

DOSSIER n° 2

Avril 2012

LA NORME
NORMES et INFRACTIONS
dans la société des productions culturelles

Dirigé par Benoît Trudel

SOMMAIRE

[INTRODUCTION](#), Benoît TRUDEL, *Université de Hearst, Ontario, Canada*, p. 2.

I. L'INFRACTION

Anne-Céline MICHEL, *Université de Poitiers, France*

[Musset, une poétique du délire](#), p. 5.

Maria PETRESCU, *Université de Waterloo, Ontario, Canada*

[Les déviations des règles du journal intime dans récits de la longue patience de Daniel Timsit](#), p. 15.

Camille DELON, *Centre d'études féminines et d'études de genre, université Paris 8 Saint-Denis, France*

[L'écriture du corps hors norme d'Anne-Marie Alonzo : détourner la norme, l'exemple de *Geste* \(1979\)](#), p. 28.

Aurélien BÉCUE, *CELLAM Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes, Université de Rennes 2, France*

[Un jeune homme trop gros d'Eugène Savitzkaya : un roman en marge de la norme « Littérature rock » ?](#), p. 38.

Nejib SELMI, *Université de Nice Sophia-Antipolis, France*

[Les couples dans l'œuvre de Chrétien de Troyes ou les deux façons de vivre le désir amoureux : la norme dans la marge de l'exception](#), p. 48.

Fanny MAHY, *Université Western Ontario, Canada*

[Spectaculaires normes de la télé-réalité dans *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb](#), p. 61.

II. NORMES ET VARIATIONS SOCIALES : LE VERSANT LINGUISTIQUE

El hadji CAMARA, *Université Western Ontario, Canada*

[Normes et anticonformisme : de l'appropriation linguistique à la rénovation générique dans le roman africain francophone](#), p. 73.

Louise CHAPUT, *Université Western Ontario, Canada*

[Usage et norme : étude de la variation lexicale et des variables *courriel* et *pourriel*](#), p. 81.

Jamila BARGE, *Université de Paris Ouest Nanterre La Défense MoDyCo UMR 7114, France*

[La vision sociolinguistique de la « norme » dans l'enseignement du français](#), p. 95.

Noalg TANGUY, *Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – LaTTiCe UMR 8094, France*

[La phrase comme norme en français parlé : réalisations et écarts](#), p. 105.

III. LA QUÊTE IDENTITAIRE

Sarah JACOBA, *Queen's University Ontario, Canada*

[On ne naît pas individu, on le devient : la naissance de la figure déssexualisée dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala](#), p. 119.

Rita GRABAN, *Université Western Ontario, Canada*

[Errare ...divinum est : errance, exil et erreur chez Irina Egly et Vintilă Horia](#), p. 131.

Alexandra TSEDRYK, *Université Dalhousie, Nova Scotia, Canada*

[De la résignation à la révolte : la figure de l'étranger à travers deux romans québécois contemporains](#), p. 141.

IV. EFFET ET FONCTIONNEMENT DE LA NORME

François PARÉ, *Université de Waterloo, Ontario, Canada*

[Norme, séparation et altérité fraternelle en Ontario français](#), p. 151.

Benoît Trudel, *Université de Hearst, Ontario, Canada*

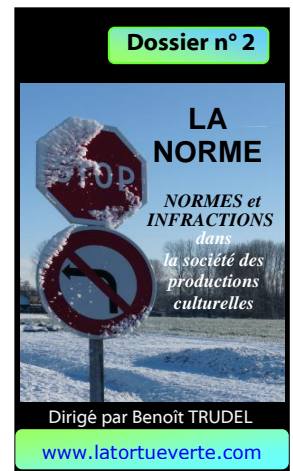
[L'imaginaire de la Révolution tranquille et ses normes ou comment survivre à la critique littéraire](#), p. 162.

Dossier n° 2 LA NORME *NORMES et INFRACTIONS* dans la société des productions culturelles

La Tortue Verte

Revue en ligne des Littératures Francophones

www.latortueverte.com



INTRODUCTION

Compte tenu non seulement des relations parfois problématiques qu'entretiennent les régions francophones avec l'Hexagone, mais aussi de l'encre qu'ont fait couler, notamment, la francophonie, la Francophonie, les diversités culturelle et linguistique, les accommodements raisonnables (Québec), la réaffirmation de l'état laïque (France), la *littérature-monde*, voire même la nouvelle orthographe, « la norme » en tant qu'objet d'étude ne peut être que d'une actualité brûlante. On sent en effet, peut-être depuis l'avènement des indépendances africaines, que les sphères d'intérêt autour de la langue française et de ses cultures s'avèrent naturellement fertiles pour les discussions sur la norme et, sans doute bien davantage, sur ses infractions.

Parmi les articles rassemblés ici, c'est en effet l'infraction qui se démarque. L'œuvre de certains écrivains se distingue ainsi par les moyens employés pour faire face à une norme qui apparaît souvent suffocante. Dans « Musset, une poétique du délire », [Anne-Céline Michel](#) rend compte du parcours d'un poète à cheval entre une esthétique classique normative et un Cénacle romantique qui ne l'intéresse guère mieux. De la même manière, [Maria Petrescu](#), par le biais de son article « Les déviations des règles du journal intime dans *Récits de la longue patience* de Daniel Timsit », démontre comment Timsit transgresse certaines délimitations importantes d'un genre qui, en tant qu'écriture de soi, privilégie de telles pratiques. [Camille Delon](#), pour sa part, montre en quoi *Geste* d'Anne-Marie Alonzo met en question la norme liée au corps par la déstabilisation de la norme de l'écriture ; son article, « L'écriture du corps hors norme d'Anne-Marie Alonzo : détourner la norme. L'exemple de *Geste* (1979) », rend en effet explicite le lien établi entre la lecture du roman, marquée à la fois par le manque et l'excès, et une apparence corporelle mutilée. Pour [Aurélien Bécue](#), c'est le discours sur le rock qui propose de dépasser ses propres conventions. Son article, « *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya : un roman en marge de la norme "Littérature rock" », établit bien que certaines marques de la littérature rock (la prolifération des allusions musicales, le « j'y étais », etc.) peuvent être surpassées. Dans « Les couples dans l'œuvre de Chrétien de Troyes ou les deux façons de vivre le désir amoureux : la norme dans la marge de l'exception », [Nejib Selmi](#) expose l'infraction commise par Chrétien face aux conventions de l'amour courtois ; il note que la nouvelle norme ainsi formulée par Chrétien est transgressée à son tour par son créateur. Enfin, s'attardant plutôt sur Amélie Nothomb, [Fanny Mahy](#) examine la création par l'auteure de normes régissant les cas extrêmes de télé-réalité. Son article, titré « Spectaculaires normes de la télé-réalité dans *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb », examine les répercussions de ces lignes directrices non seulement pour les participants, mais aussi pour le public. Déjà peut-on discerner le dénominateur commun des normes relevées jusqu'ici : elles sont toutes propres aux productions culturelles. Et si les deux derniers articles mentionnés relèvent aussi de certaines normes sociales, ils sont loin d'être les seuls.

En effet, les normes sociales constituent une trame commune dans quatre autres articles – que ce soit par le biais de la langue ou celui de la production littéraire. Les romans dont il est question dans l'article d'[El hadji Camara](#), « Normes et anticonformisme : de l'appropriation linguistique à la rénovation générique dans le roman africain francophone », témoignent de l'affranchissement, sur les plans linguistique et esthétique, de la norme provenant de l'hexagone telle qu'elle est ressentie par les auteurs francophones, notamment en Afrique. Pour [Louise Chaput](#), l'enjeu concerne également la langue. Son article, « Usage et norme : étude de la variation lexicale et des variables *courriel* et *pourriel* », explore données empiriques et faits historiques en vue d'expliquer certaines variations terminologiques du français. Dans une optique similaire, [Jamila Barge](#) avec « La vision sociolinguistique de la "norme" dans l'enseignement du français » démontre qu'il est nécessaire de nuancer les idées reçues sur la norme de la langue française, suite à quoi elle fait plusieurs recommandations visant une nouvelle manière d'enseigner le français dans les écoles. Enfin, [Noalig Tanguy](#), dans « La phrase comme norme en français parlé : réalisations et écarts », montre la valeur de la phrase en tant que notion catégorielle, bien qu'il recommande que cette unité soit modifiée pour faire en sorte qu'elle soit plus souple et qu'elle rende compte de la diversité linguistique.

Le jeu entre normes et variations sociales, au-delà du versant linguistique, se déroule également sur le terrain de la quête identitaire. [Sarah Jacoba](#), dans « *On ne naît pas individu : on le devient* : La naissance de la figure déssexualisée dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala », affirme de manière convaincante que la transgression subtile et détournée de la norme dans le roman de Beyala permet, malgré un régime et des traditions phallocentriques, de repositionner la sexualité et l'identité féminine. [Rita Graban](#) examine plutôt *Terre salée* d'Irina Egly et *Dieu est né en exil* de Vintilă Horia. Elle découvre, en conclusion de son article « Errare... divinum est : errance, exil et erreur chez Irina Egly et Vintilă Horia », qu'en défiant les normes sociales qui leur sont imposées, les deux protagonistes montrent les liens étroits entre, d'une part, l'erreur et l'exil, et, d'autre part, l'excentricité, l'inceste et l'errance. Enfin, comme l'établit habilement [Alexandra Tsedyk](#), la norme touche les questions identitaires les plus actuelles. Dans « De la résignation à la révolte : la figure de l'étranger à travers deux romans québécois contemporains », sa lecture de *La Danse juive* de Lise Tremblay et *Le bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud permet de réactualiser la figure de l'étranger et d'explorer davantage l'infraction des normes par la littérature migrante.

Deux derniers articles privilégient plutôt l'effet et le fonctionnement de la norme que les infractions qui s'y opposent. « Norme, séparation et altérité fraternelle en Ontario français » de [François Paré](#) propose une lecture éclairante de *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens et de *L'anglistrose* de Roger Levac dans le but de mesurer l'impact de l'intériorisation de la norme, notamment linguistique, sur l'identité de l'être minoritaire. Dans « L'imaginaire de la Révolution tranquille et ses normes ou comment survivre à la critique littéraire », [Benoît Trudel](#) tente de mesurer, dans le cas de l'accueil critique réservé à *La cité dans l'œuf* de Michel Tremblay et à *La mort exquise* de Claude Mathieu,

l'influence réciproque entre l'imaginaire révolutionnaire des années 1960 et le travail de la critique littéraire québécoise.

La sélection d'articles qui suit est issue de communications présentées lors d'un colloque international sur la norme et ses infractions, événement qui rassembla une cinquantaine d'intervenants venus du Canada, d'Europe et d'Afrique. Dans le but de refléter la diversité du département d'études françaises de l'Université Western Ontario (London, Ontario, Canada) où a eu lieu le colloque, le comité d'organisation accepta des propositions de chercheurs en linguistique et en études littéraires. J'en profite pour remercier ce comité, sans qui cette publication n'aurait pas vu le jour, ainsi que les nombreux chercheurs qui ont gracieusement accepté d'évaluer les articles en vue de la sélection. La publication de cet ouvrage est possible grâce à l'appui financier de l'Université de Hearst.

Benoît Trudel

Université de Hearst, Ontario, Canada

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

I. L'INFRACTION

MUSSET, UNE POÉTIQUE DU DÉLIRE

Anne-Céline MICHEL,
Université de Poitiers, France

Dans *Le Cahier vert*, Sainte-Beuve juge sévèrement la poésie de Musset : « Jamais depuis qu'on fait des vers français, on n'a aussi peu rimé ; il faudrait remonter aux chroniqueurs en vers du XIII^e siècle. Il croit servir le sens ; il se trompe. Le sens lui-même souffre de ce sans-gêne continu. Maintes fois chez Musset, j'aperçois bien ce qu'il veut dire, mais il ne le dit pas »¹. Ces remarques soulignent un écart par rapport à la norme en matière de prosodie et d'usage de la langue. Musset se situe en effet en marge des pratiques poétiques telles qu'elles ont pu être théorisées notamment par les manuels de versification et par les traités de style de son époque². Musset est dans une situation inconfortable. En effet, il fait le constat qu'il n'est plus possible de poursuivre une esthétique classique fondée sur un système représentatif, mais il refuse de faire table rase du passé et de revendiquer une quelconque appartenance au Cénacle romantique. Dès lors, il enfreint aussi bien les règles classiques que les recommandations romantiques, de sorte qu'il suscite les critiques de toutes parts. Il semble que la poésie de Musset ne corresponde pas aux attentes de l'époque ; on lui reproche son désordre et sa désinvolture : Hippolyte Fortoul, dans la *Revue des Deux Mondes*, critique la « flânerie dédaigneuse », les « sinuosités égarées » et la « désinvolture insouciant »³ de ses poèmes. Ses vers sont en effet relâchés, tant au niveau de la prosodie qu'au niveau de l'unité du propos ; le poète donne à lire des œuvres fantaisistes faisant preuve de hardiesse créant un décalage entre les attentes du lectorat et l'œuvre même. Les remarques faites sur la poésie de Musset font de lui un auteur perçu comme hors norme dès lors qu'apparaît cette divergence. Suivant Massimo Fusillo, « [en] littérature, le non-respect des normes établies naît toujours d'une dialectique entre différence et ressemblance »⁴. On peut s'interroger sur ce qu'il y a d'inacceptable dans cette poésie et sur les « infractions » commises par le poète.

¹ *Le Cahier vert*, p. 136, cité par Raphaël Molho, « L'automne et le printemps : Sainte-Beuve juge de Musset », dans « *Revue des Sciences humaines* », oct.-déc. 1962, p. 648.

² *Le Traité de versification française* de Louis Quicherat, Paris, Hachette, 1838, s'appuie sur des exemples classiques : « J'ai voulu me restreindre au temps le plus brillant de notre poésie : Corneille, Boileau, Racine » [préface, p. IX] et la *Prosodie de l'école moderne* de Ténint, Paris, Didier, 1844, cite Musset pour le critiquer, p. 204 sq.

³ Hippolyte Fortoul, « *Un Spectacle dans un fauteuil* », dans « *Revue des Deux Mondes* », t. III, 1834, p. 606.

⁴ Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, [tr. fr. par Marielle Abrioux], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 99.

La dialectique évoquée par Massimo Fusillo naît de la réception. Si l'émetteur bouleverse le système de codes que connaît le récepteur, l'émetteur risque d'être stigmatisé par le récepteur⁵.

La destruction de la structure attendue par l'auditeur, qui se produirait si l'auteur choisissait une situation "impossible" du point de vue des règles du code lors d'un système donné d'éducation artistique, conditionnerait l'idée d'une mauvaise qualité de l'œuvre, d'une incompetence, d'une ignorance ou même d'un sacrilège et d'une insolence coupable de l'auteur.⁶

C'est bel et bien ce qui se produit quand Sainte-Beuve reproche à Musset la mauvaise qualité de ses rimes. S'il arrive à Musset de faire des erreurs de syntaxe ou de lexique, ce qui souligne la négligence de sa poésie, il est nécessaire de passer outre ces inexactitudes pour s'intéresser à ce qui relève d'une démarche poétique singulière qui interroge les pratiques de son époque.

En auteur capricieux, Musset revendique sa propre originalité malgré la tradition et les normes qu'il connaît parfaitement. Il se refuse au plagiat : « Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre »⁷, écrit-il dans la dédicace de *La Coupe et les lèvres* ; ce qui implicitement lui donne un argument plaidant en sa faveur. Puisqu'il a le mérite de composer de façon originale, sans imiter, il faut lui reconnaître son audace en dépit de ses erreurs :

Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises ;
Quant à ces choses-là, je suis un réformé.
Je n'ai plus de système, et j'aime mieux mes aises ;
Mais j'ai toujours trouvé honteux de cheville.⁸

Ces vers ne font qu'accentuer l'agacement de Sainte-Beuve dans le *Cahier brun* :

Je ferai remarquer que pour l'exactitude du sens il ne faudrait pas dire un réformé, car les réformés, c'étaient précisément ceux qui prétendent à bien rimer et à réformer la poésie. Musset a voulu dire un relâché, mais il est fâcheux au moment où l'on s'affranchit de la règle pour mieux dire ce qu'on pense de dire le contraire.⁹

Cependant, ces négligences constituent une posture poétique qui ne relève pas seulement de la paresse,¹⁰ mais qui souligne une recherche linguistique, un « tâtonnement » expérimental en vue de créer, de faire du neuf par-delà les normes, les codes et les règles établis, recherche qui passe par le

⁵ Musset se souciait peu de la réception et surtout de celle des critiques dont il se moque dans la « Dédicace à M. Alfred T*** » de *La Coupe et les lèvres* : « Je ne fais pas grand cas, pour moi, de la critique/Toute mouche qu'elle est, c'est rare qu'elle pique. » Alfred de Musset, dans *Poésies complètes*, (éd. Maurice Allem), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, vv. 77-78, p. 155. Dans la revue « Fantastique XVI » (9 mai 1831), le narrateur s'exclame : « que disions-nous tous, nous, artistes insensés, qui osons prétendre qu'on ne nous comprend pas ? N'est-ce pas nous qui sortons de la route ? Et nous nous étonnons qu'on ne nous suive point ? », Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose*, (éd. Maurice Allem et Paul-Courant), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 808.

⁶ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 397.

⁷ Alfred de Musset, *La Coupe et les lèvres*, « Dédicace à M. Alfred T*** », *Poésies complètes*, v. 82, p. 155.

⁸ *Ibid.*, vv. 180-183, p. 157.

⁹ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Le Cahier brun*, cité par Raphaël Molho, « L'automne et le printemps : Sainte-Beuve juge de Musset », *op. cit.*, p. 649.

¹⁰ En 1842, dans le poème intitulé « Sur la paresse », le poète revendique sa paresse et cite Mathurin Régnier comme argument d'autorité, *Poésies complètes*, p. 410-415.

délire comme méthode heuristique. Cette notion de délire, et plus particulièrement de « délire romantique », a été théorisée par Pierre-André Rieben, à qui nous empruntons la réflexion. Le délire, perçu comme la « marque d'une rupture avec l'ordre établi »¹¹, est alors l'élaboration du désordre considéré comme « l'instrument d'une critique et d'une création » qui passe par l'écriture, afin de « susciter des sens nouveaux et subversifs »¹².

Irrespect des normes, négligence, paresse, manque de maîtrise de la langue et du vers

On reproche à Musset ses négligences poétiques, son manque de rigueur. Ses contemporains, qu'il s'agisse d'une critique conservatrice ou de critiques appartenant à la mouvance romantique, s'accordent à le marginaliser. Henri Guillemin fait état de la critique de Sand à l'égard de Musset : « G. Sand a fort bien vu, dans quantité de pièces de Musset, ce désordre. Partout hiatus et zigzags. Un côté titubant. Elle le dit à Hetzel le 23 mars 1859 : “Vous trouvez que ça se tient ?” »¹³ Ainsi on peut être surpris par certaines audaces de Musset et les interpréter comme des approximations sans y voir une tentative de recherche poétique. C'est le cas notamment du poème « À Madame N. Ménessier » (1831) dont la forme est problématique :

À Madame N. Ménessier
Qui avait mis en musique des paroles de l'auteur

Madame, il est heureux, celui dont la pensée
(Qu'elle fût de plaisir, de douleur ou d'amour)
A pu servir de sœur à la vôtre un seul jour.
Son âme dans votre âme un instant est passée ;

Le rêve de son cœur un soir s'est arrêté,
Ainsi qu'un pèlerin, sur le seuil enchanté
Du merveilleux palais tout peuplé de féeries
Où dans leurs voiles blancs dorment vos rêveries.

Qu'importe que bientôt, pour un autre oublié,
De vos lèvres de pourpre il se soit envolé
Comme l'oiseau léger s'envole après l'orage ?
Lorsqu'il a repassé le seuil mystérieux,
Vos lèvres l'ont doré, dans leur divin langage,

¹¹ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques (Musset, Nodier, Gautier, Hugo)*, Paris, Corti, 1989, p. 5. L'auteur aborde la question du délire à l'œuvre dans *Lorenzaccio*, la présence du délire étant, selon lui, « liée à la personne du héros » (p. 19). Le délire passe donc par un personnage « délirant », qui « vit de façon particulièrement problématique et aiguë son rapport à un univers de la déroute du sens » (p. 6). L'œuvre de Musset compte effectivement plusieurs figures de délirants : Fantasio ou encore l'Octave de *La Confession d'un enfant du siècle* sont autant de personnages en déroute. Cependant, au-delà des incarnations individuelles du délire, c'est bel et bien l'écriture elle-même qui rend compte des « dérisions de langage » (p. 7) et de formes. Par ailleurs, dans son ouvrage, Pierre-André Rieben consacre une partie à Hugo, et plus particulièrement aux *Travailleurs de la mer*, œuvre dans laquelle Gilliatt apparaît comme un personnage délirant, dans la mesure où il fait figure de héros solitaire, fou et anormal (p. 136). Beaucoup de personnages hugoliens sont en effet délirants, fous et atteints par le rire, qu'il s'agisse d'un « rire pervers » ou d'un « rire de force » (voir Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2002). Chez Musset, derrière une légèreté apparente, les personnages rient souvent pour ne pas sombrer dans le pessimisme.

¹² *Ibid.*, loc. cit.

¹³ Henri Guillemin, « Essai de spéléologie », dans *Pas à pas*, Paris, Gallimard, 1969, note 1, p. 370.

La disposition des vers de ce poème appelle plusieurs remarques. En effet, dans un premier temps, on observe deux quatrains en alexandrins organisés selon le schéma suivant : *abba – ccdd*, puis un sizain dont les rimes adoptent un schéma qui révèle un distique et un quatrain : *eeffgg*. Ce poème pourrait constituer un sonnet irrégulier, le poète reprenant une tradition oubliée du XVI^e siècle qui est le regroupement des tercets. Cela pourrait sembler être une atteinte à la composition du sonnet telle qu'on la connaît et la pratique au XIX^e siècle¹⁵. Il est intéressant de noter la non-reprise des rimes du premier quatrain dans le second. Le phonème vocalique [e] est présent dans trois rimes différentes : [se] ; [te] ; [e] au sein des deux quatrains et du distique. Aussi obtient-on le schéma rimique suivant : *abba – ccdd/eeffgg* où d'une certaine manière *c* et *e* peuvent être perçues comme des déclinaisons de *a*. On peut alors hésiter entre une approximation volontaire de l'auteur ou une nonchalance poétique.

L'étude de la musicalité des vers révèle un travail soigné des sonorités. En effet, ce poème dédié, comme l'indiquent le titre et le sous-titre, à Madame N. Ménessier, qui avait mis en musique des paroles de l'auteur, est traversé par un réseau sonore très resserré. On remarque de nombreux échos au sein d'un même vers ou bien entre plusieurs vers proches. Le premier vers présente comme un chiasme sonore entre les deux hémistiches : [a] [i] [œ] [ø]/[ø] [i] [a]. Les deuxième et troisième vers se font écho : « pu » rappelle « fût » ; « servir », « plaisir », et « de sœur », « de douleur ». Ces homéotéleutes créent une unité sonore au-delà de l'unité sémantique. Musset joue avec les sonorités tout au long du poème : dans le quatrième vers, les [a] alternent avec les [ã], le cinquième et le septième vers déclinent les timbres vocaliques proches du [e] : [ɛ] [œ] [e] [ø], le neuvième et le dixième vers s'attardent sur les sonorités proches du [o] : [□] [o] [u], renforçant l'unité de ces trois vers. Par ailleurs, si les assonances sont nombreuses, les allitérations sont également très présentes : aux vers 3, 5 et 6, on relève une allitération en [s], une allitération en [p] aux vers 7, 9 et 10, une autre en [v] aux vers 3, 10 et 13, et enfin, une allitération en [d] aux vers 2, 8 et 13. Musset joue sur la proximité phonétique de consonnes sourdes et sonores appartenant à une même catégorie consonantique ; ainsi peut-on repérer, aux vers 7 et 8, une allitération d'occlusives orales ([p] et [t] sont des consonnes sourdes, alors que [d] et [b] sont des consonnes sonores), ou bien au vers 10 et 11 une allitération de constrictives fricatives ([s] est une consonne sourde, alors que [v] [z] et [ʒ] sont des consonnes sonores). Les sonorités de « vos lèvres » ([volɛ]) peuvent également être rapprochées de celles de « envolé » ([vole]), au vers 10. Les rimes du poème s'organisent musicalement, presque comme un chiasme sonore, le centre de la symétrie se situant entre les vers 7 et 8, qui sont les seuls à présenter une rime en [i], rime « aiguë », qui contraste avec les rimes précédentes et suivantes, plus

¹⁴ Alfred de Musset, *Poésies complètes*, p. 130.

¹⁵ Les rimes d'un sonnet régulier, au XIX^e siècle, s'organisent généralement selon le schéma suivant : *abba-abba-ccd-ede*. Parmi les sonnets de Musset, un seul est régulier, il s'agit du sonnet « A M. V. H. » (1843).

graves. Ces deux vers constituent l'acmé du poème, avant le moment de « bascule »¹⁶. L'avant-dernier vers fait écho, en raison des sonorités vocaliques qu'il contient, au premier vers : [a] [ō] [i] et [œ]. Le dernier vers est alors semblable, musicalement, à une *coda* dans la mesure où il représente la « queue » du morceau, très brève dans ce cas précis. Ce réseau sonore permet de faire résonner le texte, de le rendre expressif et de créer une harmonie au sein du poème¹⁷.

Ce qui est le plus étonnant, c'est l'hétérométrie de ce poème avec le choix original d'un octosyllabe (ou d'un heptasyllabe) pour clôturer l'œuvre. Cette présence d'un vers de huit syllabes (ou de sept, car rien n'oblige à marquer la diérèse dans « mélodieux », même si on le fait pour « mystérieux ») après une série d'alexandrins laisse une impression d'inachèvement. Le lecteur attend un alexandrin et ses attentes sont déjouées par l'espièglerie de Musset. Certes, le système rimique indique que l'adjectif « mélodieux » fait écho à « mystérieux », mais cette rime fermante n'empêche pas de constater que, par leur non-présence, les syllabes manquantes font résonner leur silence dans tout le poème sitôt qu'on le rapproche du sonnet. Par ailleurs, la césure de ce vers, en admettant qu'il s'agisse d'un octosyllabe, se situe après le *e* muet de « sourire », ce qui en fait un vers « vicieux », selon le traité de Quicherat¹⁸. On peut s'interroger sur la nature de ce poème, car il n'a pas tout à fait l'apparence d'un sonnet, privé d'une pointe digne de ce nom ou devant se contenter d'une pointe expéditive, amputée de quatre (ou cinq) syllabes. Nisard, en 1830, juge d'ailleurs sévèrement la pratique du vers de Musset : « Des hardiesses souvent malheureuses, un vers sautillant et fat, un abus puéril de l'enjambement [...] »¹⁹ écrit-il, sans percevoir la démarche poétique de l'auteur.

L'affirmation d'une singularité poétique

Cette originalité provient d'un désir de réappropriation et de singularisation du général pour le marquer d'une individualité. Ce processus de création est une constante chez les romantiques. Ce qui

¹⁶ Ce terme est utilisé par André Gendre pour l'étude du sonnet : « Pour parler des changements qui interviennent à la coupure principale du sonnet (vv. 8-9), j'emploierai le terme de "bascule" », *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 18.

¹⁷ Cette étude de la musicalité du poème est incomplète, mais elle permet de mettre en évidence le goût de Musset pour la musique. Ses œuvres en prose sont d'ailleurs parsemées de chansons et d'airs divers. Musset a puisé dans les formes poétiques médiévales liées à la musique pour composer ses poèmes. Il a en effet écrit plusieurs rondeaux, comme « À Madame G. » ou « À Madame C^{ne} T. », une dizaine de chansons, dont la fameuse « Chanson de Fortunio », « Mimi Pinson », ou encore la célèbre « Ballade à la lune », qui n'a pas une forme correspondant aux ballades médiévales, mais plutôt à la ballade telle qu'on la conçoit au XVIII^e siècle : une pièce populaire au thème légendaire. Par ailleurs, nombre de poèmes de Musset, que l'on ne rattache pas à des formes liées à la musique, contiennent des refrains, c'est notamment le cas de la « Nuit de décembre » ou des « Stances » dont l'*incipit* est « Que j'aime à voir dans la vallée ». Ces récurrences sont alors à interpréter en fonction du contexte, les répétitions localisées dans la « Nuit de décembre » sont plutôt mimétiques des cauchemars obsessionnels du personnage que de la gaieté de la situation (on pourra consulter avec intérêt l'étude sur la chanson de Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, dans « Interférences », Rennes, PUR, 2006, en particulier le chapitre sur la chanson chez Musset, p. 165-180).

¹⁸ Louis Quicherat, *Traité de versification française, op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Désiré Nisard, « L'Immortalité de l'âme, de Norvins, et les *Contes d'Espagne et d'Italie*, de Musset », 1830 (Compte rendu de *L'Immortalité de l'âme, ou les Quatre Ages religieux*, poème en quatre chants, par M. de Norvins, et des *Contes d'Espagne et d'Italie*, par M. Alfred de Musset, dans « Journal des débats », 8 avril 1830, dans la rubrique « Variétés ».), cité dans *Musset*, dans « Mémoire de la critique », (éd. Loïc Chotard, André Guyaux *et coll.*), Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 18.

était jusqu'à présent extériorisé est investi de l'intériorité du subjectivisme. Avec des règles imposées de l'extérieur, des formes fixes inébranlables, le classicisme demande à l'artiste d'obéir aux convenances, aux normes, pour ne pas se livrer à l'extravagance, ne pas sortir des chemins balisés par les anciens et la tradition. Cependant, l'artiste romantique « invente sa propre *manière* et son propre langage afin d'exprimer à sa façon ce que son âme a saisi : il veut donner une forme significative à un objet déjà maintes fois reproduit »²⁰. Le poète crée son propre monde, il se fait bâtisseur de sa propre cité artistique. Avec l'exemple de ce « sonnet », Musset réalise le processus de création décrit par Goethe ; il reproduit une nouvelle fois la forme du sonnet, mais en en faisant une œuvre extraordinaire qui se démarque des autres sonnets. Lesquels respectent scrupuleusement les règles. Le sonnet se réfère à une règle explicite et à une classe historique. Il se réfère donc « à la fois à des conventions régulatrices et des conventions traditionnelles »²¹. À travers ce poème, Musset applique et viole des règles explicites, imite et s'écarte d'autres textes. Il y a donc une double infraction : d'une part, un écart par rapport à l'idéal formel et, d'autre part, un écart par rapport aux autres textes de la même catégorie. Musset ne procède pas à une reproduction, mais à une recréation, une renaissance qui provient d'un créateur immanent.

Dès lors, la création personnelle, individuelle, unique, s'expose d'autant plus à la critique qu'elle remet en question les critères mêmes d'évaluation de l'œuvre. Dans le cas de Musset, c'est à un esprit libre et décomplexé que nous avons affaire. Sans retenue, il décide d'interroger les formes et les mots. En 1839, l'auteur revient sur ses expérimentations poétiques dans un passage du *Poète déchu* :

Tel que je vous ai dit que j'étais, à dix-neuf ans, ne connaissant rien de ce monde, ni les choses, ni les êtres, ni les passions, je m'avisai de jouer avec les mots, et de me faire des hochets de ces symboles qui représentent tout, les passions, les êtres et les choses. Je les retournais au hasard comme un étudiant désœuvré remue des dominos sur la table d'un café ; je les jetais à croix ou pile pour les entendre résonner ; le plus sonore et le plus bizarre, le plus nouveau surtout, était le meilleur ; peu m'importait le reste, et quand la pensée arrivait, étonnée de se trouver là, il fallait bien qu'elle eût l'air d'y être. Ce métier m'amusait ; j'y montrais de l'audace.²²

Quand il écrit le poème « À Madame N. Ménessier », Musset n'a pas dix-neuf ans, mais vingt-trois, il n'est donc plus novice en poésie. Cependant, il conserve son désir d'agencer les mots de sorte qu'émergent de ses œuvres des sonorités originales. Ce sont les mots perçus comme des objets sonores qui sont au centre des préoccupations de Musset poète ; c'est pourquoi les expérimentations rimiques dans ses vers sont si nombreuses. Cette diversité est le signe d'une inlassable recherche face aux ruines poétiques devant lesquelles il se trouve. Aussi Musset tente-t-il de remotiver la langue par de nouvelles explorations. Il lève les censures rationnelles et normatives, remet en cause l'exigence de *convenientia* si caractéristique des XVII^e et XVIII^e siècles. L'abolition de cette censure autorise la

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Simple imitation de la nature, manière, style* (1789), dans Goethe, *Écrits sur l'art*, [tr. Jean-Marie Schaeffer], [préface de Tzvetan Todorov], Paris, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 1983, p. 84.

²¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 171.

²² Alfred de Musset, *Le Poète déchu*, dans *Œuvres complètes en Prose*, p. 309.

déviations, le délire, mot « calqué sur le latin *delirium*, [qui] garde quelque chose de son sens étymologique.

Delirare, en latin, ou *de lira ire*, c'est "sortir du sillon". »²³

Le délire romantique comme voie d'accès à la création

Musset est un écrivain en marge et marginalisé. Il conserve dans son écriture poétique une grande diversité tant dans ses recueils que dans une œuvre précise. Avec véhémence, Sainte-Beuve reproche d'ailleurs à Musset son manque de suivi : « La plupart des compositions ou même des pièces de vers de Musset n'ont ni queue ni tête ; entre le commencement et la fin des choses même les plus courtes qu'il ait faites, on sent qu'il y a toujours une *saoulerie*. »²⁴ Le terme de « saoulerie » utilisé par Sainte-Beuve évoque une personne titubante, ne suivant pas un chemin droit et métaphoriquement le droit chemin, à l'image de la poétique mussetienne.

Pendant, Musset ne semble pas le percevoir de cette façon et fait fi de la critique. S'encrapulant avant l'heure, il se livre au délire romantique. Cette notion qui touche aussi bien le contenu des œuvres que leur appréhension générale, remettant en cause les formes littéraires dominantes, se veut une exploration de l'inconnu et une « expérience spécifique : celle d'un créateur qui affronte le monde de l'irrationnel, qui défie les impératifs du "naturel", du "goût", de la "vérité" et de la "vraisemblance" que le discours dominant [...] a érigés en critères d'intelligibilité du monde »²⁵. La poétique du délire implique un individu et non plus une école littéraire. C'est une expérience personnelle qui met en jeu le sujet comme explorateur. Ce dernier se place non contre les règles établies, mais réalise une expérimentation qui va au-delà de la *doxa* et qui bouscule les idées reçues sans pour autant qu'il y ait une volonté marquée de s'ériger contre ce qui est établi. On peut rapprocher le délire de la *furor* poétique, car les deux notions impliquent l'enthousiasme et la déraison, qui passent par l'emportement et le transport poétiques²⁶. Le délire romantique :

[...] ne renvoie plus aux désordres d'un esprit malade, mais désigne un champ à explorer, un réservoir de connaissances insoupçonnées, le lieu d'une expérience positive ; il ouvre des dimensions nouvelles à la

²³ Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, « Écriture », 2003, p. 89. À l'entrée « délire », *Le Robert* précise que le délire est lié à la fureur : « Probablement d'après la valorisation poétique de la fureur, *délire* recouvre aussi l'acception de "rêve", "exaltation de l'imagination" (av. 1709). » *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, (sous la direction d'Alain Rey), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

²⁴ Sainte-Beuve, extrait du *Cahier vert*, dans *Musset, op. cit.*, p. 56.

²⁵ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques (Musset, Nodier, Gautier, Hugo), op. cit.*, p. 10.

²⁶ Dans la revue « Fantastique XVI », le narrateur décrit ainsi la création artistique : « Cependant un peintre, un poète, un fou s'échauffe un beau soir la cervelle, Dieu sait avec quoi ; un mot qu'il entend dire, un souvenir qui lui revient, un songe, un dîner, un regard, que sais-je ? Un rien lui fait abandonner tout pour courir à ses pinceaux. Perdu dans un caprice favori, il s'y enfonce ; il pleure, il chante, il écrit ; autour de lui s'agitent mille fantômes qu'il s'efforce de saisir, dont il écoute les voix et dont il tâche de fixer la forme incertaine. Divine jouissance ! Il oublie. Il vit un moment hors de la vie ; ses forces s'exaltent ; jusqu'à ce que la goutte de rosée, pareille à une douce larme, distillée lentement de l'alambic, se détache et tombe enfin comme une perle », dans *Œuvres complètes en Prose*, p. 807. Il s'agit d'un moment où la raison s'absente pour laisser place à des forces insondables.

création, plutôt que de fonctionner comme une limite cernant un espace dont on se bornerait à reconnaître l'existence à la manière d'une *terra incognita*. »²⁷

Ce qui pourrait être perçu comme le fruit d'un esprit dérangé se révèle être une voie nouvelle de recherche poétique courageuse, car c'est prendre des risques et faire preuve d'une grande audace que de s'engouffrer dans une zone de la langue inconnue. Le délire interroge les mots, questionne la langue, les idées, leurs expressions et crée parfois des œuvres excentriques.

Si le délire fait étymologiquement sortir le poète du sillon (*de lira ire*), d'où les écarts de versification, le vers étant le sillon culturel du champ poétique, l'excentricité, quant à elle, désigne une manière d'être qui s'éloigne de celles du commun des hommes. L'excentrique est celui qui passe pour un original, un extravagant, il s'éloigne du centre, métaphore pour désigner la majorité des hommes qui vivent et agissent selon des règles identiques et partagent des idées communes. Aussi, plusieurs œuvres poétiques de Musset semblent-elles relever de la création délirante et se rattacher à une production excentrique non seulement par leur forme et les idées qui s'y développent, mais aussi par la posture poétique empruntée par le Poète.

C'est ce que reflète « Namouna », considéré par Daniel Sangsue comme un « monument excentrique »²⁸. En effet, ce long poème constitue un objet tout à fait étrange et dévoile un Musset prêt à tout pour toucher du doigt une poésie nouvelle ; il atteint ici un point de non-retour poétique. D'ailleurs, la place de « Namouna » en clôture du recueil *Un Spectacle dans un fauteuil* représente de façon paradoxale une ouverture sur une poésie nouvelle, qui laisse présager une poésie des extrêmes. Musset dépasse les territoires connus pour mettre en question le concept de genre et éprouver les limites de l'ordre établi. Dès l'ouverture du poème, « Namouna » est sous-titré « Conte oriental », il se divise en chants de longueur décroissante, ce qui annonce un poème épique, et se subdivise en stances d'hexamètres numérotées, rapprochant le poème des textes sacrés. Dès lors, le lecteur est face à une entreprise de démolition des frontières génériques où l'excentricité se fait « d'une façon effrénée, sauvage, aveugle » et représente « une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature »²⁹. L'auteur a conscience de l'excentricité de sa création et, à plusieurs reprises, le terme « étrange » est employé dans le poème. L'expression « bizarrerie étrange »³⁰, expression redondante, montre à quel point cette œuvre est bigarrée. Cependant, « Namouna » est à l'image de la vie, en demi-teinte et contradictoire :

XVI

C'est qu'on pleure en riant ; - c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois ; - c'est qu'on se croit parjure
Lorsqu'on n'est qu'abusé ; c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature

²⁷ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques (Musset, Nodier, Gautier, Hugo)*, op. cit., p. 10-11.

²⁸ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique, Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, José Corti, 1987, note 20, p. 30.

²⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummel*, Paris, Balland, 1986, p. 34, cité par D. Sangsue, op. cit., p. 31.

³⁰ « Namouna », Chant I, XVIII, *Poésie complètes*, p. 243.

A de mal et de bien pétri sa créature :
Tel est le monde, hélas ! et tel était Hassan.³¹

Si, comme l'écrit le narrateur-poète, « le vrai seul est [s]a loi »³², ce qu'il redira dans sa correspondance³³, l'excentricité devient alors un moyen d'accéder à la connaissance du monde et de soi. Les auteurs qui restent dans le sillon déjà tracé par les autres poursuivent dans une voie déjà connue qui les éloigne de toute exploration littéraire et ne leur donne pas accès à d'autres aspects de la langue. Alors que l'excentricité et le délire sont considérés comme des voies erratiques de l'errance et de l'erreur, Musset en fait les voies de la lucidité qui lui permettent d'atteindre la poésie. « Il était d'une génération dont le mot secret, le premier vœu inscrit au fond du cœur avait été la *poésie en elle-même*, la *poésie avant tout*. [...] [L]a passion, c'est-à-dire la matière vive de la poésie. »³⁴ Il s'est donné les moyens d'y parvenir en s'investissant personnellement dans ses expérimentations.

Le délire et l'excentricité mettent le poète au premier plan de la création, « la subjectivité individuelle se substitue aux universaux de la conscience classique fondée sur la raison et la Nature. »³⁵ Musset, en impliquant tout son être dans ses œuvres, ne manque pas de porter un regard critique sur son travail, réalisant un mouvement métadiscursif qui est le signe d'une remise en question incessante de ses compositions artistiques et de la conception de la poésie qui les accompagne³⁶.

Musset déjoue les attentes de la critique de cette première moitié du XIX^e siècle. Il ose l'écrire, le reconnaître, et persiste dans cette voie de la nouveauté. « *Décadent* avant l'heure, il a bien vu que les genres, grands ou petits, s'exténuent. »³⁷ Musset crée son propre discours et ses propres règles. Les seules lois auxquelles il obéit sont les lois qu'il a choisies. Schlegel le note dans le fragment 116 de l'*Athenæum* : « [L]a première loi [de la poésie romantique] est que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi. »³⁸ Le désordre comme mot d'ordre, ainsi pourrait-on résumer l'écriture de Musset. À travers une poésie peu orthodoxe, il poursuit l'entreprise romantique de recherche de la parole vive libérée de normes non opérantes et d'une poésie du renouveau et de la modernité. Les jugements de Lamartine en témoignent : « Ses premiers vers publiés datent de 1828, ce sont les fantaisies intitulées : *Don Paez, Madrid, Portia, Mardoche, Les Marrons du feu, la Ballade à la lune*, tout un volume enfin

³¹ *Ibid.*, Chant I, XVI, *Poésie complètes*, p. 242.

³² *Ibid.*, Chant I, XXX, *Poésie complètes*, p. 245.

³³ « La tradition classique était une adorable convention, le débordement romantique a été un déluge au milieu duquel il y avait de bons côtés. Nous voilà aujourd'hui à la vérité pure et dégagée de tout. » « Lettre à Madame Jaubert », 17 décembre 1838, cité par Jacques Bony, dans Alfred de Musset, *Poésies nouvelles*, (éd. Jacques Bony), Paris, GF Flammarion, 2000, p. 36.

³⁴ Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, XIII, 372, *Moniteur*, 11 mai 1857, cité par Raphaël Molho, « L'automne et le printemps : Sainte-Beuve juge de Musset », *op. cit.*, p. 639.

³⁵ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques (Musset, Nodier, Gautier, Hugo)*, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ Les digressions discursives sont nombreuses dans la poésie de Musset, notamment dans « Namouna » et dans « Mardoche ». On lit dans la strophe XIX de « Mardoche » : « Je n'ai dessein, lecteur, de faire aucunement/Ici, ce qu'à Paris on appelle un roman/Peu s'en faut qu'un auteur qui pas à pas chemine/Ne vous fasse coucher avec son héroïne/Ce n'est pas ma manière, et, si vous permettez/Ce sera quinze jours que nous aurons sautés. » *Poésie complètes*, p. 93.

³⁷ Pierre Rebol, « Le Poète contre la poésie », dans « Europe », nov.-déc. 1977, p. 158.

³⁸ *Athenæum*, fragment 116, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 232.

dont le plus grand mérite était de ne ressembler à rien dans la langue française »³⁹. Comme d'ailleurs ceux de Laprade, successeur de Musset à l'Académie française : « Si dans la poésie, comme dans certains tissus éclatants, quelques fils se distinguent dont l'or a déjà brillé autre part, l'œuvre entière n'en est pas moins neuve. »⁴⁰

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

³⁹ Alphonse de Lamartine, « Alfred de Musset », dans *Cours familial de littérature*, XVIII^e entretien : « Littérature légère, Alfred de Musset », juin 1857, cité dans *Musset, op. cit.*, p. 80-81. Plus loin, Lamartine écrit encore : « On ne pourrait pas vous analyser ici le poème de *Rolla* ; il est plein de pages souillées de lie, de vin, de sang, de tout ce qui tache. C'est une nuit de l'Arétin écrite malheureusement par un grand poète. Mais les pages qui méritent d'être conservées sont nombreuses aussi et étincelantes. Il y a plus, elles sont neuves dans notre langue. Jamais, avant ce jeune homme, la poésie n'avait volé avec autant de liberté et d'envergure du fond des égouts au fond des cieux. Musset, dans *Rolla*, donne véritablement à la chauve-souris les ailes du cygne ou de l'aigle. » Lamartine, « Alfred de Musset », dans *Cours familial de littérature*, XVIII^e entretien : « Littérature légère, Alfred de Musset (suite) », juillet 1857, cité dans *Musset, op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ Victor de Laprade, « Discours de réception à l'Académie Française », 1859 (« Discours de M. de Laprade, prononcé dans la séance du 17 mars 1859, en venant prendre séance à la place de M. Alfred de Musset », *Recueil des discours, rapports et pièces diverses lues dans les séances publiques et particulières de l'Académie Française*, Paris, Firmin Didot, 1860), cité dans *Musset, op. cit.*, p. 138.

LES DÉVIATIONS DES RÈGLES DU JOURNAL INTIME DANS *RÉCITS DE LA LONGUE PATIENCE* DE DANIEL TIMSIT

Maria PETRESCU
Université de Waterloo, Ontario, Canada

Daniel Timsit est un juif d'Alger. Médecin militant du côté du Front de Libération Nationale pendant la guerre d'Algérie, il a été emprisonné entre 1956-1962 en Algérie et en France pour avoir fabriqué des explosifs. Le caractère particulier de son livre réside dans sa structure inédite, qui le situe au croisement de plusieurs genres littéraires. *Récits de la longue patience*¹ est un journal qui comprend des notes et des lettres écrites en prison. Cependant il se révèle encore plus intéressant par l'insertion de fragments rédigés par Timsit environ quarante ans après la séquestration, en vue de la publication du journal. Il s'agit de passages insérés dans le corps du texte, de même que dans les notes en bas de page, et qui apparaissent en italiques.

