc bien que la pénétration du style français survient même lors des pires épreuves. Le français sert d'arme pour lutter contre la tyrannie, pour la repousser. De plus, une autre forme de mise à distance opère avec force à l'intérieur des œuvres des auteurs francophones de cœur, elle se réalise dans l'humour. Il sert à distancier l'identité des auteurs francophones de cœur. Il fonctionne comme une arme contre tout régime dogmatique qui tenterait de les récupérer. En effet, dans l'œuvre de Tsepeneag on voit l'humour agir comme un signalement de son identité toujours contenue entre deux nations. « Hogeia rupea din el !... (le traducteur peut omettre cette dernière phrase qui est en fait une citation d'un poète de génie inconnu par-delà les frontières de son pays) » (Tsepeneag 2011: 30).

Cette citation de Ion Barbu, grand poète roumain, reprise par Tsepeneag, est tout de suite commentée par l'auteur qui sait que le public français ne peut comprendre celle-ci et ne connaît pas cet auteur. Le sentiment de désespoir qui pourrait agiter l'auteur face à l'incompréhension du public français devant une partie de son identité est distancié, refoulé par l'humour. L'esprit européen fonctionne par ce détachement, ce reniement d'être saisi. L'humour frappe avec plus de force dans leurs œuvres lorsqu'il s'agit de critiquer les régimes dogmatiques et les illusions de l'Homme. Mattei Visniec est l'auteur de *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. Cette pièce de théâtre qui pourrait appartenir à la catégorie de la littérature mémorielle, est en réalité une farce tragique. Par celle-ci l'auteur met à distance le régime communiste, mais également la tentation de voir dans son œuvre un quelconque témoignage. En ridiculisant le régime soviétique et sa doctrine de l'Utopie, Mattei Visniec se libère de toute emprise:

Iouri : Ouvrez largement la bouche. (les malades s'exécutent) Dites

« u »

Les malades : Uuuuu...uuuuu...

Iouri : Respirez...

Les malades : Uuuuu...

Iouri : Remplissez d'air vos poumons... Plus fort... Encore...

Les malades : Pfouuuu... (Visniec 15-6)

L'incapacité des malades à formuler le mot « utopie » constitue le ridicule de la scène. Ce détachement sonne comme une condamnation du

communisme, mais celle-ci n'est pas faite par l'auteur, mais par le rire du spectateur. Ce rire diffus qui marque les lecteurs des auteurs francophones de coeur est le témoin de cette manifestation d'un trait au fondement de la culture européenne : l'irrévérence. L'auteur ne veut pas s'engager dans une quête, mais laisser le lecteur libre de tout jugement.

Le 'choc de la francophonie' qui se déclenche une fois les auteurs en exil ne les plonge pas dans une situation totalement inconsciente. Au contraire, les auteurs se servent du français afin de faire oublier leur ancrage historique et d'atteindre le « grand contexte ». Cette lutte pour le grand contexte entraîne une modification de la « posture littéraire » des auteurs. Pourtant, la langue qu'ils utilisent dans leur texte est un français complexe construit dans un dialogue avec les classiques de la littérature française. Elle résonne comme une langue a-sociétale, c'est-à-dire non formée par les contraintes linguistiques de la société. Cette langue si particulière semble produire une littérature qu'il est impossible de classer dans une partie de la littérature française, mais qu'il faut bien considérer comme émanant d'une littérature européenne. En effet, la prise en compte de l'Europe est essentielle pour comprendre la démarche des auteurs francophones de coeur. L'Europe émerge par les transferts culturels qui existent entre les deux univers mentaux des auteurs, mais aussi par la manifestation d'un « esprit européen ». Cet esprit de désengagement peuple l'œuvre de nos auteurs. S'il on peut donc parler d'un renouveau de l'œuvre des auteurs francophones de coeur une fois le 'choc de la francophonie' effectué, il faut porter attention au fait que celui-ci ne se fait pas *ex nihilo*, mais toujours suspendu entre deux univers.

Si nous nous sommes intéressés à *la francophonie choisie* d'Europe médiane afin de montrer l'influence du choc du passage à la langue française, nous pensons que nombre des caractéristiques énoncées sont partagées par des auteurs ayant fait le choix du français et appartenant à d'autres sphères culturelles. Nous pensons particulièrement à l'œuvre d'Eugène Green, tiraillé entre l'univers français et américain. Sa langue rejoint celle des auteurs que nous avons étudiés. Formée par les classiques, cette langue baroque ne peut être réappropriée par aucune nation et tend bien à rejoindre un « grand contexte ». Celui-ci est tourné vers le dialogue, l'écho entre les œuvres et les résonances de thèmes qui ont formé l'imaginaire français.