Il n'y a pas qu'une seule voix narrative, celle de l'unique narrateur-personnage qui se confesse dans son journal, mais deux narrateurs distincts : le jeune qui a vécu les événements et qui a écrit les notes de prison et l'homme âgé qui ajoute ses commentaires. Le livre de Timsit englobe plusieurs types de narration, qui relèvent du journal intime aussi bien que de l'autobiographie et de la fiction. Le but de notre analyse est d'en étudier les déviations par rapport à la norme générique du journal intime. Nous inspirant des théories de Marilyn Randall², nous allons considérer la norme dans une perspective pragmatique dans la mesure où elle prend la forme d'une convention entre l'auteur et le lecteur.

Après une courte présentation de Timsit et de son journal, nous énoncerons quelques principes fondamentaux de la poétique (ou la norme générique) du journal intime. Ensuite, nous ferons des considérations théoriques sur les transgressions génériques, avec une application au journal de Timsit. Finalement, comme une illustration plus développée, nous présenterons les structures narratives déviant de la norme dans ce journal.

La poétique du journal intime

Philippe Lejeune a placé les recherches des écrits autobiographiques sous le signe des théories des actes discursifs. La définition qu'il a donnée de l'autobiographie est restée un point de repère dans la critique actuelle : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence

¹ Daniel Timsit, *Récits de la longue patience. Journal de prison 1956 – 1962*, Paris, Flammarion/Bouchène, 2002.

² Marilyn Randall, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Rejean Ducharme*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1990.

lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »³ Le journal est défini comme un genre voisin de l'autobiographie ; il est délimité par le fait que la perspective de son récit n'est pas rétrospective.

En 1979, Roland Barthes (article reproduit en 1984) publie quelques fragments de son journal et des considérations sur ce genre. Sa méfiance pour de tels écrits et même son dégoût pour la pratique de diariste⁴ sont fondés uniquement sur des principes esthétiques : « je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler à mort »⁵. Mais, comme il le dit bien, « travailler à mort » le journal signifie le transformer, le vider de son propre contenu et de l'un de ses principes fondamentaux.

Barthes trouve quatre motifs pour justifier le journal intime du point de vue littéraire : (1) poétique, car le journal présente un style propre à l'auteur ; (2) historique, parce qu'on y trouve la marque d'une époque ; (3) utopique, car le journal intime attire l'attention sur la personne en défaveur de l'écrivain ; (4) le motif « amoureux » ou « idolâtre de la Phrase », car il voit dans le journal un atelier de phrases. Pourtant, il le trouve dépourvu de toute mission littéraire⁶, inessentiel, non nécessaire et inauthentique⁷, ayant une « forme inconstituée, inévoluée et immature »⁸.

Par contre, Georges Gusdorf exprime son irritation « devant la floraison des commentaires sur l'autobiographie, au cours de la période récente, dans le contexte de l'engouement général pour l'analyse formelle du discours écrit »⁹. C'est sa manière de protester contre la manifestation du structuralisme dans l'analyse littéraire. Gusdorf avoue qu'il a développé sa théorie concernant les écritures du moi pendant la seconde guerre mondiale, dans un camp nazi en Allemagne. Juif, il est fait prisonnier durant cette période et il « profite » de cette réclusion et de cette expérience pour investiguer les bibliothèques du camp au sujet de l'autobiographie et de « la découverte de soi ». Il comprend que « [l]'épreuve révélatrice de la captivité, qui laissait l'esprit intact, découvrait les

³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁴ Sur son site consacré à l'autobiographie, « Autopacte », 2008, <http://www.autopacte.org/>, Lejeune attire notre attention sur l'origine du mot *diariste*, emprunté à l'anglais et introduit par Michèle Leleu dans la critique littéraire pour désigner « l'auteur de journal intime ».

⁵ Roland Barthes, « Délibération », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 412. Article repris de « Tel Quel », Paris, hiver 1979, n° 82, p. 8-18.

⁶ Selon Barthes le journal intime n'a pas de fin sociale, morale, esthétique ou mythique, et il n'est pas « architectural et prémédité » non plus. Pour avoir une mission littéraire, il devrait avoir ces caractéristiques. Par contre, Barthes trouve que le journal n'est qu'une « collection de feuillets non seulement permutables [...], mais surtout *suppressibles à l'infini* » (Roland Barthes, « Délibération », dans *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 410).

⁷ « Écrivant mon Journal, je suis, par statut, condamné à la simulation. Double simulation même : car, toute émotion étant copie de la même émotion qu'on a lue quelque part, rapporter une humeur [...] c'est copier une copie [...] », *Ibid.*, p. 411.

⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁹ Georges Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 9.

ressources de l'âme [...] ; elle ouvrait les chemins mystérieux vers l'espace du dedans »¹⁰. C'est donc d'un point de vue très avisé qu'il dit, comme une réplique à Barthes :

Les écritures du moi ne sont pas des exercices de style [...]. Par les soins de virtuoses plus ou moins doués, experts dans le maniement des figures de style et des spéculations rhétoriques, la parole des hommes est vidée de sa substance de vie, réduite à l'état abstrait et décomposée en système de signes [...]. L'écriture de la réalité humaine en quête de l'expression libératrice est réduite au statut d'une coquille vide, d'où la vraie vie s'est définitivement absentée.¹¹

Si la perspective de Gusdorf est plutôt philosophique, l'avantage qu'offre la pragmatique est de pouvoir intégrer toute conception de vie qui pourrait se manifester dans le réseau de connaissances de l'écrivain en tant qu'émetteur et du lecteur en tant que récepteur. Dominique Maingueneau considère à ce sujet que : « Aujourd'hui, la pragmatique est moins une approche parmi d'autres du texte littéraire (à côté d'approches sociocritiques, psychanalytiques, thématiques, etc.) que l'horizon intérieur duquel sont contraintes de s'inscrire les diverses approches. »¹² Le passage suivant expose très clairement l'exigence d'une analyse des écrits personnels qui englobe le contexte qui les a fait surgir :

[...] les écritures du moi exposent des attestations de la présence humaine sur la terre des vivants, indissociables des cycles et rythmes de la conscience individuelle et de la conscience communautaire qui se prononcent à travers elles. Abstraire la parole écrite de son contexte spirituel, la désincarner pour l'examiner sur le mode de l'absence [...] c'est lâcher la proie pour l'ombre.¹³

La définition du journal intime, que nous pouvons faire dériver de celle de l'autobiographie donnée par Lejeune, serait la suivante : « Récit en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur sa personnalité ». De tous les aspects de cette définition, celui qui nous intéresse le plus dans notre analyse porte sur la position du narrateur dans le journal intime. Celle-ci devrait marquer l'identité du narrateur et du personnage principal¹⁴.

Le cas du journal de Daniel Timsit est particulier de ce point de vue : l'identité entre le narrateur et le personnage principal est parfois « démolie » à cause de la scission entre le narrateur jeune et le narrateur âgé. Le personnage principal reste sans doute le narrateur jeune, qui a vécu la guerre d'Algérie et la prison politique, et qui a pris ses notes en prison. Le discours lui appartient en majorité. Mais le narrateur âgé est aussi présent : il introduit la « perspective rétrospective du récit »¹⁵ et rapproche le journal de l'autobiographie et des mémoires. Il se laisse interroger par lui-même, le jeune d'autrefois, qui est le héros de son récit, il le contemple et essaie de mieux le comprendre : « J'essaie une reconstitution. Surtout ne pas triquer. Quelle motivation m'anime ? Je me parle à moi-

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 183.

¹³ Georges Gusdorf, *Lignes de vie I*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

même et je réponds. Ce jeune homme m’interroge – pourtant c’est lui qui a vécu cela – et maintenant j’ose lui répondre, me répondre. »¹⁶

Dans sa synthèse des théories, Eugen Simion¹⁷ configure la poétique du journal à l’aide de sept caractéristiques : (1) le rejet de la fiction ou de la poétique, transformé dans une poétique de la négation¹⁸ ; (2) le caractère fragmentaire ; (3) le principe de la calendarité (la loi Blanchot) ; (4) la règle de la simultanéité [entre le vécu et le récit] ; (5) « l’artifice de la sincérité » (la loi Barthes)¹⁹ ; (6) l’authenticité et la confidentialité ; (7) le rapport entre le dedans et le dehors, au profit du premier. On pourrait y ajouter (8) l’insouciance de la beauté du style, car plus le style est soigné, plus le journal manque de sincérité, d’authenticité et même de simultanéité.

En ce qui concerne le principe de la simultanéité (4), Simion en discute plusieurs aspects importants. Tout premièrement, c’est un principe idéal : le diariste peut noter ce qui se passe ce jour-là, mais il peut aussi écrire ce qui lui vient à l’esprit au moment où il écrit. Pourtant, de tous les écrits personnels, le journal est le plus proche de l’événement décrit, tandis que les mémoires peuvent s’en éloigner au maximum. Simion reprend la formule de Lejeune pour décrire l’écriture du diariste comme un pacte autobiographique, car celui-ci est l’objet de son discours, et celle du mémorialiste comme un pacte avec l’histoire. La simultanéité peut se manifester par rapport *aux événements* vécus, mais aussi (ou plutôt) par rapport *au souvenir* des faits achevés. Il est convenu qu’il est impossible de vivre les événements et de les écrire en même temps, tout comme il est illusoire de dire toute la vérité sur soi (le principe de la sincérité), car pour le faire on devrait passer toute sa vie seulement à écrire. Simion définit la simultanéité comme la moindre distance entre l’événement et le moment de la notation : un jour, une nuit, etc. Il appelle le temps du vécu « histoire » et le temps du témoignage « écriture », et il analyse les relations qui s’établissent entre les deux : (4a) la synchronisation parfaite entre l’histoire et l’écriture, cas où l’écriture est une forme d’existence. Le diariste ne fait pas la sélection des événements, ni de leur ordre, ni de leur importance et il ne se soucie pas du style. Mais dans cette relation aussi il y a des réflexions, atemporelles en principe, qui interviennent et qui dilatent le temps :

¹⁶ Daniel Timsit, *Algérie, récit anachronique*, Alger, Bouchène, 1998, p. 28.

¹⁷ Eugen Simion, « Ficțiunea jurnalului intim », vol. I, dans « Există o poetică a jurnalului ? », București, Univers Enciclopedic, 2001.

¹⁸ Le journal intime se définit comme opposé à toute œuvre de fiction. Il n’accepte pas de règles d’écriture, car il est représenté par la spontanéité et par une certaine négligence de l’expression, par exemple l’omission du pronom *je*. Cependant, cette négligence se transforme en un trait spécifique du journal intime.

¹⁹ Barthes trouve qu’après l’influence de la psychanalyse dans la littérature, la sincérité ne peut plus être considérée que comme un « imaginaire au second degré », (Roland Barthes, « Délibération », dans *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 400). De plus, Barthes estime que la sincérité ne peut pas décider du statut du genre du journal intime. Celui-ci devrait se justifier seulement par des critères littéraires. Cependant, Simion soutient que la sincérité, quoique douteuse parfois, représente un point de repère dans la définition du journal intime.

Le présent porte en lui tous les temps. Ce qui est sûr, c'est qu'au moment où le diariste commence à noter, il vit ou revit les actes qu'il écrit... Lui, le scripteur, il est la seule présence certaine, il unifie les temps et les événements, le temps du vécu et le temps du témoignage. Nous devons dire, par la suite, que l'écriture est l'acte essentiel dans la confession...²⁰

Le deuxième type de relation (4b) représente une petite distance entre l'histoire et l'écriture, exprimée surtout par le passé simple. Le diariste relate ce qui s'est passé la veille, par exemple. Ici même il peut y avoir des épisodes qui renvoient à d'autres moments dans le temps. Finalement, la troisième relation (4c) représente une grande distance entre l'histoire et l'écriture. C'est souvent le cas du journal de détention, quand les circonstances empêchent le diariste d'écrire son journal.

Simion soutient que le principe de la simultanéité est occulté plus souvent qu'on ne le pense dans le journal intime. Par conséquent, la sincérité et l'authenticité sont sérieusement altérées, surtout si le journal est destiné à être publié pendant la vie de l'auteur. Il y a tout un processus ultérieur à l'écriture initiale : on relit le texte, on y ajoute et on y élimine des fragments par des opérations successives. Le résultat représente plusieurs séances d'écriture écartées dans le temps, un souci du style, une trahison de la simultanéité qui fait partie des règles de l'écriture, et qui peut être bénéfique. Mais là où la simultanéité est violée plus grièvement, le journal commence à s'approcher de la fiction : « Plus l'*Album*²¹ tend à devenir *une Œuvre*, plus le nombre des infractions augmente et les codes du diariste s'adaptent aux codes générés par la littérature de fiction. »²² Le journal de Timsit reflète cet aspect par les infractions nombreuses à la norme générique du journal intime.

Les transgressions génériques

Dans les paragraphes qui viennent, nous ferons quelques considérations théoriques sur les transgressions génériques suivies d'une application au journal de Timsit. Nous utiliserons dans notre analyse l'approche pragmatique établie par Marilyn Randall à l'aide des notions de « convention », de « présumé » et d'« attentes ». Randall comprend par « convention » les « stratégies discursives » utilisées par l'auteur pour atteindre son but communicationnel. Le « présumé »²³ représente les connaissances du lecteur actualisées au moment de la réception du message (à la lecture) et

²⁰ Eugen Simion, « Ficțiunea jurnalului intim », *op. cit.*, p. 119.

²¹ Ici Simion utilise les termes employés par Barthes (« Délibération », dans *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 410-411). Il trouve que le journal intime n'est qu'un Album formé d'images disparates et qu'il n'arrive jamais à constituer une Œuvre.

²² Eugen Simion, « Ficțiunea jurnalului intim », *op. cit.*, p. 124, nous traduisons.

²³ Le sens commun du *présupposé* en pragmatique est illustré par l'énoncé *Jean a cessé de fumer*, dont le présumé est *Jean fumait* (Oswald Ducrot, dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, (éd. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer), Paris, Seuil, 1995, p. 113 ; Jacques Moeschler et Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 533).

« nécessaires à la compréhension/interprétation de l'information »²⁴. Notre analyse s'appuie sur le schéma de Randall en insistant surtout sur le rôle de la « convention ».

Les conventions et les présupposés formels aident le lecteur à classer un texte comme appartenant à un certain genre selon les indications paratextuelles qui se trouvent sur la couverture. Par exemple, en lisant le sous-titre sur la couverture du livre de Daniel Timsit, le lecteur reconnaît cette convention qui lui indique l'appartenance au genre du « journal intime ». Cette convention le conduit vers quelques présupposés avant même de passer à la lecture du texte. Ces présupposés « provoqueront des attentes concernant, par exemple, les composantes [...] du personnage, et de la forme »²⁵.

Dominique Maingueneau se situe dans le même ordre d'idées quand il fait l'analyse des genres littéraires dans une perspective discursive. Il utilise même le terme de « convention tacite » pour signaler qu'une fois que le lecteur comprend de quel genre il s'agit, il oriente ses attentes dans cette direction-là :

Les lois du discours sont donc modulées ; le public, sachant à quel genre il va avoir affaire, structure ses attentes en conséquence. [...] les attentes du public dérivent d'un contrat tacite, celui qu'a passé l'auteur avec lui en produisant une comédie de boulevard, un roman policier ou un pamphlet.²⁶

Mais les attentes du lecteur peuvent être transgressées. Pour revenir au cas du journal de Timsit, le lecteur sera étonné de trouver des stratégies surprenantes pour une écriture appartenant au genre du « journal » : deux narrateurs autodiégétiques, une perspective rétrospective pour certaines parties du récit, la suppression des repères du calendrier pour les mêmes fragments. De plus, l'auteur insère des récits appartenant à d'autres narrateurs, comme les camarades de prison de Timsit, qui racontent les horreurs du colonialisme.

En faisant référence au roman moderne, Randall estime que le lecteur contemporain avisé devrait détenir « moins d'attentes formelles qu'un lecteur relativement peu expérimenté »²⁷. Cette remarque est sans doute valable pour tous les genres dans la littérature contemporaine, y compris pour le journal intime. Randall affirme cependant que « le recours au genre est une façon de situer le texte dans son contexte de discours antérieurs, source de son identité »²⁸. Après avoir situé le texte dans le contexte d'un certain genre, il faut bien observer sa relation avec ce genre. Maingueneau fait remarquer :

Les genres ne suffisent pourtant pas à définir tous les contrats possibles de la littérature, puisque les œuvres aussi peuvent instituer des contrats singuliers. Sur cette base, on peut en distinguer trois types :
- ceux qui s'inscrivent exactement dans les limites d'un genre ;

²⁴ Marilyn Randall, *Le contexte littéraire*, op. cit., p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 122.

²⁷ Marilyn Randall, *Le contexte littéraire*, op. cit., p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

- ceux qui jouent avec les contrats génériques (en mêlant plusieurs genres [...]) ;
 - ceux qui se présentent hors de tout genre, c'est-à-dire prétendent définir un pacte singulier.
- [...] En d'autres termes, *d'avantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses relations à ce genre.*²⁹

Le journal de Timsit s'inscrit, selon nous, dans le deuxième type d'œuvres. La convention formelle au niveau générique du sous-titre rend le lecteur capable de repérer le genre « journal », ainsi que la période où le livre a été écrit : *Journal de prison 1956-1962*. Les présupposés créés par la reconnaissance de cette convention formelle, conformément aux connaissances du lecteur, relèvent des principes qui fondent le genre du « journal intime ». Les attentes du lecteur configurent en conséquence des stratégies discursives propres au genre : un narrateur – personnage dont le nom serait Daniel Timsit et dont l'écriture, simultanée avec l'expérience carcérale, comprendrait des notations au jour le jour pendant la période 1956-1962.

(Si le lecteur était plus avisé, il pourrait présupposer qu'un détenu politique ne peut pas décrire son expérience carcérale simultanément). Plus précisément encore, le lecteur peut repérer « le sous-genre du journal carcéral », grâce à la précision : *Journal de prison*. Ses attentes sont donc structurées dans un sous-genre qui mélange les stratégies discursives du journal intime, de l'autobiographie, des mémoires et même de la fiction. Pourtant, la lecture du livre de Timsit peut perturber par des stratégies discursives inattendues. Cependant, il faut le dire, toutes déroutantes qu'elles soient, les techniques narratives dont Timsit se sert contribuent de manière efficace au projet du livre, celui de rendre compte d'une expérience controversée et complexe.

L'œuvre vise en effet à rendre compte de la complexité de la guerre d'Algérie : il y a, d'un côté, la politique équivoque du général de Gaulle et la pression brutale des Français qui atteint son point culminant avec l'activité de l'Organisation Armée Secrète et, de l'autre côté, il y a les luttes internes entre les Algériens. Toute cette situation politique obscure a généré des formes de combat inédites à l'époque : les attentats, souvent suicidaires, en pleine rue. Après la guerre, d'autres circonstances tortueuses apparaissent : ceux qui avaient lutté, au prix de leur liberté, pour l'indépendance, sont parfois obligés de quitter leur pays ou, pire, ils sont torturés par les partis adverses.

Si le lecteur envisage le contexte du livre, alors il peut mieux comprendre les intrusions atypiques pour un journal de ce genre. Timsit, le narrateur âgé, devait intervenir dans le récit pour éclairer le lecteur de France, tout autant que celui d'Algérie, sur son expérience relatée dans le journal et son propre rôle.

Comment publier un journal en tant que médecin qui a fabriqué des explosifs dans l'hôpital où il travaillait ? Comment justifier sa participation à une guerre où il n'était pas obligé de s'engager ? N'oublions pas qu'il était juif, et que toute son éducation était française. De plus, il y a eu des Juifs qui

²⁹ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 122.

se sont engagés du côté des Français dans la guerre. Le prologue, les notes en bas de page et les insertions en italiques sont essentielles. Les histoires des codétenus, toujours en italiques, révèlent le visage obscur du colonialisme qui a déclenché la réaction des indigènes, comme l'illustre ce fragment : « Adda conclut : « Trente ans de politique et on n'a rien obtenu, on demandait l'égalité seulement. Si la France nous avait donné du travail et de l'égalité elle aurait peut-être réussi. [...] » » (P, 239 - 240).

Ou encore :

Si la France n'avait pas tant tué dans la région, peut-être que la révolution n'aurait pas pris. Mais après le 20 août³⁰, ils prenaient tous les jeunes, sans discussion, les faisaient monter dans les camions et les fusillaient. C'est ce qui a allumé le feu. Mourir pour mourir, autant mourir avec ses frères, et tuer le plus qu'on peut³¹ (P, 271).

Qui plus est, la scission entre le narrateur-personnage jeune et le narrateur âgé reflète la tension intérieure entre l'Algérien dévoué à son pays et l'Européen éduqué dans le respect des valeurs occidentales :

Révolutionnaire de romance !

Je sens mon cœur se diviser en deux. Ce sont deux chevaux de course, l'un hardi, délirant, emporté par la fièvre, et l'autre son pauvre frère qui se traîne affolé, souffrant et n'arrive pas à le suivre. Mon cœur enfle à se briser du galop de ces chevaux maudits (P, 185).

Les transgressions génériques sont nombreuses dans le journal de Timsit. La bifurcation des voix narratives et les intrusions fictionnelles lui assurent, pour reprendre les termes de Roland Barthes, le passage de l'*Album*, à l'*Œuvre*.

3. Les structures narratives déviant de la norme dans le journal de Daniel Timsit

Dans *Récits de la longue patience*, le narrateur des notes écrites en prison est autodiégétique (ou un je-narrant-protagoniste). Au contraire, dans les passages insérés, on peut observer deux formes de narration. Il y a au début une narration homodiégétique faite par un narrateur-témoin, distancié du personnage-acteur : « Chaque gourbi devait comprendre des détenus 'fortunés' qui recevaient des mandats et des colis de leur famille, et des détenus pauvres qui ne recevaient rien. [...] Les repas étaient pris en commun et les tâches reparties. » (P, 33). Ce type de fragments a une fonction explicative et assure le « common ground »³², donc le terrain commun nécessaire à la compréhension

³⁰ Une note en bas de page nous explique : « Le 20 août 1955 marque le début du soulèvement du Nord-Constantinois », Daniel Timsit, *Récits de la longue patience. Journal de prison 1956 – 1962, op. cit.*, p. 271.

³¹ Puisque la distinction entre les passages en italiques, ajoutés par le narrateur âgé, et le corps du journal en caractères romains est très importante dans notre analyse, nous garderons les caractères tels qu'ils apparaissent dans le journal. Pour mettre en évidence certaines formules, nous intervenons dans le texte en utilisant le caractère gras (superposé aux caractères romains ou italiques de l'original).

³² Dominique Bassano, dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit.*, p. 418.

du texte du journal. Elle facilite la relation entre l'auteur et le lecteur, autrement dit, entre l'émetteur et le récepteur du texte littéraire.

De même, nous avons identifié un moment de rupture qui provoque la bifurcation de la narration : le je-narrateur s'efface et la narration devient hétérodiégétique, marquée par des traits fictionnels. Dans ce type de fragments, le narrateur désigne son personnage toujours à la troisième personne et parfois par son nom : « *Il ne sut comment, il se retrouva à la nuit.* » (P, 286), « *Daniel n'a pas envie de causer de la situation politique* » (P, 294). Ce clivage de l'identité narrative est provoqué par les intrusions fictionnelles dans un récit fixé sur des événements historiques précis, tel que Paul Ricœur l'estime :

Dans l'échange des rôles entre l'histoire et la fiction, la composante historique du récit sur soi-même tire celui-ci du côté d'une chronique soumise aux mêmes vérifications documentaires que toute autre narration historique, tandis que la composante fictionnelle le tire du côté des variations imaginatives qui déstabilisent l'identité narrative.³³ (P, 358).

Nous tenons à illustrer ce procédé par l'analyse d'un passage plus long du journal où la troisième personne s'entremêle avec la première et la deuxième sous forme de fiction. Ce qui est très intéressant, c'est que le passage en italiques, cette fois-ci, ne joue pas le rôle d'un liant entre les notes de prison, mais qu'il est intégré dans une note (non) datée « Mars-avril 60. En cellule. Sans date ». La note suggère un dialogue du personnage-acteur avec lui-même, sans toutefois le préciser : « Cela pourrait s'intituler : "Robinson et Vendredi" ou "Dialogues avec soi-même". Que resterait-il de ce qui fait un homme si l'on passait tout au crible ? » (P, 209). Il revient au narrateur âgé de retracer ce dialogue, en utilisant des stratégies propres à la fiction. Il parle de Timsit à la troisième personne et l'envisage seul ; la nuit, il entend des voix au dehors de la prison et il fume en compagnie d'une lampe et d'une araignée. Celles-ci sont personnifiées et le personnage-acteur dialogue avec elles : « *Il est seul, il dialogue avec une lampe vieillotte, piquée de poussière. La lampe l'écoute.* »³⁴ (P, 209). Le passage en italiques présente les troubles nocturnes de Timsit et il est continué par la note écrite en prison, qui évoque le matin suivant : « Au deuxième appel le gardien a claqué le guichet. J'ai remué un bras pour indiquer que j'étais réveillé et non mort ni évadé. Le gardien satisfait est passé. » (P, 211).

La solitude crépusculaire est mise en évidence par « *les voix ignorantes* » des gens au-dehors et par le fait que la lampe même l'écoute avec ennui :

Elle écoute sans acrimonie, mais avec un ennui discret, elle ne peut faire autrement que de l'entendre comme elle a entendu tant d'autres prisonniers, mais ça ne l'intéresse pas. Elle ne cherche pas, peut-être est-elle trop vieille et expérimentée pour cela (P, 209).

L'araignée prend la parole et apostrophe le personnage dans un discours direct :

³³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III – *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 358.

³⁴ Nous soulignons.

Il ferme les yeux pour fuir la lampe soucieuse qui le veille et l'araignée brillante qui jubile. Elle le sait faible et vain, proie facile. Un songeur aux yeux doux « Tu es un hôte imbécile et friable. Tu es petit et tu n'es plus l'enfant aux yeux invincibles. Tu es creux comme un emballage de carton, une valise de pauvre » (P, 210).

Encore plus intéressante est la voix du je-narré, qui n'est pas mêlée à celle du je-narrant. Le narrateur est hétérodiégétique et le personnage est désigné à la troisième personne. En observant l'emploi du *il* et du *je* dans le fragment suivant, nous voyons que la première personne fait partie d'un discours indirect-libre du personnage-acteur :

Il allume une cigarette. Dehors enfin une voix chante, mais d'autres rient trop fort. [...] Ô mon Dieu ! Chassez cette araignée. Serait-elle mon juge ? Elle est accroupie près du trou d'aisance contre le mur moisi d'eau verte. Il sait qu'elle ne partira plus, qu'elle ne le quittera plus de ses yeux avides, mille fois avides, ses yeux multipliés par mille qui regardent partout, de partout. Je suis prisonnier des murs et de l'araignée. Ma vérité n'est plus une femme, mais une putain d'araignée qui me guette et me dévorera quand le violoncelle ne jouera plus. Les voix ignorantes s'entremêlent au-dehors. Il se brûle les doigts à la braise de la cigarette, mais il s'en réjouit (P, 210).

Ce fragment est extrait du deuxième cahier écrit dans la prison des Baumettes en France. Le nom de ce cahier, « *Jonas est avalé par le grand poisson* », outre l'allusion biblique, renvoie, lui aussi, au monde fictionnel. Jonas devient le synonyme de Joseph, le héros de *Suite baroque*³⁵, un autre ouvrage de Timsit, qui, selon Doukhan, représente un hybride générique qui mélange roman, « biographie d'une époque », autobiographie et poésie³⁶. Doukhan n'hésite pas à identifier Joseph à Daniel Timsit³⁷ et celui-ci ne réfute pas ce rapprochement. Nous estimons que Jonas n'est qu'un autre héros, semblable à Joseph, qui représente le vécu de Daniel Timsit au niveau fictionnel. Son parcours est de nouveau marqué encore par trois titres : ceux de deux cahiers écrits aux Petites Baumettes³⁸ (Marseille) en 1960, « *Jonas dans la soute du temps* » (P, 349) et « *Jonas, les jours et les nuits, nul horizon* » (P, 429), et celui des dernières notes de 1961 - 1962 : « *La prison d'Angers. Jonas est rejeté sur les rives de l'autre monde* » (P, 459).

L'écartement entre le narrateur âgé et son personnage-acteur est évident dans les titres de deux de ces fragments : « 15 mai [1960]. Je m'imagine. Essai de mise à distance » (P, 286) et « Notre quotidien. Je nous regarde » (P, 294). Le narrateur aurait pu dire, par exemple, « je me souviens », mais il choisit « je m'imagine », justement pour communiquer son intention de plonger dans la fiction. Dans les deux fragments, le narrateur désigne son personnage toujours à la troisième personne et parfois par son nom : « *Il ne sut comment, il se retrouva à la nuit.* » (P, 286), « *Daniel n'a pas envie de*

³⁵ Daniel Timsit, *Suite baroque. Histoires de Joseph, Slimane et des nuages*, Saint-Denis, Bouchène, 1999.

³⁶ Rolland Doukhan et Daniel Timsit, « Entretien à propos de *Suite baroque. Histoires de Joseph, Slimane et des nuages* de Daniel Timsit », dans la revue en ligne « Plurielles », n° 8, p. 93, février 2008, <http://www.ajhl.org/plurielles/PL8.PDF>.

³⁷ *Ibid.*, p. 94.

³⁸ Au total, il a écrit cinq cahiers dans la prison française des Baumettes.

causer de la situation politique » (P, 294). Dans ces extraits, le narrateur suit son personnage dans la nuit, rapporte le dialogue de celui-ci avec lui-même et raconte les promenades et les discussions politiques des détenus.

En plus de la nécessité d'assurer le terrain commun essentiel pour une communication réussie entre l'auteur et le lecteur, les passages insérés affirment un déchirement qui entraîne la scission entre les deux narrateurs. Il semble que le fragment cité plus haut n'aurait pas pu rendre la douleur si vive sans le biais de la fiction. Dans son autobiographie, *Algérie*, Timsit avoue son désir d'exprimer la souffrance et certains épisodes de son activité de combattant par la voie de la fiction. Celle-ci serait plus apte à révéler la profondeur et la vérité : « on ne va pas raconter cela comme ça, parce que cela mérite la profondeur et la vérité du roman »³⁹. Le déchirement est très évident au sujet des attentats terroristes dans la ville :

Pour moi, les explosifs, c'est pour les forces armées, c'est pour le maquis... Vous savez, c'est terrible... Si vous voulez que... c'est trop dur, c'est très dur, très dur... même encore aujourd'hui... les attentats terroristes dans la ville... C'est atroce, on en souffrait tous d'ailleurs, on en souffrait tous parce qu'on te dit : « Ils bombardent des *dechras* », et des enfants étaient tués... [...] Il y a toute une réflexion que je ne vais pas faire comme ça, maintenant, parce qu'il faut vraiment réfléchir sur tous ces épisodes... Mais c'est extrêmement douloureux, jusqu'à aujourd'hui. Pour moi, c'est très douloureux...⁴⁰

Un an après la parution de *l'Algérie*, en 1999, Timsit revient à cette idée de la « vérité du roman », avec la publication de *Suite baroque*. Et trois ans après, il introduit de la fiction dans son journal, comme dans le passage déjà cité et dans d'autres fragments. Le récit reste hétérodiégétique dans certains textes en italiques qui présentent les histoires d'autres narrateurs, les codétenus qui racontent les horreurs du colonialisme (Chaouchi, Si Salah, Hindi le Simple, etc.). Mais souvent le « je » y revient pour désigner le je-narrant-témoin qui orchestre les discours de tous les autres narrateurs.

Conclusion

Le journal de Daniel Timsit se révèle atypique du fait de l'insertion de fragments écrits environ quarante ans après la rédaction des notes en prison. La convention créée par le titre, *Journal de prison 1956 – 1962*, annonce le genre du « journal intime ». Ce que la lecture dévoile, au contraire, c'est une technique qui dévie des principes de ce genre littéraire. Le modèle d'analyse pragmatique de Randall sert à signaler ce contraste par le biais des notions de « convention » et de « présupposé » aussi bien que celle d'« attentes » du lecteur.

La nécessité de compléter les notes écrites en prison par des explications et le déchirement entre Timsit le combattant algérien et Timsit le Français entraînent la scission en trois types de narrateurs :

³⁹ Daniel Timsit, *Algérie, récit anachronique*, op. cit., p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

le je-narrant-protagoniste homodiégétique, le je-narrant-témoin homodiégétique et le narrateur hétérodiégétique. Cette scission détermine la contradiction face à la convention formelle du sous-titre, lequel annonce le genre du journal intime. L'autobiographie et la fiction s'entremêlent dans le livre de Daniel Timsit sous forme de plusieurs types de récit. Ces stratégies narratives contribuent au projet du livre : présenter la vie de Timsit pendant la guerre d'Algérie, les personnes rencontrées et les événements vécus dans toute la complexité d'une réalité qui ne peut pas être comprise en dehors du contexte sociopolitique.

Nous avons essayé de démontrer que le journal de Timsit ne respecte pas certaines caractéristiques du journal intime : le rejet de la fiction et de la poétique, la calendarité, la simultanité et l'insouciance de la beauté du style. L'analyse narrative révèle un narrateur qui écrit son journal au jour le jour en prison et un narrateur qui raconte son vécu à la première personne, avec une perspective rétrospective. Au centre de la confession se trouve l'expérience carcérale. Cette structure entraîne le clivage du récit : d'un côté, il y a le journal intime, de l'autre, l'autobiographie. La narration hétérodiégétique dans les passages insérés introduit un troisième type de récit, qui relève de la fiction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- BARTHES, Roland, « Délibération », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 399-412. Article repris de « Tel Quel », Paris, hiver 1979, n° 82, p. 8-18.
- BASSANO, Dominique, dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, (éd. Oswald Ducrot et coll.), Paris, Seuil, 1995.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- DOUKHAN, Rolland et Daniel TIMSIT, « Entretien à propos de *Suite baroque. Histoires de Joseph, Slimane et des nuages* de Daniel Timsit » », dans la revue en ligne « Plurielles », n° 8, p. 93, février 2008, <http://www.ajhl.org/plurielles/PL8.PDF>.
- DUCROT, Oswald, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- _____, le site « Autopacte », 2008, <http://www.autopacte.org/>.
- LELEU, Michèle, *Les journaux intimes*, Paris, PUF, 1952.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MOESCHLER, Jacques et coll., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- RANDALL, Marilyn, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Rejean*

- Ducharme*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1990.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, t. III – *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- SIMION, Eugen, « Ficțiunea jurnalului intim », vol. I, « Există o poetică a jurnalului ? », București, Univers Enciclopedic, 2001.
- TIMSIT, Daniel, *Récits de la longue patience. Journal de prison 1956 – 1962*, Paris, Flammarion/Bouchène, 2002.
- _____, *Algérie, récit anachronique*, Alger, Bouchène, 1998.
- _____, *Suite baroque. Histoires de Joseph, Slimane et des nuages*, Saint-Denis, Bouchène, 1999.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

**L'ÉCRITURE DU CORPS HORS NORME D'ANNE-MARIE ALONZO :
DÉTOURNER LA NORME.
L'EXEMPLE DE *GESTE* (1979)¹**

Camille DELON

Centre d'études féminines et d'études de genre, université Paris 8 Saint-Denis, France

Introduction

Étymologiquement, le mot « norme » provient du latin *norma*, signifiant l'équerre, la règle, et réfère à quelque chose de droit qui ne dévie pas, comme une ligne qui suit un ordre et qui répond d'une organisation. La norme est disciplinaire, elle est historique, linguistique, grammaticale, esthétique, sociologique. La norme est assertive, elle affirme et approuve, elle dicte aussi. Encore faut-il, pour cela, qu'elle s'adresse à quelqu'un ou à quelque chose, qu'elle établisse une relation, car même si elle occupe une position référentielle et hégémonique, la norme est une notion variable et déplaçable.

Par exemple, le philosophe Georges Canguilhem² distingue l'anomal de l'anormal. Si l'anomal (*anomos* : différent de ce qui semble irrégulier, donne l'anomalie) relève selon lui de la biologie, l'anormal doit être envisagé comme une interaction entre l'être vivant et son milieu. La norme, pour Canguilhem, n'a de sens que si elle est mise en relation. Seule, elle n'existe pas. Autrement dit, la norme est la somme des rapports et des constructions variant selon les milieux et les époques modernes³.

Cette définition d'une norme en mouvement permanent aiguillera notre lecture de *Geste* d'Anne-Marie Alonzo. Elle nous permettra d'interroger à la fois la norme corporelle et la norme littéraire, car dans le texte d'Alonzo, le verbe n'est jamais séparé du corps ; l'un vit pour l'autre. La lecture pose alors deux questions : qu'est-ce qui fait un corps normal ? Et qu'est-ce qui constitue la norme du texte ? Nous nous attacherons à observer les infractions littéraires et corporelles auxquelles l'auteur répond. Cette étude a pour objectif d'examiner la déviation du corps et du texte par rapport à la ligne droite que la norme, par définition, est supposée imposer.

¹ Anne-Marie Alonzo est née en Égypte en 1951. Elle a émigré au Québec en 1963 où elle a vécu jusqu'à sa mort en 2005. À l'âge de 14 ans, elle est victime d'un accident de voiture à la suite duquel elle restera paralysée du cou aux orteils. Après des études littéraires, et notamment une thèse sur Violette Leduc, elle est devenue journaliste, critique d'art et éditrice, elle a cofondé les éditions Trois à Montréal. Elle a publié une trentaine de livres.

² Canguilhem George, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, p. 81.

³ Le mot semble avoir été rare jusqu'au XIXe siècle. Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006.

La première réelle infraction d'Anne-Marie Alonzo a été d'avoir osé s'attaquer à l'écriture. *Geste* paraît en 1979 aux éditions Des femmes, fondées par Antoinette Fouque en parallèle au Mouvement des femmes. Le texte s'inscrit par ses procédés d'écriture et sa thématique dans la lignée esthétique et littéraire de la sexualité du langage et de la différence sexuelle : Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Jeanne Hyvrard. Pour ces écrivaines, et en particulier pour Cixous que nous citons ici à ce sujet, écrire, quand on est une femme, constitue un acte de réincorporation du langage, de réappropriation du corps. L'écriture est donc déjà un acte transgressif : « Peut-être n'ai-je pu écrire que parce que cette langue a échappé au sort réservé aux petits chaperons rouges. Quand tu ne mets pas ta langue dans ta poche, il y a toujours une grammaire pour la censurer. »⁴

Geste transmet la pensée d'une jeune fille qui a un accident de voiture et qui devient paralysée, une pensée recueillie depuis le long séjour à l'hôpital jusqu'au retour à la vie « normale », amoureuse et indépendante, en mouvement. Formellement, des petits textes poétiques sont appareillés les uns aux autres. La forme physique du livre interroge instantanément le genre littéraire. Les blocs de mots glissés à l'intérieur du livre, identifiables par leur mise en page singulière, gênent la linéarité de la narration et brouillent la chronologie d'un éventuel récit. L'apparence morcelée, dysmorphique, du texte rappelle sans cesse celle du corps soulignant ainsi l'imbrication inextricable des deux, au point qu'ils sont parfois difficilement dissociables. Corps et texte fonctionnent, chez Alonzo, de manière simultanée. Le second met en fiction les soubresauts qui accompagnent l'asphyxie du premier. Si la quadriplégie fait dévier le corps de la norme, elle n'épargne pas le texte, lui aussi paralysé. Un nouvel objet corps apparaît et donne naissance à un nouvel objet texte. Cette étude examinera ce qui constitue la norme, à partir de l'exemple du corps dysfonctionnant mis en scène dans *Geste* et à partir du texte suffocant.

Notre analyse montrera que la déviation empruntée par le couple corps-texte le conduit vers ce que Canguilhem appelle « un autre normal » plutôt que vers une « infraction » qui le mettrait hors-la-loi.

Corps en *effiction*, corps en infraction.

Fiction et facture du corps

En réfléchissant au rapport entre le corps du musicien et son instrument de musique, le théoricien de la musique et philosophe Peter Szendy⁵ conçoit lui-même la notion d'« effiction » à partir de « effictio » et de « fiction ». Szendy commente *Le Neveu de Rameau* de Diderot :

⁴ Cixous Hélène, « La Venue à l'écriture », dans *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1976, p. 30.

⁵ Szendy Peter, *Membres fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.

Il est vrai que le corps du Neveu est un corps de fiction (*fictum*). C'est un corps fabriqué, et doublement : il n'a son lieu que dans les pages qui le racontent, le façonnent ; et, dans ces pages, il emprunte sa consistance, voire même sa simple stance ou sa facture, à d'autres corps, desquels il est composé, desquels il est fait (*factum*).

Le Neveu doit toute sa tenue à *l'effictio* qu'en donne Diderot, au sens de cette vieille figure de rhétorique (*effictio*) qui désignait la description verbale d'un corps, généralement de la tête aux pieds⁶.

L'*effictio*, rappelons-le, est la description anatomique d'un corps qui permet la reconstitution physique d'une personne, c'est la rédaction d'un portrait qui rend le corps tangible, comme l'autopsie que le médecin légiste dicte à sa machine. Cette pratique performative rencontrant la narration, la fiction du corps, donne *l'effictio*, un jumelage entre la fiction et la facture, entre le *fictum* et le *factum*. Szendy nous offre là un outil lumineux pour la lecture de *Geste*.

Dans le texte d'Anne-Marie Alonzo, le corps prend aussi ce que Szendy appelle « sa simple stance » : pas une page ne se tourne sans que le corps n'y apparaisse. Toutes ses parties sont mobilisées (ou plutôt « immobilisées ») pour remplir le texte de corps. L'auteure fait appel à des termes désignant des membres comme les pieds, les jambes, les bras, le crâne et des termes faisant appel à la matière du corps comme la peau ou le sang, termes qui prouvent l'organicité du corps et qui constituent la preuve même de son existence. Comme pour le Neveu, le corps de *Geste* a lieu dans le texte où il est raconté, où il est mis en fiction d'un point de vue esthétique et où il est fait, mis en facture, fabriqué d'un point de vue organique.

Par ailleurs, Peter Szendy formule l'idée d'un corps qui s'adapte parfaitement au support auquel il se rattache : en l'occurrence, l'instrument de musique. Dans la préface, il se remémore sa première rencontre avec le piano quand il s'imaginait que son corps coulait dans les touches du clavier de manière à parfaitement épouser l'instrument. Il rêve d'une union quasi physiologique avec le piano :

J'ai l'impression, en fixant du regard la clavature avec laquelle je suis presque au niveau (ma taille ne dépasse guère sa hauteur), qu'il me faudra couler mon corps dans ce moule mobile, mouvant, que forment les touches que G. presse ou relâche. Il me faudra épouser plastiquement ce contour dont il aura déposé pour moi la forme en creux. J'enregistre, avec la plus intense attention, les déformations de la ligne des touches, ici relevées, enfoncées là. Une ligne crénelée, angulée. Je vais modeler mon corps sur cette enveloppe déposée et vide, que le sien laisse fugitivement. [...] il y aura eu cette expérience saisissante : épouser un autre corps⁷.

Dans *Geste*, ce support de rattachement du corps est le texte. L'auteure semble, elle aussi, avoir déversé du corps, probablement le sien, dans le texte. Les nombreuses occurrences du mot « corps » ou de mots faisant référence aux parties du corps, plus de trois cent trente en totalité, sont telles que certaines pages n'affichent plus qu'un enchaînement de membres, alignés les uns derrière les autres ou les uns au-dessus des autres.

⁶ Szendy Peter, *Membres fantômes, des corps musiciens*, op. cit., p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

Le texte d'Anne-Marie Alonzo suit un trajet tout à fait singulier dans la mesure où il n'y a pas de réelle consistance du corps. La consistance d'un corps se résume à la somme de ce qui relève des solidités du corps et de la cohérence de ces solidités, la somme de ce qui relève d'un ensemble homogène de la matière. Or, si le corps de *Geste* est effectivement solide, s'il dispose bien d'une matière tangible, il n'en est pas moins incohérent. Sa topographie corporelle ne correspond à aucun modèle, à aucun canon, à aucune référence à laquelle le lecteur pourrait se rattacher.

L'auteure démantèle le corps dont chaque membre se lit indépendamment des autres. Régulièrement, les membres jetés sur le papier donnent l'impression de se retrouver là, par hasard. Accolés les uns aux autres, souvent sans coordination, ils se perdent au sein de phrases à la syntaxe défailante, sans verbe ni ponctuation. Cet éparpillement produit de nouvelles parties du corps, hybrides, formées par le regroupement esthétique d'un corps fractionné. Ainsi apparaissent des « coudes chevilles »⁸ ou des « coudes chevilles fesses » (P, 19), des « oreilles menton bras jambes » (P, 16), un « dos jambe » (P, 80), des « reins jambes dos » (P, 71). En outre, la solidification de la matière révèle une relative précarité :

Je me sens me vois glisser. Couler. Mais non vous ne tomberez pas. Levez la tête. Regardez-nous !
Sur sous moi des coussins. Nuage blanc. Chaque bras chaque pied. La tête et le dos.
Mes chairs sont flasques mes doigts mous⁹.

La matière est bien réelle, mais elle est pourtant intangible. Difficile d'attraper quelque chose qui glisse ou quelque chose de liquide ; pourtant ce liquide est bien une chose. Le corps affiche donc une incohérence totale en ne suivant aucune ligne et donc aucune norme. Il se met en infraction, mais il se met également en fraction, il se fragmente et il fragmente le texte comme le montre l'exemple suivant :

Boucles brunes.
Sur un tronc.
Pas de bras
jambes.
Rouler sur soi
d'une chambre
l'autre.
M'auras m'auras pas¹⁰.

Les phrases sont segmentées, le corps du texte est découpé. Les « boucles brunes » et le « tronc » ne semblent plus faire partie du même corps, comme ils semblent ne plus faire partie de la même phrase, ils ne figurent pas sur la même ligne. De même, les « bras » et les « jambes » sont répartis sur

⁸ Alonzo Anne-Marie, *Geste*, Paris, Des femmes, 1979, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

deux lignes différentes, ils divisent le bloc de texte et soulignent leur indépendance malgré leur appartenance à la même phrase d'une part, et au même corps d'autre part.

Corps-texte : une construction interactive et performative

Il n'y a pas que l'effctio qui joue un rôle performatif dans ce texte. Pour unir texte et corps, l'auteure introduit des caractéristiques physiques et sensorielles semblables à celles dont dispose intrinsèquement un corps. Le livre paraît vivant à la fois à travers les procédés d'écriture de l'auteure, mais aussi à travers ses caractéristiques éditoriales. En effet, l'impression du texte, par endroits, présente des irrégularités : des lettres montent légèrement, d'autres descendent. FAUX PAS d'impression ou volonté de l'auteure, quel qu'en soit le motif, le texte semble sangloter. Ce tremblement sur le papier rappelle celui du corps, qui essaie en vain de revenir au mouvement. Ce défaut visible dans l'édition de *Geste* accentue l'essoufflement et le morcellement de l'écriture ; il met en lumière l'anormalité du corps dont l'écriture émane. Le corps mutilé produit un texte également mutilé : le premier n'est pas droit, il ne tient pas debout et entraîne la déviation du second qui ne tient pas sur une ligne. De plus, le texte endosse un rôle performatif, car il devient ce qu'il décrit, en particulier dans son rapport avec le lecteur. Anne-Marie Alonzo crée de l'interactivité avec lui, en lui faisant partager sa souffrance. Une lecture de *Geste* à voix haute provoque irrémédiablement une sensation d'étouffement qui se manifeste par un serrement de gorge :

Je tire grimace ma tête l'esprit congestionné l'effort je dis regarde j'essaie je force efforce ne sert à rien.¹¹
[...]Inutile de venir pour encore torture cette pratique plus de bras jambes corps plus rien un poids au bout de moi poids plume je dis ne sens rien donc.¹²
[...] éclatée propulsée renversée envolée la tête danse un deux trois quatre vertèbres déchaînées disloquées déplacées endiablées je perds tout et le cou attachez détachez vos ceintures atterrissage forcé raté je vole il y a les sièges le pare-brise me retiens je tombe nul ne vole tu vois bien.¹³

En plus des effets de compréhension, la lecture orale requiert des efforts de prononciation. Pour assurer un confort de lecture, il faudrait idéalement un temps de réception de l'information, mais, l'auteure époumone son lecteur en lui jetant immédiatement un autre mot au visage.

L'interactivité émanant du texte rend le désespoir de l'auteure public. La violence avec laquelle son corps doit se débattre transcende le texte et se loge physiquement dans la lecture. Anne-Marie Alonzo s'exprime sur l'écriture de *Geste* :

J'ai écrit, je me suis perdue à écrire *Geste*, d'un souffle, sans penser ni réfléchir, j'ai écrit l'immobile, décrit le mal, l'horreur des heures mortes. J'ai écrit d'un jet comme pour salir, souiller les pages, les rendre témoins, lourdes de toutes les conséquences, les attaquer, ces feuilles, faire des mots, des armes, les aiguïser, armes blanches, muettes, tranchantes, efficaces. Offrir en sacrifice, cette douleur au livre-à-

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

venir et par lui, punir qui le lira : prenez et lisez, ceci est mon corps lacéré, il n'est plus utile ni agréable à regarder, détournez-vous et lisez, vous ne m'échapperez pas.¹⁴

Ces propos tenus dans *L'immobile* traduisent la volonté de l'auteure de toucher physiquement le lecteur, de lui imposer un corps auquel la respiration et la mobilité font défaut, de l'enfermer dans un bloc d'immobilité. Alonzo maltraite son texte et par conséquent, elle maltraite son lecteur à qui le souffle manque à la lecture. Les extraits de *Geste* ci-dessus présentent une accumulation de mots, sans virgule ni ponctuation, à la structure syntaxique déséquilibrée ou réinventée. Alonzo insère le manque et l'excès. Les phrases sont surchargées – en particulier, dans le troisième extrait, de participes passés – et sont amputées de certaines conjonctions de coordination et de certains déterminants, troublant en conséquence la lecture et la bonne prononciation des textes.

Le corps : une surface d'inscription ?

Si le texte se remplit de corps, le corps, lui aussi, existe par le biais de l'écriture. Pour Jean-Louis Déotte, « le corps est la surface d'inscription privilégiée du récit, de la narration »¹⁵, ce qui rappelle la nouvelle de Kafka, *Dans la Colonie pénitentiaire*, et son dispositif pénitentiaire qui écrit le crime commis par le prisonnier directement dans sa peau. Dans *Geste*, le corps, pourtant lieu du texte, ne narre pas. Bien que le texte soit lacéré, abîmé et mutilé exactement comme le corps est lacéré, abîmé et mutilé par l'accident et l'hospitalisation, le récit ne prend pas forme sur le corps. Nous avons vu que le texte graphiquement morcelé incarnait la désarticulation du corps. Pour contrarier le récit, l'auteure procède par ailleurs à des amputations qui gênent la formation du récit. Par exemple, elle retire aux phrases leur verbe. Elle leur supprime leur colonne vertébrale et les prive ainsi de l'action, de leur système nerveux. Parallèlement, certaines phrases demeurent inachevées :

Camisole de. N'ai plus d'ongles pas de ceinture lacets une chaîne, mais les doigts gourds ne risque rien¹⁶.

Sombrier amour (se) fonde
Pou céder tout
a ma.¹⁷

Tout te dire ma seule et le mal. Debout quel couple ferions-nous. Yeux dans les. Et nos tailles enlacées.
Vers la Grèce la France l'Italie. Les plages et les saisons (je dis ailleurs le printemps passe). Ni vues ni¹⁸

Enfin, nous l'avons déjà évoqué, Alonzo joue avec la ponctuation et complexifie la lecture. À travers ces procédés, elle remet en cause la finitude du corps dans l'espace et la finalité même de la narration. Il lui est impossible de raconter ce corps qui ne tient ni debout ni en place, ce corps qui ne

¹⁴ Alonzo Anne-Marie, *L'immobile*, Montréal, L'hexagone, 1990, p. 59.

¹⁵ Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ?* Paris, La Dispute, 2006, p. 103.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

s'accroche pas, qui n'adhère pas. Le texte ne peut donc pas assurer de rôle narratif, car le corps, fuyant, ne raconte rien et tout ce que le corps est, le texte l'est aussi. Le corps sert de parchemin, la peau reçoit le trajet du texte, mais le corps ne va nulle part, il signifie simplement son occurrence et sa déformation. Les déterritorialisations des espaces corporels bien gardés entravent formellement toute constitution *normale* du récit. Le texte ne récite rien excepté *l'événement-corps* dont il est question, un corps qui dévie.

A/dé/pareiller pour a/dé/normaliser

Appareiller ou dépareiller ?

Jean-Louis Déotte retrace le cheminement étymologique du mot « appareil »¹⁹ ; se dessine alors un point d'intertextualité, certes fortuit, mais heureux²⁰, avec Hélène Cixous et son texte *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*. « Appareil » vient du latin *apparatus* signifiant « préparatif » dans le sens cosmétique du terme, c'est-à-dire d'« apparat », de « cérémonie », de « décor ». « L'appareil, c'est ce qui donne son apparat à l'appareil » selon Déotte. L'utilisation du mot « préparatifs » en titre de l'œuvre de Cixous (titre faisant lui-même référence au livre de Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*) annonce alors un appareillage sémantique entre lui et *Geste. Préparatifs* de Cixous met en scène un corps lourd, engourdi par un mutisme écrasant et immobilisé par des chaînes invisibles aux attaches imprécises. Le corps de *Préparatifs* est le corps de *Geste* :

Le cœur est las ; d'une lassitude lointaine ; il l'a peut-être toujours été ? Le sang lent, mais tu ne sens cela qu'à peine. Il te faut du poids. Pas la mauvaise légèreté, le poids sans poids. Ta chair t'écrase les os. Ce n'est plus vivre, bientôt, c'est avec l'ombre de ta vie, pour passer d'une minute à l'autre, avoir à soulever les montagnes du corps. Tu gis là, sous le corps, qui ne cesse de s'alourdir.²¹

Le lien entre le titre de Cixous et le corps d'Alonzo s'impose comme une évidence puisqu'il est question dans *Geste* d'appareiller le corps, de le *préparer*, avec un fauteuil ou des machines médicales, avec des interventions chirurgicales et autres technologies à visée re-normalisante.

En architecture, « appareiller » renvoie à la taille et l'agencement des pierres, dans le but de rendre les matériaux pareils pour les assembler, pour concevoir la forme. Dans *Geste*, Anne-Marie Alonzo procède à un travail architectural, car elle assemble des blocs de texte d'une certaine manière comme le fait tout écrivain. Mais c'est sur la taille des blocs de texte que la Québécoise dérive. Car elle ne les rend pas tous pareils. Son texte est déformé, dysmorphique, discontinu. Les murs ne tiennent pas droit, ils ne sont pas *alignés*. Une mise en page irrégulière et un agencement de phrases dans lesquelles les mots ne s'imbriquent pas bien, où la construction gêne la bonne prononciation, *dépareille* le texte.

¹⁹ Déotte Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004.

²⁰ Quand elle écrit *Geste*, Anne-Marie Alonzo n'a pas encore lu le texte de Cixous. Voir Dupré Louise, « Écrire comme vivre : dans l'hybridité. Entretien avec Anne-Marie Alonzo », « Voix et Images », vol. 19, n° 2, 1994, p. 240-241.

²¹ Cixous Hélène, *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*, Paris, Des femmes, 1978, p. 10.

Une écriture prothétique : l'infinitude du corps.

Dans une acception seconde, le mot « appareil » s'emploie dans le sens de « dispositif », « instrument », « prothèse »²². Dans un sens large et général, la prothèse est un outil permettant de recouvrer des facultés défaillantes (une deuxième jambe permettant de marcher par exemple) ou de combler visuellement et formellement un état jugé défaillant (on pense à la prothèse mammaire, considérée par la poétesse afro-américaine Audre Lorde comme une « mascarade »²³). Dans le monde techno-informatique, c'est aussi un support de sauvegarde et de transmission : ordinateur, disque dur externe, clé USB, etc. En outre, la prothèse constitue un des motifs de réflexion contemporains importants dans les humanités²⁴, en particulier dans le champ des technosciences.

Le philosophe américain David Wills pense la prothèse comme système des articulations entre deux « corps » (en l'occurrence, « corps physique » et « corps de texte »). Il va même plus loin, car pour lui la prothèse *est* la relation entre deux choses distinctes. L'articulation entre le corps et l'écriture constitue une relation prothétique. Autrement dit, ce n'est pas seulement le support sur lequel on imprime qui constitue la prothèse, mais le fait de créer la prothèse, le fait de prothétiser, en un mot : l'écriture. En écrivant son corps, en injectant des membres et de la matière charnelle dans le livre, Anne-Marie Alonzo procède donc à un appareillage de son corps. Elle fabrique de la prothèse en imprimant de manière définitive, sur un support extérieur et transmissible, les parties de son corps, mais aussi en réalisant, en écrivant, cette impression et cette transmission.

L'écriture permet cependant des écarts, la projection prothétique ne se faisant pas forcément de manière linéaire. *Geste* est une bonne illustration. En effet, Anne-Marie Alonzo joue avec les lignes, avec l'équerre de la norme. Dans un sens, la feuille de papier est l'orthèse, ce qui rend droit (*orthos* en grec signifie « droit »), ce qui permet d'aligner les mots, de coucher les membres les uns à côté des autres. L'écriture, quant à elle, est la prothèse. Elle permet un accompagnement de cet alignement (pas toujours très droit comme nous l'avons vu plus haut), une mise en perspective de ce qui est rendu droit.

On voit avec *Geste* que l'écriture ne peut pas recréer le corps « normal » dans et par la prothèse puisqu'ici le corps ne ressemble à aucune autre figure humaine reconnue. Cependant, même si le corps est décomposé et agencé selon une nouvelle topographie, l'écriture offre une pérennité et une étendue sans limites précises à la chair. Jean-Louis Déotte commente la relation corps/écriture permettant une extension du corps :

²² *Ibid.*, *loc. cit.*

²³ Audre Lorde, « Cancer du sein : pouvoir ou prothèses ? », dans « Journal du cancer », Genève, Mamamélis, 1998.

²⁴ Sur des approches de la prothèse différentes, nous pouvons citer David Wills, Donna Haraway aux États-Unis, Jacques Derrida sur le supplément, Bernard Andrieu, Orlan en France, Beatriz Preciado en Espagne, l'artiste australien Stélarc, etc.

L'écriture sur un support extérieur au corps peut déjà être considérée comme une projection prothétique hors des limites du cerveau humain ce qui rend disponible une capacité de mémorisation illimitée en raison de l'immatérialité croissante des supports. La prothèse rend donc possible, du fait de l'extériorisation, la projection sur un support externe, l'« illimitation » d'une capacité humaine finie.²⁵

Pour Déotte, la transmission de la mémoire n'est possible que grâce à la projection prothétique de cette mémoire ; autrement dit, la transmission a lieu *sur* et *par* la prothèse. Par ailleurs, cette transmission de la mémoire nécessite une innervation des corps, c'est-à-dire l'appareillage du corps et de la technique – ici l'écriture – en une relation prothétique.

Lorsque Freud utilisait le bloc magique comme outil technique pour recevoir la mémoire du corps, il procédait à un appareillage du même type. La mémoire sortait du corps et s'y annexait sur et par un support prothétique. Le patient déposait une *trace* qui permettait, comme le souligne Jacques Derrida²⁶, de disposer de la matière de l'appareil psychique, mais aussi de l'effacer. D'une certaine manière, l'écriture sur le support livre offre cette même possibilité à Anne-Marie Alonzo qui sort son corps et le déplace dans le texte, par bribes et par instants. Seulement, si elle prothétise son corps, si elle le transmet au moyen de l'écriture, la prothèse n'offre pas de réelle reconstitution ou de véritable reconstruction de la mémoire du corps. La prothèse peut en effet prolonger le corps, mais elle ne parvient pas à recomposer sa mémoire. Dans *Geste*, le corps ne raconte pas d'histoire, nous l'avons dit, mais il n'a pas d'histoire non plus, le corps ayant perdu toute antériorité. Il subsiste tout simplement.

Penser la mémoire du corps conduit invariablement à penser l'archive. En restituant son corps, Anne-Marie Alonzo le range, dans le sens où elle constitue des rangées de corps. Le rangement est un archivage, c'est-à-dire un classement, une organisation, un montage. Pourtant, on le sait, Anne-Marie Alonzo déclasse, désorganise, démonte. Elle ne parvient pas à rester dans les *rangs*. Ses rangées de membres proposent un corps déclassé, balayé et il ne subsiste que du désordre. Le corps se heurte au principe même d'archive et il lui est impossible d'être rangé. Tout comme Derrida se demande, dans *Mal d'Archive*, si la circoncision est une archive, si elle est extérieure au corps, nous pourrions alors nous demander si la cicatrice, si le handicap peut constituer une archive. La quadriplégie raconte-t-elle quelque chose de l'histoire du corps ? Car c'est bien cela qui manque au corps de *Geste* : une histoire que l'écriture ne parvient pas à retrouver. La cicatrice marque le corps, inscrit bien quelque chose en lui, comme un texte qui prend la signification singulière de ce qu'il narre. Mais *Geste* n'est pas une histoire de handicap, ce n'est pas une histoire. *Geste* est un texte, certes, mais il ne politise pas, il ne fait que poétiser.

²⁵ Déotte Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, op. cit., p. 178.

²⁶ Derrida Jacques, « La scène de l'écriture », dans *L'écriture de la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

Conclusion

Nous avons resserré, tout au long de notre démonstration, les liens entre le texte et le corps. L'un fait l'autre, l'un est l'autre. Pourtant, si dans *Geste* le corps confirme sa facture de signes, il ne véhicule rien, il n'a pas de message. Sa chair, ses membres et ses fluides sont désorientés sur un territoire informe. Le texte prend congé du récit, il n'est plus que des mots, des signifiés, des signes, qui ne renvoient à aucune attente. C'est un corps de l'expérience physique vécue, sentie et ressentie, quelque chose d'irracontable.

Corps et texte sont mis à l'épreuve, d'abord parce qu'ils font souffrir, ensuite parce qu'ils sont, comme l'épreuve photographique, la matière en mouvement qui n'a pas encore de forme finale.

Anne-Marie Alonzo est soumise aux contraintes de cette nouvelle topographie corporelle qui l'oblige à déplacer son appareillage, à faire évoluer les techniques pour traduire le corps perdu en littérature. Ce corps nouveau instaure de nouvelles règles, il redessine le monde dans lequel il survit, en cela, la norme, singulière et hégémonique, perd tout son sens et toute sa droiture. Le texte n'est pas normal, il est bizarre, *queer*, car il regarde la littérature de biais, l'écriture échappe à son auteure. En conséquence, le corps n'est pas normal non plus, il ne tient pas droit, il n'est pas *straight*. Il est « hors circuit », lesbien, wittigien et insituable.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ALONZO Anne-Marie, *Geste*, Paris, Des femmes, 1979.

_____, *L'immobile*, Montréal, L'hexagone, 1990.

CANGUILHEM George, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966.

CIXOUS Hélène, « La Venue à l'écriture » dans *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1976.

_____, *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*, Paris, Des femmes, 1978.

DÉOTTE Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004.

_____, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DERRIDA Jacques, « La scène de l'écriture » dans *L'écriture de la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

_____, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

SZENDY Peter, *Membres fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.

WILLS David, *Prothèse*, Paris, Galilée, 1997.

WITTIG Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

UN JEUNE HOMME TROP GROS D'EUGÈNE SAVITZKAYA : UN ROMAN EN MARGE DE LA NORME « LITTÉRATURE ROCK » ?

Aurélien BÉCUE

CELLAM Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes, Université de Rennes 2, France

Le garçon sera seul sur scène. [...] Et ce sera chaque soir une nouvelle métamorphose. Chaque soir naîtra et mourra un monstre ayant les traits du gosse, son allure et peut-être aussi sa voix. Une voix profonde engourdissant les enfants.¹

La métamorphose d'Elvis sur scène est aussi évanescence que les soubresauts spectaculaires et référentiels de la rock star dans l'écriture d'Eugène Savitzkaya. Cette évanescence – cette description actualisante d'une performance toujours à venir et toujours déjà finie – contraste amplement avec de multiples romans qui s'emparent des figures, moments ou objets du rock'n'roll au travers de références énoncées comme réelles ou de créations fictionnelles d'un référent. Parmi ces romans, on pourrait notamment citer le *Great Jones Street* de Don DeLillo, *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis, *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie, *Heroes* de Ray Loriga, *Little Heroes* de Norman Spinrad, *High Fidelity* ou *Juliet, Naked* de Nick Hornby ou encore *The Dwarves Of Death* de Jonathan Coe².

On voit comment, à travers ces quelques exemples, la littérature contemporaine romanesque tend de plus en plus à offrir au rock une place importante dans ses choix esthétiques et thématiques. Au croisement de la littérature et du rock pourrait même être envisagé un espace littéraire possédant différents genres, différentes caractéristiques esthétiques, thématiques ou stylistiques. Mais, bien plus modestement, il faut ici noter qu'apparaissent dans ces textes des convergences thématiques telles que la désinvolture ou encore le refus du sérieux. Cette désinvolture est d'ailleurs marquée par le recours récurrent à l'ironie et au cynisme. Les personnages de romans en sont ainsi empreints et sont pour la plupart des figures de *losers* – parfois magnifiques. Le penchant pour cette désinvolture et pour ce rire ne se condense pas simplement dans la figure des losers. Il est aussi présent dans le parti pris des écrivains à proposer une œuvre fragmentée : fragmentation du récit, fragmentation des personnages. L'autre trait esthétique majeur de cet espace est donc l'emploi récurrent de la référence.

Le roman *Un Jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya – poète et romancier belge – se situe à rebours de ces caractéristiques. Paru aux éditions de Minuit en 1978, ce roman est une vraie-fausse biographie d'Elvis Presley. En effet, s'il n'est jamais nommé dans le livre, on y reconnaît son

¹ Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, Paris, Les éditions de Minuit, 1978, p. 44.

² Don DeLillo, *Great Jones Street*, London, Picador, 1992 ; Salman Rushdie, *The Ground beneath her Feet*, London, Vintage, 2000 ; Ray Loriga, *Héroes*, Barcelona, Debolsillo, 2003; Norman Spinrad, *Little Heroes*, London, Grafton, 1989 ; Nick Hornby, *High Fidelity*, London, Penguin Books, 1995 ; Nick Hornby, *Juliet, Naked*, London, Penguin Books, 2010 ; Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, London, Penguin Books, 2001.

parcours et le livre lui est même dédié. Le texte est parcouru par les figures récurrentes de la mère du chanteur et de son manager, « le Colonel ». Cependant, le texte prend des libertés avec le genre biographique en ajoutant des détails fictionnels pour se rapprocher du genre romanesque. Il se projette dans l'univers mythique et dérisoire du quotidien du rockeur en transposant la fureur et le stress du personnage dans une boulimie débordante. Il permet donc d'aborder d'une autre manière la représentation du rock. Les chansons ne sont jamais nommément citées, les concerts semblent appartenir à un univers où l'exceptionnel et le fantasme laissent rapidement la place à une certaine banalité répétitive, voire décadente. Ainsi, *Un jeune homme trop gros* propose une vision qui lisse l'œuvre et le parcours de l'artiste sans l'effacer totalement. L'écriture parvient à retracer la vie de la star du rock sans faire apparaître avec violence les soubresauts de son existence, en enveloppant le musicien, les chansons et les concerts dans un tournoiement fragile, léger, presque anecdotique et enfantin. On est donc ici pleinement dans cette question du transfert de la marginalité désinvolte, urgente, propre à la musique et à sa transposition dans le roman.

Au vu des convergences esthétiques et thématiques qui semblent façonner la « littérature rock » comme norme – si tant est qu'il existe une « littérature rock » – on se proposera d'observer un roman qui se place « en marge » de cette norme. De cette façon sera mise en perspective l'association trop rapide de la littérature avec la norme et du rock avec la marge. Cette transposition littéraire du rock pose la question de la marginalité de ce roman dans la « littérature rock », compte tenu de son traitement de « la mythologie rock ». Outre cet exemple de fictionnalisation « en marge » du référent, on caractérisera les résonances de ce nouvel « hypotexte » musical³ dans le texte même, sur des plans stylistiques et thématiques. Et dans le sillage de ces résonances, peut-être ce roman propose-t-il un transfert dynamique entre les deux sphères artistiques que sont le rock et la littérature :

Comment traduire en mots l'excitation, l'urgence de la pulsation rock'n'roll ? Comment défendre une musique attaquée, incomprise, méprisée, pour certains même inacceptable ? Comment partager avec le lecteur l'utopie que peuvent susciter les mouvements naissants, beatniks ou hippies, sans tomber dans le prosélytisme béat ? Comment faire passer l'idée que cette musique qui se consomme dans l'instant s'inscrit déjà dans une histoire, dans un réseau de références ?⁴

Cette interrogation tirée de l'ouvrage de Gilles Verlant, concernant les premiers écrits journalistiques sur le rock en France, peut facilement être appliquée aux romans contemporains qui souhaitent mettre en texte le rock⁵. En effet, si les thématiques de l'urgence et de la révolte pénètrent la musique rock et son histoire de façon prononcée, le rock a bien souvent été réduit à l'image d'une

³ On parle ici, dans une terminologie genêtienne, de nouvel « hypotexte » musical, au sens où les études musico-littéraires se sont déjà fortement emparées des influences de la musique classique et du jazz sur la littérature, en négligeant les jeux d'échanges que cette dernière peut développer avec le rock. On plaidera ainsi également, au travers de cette contribution, pour la prise en compte de ce nouvel « hypotexte » jusqu'ici très peu étudié.

⁴ Gilles Verlant, *Le rock et la plume, le rock raconté par les meilleurs journalistes*, Paris, éditions Hors Collection, 2000, p. 17.

⁵ Le rock sera ici compris dans sa plus ample dénomination, depuis le rock'n'roll des années 1950 jusqu'à la pop actuelle. On sera, malgré tout, parfaitement conscient de cette immensité du champ musical couvert.

musique marginale. Ainsi, dès l'origine – puis dans la remise en cause violente des années 1960 par les groupes du début des années 1970 jusqu'à l'explosion punk – c'est bien le refus du sérieux et de la norme qui semble guider le rock. Cependant, ce refus de la norme ne se conjugue pas avec la permanence d'une esthétique marginale spécifique, chaque mouvement ayant ses propres valeurs, se construisant contre d'autres et s'inspirant de modèles anciens⁶. De fait, le rock ne s'inscrit pas dans le refus d'une norme caractérisée et idéologisée, mais dans celui mouvant, de toute généralisation et de toute banalisation. Ainsi, la question n'est pas celle de la marginalité du rock, mais bien plus celle de sa propension à refuser le sérieux ou à redéfinir un nouveau genre de sérieux, les catégories du haut et du bas, du sérieux et du populaire, de la norme et de la marge.

S'inscrivant en contrepoint des romans présentés plus haut, *Un jeune homme trop gros* se situe sans doute à la marge de cet ensemble et renégocie par l'écriture la figure d'Elvis Presley, sa représentation spectaculaire⁷ et les normes du genre biographique. À partir d'une étude de ce roman, de son appréhension d'un mythe fondateur de la culture populaire et des résonances de la musique sur ce texte, pourra être entrevue ici une autre façon d'écrire le rock.

Un roman « en marge » de la « littérature rock » : le devenir de la mythologie rock

Pour travailler ce déploiement d'une prétendue marginalité culturelle et musicale dans le roman, on choisira ici de prendre l'exemple du traitement romanesque de la mythologie associée au rock. Le rock est en effet très fortement connoté par une imagerie marquée de slogans tels que le « sex, drugs and rock'n'roll », formule à l'origine issue d'une chanson de Ian Dury. Elle se constitue également autour des modèles et des idéaux portés par les différents mouvements de la contre-culture, qui se sont développés au son du rock des « sixties » puis des « seventies ». Il s'agit donc, dans un premier temps, pour les romanciers, d'appréhender cette imagerie et de se la réapproprier⁸. On peut même aller plus loin en postulant que c'est la littérature qui a été la raison et le moyen de cette mythologie rock. On trouvera, dans les trois phrases suivantes, une définition radicale de cette importance de l'écrit dans la mythification du rock : « Accessoirement, on le sait, l'écrit a apporté le mythe au rock. Rien de moins. Pas de seventies sans « Bye Bye, Baby Bye, Bye Bye » de Peelaert et Nick Cohn.»⁹ L'articulation entre rock et littérature se précise alors dans une nouvelle perspective et se construit peut-être dans un rapport dynamique entre les deux pôles : « Comment décrire la physionomie d'une

⁶ Pour expliciter ce jeu intersémiotique d'emprunt et de résistance au sein des « sous-cultures », on peut ici renvoyer notamment à l'ouvrage de Dick Hebdige, *Sous-culture, le sens du style (Subculture. The Meaning of Style)*, Paris, La Découverte, 2008, [1979].

⁷ Si le livre de Savitzkaya se distingue de ces romans, il pourrait par contre être rapproché de *Hellfire* de Nick Tosches, biographie fantasmée de Jerry Lee Lewis. Cf. Nick Tosches, *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*, London, Penguin Books, 2007, [1982].

⁸ « On établira que la représentation de la musique s'élabore à partir de la multitude de discours antérieurs qui organisent d'emblée la matière sonore, mais que, dans le même temps l'invention romanesque invente sa propre physionomie. » (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E, 2003, p. 38).

⁹ Patrick Eudeline, [Préface], dans *Dictionnaire raisonné de la littérature rock*, (éd. Denis Roulleau), Paris, éditions Scali, 2008, p. 12.

musique ? Le roman tente de la saisir par des métaphores et ce faisant, de construire un mythe où il se projette. La musique servirait alors de prétexte et donnerait lieu à une épaisseur renouvelée de signifiants. »¹⁰

On est donc bien dans une construction littéraire qui cherche à répondre à la problématique posée par la représentation de la musique, de son univers, de sa « physionomie ». La littérature emploie alors ses propres moyens, notamment métaphoriques, et actualise finalement de manière formelle le mythe musical. En effet, sans l'écrit, le mythe ne semble inscrit que dans un espace indéfini et à nouveau flou, dans un imaginaire dont la littérature s'empare et qu'elle travaille.

Cette mythologie rock s'incarne donc dans des figures ou dans des concerts symboliques de la marginalité. Les différents vecteurs de cette marginalité sont les figures typiques (rock star, adolescent, disquaire), les objets symboliques (le disque, la chanson) ou encore les concerts mythiques. Cette marginalité peut d'ailleurs prendre de multiples formes au travers de la solitude, de la révolte ou de l'exubérance, par exemple. Ainsi, plus qu'une simple incarnation, le phénomène de mythification fait de ces individus ou de ces moments des éléments qui définissent et même forgent une représentation idéalisée de l'esprit révolté du rock'n'roll :

Ce petit garçon de la légende [...] Il demande encore. Il désire comme une salamandre dans le feu, comme un petit chanteur. C'est maintenant. C'est jamais.¹¹

Car, bien sûr, voilà ce qui était en train de prendre forme, quelqu'un qui n'avait jamais existé, mais qui n'avait jamais été très loin, quelqu'un qu'elle avait retrouvé en chaque homme qu'elle avait aimé, quelqu'un dont l'esprit qu'elle avait longtemps craint, avait disparu de la terre : M. Tambourine Man, le Mighty Quinn Jumpin' Jack Flash en personne, le Roi Léopard du rock'n'roll.¹²

Ces deux extraits d'*Un jeune homme trop gros* et de *Rock Machine* affirment bien l'existence d'un esprit légendaire et mythique. Pourtant, avec ces deux exemples, le traitement de la mythologie rock paraît sensiblement différent. Le second prend en compte le référent historique et biographique des artistes, tandis que le premier fait du « King » un éternel enfant hors du temps, assoiffé de désir. De fait, le roman de Spinrad reprend des surnoms donnés aux trois grandes figures du rock que sont Dylan, Jagger et Morrison. Il fait ainsi écho à un pan culturel à cette époque glorieuse du rock. Au contraire, le King, transfiguré dans une éternelle adolescence, symbolisant en un sens la musique, devient donc un personnage emporté par l'écriture littéraire, vers une représentation symbolique indépendante de toute la mythologie qui l'entourait préalablement. La dialectique entre le personnage et le mythe n'est ainsi pas du tout exploitée de la même façon par Spinrad et Savitzkaya, mais, dans les deux cas, on a bien le rappel allusif à un espace mythique que la littérature peut investir¹³.

¹⁰ Hoa Hoi Vuong, *Musiques de roman*, op.cit., p. 31.

¹¹ Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, op.cit., p. 12-13.

¹² Norman Spinrad, *Rock Machine (Little Heroes)*, Paris, Robert Laffont, 1989, [1987], p. 161.

¹³ « [...] les objets doivent être pris en charge par un certain discours. » (Roland Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 36.)

Cette mythologie, si elle est bien préexistante à la littérature, doit cependant être transférée et adaptée à la sphère littéraire. Tout comme la préexistence ne sous-entend pas la soumission, le transfert intersémiotique ne signifie pas nécessairement dénaturation de l'objet transféré. On est ici au cœur du « travail de la citation qui la déplace et qui la fait jouer »¹⁴. Ainsi, chez Savitzkaya, le mythe du King s'efface derrière l'anonymat universalisant du petit garçon : « Vivra-t-il vraiment dans les chambres sombres de son manoir, sans nom et sans visage ? »¹⁵ et « C'est un garçon avec une guitare. Il a laissé sa camionnette sur la route et il traverse maintenant une vaste prairie qui descend jusqu'au fleuve. C'est un visage blanc. C'est une bouche ouverte. »¹⁶

Mais cet effacement n'est qu'apparent, car si les références à la vie d'Elvis ne sont pas précisément données, la déréalisation du roman confère au jeune garçon un visage absolu, mythique, qui plane sur la totalité du roman. La relecture littéraire du mythe d'Elvis se fait par un procédé qui rend abstrait et singulier les différents éléments de la vie du King, pour faire surplomber la figure anonyme et ingénue de l'enfant et du jeune homme. Cette représentation de la figure « sans nom et sans visage » donne finalement plus de force au mythe d'Elvis. La marginalité et la violence semblent s'effacer au profit de la littérisation du personnage. Les spécificités de la « littérature rock » sont balayées au bénéfice d'un nouveau traitement du rock dans le roman.

Ce rappel d'un cadre préexistant est ainsi le premier moment du réinvestissement mythologique. On peut cependant voir comment ce parti pris de Savitzkaya est une exception. En effet, dans les autres romans, faisant allusion à l'histoire « réelle » du rock, la référence donne du crédit au texte¹⁷ et actualise l'entrée de l'imaginaire dans le roman. Ce statut « auto-suffisant » de la référence ouvre alors un espace dans lequel le texte peut s'engouffrer, légitimé par le rapport référentiel à la réalité.

Les résonances d'un « hypotexte » rock dans le roman : énumération, nostalgie et refus de la référentialité

S'il est donc venu le temps d'une « jubilation »¹⁸, elle ne pourra être effective que dans le cadre d'une entrée manifeste du rock dans la sphère des imaginaires musicaux de la littérature – même si cette « jubilation » se manifeste davantage dans *Un jeune homme trop gros* par un procédé plus allusif que citationnel. Et ici, on peut noter comment la spécificité de la musique résonne sur les partis pris littéraires.

¹⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

¹⁵ Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 145.

¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁷ « [...] comment douter de la consistance d'une musique décrite, lorsque nous savons qu'elle renvoie à une œuvre réelle qui répond d'elle ? » (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 32.)

¹⁸ « Elle [la citation] a le privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe. [...] la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail qui la déplace et qui la fait jouer. La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation. » (Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 31.)

On a ici préféré s'attarder sur deux points précis, qui recouvrent des penchants à la fois thématiques et stylistiques, pour caractériser ces « résonances » dans l'écriture. En effet, dans de nombreux extraits de ces romans, la mythologie rock se couple avec une nostalgie. On est toujours dans cette mise en scène du « j'y étais », du « je l'ai vécu », dans un mouvement tourné vers un passé plus authentique et plus glorieux. Cet orgueil du « y être » ou plutôt « y avoir été » est parfaitement explicité dans de nombreux romans dont *Rock Machine* et *Les Nains de la mort* : « Elle [Glorianna] avait connu toutes les personnalités du fameux Âge d'Or, du sexe, des drogues et du rock'n'roll, et encore aujourd'hui, elle était célèbre pour sa liberté de parole [...] »¹⁹ et « 7 mai 1977. Le London Rainbow. J'y étais. Putain ! Quelle soirée d'enfer ! Les Clash, les Slits, les Jam et aussi Subway Sect. [...] Écoute, j'y étais, d'accord ? Je me souviens du moindre groupe de merde de la période punk. Arrête de te foutre de ma gueule. »²⁰

Dans le texte de Savitzkaya, l'âge d'or est détourné de son origine musicale et de son champ de référentialité premier : « Dans sa limousine, il songera à cette époque bénie, quand il se nourrissait de pain, de lait, de blé. Il se souviendra de ses longues randonnées »²¹. On retrouve bien une périodisation mettant en scène un paradis perdu qui remplit de nostalgie le jeune homme. Seulement, ce paradis perdu sera celui de l'enfance, non pas l'enfance du rock'n'roll, mais celle du jeune homme avant sa gloire, avant son entrée dans l'âge de l'adolescence, métaphore de l'explosion du rock. De fait, cette périodisation est bien présente dans le roman biographique, lequel est écrit symboliquement à travers les différents âges du protagoniste.

On perçoit donc comment la dimension mythologique du rock irrigue l'écriture, qui s'en empare et la façonne. Le mythe devient, comme le montre Roland Barthes, « [un] objet du monde [qui] peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation. »²². Cette appropriation est ici nettement réalisée. On se situe bien dans la « chaîne sémiologique » du mythe qu'analyse Barthes, dans *Mythologies*, qui fait que le mythe se constitue à partir d'une chaîne préexistante, et que le signe de la première chaîne devient le signifiant du second. La marginalité originelle de la musique est donc ce premier signe ouvert à l'appropriation, ici, littéraire. Et cette appropriation littéraire se déploie dans l'écriture de Savitzkaya en marge de toutes les représentations romanesques « normées » du rock.

Dans une tout autre perspective, la collection et les listes apparaissent comme le symbole de l'amateurisme, voire de la fascination exacerbée pour le rock. En effet, les romans font la part belle à ce penchant pour l'énumération, pour la liste, pour l'accumulation de références au rock. Et, si cette tendance est manifeste d'un parti pris de l'immersion dans un champ culturel spécifique, elle a également une influence stylistique notable sur le texte. Cependant, lorsque la citation de références

¹⁹ Norman Spinrad, *Rock Machine*, op.cit., p. 48.

²⁰ Jonathan Coe, *Les nains de la mort (The Dwarves of Death)*, Paris, Gallimard, 2001, [1990], p. 133-134.

²¹ Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, op.cit., p. 70.

²² Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2007, [1957], p. 216.

précises est volontairement effacée dans l'écriture de Savitzkaya, cette absence resurgit en creux dans l'abondance des descriptions des collections d'Elvis, comme si l'ellipse d'un haut niveau de référentialité entraînait de fait un manque comblé par une profusion, un trop-plein. Cette profusion est ainsi à la fois le reflet de l'aspect boulimique du personnage et la marque de l'écriture circulaire par juxtaposition du romancier :

Il sera également collectionneur de cailloux blancs et de drapeaux qu'il rangera convenablement sur des petites étagères adéquates, entre ses poupées et ses oursins.

Il se paiera trois limousines rose framboise, un costume en feuilles d'or, un autre à miroirs en losanges, un autre en herbe d'argent, un quatrième en peau de chauve-souris avec des boutons en os, plusieurs paires de pantoufles étincelantes, un vélo tout en cuivre, laiton, étain et argent avec des pédales en bois blanc et une fleur jaune en guise de fleuret. Il se paiera une charrette blanche pour transporter ses mannequins.

Il délaissera ses souliers en daim, le bleu étant passé de mode. Il se fera construire une piscine de marbre et la peuplera de tortues géantes.

Il possédera une petite fabrique qui produira juste ce qu'il faut de guimauves, nougats, chocolats et pralines.²³

Si ce parti pris constitue à nouveau une exception dans l'écriture du rock, il n'en est pas moins révélateur de cette tendance dominante – voire normative – à l'énumération des références. Et, s'il existe une corrélation entre fascination des personnages et profusion référentielle, cette démarche tient aussi d'une visée stylistique, proche du « Name-dropping », qui favorise la condensation de l'expression dans la simple citation, plutôt que l'explicitation du propos. Ce procédé énumératif aurait alors plusieurs objectifs. Il actualiserait dans l'expression littéraire l'érudition des personnages romanesques. Il tendrait par là même à postuler pour une spécialisation aigüe du lecteur, égarée par cette foule de références multiples et parfois obscures. Ou, à contrario, il viserait à installer une ambiance caractéristique, berçant le lecteur dans un flot ininterrompu de citations et le faisant participer à un sentiment de nostalgie, de snobisme ou simplement de sympathie pour un morceau connu. Cette participation s'amplifie d'ailleurs par le rejet, la moquerie ou l'ignorance d'un personnage.

Pour une autre façon d'écrire le rock : nature dynamique de la transposition et fécondité interartistique

On dira avec Vuong que « [...] les références musicales ne sont jamais innocentes, mais participent d'un mouvement à la fois centrifuge et centripète : d'un côté, le texte s'inspire d'une époque et renvoie au monde, à une culture donnée [d]e l'autre, ses allusions permettent de renforcer la crédibilité d'un texte et sa cohérence. »²⁴ En effet, chacune des deux sphères possède des caractéristiques formelles et

²³ On a ici cité un extrait caractéristique, mais le roman dans sa totalité multiplie de manière significative ces temps de la description, et on trouverait de nombreux passages construisant cette dialectique du manque référentiel et de la profusion des objets collectionnés. Cf. Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, op.cit., p. 97-98.

²⁴ Hoa Hoi Vuong, *Musiques de roman*, op.cit., p. 46.

stylistiques propres. On doit donc mettre en perspective une relation intime²⁵ dans un croisement de ces deux objets hétérogènes. Cette hétérogénéité est fortement montrée dans l'introduction de l'essai de Hoa Hoï Vuong où il rappelle les difficultés d'écrire la musique :

Sur la disparité essentielle entre les deux arts, la pensée critique est formelle : il est impossible de transcrire telle quelle la musique, qui est un « art non représentatif », dans la littérature, « art représentatif qui comporte deux « degrés » : une « arabesque phonétique » et une fonction référentielle, soit la distinction linguistique entre signifié et signifiant.²⁶

Cette hétérogénéité²⁷ est d'ailleurs peut-être, au premier abord, encore plus prégnante lorsque la littérature s'empare du rock. Ainsi, d'un point de vue culturel, l'histoire du rock est traversée par cette dialectique de l'un et du multiple, de la marginalité et de la popularité. La réflexion de Greil Marcus définit bien ce rapport entre la masse et l'individu, entre la contre-culture et la culture populaire qui caractérise l'histoire du rock :

La tension entre la communauté et l'indépendance, entre la distance vis-à-vis du public et l'affection qu'on lui porte, entre l'expérience commune de la culture populaire et les talents d'artistes qui à la fois s'inscrivent dans cette expérience et la transforment- tous ces aspects font du rock'n'roll, à son meilleur, un art démocratique, du moins au sens américain de ce mot.²⁸

À ce titre, si le concert est devenu un élément représentatif de cette imagerie culturelle, c'est de différente manière. Tout d'abord, son histoire a été marquée par des concerts cultes qui ont forgé un idéal ; un idéal du concert, certes, mais aussi du festival, espace de liberté et de dépassement des codes. Ensuite, c'est le rapport et l'échange entre le public et l'artiste qui s'avère donner à chaque concert sa tonalité particulière, son caractère si singulier. De fait, dans ce passage d'*Un jeune homme trop gros*, on voit comment l'interaction entre ces deux composantes entraîne un véritable ressentiment du public après la sortie prématurée de l'artiste de la scène : « Dès son départ, sa disparition, le public se réveillera de sa torpeur et la colère grondera parmi les garçons soudain privés de musique. Les dégâts seront incalculables. Mais jamais le chanteur ne réapparaîtra sur la scène, malgré les cris et les sanglots. »²⁹ L'écriture de Savitzkaya est ici un exemple manifeste de cette réflexion sur l'isolement progressif de l'artiste et sur son rapport à l'environnement extérieur et à son

²⁵ « Le roman musico-littéraire se constituerait traditionnellement en *mimesis* ; il viserait à imiter fidèlement ou non une « réalité ». Or, nous voulons interroger la nature de leur relation ? De quelle *mimesis* s'agit-il ? D'une transcription de musique à texte, d'une analogie, d'une absorption de l'objet décrit ou d'une recreation littéraire ? », Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 38-39.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ Pour évoquer cette relation apparemment si difficile, Aude Locatelli parle d'« hybridité » pour qualifier les œuvres inscrites dans le rapport entre jazz et littérature dans son étude *Jazz-Belles Lettres*. Pour ce qui est d'une plus grande opposition du rock avec la littérature vis-à-vis des autres genres musicaux, il semble qu'il faille nuancer cette idée tenant plus d'un principe a priori que d'une étude critique fondée. (Aude Locatelli, « Littérature et jazz », <http://www.fabula.org/colloques/document1285.php>).

²⁸ Greil Marcus, *Mystery Train. Images de l'Amérique à travers le rock'n'roll*, éditions Allia, Paris, 2001, [1975], p. 32-33.

²⁹ Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 44.

public massif : « Avant de s'enfermer dans la maison de grâce, il chantera une dernière fois pour son public, pour ses amis. »³⁰

Même si écrire la musique s'avère un projet quasi irréalisable, ce qui confère aux œuvres qui s'y consacrent³¹ un statut particulier, on ne peut plus faire de la littérature une simple académisation du rock. La tentative de réévaluation de la musique dans le roman s'inscrit, malgré tout, dans une relation ambiguë à la littérature. En effet, celle-ci est à la fois la concurrente et le moyen de ce double projet de promotion du rock et de transposition de sa « physionomie ». Concurrente, elle l'est par son statut d'art de l'esprit, inscrite à la fois dans les sphères académiques et dans la culture populaire, et par sa faculté à signifier le monde. Malgré tout, elle est pour ces auteurs le médium d'une réévaluation du rock dans les représentations communes.

Cependant, le changement de nature et de statut est le principe même d'un échange interartistique. Aussi ne s'agit-il sans doute pas pour les auteurs de promouvoir le rock en tentant de faire de leurs romans une véritable expérience musicale qui touche à l'essence de la musique même, mais plutôt d'ouvrir et de tisser de nouveaux liens et de nouveaux échos entre le rock et la littérature notamment, et ce, par le biais du roman :

Il sait que ce sera la fureur, puis l'accalmie. Il sait que la catastrophe est imminente, qu'elle fera des morts, des blessés, des disparus, car on ne perçoit aucun bruit, même pas les cris des bateliers, même pas les chocs du Mystérieux Train qui glisse derrière les arbres, sans poussière, sans heurts, encore moins les sons aigus des manivelles qu'on tourne pour soulever les charges, pour broyer ou décortiquer les grains.³²

Le système sémantique de cet extrait intègre parfaitement l'allusion au *Mystery Train*³³ d'Elvis Presley, les représentations sensorielles l'écartent du champ de l'audition. Seulement, cette allusion prend tout son sens si l'on observe comment, dans le tournoiement de l'écriture, les bribes de la vie d'Elvis Presley sont toutes signifiées symboliquement avec ici le calme avant la glorieuse violence du succès. La première page du roman illustre parfaitement cette faculté qu'a l'allusion à l'objet de caractériser une époque, d'annoncer des tournants tout en lissant le texte dans une impression de permanence symbolique du temps :

Les cireurs de Tupe applaudiront souvent le gosse venu leur parler du Mystérieux Train traversant tout le pays, venu danser pour eux avec ses hanches, avec ses jambes et ses cheveux noirs dans les yeux. [...] Il parlera de sa mère, de son pays, de sa joie, de Dieu, du Train, de son cœur.³⁴

Quand j'ai choisi de donner à ce livre le titre du dernier disque d'Elvis Presley chez Sun Records, je n'avais pas d'argument particulier en faveur de ce choix. Ces mots étaient porteurs d'un écho, c'était tout ce que je savais. Un quart de siècle plus tard, je sais une chose de plus : ce train valait la peine qu'on y monte. Avec le temps, l'idée ou l'image de la chanson n'ont pas cessé de me hanter, comme une espèce

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

³¹ Ce terme est emprunté à Aude Locatelli : « C'est avant tout l'idée d'une spécificité de l'écriture consacrée au jazz, qui tient lieu dans cet ouvrage de fil directeur. » (Aude Locatelli, « Littérature et jazz », *op. cit.*).

³² Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 9.

³³ « Mystery Train » (Elvis Presley/Junior Parker, Sam Phillips), face B du single *Love My Baby*, 1955, © Sun Records

³⁴ Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 18-19.

de talisman – pour, je crois, le besoin ou le désir du mystère lui-même, une dimension de la vie qui fait trop souvent défaut [...] « Mystery train » – cette expression, une fois qu’Elvis en eut fait une métaphore du destin et du désir, devint un poteau indicateur, la porte vers un monde meilleur, une clef pour la vérité, une pierre philosophale.³⁵

Le motif du train apparaît ici clairement comme un élément qui rebondit au cours de l’histoire (Greil Marcus cite dans son ouvrage éponyme plusieurs exemples de ce réemploi du *Mystery Train* originel) et on peut ajouter que dans ce prolongement du motif, le roman de Savitzkaya participe parfaitement de cette fictionnalisation et de ce déplacement du référent pour lui offrir de nouvelles significations symboliques au travers du texte littéraire.

Alors, pour conclure, si la musique est bien un « [...] double mouvement de perte et de recomposition » et qu’« écrire la musique est bien un “paradoxe d’écriture”, une tension irréductible entre l’absence et l’évocation »³⁶, on peut observer comment un écrivain comme Savitzkaya a peut-être choisi l’absence plutôt que l’évocation, ou tout du moins une absence évocatrice. À partir de ces différents éléments et de notre travail préalable sur la mythologie, on peut parler d’un double mouvement dynamique de production littéraire, d’un univers remotivé et reconstruit par le texte, et de la promotion d’un imaginaire, qui offre sa spécificité et son opacité propre :

La musique servirait donc de pré-texte pour l’élaboration du texte. Un texte s’élabore par-dessus elle, lui impose une grille de langage, mais en retour s’expose au risque d’un débordement de sens, qu’il nomme ineffable. L’indicible est le point de départ mythique du langage et sa limite jamais atteinte ; et pourtant sa possibilité reste incluse au cœur même du langage.³⁷

Ainsi, cette alliance dynamique et féconde est déployée, au travers du roman de Savitzkaya, hors des « canons » et de la norme de la « littérature rock », et propose une autre façon d’écrire le rock, en retournant la référentialité comme norme en littérisation du mythe d’Elvis. Cette alliance³⁸ témoigne de l’intimité de deux sphères qui se contaminent et se font résonner, bien loin de l’imagerie spectaculaire de la star du rock.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L’ARTICLE](#)

³⁵ Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 15-16.

³⁶ Hoa Hoi Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 19.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ Celle-ci est parfaitement explicitée dans une étude comme celle de Stéphane Malfettes, intitulée *Les mots distordus*, qui revient sur une double déterritorialisation des textes littéraires :

« Nous avons donc mis en évidence le fait que ce processus d’adaptation entraîne une double “déterritorialisation” des textes littéraires : leur passage aux musiques actuelles s’accompagne en effet d’un changement de support (du livre au disque) et de statut artistique (des arts légitimés aux arts populaires). Ainsi, des textes dont l’“artificité” est établie sont soumis à des mises en forme que leurs auteurs n’ont *a priori* pas programmées [...]. Toutefois, l’examen attentif de ces textes ainsi que des orientations éthiques et esthétiques de leurs auteurs nous a permis de suggérer que leur “devenir-rock” peut faire figure de phase ultime qui n’est pas nécessairement contre nature. » (Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris, éditions Mélanie Sétéun, 2000, p. 99-100.)

LES COUPLES DANS L'ŒUVRE DE CHRÉTIEN DE TROYES OU LES DEUX FAÇONS DE VIVRE LE DÉSIR AMOUREUX : LA NORME DANS LA MARGE DE L'EXCEPTION

Nejib SELMI

Université de Nice Sophia-Antipolis, France

[...] hence studies have stressed Chrétien's attitudes towards love in marriage and adultery rather than the character and quality of sentiment, or the acuity of perception. There have been many attempts to reconcile Chrétien's different representations of love relationships from romance to romance with his alleged preference for conjugal love and the institution of marriage.¹

C'est une constatation que l'on a faite souvent. Cette remarque de Douglas Kelly rend compte de la dichotomie amour adultère/mariage présente dans l'œuvre du romancier champenois. Chrétien de Troyes² vit et écrit à une époque que Marc Bloch a appelée « second âge féodal »³ : le chevalier, modelé par la vie militaire, transformé par la vie sociale, n'est plus l'âpre guerrier d'autrefois. Courtisan aux mœurs policées, il préfère maintenant la compagnie féminine. Invaincus sur le champ de bataille, les chevaliers se laissent à présent envoûter par la grâce, la noblesse et la bonne humeur des « dames, dameiseles et puceles »⁴. Amour et chevalerie résument donc souvent le Moyen Âge. Mais si la chevalerie possède depuis longtemps ses propres vertus, l'amour cherche toujours son équilibre. Un équilibre difficile à trouver entre les deux choix fondamentaux qui écartèlent les hommes de cette époque : l'amour conjugal ou l'amour adultère ? S'il est une œuvre qui peut mieux que toute autre témoigner de ce « problème », n'est-ce pas celle de Chrétien de Troyes⁵ ? Les « deux façons de vivre le désir amoureux » y sont effectivement présentes.

Le couple conjugal tout d'abord. L'amour, chez ce romancier, est essentiellement synonyme de mariage (Erec et Enide, Yvain et Laudine...). Mais est-ce tout ? Ce serait oublier l'essentiel, c'est-à-dire l'amour ou le couple adultère (présent dans deux œuvres sur cinq : Lancelot et Guenièvre, Cligès et Fénice) : signifie-t-il un choix du poète ou simplement (pour satisfaire à ses mécènes) le fruit d'une

¹ Douglas Kelly, *Chrétien de Troyes. An Analytical Bibliography*, London, Grant & Cutler, Research Bibliographies and Checklists, 1976, p. 123.

² Daniel Poirion *et coll.*, *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

³ Marc Bloch, *La Société féodale*, « L'évolution de l'humanité », Paris, 1968, p. 425.

⁴ Remarquons que dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, et sans compter les pré-noms, 19 mots, au moins, peuvent désigner un être de sexe féminin. Voici les dénominations : *Empereriz, reine, dame, fame, dameisele, pucele, criature, mestre, meschine, chanberiere, ancele, mere, fille, niece, cosine, amie, seror (suer), bele, bone*. La plupart de ces dénominations impliquent déjà certaines qualités : *reine, empereriz, dame et dameisele* renvoient à un certain ordre social. *Pucele* est un terme neutre, *mestre, chanberiere* indique la fonction, *amie, bele et seror* sont des appellations affectives, *bone* implique l'idée de la perfection.

⁵ Le présent article accorde un intérêt particulier à quelques œuvres attribuées avec certitude à Chrétien de Troyes : *Erec et Enide* (v. 1170), *Cligès* (v. 1176), *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion* (vv. 1177-1181).

œuvre « de commande » ? Aborder la question de la norme et de la marge dans une œuvre médiévale peut paraître hasardeux. Qui dit norme, dit infraction. Il n'y a pas de norme sans infraction. Or qu'est-ce qu'une infraction ? Enfreindre, mais quoi ? Toute infraction implique un rejet, une rupture, une transgression, ce qui suppose donc l'existence d'un principe auquel on doit se référer, d'un ensemble de règles, conforme à la majorité. De fait, pour qu'une situation d'infraction existe, il faut que soient réunis trois éléments : l'existence d'une norme, un comportement de transgression de cette norme, et un processus de stigmatisation de cette transgression.

Trois champs de recherches s'ouvrent ainsi à notre étude. Nous présenterons dans un premier temps les normes qui organisent le champ culturel médiéval. Nous focaliserons notre étude, dans un deuxième temps, sur les infractions de Chrétien de Troyes à la norme courtoise de l'époque. Enfin, et à travers l'exemple de quelques couples, nous verrons les infractions commises par Chrétien à la nouvelle norme qu'il a lui-même fixée.

Les Normes médiévales

Normes, interdits et infractions

« Le Moyen Âge eut la passion de l'ordre. Il organisera l'art comme il avait organisé le dogme, le savoir humain, la société »⁶. Cette remarque d'Émile Mâle nous amène à nous interroger sur la coexistence de diverses normes dans le champ culturel de l'époque médiévale et sur les conflits qui peuvent en résulter à travers l'exemple de l'amour courtois. Dans ce qui suit, nous entreprenons de dresser un tableau complet des diverses normes qui coexistent au moyen âge. Nous entendons bien cerner les conflits qui peuvent en résulter à travers ce tableau :

AVANT CHRÉTIEN DE TROYES	SOCIÉTÉ			RELIGION			LITTÉRATURE COURTOISE		
	Norme	Interdit	Infraction	Norme	Interdit	Infraction	Norme	Interdit	Infraction
La <i>desponsatio</i>	+ / - ⁷			+			+ / -		
Les <i>nuptiæ</i>	+			+			+		
Le douaire	+			+			+		
La répudiation		+ / -	+ / -		+ / -	+ / -		+ / -	
L'adultère		+	+		+	+	+		
Le divorce		+	+		+	+ / -		+ / -	+ / -
Le mariage	+			+			+ / -	+ / -	
Femme « <i>domina</i> »	-			-			+		
La sexualité	+ / - (excepté dans la relation conjugale)		+ / -	+ / - (avec pour objectif la procréation et non le plaisir)	+	+	+ / -		
La fidélité	+			+			+ / -		

Remarque : le signe (+) indique une information correspondant à la case cochée. Le signe (-) indique l'exclusion de cette caractéristique. Le signe (+/-) est utilisé pour indiquer l'absence et/ou la présence de la marque.

⁶ Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, p. 29.

⁷ Nous nous permettons de citer Georges Duby qui affirme à juste titre que : « l'importance primordiale qui revenait au mariage comme moyen de créer ou de maintenir des structures de pouvoir et de propriété interdisait pratiquement à une jeune fille, surtout si elle appartenait aux couches supérieures détentrices de biens et de pouvoirs, d'avoir son mot à dire sur les plans matrimoniaux échafaudés par la génération précédente ». Georges Duby, Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident, Le Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2002, p. 351-352.

Quoi de commun entre le mariage, la *desponsatio*, les *nuptiae*, le douaire, la répudiation, l'adultère et le divorce ? Rien, si ce n'est qu'ils sont les éléments constitutifs de diverses normes.

La norme religieuse d'abord : dans une société placée sous l'emprise morale de l'Église, le mariage avait pour finalité la procréation, expression de volonté divine, le sentiment n'était pas nécessaire. À la fin du XI^e siècle, l'Église légifère de façon exclusive en matière matrimoniale, des clauses d'indissolubilité et de consentement mutuel sont établies, la célébration d'une cérémonie devant l'église et dans l'église concrétise désormais le mariage. L'Église distingue ainsi l'*amor* (eros en grec), l'amour-passion, qui ne peut être qu'extraconjugal, de la *caritas* (l'agape en grec), au sens plus large. Dans le cadre conjugal, le plaisir est donc condamné. Condamnation affirmée par la norme sociale qui prétend elle aussi réguler la sexualité des couples dans le cadre de l'institution matrimoniale. Georges Duby remarque à juste titre que « l'homme prend une femme pour être uni à elle de façon unique et singulière dans l'amour partagé [...]. Il est répété pourtant que l'homme et la femme doivent être unis dans leur chair comme dans leur esprit. »⁸

Toutefois, pour la norme courtoise, amour et mariage sont incompatibles. L'amour devant être libre, il ne pouvait survivre à la véritable prison que dressait le mariage. Ainsi « pour les troubadours, l'amour conjugal était un danger pour la société du fait que, s'accomplissant dans la sphère privée, il accaparait des énergies dont la cour avait grand besoin »⁹. Si les amants aboutissent à une union physique, elle est pratiquement accidentelle et de courte durée, car l'environnement s'ingénie à les séparer aussitôt et ne leur laisse en aucun cas le temps de se retrouver dans la situation des époux. Pour autant, l'amour courtois n'est pas platonique. L'importance accordée au désir amoureux et à sa maîtrise explique que la « dame » soit non pas inaccessible, mais difficilement accessible. Une telle difficulté est le plus souvent manifestée par l'écart social qui sépare l'amant de la femme aimée, et par la similitude qu'offre leur relation avec le lien qui unit le vassal à son suzerain. L'article de Gaston Paris sur le *Chevalier de la Charrette*¹⁰ (1883) a toujours servi de guide aux différentes études tentant de définir l'amour courtois¹¹. Citant explicitement Gaston Paris, Francis Gingras affirme, à juste titre, que

Malgré la multiplication des regards critiques, la fréquentation des textes conduit néanmoins à un certain consensus sur les principales caractéristiques de la *fin' amor*. Les grands traits mis en évidence par Gaston Paris sont généralement restés à la base de toute tentative de définition de l'amour qu'il qualifiait de *courtois*. Pour le père de la dénomination la plus répandue, cet amour est « illégitime et furtif », il se caractérise par la position d'infériorité attribuée à l'amant qui se présente « dans un perpétuel

⁸ Georges Duby, *Mâle Moyen Âge*, dans « Qu'est-ce que la société féodale ? », Paris, Flammarion, 2002, p. 1429-1448.

⁹ Erich Köhler, *Idela und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, [1970], [tr. Eliane Kaufholz, sous le titre *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*], Paris, Gallimard, 1974, p. 164.

¹⁰ Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac : le *Conte de la Charrette* », dans *Romania*, XII, 1883, p. 459-534.

¹¹ Voir, à titre d'exemple, Erich Köhler, *Idela und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, *op. cit.*, p. 160-207 et Francis Gingras, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, H. Champion, 2002, p. 15-16.

tremblement » ; il suscite les prouesses de l'amant qui doit se faire valoir auprès de sa Dame et, enfin, il répond à un code bien établi, ce qui en fait précisément un art érotique.¹²

Si l'on a à commenter la définition donnée par Francis Gingras, on préciserait simplement que les qualificatifs « illégitime et furtif » relèvent uniquement de deux normes religieuse et sociale. La norme courtoise, elle, exige la dissymétrie des relations entre le chevalier et sa Dame.

Codifié sur le modèle de la relation féodale, s'inscrivant hors des cadres du mariage, ayant pour point de départ une estime réciproque, l'amour courtois, sorte de culte profane rendu à la femme aimée, fait fi de toute norme religieuse, rejette le mariage forcé, foule des pieds les règles chevaleresques. Cette norme courtoise littéraire se trouve donc en opposition totale avec les normes religieuse et sociale de l'époque. « Il s'agit [tout simplement] d'obtenir des satisfactions interdites par les règles sociales, morales et religieuses »¹³. Ce jeu mondain s'installe si bien au centre de la mentalité des chevaliers qu'il passe dans les mœurs et envahit la littérature. Dans ses romans, Chrétien de Troyes analyse les deux phases, les deux aspects de l'amour courtois, dont la réalisation n'est pas sans rencontrer maintes difficultés.

Infractions d'hier, normes d'aujourd'hui ?

Les couples de Chrétien de Troyes, entre redites et similitudes

Dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, l'amour semble être un catalyseur autour duquel s'organise la vie des personnages, et notamment celle des deux amants. C'est le branle de leurs actions, le stimulant de leurs aventures et la source de prouesses chevaleresques. En étudiant l'œuvre de ce romancier, nous pouvons dégager des centaines des couples : « Il y a ici cinq cents demoiselles de haut lignage, filles de rois, toutes nobles et sages. Il n'y en a pas une qui n'ait pour ami un chevalier courageux et ardent »¹⁴. À en croire Gauvain, la cour tenue par le roi Arthur contient cinq cents couples. Tous constitués de « filles de rois, nobles et sages » et de toute sorte de « chevaliers courageux et ardents ». Nous avons là une belle occasion de nous demander : comment définit-on un couple (ou plutôt un beau couple) ? À quoi l'on répondra : « [J]amais un aussi beau chevalier n'est venu au monde naturellement. Il forme un beau couple avec ma dame, et ma dame forme un beau couple avec lui ; [...] Il est si beau et elle si belle que jamais chevalier et jeune fille ne furent si bien accordés ; l'un et l'autre, croirait-on, ont été faits par Dieu l'un pour l'autre et pour être réunis »¹⁵. D'ailleurs, Chrétien nous fournit lui-même la définition d'un beau couple dès son premier roman¹⁶, *Erec et Enide* : beauté, noblesse, sagesse et courage sont les critères indispensables que l'on doit trouver dans tout couple.

¹² Francis Gingras, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, op. cit., p. 15-16.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ Daniel Poirion et coll., *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, Erec et Enide*, p. 4.

¹⁵ *Ibid.*, *Perceval*, p. 731.

¹⁶ *Erec et Enide* serait le premier roman écrit par Chrétien de Troyes, si l'on en croit le prologue de *Cligès* où il figure en tête de la liste des œuvres citées.

Ainsi, le « visage [d'Erec] se comparait à celui d'Absalon, ses paroles, à celles de Salomon. Il avait la fierté du lion »¹⁷. Réunissons donc les trois éléments de cette comparaison : Absalon symbolise la beauté, Salomon, la sagesse et le lion le courage. Enide, quant à elle, est « d'une beauté extraordinaire, sage, courtoise et bien née »¹⁸.

Lorsqu'on lit les romans de Chrétien de Troyes, on a parfois l'impression de variations sur une même histoire. Le plan suit souvent la même courbe ascendante. Faut-il pour autant conclure que l'auteur se « répète » ? Plus que des « redites », on peut vraiment parler de similitudes. Quelle signification ont-elles ? Au début de chaque roman, le maître champenois nous présente souvent un nouveau chevalier qui démontre une inspiration croissante pour l'amour dont il découvre, au fil des aventures, toutes les exigences et toutes les joies. Noble de naissance, fils d'un roi, courageux, plein de fougue et prêt à tout pour gagner de la gloire, le jeune homme que nous retrouvons est un chevalier paré par toutes les vertus guerrières. Il fréquente la cour d'Arthur et rêve d'être un jour un modèle de chevalerie.

Dans chaque roman, le chevalier passe d'une conquête rapide et facile à une quête longue, pénible et éprouvante. Yvain, le Chevalier au Lion, pénètre dans un château inconnu, voit sous lui son cheval coupé en deux, se retrouve prisonnier et accueille une demoiselle charmante qui le reconnaît ; les événements se succèdent à un rythme échevelé. Mais pour Yvain, les surprises ne sont pas terminées. La demoiselle accueillante s'est mise en tête de faire épouser ce parfait chevalier par sa maîtresse Laudine. Le chevalier, toujours sous le charme, est présenté, reçu et accepté comme époux. La réalité dépasse toutes les espérances puisque le meurtrier succède, sans l'avoir réellement voulu, au défunt défenseur de la fontaine. Époux de Laudine, seigneur de la fontaine, Yvain se donne tout entier à son bonheur. Mais cette tranquillité va être bientôt bouleversée par l'arrivée de la cour d'Arthur et par la leçon de chevalerie donnée par Gauvain. D'après ce dernier, le mariage est un obstacle à l'accomplissement chevaleresque. Toujours amoureux, mais jamais marié, le neveu du roi est certes le parangon de la chevalerie, mais sa seule faute sera de se tromper de perfection.

Les autres romans, qui à première vue peuvent paraître fort différents, obéissent au même schéma. Voilà l'idéal que défend Chrétien : valoriser le couple légitime et montrer la route – douloureuse, mais noble – qui doit (re)conduire les amants au bonheur conjugal. Si Chrétien n'invente pas cet idéal amoureux, il le « dévie » à sa manière. Pour lui, il n'y a pas d'hésitation possible. L'amour est lié au mariage. S'il demeure hors de cette institution, il ne pourra survivre.

Chrétien de Troyes et son credo

En effet, Chrétien pense que l'amour courtois peut trouver son épanouissement dans le mariage, lui redonnant ainsi sa signification première. La condition requise est l'existence d'un sentiment profond qui doit unir les époux. Nous comprenons dès lors l'insistance de Chrétien à marier ses héros. Erec et

¹⁷ Daniel Poirion *et coll.*, *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, Erec et Enide, op. cit.*, p. 56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

Enide, Yvain le Chevalier au Lion, Cligès et probablement Perceval si le Conte du Graal avait été terminé¹⁹.

Pour Erec et Yvain, le mariage, loin d'être le point d'arrivée d'une initiation réussie, est une source de difficultés. L'intérêt de l'œuvre est donc de placer le couple marié face à l'aventure. Chrétien semble se livrer à une expérience dont il connaît d'avance le résultat. Il confrontera l'amour de ses couples avec diverses aventures qui auront pour effet de le renforcer. Yvain, sur les conseils de Gauvain, abandonne sa femme pour s'en aller guerroyer et se faire admirer dans les tournois, attitude que condamne la morale courtoise. La vaillance d'Yvain et ses prouesses sont inutiles puisqu'elles ne sont pas motivées par l'amour d'une dame. Yvain, pour regagner le droit d'aimer Laudine et de retrouver sa place dans la société, devra repartir de zéro et recommencer tout le cheminement du chevalier. Il se retrouvera entièrement nu, physiquement et moralement.

Chrétien nous a montré, à travers l'exemple d'Yvain, ce qu'il ne faut pas faire si l'on veut être un chevalier courtois, le danger pour lui ne semble pas être dans l'institution du mariage, mais dans le comportement du chevalier. En fait, cette démonstration lui permet de légitimer cette institution en rejetant la faute des échecs sur l'individu, non pas sur la société. Seule une élite peut dès lors légitimer la société à condition qu'elle soit parfaitement courtoise. C'est l'idée que développe Jean Charles Payen dans son étude sur Chrétien de Troyes²⁰.

Voilà pourquoi, dans *Erec et Enide* ainsi que dans *Le Chevalier au Lion*, Chrétien met en scène de jeunes couples dont le bonheur conjugal est le fruit de l'expérience et des épreuves vécues ensemble. Deux des plus valeureux chevaliers du roi Arthur, Erec et Yvain, partent en quête de l'aventure pour éprouver leur vaillance. Ils rencontrent l'amour, sans doute la plus belle de toutes les aventures. Or, sans le consentement de leurs parents, comme il le fallait alors, Erec et Yvain choisissent eux-mêmes leur femme. Erec est séduit par la beauté, mais aussi par la courtoisie d'Enide. Bien que pauvre, elle possède les qualités morales qui lui confèrent sa noblesse d'âme.

¹⁹ « Enide est l'amie et l'épouse d'Erec, comme Cligès a fait de son amie sa femme (6671), comme Yvain a épousé la dame de Landuc. Mais la situation n'est pas pour autant identique d'un roman à l'autre. Seul *Cligès* est véritablement un roman nuptial, puisqu'il s'achève sur le mariage du héros et de l'héroïne. Dans *Erec* comme dans le *Chevalier au Lion*, le mariage se situe à la fin du premier tiers de l'œuvre. Le romancier explorera alors la crise qui ne manquera pas de naître de cette union matrimoniale : la mise à l'épreuve du couple constituera le cœur du roman. », Jean-Marie Fritz, *Chrétien de Troyes. Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », [1994], 2005, p. 38.

²⁰ « Car en réalité dans un monde qui se représentait la société avant tout comme un agrégat de feux (c'est-à-dire de foyers) et qui se représentait les classes de cette société comme un groupement de lignages apparentés entre eux et solidaires, parce qu'ayant les mêmes intérêts, remettre en question la validité religieuse et juridique du mariage, comme le faisaient conjointement bien qu'à partir de points de vue absolument différents les poètes lyriques courtois et les poètes satiriques, Goliards et autres, ce n'était rien de moins que remettre en question la base et la forme même de l'existence de la société féodale dans la conception que l'on s'en faisait » [...] « Cela Chrétien l'a parfaitement compris, et il a compris aussi quelles raisons profondes militaient en faveur de cette reconsidération du mariage. Aussi va-t-il n'entreprendre rien d'autre que de réconcilier le mariage et l'amour en réintroduisant dans le mode de vie du couple légal l'attrait du romanesque ». Jean Charles Payen, *Histoire Littéraire de la France*, t. I, Paris, Éditions sociales, 1965, p. 207.

Tandis qu'Enide est donnée en mariage, par ses parents, à un chevalier qui leur plaît par sa prouesse et son lignage, Laudine, récemment veuve, ne consent à épouser Yvain qu'en raison de sa renommée et de sa valeur²¹. Ces deux mariages ont pour base une estime réciproque et pour but de combattre les mariages d'intérêt fixés sans le consentement des fiancés. En s'élevant à la fois contre les alliances de raison²² et contre l'amour courtois qui n'en offrait qu'une compensation imparfaite, Chrétien fait preuve d'originalité. Pour lui, seul le mariage, au sein d'un univers cultivé, soucieux d'élégance et de finesse morale, permet la pleine et véritable extase de l'amour.

C'est là où il est possible de constater que Chrétien de Troyes dévie un peu de la tradition courtoise. D'ordinaire, les amants vivent un amour adultère. L'amour conjugal ne joue aucun rôle dans la société courtoise du XIIe siècle. Le mariage, qui pourrait paraître traditionaliste et désuet pour la poésie courtoise de l'époque, semble ici original et positif. L'envers de la médaille, c'est qu'il est plus difficile de désunir et de dissocier des époux que des amants vivant séparément. On pourrait imaginer également que, en tant que clerc, Chrétien accorde un poids spécifiquement religieux au sacrement du mariage – ce qui n'est pas le cas. Là encore, Chrétien de Troyes adopte une position personnelle, par rapport à la religion de son époque. Il n'est pas puritain, ne répugne pas à parler d'amour ni de sexualité (il accorde même une place importante à l'amour charnel), il est bien loin de saint Jérôme et de cette haine des religieux vis-à-vis de la chair. Chez Chrétien de Troyes, il n'est pas question de vanter l'amour luxurieux comme dans certains fabliaux, mais de restituer à l'amour sa juste place.

Pour conclure, il serait possible d'énumérer quatre points qui, selon nous, définissent la norme courtoise telle qu'elle est conçue par le clerc champenois. Quatre infractions sont apportées par Chrétien de Troyes : 1. Alors que, selon la norme courtoise, la Dame est inaccessible et que la relation est forcément adultère, Chrétien offre à son lecteur l'image d'une Dame accessible et d'une relation conclue (parfois entamée) par le mariage. 2. L'éloignement des amants qui conditionne l'amour courtois n'empêche pas les retrouvailles des époux selon la norme de Chrétien. 3. La condition supérieure de la Dame par rapport au chevalier disparaît avec Chrétien pour donner lieu à un rapprochement social de deux amants afin d'éviter la superbe « domina ». 4. Enfin, l'amour devient avec le romancier champenois un amour réciproque où la Dame n'impose plus sans donner, mais offre autant qu'elle reçoit. Cette honnête aspiration de Chrétien à une égalité de positions et de sentiments conduit à une relative égalité des sexes. Voyons ensemble, dans notre dernière partie, si cet effort de rééquilibrage est toujours respecté dans l'ensemble de l'œuvre de Chrétien.

La transgression stigmatisée

²¹ Notons bien que le remariage d'une veuve était considéré comme une obligation, la femme seule ne pouvant assurer la continuité du fief. La puissance féodale pouvait être remise en cause par des vassaux ou même les bourgeois des villes appartenant au domaine féodal.

²² Au Moyen Âge, ce sont les parents et plus exactement les seigneurs qui pour des raisons d'intérêt règlent l'alliance comme une affaire. De sorte que les filles n'ont qu'une valeur d'échange.

L'exemple de Cligès et Lancelot

Mariage ou adultère, amour ou tromperie, la discussion est engagée et Chrétien la mène avec subtilité. Yvain se marie, mais trouve-t-il l'amour ? En fait, son union bâclée, qui ressemble à une opportunité cachée sous des discours courtois, échoue, du moins dans un premier temps. Lancelot et Guenièvre trompent Arthur. L'impérieuse souveraine impose à son amant des épreuves humiliantes, le rabroue, le bafoue. Est-ce cela, le bonheur de l'adultère ?²³

Si l'on ressent dans la première partie de l'œuvre de Chrétien une certaine volonté de créer un rapprochement sentimental et social au sein du couple, les relations qu'entretiennent les amants, dans l'ensemble de l'œuvre, se trouvent parfois réglées et calquées sur les règles de la société féodale courtoise. L'un des deux amants se donne à l'autre de même que le vassal s'engage envers son seigneur. Ainsi le chevalier devient le vassal de sa « Dame ». Tout comme Yvain (vv. 2027-34), Cligès se dit aussi l'homme de sa Dame, il engage donc sa foi :

Cligès par quele entracion
« Je sui toz vestres » me deïst,
S'Amors dire ne li feïst ?
De quoi le puis je justisier ?
Por qu'il me doie tant prisier
Que Dame me face de lui ?²⁴

Chrétien adopte donc une démarche différente suivant les personnages qu'il met en scène. Néanmoins, dans ce roman, c'est le chevalier qui s'engage personnellement ; il reste en position d'infériorité vis-à-vis de la Dame dans la « Chevalerie d'amour ». Chrétien affirme d'ailleurs, à travers l'exemple de Cligès, que si jamais l'équilibre, qui est bien difficile à trouver, n'est pas tout à fait parfait, mieux vaut encore que la balance penche du côté du « dominus ».

Avec *Lancelot* nous nous trouvons devant une autre forme de soumission. Lancelot sera entièrement soumis à sa Dame. Elle règne en maîtresse sur lui. Les lois de l'amour qui commandent Lancelot sont plus puissantes que celles qui régissent l'attitude du chevalier. En effet, jamais un chevalier n'aurait accepté de se ridiculiser lors d'un tournoi devant d'autres chevaliers. Or le chevalier de la Charrette, après avoir été blâmé d'être monté dans ce véhicule maudit, n'hésite pas une seconde à combattre d'une façon ridicule sur l'ordre de sa Dame. Chrétien, à travers ces deux exemples, adopte une attitude contraire à sa propre norme. Toutefois, cette version d'une femme idéale, sur son piédestal, et du chevalier condamné à toujours remettre son ouvrage ne lui sied guère. Il s'est engagé dans cette voie en écrivant *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* pour le compte de Marie de Champagne²⁵, mais il s'agissait d'une œuvre de commande et il a laissé le soin à un autre de la

²³ Estelle Doudet, *Chrétien de Troyes*, Paris, Tallandier, 2009, p. 205.

²⁴ « Dans quelle intention Cligès m'a-t-il dit : “je vous appartiens”, si ce n'est pas Amour qui l'a fait parler ainsi ? Comment puis-je avoir autorité sur lui ? Pourquoi m'apprécie-t-il tant au point de faire de moi sa suzeraine ? », Daniel Poirion *et coll.*, *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 278-279.

²⁵ « Marie (de Champagne) dit être farouchement opposée à l'idée que l'amour puisse exister dans le mariage. L'union conjugale à ses yeux – comme pour toutes les auditrices nobles de Chrétien – est avant tout un contrat

terminer. Toutes ces contradictions montrent combien restait peu crédible la tentative de Chrétien d'établir une nouvelle norme fondée sur de nouvelles valeurs dans le contexte de l'époque. Car après tout

La volonté de concilier la tradition héritée des troubadours et la mystique du mariage se heurtait nécessairement au fondement adultère de la *fin'amor*. S'il ne peut y avoir d'amour courtois au sein du couple légitimé par l'Église, il ne peut y avoir d'amour courtois immaculé. L'amour vécu en accord avec la norme courtoise est nécessairement en infraction par rapport au devoir de fidélité qui lie l'épouse à son époux, devoir absolument primordial dans une société qui repose d'abord sur la pureté du lignage.²⁶

L'exemple d'Yvain ou Le Chevalier au Lion

Dans *Le Chevalier au Lion*, nous pouvons de prime abord remarquer que les femmes mariées ou à marier sont au nombre de quatre, à savoir la reine Guenièvre, la sœur de Gauvain, la fille de seigneur de Pesme Aventure, et Laudine (veuve, ensuite mariée). La figure féminine représentant la conjointe par excellence est Laudine. Celle-ci détient un pouvoir non négligeable et peut même donner des ordres à des barons et sénéchaux qui sont à son service. Pendant cette période médiévale, et « dans toutes les couches de la société, on voit les femmes jouer un rôle social important : dotées par leurs pères et par leurs époux, elles sont détentrices de seigneuries »²⁷. C'est ce qui expliquerait peut-être la raison pour laquelle Yvain promet à Gauvain de partir « après le congé que lui accorderait sa dame »²⁸. Nous verrons tout au long du roman que Laudine se trouve à la tête du château et que, même en présence de son mari, elle est encore détentrice de pouvoir. À la suite de Georges Duby, « doit-on voir là le signe d'une effective promotion de la femme, d'un desserrement de l'emprise exercée par les mâles au sein du ménage, bref de la progressive victoire du principe de l'égalité des conjoints que l'Église, à ce moment même, travaille à faire accepter ? Ne faut-il pas plutôt considérer que, s'agissant de droits sur des biens, sur un héritage, l'épouse est requise d'intervenir moins en raison de ce qu'elle détient que de ce qu'elle garantit et transmet...? »²⁹

Certes, la réponse est oui. *Yvain ou Le Chevalier au Lion* reflète, exactement, cette « promotion de la femme ». En effet, la « dame de la fontaine » occupe une place centrale dans le récit comme dans la vie d'Yvain. Laudine incarne le type de la belle dame courtoise et féodale qui possède un fief. Elle est la maîtresse de la fontaine merveilleuse qui épouse Yvain pour la défendre. Elle va même jusqu'à transgresser la règle du divorce. Au Moyen Âge, l'épouse peut être répudiée par son époux et non l'inverse. Par contre, c'est Laudine qui, dans *Le Chevalier au Lion*, prend l'initiative et « répudie » son mari. Rappelons toutefois que la répudiation, interdite au Moyen Âge, n'est autorisée qu'après enquête de moralité effectuée par un ecclésiastique, pour ces trois motifs essentiels, à savoir la stérilité ou

politique, parfois économique ; le sentiment n'a rien à y voir ». Estelle Doudet, *Chrétien de Troyes*, Paris, Tallandier, 2009, p. 204.

²⁶ Francis Gingras, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, op. cit., p. 69.

²⁷ <http://www.historia.fr/rubrique/historia-thematique-un-moyen-age-inattendu>.

²⁸ Daniel Poirion et coll., *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, Le Chevalier au Lion*, op. cit., p. 401.

²⁹ Georges Duby, *Mâle Moyen âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1990, p. 14.

l'impuissance, la consanguinité (jusqu'au septième degré) et l'ordination ultérieure de l'un des conjoints. Motifs qui ne peuvent en aucun cas être présents dans l'exemple d'Yvain, « répudié » par sa femme à cause de son infidélité. Au début de roman, Laudine n'a pas refusé de prendre pour époux « Boen chevalier et fil de roi » (vers 2050), un bon chevalier et un fils de roi³⁰. Apprenant qu'il s'agit d'Yvain, la « dame » tombe amoureuse du chevalier avant même de le voir. Éprise du héros, elle affirme à sa confidente sa joie et sa satisfaction en entendant son nom (cf. vers 1818-1820). Avoir pour prétendant un chevalier qui est un fils de roi constitue une aubaine dont il faut profiter, car le mariage prend d'abord et surtout assise sur la notion d'héritage. « Son rôle est d'assurer sans dommage la transmission d'un capital de biens, de gloire, d'honneur, et de garantir à la descendance une condition, un rang au moins égal à celui dont bénéficiaient les ancêtres »³¹.

Il nous faut évoquer également la question qui concerne les biens (ou dot) qu'apporte la femme en se mariant. La dame de Noroison :

C'or le volsist ele enorer,
Et sel feist, se lui pleust,
Seignor de quanque ele eust,
Ou ele li eust donees
Por son servise granz soldees,
Si granz com il les volsist prendre (vers 3332-3337)

[Qu'elle aurait voulu le couvrir d'honneurs. Et elle l'aurait volontiers - s'il en avait été d'accord [lui aussi] – déclaré maître de tout ce qu'elle possédait, ou bien elle lui aurait versé, en échange de ses services, une solde élevée, à la hauteur de ses désirs.]³²

Dans ce cas, c'est la femme qui vante ses biens et sa noble appartenance, par opposition à la règle sociale, suivant laquelle ce sont les parents qui assument cette fonction en unissant les enfants. Mais comme elle est privée d'un père ou d'un frère, la Dame de Noroison assume elle-même cette tâche.

Toutefois, nous nous devons de remarquer que c'est le seigneur du château de la Pesme Aventure qui se charge d'afficher les qualités de sa fille :

Mes prenez, si feroiz savoir,
Ma fille a trestot mon avoir,
Qui est mout bele, et riche, et sage ;
Ja mes si riche mariage
N'avroiz, se vos cestui n'avez (vers 5717-5721)

[Mais ayez la sagesse de prendre ma fille avec tous mes biens ; elle est si belle, si riche et si intelligente. Nulle part ailleurs vous ne trouverez un aussi beau parti !]³³

En acceptant d'épouser la jeune fille, Yvain aurait pu hériter le fief d'un château avec tout ce qui en dépend. Mais puisque cette fille serait sous l'étroite sujétion de son époux qui en est le véritable propriétaire, toute sa dot reviendra à ce dernier. Autre fait : pour se remarier Laudine a jugé préférable

³⁰ Daniel Poirion *et coll.*, *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, Yvain ou Le Chevalier au Lion, op.cit.*, p. 389.

³¹ *Ibid.*, p. 16.

³² *Ibid.*, p. 420, [Traduction modifiée].

³³ *Ibid.*, p. 477.

de consulter ses barons afin de discuter de son mariage, car « [l]e mariage du patron en effet n'est pas sa seule affaire, c'est l'affaire de toute sa maison »³⁴. Le « système féminin » de Chrétien de Troyes consiste ici à mettre au féminin ce qui était propre à l'homme. N'est-ce pas Laudine qui renverra Yvain ? Or, la société médiévale réservait ce droit au mari. Celui-ci détenait le « pouvoir de rompre à son gré l'union, de renvoyer la femme pour en chercher une autre, et de relancer à cette fin la chasse aux beaux partis »³⁵. Que Laudine détienne ce pouvoir prouve la visée du roman courtois, à savoir la promotion de la femme sous l'influence de l'idéal de la *fin'amor* qui inversait les rôles hommes/femmes. La « dame » est devenue la « figure centrale de la courtoisie [...], maîtresse du destin du parfait chevalier, à la fois incitatrice et but de toute quête et aventure »³⁶. Elle occupe ainsi la place dominante dans la relation amoureuse. Elle est l'égale du seigneur dans la société féodale. L'amant lui est totalement soumis. Cette même idée « renforce encore cette structure des sociétés nobles, où généralement l'épouse sort d'une parenté plus riche et plus glorieuse que celle de son mari »³⁷.

L'ultime leçon que nous enseigne Chrétien de Troyes dans *Yvain*, est ce qu'a prôné l'idéologie profane à travers la littérature de cour, à savoir la valeur affirmée de l'amour conjugal. C'est ainsi qu'Yvain vit dans une plénitude totale où se marient et l'épanouissement du corps et l'exultation de l'âme. « Dans la littérature d'éloge, si le dévergondage des héros est volontiers avoué aussi longtemps qu'ils restent privés d'épouses, sont-ils mariés, et tant que leur femme vit auprès d'eux, il n'est plus question que de l'amour qu'ils lui portent »³⁸. Telle est la valeur du dernier extrait du *Chevalier au Lion*. Extrait dans lequel il est dit que :

Et Lunete rest mout a eise ;
 Ne li faut chose qui li pleise,
 Des qu'ele a fet la pes sanz fin
 De monseignor Yvain le fin
 Et de s'amie chiere et fine (vers 6811-6815)

[Lunete est très heureuse, elle aussi. Ses désirs sont comblés puisqu'elle a établi une paix durable entre monseigneur Yvain, le parfait ami, et sa parfaite et tendre amie]³⁹

Après l'état de *discorde* signalé à travers le sens du vers 6813, vient la *stabilité*. Stabilité qui vient seulement quand l'amour a rendez-vous avec le droit.

Conclusion

L'amour tient une place très importante dans la littérature médiévale (certains auteurs y ont vu le thème principal, et d'autres le second), mais dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, il est le moteur

³⁴ Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981, p. 203.

³⁵ Georges Duby, *Mâle Moyen Âge, op.cit.*, p. 18.

³⁶ *Dictionnaire des Littératures*, Paris, Larousse, 1987, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ Georges Duby, *Mâle Moyen Âge, op.cit.*, p. 31-32.

³⁹ Daniel Poirion et coll., *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, Yvain ou Le Chevalier au Lion, op.cit.*, p. 503.

véritable de toutes les histoires. Le système amoureux de Chrétien de Troyes comprend à la fois un pôle négatif, l'amour adultère (illustré notamment à travers l'exemple de Lancelot et Guenièvre), et un pôle positif, le lien passionné et tendre à la fois qui rapproche deux êtres et qui trouve son plein épanouissement au sein de l'union conjugale : Yvain et Laudine, Erec et Enide resteront unis malgré tous les obstacles rencontrés ; Yvain (re)gagnera le bonheur dans le mariage (et surtout dans la réconciliation) ; quant à Erec et Enide, unis à nouveau, ils n'auront plus peur de se trouver à nouveau ensemble.

De l'étude de l'œuvre de Chrétien, il ressort nettement que, premièrement, Chrétien a accentué la peinture de « l'amour courtois conjugal »⁴⁰, contrairement à ses prédécesseurs ; il s'attarde à décrire le bonheur conjugal de ses couples mariés⁴¹, tandis qu'il est le premier à condamner l'amour adultère. Il place cette condamnation dans la bouche de Fénice qui affirme : « je préférerais être écartelée plutôt que de vivre dans le souvenir des amours de Tristan et Iseut dont on raconte tant de folie, honteuse à rappeler »⁴². Ces détails montrent que ce romancier, « discutable »⁴³ selon certains, ne s'est pas désintéressé, au contraire, de la peinture de l'amour conjugal. Il n'a pas achevé son seul roman qui célèbre la *fin'amor*, exaltée par André le Chapelain, entre la reine Guenièvre et Lancelot, le Chevalier de la Charrette.

La norme pour Chrétien de Troyes reste donc le couple conjugal, où cependant l'amour est plus réglé par les sentiments que par les lois. Le mariage est ainsi montré comme une manière de vivre idéale, à la condition cependant que l'amour en soit le ciment. S'il nous présente dans ses cinq romans les deux façons de vivre le désir amoureux, le couple légal semble être préféré au couple adultère. Chrétien n'a-t-il pas d'ailleurs intitulé son roman perdu *Le Roi Marc et Yseut la Blonde* ? Ce titre, qui met en avant le Roi Marc et néglige Tristan, nous montre une certaine méfiance vis-à-vis de la célèbre légende tout en cherchant à en exorciser la fascination trouble.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BLOCH Marc, *La société féodale*, « L'évolution de l'humanité », Paris, 1968, p. 425.

D'HAUCOURT Geneviève, *La Vie au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1968, p. 93.

DOUDET Estelle, *Chrétien de Troyes*, Paris, Tallandier, 2009, p. 204-205.

DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge*, dans « Qu'est-ce que la société féodale ? », Paris, Flammarion, 2002, p. 1429-1448.

⁴⁰ Moshé Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, C. Klincksieck, 1964, p. 199.

⁴¹ La description du mariage d'Erec et Enide était fondée sur le principe stylistique de l'abondance et occupait environ 200 vers, très travaillés (vv. 1884-2094, p. 47-52).

⁴² Daniel Poirion et coll., *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes, Cligès, op.cit.*, p. 248.

⁴³ Per Nykrog, *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile*, Genève, Librairie Droz, 1996.

- _____, *Mâle Moyen Âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1990, p. 14-18, p. 31-32.
- _____, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981, p. 203.
- DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident, Le Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2002, p. 351-352.
- FRITZ Jean-Marie, *Chrétien de Troyes. Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », [1994], 2005, p. 38.
- GINGRAS Francis, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, H. Champion, 2002.
- KELLY Douglas, *Chrétien de Troyes. An Analytical Bibliography*, London, Grant & Cutler, Research Bibliographies and Checklists, 1976, p. 123.
- KÖHLER Erich, *Idela und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, [1970], [tr. Eliane Kaufholz, sous le titre : *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*], Paris, Gallimard, 1974, p. 160-207.
- LAZAR Moshé, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, C. Klincksieck, 1964, p. 199.
- MÂLE Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, p. 29.
- NYKROG Per, *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile*, Genève, Librairie Droz, 1996.
- PARIS Gaston, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac : le Conte de la Charrette », dans *Romania*, XII, 1883, p. 459-534.
- PAYEN Jean Charles, *Histoire Littéraire de la France*, t. 1, Paris, Éditions sociales, 1965, p. 207.
- POIRION Daniel et coll., *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- <http://www.historia.fr/rubrique/historia-thematique-un-moyen-age-inattendu>.
- Dictionnaire des Littératures*, Paris, Larousse, 1987, p. 44.

Notre édition de référence est celle publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter dans le volume de la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1995 ; ce volume réunit les *Œuvres complètes* du romancier champenois.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

SPECTACULAIRES NORMES DE LA TÉLÉ-RÉALITÉ DANS *ACIDE* *SULFURIQUE* D'AMÉLIE NOTHOMB

Fanny MAHY
Université Western Ontario, Canada

C'était mon baptême du monde du spectacle et j'adorais cela. Parce que je n'avais pas une seconde pour réfléchir. Parce que je ne m'appartenais plus.

Julie Lemay, gagnante du Loft Story québécois, 2003.

Dans son roman *Acide sulfurique*¹, Amélie Nothomb plante le décor de « Concentration », un concept de télé-réalité dont se délecte une foule de téléspectateurs à l'appétit aiguisé de violentes pulsions sadiques. Nous examinerons les normes de fonctionnement de cette reconstitution des camps d'extermination ainsi que la norme de ses impacts, lesquels se répercutent aussi bien dans la société des participants que dans celle des spectateurs. Dans une perspective sociocritique, les principes de spectacularisation dégagés seront mis en relation avec les réflexions élaborées par des penseurs et critiques de programmes télévisés en tant que phénomène social. Il s'agira de saisir la représentation de la télé-réalité concentrationnaire mise en scène par l'auteur et son degré de conformisme ou d'écart par rapport aux théories issues de la recherche sociologique. Enfin, l'analyse devrait révéler ou infirmer la présence d'une norme d'écriture dont les modalités seraient engendrées par l'exercice même de la narrativité télé-réaliste.