Bibliographie

- Achebe, Chinua. « The Novelist as Teacher. » *Morning Yet on Creation Day*, 1975 : 42-5.
- Bobowitcz, Zofia. *De Laffont à Vivendi : mon histoire vécue de l'édition française*. Le bord de l'eau: Lormont, 2014.
- Bonnefoy, Yves, *Entre la vie et le rêve : entretiens avec Eugène Ionesco*. Belfont, Paris, 1966.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.
- Broch, Hermann, *Les Somnambules*. Gallimard : Paris, 1990.
- Casanova, Pascal. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 2008.
- Cioran, Emil. *De la France*. Trad. Alain Paruit. Paris : L'Herne, 2011.
- . « La Tentation d'exister » *Œuvres*. Paris : Gallimard, Collection Quarto, 1995. 821-970.
- . « Précis de Décomposition » *Œuvres*. Paris : Gallimard, Collection Quarto, 1995. 581-737.
- . « Syllogisme de l'amertume » *Œuvres*. Paris : Gallimard, Collection Quarto, 1995. 745-813.
- . *Transfiguration de la Roumanie*. Trad. Alain Paruit. Paris : L'Herne, 2009.
- Delbart, Anne-Rosine. *Les exilés du langage: un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Presses Univ. Limoges, 2005.
- Delsol, Chantal. *L'irrévérence*. La petite vermillon, La Table Ronde : Paris, 2002.
- Dumitru, Petru. *La Moisson*. Paris : La table Ronde, 1989.
- Gauvin, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Katharla, 2000.
- Ionesco, Eugène. *Notes et Contre-notes*. Paris : Folio Gallimard, 1966.
- . *Rhinocéros*. Paris : Folio-Gallimard, 1959.
- Jouanny, Robert A. *Singularités francophones: ou, Choisir d'écrire en français*. Presses Universitaires de France-PUF, 2000.
- Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Folio Gallimard, 1986.
- . *L'Immortalité*. Trad. Eva Bloch. NRF-Gallimard: Paris, 1990.
- . « L'insoutenable légèreté de l'être. » *Œuvre I*. Trad François Kérel. Bibliothèque de la Pléiade : Paris, 2012. 1137-396.
- . « Le Livre du Rire et de l'Oubli. » *Œuvre I*. Trad François Kérel. Bibliothèque de la Pléiade : Paris, 2012, 927-1136.
- . « Le Rideau. » *Œuvre II*. Bibliothèque de la Pléiade : Paris, 2012. 939-1057.
- Le Bris, Michel, Jean Rouaud, (dir.). *Pour une littérature-monde en français*. Gallimard : Paris, 2007.
- Maixent, Jocelyn. *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera: ou Diderot investi par le roman contemporain*. Presses universitaires de France : Paris, 1998.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine érudition, 2007.
- Milosz, Czeslaw. *Une autre Europe*. Editions Gallimard : Paris, 1964.
- Nowicki, Joanna et Catherine Mayaux (sous la direction de). *L'Autre francophonie*. Paris : Honoré Champion, 2012.
- Patocka, Jan. *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*. Trad. Roman

- Jakobson. Paris : Poche Verdier, 2007.
- Pavel, Thomas. *La pensée du roman*. Paris : Gallimard, 2003.
- «Pour une 'littérature monde' en français. » *Le Monde.fr*.
<http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>. 15 mars 2007.
- Porra, Véronique. *Langue française, langue d'adoption: une littérature " invitée" entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Georg Olms Verlag, 2011
- Rizek, Martin. *Comment devient-on Kundera ?* Paris : L'Harmattan, 2003.
- Sapir, Edward. *Le langage : introduction à l'étude de la parole*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 2001.
- Svit, Brina. *Moreno*. Paris:Gallimard, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris : Seuil, 1998.
- Tsepeneag, Dimitru. *Hotel Europa*, Paris : P.O.L, 1996.
- . *Le Camion bulgare : chantier à ciel ouvert*. Paris : P.O.L, 2011.
- Visniec, Mattei. *Monsieur K libéré*. Paris : Non lieu, 2013.
- . *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. Paris : Lansman, 2002.