La parution du roman de Nothomb a donné lieu à une polémique qu'Yves-Antoine Clemmen juge mal définie. Il considère deux causes : l'immoralité de la télé-réalité mise en scène et le manque de rigueur théorique pour traiter du sujet. Selon lui, l'« indignation ne tient pas, car s'il y a rapprochement [entre télé-réalité et camps de concentration], il n'y a pas véritablement comparaison, il n'y a surtout pas compétition. »² D'autre part, il précise que Nothomb ne procède jamais à des recherches assidues pour écrire ses romans et que son inspiration provient essentiellement de son expérience personnelle. Ainsi, elle ne fait « ni reconstruction historique, ni factualité géographique, son temps et son espace sont pure narratologie, ses références purement littéraires. »³ L'écrivain elle-même indique qu'elle n'a pas jugé nécessaire de se documenter sur le sujet puisque tout le monde en parle. Elle déclare en outre ne pas tellement croire à la documentation, « que l'écriture est surtout un moyen d'investigation du réel, vu de l'intérieur, pris de l'intérieur. »⁴

¹ Amélie Nothomb, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, 2005.

² Yves-Antoine Clemmen, « Où a quand même lieu la littérature française : Situer Nothomb à la rentrée littéraire 2005 », dans « Contemporary French and Francophone Studies », vol. XI, n° 4, Routledge, 2007, p. 483.

³ *Ibid.*, loc.cit.

⁴ Amélie Nothomb, « Interview with Amélie Nothomb », dans *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, (éd. Laureline Amanieux et coll.), New York, Peter Lang Publishing, 2003, p. 196.

Sans le manifester aussi explicitement, il apparaît probable que la polémique s'alimente en outre d'un soupçon commercial d'autant plus scandaleux dès lors qu'il touche au génocide juif. Selon Guy Debord, nous assistons aujourd'hui à « cette cocasserie que les livres qui analysent, en général pour le déplorer, le phénomène du spectacle, doivent eux aussi sacrifier au spectacle pour se faire connaître ». Il ajoute que « cette critique spectaculaire du spectacle, venue tard et qui pour comble voudrait "se faire connaître" sur le même terrain, s'en tiendra forcément à des généralités vaines ou à d'hypocrites regrets [...] »⁵.

Nothomb dénonce en effet la société spectaculaire de la télé-réalité par une rhétorique qu'Éliane DalMolin qualifie de spectaculaire en ce qu'elle fait appel à l'exposition visuelle et au pouvoir de l'image⁶. L'auteur bénéficie pourtant de ce même système médiatique qui à chaque rentrée littéraire promeut généreusement ses ouvrages. Est-ce à dire que son livre tomberait nécessairement dans la littérature que Dominique Viart appelle « concertante en ce qu'elle fait chorus sur les clichés du moment et se porte à grand bruit sur les devants de la scène culturelle. »⁷ ?

Spectaculaire banalité des participants

Pour participer à l'émission « Concentration », il suffit de répondre à un seul critère : être humain. Les individus sont « normaux » dans le sens où ils sont représentatifs de la masse dans sa moyenne. Les producteurs sont en quête de banalité parce qu'elle facilite le processus d'identification du téléspectateur à l'acteur et l'investissement émotionnel est alors accru. L'homme normal ne devient extraordinaire que parce qu'il est en permanence la cible de caméras braquées sur lui. François Jost précise qu'« on a critiqué à l'époque de Loft Story le fait que les lofteurs ne faisaient rien, qu'ils étaient sans qualité, sans voir que c'était justement cette banalité qui faisait leur succès [...] la télévision se devait d'aller plus loin pour étendre son public et promettre à l'homme sans qualité de se donner en spectacle. »⁸ Le public s'intéresse désormais à l'intimité de celui qui n'est pas connu. L'homme ordinaire peut donc être un héros ou le héros un homme ordinaire. Ainsi, les participants de « Concentration » sont sélectionnés au hasard; ce sera le cas de Pannonique, à la fois héroïne de l'émission et du roman de Nothomb. Alors qu'elle se promenait dans un parc, une rafle est passée et l'a emmenée malgré ses protestations. Comme dans les véritables camps du passé, les prisonniers de « Concentration » n'ont pas d'autre choix que de se soumettre à la loi du plus fort.

En revanche, les volontaires pour le rôle du kapo doivent poser leur candidature. La télégénie exige que les candidats aux visages les plus significatifs soient retenus. Par la suite, ils sont sélectionnés au

⁵ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 18.

⁶ Éliane DalMolin, « Vouloir montrer : le spectacle de la réalité chez Annie Ernaux, Lydie Salvayre et Amélie Nothomb », dans *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 104.

⁷ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 11.

⁸ François Jost, *Le Culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 114.

moyen de questionnaires de comportement visant à tester leur capacité à agir avec cruauté. Le passage à la télévision est perçu par les volontaires comme un moyen privilégié de sortir de l'anonymat, autrement dit d'acquiescer une identité palpable, de devenir quelqu'un. Nothomb illustre cette idée avec le personnage de Zdena, le kapo le plus présent dans le roman : « Zdena fut reçue, qui n'avait jamais reçu aucun examen de sa vie. Elle en conçut une grande fierté. Désormais, elle pourrait dire qu'elle travaillait à la télévision. » (P, 11) L'auteur choisit de mettre au premier plan cet individu vide, cruel, banal, dénué de qualités morales et dont la seule caractéristique marquante est sa capacité à la cruauté. Ainsi, la norme des candidats de télé-réalité semble se situer dans la banalité, tout en glissant souvent aux confins de la médiocrité.

Les participants kapos ne se soucient pas des conditions de fonctionnement de l'émission parce qu'y participer est une fin en soi. Bourdieu rappelle à ce propos qu'« en acceptant de participer sans s'inquiéter de savoir si l'on pourra dire quelque chose, on trahit très clairement qu'on n'est pas là pour dire quelque chose, mais pour de toutes autres raisons, notamment pour se faire voir et être vu. »⁹ Au moyen d'une métonymie démultipliée, Nothomb écrit la fascination de Zdena pour le petit œil synthétique de la caméra qui laisse présager « des millions d'yeux de chair. » (P, 14) Comme tout candidat, Zdena cherche avant tout à être vue, reconnue et célébrée; elle pense trouver dans la télévision le moyen privilégié pour y parvenir. Pourtant, si la télévision permet d'être vu, il faudra au candidat un minimum de talent pour être reconnu et une personnalité notable pour être apprécié. Chez Nothomb, ce constat s'incarne dans les personnages de Zdena et Pannonique ; si les deux jeunes femmes sont vues de tous, la première est méprisée et haïe tandis que la seconde est admirée et élue favorite. Il semble donc que la télévision engendre, pour le moins, l'illusoire impression de se sentir exister, et dans le meilleur des cas, celui de se sentir aimé. Selon Jost, l'envie d'être reconnu et idolâtré est nourrie par la télé-réalité, non seulement chez les participants, mais aussi chez le public, qui voit dans l'émission une promesse d'être apprécié pour aussi banal que l'on soit : « [...] le banal s'est banalisé jusqu'à devenir une promesse faite aux anonymes de la majorité silencieuse d'être aimés pour eux-mêmes. »¹⁰

Nothomb dénonce les manques de réaction, de jugement et d'esprit critique des participants qui les conduisent à accepter les pires horreurs comme étant normales, ainsi de Zdena qui s'exclame : « Je sais qu'il y en a pour dire que ce n'est pas normal, ce qu'on fait aux gens, ici. Alors je pose cette question : c'est quoi la normalité ? C'est quoi le bien, le mal ? C'est culturel. » (P, 16) Elle tombe dans un relativisme simpliste qui entraîne à tout considérer comme normal. Si Zdena est capable d'infliger des châtements cruels aux prisonniers de « Concentration », ce n'est certainement pas grâce à son soupçon de réflexion, mais en raison de son degré élevé d'obéissance à l'autorité qu'incarnent les organisateurs de l'émission. Stanley Milgram, dans une étude intitulée « The Perils of Obedience », présente les

⁹ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber, coll. « Raisons d'agir », 1996, p. 11.

¹⁰ François Jost, *Le Culte du banal, De Duchamp à la télé-réalité, op.cit.*, p. 120.

résultats d'une expérience qu'il a menée afin de tester l'obéissance d'une population donnée. Le dirigeant de l'opération demande à l'opérateur A de donner des décharges électriques à l'opérateur B toutes les fois où ce dernier donne de mauvaises réponses à ses questions. Afin de légitimer les châtiments, le dirigeant dit à l'opérateur A que l'expérience vise à tester l'efficacité des châtiments dans le processus d'apprentissage de B, soit l'apprenant. Il s'agirait donc pour l'opérateur A de servir une cause d'utilité publique dont l'aboutissement repose sur son sérieux. Milgram conclut :

This is, perhaps, the most fundamental lesson of our study: ordinary people, simply doing their jobs, and without any particular hostility on their part, can become agents in a terrible destructive process. Moreover, even when the destructive effects of their work become patently clear, and they are asked to carry out actions incompatible with fundamental standards of morality, relatively few people have the resources needed to resist authority.¹¹

Ainsi, Zdena est consciente de commettre le mal quand elle fouette les prisonniers de sa schlague. Elle éprouve peu de scrupules et beaucoup de satisfaction à l'idée de répondre conformément aux attentes et critères fixés par ses supérieurs. Son fouet n'est plus qu'un instrument au service de leurs cerveaux commanditaires. Le sentiment de gratification est d'autant plus fort que « son estime se reporta sur les organisateurs à l'exclusion du reste du monde. » (P, 18)

Spectaculaires principes de fonctionnement

Luc Dupont distingue deux types d'émissions télé-réalité : l'une met en scène des gens ordinaires dans des situations extraordinaires, l'autre des gens extraordinaires dans des situations ordinaires¹². L'émission imaginée par Nothomb relève de la première catégorie puisqu'elle met en scène des gens ordinaires et sélectionnés au hasard dans un contexte tout à fait extraordinaire, celui de la Shoah.

La norme de l'extraordinaire, loin d'être propre au cadre d'un certain type d'émissions de télé-réalité, est représentative des médias de masse en général, qui sont d'ailleurs liés les uns aux autres. Dans son pamphlet sur la télévision, Pierre Bourdieu constatait déjà le phénomène dans le cadre des organes de presse; il explique que la difficulté des quotidiens consiste à devoir « fournir quotidiennement de l'extra quotidien »¹³. Le procédé est patent dans le roman de Nothomb, ainsi, quand la prisonnière Pannonique s'adresse aux téléspectateurs pour les sommer d'éteindre leur télévision, elle devient aussitôt la star de tous les quotidiens, lesquels ne se distinguent des autres que par de subtiles différences inaperçues du lecteur qui lit rarement plusieurs journaux dans la même journée¹⁴.

Nothomb manifeste l'interdépendance médiatique en liant explicitement le succès de l'émission à la diffusion de journaux qui sous couvert de divulguer des informations, assurent la promotion du

¹¹ Stanley Milgram, « Perils of Obedience », dans « Harper's Magazine », 12 juin 1973, p. 62-77.
<http://www.cnr.berkeley.edu/ucce50/ag-labor/7article/article35.htm>.

¹² Luc Dupont, *Télé-réalité, Quand la réalité est un mensonge*, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2007, p. 25.

¹³ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, op.cit.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

programme télévisé; après une constante progression, « Concentration » va connaître une stagnation du taux d'audience qui effraie les organisateurs. Ces derniers constatent : « Forcément; les médias ne parlent plus de nous. Ils ont passé des mois à ne parler que de "Concentration", et maintenant, ils ont changé de sujet. » (P, 140). Aussitôt, ils se concertent pour trouver le moyen de bénéficier d'une nouvelle couverture médiatique. Ils rendront l'émission interactive, introduisant ainsi un élément à valeur dramatique et effet de suspense ; ainsi, ce sont à présent les téléspectateurs, au moyen de leur télécommande, qui voteront pour les deux mises à mort quotidiennes. Donner un tel pouvoir aux spectateurs est de l'ordre de l'inédit et de l'extraordinaire, car il peut désormais faire « pour de vrai » ce qui auparavant n'était possible que dans les jeux vidéos où s'animent des personnages virtuels. Dès lors, selon Jean-Louis Missika, « le téléspectateur est en quelque sorte le coproducteur de l'émission puisqu'il est là pour juger, donner son avis, faire évoluer le scénario. »¹⁵ Les « médias amis » (P, 60) reviennent tambour battant et accorderont davantage d'importance à l'émission qui, parallèlement, voit son taux d'audience atteindre les sommets.

Au sein de l'émission « Concentration », le spectacle est avant tout économique. Les dirigeants méprisent la vie des candidats qui n'ont de valeur qu'en tant qu'instrument au service de l'audimat et des objectifs financiers, souvent intimement liés l'un à l'autre. Quel qu'en soit le prix, et il s'agit en l'occurrence de prix humain, les recettes de la société télévisuelle doivent s'accroître. Cette logique commerciale est exacerbée jusqu'à l'absurdité : les téléspectateurs écrivent aux journaux pour demander si les candidats sont aussi payés pour être tués. Selon Bourdieu, cette poursuite effrénée du profit rend la télévision dangereuse pour « la vie politique et la démocratie. »¹⁶ Certaines émissions n'hésitent pas à relayer des discours et des pratiques qui enfreignent les principes éthiques de base tels que le respect d'autrui. Comme l'a fort bien remarqué Jost, la télé-réalité pourrait faire l'objet d'une comparaison avec le panopticon de Michel Foucault¹⁷, prison dont l'architecture permet au gardien de voir en permanence chacun des prisonniers sans en être vu. Ainsi, le prisonnier ne peut à aucun moment se sentir à l'abri du regard d'autrui et c'est bien ce paradoxe d'une prison télé-réaliste dans laquelle il faut s'efforcer de rester le plus longtemps possible que met à jour Nothomb : « Les prisonniers ne savaient pas lesquels d'entre eux étaient filmés ni ce que les spectateurs voyaient. Cela participait de leur supplice » (P, 19).

Par le choix du camp de concentration comme cadre de l'émission, Nothomb pousse le constat du manque de respect à l'excès. Elle insinue la question des limites : jusqu'où l'impératif économique du capitalisme tout puissant mènera-t-il le monde ? Le parallèle entre le traitement infligé aux Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale et celui que subissent aujourd'hui les participants de la télé-réalité donne à penser que la surenchère ne trouvera sa limite qu'avec la mort ; « les gens ne savaient pas

¹⁵ Jean-Louis Missika, extrait de table ronde du colloque, dans *Les enjeux de la télé-réalité*, (éd. Édouard Boccon-Gibod *et coll.*), Paris, Economica, 2003, p. 68.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, *op.cit.*, p. 5.

¹⁷ Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1975.

encore ce qui allait leur arriver. Ils s'indignaient. À la gare, on les entassa dans un wagon à bestiaux. » (P, 9-10). Le participant de « Concentration » n'est plus qu'une bête de spectacle, on le dépouille en conséquence des restes de son humanité. Un matricule et un uniforme remplacent son nom et ses vêtements, assurant ainsi le processus de perte identitaire et de déshumanisation. La représentation des camps de concentration a ici valeur de prétexte à la critique des modalités du fonctionnement de la télé-réalité dans son ensemble : de la production à la consommation. L'œuvre de Nothomb ne s'effectue pas à partir de la spécificité concentrationnaire : ainsi, comme le précise Charlotte Wardi, elle ne pourra, dans ce cas, répondre à « l'exigence d'authenticité. »¹⁸ Néotoma reprend quelques clichés de la réalité concentrationnaire tels que la misère des repas, la faim, la honte d'avoir survécu, la tentative de rester civilisé malgré la déshumanisation ; elle procède à quelques références intertextuelles (Romain Gary, Primo Levi), mais ces motifs ne disent que superficiellement - ce qui n'est guère surprenant dans un cadre de télé-réalité - la profonde misère des camps. L'enjeu se situe bien plutôt dans le dire des excès de la télé-réalité. On pourrait être tenté de lier la sobriété de l'écriture à la volonté délibérée de dépouillement, au refus des images, des comparaisons, ce qui selon Wardi, « confère au texte [concentrationnaire] sa puissance suggestive et à l'écrit sa vérité »,¹⁹ mais Nothomb adopte la même écriture dans *Acide sulfurique* que dans l'ensemble de sa production, ce qui laisse d'autant plus sceptique quant à la volonté de refléter une quelconque réalité des camps.

Bien que cette représentation soit excessive, elle mesure à sa juste valeur la réalité des dangers de la télé-réalité. En juillet 1997, le premier éliminé parmi les participants de l'*Expédition Robinson* diffusée en Suisse s'est jeté sous un train. Il n'a pas supporté d'avoir perdu le contrôle de son image au profit des producteurs de l'émission²⁰. Il y eut aussi le cas d'une émission de télé-réalité qui a forcé la réunion sur son plateau d'un couple désuni. La jeune femme, qui redoutait la « bonne surprise » promise par les producteurs, avait averti à plusieurs reprises qu'elle refusait de revoir son ex-compagnon. Deux jours après l'émission, la jeune femme fut violée par l'amoureux qui ne supporta pas d'être éconduit en public. D'autre part, on ne compte plus aujourd'hui le nombre de troubles post-télé-réalité tels que l'anorexie, les désordres alimentaires, les dépressions, les tentatives de suicide. Les chercheurs semblent s'accorder sur le fait que la plupart des participants vivront fort mal les suites de leur expérience télévisée et les témoignages rassemblés par Julie Lemay sont éloquentes à cet égard²¹. À l'inverse, il y eut des cas plus marginaux de participants qui voulurent retourner dans l'émission, tel un ancien policier polonais de 49 ans qui a déclaré que « c'était la première fois qu'il était nourri, recevait de l'argent, était chauffé et bénéficiait d'activités organisées pour lui. »²² Néanmoins, il reste que dans les pays au niveau de vie plus élevé, d'innombrables plaintes judiciaires sont enregistrées et

¹⁸ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986, p. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ Sam Brenton et Reuben Cohen, *Shooting people, Adventures in Reality TV*, London, Verso, 2003, p. 1.

²¹ Julie Lemay, *L'envers de la télé-réalité*, Montréal, Les Intouchables, 2005, p. 161.

²² Mike Morley, extrait de table ronde du colloque, dans *Les enjeux de la télé-réalité*, *op.cit.*, p. 65.

les producteurs ne sont légalement responsables que de ce qui se passe au sein de leur émission. Les contrats mis en place leur permettent de décliner toute responsabilité quant à d'éventuelles conséquences. Les clauses abusives de ces contrats seraient légion, et c'est le cas dans l'émission « Concentration »; Pannonique enjoint le kapo Zdena à abdiquer ses monstrueuses fonctions, mais celle-ci lui répond qu'elle ne le peut pas: « Il y a une clause dans le contrat des kapos: si nous démissionnons avant la fin de notre année de travail, nous devenons immédiatement prisonniers. » (P, 115). Pannonique lui demande comment elle a pu signer un tel contrat; la réponse de Zdena en dit long sur les motivations du candidat lambda: « C'était la première fois qu'on voulait de moi. » (P, 115).

Dans un jeu aux règles imprégnées de machiavélisme, les bourreaux et les victimes sont soumis à un même assujettissement, celui du spectacle. Tous sont des exécutants au rôle stéréotypé et déterminé par une production habile à la mise en scène. Les victimes sont présentées dignes dans leur douleur pour provoquer l'empathie du spectateur tandis que les bourreaux sont voulus cruels et sans état d'âme pour susciter la haine. La cruauté, l'infamie et le macabre sont devenus le pain quotidien d'une émission dont ils sont le principe même. Si le mal est devenu la norme, il faut dès lors capter tout ce qui relève de l'anormalité, et qui réside soit dans l'excès, soit dans l'inattendu ou encore dans le spectacle esthétique qui joue des contrastes marqués entre le bien et le mal. Les producteurs n'attendent pas que les opérateurs se démarquent par des comportements hors norme, mais, en bons maîtres du jeu, les provoquent. Nothomb signale les mises en scène qu'ils opèrent en vue de séduire le public: « Les organisateurs ne tardèrent pas à la repérer [Pannonique] et à voir en elle, à raison, un atout majeur de "Concentration". Qu'une fille si belle et si gracieuse fut promise à une mort à laquelle on assisterait en direct créait une tension insoutenable et irrésistible. » (P, 21). Dès lors, les organisateurs vont susciter l'horreur des spectateurs en braquant la caméra sur elle beaucoup plus souvent que sur les autres détenus. En outre, Pannonique est toujours battue par le kapo Zdena en vue d'opérer un contraste suffisamment marqué entre la laideur et la pureté; le spectateur en est d'autant plus indigné. Il s'agit bien de l'effet recherché puisque selon l'un des éditoriaux, plus le spectateur se scandalise, plus il se passionne (P, 125). Ainsi, la réalité de la télé dite de réalité, c'est bien d'être scénarisée. Si, pour Jost, ces émissions n'informent en rien sur la réalité de notre société, mais beaucoup sur les réalités du marketing, Damien Le Guay adopte une position plus modulée: selon lui, on ne voit dans ces émissions, ni un pur reflet social, ni une manipulation complète, mais, entre les deux, une représentation, une mise en scène, avec sa part de réalité et *d'a priori*²³.

Affamés d'émotions formatées, les téléspectateurs jouissent d'un spectacle des plus savoureusement cruel. Dès les débuts de l'émission, ils « attendaient avec impatience la séquence des kapos: ils savaient qu'ils pourraient les haïr » (P, 15). Les dirigeants se réjouissent des crises des participants: synonymes d'agitation, d'affolement et de larmes, elles provoquent le regain d'intérêt du spectateur: « Ceux qui craquaient avaient affreusement peur d'être télégéniques: à la douleur de la

²³ Damien Le Guay, *L'empire de la Télé-Réalité*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005, p. 135.

crise de nerfs s'ajoutait la honte d'être une attraction. Et en effet, la caméra ne dédaignait pas les moments d'hystérie. » (P, 19). À propos de l'outrance des émotions provoquées au sein des émissions de télé-réalité, Jost précise que :

[...] bien qu'elle reprenne des idées directement inspirées de l'esthétique de Warhol, la télé-réalité n'en adopte pas le détachement, le regard sur le monde, mais lui substitue au contraire des attitudes et un regard entièrement guidés par l'émotion. Elle ne s'adresse plus à ceux qui sont « cool », plutôt aux « foules sentimentales »²⁴

En ce sens, la télé-réalité constitue un sujet séduisant pour Nothomb qui écrit, selon David Gascoigne, dans le sens d'une « poetics of excess », qui vaut pour l'ensemble de ses textes: « the origins and ongoing generative well-springs of language are [chez Nothomb] the most basic and intense human emotions: euphoric pleasure, anger, repulsion, cruelty, love, jealousy, the delectation of power –all that is emotive and instinctual, one might say, rather than rational or intellectual »²⁵.

Spectaculaire homogénéisation des cerveaux

Le spectateur de la télé-réalité est animé d'un goût du secret, il considère comme un privilège l'accès à des révélations et confessions intimes que l'avènement de ce type d'émission rend désormais possible. Geneviève Jacquinot-Delaunay parle de « fascination pour les petits détails, derniers potins, coulisses de l'émission, mais aussi règles du jeu, trombinoscopes, plan des lieux, votes et dépêches... »²⁶, pratiques interactives liées au voyeurisme accru. Le téléspectateur se complaît dans l'illusion d'un accès aux coulisses du spectacle alors qu'il est précisément au cœur de ce spectacle, rien n'étant moins illusoirement réel que ce que donne à voir la télé dite de réalité. Grâce aux stratégies d'une production scénariste, l'espace privé semble être désormais public. Comme le rappelle Jacques Tisseron, « le premier engage ce que l'on partage avec le plus grand nombre, et le second ce que l'on partage seulement avec des personnes choisies ». Quant à « l'espace intime », il relèverait de ce que l'on ne partage pas, ou seulement avec quelques personnes très proches²⁷. La télé-réalité n'est pas si subtile dans ses catégorisations et la frontière est mince entre espaces privé et intime dès lors que tout se doit désormais d'être public pour le plus grand plaisir des croqueurs d'anecdotes en tous genres.

Dans les pratiques télévisuelles, la norme est de s'adapter au spectateur de base à qui il faut tout expliquer. Bourdieu remarque que les présentateurs d'émission jouent le rôle de l'imbécile pour se conformer au peu d'intelligence des téléspectateurs. Le présentateur de l'émission « Concentration » reflète ce jeu de rôle quand il annonce les nouvelles modalités d'interactivité :

²⁴ François Jost, *Le Culte du banal, De Duchamp à la télé-réalité*, op.cit., p. 101.

²⁵ Gascoigne David, «Amélie Nothomb and the poetics of excess », dans *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, op.cit., p. 129-130.

²⁶ Geneviève Jacquinot-Delaunay, «Loft Story, pour quelle éducation aux médias ? », dans « MédiaMorphoses », Paris, PUF, hors série juin 2003, p. 3.

²⁷ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p. 49.

Les nouveaux principes furent expliqués au public de manière à être compris même du dernier des crétins. [...] On vit ensuite apparaître une télécommande qui remplissait l'écran entier. On indiquait en rouge celle des touches qu'il fallait employer pour accéder au télétexte de "Concentration". C'était très facile, mais comme on redoutait que certains n'y parviennent pas, on réexpliqua » (P, 143)

Ainsi, le spectateur n'est guère plus estimé que les participants de l'émission. Il est choyé, infantilisé, mais derrière cette apparente considération se cache un mépris évident pour le peu d'intelligence qu'on lui attribue.

La critique la plus virulente de Nothomb s'adresse aux téléspectateurs qui pourraient facilement éteindre leur télévision et ainsi marquer leur opposition à l'émission « Concentration ». Loin de cet idéal, le public les regarde et assume pleinement son voyeurisme, ou pire, il suit chaque épisode tout en le dénigrant dans la plus grande mauvaise foi. Nothomb positionne sa critique dès l'ouverture du roman en manifestant avec évidence le sadisme du téléspectateur : « Vint le moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus ; il leur en fallut le spectacle. » (P, 9). Dupont relève différents facteurs qui vont porter le public vers ce type de programme : l'humeur du moment à contrecarrer, l'âge, le revenu, l'éducation, l'intelligence, le style de vie, la classe sociale. Les gens déprimés regarderaient davantage la télévision ainsi que ceux qui souffrent de la solitude. Ils cherchent à compenser une situation déficitaire, à fuir la réalité et à substituer une relation humaine²⁸. Le personnage EPJ 327 explique le succès de « Concentration » en tant qu'il est un programme fédérateur et créateur de lien social : « C'est pour ça que tout le monde regarde les mêmes choses : pour ne pas être largué et avoir quelque chose à partager. » (P, 104). En outre, le sadisme est un élément prépondérant qui s'accroît avec la possibilité d'éliminer les participants. Désormais, le public est investi du pouvoir d'interrompre ou de prolonger la vie télévisée et se satisfait du spectacle de la douleur qu'il inflige. Selon Dupont, ce sadisme serait redoublé par le fait de ne pas être soi-même présent là où il y a souffrance. D'autre part, le narcissisme se nourrit de voir des gens plus dysfonctionnels ou ennuyeux que soi²⁹. Jost ajoute que d'un point de vue psychanalytique, le public tirerait de cette jouissance une excitation sexuelle³⁰. En outre, il a noté que les téléspectateurs ont toujours voté contre le bonheur explicite des candidats, préférant séparer ceux qui semblent avoir des sentiments l'un pour l'autre³¹. Le sadisme se manifeste avec évidence dans la télé-réalité « Concentration », particulièrement quand les prisonniers s'interrogent sur les séquences favorites des téléspectateurs. Les passages de mise à mort, les violences et les séquences-émotion sont à leur avis ce dont ils se réjouissent le plus (P, 103).

Le téléspectateur est dans une situation de disponibilité, il laisse défiler sur son écran et sa rétine des images qu'il ne fait pas l'effort de mettre en question. Il semble vide et prêt à se remplir d'un confortable conformisme de masse. Bourdieu rend compte du pouvoir de la télévision en tant que ses

²⁸ Luc Dupont, *Télé-réalité, Quand la réalité est un mensonge*, op.cit., p. 45-46.

²⁹ *Ibid.*, p. 89-90.

³⁰ François Jost, *L'Empire du loft*, dans « Des mots sur les images », Paris, La Dispute, 2002, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

effets sur l'individu demeurent au-delà du rapport direct et immédiat que le téléviseur entretient avec le téléspectateur. Une fois le téléviseur éteint, un flux de messages se relaie et se propage, ainsi les images et les paroles absorbées laissent une empreinte sur le système cérébral du grand public consommateur : « La télévision a une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population. »³² Dépourvu de toute pensée, de toute conscience et de toute moralité, le téléspectateur est à l'image du kapo Zdena qui « se consola en songeant que les autres kapos, les organisateurs, les spectateurs et de nombreux prisonniers étaient vides, eux aussi. C'était étonnant : il y avait beaucoup plus de gens vides que de gens pleins. » (P, 102). Ce problème de la pensée est analysé par Bourdieu dans un sous-chapitre intitulé « L'urgence et le *fast thinking* » dans lequel il écrit que l'« un des problèmes majeurs que pose la télévision, c'est la question des rapports entre la pensée et la vitesse »³³, et que l'urgence ne peut donner lieu qu'à l'expression d'idées reçues, de lieux communs et de clichés. Voulant sans doute s'opposer à la norme de la logorrhée verbale d'une émission qui nourrit son opération marketing d'événements parmi les plus futiles, Pannonique et la majorité des prisonniers choisissent de s'enfermer dans le mutisme. Ainsi le silence devient leur norme vis-à-vis des producteurs, des kapos et des téléspectateurs. En revanche, la parole est d'importance primordiale entre les détenus : Joë Friedemann explique à propos des prisonniers des camps que certains d'entre eux « sont conscients de cet enjeu et refuseront de se dessaisir de la parole, un des rares moyens dans l'univers concentrationnaire, de contrecarrer l'asservissement du corps et de sa pensée. »³⁴ Pannonique brisera sa règle quand elle s'adressera au public : « Spectateurs, éteignez vos télévisions ! Les pires coupables, c'est vous ! Les vrais kapos c'est vous ! Et quand vous nous regardez mourir, les meurtriers ce sont vos yeux ! » (P, 109). Par l'intermédiaire de Pannonique, Nothomb établit la responsabilité de chaque citoyen face à la consommation des programmes télévisés. Regarder revient à adhérer et à encourager. Éteindre la télévision traduit la contestation et le refus d'absorber certaines paroles et images.

Nothomb a déployé dans son roman une critique des modalités de la télé-réalité dont les normes sont : l'outrance dans la recherche de l'extraordinaire et du spectaculaire ; la poursuite du profit économique au détriment du respect des droits civiques ; l'exagération des émotions ; le vedettariat facile ; la manipulation ; l'illusion de réalisme et l'homogénéisation des cerveaux. Elle a mis en exergue le fonctionnement d'un système nuisible pour le citoyen téléspectateur bien que celui-ci soit davantage objet de dénonciation pour sa collaboration passive. Cependant, l'auteur aura privilégié la peinture des effets néfastes se répercutant sur le participant. Dans sa représentation d'un concept de télé-réalité calqué sur les principes de déshumanisation de la Shoah, Nothomb tend à pousser sa critique à l'excès. Elle met à jour des raisons de condamner le phénomène télé-réalité qui sont certes conformes à celles des sociologues, mais trouvent aussi leur limite.

³² Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, op.cit., p.17.

³³ *Ibid.*, p. 30.

³⁴ Joë Friedemann, *Langages du désastre*, Saint-Genouph, Nizet, 2007, p. 56.

Les normes de la télé-réalité comme phénomène social actuel ne tendraient probablement et fort heureusement jamais vers l'excès de la représentation qu'en donne Nothomb, non de par les problèmes éthiques qu'elle poserait - l'Histoire a déjà montré que la cruauté de l'homme ne connaît pas de limites - mais toujours à cause d'une logique économique qui ne le permettrait pas.

Jost précise à cet égard que « ceux qui prédisent l'avènement de la télévision-poubelle en *prime time*, qui serait prête à la mise en scène de toutes les perversions pour séduire les téléspectateurs, confondent cinéma, littérature, et télévision. »³⁵ Les deux premiers sont des produits culturels choisis et recherchés par un public particulier tandis que la troisième s'adresse à tout un chacun n'ayant qu'à presser un bouton pour se nourrir de recettes concoctées par des producteurs soucieux d'atteindre la plus large part d'audience possible. Cette différence en terme de cible est fondamentale; en ce sens, Jost affirme qu'avec la télé-réalité, il ne s'agit « pas d'atteindre quelques dizaines de milliers de personnes [...] prêtes à accepter la chute de certains tabous, mais des millions de personnes partageant des valeurs consensuelles, celles qui permettent d'allumer la chaîne sans objection parentale ou filiale. »³⁶ Et il est vrai qu'au souvenir du CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) et du ministre de la Culture qui s'étaient fortement offusqués des ébats aquatiques entre Loana et Jean-Édouard, il apparaît difficile de concevoir la naissance d'un concept aussi extrême que celui proposé par Nothomb³⁷.

D'autre part, l'Histoire de la télévision a déjà prouvé que les annonceurs refusent d'associer leurs publicités à des émissions jugées trop subversives ou éthiquement problématiques. Or, les annonceurs constituent les ressources économiques directes des producteurs. Ainsi, distraire le téléspectateur, loin d'être une fin en soi, n'est que le moyen d'atteindre l'objectif premier : séduire les annonceurs. Le bémol à cet égard, c'est que la télé-réalité est un produit fort peu coûteux, exportable et aux nombreux dérivés (jeux de société, DVD exclusifs, magazines, livres qui révèlent des secrets, objets estampillés, etc.). Serge Siritzky complète la liste avec le prime time hebdomadaire, l'émission quotidienne, le téléphone et Internet qui en font « une mécanique aux recettes exceptionnelles »³⁸.

Nothomb, selon ses propres mots, « écrit pour tout le monde »³⁹. C'est sans doute le choix d'écrire pour le public le plus large possible qui l'a conduit à traiter d'un phénomène de masse et qui d'autre part, engendre une écriture accessible, confortable, dont les modalités sont l'excès dans le fond, et la sobriété dans la forme. Il est vrai que contrairement à Chloé Delaume, qui parvient à incarner les effets de la télévision et de la télé-réalité par l'écriture expérimentale déployée dans *J'habite dans la télévision*⁴⁰, l'écriture d'*Acide sulfurique* ne nous apparaît pas spécifique à la narrativité de la télé-

³⁵ François Jost, *L'Empire du loft*, *op.cit.*, p. 144.

³⁶ *Ibid.*, *loc.cit.*

³⁷ Patrick Mahé, extrait de table ronde du colloque, dans *Les enjeux de la télé-réalité*, *op.cit.*, p. 72.

³⁸ Serge Siritzky, extrait de table ronde du colloque, dans *Les enjeux de la télé-réalité*, *op.cit.*, p. 72.

³⁹ Amélie Nothomb, « Interview with Amélie Nothomb », dans *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, *op.cit.*, p. 178.

⁴⁰ Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, Paris, éditions Verticales, 2006.

réalité; Nothomb la dit sans en épouser la structure, les contours, la forme, le style, la syntaxe et les effets. Ainsi, le roman pourrait apparaître « déconcertant » de par l'originalité et l'excès du concept de télé-réalité mis en scène et parallèlement « concertant » dans le sens où le succès d'une polémique de masse était prévisible, et aussi parce qu'il reflète l'exercice d'une écriture plus fidèle à elle-même qu'au sujet qu'elle traduit.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

II. NORMES ET VARIATIONS SOCIALES : LE VERSANT LINGUISTIQUE

NORMES ET ANTICONFORMISME : DE L'APPROPRIATION LINGUISTIQUE À LA RÉNOVATION GÉNÉRIQUE DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

El hadji CAMARA
Université Western Ontario, Canada

La littérature francophone a toujours été considérée comme celle de la périphérie par rapport à la littérature française qui émane du centre que serait Paris, lieu d'où partent les normes qui régissent la langue d'écriture et le genre romanesque lui-même. Cependant, depuis les années 1960 – et plus tard dans les années 1980, marquées par l'avènement d'une deuxième génération d'écrivains francophones notamment en Afrique –, le rapport centre/périphérie semble être bouleversé dans la mesure où l'écrivain francophone ne se réfère plus, ni sur le plan thématique, ni sur le plan esthétique, à un centre prédéterminé. Cet écart vis-à-vis du centre que nous appelons « anticonformisme », est-il un refus systématique de la norme établie ou permet-il de lire autrement les productions littéraires francophones ? Quelles en sont alors les conséquences sur le plan de la création littéraire dans le champ de la littérature africaine francophone ?

D'après Michel Beniamino, la littérature est un effet de la norme en ce sens qu'elle est le lieu privilégié de son illustration. La norme atteint donc sa plus grande efficacité symbolique dans la littérature, car elle se constitue en modèle de référence. La littérature se trouve être aussi à l'origine de la norme parce qu'elle peut être le lieu de la contestation d'une norme préexistante, que celle-ci soit esthétique, linguistique, sociale, etc. La littérature francophone illustre bien cette assertion, elle qui, dans un premier temps, mimait les normes esthétiques occidentales et, par la suite, s'est créé de nouvelles normes, notamment dans le genre du roman. De ce fait, la mise en cause de normes préétablies aboutit à l'émergence d'une esthétique et de techniques narratives nouvelles.

L'analyse qui suit tentera de démontrer comment ce double mouvement de conformisme et de production de nouvelles références par rapport à la norme se traduit dans le roman francophone, tant au niveau de la langue d'écriture qu'à celui de l'esthétique romanesque.

Normes linguistiques et créativité langagière

Les écrivains francophones, quelle que soit leur nationalité ou région, congolaise, ivoirienne, sénégalaise, antillaise ou maghrébine, partagent la même problématique, à savoir trouver un langage qui résolve le conflit induit par l'utilisation d'une langue étrangère et régie par des normes extérieures

à leurs contextes sociolinguistiques. On voit bien que la question transcende les entités nationales, et permet de postuler l'existence d'une identité francophone, du moins africaine ou antillaise, si l'on s'en tient à ces entités géographiques, liée à la langue d'écriture. Comment cette identité linguistique se manifeste-t-elle ? Certainement de plusieurs manières, mais nous ne retiendrons ici que l'appropriation du français. Cependant, il nous semble nécessaire dans un premier temps d'évoquer, ne serait-ce que brièvement, la situation du français avant cette appropriation.

L'enseignement du français standard ou la langue de l'élite

Pour asseoir sa domination et pratiquer une politique d'assimilation, le colonisateur a imposé sa langue comme signe de sa suprématie. Dans cette entreprise, l'école a joué un rôle de premier plan dans la diffusion du français : très tôt, l'enseignement du français devient obligatoire. Considéré comme la langue de l'élite, le français a longtemps été régi par des règles qui ne s'apprennent qu'à l'école. Tout écart par rapport à ces règles édictées est considéré comme une déviance, une faute susceptible d'être sanctionnée. L'apprentissage de la langue française s'est donc fait sous le signe de la contrainte. Certains auteurs témoignent de cet état de fait dans leurs œuvres autobiographiques. Le célèbre texte de Bernard Dadié, le « Symbole », dans son roman *Climbié*, en est une belle illustration. Synonyme d'interdiction de parler les dialectes locaux, le « symbole » a été un cauchemar pour bien des écoliers africains, comme le dit si bien le narrateur du roman :

Le symbole ! Vous ne savez pas ce que c'est ! Vous en avez de la chance. C'est un cauchemar ! Il empêche de rire, de vivre dans l'école, car toujours on pense à lui. On ne cherche, on ne guette que le porteur du symbole [...]. L'on se regarde avec des yeux soupçonneux. Le symbole a empoisonné le milieu, vicié l'air, gelé les cœurs¹

Malgré tout, le français fascine puisqu'il est la langue de l'élite. L'accès à cette langue, à l'oral comme à l'écrit, facilite une certaine ascension sociale et permet d'accéder au cercle du pouvoir. C'est cette nécessité qui a déterminé le choix de la Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane², quand il s'est agi d'envoyer les fils diallobés à l'école française.

Les conséquences de cet apprentissage forcé du français sont nombreuses, mais une seule retient notre attention, celle qui a des incidences sur les écritures romanesques, à savoir le « bien écrire ». En effet, l'existence de ce français scolaire, styles et expressions bien maîtrisés, a produit des œuvres comme *L'enfant noir* de Camara Laye³, ou *L'Aventure ambiguë*, entre autres, et qui étaient saluées dès leur parution grâce à la qualité de la langue et aux effets de style qui collaient aux normes

¹ Bernard Dadié, *Climbié*, Paris, Seuil, 1953, p. 107.

² Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1957.

³ Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

académiques. Cependant, la situation va changer dès lors que les couches populaires s'approprient cette langue.

L'appropriation de la langue d'écriture ou le français africanisé

L'appropriation de la langue par les locuteurs permet de mettre en cause la norme établie dans l'utilisation de cette langue. C'est ce qu'Anthère Nzabatsinda⁴ appelle « démocratisation et démythification de la langue ». Dès lors, le français parlé dans les rues par les jeunes ou par les moins instruits ne fait plus peur et n'est plus un objet de moquerie. C'est cette manière de parler que des écrivains comme Ahmadou Kourouma, Henri Lopes ou Sony Labou-Tansi vont transposer dans leurs œuvres.

En effet, la nécessité de subvertir le français dans les romans a pour corollaire un travail considérable sur la langue puisqu'il faut recourir aux termes et formules empruntés aux langues africaines et les insérer dans des textes écrits en français. Les contraintes liées au respect des règles du français standard peuvent entraîner des blocages que Kourouma explique en ces termes : « Chaque fois que j'avais des velléités de création littéraire, je me heurtais au mur de la langue classique, je m'y sentais mal à l'aise pour dire des choses essentielles. Je n'arrivais au mieux qu'à rédiger un texte neutre et sans vie »⁵. Se défaire donc de la rigueur de la langue académique a ce don de libérer le génie créateur comme le souligne Kourouma.

Chez Sony Labou-Tansi comme chez Henri Lopes, l'histoire sert de prétexte pour représenter la problématique de la langue. Dans *La Vie et demie* de Labou-Tansi⁶, des expressions familières et soutenues se côtoient. Pour sa part, Henri Lopes explique cet état de fait, non sans un brin d'ironie en montrant que le français n'est que la langue d'écriture pour les écrivains francophones, par opposition aux auteurs français qui n'ont que cette langue. Il affirme en effet que : « Les écrivains français racontent, dialoguent, se souviennent et s'expriment dans un environnement qui leur est familier, dans un français qui n'a pas d'accent, sinon celui des variantes régionales. L'écrivain français écrit français. Nous, nous écrivons *en français* »⁷. Mais l'appropriation du français se fait aussi à travers la présence d'autres langues, et d'autres voies dans le texte. Dans la plupart de ces romans, le fait que les personnages parlent plusieurs langues est plus qu'un bilinguisme littéraire, c'est surtout la possibilité

⁴ Anthère Nzabatsinda, *Normes Linguistiques et Écriture africaine chez Sembene Ousmane*, Toronto, éditions du Gref, 1996, p. 43.

⁵ Moncef Badday, « A. Kourouma, écrivain africain », dans « L'Afrique littéraire et artistique » n°10, Société Africaine d'édition, 1970, p. 7.

⁶ Sony Labou-Tansi, *La Vie et demie*, Paris, éditions du Seuil, 1979.

⁷ Henri Lopes, « L'Écriture entre les langues », Conférence prononcée à Tokyo, 1991.

qu'ont ces écrivains de se mouvoir dans ces langues. Car le français se trouve en rapport étroit avec d'autres langues africaines, et l'écriture du roman tente de refléter cette cohabitation.

Le renouveau de la création littéraire ou la rénovation du genre romanesque

La rénovation du genre romanesque dans le contexte de la littérature francophone a eu des conséquences inattendues. Longtemps approchées dans une perspective qui met en avant son lien intrinsèque avec l'institution littéraire française qui en constitue le Centre, les littératures dites de la périphérie se sont affranchies en apportant une touche identitaire à la littérature de manière générale, et à l'esthétique du roman en particulier. Nous analyserons ce renouveau en élucidant, dans un premier temps, le rapport à l'institution littéraire française ou l'autonomisation progressive du champ littéraire francophone : et dans un second mouvement, nous mettrons en exergue les manifestations littéraires de cette autonomisation.

Le rapport au centre, ou l'autonomisation du champ littéraire francophone

Dans son article « La francophonie littéraire : quelle diversité et quelle cohérence », publié en 2003 dans la revue CIDEF-AFI, Jean-Marc Moura souligne le renouveau de la langue française : un renouveau qui passe par les littératures francophones. Il met en avant deux faits pour expliquer ce phénomène, à savoir les qualités esthétiques des œuvres produites et la mise en cause « de certains présupposés français quant à l'approche des belles lettres »⁸. Ces auteurs, selon lui, renouvellent les images, les rythmes, les vocables et les thématiques littéraires par rapport à la France, et permettent du coup un élargissement de la langue française. Dès lors s'amorce de manière évidente l'autonomisation des littératures francophones : si nous nous référons à la théorie des champs de Pierre Bourdieu⁹, nous aboutissons à la conclusion que l'évolution du champ littéraire francophone est une conquête progressive orientée vers l'autonomie. En effet, selon cette théorie, dès qu'il y a différenciation d'un champ par rapport à un autre, il y a autonomie.

Ce développement des littératures francophones a de quoi surprendre, si seulement on s'en tenait à ce qu'avait prédit Albert Memmi. En effet, parlant des littératures des peuples colonisés, Memmi pensait qu'elles étaient condamnées d'avance. Pour lui, la mort de la littérature du colonisé est déjà

⁸ Jean-Marc Moura « La francophonie littéraire : quelle diversité et quelle cohérence », dans *Francophonie au pluriel*, (éd. Justin K. Bisanswa, Michel Tetu), Québec, CIDEF-AFI, 2003, p. 93.

⁹ Pierre Bourdieu, dans son ouvrage *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, publié en 1992, développe la théorie selon laquelle le monde social serait divisé en champs et cette division serait le résultat de la différenciation des activités sociales. Par conséquent chaque champ, d'après lui, à l'image du champ politique ou du champ littéraire, s'est doté d'une relative autonomie envers la société prise dans son ensemble.

programmée puisque les deux seules perspectives qui s'offrent à lui sont des impasses. Soit il y aura tarissement naturel de la littérature du colonisé du fait que les générations futures décideront spontanément d'écrire dans leur langue maternelle qu'elles auront trouvée après la décolonisation ; du fait que ces langues ne sont pas écrites, il y aura un manque de lecteurs. Soit ces auteurs décideront de se fondre dans la littérature métropolitaine et dans ce cas, ce sera un suicide, car ils cesseront d'exister. Selon Memmi, « Dans les deux perspectives, seule l'échéance différant, la littérature colonisée de langue européenne semble condamnée à mourir jeune »¹⁰. On le voit bien, Memmi ne prévoyait pas un développement des littératures des peuples colonisés en dehors de leurs rapports aux colonisateurs. Mais la suite des choses lui a évidemment donné tort. Tout au contraire, on assiste à une sorte de « décolonisation » de la littérature francophone.

Cependant, on retient qu'au-delà de leurs spécificités régionales, comme le souligne Jean-Marc Moura, ces littératures sont nées de l'expérience de la colonisation, se sont affirmées en mettant l'accent sur les exactions des pouvoirs coloniaux dans un premier temps, mais dans un deuxième temps, se sont caractérisées par la transgression et l'hybridation des codes tels qu'ils étaient imposés par le Centre. On assiste donc à un changement d'époque et d'orientation qui appelle à une relecture des littératures francophones dans une perspective postcoloniale. En effet, les littératures francophones abordent des préoccupations importantes. Les termes de l'identité aliénée, ressaisie et transformée par la rencontre, sont devenus des données fondamentales que l'on relève dans les œuvres produites. Les auteurs de *L'éloge de la créolité*¹¹, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé, ont affirmé par exemple haut et fort qu'ils n'ont pas une identité homogène, ou s'ils en ont une, cette identité a différentes composantes (africaine, européenne, indienne...). Ils mettent plutôt l'accent sur les inégalités sociales qui s'expriment elles aussi en termes identitaires. Si l'on suit leur logique, on peut dire « dis-moi ta condition sociale, je te dirai qui tu es ».

Les manifestations littéraires de cette autonomisation ou les mutations du genre romanesque

Du point de vue de l'institution littéraire francophone, certaines œuvres font déjà figure de « classiques ». Parmi ces œuvres on peut citer par exemple *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem¹², ou *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma¹³, publié en 1968, entre autres. Ces œuvres ont délaissé dans une certaine mesure les formes du roman européen traditionnel et ont élaboré des styles et des techniques narratives dont l'originalité a marqué ce qu'on pourrait appeler le

¹⁰ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1957, p. 105.

¹¹ Jean Bernabé et coll., *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

¹² Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1968.

¹³ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1995.

début de l'émancipation des littératures francophones par rapport aux conventions du roman occidental du XIXe siècle.

Cette rupture est le fait d'écrivains qui assument leurs cultures d'origine sans crainte ni complexe, ce qui permet au roman francophone de se débarrasser d'un certain passéisme (exaltation de la négritude, agressivité vis-à-vis du colonialisme) pour se tourner vers l'expression et la critique des situations qui prévalent réellement dans l'Afrique contemporaine. Pour la littérature francophone, ce second souffle amorce un renouvellement des formes dans le genre romanesque, et annonce les tendances nouvelles. Ainsi, à propos de la littérature africaine qui a subi de profondes mutations, Georges Ngal, cité par Anthère Nzabatsinda affirme :

Il est incontestable que la littérature africaine qui a longtemps baigné dans les mêmes poncifs hérités de la littérature de contestation du colonialisme connaît depuis quelques années un renouvellement de formes. Aux réalités politiques nouvelles correspondent des écritures nouvelles. Cela est surtout sensible dans le genre romanesque¹⁴

Mais ces traits novateurs du genre romanesque seront poussés encore plus loin avec des auteurs comme Henri Lopes ou Sony Labou-Tansi à partir des années 1980. Entre autres innovations, on note la dérision dans le traitement des thèmes, la représentation désinvolte des personnages, la prééminence du narrateur, l'appel à l'intertexte, et surtout la réflexion portant sur l'écriture et sur la langue. Dans *La Vie et demie* de Labou-Tansi, on constate que le narrateur participe à l'élaboration de l'écriture romanesque en jouant le rôle de conteur traditionnel. Ceci transparait au travers de certaines marques d'oralité présentes dans le texte.

Dans *Les Soleils des indépendances*, un roman qui dépeint la déchéance d'un prince malinké à la suite des indépendances survenues en Afrique, Ahmadou Kourouma représente la problématique de l'identité linguistique à travers la destinée de son personnage principal, Fama Doumbouya. Ce dernier revendique évidemment son identité de prince malinké dans un rapport à la langue qui correspond à l'enjeu identitaire dont il est question dans l'œuvre. Dans ce roman, l'histoire est racontée par un narrateur qui se définit comme malinké, et peut représenter le détenteur traditionnel de la mémoire du peuple, c'est-à-dire le griot. Ainsi, en incorporant dans son texte des aspects de l'oralité empruntés au conte, l'œuvre de Kourouma participe de ce qu'on pourrait qualifier « d'hybridation générique ». Cette imbrication des formes de discours les unes dans les autres est un des traits novateurs du roman

¹⁴ Anthère Nzabatsinda, *Normes Linguistiques et Écriture africaine chez Sembene Ousmane*, op. cit., p. 20.

francophone, dont témoigneront plus tard *Les Yeux du volcan* de Soni Labou-Tansi¹⁵, *Le Pleurer-rire*¹⁶ ou encore *Le chercheur d'Afriques*¹⁷ d'Henri Lopes.

Conclusion

En somme, les littératures francophones se sont affranchies, du point de vue formel et esthétique, des normes linguistiques et fictionnelles en usage dans le champ romanesque français. Les innovations amorcées dans les années 1960 se sont poursuivies, donnant à la littérature francophone un cachet particulier, une identité qui contribue à son autonomisation en tant que champ littéraire. Sa particularité consiste à ne pas se soucier des normes lexicales et grammaticales du français standard.

Sur le plan de la création romanesque, on assiste à la naissance de textes hybrides. *Les Soleils des indépendances* fonctionnent comme un récit oralisé. Quant à Sony Labou-Tansi, il fait passer dans ses textes les « tropicalités » et les « congolités » de ses compatriotes. Dans la littérature antillaise, Patrick Chamoiseau, qui se considère comme un « marqueur de paroles », n'hésite pas à faire cohabiter des expressions créoles et françaises dans le texte.

Au plan linguistique, ces romans manifestent une liberté encore plus audacieuse de création néologique, de transformations grammaticales et plus d'autonomie par rapport aux normes du français standard. Et lorsque ces romans intègrent d'autres formes de discours, parfois exprimées en langues autres que le français, le texte n'est pas forcément annoté ou glosé par des explications. C'est cela qui permet, à notre avis, de soustraire la littérature francophone de l'emprise du français de France, lequel est aujourd'hui de plus en plus teinté de l'intérieur par des langues d'origine africaine, arabe ou créole.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- BADDAY Moncef, « A. Kourouma, écrivain africain » dans « L'Afrique littéraire et artistique » n°10, Société Africaine d'édition, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, [1975].
- BENIAMINO Michel, *La francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BERNABE Jean et coll., *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- BISANSWA Justin K., TETU Michel, *Francophonie au Pluriel*, Québec, CIDEF-AFI, 2003.
- BLACHERE Jean-Claude, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹⁵ Soni Labou-Tansi, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

¹⁶ Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

¹⁷ Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CAMARA Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.
- DADIE Bernard, *Climbié*, Paris, Seuil, 1962, [1953].
- GERARD Albert, *Essais d'histoire littéraire africaine*, Paris, ACCT, 1984.
- KANE Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, [1957].
- KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1995.
- LABOU-TANSI Sony, *La Vie et demie*, Paris, éditions du Seuil, 1979.
- _____, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.
- LOPES Henri, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.
- _____, « L'Écriture entre les langues », Conférence prononcée à Tokyo, 1991.
- _____, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- MANESSY Gabriel, *Le Français en Afrique noire. Mythes, stratégies, pratiques*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985, [1957].
- MOURA Jean-Marc « La francophonie littéraire : quelle diversité et quelle cohérence », dans *Francophonie au pluriel*, (éd. Justin K. Bisanswa, Michel TETU), Québec, CIDEF-AFI, 2003, p. 96- 98.
- NGAL Georges, « Les Tropicalités de Sony Labou Tansi », *Silex*, n° 23, 4^e Trimestre, 1982.
- NZABATSINDA Anthère, *Normes Linguistiques et Écriture africaine chez Sembene Ousmane*, Toronto, éditions du Gref, 1996.
- OUOLOGUEM Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1968.
- SEMUJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

USAGE ET NORME : ÉTUDE DE LA VARIATION LEXICALE ET DES VARIABLES *COURRIEL* ET *POURRIEL*

Louise CHAPUT
Université Western Ontario, Canada

Introduction

Cet article présente une étude empirique effectuée à partir d'un corpus en ligne. Son objectif consiste à déterminer l'usage, dans les blogues (aussi appelés *carnets Web* ou *cybercarnets*) belges, français et québécois, des variables lexicales *courriel* et *pourriel* ainsi que de leurs diverses réalisations, c'est-à-dire leurs variantes respectives relevées dans notre corpus : *courriel*, *courrier électronique*, *e-mail*, *email*, *mail*, *mél*, *mèl*, *mel*, *message électronique* ; *courrier électronique non sollicité*, *courrier indésirable*, *junk mail*, *pollurriel*, *spam*. Ce corpus écrit comprend deux types de blogues : les journaux personnels et les « filters » qui traitent des événements de l'actualité. Nous présentons d'abord les occurrences des variables *courriel* et *pourriel*, et de leurs variantes respectives dans les deux types de blogues pour chaque région. Cette démarche vise à déterminer s'il existe une corrélation entre la fréquence des mots *courriel* et *pourriel* ainsi que leurs variantes et le registre de langue utilisé. Ensuite, nous comparerons les résultats des trois régions pour chaque type de blogues. En dernier lieu, nous explorerons les facteurs déterminants dans l'implantation de ces termes, notamment celui de l'attitude par rapport à la norme.

Origine des mots *courriel* et *pourriel*

Le mot-valise *courriel*, formé par l'agglutination des termes *courrier* et *électronique*, a été proposé par l'Office Québécois de la Langue Française (OQLF) en 1990, mais accepté en France seulement en 2003 par la Commission générale de terminologie et de néologie. Quant à *pourriel*, autre mot-valise (formé à partir de *poubelle* et *courriel*) suggéré par l'OQLF en 1997, il demeure proscrit, ou non recommandé, en 2011 par la Commission générale de terminologie et de néologie de France. Bien que l'OQLF et l'Académie française prennent leurs propres décisions en matière de terminologie, la France et le Québec, entre autres, font partie du Réseau international francophone d'aménagement linguistique (Rifal) qui a pour mission :

- La concertation en matière de terminologie et de néologie, en favorisant le travail coopératif et en constituant un pôle de référence en matière de méthodologie et de terminotique.

- La collecte et la diffusion de l'information sur la terminologie, la néologie et le traitement informatique des langues.¹

Corpus

Travailler à partir d'un corpus électronique offre l'avantage d'un accès libre à une quantité considérable de données linguistiques et culturelles à l'échelle internationale. Dans le cadre de cette étude, l'usage des variables lexicales *courriel* et *pourriel* et de leurs variantes sera évaluée à partir d'une sélection de blogues belges, français et québécois. Deux types de blogues ont été retenus :

- a) les journaux personnels (J.P.) où les blogueurs exposent leurs états d'âme aux internautes qui veulent bien les lire ;
- b) les « filters » (F.), qui affichent une sélection d'hyperliens menant à des informations et des commentaires sur des événements particuliers de l'actualité.

Raisons du choix du Corpus

Comme les variables lexicales, *courriel* et *pourriel*, sont liées au domaine de la communication sur la Toile, il est naturel qu'on en trouve de nombreuses occurrences dans un corpus constitué de blogues. En outre, pour mesurer l'implantation d'un mot dans la langue, on se doit de considérer non pas seulement l'usage écrit, mais aussi, et peut-être prioritairement, celui de la langue parlée. Or, les blogues, du fait qu'ils présentent des billets suivis de commentaires d'internautes, s'apparentent à la communication orale. Cette parenté se vérifie d'un point de vue linguistique. En effet, selon Crystal, « blogs can also display many features typical of spoken language »². Le recours à de tels traits peut s'expliquer par le désir des auteurs de billets de blogues d'élargir leur lectorat. Pour y arriver, ils s'efforcent d'établir avec leurs lecteurs un « échange d'idées » moins formel et d'employer les mots qui leur sont les plus familiers. Ainsi, lorsqu'on tente de déterminer le degré d'implantation dans les diverses communautés francophones des termes *courriel* et *pourriel*, le choix d'un corpus composé de blogues s'avère tout à fait approprié. Enfin, les deux types de blogues que nous avons définis plus haut, les journaux personnels et les « filters », offrent l'avantage, pour les besoins de cette étude, de présenter des caractéristiques linguistiques légèrement différentes : les auteurs de journaux personnels font preuve d'une plus grande liberté linguistique que les auteurs des « filters », le plus souvent des journalistes, dont le registre est plus soutenu. Ces blogues permettent donc d'établir s'il existe une corrélation entre la fréquence des mots *courriel* et *pourriel* et le registre de langue.

¹ http://www.rifal.org/1_definition.html.

² David Crystal, *Language and the Internet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 31.

Méthodologie

Aux fins de cette étude, divers cybercarnets répertoriés dans les pages belges, françaises et canadiennes ont été dépouillés. Les occurrences ont été compilées, sous forme de tableaux, en fonction des deux catégories de blogues (J.P. et F.) ainsi que du lieu de diffusion du blogue. Cependant, l'âge et le sexe du blogueur ou de la blogueuse n'ont pas été pris en considération parce que les carnetiers utilisent souvent des pseudonymes pour s'identifier et n'affichent pas toujours leur âge.

Par ailleurs, il faut mentionner que le critère du lieu de diffusion du blogue a dû être utilisé avec prudence. Dans certains cas, les habitudes linguistiques d'un blogueur peuvent diverger de celles de la région où il vit : par exemple, dans deux blogues québécois, nous avons constaté un recours abondant à des expressions typiques de la France, telles que « la crève » et « faire gaffe », que nous ne relevions dans aucun autre blogue québécois, mais très présentes dans les blogues français. Pour éviter que ce phénomène ne fausse les résultats, nous avons écarté les deux blogueurs en question de notre sélection. Cela étant dit, il est possible que certains blogues québécois soient alimentés par des blogueurs d'origine française et vice versa sans que nous ne le sachions, puisque plusieurs blogueurs n'affichent pas leur profil.

Description des résultats

Le total des blogues dépouillés s'élève à 140, soit 40 belges, 50 français et 50 québécois (84 billets de 2007, 25 de 2006, 11 de 2005, 9 de 2008, 5 de 2009, 4 de 2004 et 2 de 2003). Nous présenterons d'abord les occurrences de la variable *courriel* et de ses variantes dans les deux types de blogues (J.P. et F.) pour chaque région. Ensuite, nous comparerons les résultats de la Belgique avec ceux de la France et du Québec pour chaque type de blogue. La même démarche sera suivie dans le cas de la variable lexicale *pourriel* et de ses variantes.

Courriel et ses Variantes

A. Tableau des occurrences de la variable courriel et de ses variantes dans les blogues belges

	J.P. (27 blogues)	F. (13 blogues)
<i>Courriel</i>	8 (2 occ. sans var.)	3 (1 occ. sans var.)
<i>Courriel</i>	2	0
<i>Courrier électronique</i>	3	1
<i>E-mail</i>	2	0
<i>Email</i>	4	2
<i>Émail</i>	1	0
<i>Mail</i>	13	6
<i>Mel</i>	1	0
<i>Mél</i>	2	0
<i>Mèl</i>	0	1
<i>Message électronique</i>	1	0
Total des occurrences	37	13

Comme les blogues J.P. constituent environ 70 % de la blogosphère, les données y sont plus faciles à collecter que dans les blogues F. Les occurrences relevées dans les « filters » sont tout de même suffisantes pour établir certaines similarités et divergences entre les deux types de blogues, notamment que les J.P. offrent une plus grande diversité d'emploi des variantes. En effet, on y relève, dans le tableau A, l'usage de 9 variantes, mais seulement de 4 dans les F.

La variable *courriel* est moins attestée que sa variante *mail*. En outre, il faut mentionner que *courriel* figure, dans la plupart des billets, accompagné d'une de ses variantes (*mail*, *e-mail* et *email*), par exemple : « envoyez-nous des courriels (mails) ». On ne relève que deux billets dans les J.P. et un unique dans les F. où le mot *courriel* apparaît seul. Ainsi, la variable lexicale *courriel* est généralement en cooccurrence avec l'une de ses variantes, cette dernière étant probablement jugée, par le blogueur, plus connue des lecteurs. Peut-être le blogueur hésite-t-il à utiliser seule la variable *courriel* par souci d'être bien compris des cybernautes...

Précisons que les taux d'occurrences des variantes *mail*, *e-mail* et *email* incluent les fréquences de cooccurrence avec la variable *courriel*. Ainsi, le taux d'occurrences de la variante *mail* (13) signifie que cette dernière figure seule ou avec la variable *courriel*. *Mail* se révèle être la variante dominante dans les deux types de blogues. Bien que le journaliste compétent connaisse la norme, il peut choisir cette variante parce qu'elle convient bien au contexte moins formel des blogues, où la majorité de ses lecteurs emploient ce terme. On pourrait aussi postuler que les blogueurs privilégient la variante *mail*, mot court de quatre lettres, parce qu'elle est plus simple et plus économique que la désignation intégrale *e-mail*. On peut en effet observer dans Internet, mode de communication axé sur la rapidité, une nette tendance à privilégier les raccourcis, ce qui expliquerait les taux d'occurrences moins élevés des variantes *message électronique* et *courrier électronique*, formes peu économiques de six syllabes. Cette pratique s'avère peut-être aussi une conséquence de l'expression orale. En ce qui concerne les variantes *courriél*, *mel*, et la curieuse forme *mél* relevées dans un F., on peut présumer que ce sont des fautes d'orthographe ou typographiques, car leur usage est très peu répandu.

B. Tableau des occurrences de la variable courriel et de ses variantes dans les blogues français

	J.P. (36 blogues)	F. (14 blogues)
<i>Courriel</i>	12 (7 occ. sans var.)	7 (2 occ. sans var.)
<i>Courriél</i>	0	0
<i>Courrier électronique</i>	0	1
<i>E-mail</i>	8	2
<i>Email</i>	4	3
<i>Émail</i>	1	0
<i>Mail</i>	14	1
<i>Mel</i>	2	0
<i>Mél</i>	1	0

<i>Mèl</i>	1	0
<i>Message électronique</i>	0	0
Total des occurrences	43	14

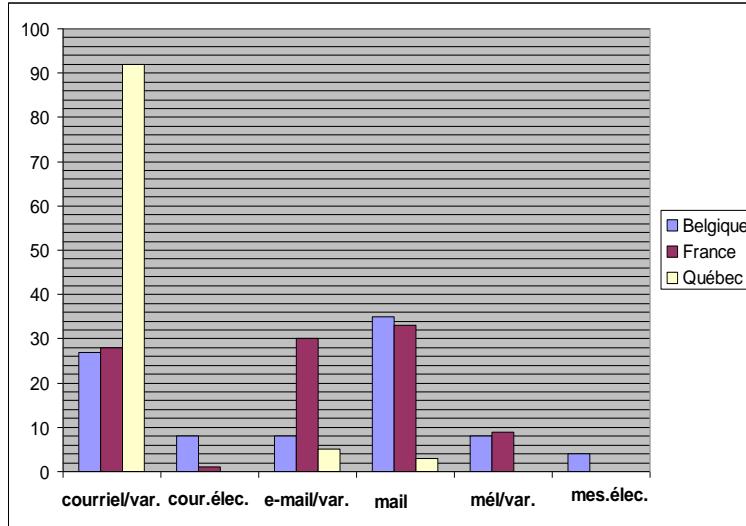
D'après les données du tableau B, les blogues J.P. ne présentent pas la même répartition de la variable *courriel* et de ses variantes que les blogues F. D'abord, on note que la variante *mail* ne conserve pas sa première place dans les F., car les journalistes français semblent privilégier l'usage de *courriel*, même si cinq fois sur sept ce mot figure avec l'une de ses variantes. Cette cooccurrence indique peut-être une implantation progressive de *courriel*, mais il faudrait posséder des données diachroniques pour pouvoir l'affirmer avec certitude. Dans les J.P., la variante *mail* obtient le plus grand nombre d'occurrences, mais elle est suivie de près par la variable *courriel* qui apparaît dans sept billets sans être accompagnée de l'une de ses variantes. Par ailleurs, les occurrences de *mel*, *mèl* et *mél* sont trop peu nombreuses pour être vraiment significatives.

C. Tableau des occurrences de la variable *courriel* et de ses variantes dans les blogues québécois

	J.P. (36 blogues)	F. (14 blogues)
<i>Courriel</i>	36 (34 occ. sans var.)	13 (12 occ. sans var.)
<i>Courriél</i>	0	0
<i>Courrier électronique</i>	0	0
<i>E-mail</i>	0	0
<i>Email</i>	2	0
<i>Émail</i>	0	0
<i>Mail</i>	1	1
<i>Mel</i>	0	0
<i>Mél</i>	0	0
<i>Mèl</i>	0	0
<i>Message électronique</i>	0	0
Total des occurrences	39	14

Au Québec, les données indiquent des tendances identiques dans les deux types de blogues. Bien que cet échantillon ne soit pas exhaustif, on ne peut nier que l'emploi de la variable *courriel* fait presque l'unanimité chez les blogueurs. Nous reviendrons plus loin, sur les facteurs qui contribueraient à favoriser l'usage du terme *courriel* dans cette région.

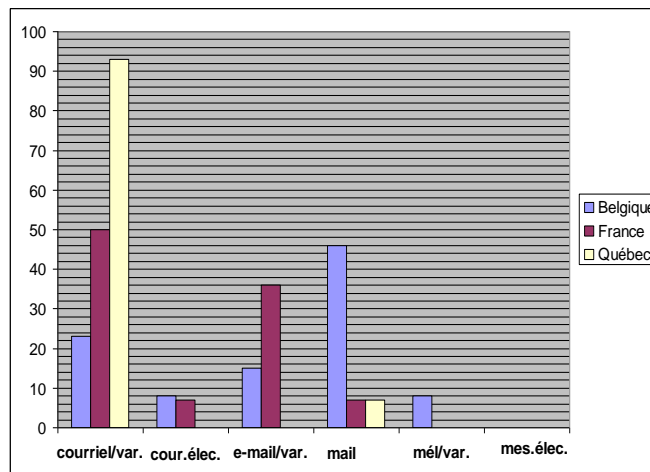
D. Graphique du pourcentage d’occurrences de la variable *courriel* et de ses variantes dans les J.P. belges, français et québécois



Dans le diagramme ci-dessus, les pourcentages totalisent le recours à la variable *courriel* seule et avec des variantes (*e-mail*, *email* et *mail*). Ce graphique indique clairement que la variable *courriel* est bien implantée au Québec et qu’elle n’a pas vraiment de concurrence. Ce terme, proposé par l’OQLF dès 1990, a réussi à supplanter la dénomination originale anglaise *e-mail*.

Du côté de la France et de la Belgique, les blogueurs privilégient la variante *mail*, mais *courriel*, accepté par l’Académie française en 2003, semble gagner du terrain. Mais il est une fois de plus impossible de le confirmer sans données diachroniques. Quant à la troisième variante la plus populaire, les blogueurs de France et de Belgique optent pour *e-mail* ou *email*.

E. Graphique du pourcentage d’occurrences de la variable *courriel* et de ses variantes dans les F. belges, français et québécois



Dans les « filters », la variable lexicale *courriel* l'emporte sur ses variantes non seulement au Québec, comme on pouvait s'y attendre, mais également en France. Si les journalistes français de blogs populaires ont tendance à l'utiliser, on peut supposer qu'ils exerceront une certaine influence sur les autres blogueurs français. Quant aux pourcentages d'occurrences des variantes *e-mail* et *email*, en France, ils ne sont pas négligeables. Contrairement aux Belges, les journalistes français semblent préférer ces variantes au terme *mail*. En Belgique, *courriel* occupe la deuxième place après *mail*, mais son taux d'occurrence est de plus de 20 % inférieur à celui de cette variante.

Pourriel et ses Variantes

F. Tableau des occurrences de la variable *pourriel* et de ses variantes dans les blogs belges

	J.P. (27 blogs)	F. (13 blogs)
<i>Pourriel</i>	6 (1 occ. sans var.)	4 (1 occ. sans var.)
<i>Pollurriel</i>	0	0
<i>Courrier indésirable</i>	1	0
<i>Courrier électronique non sollicité</i>	2	1
<i>Spam</i>	10	8
<i>Junk mail</i>	0	0
Total des occurrences	19	13

Dans les blogs J.P. et les « filters » belges, c'est *spam* qui obtient le plus haut taux d'occurrences. Toutefois, le total d'occurrences dans ces blogs n'est pas très élevé, et il est difficile dans ces conditions d'interpréter cette différence entre les deux types de cybercarnets. Il faut également signaler que la variable *pourriel* est généralement accompagnée de la variante *spam*. À une exception près, tant dans les J.P. que dans les F., *pourriel* est toujours suivi d'une de ses variantes. Cette cooccurrence indiquerait-elle qu'une transition s'est amorcée, autrement dit que le terme *pourriel* commencerait à s'imposer lentement chez les blogueurs belges ? Il est encore impossible de l'affirmer sans données diachroniques.

G. Tableau des occurrences de la variable *pourriel* et de ses variantes dans les blogs français

	J.P. (36 blogs)	F. (14 blogs)
<i>Pourriel</i>	6 (1 occ. sans var.)	4 (1 occ. sans var.)
<i>Pollurriel</i>	0	0
<i>Courrier indésirable</i>	1	1
<i>Courrier électronique non sollicité</i>	1	1
<i>Spam</i>	16	8
<i>Junk mail</i>	0	0
Total des occurrences	24	14

La variante *spam* est omniprésente dans les blogs français de notre corpus. En plus de figurer seule dans plusieurs blogs, elle côtoie sa variable *pourriel* lorsque cette dernière est utilisée par les

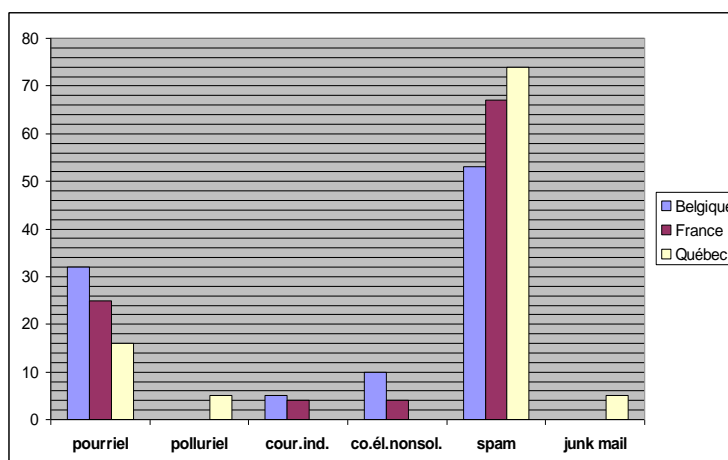
blogueurs. On ne relève qu'une occurrence du terme *pourriel* employé seul dans les J.P. et les F. Dans l'ensemble, les résultats sont très similaires dans les J.P. et dans les F. Sans toutefois pouvoir l'affirmer avec certitude, nous nous demandons si c'est le signe d'une implantation, quoique timide, de cette variable lexicale.

H. Tableau des occurrences de la variable *pourriel* et de ses variantes dans les blogues québécois

	J.P. (36 blogues)	F. (14 blogues)
<i>Pourriel</i>	3 (2 occ. sans var.)	7 (2 occ. sans var.)
<i>Pollurriel</i>	1	0
<i>Courrier indésirable</i>	0	1
<i>Courrier électronique non sollicité</i>	0	1
<i>Spam</i>	14	5
<i>Junk mail</i>	1	0
Total des occurrences	19	14

La concurrence du terme anglais *spam* avec la variable *pourriel* s'avère très forte même dans les blogues québécois. Les données relatives aux autres variantes, *pollurriel*, *courrier indésirable*, *courrier électronique non sollicité* et *junk mail*, ne totalisant qu'une seule occurrence chacune, ne sont guère significatives. La variable *pourriel* n'a pas encore réussi à supplanter sa variante *spam*, du moins chez les blogueurs québécois les plus nombreux, les auteurs de J.P. Bien que l'OQLF recommande *pourriel*, l'utilisateur privilégie l'emploi de *spam*. En revanche, on note une plus grande tendance à employer la variable *pourriel* dans les F., mais elle n'y apparaît seule que deux fois.

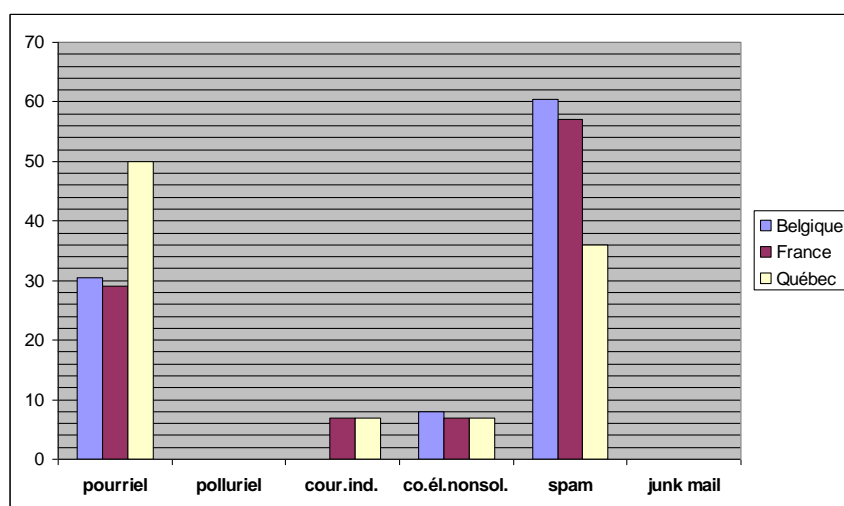
I. Graphique du pourcentage d'occurrences de la variable *pourriel* et de ses variantes dans les J.P. belges, français et québécois



On peut conclure, d'après ce graphique, que les blogueurs de J.P. préfèrent dans l'ensemble la variante *spam* à sa variable *pourriel*. Ce sont les Québécois qui l'utilisent le plus, suivis dans l'ordre des Français et des Belges.

Les blogueurs québécois seraient donc les moins enclins à avoir recours à la variable *pourriel*. Ces résultats indiquent l'importance primordiale de l'utilisateur dans la sélection des termes proposés. Il ne suffit pas d'officialiser un terme pour qu'il soit adopté par les usagers. *Pourriel* s'avère-t-il adéquat pour remplacer *spam* ? Ce dernier est déjà bien implanté dans l'usage français, possédant déjà ses formes dérivées : le verbe *spammer* et le substantif *spammeur*.

J. Graphique du pourcentage d'occurrences de la variable *pourriel* et de ses variantes dans les F. belges, français et québécois



Ce graphique présente des résultats un peu plus mitigés que le précédent. En effet, *spam* apparaît davantage soumis à la concurrence de *pourriel* dans les F., mais un peu moins chez les blogueurs français. Les journalistes québécois privilégieraient la variable *pourriel*. Tel que mentionné dans une section précédente, le nombre peu élevé d'occurrences de la variable *pourriel* et de ses variantes dans ce type de blogs rend l'interprétation que l'on peut donner de ces résultats bien incertaine.

Facteurs déterminants dans l'implantation d'un terme

Pour expliquer que des usagers privilégient une forme lexicale au lieu d'une autre, plusieurs facteurs doivent être considérés, notamment la situation et l'aménagement linguistique, propres à chaque communauté francophone, l'intervention des instances de normalisation de la terminologie et les attitudes des usagers. Selon Vézina :

Il faut procéder en tenant compte autant des besoins réels du milieu visé par l'intervention terminologique ou linguistique que des facteurs sociolinguistiques tels que l'adéquation du terme aux valeurs et aux modèles reconnus par celui-ci, l'existence d'autres termes déjà en usage et la nature de ces termes (s'agit-

il d'un emprunt à une autre langue, d'un autre mot français, etc.). Sans cette démarche, il est vain de tenter de faire adopter un terme par le milieu, et ce, même si on a recours à la normalisation.³

Faits historiques et aménagement linguistique du Québec

L'histoire du français au Canada, depuis la Conquête de la Nouvelle-France par les Anglais en 1759, a connu de nombreux rebondissements. Parmi les événements qui l'ont marquée, il faut retenir l'insurrection des Patriotes de 1837-1838, qui eut pour conséquence l'adoption d'une loi qui proclama l'anglais seule langue officielle du Canada. Il en découla des relations encore plus tendues qu'auparavant entre les Canadiens français et les Anglais. Dès cette époque, plusieurs auteurs d'ouvrages métalinguistiques se mirent à condamner l'intrusion des anglicismes dans la langue française et à stigmatiser le français parlé au Canada. En fait, ces ouvrages représentaient une réaction de l'élite francophone contre l'assimilation des Canadiens français et la domination anglaise. Le français de l'Hexagone s'avérait pour ces auteurs le modèle à suivre. Il faudra attendre le début du 20^e siècle pour voir des auteurs appliquer à l'étude du français une approche plus descriptive, sans pour autant que l'approche normative disparaisse, les tenants de chacune continuant encore aujourd'hui de confronter leurs vues.

Ce n'est que dans les années 1960, lors de la Révolution tranquille, que l'État québécois se donna vraiment les moyens de protéger le fait québécois francophone et d'en faire la promotion. En 1977, la Charte de la langue française fut adoptée et le français devint la langue officielle du Québec : langue d'enseignement, de travail, de communication, du commerce et des affaires. On donna à l'Office de la langue française (OLF) le mandat de normaliser et d'enrichir la langue, c'est-à-dire de fournir à la population les outils nécessaires pour travailler en français dans le contexte canadien. En 1980, l'OLF publia *l'Énoncé d'une politique relative à l'emprunt de formes linguistiques étrangères*, dont le contenu suscita certaines réserves de la part de Lionel Meney. Il le trouvait « teinté d'idéologie » : « Mais en fait le problème, il ne faut pas se le cacher, est fondamentalement celui des anglicismes “qui menacent l'intégrité du français du Québec.” [...] Qu'est-ce qui fonde une politique de lutte contre les anglicismes ? »⁴

Il est vrai qu'en général le Québec accepte les emprunts, mais plus difficilement ceux à l'anglais. Sa situation linguistique le justifie-t-elle ? Chose certaine, dans le rapport annuel de 2008-2009, publié

³ Robert Vézina, « La prise en compte de la variation lexicale dans la production terminologique et linguistique de l'Office de la langue française », dans « Langues et sociétés », n° 42, Montréal, Office québécois de la langue française, 2004, p. 186.

⁴ Lionel Meney, « Énoncé d'une politique relative à l'emprunt de formes linguistiques étrangères de l'Office de la langue française. Essai d'opérationnalisation et de validation des critères », dans « Le langage et l'homme », vol. XXVIII, n° 1, Bruxelles, Institut Libre Marie Haps, 1993, p. 37.

par l'OQLF⁵, le fait français a enregistré un recul, particulièrement à Montréal. Ce recul serait principalement attribué à l'augmentation de l'immigration et à l'exode de la population francophone dans les banlieues. Il faut toutefois préciser que si le nombre de locuteurs dont la langue maternelle est le français a baissé, les chiffres n'indiquent pas nécessairement que la langue d'usage n'est pas majoritairement le français.

L'OLF, ou l'OQLF depuis 2002, devrait-il réviser ses critères de rejet et d'acceptation des emprunts afin d'élargir le répertoire des anglicismes retenus ? Ou encore est-il préférable qu'il continue sa politique de création de néologismes ? Qu'est-ce qui enrichit le plus la langue française ? Aux dires de Gabrielle St-Yves :

Les excès, c'est bien connu, suscitent des attitudes contraires, mais n'est-ce pas pour une société un moyen de retrouver son équilibre ? On ne sera donc pas surpris d'observer, chez les jeunes adolescents québécois, un moyen impérieux d'employer des expressions imagées et imaginées à partir de mots américains du style *man, c'est foule cool* [...]. C'est peut-être pour sortir du carcan idéologique, qui perdure depuis plus de deux siècles, et réconcilier entre elles les langues en contact – que représentent le français et l'anglais au Québec – que les jeunes prennent ainsi une certaine distance par rapport à l'Histoire. Il s'agirait alors d'une stratégie pour mieux s'identifier à la réalité de plus en plus présente, celle d'une « américanité » culturelle et territoriale dont le français du Québec ne peut s'affranchir totalement.⁶

Par ailleurs, les termes proposés par l'Office québécois de la langue française (OQLF) ne s'implantent pas toujours, surtout si les emprunts qu'ils doivent supplanter sont bien ancrés dans l'usage et qu'ils symbolisent l'appartenance à une communauté, par exemple celle des blogueurs. Notamment, le terme *spam*, d'une seule syllabe, semble bien répondre aux besoins des cybernautes québécois. En revanche, *courriel* représente un bel exemple de succès d'un terme proposé par l'OQLF. *Courriel* fut proposé dès les débuts de l'engouement pour Internet et il fut rapidement adopté par les usagers québécois. La rapidité à suggérer un terme de remplacement s'avère l'un des facteurs importants de son implantation.

Politique linguistique de la France

L'équivalent de l'OQLF en France est l'Académie française, qui détient le contrôle absolu sur toutes les décisions prises en matière de langue. Adoptant une position plutôt conservatrice, elle rejette souvent, ou n'approuve que tardivement, les termes francisés proposés par l'OQLF. Par conséquent, si l'emprunt est bien intégré dans le vocabulaire des usagers, il devient difficile de le supplanter, comme les données le démontrent dans le cas de *courriel*, accepté seulement en 2003, mais suggéré en 1990 par l'OQLF. D'un autre côté, l'Académie préfère les formes dérivées aux mots-valises. Dans le

⁵ <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/office/rapports/rap20082009/rapport20082009.pdf>.

⁶ Gabrielle St-Yves, « L'anglicisme ou le mea culpa des Québécois : éclairage historique », dans « The French Review », vol. LXXX, n° 2, Illinois, American Association of Teachers of French, 2006, p. 367.

domaine de l'informatique, l'OQLF a souvent recours au procédé d'agglutination de deux mots pour créer un équivalent français à un emprunt lexical à l'anglais. Par exemple, le verbe anglais *to chat* a été traduit par *faire la causette* en France, mais par le terme *clavarder* au Québec (mot-valise formé à partir de *clavier* et *bavarder*).

Bien que le Québec participe activement au Réseau international du français et de l'aménagement linguistique, il désire établir ses normes québécoises. La France, membre du même réseau international, prend, elle aussi, ses propres décisions linguistiques. Dans ce pays, on ne ressent pas comme au Québec la menace de l'anglais, langue de l'économie, dont l'attrait et la dominance poussent nombre d'immigrants et de francophones à vouloir une éducation en anglais en entraînant forcément le recul du fait français.

La situation linguistique du Québec n'étant pas comparable à celle de la France, leurs politiques linguistiques diffèrent également. Celle de la France, beaucoup plus ambitieuse, vise à maintenir le statut et l'influence de la langue française dans la République et sur le plan international.

Sujétion linguistique de la Belgique à l'hexagone

La Belgique reconnaît trois langues officielles. Sa communauté francophone de Wallonie-Bruxelles, marquée par une tradition de grammairiens, maintient sa sujétion au français de l'Hexagone. Tout écart à la norme du français de France y est banni. Les parlers régionaux y sont dépréciés. Une étude longitudinale, menée auprès de plus de 800 étudiants francophones de Belgique de première année d'université, a clairement démontré qu'ils privilégient le modèle du français hexagonal (Francard et Franke).⁷ Toutefois, tout en tenant compte des décisions prises par le Conseil de la langue française de France, le Conseil de la langue française et de la politique linguistique de Belgique met en œuvre ses propres politiques linguistiques.

Les Belges comme les Québécois manifestent une insécurité linguistique. La France reconnaît la pluralité du français, mais les belgicisms, tout comme les québécoisismes, représentent des écarts par rapport au modèle à imiter. Cependant, il faut préciser que l'insécurité linguistique des Belges francophones ne prend pas la même forme que celle des Québécois. Les Belges n'ont pas dû instaurer de politique linguistique particulière pour assurer leur survie. Au Québec, le fait français est intrinsèquement lié à l'affirmation de l'identité culturelle.

⁷ Michel Francard et Gabriele Franke, « Le "modèle français" dans la communauté Wallonie-Bruxelles : icône ou image d'Épinal ? », dans « Le langage et l'homme », vol. XXXVII, n° 2, Bruxelles, Institut Libre Marie Haps, 2002, p. 41-55.

Conclusion

Cette étude nous a permis de déterminer que le terme *courriel* est bien implanté au Québec et qu'il semble lentement s'intégrer au vocabulaire des blogueurs belges et français. En revanche, *pourriel* est moins prisé dans les trois régions, particulièrement dans les blogs prenant la forme de journaux personnels. Le terme *spam*, provenant de la marque commerciale SPAM, et qui renvoie à une sorte de jambon épicé (*SPiced hAM*) que l'on servait aux soldats américains durant la Seconde Guerre mondiale, présente un aspect ludique avec lequel *pourriel*, bien qu'amusant aussi, rivalise difficilement. Que les blogueurs sachent ou non l'origine du mot *spam*, ils semblent plutôt réticents à en adopter une traduction. Le terme *pourriel* répond-il à un besoin chez l'internaute ? A-t-il été proposé assez rapidement par l'OQLF ? Vézina⁸ mentionne que « l'implantation sera une réussite si les locuteurs ressentent l'obligation d'employer le terme qui leur est présenté. »

Lors de la proposition d'un terme francisé, il faut que ce dernier :

- a) réponde à un besoin chez un usager ;
- b) soit suggéré rapidement, avant que l'emprunt ne s'implante ;
- c) soit un terme précis et économique ;
- d) soit bien diffusé⁹.

De plus, l'attitude de l'utilisateur joue un rôle déterminant dans l'implantation d'un terme. Voit-il comme une nécessité la francisation de tous les emprunts ? Préfère-t-il employer l'anglicisme par sentiment d'appartenance à une communauté, ou encore pour le prestige qu'il associe à la première langue internationale ? Est-ce pour lui une forme d'affirmation culturelle que d'employer le terme francisé ? Chose certaine, on note une différence d'attitude linguistique entre les auteurs de journaux personnels et ceux qui tiennent des « filters ». Les J.P. s'apparentent davantage à la langue parlée. Plus la communication est relâchée, comme dans les J.P., plus les blogueurs ont tendance à user d'emprunts à l'anglais, alors que les blogueurs journalistes semblent beaucoup plus ouverts aux néologismes pour peu qu'ils n'entravent la communication. Il existerait donc une corrélation entre le recours aux variables *courriel* et *pourriel* et le registre de langue.

Voici quelques commentaires métalinguistiques de blogueurs qui illustrent bien l'importance et la diversité des attitudes :

⁸ Robert Vézina, « La prise en compte de la variation lexicale dans la production terminologique et linguistique de l'Office de la langue française », *op.cit.*, p. 186.

⁹ *Ibid.*, p. 181-193.

- (1) Comment tuer une langue ? Très simplement ; foutez 40 académiciens séniles dans une grande boîte [sic], secouez le tout et demandez de faire de leurs branlettes intellectuelles un gros dictionnaire régissant la langue. Comment ? vous avez deviné que je parlais de la très sérieuse Académie française ? Non, je n'ai bien sûr rien contre le fait que papy retourne sur les bancs de l'école. Par contre, en ce qui concerne le besoin maladif de franciser chaque terme qui a le malheur de tomber entre leurs mains, je suis plus réservé. Qu'est-ce que ca [sic] leur fout qu'on parle avec un mélange d'anglais ? Une langue vivante doit, pour le rester, emprunter des termes à d'autres langues. Rien de mal à ca [sic]... Pourquoi vouloir en réglementer l'usage ? (Utopi@)¹⁰
- (2) [...] Je préfère le terme « canadien » de pourriel à celui de spam. C'est dommage que les magazines français ne reprennent pas les « bonnes idées » de nos frères québécois... (Le Blog Humeur)¹¹
- (3) Pourriel : Contraction de poubelle et courriel, « pourriel » a été créé par l'Office québécois de la langue française en 1997 pour traduire le terme anglais de « spam ». Il a été rejeté par l'Académie française parce que trop proche de « courriel », la terminologie francophone utilisée pour e-mail. [...] Quant à l'Académie Françaaiiize, les Québécois n'en ont que faire... il faudra bien un jour que ces chers académiciens s'en aperçoivent avant de donner des leçons de morale aux Québécois et aux Canadiens Français [sic] dans le reste du Canada. Entéka... (Montréal à moi. (com))¹²

La journaliste belge Aurélie Dejond commente la question des emprunts à l'anglais :

Si, dans la langue usuelle, le recours aux anglicismes peut parfois trahir un certain snobisme (sauf pour les mots très usuels comme football), sur la Toile il traduit plutôt un signe d'appartenance à une communauté qui a envie de se comprendre, aussi paradoxal que cela puisse paraître a priori.¹³

Dans quelques années, il sera intéressant de vérifier l'évolution des emplois des variables *courriel* et *pourriel* ainsi que de leurs variantes. *Courriel*, adopté au Québec, réussira-t-il à s'implanter en Belgique et en France ? Quant à *pourriel*, parviendra-t-il à supplanter *spam* ?

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

¹⁰ <http://utopia.skynetblogs.be/archive/2004/10/19/causons-bien-une-fois.html>.

¹¹ <http://leblog.wcie.fr/category/humeur/>.

¹² http://www.montrealamoi.com/blog_lacademie-francaise-en-a-marre-des-pourriels.html.

¹³ Aurélie Dejond, *Cyberlangage*, Tournai, La Renaissance du livre, 2006, p. 45.

LA VISION SOCIOLINGUISTIQUE DE LA « NORME » DANS L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS

Jamila BARGE

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense MoDyCo UMR 7114, France

Introduction

La norme suscite de plus en plus de débats en didactique des langues ; elle représente le socle de l'apprentissage scolaire en France, mais son caractère prescriptif interpelle les sociolinguistes qui prônent la diversité linguistique désignée par la « variation », un phénomène qui peut toucher les productions langagières d'un individu, d'un groupe ou d'une communauté¹. Dans cette contribution, nous allons dans un premier temps mettre en lumière les rapports historiques, idéologiques et culturels de la norme avec l'enseignement du français et faire, dans un deuxième temps, quelques propositions d'objectifs linguistiques pour l'enseignement du français. Ces propositions tiennent compte de la réalité éducative d'une salle de classe de sociétés pluriculturelles et sont compatibles avec tous les enseignements du français en tant que langue maternelle, seconde ou étrangère.

La norme du français standard comme socle de l'apprentissage scolaire

La norme se définit dans le contexte des apprentissages linguistiques tel un modèle unique de référence prescrivant un ensemble de règles de fonctionnement d'une variété de la langue. En français, la grammaire scolaire se présente comme le garant de la norme, elle fixe les règles et évalue les usages. Or, un regard attentif sur les contenus de cette grammaire révèle son caractère répressif à l'égard de la diversité et de l'élasticité des usages effectifs du français en France et hors France. Les observateurs de l'enseignement de la langue, qu'elle soit maternelle ou secondaire, dans le primaire ou dans le secondaire, se posent souvent de nombreuses questions sur le contenu et la pertinence de ces apprentissages linguistiques. Quel français doit-on enseigner ? Peut-on faire abstraction de la variation linguistique ? Devrait-on décrire la langue à partir de faits linguistiques observables, c'est-à-dire les performances diverses et variées auxquelles on est exposé dans la vie quotidienne ou bien penser la langue à partir de compétences idéalisées ?

L'institution normative condamne certaines formes ou unités lexicales pour en recommander d'autres : certaines formes sont jugées incorrectes alors que d'autres représenteraient le modèle idéal d'usage linguistique. Considérons les énoncés suivants :

- (1) Le film que je t'ai parlé passe pas ce soir
- (2) Le film dont je t'ai parlé ne passe pas ce soir

¹ Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2007.

Pour la plupart des lecteurs, et plus particulièrement pour les « puristes », le premier énoncé pourrait apparaître comme déviant du « bon usage » de la langue ; pourtant, il est plus proche de l'usage effectif de la langue que l'énoncé (2) qui relève davantage de l'écrit et dont l'énonciateur pourrait dans certaines circonstances essuyer la remarque : « il parle comme un livre ». Ce que nous avons ici c'est la censure appliquée à une structure syntaxique *fautive* (énoncé 1) en fonction d'un énoncé jugé *normal* (énoncé 2). Or la question de « norme » ne se pose pas de la même façon à l'oral qu'à l'écrit.

Au quotidien nous sommes confrontés à une variation langagière multidimensionnelle : phonologique, syntaxique et sémantique. Pourtant, le « français scolaire » constitue la norme de référence, la variété qui domine dans l'ensemble des activités scolaires. Comme le rappelle Boutet, l'école produit un français « standard, homogène et normé qui élimine toute variation sociale ou dialectale [...]. [Le] français écrit littéraire tend à fonctionner dans certaines situations de classe comme norme et but à atteindre en toute situation »². Devant ce confinement de la norme scolaire dans l'écrit littéraire, on est amené à se poser la question suivante : d'où vient cette perception de faute alors que de toute évidence les deux énoncés (1) et (2) sont pragmatiquement fonctionnels ? Quels sont les fondements de la légitimité d'une forme et de l'illégitimité de l'autre ?

Norme et légitimité

La légitimité de la norme en France a été instaurée dans l'histoire du pays par des choix culturels, politiques et idéologiques. La suppression explicite des dialectes parlés sur le sol français sous l'Ancien Régime et la Première République (le normand, le bourguignon, l'occitan, le provençal, etc.) et la multiplication des lois et des textes au cours du XXe siècle en faveur de la diffusion d'un monolinguisme ardu ont fait du français parisien, parlé dans l'histoire par le roi et sa Cour, la seule référence linguistique du pays. Ce qui apparaît alors comme une norme n'est autre qu'une description des usages de ces derniers. Comme l'a souligné Rey, la norme en France « repose sur le concept habilement manipulé d' « usage » »³.

L'école républicaine joue un rôle primordial dans l'institution d'un monopole linguistique fortement lié à la tradition française du rapport de la nation à la langue. Bertucci & Corblin soulignent que « [l]e monolinguisme, solidement ancré dans la tradition de l'enseignement républicain constitue la base idéologique, explicite ou non, de l'approche de langue dans les programmes scolaires »⁴. Selon cette approche sociohistorique de la conception normative, la norme tend à établir un conformisme linguistique national unitaire. Elle fait partie intrinsèque du réel linguistique et socioculturel de la

² Josiane Boutet, « 'I parlent comme nous'. Pratiques langagières des élèves et pratiques langagières scolaires », dans « Ville-École-Intégration, Enjeux », n° 130, septembre 2002, p. 145.

³ Alain Rey, « Usage, jugements et prescriptions linguistiques », dans « Langue française », n° 16, 1972, p. 69.

⁴ Marie-Madeleine Bertucci et Colette Corblin, *Quel français à l'école ? Les programmes de français face à la diversité linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 5.

société dans la mesure où une communauté linguistique, définie par certains comme « un groupe de sujets parlants qui possèdent en commun des ressources verbales et des règles de communication⁵ », se construit sur la base d'un langage commun qui sert à identifier les membres d'une même communauté et assure l'intercompréhension entre les différents usagers. Ainsi conçue, la norme s'oppose toujours aux tendances à la diversification, à la dialectisation, elle devient un modèle descriptif, évaluatif et prescriptif. Bourdieu précise : « La compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut être tout à fait insuffisante pour produire des phrases susceptibles d'être écoutées, des phrases propres à être reconnues comme recevables dans toutes les situations où il y a lieu de parler. »⁷

La norme se réduit par conséquent à l'usage des intellectuels, des écrivains, des artistes, des professionnels des médias, etc., et sont tenues pour légitimes les formes que ceux-ci emploient. En revanche, force est de constater que la langue est sujette au changement et à la diversité.

La norme face à la variation

L'observation empirique de la langue

En effet, chaque langue offre à ses usagers un matériau variationnel multidimensionnel, et ce, en fonction du temps, de l'espace et du profil social des locuteurs. Les sociolinguistes, par leur intérêt à l'usage et aux usagers de la langue, en ont cherché des régularités. Gadet⁸ considère deux typologies de variation :

A. Variation selon les usagers : elle concerne l'échange verbal interlocuteur

- Variation diachronique : historique (français du XVIIe/du XXIe).
- Variation diatopique : spatiale ou régionale (France/Canada/Afrique, Paris/Marseille) dialectes, régiolectes.
- Variation diastratique : sociale et démographique (jeunes/personnes âgées, ruraux/urbains, professions différentes, niveaux d'études différents...) dans ce paradigme, on trouve également le sociolecte qui est la variation liée à la position sociale et le technoclecte qui signifie la variation selon la profession ou la spécialisation.

⁵ Cette notion reste instable, relative et discutable. Elle reçoit diverses acceptions. Pour Labov, une communauté linguistique est « un ensemble de locuteurs qui partagent les mêmes normes et attitudes sociales envers la langue ». William Labov, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976, p. 338. Pour Bloomfield, il s'agit « d'un groupe de gens qui agit au moyen du discours. Ses membres peuvent parler de façon semblable ou peuvent se différencier au point de ne pas arriver à comprendre les locuteurs de régions voisines ». Léonard Bloomfield, *Le Langage*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1970, p. 54.

⁶ Christian Bachmann *et coll.*, *Langage et communications sociales*, Paris, Hatier, 1981, p. 61.

⁷ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 42.

⁸ Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, *op. cit.*

B. Variation selon l'usage : elle concerne l'usage intra-locuteur

- Variation diaphasique (ou situationnelle ou stylistique) : c'est-à-dire qu'une même personne, quelle que soit son origine sociale, parle différemment selon la situation de communication (contexte de communication, âge du locuteur, support écrit ou oral...)
- Registres :
 - registre soutenu (ou encore soigné, recherché, élaboré, châtié, cultivé, tenu...)
 - registre standard (ou non marqué ou encore courant, commun, usuel)
 - registre familial (ou encore relâché, spontané, ordinaire)
 - registre vulgaire

La variation (selon l'usage ou selon les usagers) se manifeste à tous les niveaux de la langue : phonique, morphologique, syntaxique et lexicale. Considérons l'énoncé n° 3 qui présente un extrait du parler d'un jeune de la banlieue française :

(3) Avec les profs, on parle à la soutenue, mais quand un keum (mec) de la téci (cité) se fait serrer par les kisdés (policiers, en général en civil 'qui se déguisent'), il parle ascom (comme ça), parce que les flics ne captent que 2 ou 3 mots⁹

Cet énoncé décrit une fonction cryptique de la langue qui s'exerce particulièrement dans les rapports avec les adultes (parents, commerçants, professeurs, éducateurs, policiers). Cette tendance à la créativité langagière est particulièrement présente chez les jeunes. Or leur pratique langagière n'est pas assez valorisée dans la description scolaire. La maîtrise du code écrit de la langue est parfois présentée en France comme un bien supérieur aux performances proprement orales¹⁰ ; il convient de préciser à cet égard que la question de norme ne se pose pas de la même façon à l'oral qu'à l'écrit.

Français écrit/français parlé

L'une des premières analyses que l'on peut avancer pour tenter d'explicitier cette tendance de confiner l'apprentissage du français dans la grammaire scolaire réside dans le rapport ambivalent de la norme aux deux aspects de la langue : l'oral et l'écrit.

Medium et conception :

Généralement l'oral et l'écrit sont décrits comme s'il s'agissait d'une dichotomie composée de deux codes opposés alors que dans les faits il s'agit de deux variantes d'un même code dont l'usage varie selon les situations de communication qui seules décideront du canal graphique ou phonique de la langue (formel/informel, privé/public, etc.). Cette opposition conceptionnelle n'a pas lieu d'être puisque la langue n'a pas le caractère binaire que cette dichotomie suggère. Comme le rappelle

⁹ Jean-Pierre Goudailler, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

¹⁰ Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997, p. 13.

Guerin¹¹, chaque situation de communication contraint les acteurs de la communication à sélectionner, en fonction de leurs ressources, le répertoire approprié, et ce, dans l'objectif de réussir l'acte communicatif. Pour expliciter cette ambiguïté, il convient de distinguer, comme le préconise Gadet, entre le médium et la conception. L'oral et l'écrit sont des médias d'une seule unité qu'est la langue : la production orale met en jeu la parole, la production écrite le support graphique ; quant à la conception, elle réside dans le mode de construction de fonctions communicationnelles et discursives de chacun des deux médias. C'est pourquoi, comme le montrent les énoncés (4) et (5)¹², un énoncé oral peut avoir les caractéristiques discursives de l'écrit ou l'inverse :

(4) nous sommes à votre disposition pour votre information et le bon déroulement de votre voyage (annonce TGV)

(5) alors/dans ce moment de difficulté que connaît le premier ministre/la droite est-elle pour autant en situation de le contester < [radio]

(6) Touche pas à mon pote (slogan anti-raciste écrit)

(7) Le tabac ...c'est plus ça (affiche du Ministère de la Santé)

Nous avons, dans les énoncés (6) et (7) de l'oral matérialisé par le canal graphique ; l'absence de « ne » dans ces deux écrits publics a provoqué quelques indignations chez les « puristes ». Or, le but recherché est la proximité au lecteur à travers la connivence de l'oral.

Dans les exemples suivants, nous avons du graphique par un truchement de technologie qui ne respecte pas toutes les catégories de l'écrit :

(8) t où ? apl moi

(9) jarive ds 5 mns

Ces illustrations démontrent que les frontières entre le médium oral et le médium écrit se matérialisent essentiellement à travers le contexte d'usage qui en détermine la forme et la fonction.

La littératie, l'idéologie du standard :

Une autre source de cette ambivalence revient au phénomène de la littératie, cette pratique prépondérante dans la société française a longtemps influé sur la conception de la langue. Les effets de la culture de l'écrit sur les énoncés orientent les pratiques, les attitudes et les représentations de la langue envisageables au travers du seul médium de l'écrit. Celui-ci apparaît plus homogène et plus stable que l'oral où le foisonnement variationnel peut difficilement être collationné¹³. Par conséquent, nous observons que c'est à travers des catégories de l'écrit que les usagers se représentent leur langue ;

¹¹ Emmanuelle Guerin, « Introduction à la notion de variation situatiolectale dans la grammaire scolaire par la caractérisation de deux opérateurs pragmatiques : on et ça. », Thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 2006.

¹² Les énoncés de 4 à 7 et les énoncés 10 et 11 sont extraits du livre de Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, op. cit.

¹³ Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, op. cit.

en témoigne la fréquence, dans des énoncés ordinaires, des appels aux symboles de l'écrit pour appuyer ou expliquer de l'oral :

- (10) il s'est fait traiter de con/en trois lettres
- (11) j'ai refusé de le remplacer >/point final >

Dans les sociétés de littératie, l'approche de la langue tient d'abord à son canal visuel qui lui donne sa forme et sa consistance.

L'impact sociolinguistique :

D'un point de vue diachronique, la prise de conscience, par les linguistes et les sociolinguistes de France, du caractère autonome de l'oral et de la nécessité de son appréciation en tant que tel et non pas par rapport à la norme ou au « bon français », n'a eu lieu qu'à la suite du développement des études sociolinguistiques menées dans les milieux migratoires transatlantiques. L'oral a pu devenir objet d'étude bien après l'écrit¹⁴ ; la révolution technologique, à travers le magnétophone et la vidéo, a permis de reproduire la parole, de la matérialiser et de la soumettre à des analyses multidimensionnelles : phonique, syntaxique, lexicale, etc. L'écrit standard bénéficie d'un prestige, d'une survalorisation sociale lui permettant d'accéder au statut de « norme » dans les apprentissages scolaires. Ainsi, l'enseignement de la grammaire scolaire, s'imposant comme seule description de la langue accessible à tous, se confond avec l'orthographe garant de la maîtrise du code de l'écrit standard. Cette façon de ne penser, de ne décrire la langue qu'au travers du médium graphique, s'avère problématique à plusieurs égards. Nous allons voir dans la suite de ce développement quelques conséquences négatives de cette orientation.

Conséquences

Le fait de hiérarchiser les usages linguistiques, de les juger à partir d'une certaine norme requise induit chez les locuteurs des attitudes et représentations à l'égard des variétés linguistiques. Nous allons tenter de répertorier les conséquences de la survalorisation de la norme scolaire, et ce, au niveau de l'action pédagogique ainsi qu'au niveau sociolinguistique, avant de faire quelques propositions d'ordre didactique.

Au niveau des apprentissages

1. L'imposition d'une norme idéalisée au détriment de la parole concrète favorise une pédagogie qui peut difficilement permettre aux écoliers de développer leur maîtrise des fonctions et des usages diversifiés de la langue parlée.

¹⁴ Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, op. cit.

2. La tendance à présenter la langue comme un bloc homogène, imperméable au changement et dont la transgression est passible de sanctions réduit quantitativement et qualitativement le répertoire verbal de l'apprenant défini comme étant l'ensemble des variétés nationales, régionales, sociales et fonctionnelles telles qu'elles sont utilisées dans les situations de communications auxquelles l'individu ou le groupe sont confrontés¹⁵.

3. Nous pouvons nous interroger enfin sur le rôle réel de l'école ; cette institution publique qui doit être à l'image de la société voit son rôle remis en question : au lieu de décrire les usages linguistiques, de les répertorier et de les mettre à disposition des jeunes écoliers, elle y attribue des jugements de valeur.

Au niveau sociolinguistique

1. Restreindre les apprentissages linguistiques, pour quelque raison idéologique que ce soit, au code écrit ou au registre le plus formel, peut engendrer un clivage profond entre les apprentissages scolaires et la réalité socio-langagière des apprenants : le milieu familial et la société environnante qui lui ont servi de modèle linguistique seront remis en question.

2. Au niveau sociolinguistique, empêcher l'école ou un individu de faire usage d'une variété linguistique dialectale de registre informel pour assurer des fonctions langagières constitue un appauvrissement du patrimoine culturel et une discrimination qui risquent de conduire soit à l'aliénation sociale de l'individu soit à un rejet plus ou moins grand et plus ou moins explicite de l'école, particulièrement de la part des adolescents qui sont adeptes du changement linguistique. Les locuteurs de variétés linguistiques non reconnues par la société ou considérées comme illégitimes par l'école se sentent marginalisés.

3. Le rapport entre norme et jugement est à la fois indice et générateur d'insécurité linguistique et sociale. Ce phénomène qui est lié à la perception, par un (groupe de) locuteur (s), de l'illégitimité de son discours en regard des modèles normatifs selon lesquels sont évalués les usages¹⁶ repose généralement sur la stratification sociale et les tensions que celle-ci induit entre les différents groupes sociaux. (Notamment les jeunes de la banlieue française qui adoptent des stratégies anticonformistes et anti-normalistes à travers le langage et la tenue vestimentaire.)

4. La question de la norme se pose particulièrement en contexte plurilingue : les langues minoritaires jugées non-normatives sont minorées par les prescriptions et deviennent objet de discrimination lors des planifications linguistiques. Cela conduit à l'appauvrissement culturel, comme c'est le cas en France et bien d'autres pays.

¹⁵ John J. Gumperz, Dell Hymes, *Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication*, New York, Holt, Rinehart et Winston, 1972.

¹⁶ William Labov, *Sociolinguistique, op. cit.*

Quelles propositions ?

À la lumière des considérations théoriques que nous avons présentées et pour essayer de dépasser l'opposition apparente d'une pédagogie de la parole et d'une pédagogie de la langue, nous allons formuler quelques propositions autour des objectifs de l'école quant à l'enseignement du français :

1. Intégrer une nouvelle pédagogie de la langue : oral/écrit ne sont pas des unités antagonistes, mais deux médias de représentation de la langue : le médium phonique et le médium graphique, chacun disposant de conditions d'usage spécifiques. Une pédagogie centrée sur l'utilisation du code a le mérite de considérer le code comme un moyen plutôt que comme une fin. Dabène souligne :

Les écrits scolaires sont produits dans une situation d'enseignement-apprentissage caractérisée par une interaction didactique en vue d'une compétence à (faire) acquérir. On pourrait distinguer, dans cet ensemble, deux sous-catégories : les écrits scolaires produits en classe de français où l'écriture est objet d'enseignement, et les écrits scolaires produits dans des situations où l'écrit n'est qu'un vecteur pour d'autres apprentissages. Mais, dans les deux cas, il y a apprentissage.¹⁷

2. Éveiller les écoliers à la variation en adoptant une démarche descriptive du français plutôt que prescriptive afin d'affirmer la conception polynomique des langues ; Klinkenberg affirme qu'enseigner une langue c'est cesser de la montrer :

Comme un édifice construit d'un seul bloc, mais substituer à cette image celle d'un étal offrant des types linguistiques parmi lesquels on ne saurait choisir au hasard. C'est montrer comment ces variétés se répartissent selon les niveaux économiques, sociaux et culturels, comment elles peuvent ou non être adéquates à une situation donnée, comment elles jouent dans le mécanisme de la distinction.¹⁸

3. Les écoles d'une communauté urbaine donnée reflètent son hétérogénéité effective et sont ainsi le lieu de processus de différenciation fondés sur des frontières inter-groupes d'ordres multiples (socio-économiques, ethniques, culturelles, etc.). Les enseignants devraient être en mesure d'identifier les variantes linguistiques en usage afin de faire bouger les représentations sociales et de permettre aux élèves d'avoir des représentations plus objectives de la langue.

4. L'école devrait viser à augmenter le répertoire linguistique des écoliers pour leur donner la possibilité d'utiliser les variantes appropriées aux situations de communication les plus diverses. Ce développement n'exige pas la suppression des variantes préalablement acquises. La coexistence des usages est mieux adaptée à la nouvelle conception des sociétés humaines actuelles : pluriculturelles et plurilingues par définition.

5. Parmi les objectifs que l'Europe s'est fixés ces dernières décennies, figure la reconnaissance des langues et cultures minoritaires, longuement ignorées. La France a signé la charte européenne des langues régionales ou minoritaires en 1999 et a reconnu la diversité linguistique. Théoriquement, cette charte se veut un instrument pour la promotion du plurilinguisme et valorise une vision non

¹⁷ Michel Dabène, « Société et écriture : quels types de diversification ? », dans « Diversifier l'enseignement du français écrit », (éd. Bernard Schneuwly), Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1990, p. 22.

¹⁸ Jean-Marie Klinkenberg, *La langue et le citoyen*, Paris, PUF, 2001, p. 43-44.

monolingue et non monoculturelle de l'éducation. Cette orientation doit être visible dans les programmes scolaires afin de dissiper la « contradiction entre les principes législatifs et une tradition monolingue qui conduit à bien des résistances ».¹⁹

Dans cette intervention, il ne s'agit pas de dénoncer l'objet des enseignements en classe de français ; une norme linguistique, quel que soit le modèle, est nécessaire à la cohésion sociale : s'il y a variation, c'est qu'il existe du même coup un modèle social collectif. Il est davantage question d'une mise en cause du caractère monopoliste attribué à l'écrit standard et de la prise en compte d'une situation de communication dans laquelle s'expriment les différences entre le français écrit et le français parlé.

Enfin, nous voudrions mettre l'accent sur le nécessaire appui de la didactique et sur les apports de la sociolinguistique pour développer des contenus linguistiques adaptés ; ce n'est qu'en abordant l'étude de l'oral et de l'écrit par le biais de perspectives sociolinguistiques et pragmatiques que l'on pourra réellement entreprendre une pédagogie impartiale du fait de la langue et c'est en essayant de concilier les perspectives normatives, descriptives et fonctionnelles que l'on enseignera mieux la langue.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- BACHMANN Christian *et coll.*, *Langage et communications sociales*, Paris, Hatier, 2001.
- BERTUCCI Marie-Madeleine et CORBLIN Colette, *Quel français à l'école ? Les programmes de français face à la diversité linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997.
- BLOOMFIELD Léonard, *Le Langage*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1970, p. 54.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOUTET Josiane, « 'I parlent comme nous'. Pratiques langagières des élèves et pratiques langagières scolaires », dans « Ville-École-Intégration, Enjeux », n° 130 septembre 2002.
- DABENE Michel, « Société et écriture : quels types de diversification ? » dans « Diversifier l'enseignement du français écrit », (éd. Bernard Schneuwly), Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1990, p. 19-29.
- GADET Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2007.
- GOUDAILLER Jean-Pierre, *Comment tu t'achates ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.
- GUERIN Emmanuelle, « Introduction à la notion de variation situatiolectale dans la grammaire

¹⁹ Marie-Madeleine Bertucci et Colette Corblin, *Quel français à l'école ? Les programmes de français face à la diversité linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 14.

scolaire par la caractérisation de deux opérateurs pragmatiques : on et ça. »,
Thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 2006.

GUMPERZ John J., HYMES Dell, *Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication*,
New York, Holt, Rinehart et Winston, 1972.

KLINKENBERG Jean-Marie, *La langue et le citoyen*, Paris, PUF, 2001.

LABOV William, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976.

PLANE Sylvie, « L'enseignement de l'oral, enjeu et évolution » dans *Comment enseigner l'oral à
l'école primaire ?*, (éd. Garcia Debanc C. et Plane S.), Paris, Hatier, 2004.

REY Alain, « Usage, jugements et prescriptions linguistiques », dans « Langue française », n° 16,
1972.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

LA PHRASE COMME NORME EN FRANÇAIS PARLÉ : RÉALISATIONS ET ÉCARTS

Noalig TANGUY

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – LaTTiCe UMR 8094, France

La phrase est aujourd'hui une notion très controversée, au cœur de nombreuses discussions, et en particulier celles qui portent sur l'analyse de l'oral. Le français parlé est en effet actuellement un domaine d'étude prisé. Il reste cependant un terrain de jeu difficile avec des structures particulières échappant aux analyses traditionnelles et s'écartant du modèle de la phrase canonique. Devant la difficulté à traiter de nombreuses données orales et pour décrire ses différentes composantes avec pertinence, d'importantes terminologies ont vu le jour, remplaçant la notion de phrase pourtant bien établie dans la conscience linguistique : Blanche-Benveniste¹, Deulofeu², Sabio³, Morel et Danon-Boileau⁴, Berrendonner⁵, entre autres. Ces auteurs contestent la notion phrastique à plusieurs niveaux (prise en compte de contraintes énonciatives, informatives ou pragmatiques), notion difficile, voire impossible, à appliquer à l'oral. Par exemple, un article de Kleiber⁶ dresse un état concis de ces désaccords. Il souligne très justement que les points de divisions proviennent essentiellement des critères définitoires retenus pour traiter des unités de l'oral non coextensives et très variées : syntaxiques, sémantiques, énonciatives, pragmatiques, prosodiques, etc.

Notre projet sera au contraire de conserver la notion de phrase comme « cadre naturel [et central] de la grammaire »⁷. Nous pensons en effet que toute étude linguistique d'un texte ne peut s'affranchir du cadre privilégié de l'analyse syntaxique qu'est la phrase. Cependant, pour rendre compte des différentes constructions, moins conventionnelles, réalisées à l'oral, mais également à l'écrit, nous reviendrons sur la définition de la notion. Avant cela, nous commencerons par évaluer brièvement les propositions visant à remplacer l'unité phrase.

¹ Claire Blanche-Benveniste, *Le Français parlé : études grammaticales*, Paris, CNRS Éditions, 1990 et *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997.

² Henri-José Deulofeu, « L'approche macro-syntaxique en syntaxe : un nouveau modèle de rasoir d'Occam contre les notions inutiles ? », dans « SCOLIA », n° 16, Strasbourg, Publications de l'Université Marc Bloch, 2003, p. 77-95.

³ Frédéric Sabio, « Micro-syntaxe et macro-syntaxe : l'exemple des compléments antéposés en français », dans « Recherches Sur le Français Parlé », n° 13, 1995, p. 111-155, et « Phrases et constructions verbales : quelques remarques sur les unités syntaxiques dans le français parlé », dans « Constructions verbales et production de sens », Actes du colloque organisé à Besançon les 26, 27 et 28 janvier 2006, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 127-140.

⁴ Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Paris, Ophrys, 1998.

⁵ Alain Berrendonner, « Pour une macro-syntaxe », dans « Travaux de linguistique », n° 21, 1990, p. 25-36.

⁶ Georges Kleiber, « Faut-il dire *adieu* à la phrase ? », dans « L'information grammaticale », n° 98, 2003, p. 17-22.

⁷ Pierre Le Goffic, *Grammaire de la Phrase Française*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

La phrase : état de l'art

Le terme de phrase est un terme relativement récent en grammaire. Créée pour l'essentiel par les grammairiens du XVIIIe siècle, elle s'est imposée à partir du XIXe siècle sous sa forme actuelle. Elle est tout d'abord une unité graphique avant d'être perçue comme une réalisation syntaxique.

Le cadre central de la grammaire

La notion de phrase est très vite perçue comme un produit culturel et idéologique. Tout un chacun a toujours à l'esprit que tout individu parle avec des mots qui s'assemblent pour former des phrases. Grevisse note d'ailleurs : « C'est par phrases que nous pensons et que nous parlons »⁸. La phrase apparaît ainsi comme un outil de pensée, un produit naturel et spontané.

La phrase occupe par ailleurs un rôle central, fondamental, dans l'étude linguistique et en particulier en grammaire. La notion appartient ainsi à la doxa grammaticale. Sa grammaire est vue comme une compétence centrale entre locuteurs, un modèle à partir duquel tout énonciateur produira et interprétera des énoncés.

Un concept discuté

Après avoir été pendant longtemps un point d'ancrage théorique relativement stable en linguistique, la phrase se voit aujourd'hui fortement discutée, en particulier par les spécialistes de l'oral. L'article de Kleiber⁹, « Faut-il dire *adieu* à la phrase ? », fait état des discussions actuelles qui remettent en question la pertinence même du concept. Les reproches qui lui sont adressés proviennent essentiellement de la difficulté de fixer précisément son statut. Le terme de phrase pose en effet divers problèmes théoriques. Elle connaît de nombreuses définitions et très peu des descriptions proposées s'accordent.

Kleiber relève quatre critères définitoires récurrents pour la phrase – (i) une maximalité syntaxique, (ii) une complétude sémantique, (iii) une démarcation prosodique et (iv) une démarcation typographique – et il démontre que ces quatre critères ne sont pas coextensifs, c'est-à-dire qu'ils ne se recoupent pas et qu'ils ne sont pas toujours conséquents pour un même énoncé. De plus, à ces critères s'ajoute souvent l'idée d'un prototype idéalisé en « GN + GV », ce qui écarte alors toute construction sans verbe.

Les différentes propositions

La phrase se voit donc discutée et c'est en premier les spécialistes de l'oral qui vont tâcher de la remplacer par d'autres unités opératoires. Le français parlé fait en effet l'objet de considérables études depuis plusieurs années et les différentes recherches qui ont été entreprises ont abouti à diverses descriptions et résultats. La structuration de l'énoncé oral a ainsi donné naissance à de multiples terminologies. Nous tâcherons ici de mentionner les principales.

⁸ Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Paris, Gembloux, Duculot, [13^e éd.], 1986.

⁹ Georges Kleiber, « Faut-il dire *adieu* à la phrase ? », *op. cit.*

À Aix-en-Provence, Blanche-Benveniste et les équipes du GARS, puis du DELIC¹⁰ introduisent la notion d'unité macro-syntaxique organisée en : « préfixe(s) + noyau + suffixe(s)/ postfixe(s) ». L'élément central et indispensable de l'énoncé est appelé noyau. Lié à une modalité d'énonciation, il est doté d'une autonomie intonative et sémantique, c'est-à-dire qu'il est formulé avec une intonation dite « de fin d'énoncé » : intonation basse ou énoncé sans intonation, sans syllabe accentuée. Cependant, très souvent l'énoncé macro-syntaxique correspond à une phrase, telle que nous l'entendons.

À Fribourg, Berrendonner et Béguelin (Berrendonner et Beguelin¹¹, Berrendonner¹², Béguelin¹³) emploient les notions de clauses et de périodes, et parallèlement, le concept de mémoire discursive. La clause est caractérisée par sa fonction communicative. Elle sert à accomplir un acte énonciatif et elle est assortie d'une intonation spécifique sur sa finale. À un niveau supérieur, la période est définie comme un ensemble de clauses, une suite d'énonciations formant un programme discursif complet, et marquée par la présence d'un intonème conclusif sur son dernier terme. Ces unités relèvent de critères pragmatiques et intonatifs davantage que syntaxiques.

À Paris, Morel¹⁴ et Danon-Boileau¹⁵ introduisent le concept de « paragraphe oral » comme unité d'analyse de la parole spontanée, en se basant plus particulièrement sur le rôle de l'intonation dans la structuration langagière, unité que l'on peut segmenter également en : « préambule + rhème + postrhème ».

Ils définissent le paragraphe oral comme l'unité maximale du discours oral, intonative et discursive, unité rhétorique de sens et de souffle, destinée à être dite. Morel et Danon-Boileau reconnaissent cependant l'instabilité d'un schéma rigide. Il faut au contraire interpréter les données orales comme des éléments dynamiques : une séquence « préambule + rhème » peut par exemple être recatégorisée en préambule pour ce qui suit. Ce point nous semble essentiel pour décrire le discours oral qui met en jeu des procédés cognitifs, de production et d'interprétation.

¹⁰ Claire Blanche-Benveniste *et coll.*, *L'Approche pronominale et son application au français*, Paris, SELAF, 1984, et *Le Français parlé : études grammaticales*, *op. cit.* ; Karel Van Den Eynde et Claire Blanche-Benveniste, « Syntaxe et mécanismes descriptifs : présentation de l'approche pronominale », dans « Cahiers de Lexicologie », n° 32, 1978, p. 3-27 ; Karel Van Den Eynde et Piet Mertens, « La valence : l'approche pronominale et son application au lexique verbal », dans « Journal of French Language Studies », n° 13, 2003, p. 63-104.

¹¹ Alain Berrendonner et Marie-José Beguelin, « Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique », dans « Langue française », n° 81, 1989, p. 99-125.

¹² Alain Berrendonner, « Pour une macro-syntaxe », *op. cit.*, et « Périodes », dans *Temps et discours*, (éd. Herman Parret), Louvain, Presses Universitaires, 1993, p. 47-61.

¹³ Marie-José Beguelin, « Clause, période ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », dans « Verbum », vol. XXIV, n° 1-2, 2002, p. 85-107.

¹⁴ Marie-Annick Morel, « Intonation et gestion du sens dans le dialogue oral en français », dans *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, (éd. Hanne Leth Andersen *et coll.*), Berne, Peter Lang, 2002, p. 119-139, et « Phrase ? Énoncé ? Paragraphe ? Hyperparagraphe ? Quelles unités intonatives et discursives pour le dialogue oral en français ? », dans « L'information grammaticale », n° 98, 2003, p. 39-47.

¹⁵ Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, « Valeur énonciative des variations de hauteur mélodique en français », dans « Journal of French Language Studies », n° 5. 2, 1995, p. 189-202, et *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, *op. cit.*

En Italie, à Florence, les chercheurs du LABLITA, avec à leur tête Cresti¹⁶, travaillent autour de la notion d'énoncé, comme l'accomplissement d'un acte de langage autonome. Et c'est encore ici l'intonation qui marque de manière spécifique la fin de l'acte de langage et qui indique l'acte illocutoire qui est réalisé. L'énoncé connaît en outre une structure interne en : « topic + comment + appendice »

Et la phrase ?

Ainsi, si la phrase n'est pas une unité opératoire en langue parlée telle qu'elle est actuellement définie dans les grammaires françaises, les différentes unités proposées qui la remplacent relèvent de niveaux extérieurs à la syntaxe. Nous venons de le souligner, les critères définitoires retenus sont divers : énonciatifs, sémantiques, intonatifs, prosodiques, discursifs ou communicatifs.

Or, la phrase, comme unité de communication, est avant tout une construction d'ordre purement syntaxique et énonciatif. Ainsi, les différentes unités proposées dans les divers modèles ne peuvent rivaliser pleinement avec la phrase puisqu'elles ne relèvent pas des mêmes niveaux d'analyse linguistique.

De plus, les unités issues des découpages que peuvent effectuer les différents modèles correspondent très souvent à des phrases. Les divergences proviennent essentiellement de l'agencement interne des unités relevées : organisation triple en « noyau » et « affixes », en « rhème » ou en « comment » avec éléments périphériques, structure binaire en « clauses » et « périodes », etc. Mais ces nouvelles descriptions ne confondent pas pour autant la notion de phrase.

La phrase a donc été peut-être un peu trop vite écartée du paysage linguistique. Notre projet sera ici de partir du postulat que la phrase est un modèle, une norme à partir de laquelle les différents énoncés de la langue se construisent, mais que cette unité nécessite tout de même d'être revue et réaménagée¹⁷, pour pouvoir rendre compte des différentes réalisations que l'on rencontre en français parlé et pour ne pas être uniquement limitée aux descriptions des phrases dites « canoniques ».

Les réalisations de l'oral : des phrases ?

À partir d'extraits de textes oraux que nous avons jugés représentatifs des énoncés que l'on peut y produire, nous allons à présent dresser un inventaire succinct des différentes réalisations possibles de la phrase en français parlé.

Corpus et définitions

¹⁶ Emanuela Cresti, « Force illocutoire, articulation topic/comment et contour prosodique en italien parlé », dans « Faits de Langue », n° 13, 1999, p. 168-181, et « Critère illocutoire et articulation informative », dans *Corpus. Méthodologie et applications linguistiques*, (éd. Mirella Bilger), Paris, Champion, 2000, p. 350- 367.

¹⁷ Pierre Le Goffic « Phrase, séquence, période », dans *Modèles syntaxiques. La syntaxe à l'aube du XXI^e siècle*, (éd. Dan Van Raemdonck), Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 329-356 et Noalig Tanguy, « Les segments averbaux, unités syntaxiques de l'oral », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2009.

Notre étude repose sur deux courts extraits du corpus de Blanche-Benveniste *et coll.*¹⁸

Le texte (I) ne laisse entendre qu'une seule voix. Il s'agit du récit d'un amateur de pêche, employé de 36 ans, originaire d'Auvergne et vivant dans le Puy-de-Dôme, racontant à un ami comment il a attrapé son premier saumon.

Le second texte (II) est un extrait de dialogue entre quatre enfants de onze ans, habitant à Marseille, parodiant un journal télévisé suivi d'un bulletin météorologique. Nous pourrions objecter la représentativité du français oral compte tenu du fait qu'il s'agit d'un texte d'enfants. Cependant notre étude menée sur l'ensemble du corpus¹⁹ a démontré que les constructions syntaxiques réalisées étaient identiques à celles des adultes. Les différences touchent d'autres domaines, comme le niveau lexical par exemple.

(I) il commençait à faire sombre || on commence à pêcher || puis tout à coup blauf - || je dis au père tu as entendu || ah mon père comme il a quarante ans de chaudronnerie il avait pas entendu grand-chose || [...] je dis - saumon quelque part || [...] il voulait pas me croire || puis tout à coup devant lui à quinze mètres devant lui blauf - || je lui dis celui-là || oh merde il me fait || ah ben je dis || ben oui je lui dis || c'est le troisième quand même ||

(Blanche-Benveniste *et coll.*, Texte 36 – Le saumon)

(II) L1 : nous vous remercions d'être venue sur ce plateau || et nous vous souhaitons une très bonne année deux mille ||

L3 : est-ce que je peux dire

L1 : oui ||

L3 : mes adieux à mes à mes || bien || je dis mes adieux au public || et peut-être qu'on se reverra le trois janv- - le trente et un janvier || au revoir

L1 : au r- euh || /// voici la fin de ce journal || [...]

L2 : nous aujourd'hui-|| /// tout de suite la météo d'Évelyne Dhél- Dhélia suivie de La Boum ||

(Blanche-Benveniste *et coll.*, Texte 4 – Les parodies : le journal télévisé)

Les doubles barres obliques que nous avons introduites à la transcription du texte marquent les délimitations entre les phrases telles que nous les entendons.

Pour notre travail, nous sommes parties de la définition suivante de la phrase : la phrase associe une prédication et une modalité énonciative²⁰. La phrase est donc pour nous une unité exclusivement syntaxique et énonciative, et non une unité conduite par des critères sémantiques ou suprasegmentaux.

La prédication comme opération sémantico-syntaxique de construction d'un énoncé (mise en relation d'un sujet et d'un prédicat) se réalise sous cinq formes : une prédication d'activité, une prédication de cognition, une prédication d'attribution, une prédication de localisation et une prédication d'existence²¹.

La modalité énonciative, quant à elle, peut être assertive, interrogative ou injonctive.

¹⁸ Claire Blanche-Benveniste, *Choix de textes de français parlé, 36 extraits*, Paris, Honoré Champion, 2002.

¹⁹ Noalig Tanguy, « Les segments averbaux, unités syntaxiques de l'oral », *op. cit.*

²⁰ Pierre Le Goffic, *Grammaire de la Phrase Française, op.cit.*

²¹ Noalig Tanguy, « De l'ambiguïté des segments averbaux en français parlé », dans « Travaux Neuchâtelois de Linguistique », n° 51, 2009.

Nous avons classé les unités relevées dans nos extraits en trois ensembles, selon des degrés de prédictivité plus ou moins élevés. À partir du modèle de la phrase, nous proposons un continuum entre prédictions complètes, quasi-prédictions et prédictions incomplètes.

Les unités prédictives complètes

Contrairement aux idées reçues, les phrases verbales de type canonique sont fréquentes à l'oral. Les extraits (I) et (II) offrent de nombreuses occurrences dont :

- I. 2. *on commence à pêcher*
- 4. *je dis au père tu as entendu*
- 5. *ah mon père comme il a quarante ans de chaudronnerie il avait pas entendu grand-chose*
- 7. *il voulait pas me croire*

- II. 1. *nous vous remercions d'être venue sur ce plateau*
- 7. *je dis mes adieux au public*

Cependant, les phrases non canoniques sont aussi courantes. Nous relevons dans nos extraits des structures impersonnelles comme :

- I. 1. *il commençait à faire sombre*

Ou encore une structure présentative :

- II. 11. *voici la fin de ce journal*

Les réalisations averbales, sans verbe, sont aussi fréquentes à l'oral et c'est peut-être sur ce point que la notion de phrase peut être écartée ou que du moins, elle est perçue comme moins évidente, puisque d'ordinaire c'est le verbe qui est le support d'une prédication. Or il n'est plus à prouver aujourd'hui que la notion de prédication n'est pas réservée uniquement aux constructions verbales, mais qu'elle peut être réalisée par un constituant averbal : syntagme nominal, adjectival, participial, pronominal, prépositionnel ou adverbial. Nous verrons plus loin que les constructions averbales ne sont cependant pas toutes prédictives.

Nous distinguons en français trois types de phrases sans verbe²²: (i) les phrases dites « à deux termes » comprenant les éléments « prédicat » et « sujet » (ce dernier étant ainsi explicite), (ii) les phrases dites « à un terme » constituées uniquement du prédicat, le sujet étant implicite, et (iii) les phrases dites « existentielles » présentant un prédicat existentiel, le sujet étant totalement inexistant. Les deux extraits pris en exemple comptent plusieurs prédictions averbales. Nous avons un exemple de phrase « à deux termes » dans le texte (II) :

- II. 8. *et peut-être qu'on se reverra le trois janv - - - le trente et un janvier*

²² Florence Lefeuve, *La phrase averbale en français*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Où le rôle de prédicat est tenu par l'adverbe « peut-être » relié ici à un sujet explicite, la proposition subordonnée complétive « qu'on se reverra le 31 janvier » en structure liée. Une structure dite « disloquée » correspondrait à un énoncé comme (1) :

(1) très bien _[prédicat] ta vie _[sujet] || très bien _[prédicat] ce que tu as fait _[sujet] || très beau _[prédicat] ||
(Blanche-Benveniste et coll., Texte 32).

Les prédications averbales « à un terme » sont plus importantes à l'oral. Nous retrouvons par exemple dans le texte (II) les éléments « oui » et « bien », prédicats adverbiaux reliés à un sujet implicite et correspondant aux paraphrases verbales :

- II. 4. [c'est] oui
- 6. [c'est] bien

Nous avons également une occurrence de phrase averbale « existentielle » en (I) :

- I. 6. je dis - **saumon quelque part**

En discours rapporté (direct) et équivalente à :

je dis [il y a] un saumon quelque part

La phrase existentielle, sur le modèle des phrases à deux termes, développe très souvent une structure binaire, non pas en « prédicat-sujet » ou en « sujet-prédicat », mais en « thème-rhème », avec l'appui de circonstants extra-prédicatifs à valeur cadrative, le plus souvent de lieu ou de temps, comme ici avec la locution adverbiale « quelque part ».

Nous avons donc ici des phrases construites autour d'un constituant non verbal, mais des phrases quand même.

Les unités quasi-prédicatives

Certains énoncés se construisent autour d'une interjection. Nous relevons dans le texte (I) :

- I. 3. puis tout à coup **blauf**
- 8. puis tout à coup devant lui à quinze mètres devant lui **blauf**

D'un point de vue sémantique, ces énoncés sont indispensables au texte. L'interjection apporte, au même titre que toute phrase verbale une information et ces énoncés connaissent une structure similaire. Nous aurions tout à fait pu rencontrer à la place une phrase du type :

puis tout à coup devant lui à quinze mètres devant lui **le saumon est apparu**

Leur « morphogénèse [étant] inexistante »²³, les interjections ne possèdent pas de valeur prédicative au sens plein. Nous parlerons cependant de quasi-prédication. Ces termes véhiculent un acte énonciatif.

²³ Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 12.

Ils indiquent un événement, généralement formulé explicitement par le contexte de droite. Entre lexèmes et phrases²⁴, les interjections fonctionnent comme des prédicats : elles disent quelque chose du référent qu'elles identifient dans l'énonciation.

Nous parlerons également de quasi-prédication, ou de statut prédicatif affaibli pour toute une série de termes dits « communicatifs », figés dans un emploi conventionnel tel que :

II. 9. au revoir

Cette expression pourrait être analysée comme une prédication averbale (cf. supra). Il s'agit cependant ici d'une dérivation sémantique²⁵ comme c'est également le cas pour de nombreuses expressions averbales liées à la communication ou aux conventions sociales et constituant un ensemble en marge des classes prédicatives averbales au sens strict²⁶. Nous parlerons tout de même ici d'équivalent de phrase.

Les unités prédicatives non complètes

Nous avons vu qu'un énoncé sans verbe peut constituer une phrase à part entière. Cependant, certains constituants averbaux, en apparence autonomes, ne peuvent pas être ramenés à une prédication averbale. C'est le cas par exemple de l'énoncé :

II. 13. tout de suite la météo d'Évelyne Dhél- Dhélia suivie de La Boum

Qui peut-être interprété (i) comme une prédication averbale existentielle équivalente à :

tout de suite [il y a] la météo d'Évelyne Dhél- Dhélia suivie de La Boum

(ii) ou comme phrase incomplète, elliptique, correspondant à :

tout de suite [vous avez] la météo d'Évelyne Dhél- Dhélia suivie de La Boum

Ces unités aux constituants implicites sont très nombreuses à l'oral. Langue parlée et ellipse syntaxique sont en effet deux aspects fortement liés. Tout énonciateur se base sur la mémoire de son interlocuteur pour ne pas répéter certains éléments déjà mentionnés et pour ne structurer ses énoncés que sur les éléments les plus pertinents et informatifs. C'est le contexte linguistique ou situationnel qui permet à tout interlocuteur de reconstruire la prédication²⁷.

De même, puisque l'oral se façonne en direct, il est naturel que toute production connaisse des énoncés mal formés, des cas d'abandon, de reprise, ou d'interruption. Dans nos extraits, nous pouvons relever les passages :

²⁴ Marcela Swiatkowska, « L'acte de prédication non phrastique est-il possible ? », dans « Prédication, assertion, information », (éd. Mats Forsgren *et coll.*), Actes du colloque d'Uppsala en linguistique française, 6-9 juin 1996, Uppsala, Acta universitatis upsaliensis, 1998, p. 545-550.

²⁵ Françoise Létoublon, « À votre santé, adieu et au diable : rite et formules de libation, de salut et de malédiction », dans « Bulletin de la Société de Linguistique de Paris », vol. LXXXIII, 1988, p. 100.

²⁶ Florence Lefevre, *La phrase averbale en français*, op. cit., p. 61.

²⁷ Otto Jespersen, *La philosophie de la grammaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1971.

- I. 9. je lui dis celui-là
- II. 10. au r- euh
- 12. nous aujourd'hui

5. est-ce que je peux dire mes adieux à mes à mes

Nous parlerons dans ce cas de phrases inachevées, de productions certes construites à partir d'un modèle canonique, mais des productions inabouties : des essais de phrases.

Ainsi, à partir du modèle de la phrase se construisent toutes les réalisations de l'oral : des phrases complètes, des phrases tronquées, des phrases inachevées, des équivalents interjectifs, etc.

Une organisation phrastique remodelée

S'il est vrai que toute production orale s'appuie bien sur un modèle que constitue la phrase, modèle réalisé ou non, complet ou incomplet, il est également essentiel de revenir sur la notion phrastique et sur sa définition en tâchant de l'assouplir et de la réinterpréter pour pouvoir traiter d'énoncés moins conventionnels que l'on rencontre couramment en français parlé.

Pour mieux rendre compte de ces différentes réalisations, nous proposerons une approche syntaxique de l'oral, plus adéquate, mais toujours à partir de la notion de phrase prise comme norme. La phrase est tout d'abord une unité de production (pour l'émetteur) et de traitement (pour le récepteur)²⁸. Tout discours oral s'organise donc autour de paliers de production et de traitement pouvant aboutir à des phrases, mais aussi à des énoncés plus délicats, des phrases tronquées ou incomplètes, etc.

Toute phrase se construit à partir d'un schéma simple et organisé selon une grammaire de position. Elle possède une structure interne simple. Nous suivons ici le modèle des grammaires fonctionnelles²⁹ (Van Valin et LaPolla 1997) avec une organisation fixée autour d'un centre, complété d'éléments périphériques. Trois zones sont ainsi perceptibles. Autour de la zone prédicative, où se réalise le prédicat, deux zones peuvent être réalisées : une place frontale ou initiale, appelée LDP (Left Detachment Position) et une place finale, appelée RDP (Right Detachment Position). Nous reprendrons également cette répartition tripartite pour notre description.

Selon notre définition, la phrase marque une prédication assortie d'une modalité d'énonciation. Elle renferme donc obligatoirement un prédicat, pivot organisateur autour duquel se construisent tous les éléments de la phrase et que nous appellerons noyau. Ce noyau peut – mais ce n'est pas systématique – être encadré d'éléments extra-prédicatifs, à sa gauche ou à sa droite, que nous nommerons prénoyaux ou postnoyaux. Ces derniers sont globalement extérieurs au noyau et n'entretiennent,

²⁸ Pierre Le Goffic « Phrase, séquence, période », *op. cit.*

²⁹ Robert Detrick Van Valin et Randy J. Lapolla, *Syntax: structure, meaning, and function*, New York, Cambridge University Press, 1997.

idéalement, aucun lien de type rectionnel avec le noyau. Nous transcrivons notre analyse de la manière suivante :

(prénoyau)→ [noyau] ←(postnoyau) || ...

Ces relations sont intéressantes pour décrire les énoncés oraux, binaires, ternaires ou non, et pour mettre en évidence le centre de la prédication. La structure « prénoyau – noyau – postnoyau » permet de traiter tous les énoncés, des plus évidents aux plus problématiques.

Le noyau

Le noyau, centre de la phrase, se repère donc selon des critères prédictifs, syntaxiques, et non pas selon des indices graphiques ou prosodiques. Le plus souvent, le noyau est pleinement prédictif. L'unité relevée correspond alors à une phrase. Ce prédicat peut donc être (i) verbal avec une forme canonique :

I. 2. [on commence à pêcher]

Ou non canonique :

II. 11. [voici la fin de ce journal]

Ou (ii) averbal comme :

(1) [très bien] _[prédicat] ← (ta vie) _[sujet] || [très bien] _[prédicat] ← (ce que tu as fait) _[sujet] || [très beau] _[prédicat] ||

(Blanche-Benveniste *et coll.*, Texte 32).

Dans tous les cas, il est ici question de phrases complètes.

Le noyau est dit « quasi-prédicatif » avec une interjection :

I. 3. (puis)→ (tout à coup)→ [blauf]

Enfin, le noyau peut être elliptique :

(2) L2 [il rest- u-] || [elle restera à l'hôpital combien de jours] ||
L1 hum³⁰ [à peu près un jour] ||
L2 [ça va] ||

(Blanche-Benveniste *et coll.*, Texte 3).

La phrase est alors dite « incomplète » ou « tronquée ».

Le prénoyau

Par définition, le prénoyau apparaît avant le noyau. Élément très fréquent en langue parlée, il comporte différentes déterminations de l'énoncé globalement extérieures au prédicat et nommées éléments extra-prédicatifs : lien avec la ou les séquences qui précèdent, commentaire énonciatif, indication thématique, cadre circonstanciel, identification de l'allocutaire, etc.

Le texte (I) compte plusieurs prénoyaux dont :

³⁰ Nous ne discuterons pas ici du statut de « hum ».

- I. 5. (**ah**)→ (**mon père**)→ (**comme il a quarante ans de chaudronnerie**)→ [il avait pas entendu grand-chose]
 8. (**puis**)→ (**tout à coup**)→ (**devant lui**)→ (**à quinze mètres devant lui**)→ [blauf]

Les coordonnants du texte (II) sont également analysés comme des prénoyaux :

- II. 2. (**et**)→ [nous vous souhaitons une très bonne année]

De même que le cadratif dans :

- II. 13. (**tout de suite**)→ [la météo d'Évelyne Dhél- Dhélia] ←(suivie de La Boum)

Le postnoyau

Le postnoyau quant à lui apparaît à la droite du noyau, en fin de phrase. Il est cependant moins diversifié que le prénoyau. Il fonctionne typiquement comme ponctuant :

- (3) c'est très long ←(**hein**)

(Blanche-Benveniste *et coll.*, Texte 10).

Ou exprime diverses complémentations : indications énonciatives, précisions cadratives, identification de l'allocutaire, etc.

Les textes (I) et (II) présentent plusieurs postnoyaux dont :

- I. 13. [c'est le troisième] ←(**quand même**)
 II. 13. (tout de suite)→ [la météo d'Évelyne Dhél- Dhélia] ←(**suivie de La Boum**)

L'indication spatiale « quelque part » en (I) :

- I. 6. saumon **quelque part**

est plus difficilement classable.

Nous pouvons en effet hésiter sur la portée du circonstant : intra-prédicative (circonstant interne au noyau) ou extra-prédicative (circonstant en postnoyau).

Ainsi, toute phrase comporte un noyau, essentiel, et des éléments périphériques, accessoires. Du noyau formulé dépendra le statut syntaxique de la phrase. Si le noyau est prédicatif, verbal ou averbal, alors l'unité produite sera traitée comme une phrase complète. Si le rôle de noyau est tenu par une interjection, l'énoncé sera dit « quasi-prédicatif ». Avec un noyau elliptique, la phrase est dite « incomplète ». Elle n'en demeure pas moins intelligible. Enfin, si l'unité produite est interrompue, la séquence sera vue comme une phrase non finie, inaboutie.

Conclusion

Nous pouvons ainsi conclure que la phrase est bien une unité opératoire pour le français parlé. Elle s'y présente d'ailleurs comme une norme, un format d'échange optimal pour les locuteurs. Il est

certain que les structures phrastiques non complètes sont monnaie courante à l'oral, mais elles ne remettent pas pour autant en cause le modèle de la phrase comme référence. Nous avons ainsi pu observer les productions plus ou moins abouties dans l'activité concrète des énonciateurs : phrases et tentatives de phrases, phrases complètes ou elliptiques. Ainsi, nos résultats aboutissent bien à la conclusion que Benveniste tenait : « Après tout, c'est ainsi que nous communiquons, par des phrases, même tronquées, embryonnaires, incomplètes, mais toujours par des phrases. »³¹

Il ressort également de nos observations que la notion de phrase peut aisément être conservée pour traiter du français parlé à condition cependant d'être modelée selon une organisation souple et dynamisante. La phrase à l'oral est en effet une unité effective dans le temps et notre modèle descriptif doit être perçu dans une approche modulaire, non figée, tenant compte du paramètre du temps et des réinterprétations possibles des phrases en discours. C'est par exemple le cas des compléments différés³² :

(4) je sais pas comment ils font // les prévisions [oral]

La structure syntaxique doit être ici perçue dans une dimension dynamique dans le sens où les phrases, à l'oral, n'ont qu'une existence temporaire dans le flux de l'activité productive et interprétative. Une phrase peut être achevée dans un premier temps et reprise immédiatement pour y adjoindre un complément.

De même, comme l'avaient très justement remarqué Morel et Danon-Boileau³³, une phrase peut être immédiatement réinterprétée comme prénoyau d'une nouvelle structure prédicative :

(5) **un camion qui a basculé** et il est tombé

(Blanche-Benveniste *et coll.*, Texte 28).

Ainsi, nous pensons pouvoir affirmer que la phrase est bien une unité opératoire pour traiter de l'oral, mais qu'elle nécessite d'être perçue dans une dynamique temporelle de recatégorisation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BEGUELIN Marie-José, « Clause, période ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », dans « Verbum », vol. XXIV, n° 1-2, 2002, p. 85-107.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.

³¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 224.

³² Noalig Tanguy, « Étude des compléments différés à l'oral à l'interface syntaxe - prosodie », Actes du 2^e Congrès Mondial de Linguistique Française, 2010.

³³ Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Paris, Ophrys, 1998.

- BERRENDONNER Alain, « Pour une macro-syntaxe », dans « Travaux de linguistique », n° 21, 1990, p. 25-36.
- _____, « Périodes », dans *Temps et discours*, (éd. Herman Parret), Louvain, Presses Universitaires, 1993, p. 47-61.
- BERRENDONNER Alain *et coll.*, « Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique », dans « Langue française », n° 81, 1989, p. 99-125.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire *et coll.*, *L'Approche pronominale et son application au français*, Paris, SELAF, 1984.
- _____, *Le Français parlé : études grammaticales*, Paris, CNRS Éditions, 1990.
- _____, *Choix de textes de français parlé, 36 extraits*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- CRESTI Emanuela, « Force illocutoire, articulation topic/comment et contour prosodique en italien parlé », dans « Faits de Langue », n° 13, 1999, p. 168-181.
- _____, « Critère illocutoire et articulation informative », dans *Corpus. Méthodologie et applications linguistiques*, (éd. Mirella Bilger), Paris, Champion, 2000, p. 350-367.
- DEULOFEU Henri-José, « L'approche macro-syntaxique en syntaxe : un nouveau modèle de rasoir d'Occam contre les notions inutiles ? », dans « SCOLIA », n° 16, Strasbourg, Publications de l'Université Marc Bloch, 2003, p. 77-95.
- GREVISSE Maurice, *Le Bon usage*, Paris, Gembloux, Duculot, [13^e éd.], 1986.
- JESPERSEN Otto, *La philosophie de la grammaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1971.
- KLEIBER Georges, « Faut-il dire *adieu* à la phrase ? », dans « L'information grammaticale », n° 98, 2003, p. 17-22.
- LEFEUVRE Florence, *La phrase averbale en français*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la Phrase Française*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- _____, « Phrase, séquence, période », dans *Modèles syntaxiques. La syntaxe à l'aube du XXI^e siècle*, (éd. Dan Van Raemdonck), Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 329-356.
- LÉTOUBLON Françoise, « À votre santé, adieu et au diable : rite et formules de libation, de salut et de malédiction », dans « Bulletin de la Société de Linguistique de Paris », vol. LXXXIII, 1988, p. 89-110.
- MOIGNET Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MOREL Marie-Annick, « Intonation et gestion du sens dans le dialogue oral en français », dans *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, (éd. Hanne Leth Andersen *et coll.*), Berne, Peter Lang, 2002, p. 119-139.
- _____, « Phrase ? Énoncé ? Paragraphe ? Hyperparagraphe ? Quelles unités

- intonatives et discursives pour le dialogue oral en français ? », dans
« L'information grammaticale », n° 98, 2003, p. 39-47.
- MOREL Marie-Annick *et coll.*, « Valeur énonciative des variations de hauteur mélodique en français », dans « Journal of French Language Studies », n° 5. 2, 1995, p. 189-202.
- _____, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Paris, Ophrys, 1998.
- SABIO Frédéric, « Micro-syntaxe et macro-syntaxe : l'exemple des compléments antéposés en français », dans « Recherches Sur le Français Parlé », n° 13, 1995, p. 111-155.
- _____, « Phrases et constructions verbales : quelques remarques sur les unités syntaxiques dans le français parlé », dans « Constructions verbales et production de sens », Actes du colloque organisé à Besançon les 26, 27 et 28 janvier 2006, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 127-140.
- SWIATKOWSKA Marcela, « L'acte de prédication non phrastique est-il possible ? », dans « Prédication, assertion, information », (éd. Mats Forsgren *et coll.*), Actes du colloque d'Uppsala en linguistique française, 6-9 juin 1996, Uppsala, Acta universitatis upsaliensis, 1998, p. 545-550.
- TANGUY Noalig, « Les segments averbaux, unités syntaxiques de l'oral », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2009.
- _____, « De l'ambiguïté des segments averbaux en français parlé », dans « Travaux Neuchâtelois de Linguistique », n° 51, 2009.
- _____, « Étude des compléments différés à l'oral à l'interface syntaxe - prosodie », Actes du 2^e Congrès Mondial de Linguistique Française, 2010.
- VAN DEN EYNDE Karel *et coll.*, « Syntaxe et mécanismes descriptifs : présentation de l'approche pronominale », dans « Cahiers de Lexicologie », n° 32, 1978, p. 3-27.
- _____, « La valence : l'approche pronominale et son application au lexique verbal », dans « Journal of French Language Studies », n° 13, 2003, p. 63-104.
- VAN VALIN Robert Detrick *et coll.*, *Syntax: structure, meaning, and function*, New York, Cambridge University Press, 1997.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

III. LA QUÊTE IDENTITAIRE

ON NE NAÎT PAS INDIVIDU, ON LE DEVIENT : LA NAISSANCE DE LA FIGURE DÉSEXUALISÉE DANS *TU T'APPELLERAS TANGA* DE CALIXTHE BEYALA

Sarah JACOBA

Queen's University Ontario, Canada

Le roman *Tu t'appelleras Tanga* (1988) de Calixthe Beyala¹, raconte les expériences de vie – largement négatives et déstabilisatrices – de Tanga, prostituée dans le bidonville africain d'Iningué. Les obstacles affrontés par Tanga proviennent surtout de sa condition de jeune femme noire, pauvre et inculte – une condition qui enferme le statut social de nombreuses Africaines. Dans un entretien avec Bennetta Jules-Rosette, Beyala décrit quelques-uns des préjugés issus de cette « condition » vécue tant en France qu'en Afrique :

I am a woman and I am a writer. [...] I am young – something which is not accepted because the image of sexuality is glued to the young black woman. I live and experience this situation. That is, there is a desire to deny my intelligence because I am a woman and because I am black, especially because I am black. An image of a certain type of sexuality stereotypes me as a black woman writer.²

Je suis femme et je suis écrivaine. [...] Je suis jeune – quelque chose qu'on n'accepte pas, car l'image de la sexualité colle à la jeune femme noire. Je vis et je subis cette situation. C'est-à-dire qu'on voudrait nier mon intelligence parce que je suis femme et parce que je suis noire, surtout parce que je suis noire. Une sexualité particulière me caractérise en tant qu'écrivaine noire. [tr. fr. Sarah Jacoba].

À travers le roman, on voit que, comme Beyala, Tanga doit faire face à une sexualité qui lui est imposée en raison de son sexe et de son ethnité. Au cours de son enfance, les autres personnages du roman, notamment ses parents, l'ont enfermée dans un cadre sexuel pervers qui désormais la définira. Alors que plusieurs traits physiques et sociaux – les origines ethniques, la jeunesse, et la pauvreté – déterminent quelles femmes seront amenées à se prostituer, c'est surtout de l'appartenance sexuelle – le simple fait d'être femme – que dépend leur sort.

Plus précisément, c'est d'abord et surtout la biologie qui caractérise la *norme féminine* par rapport à laquelle toute « bonne » fille/femme se mesurera. On projette sur la femme un discours socio-sexuel qui définit les désirs des femmes et les fonctions de celles-ci au sein d'un système patriarcal. Toutes les responsabilités potentielles de la femme (mère, nourrice, partenaire, soutien de famille) dont la société l'accable peuvent être reconduites et seront d'ailleurs accomplies *par le biais* du vagin : la femme « couche » avec l'homme en tant que future mère, pour devenir une « bonne pondeuse »³, ou

¹ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, coll. « J'ai lu », 1988.

² Jules-Rosette Bennetta, *Black Paris: The African Writers' Landscape*, Chicago, University of Illinois Press, 1998, p. 204.

³ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *op. cit.*, p. 82.

en tant que prostituée, pour le plaisir de l'homme qui la paie⁴. Tanga, fille chargée de soigner sa mère vieillissante, est condamnée à se vendre pour soutenir financièrement sa famille. Sa fonction sociale de gardienne de la mère se rattache à sa biologie, car c'est sa différence corporelle – le fait de posséder un vagin – qui lui permet de gagner l'argent dont dépend la mère. Incapable d'agir ou de se décrire en termes autres que sexuels, Tanga est, dans un premier temps, réduite à son rôle de prostituée et dépourvue de subjectivité personnelle.

Pourtant, Tanga cesse d'être victime de ces circonstances physio-sociales prédéterminées. Elle se décide à combattre et à se dégager du cycle qui ne lui laisse que deux possibilités légitimes : la prostitution et la maternité. Suite à son désir de vivre en famille avec son client Hassan, elle refuse de se prostituer ; elle adopte Mala, autre enfant né du malheur et rejeté par ses parents ; et elle finit par se faire emprisonner et lègue finalement son histoire à Anna-Claude, victime folle de l'Holocauste. Vivant ainsi en marge de la norme sexuelle qui définissait son existence, elle se libère du fardeau féminin et acquiert une subjectivité qui dépasse son appartenance au marché sexuel.

À travers cette étude, nous examinerons la démarche employée par Tanga pour rejeter tout assujettissement sexuel. En nous appuyant sur la théorie de l'*oppositional behaviour*⁵ (type d'infraction) de Ross Chambers, nous traiterons les questions suivantes : dans quelle mesure Tanga respecte-t-elle la norme sexuelle féminine et dans quelle mesure la défie-t-elle ? Comment ses tentatives de libération se différencient-elles de celles des générations précédentes également présentes dans le roman ? Et à quel point son histoire représente-t-elle une libération possible pour tout enfant exploité, indépendamment de son sexe ?

« **Oppositional Behavior** » : Résistance à la norme

Rangira Béatrice Gallimore est une des critiques qui traite de la thématization de « l'idéologie phallogocentrique »⁶ chez Beyala. Dans son ouvrage *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, elle étudie longuement les différentes représentations textuelles de ce phénomène dans l'œuvre de l'écrivaine.⁷ Selon elle, cette idéologie souille la femme, la laissant dans un état de déchéance.⁸ Elle explique que l'expression de Simone de Beauvoir dans le *Deuxième Sexe*, « on ne naît pas femme : on

⁴ Selon Sonja Darlington (« Calixthe Beyala's Manifesto and Fictional Theory », dans « Research in African Literatures », n° 34, vol. II, 2003, p. 41), le roman a pour but de créer un manifeste personnel menant à une guerre idéologique contre le déterminisme psychologique, politique, social et économique. Il ne s'agit pas ici de contester les multiples facettes de la question déterministe, mais au contraire de considérer que ces aspects sont tous issus de la biologie qui définit (ou *détermine*, effectivement) d'abord et surtout l'expérience de la femme en tant que personne/individu.

⁵ Ross Chambers, *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

⁶ Rangira Béatrice Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997, p. 64.

⁷ Cf. Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi : « Calixthe Beyala's "femme-fille" », dans « The Politics of (M)Othering », New York, Routledge, 1997, p. 101-113, et « Women's Sexuality and the Use of the Erotic in Calixthe Beyala », dans « Transatlantic cross-currents », n° 9, New Jersey, Africa World Press, 2001, p. 101-115, pour une réflexion sur l'interdépendance de la liberté et de la sexualité chez Beyala.

⁸ Rangira Béatrice Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, *op. cit.*, p. 64.

le devient »⁹, est contournée explicitement dans ce roman, étant transformée en « on ne naît pas noir, on le devient »¹⁰, tournure symbolique qui, par son origine et par sa reformulation, dénote à la fois le double état oppressif d'être noir et d'être femme.¹¹ Comme on lui défend de regarder les hommes, la femme doit marcher la tête baissée : regarder serait s'opposer au pouvoir patriarcal.¹² Pour elle, même son corps procréateur appartient au patriarcat qui le transforme en commodité¹³, car « [l]e corps de la femme est une surface sur laquelle la société imprime les différentes marques pour satisfaire les exigences de la transaction économique »¹⁴. La femme n'existe donc que dans sa relation au sujet masculin essentiellement motivé par son propre plaisir. Se voyant seulement comme l'*autre*, jugée insuffisante par rapport aux hommes (pensons encore à Beauvoir), la femme se pense de façon négative, croyant sa valeur strictement limitée à la dimension économique ; perçue comme une marchandise, elle devient « découpée et dépossédée d'elle-même ».¹⁵

Par conséquent un manque d'ambition se retrouve chez de nombreuses femmes du roman, car la majorité d'entre elles croient que le vagin est le siège du bonheur, le moyen par lequel se réaliseront leurs rêves. Pensons par exemple à la soeur de Tanga dont le moment de fierté arrive lorsqu'elle peut finalement se prostituer, ou à Camilla qui fuit son échec en tant que mère en devenant l'image parfaite de la femme sensuelle dont rêve tout homme. Ce qui distingue Tanga des autres n'est pas son rejet des obligations féminines imposées par la norme sexuelle, car elle aussi rêve d'être mariée et mère – « J'aurais aimé dire le café, des cris d'enfants, le chien, la pie au bout du pré. J'aurais aimé. »¹⁶ – mais plutôt son refus d'accomplir cette mission par le biais de son vagin. Elle refuse d'attribuer à une partie du corps le pouvoir d'engendrer le bonheur ou le malheur de sa vie. Puisque son opposition à la réalité ne remet pas en question les normes, mais plutôt ses moyens (la valorisation de l'organe génital), la lutte de Tanga ressemble non pas à une résistance manifeste et provocatrice, mais plutôt à ce que Ross Chambers désigne sous le nom d'« oppositional behavior » :

There are societies in which « opposition » is perceived as an enemy, perhaps indeed *the enemy*—i.e., a form of *resistance*—and relentlessly pursued [...]. But it is in these societies, of course, that it thrives in its most inventive and ingenious — if invisible — forms. [...] Oppositional behavior [...] does not *seek* change, although it may produce it, because it does not perceive the power it is opposing to be illegitimate (even though it is experienced as alienating). Rather than challenging the power that is in place, the oppositional practices seek to solve an immediate problem [...]. No critique of industrial alienation, no challenge to the bureaucracy, no protest against the automobile culture, no stand against authoritarian pedagogy is implied; just a need to escape their effects.¹⁷

Il existe des sociétés dans lesquelles l'« opposition » est perçue en tant qu'ennemie, peut-être même l'ennemie principale – c'est-à-dire une forme de résistance – et dans lesquelles elle est poursuivie

⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949, p. 13.

¹⁰ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 48.

¹¹ Rangira Béatrice Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 64.

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 26.

¹⁷ Ross Chambers, *Room for Maneuver*, op. cit., p. 9-10.

implacablement [...] Mais évidemment, c'est dans ces mêmes sociétés, bien qu'elle y soit invisible, qu'elle adopte ses formes les plus créatives et ingénieuses. Le comportement oppositionnel [...] ne cherche pas le changement, même s'il peut l'engendrer, parce qu'il ne considère pas que l'autorité face à laquelle il se place soit illégitime (peu importe qu'il la perçoive comme aliénante). Au lieu de défier l'autorité en place, les pratiques oppositionnelles cherchent à résoudre un problème immédiat [...]. Aucune critique de l'aliénation industrielle, aucun défi à la bureaucratie, aucune protestation contre la culture automobile, aucune prise de position contre la pédagogie autoritaire ; il n'y a que le besoin d'échapper à leurs effets. [tr. fr. Sarah Jacoba].

Il peut sembler que Tanga désire reprendre sa vie en main alors qu'elle a précédemment rompu avec son enfance pour se prostituer, puis pour se conformer à des normes sexuelles moins marginalisantes (devenir mère). Mais les moyens qu'elle emploie pour retrouver son enfance et réaliser son rêve s'inscrivent davantage dans l'*oppositional behaviour* que dans la résistance explicite crainte par l'autorité.

Bien que la majorité des femmes soient fières d'être capables d'engendrer leurs propres enfants, Tanga, par son refus de procréation *biologique*, refuse de respecter le moyen par lequel ce but doit normalement s'accomplir. Elle rejette d'un seul coup le processus normalisé par la société ainsi que l'approbation qui accompagne ce respect de la norme. Elle vit délibérément en tant qu'*autre* dans la sphère féminine, univers à part, monde des *autres*, fonctionnant déjà à l'intérieur des limites du système patriarcal. Plus précisément, si les femmes sont une collectivité, l'altérité manipulée par le pouvoir masculin, Tanga est *autre* parmi les *autres* puisqu'elle refuse de se conformer aux règles patriarcales renforcées par les femmes,¹⁸ qui, elles, souscrivent aux désirs et aux moyens imposés par la norme. Sa lutte ne se manifeste donc pas par une résistance active qui cherche à contrarier l'autorité, mais plutôt par une protestation passive qui cherche à *ne pas suivre* un certain comportement prescrit. Cette circonvolution de la norme a en fait commencé dès sa jeunesse. À l'âge de six ans, lors d'une étrange et précoce initiation de Tanga à la prostitution par son père qui l'amène avec lui voir une prostituée, elle rejette la maternité qui peut provenir des relations sexuelles¹⁹ : « Je souffle dans le ballon. Il gonfle, il gonfle. Je me dis que c'est comme le ventre d'une femme qui attend un bébé, je mords dedans. Il éclate... »²⁰. Effectivement, elle interrompt cette « maternité » symbolique avant qu'elle ne s'achève naturellement.

Son rejet obstiné de l'obligation de devenir mère biologique l'exclut obligatoirement de la collectivité féminine (c'est-à-dire de la majorité des femmes qui acceptent et respectent la norme sexuelle) puisque selon le récit hégémonique qui se transmet de génération en génération :

¹⁸ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Calixthe Beyala's "femme-fillette" », *op. cit.*, p. 102. Cet article identifie le rôle que la position de *l'autre* joue dans le contre-discours des féministes noires. Contrairement à notre étude, Nfah-Abbenyi décrit les actions de Tanga comme étant dans le cadre de la lutte, c'est-à-dire un rejet explicite du système, tandis que nous nous intéressons à la façon dont Tanga se joue des limites pour évoluer dans un entre-deux et pour se valoriser aux yeux d'une société qu'elle rejette et qui la rejette.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *op. cit.*, p. 126.

[...] childless women or women who do not produce certain quantities of children are consciously excluded and positioned as inappropriate Others, as women who have no rights within the public sphere.²¹

[...] les femmes sans enfant ou qui ne produisent pas une certaine quantité d'enfants sont consciemment exclues et positionnées comme autres inappropriées, comme femmes n'ayant aucun droit dans la sphère publique [tr. fr. Sarah Jacoba].

Tanga reconnaît cette attente sociale et décrit ainsi la lutte entre le conformisme et le désir qui se déclenche en elle au moment où sa mère la force à se prostituer pour la première fois : « Moment de trouble. Flux d'images contradictoires. Fesses publiques – seins maternels. Chambre sordide – couches familiales. Mélange visqueux récusé par la tradition, mais qui suinte par tous les pores de la ville ».²² Triomphe pourtant son désir pour un destin autre que celui dicté par la société, désir qui fait qu'elle n'est même plus acceptée parmi les siens devenus les *autres*. Ironiquement, ce comportement est celui de la liberté et du désir (donc celui des hommes), comportement qui pour une femme va à l'encontre du discours dominant sur les désirs féminins supposés (qui sont réellement supprimés).

Alors que cette double marginalisation n'est pas le résultat que cherche Tanga, elle la manipule afin de l'utiliser à son avantage, dans la recherche d'une identité qui existe indépendamment de son sexe, transformant son refus de la norme en outil transgressif. Non seulement elle ignore la norme sexuelle qui exige la procréation strictement biologique, mais elle contourne aussi cette obligation sociétale de la maternité et la redéfinit pour la conformer à son propre désir d'avoir « [d]es enfants, des vrais, pas cette enfance d'Iningué où l'enfant n'a pas d'existence, pas d'identité ».²³ Ainsi, même si elle se conforme à deux modes d'expression sexuelle féminine acceptés par la société (en redevenant vierge et en embrassant la maternité), Tanga récupère sa dignité et regagne le contrôle de son corps et de son destin en refusant de remplir ces fonctions *de la manière* dont elles sont prescrites par la société. Elle se ré-initie à la virginité symbolique après avoir été prostituée en enfonçant de l'argile dans son sexe, et elle adopte son enfant au lieu de devenir une « bonne pondeuse ».²⁴ Même si, pour elle aussi, l'enfance incarne le bonheur jusqu'alors inconnu, elle ne souscrit pas à la croyance que « [l]a stérilité engendre un certain déshonneur »²⁵ et elle esquivé son refus d'enfanter en transmettant son héritage d'abord à Mala²⁶ et ensuite à Anna-Claude, juive européenne emprisonnée et avec qui elle partage sa cellule. En adoptant un enfant au lieu d'en produire un elle-même, Tanga ôte à la maternité sa portée sexuelle. Elle continue ainsi à se définir par rapport aux autres et à leurs attentes, mais en se libérant des contraintes qui l'obligent à le faire d'une façon prescrite par les hommes. Gallimore explique les implications d'un tel refus de l'ordre patriarcal :

²¹ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Calixthe Beyala's "femme-fillette" », *op. cit.*, p. 105.

²² Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 67.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵ Kembe Milolo, *L'Image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Suisse, Éditions Universitaires, 1986, p. 114.

²⁶ *Ibid.*, p. 113.

Pour une femme, refuser le mariage, c'est renverser l'ordre patriarcal qui a perpétué l'idée que la femme ne peut s'assumer que dans le mariage. Cette révolte de la femme atteint son paroxysme quand, au refus de l'ordre matrimonial à connotation patriarcale vient s'adjoindre le refus du rôle de la machine à procréer que la société lui impose.²⁷

Ainsi, dans le roman, la maternité est perçue comme « un concept bien dépassé »²⁸ et la politique sexuelle libérale de Beyala permet de ne plus définir la féminité en lien avec la maternité.²⁹ Tanga se dégage du cercle vicieux qui l'opresse entre une mémoire et une expérience collective néfastes, toutes les deux dictées par un « discours hégémonique »³⁰ nocif autour duquel rôdent constamment des nuances et des obligations sexuelles de la part de la femme.

La gérontocratie et l'échec des luttes

Depuis la génération de la grand-mère, il a y quand même eu des tentatives similaires à celles de Tanga, visant à rejeter tout sort dicté par la fonction biologique de la femme, mais elles se sont terminées par un échec. Kadjaba et sa fille, respectivement la grand-mère et la mère de Tanga, ont essayé d'avoir la maîtrise de leur propre corps et de rejeter leurs souffrances passées.³¹ La grand-mère, s'armant de son courage, refuse systématiquement de céder aux hommes de son village jusqu'au jour où elle sera violée par quelqu'un de « voilé tel un homme du désert » qui « la pénétra, brutal ». ³² Elle finit par négliger son rôle maternel et se ferme au monde patriarcal en se déclarant sourde et aveugle. La mère, blessée par le rejet de sa propre mère, considère la chair comme maléfique et remplit son organe sexuel de noix de palme pour rejeter tout plaisir qui pourrait en provenir. Elle éprouve un double dégoût d'abord envers son propre corps dont elle veut supprimer « le plaisir qui s'invente »³³, et ensuite envers sa mère qui s'était crue au-delà de la soumission au sujet masculin. Ces déclarations d'indépendance étaient destinées à échouer, car elles sont une forme de résistance directe contre le discours hégémonique ; il est incompréhensible que la femme se soustraie aux contacts avec le masculin, car le vagin appartient à la femme, mais existe *pour* l'homme. Ni la grand-mère ni la mère n'ont réalisé leur désir de se définir au-delà du corps : après avoir accouché, la grand-mère rejette ses propres désirs les plus profonds : « Dans ce village où le banal servait de souper et la médisance de dessert, Kadjaba réinventait le silence, projetant aux vents la douceur désespérée de ses désirs »³⁴, la mère de Tanga se soumet au pouvoir de son mari et devient la victime de ses abus.

Ironiquement, malgré leurs efforts individuels pour échapper au piège de la sexualisation, les femmes des générations antérieures finissent non seulement par transmettre leurs souvenirs négatifs, renforçant ainsi la suppression du désir féminin, mais elles deviennent complices du système, ignorant

²⁷ Rangira Béatrice Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 78.

²⁸ *Ibid.*, loc. cit.

²⁹ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Calixthe Beyala's "femme-fillette" », op. cit., p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 101.

³¹ *Ibid.*, p. 102.

³² Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ *Ibid.*, p. 39.

la crise pour bénéficier elles-mêmes d'une nouvelle gérontocratie féminine. Gallimore évoque cette collusion entre les vieilles et le patriarcat en citant Kembe Milolo qui explique la situation ainsi :

[Les grand-mères] se signalaient par leur docilité et leur effacement, subissant leur condition et les événements. Étroitement intégrées à leurs communautés, elles adoptaient aveuglément les usages, les croyances et les traditions. Elles mettaient même un point d'honneur à réaliser leur vie dans ce parfait conformisme. Elles ignoraient la crise d'identité.³⁵

La mère de Tanga joue ce rôle conformiste lors de l'excision et du viol de sa propre fille par son mari.³⁶ C'est elle qui initie Tanga à l'exploitation de la femme en abusant de la sexualité de sa fille, car elle ne l'a pas protégée contre son mari et elle la prostitue pour avoir une assurance-vieillesse. C'est ainsi que, à travers les générations, les femmes sont devenues leur propre ennemie³⁷. En effet, Kadjaba n'apprend que trop tard l'identité de la personne voilée du désert qui venait de la violer : « Elle se dressa pour découvrir le corps qui l'avait possédée, rencontra deux seins, un vagin ». ³⁸

Atisée par cette complicité entre les femmes et le discours hégémonique (d'origine et de centre masculins), une prédestination répétitive et insidieuse projette déjà les futures expériences sexuelles de toute femme. La continuation d'expériences générationnelles provoque l'arrêt figuratif du temps qui fait répéter les mêmes tendances culturelles. Tanga constate vers le début du roman : « Dans mon pays, la montre s'est arrêtée là où commence la culture. »³⁹ Tout comme l'ont fait sa grand-mère et sa mère, Tanga est obligée de vivre le même genre d'expériences sexuelles négatives qui finissent par lui enlever son enfance et qui la définissent perpétuellement comme femme-fillette : la fille sexuellement précoce qui s'arme d'une sexualité adulte pour satisfaire les désirs masculins tout en tronquant les siens. Dès son plus jeune âge, son enfance lui a été ravie, et très tôt elle sait qu'elle devra se prostituer pour aider sa famille. Depuis son enfance, elle n'est rien de plus qu'un objet au service du plaisir masculin, rien de plus que le reflet des désirs sexuels des hommes.

La description que Tanga fait de sa mère renforce explicitement l'état continuel de non-être des femmes : « Les coins de ses lèvres affaissées par les défaites soulignent son destin de femme surgie du néant allant vers le vide ». ⁴⁰ Cette constatation s'avère intéressante pour notre étude, car elle permet, au-delà d'une simple description de la manifestation du système patriarcal dans le roman (déjà étudié en détail par de nombreux critiques littéraires), de cerner plus précisément le fonctionnement du déterminisme sexuel légué d'une génération à l'autre. Dans l'ouvrage, il s'agit non seulement de subjuguier la femme, mais de la dépersonnaliser de manière à ce qu'elle n'attende plus rien d'autre de la vie que ce que toute autre femme a vécu et a subi... l'expérience collective vécue sous le pouvoir patriarcal pèse sur chaque femme du roman. Pour les femmes, changer le futur, c'est d'abord changer le passé : « [D]e leurs arbres, les ancêtres descendront pour laver la faute, mais [...] il faudrait une

³⁵ Kembe Milolo, *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, op. cit., p. 155.

³⁶ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Calixthe Beyala's "femme-fillette" », op. cit., p. 104-105.

³⁷ Rangira Béatrice Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 82.

³⁸ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

nouvelle marque de lessive, d'autres ancêtres que ceux de la mémoire collective ». ⁴¹ À partir de ce commentaire de la mère de Tanga sur la situation désespérante des femmes, on se rend compte non seulement du fait que la mémoire collective du passé est tachée par le même déterminisme sexuel responsable des malheurs actuels, mais aussi du fait que la transmission même de cette crise participe à sa perpétuation en engendrant un manque d'attente chez les femmes quant à leurs propres vies.

Tanga est la seule à réussir à combler ses désirs puisqu'elle change son approche : au lieu de rejeter le système en place, elle reste dans les limites de ce que la société s'apprête à accepter, sans dépasser les bornes. Elle arrive ainsi à manœuvrer à l'intérieur des marges de la société, à exploiter sa situation à travers des tactiques sexuelles perçues comme insensées – ceci précisément parce qu'elle les emploie d'une façon *asexuelle* : sa virginité retrouvée n'est pas destinée à un futur mari et sa maternité n'est pas issue de relations sexuelles. Elle se conforme aux règles du discours dominant en restant vierge et en devenant mère, mais d'une façon qui la *décharge* du fardeau sexuel qui accable toute « bonne » femme.

« J'existe » : La re-naissance subjective

Alors que les habitants du bidonville et la famille de Tanga sont contents de juger celle-ci comme folle et ingrate, les hommes au pouvoir, au contraire, reconnaissent parfaitement que la lutte insensée de Tanga symbolise quelque chose de plus profond : la vérité. La folie est un topos important dans plusieurs romans de Beyala. En effet, dans un entretien avec Jules-Rosette, Belaya insiste sur le statut important qu'occupe la folie dans son écriture. Pour elle, la folie serait une métaphore de la lucidité et de l'ouverture à un espace de lutte :

For me, madness is not a drama in itself. It results from an excess of intelligence in a world where many people have lost their identity and their sense of self... a very special madness that results from the intelligence of people who have a clear vision of things in a world where everyone closes their eyes. ⁴²

Pour moi, la folie en elle-même n'est pas un drame. Elle résulte d'un excès d'intelligence dans un monde où plusieurs ont perdu leur identité et leur conscience de soi... une folie très particulière résultant de l'intelligence des gens qui ont une vision claire des choses dans un monde où l'on a tendance à fermer les yeux. [tr. fr. Sarah Jacoba]

Cette citation nous éclaire sur la lucidité de Tanga vis-à-vis de la réalité de sa situation et dénote sa décision de lutter contre son destin. Pour elle, son infraction à la norme sexuelle est un choix résultant directement du fait qu'elle reconnaisse sa propre exploitation. Elle lutte contre le viol commis par son père et la prostitution forcée, contre sa virginité sacrifiée et son enfance perdue. En tenant la main d'Anna-Claude et en versant en elle ses mots et son passé, Tanga lui apprend à exploiter la « folie » pour s'envoler au-delà du viol, au-delà de la fornication qui seule « [amène] la femme à la raison » ⁴³ :

⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

⁴² Jules-Rosette Bennetta, *Black Paris: The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 204.

⁴³ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 175.

« Son corps s'absente, dépasse son ombre. Plus de sexe. Plus de seins. Plus de nez. Le vide. Seule la bouche dessine une étrange litanie, indépendante. [...] LA FOLIE, C'EST MOI ».⁴⁴

La folie n'est pas en elle-même l'outil employé pour remettre en question le pouvoir de l'autorité ou le discours hégémonique, elle est plutôt un voile qui masque une démarche moins explicite que la révolte ouverte ou le refus d'ouvrir son pagne aux hommes. La folie permet à Tanga de se distancier de la norme, lui ouvrant un espace de protestation plus ample. Lorsqu'on désigne quelqu'un sous le nom de « fou » ou de « folle », on ne s'attend plus à ce que cette personne puisse respecter le comportement normalisé, car son état psychique ne le permet pas. Mais la folie ne fait pas vraiment référence à la personne malade ; au fond, elle désigne l'incapacité de la société de comprendre la perspective du fou ; elle désigne un écart entre deux perspectives. Selon Foucault, la folie est l'*autre* de la raison classique : « La folie devient une forme relative à la raison, ou plutôt folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire ».⁴⁵ La folie dépasse ce que le discours social peut expliquer – ce que la vérité relative de la perspective dite « raisonnable » peut justifier –, et le terme « fou » devient alors synonyme de celui dont on ne comprend pas le comportement et que l'on désigne comme incapable d'agir selon la norme. Ahurie devant le manque d'argent, la mère de Tanga recrute des membres de la communauté pour trouver parmi les affaires de Tanga les économies que celle-ci aurait supposément volées. Mise au courant du refus de Tanga de se prostituer, la foule recourt à la folie pour expliquer son comportement et pour justifier son incompréhension, s'exclamant « Quel monde ! Quel monde ! »⁴⁶. L'idée que Tanga puisse être autre chose qu'un objet sexuel est impensable, même pour sa propre mère : « Combien de souffrances encore pour qu'elle [la mère] s'incline et accepte la suite irrémédiable, la fatalité qui me conduira à moi ? »⁴⁷.

Libérée des attaches du discours social par sa « folie »⁴⁸, Tanga décide de *ne pas suivre* le comportement prescrit, et de s'accomplir en suivant activement d'autres voies. Mue par ses désirs et ses rêves, elle se conçoit indépendamment de ses fonctions, ce qui ouvre la possibilité à d'autres modes d'autoréalisation ; les menottes de la gérontocratie ne la contraignent plus. La « folie » ouvre ainsi un espace indépendant du corps, un espace dans lequel la femme peut se voir autrement. Ce n'est plus seulement la « fornication » qui permet la communication avec les femmes, mais aussi le langage. Le domaine linguistique permet aux femmes de se projeter hors du contrôle des hommes et leur présente donc certains avantages.

⁴⁴ *Ibid.*, *loc. cit.* Majuscules du texte original.

⁴⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1972, p. 41.

⁴⁶ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁸ Dans sa séance (« Discours et contre-discours dans *Tu t'appelleras Tanga* », FREN 871, Kingston ON, Université Queen's, septembre 2007), Eugène Nshimiyimana évoque les tactiques qui permettent à Tanga de fonctionner dans une société qui la condamne ; la folie en est une, car elle agit comme un vernis qui reflète toute critique, protégeant alors le désir et les rêves de Tanga.

Dans son article « Paroles des femmes », Oger Kaboré explique que face à la force physique des hommes, le seul outil qui reste aux femmes est celui de la parole.⁴⁹ *Tu t'appelleras Tanga* reprend donc non seulement le langage et les habitudes linguistiques de son auteure, mais illustre aussi la manière dont les femmes, prises dans le système patriarcal qui limite toute manifestation de féminité, doivent lutter dans la vie réelle.⁵⁰ Les femmes sont déjà dépersonnalisées, transformées en objets au service de la hiérarchie patriarcale par les titres à trait d'union (ex : femme-fille) qui leur sont accordés⁵¹ et il faut donc saisir la langue, comme un outil à l'aide duquel les femmes peuvent affronter la situation, avant qu'elle ne tombe entièrement dans les mains de l'homme et en devienne un autre appartenant exclusivement au patriarcat. Comme l'explique Newell, le fait même d'être femme justifie et explique le besoin de saisir, d'expérimenter, de mettre à l'épreuve les formes linguistiques jusqu'alors dominées par le patriarcat.⁵²

Mais cet outil acquiert aussi son importance lorsqu'on le considère du point de vue de Chambers, c'est-à-dire du point de vue de l'opposition, car le langage s'oppose aux relations sexuelles sans les exclure (donc sans leur résister directement) : le discours réunirait les femmes et le langage leur permettrait de s'organiser tel que l'ont fait les hommes. Tandis que c'est par le sexe que les hommes communiquent avec les femmes (rappelons-nous le chef qui insiste en disant que : « [i]l n'y a plus que la fornication pour amener la femme à la raison »⁵³), c'est par l'expression linguistique qu'ils communiquent entre eux. La relation entre Tanga et Anna-Claude prolonge cette démarche. Gallimore constate que, dans le cas des deux femmes, le lesbianisme suggéré par le texte est plus puissant que de simples relations sexuelles, car, selon elle, dans l'œuvre de Beyala, « la nomination du corps ne comporte aucun effet pornographique. [Elle vise plutôt à] arracher le corps féminin au corps social, corps auquel l'ordre patriarcal l'a longuement greffé ».⁵⁴ La dimension érotique devient puissante puisqu'elle permet de transmettre les sentiments jusqu'alors non exprimés et non reconnus⁵⁵, et la nature de cette communication sensuelle la libère des connotations réservées au domaine purement sexuel, où on limite la sensation féminine aux sentiments et au plaisir des hommes. En permettant une communication qui ne dépend pas du corps, la langue introduit par la suite la possibilité d'une exploration de l'identité déssexualisée – l'identité telle qu'elle existe sans le poids des obligations

⁴⁹ Oger Kaboré, « Paroles des femmes », dans « Journal des africanistes », n° 27, vol. I-II, 1987, p. 122-123.

⁵⁰ Rangira Béatrice Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, *op. cit.*, p. 94.

⁵¹ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Calixthe Beyala's "femme-fille" », *op. cit.*, p. 102.

⁵² Stephanie Newell, *West African Literatures: Ways of Reading*, (ed. Elleke Boehmer), coll. « Oxford Studies in Postcolonial Literatures in English », New York, Oxford University Press, 2006, p. 200.

⁵³ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁴ Rangira Béatrice Gallimore, « De l'aliénation à la réappropriation du corps », dans « Notre librairie », n° 1, vol. XVII, 1994, p. 60.

⁵⁵ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Women's Sexuality and the Use of the Erotic in Calixthe Beyala », *op. cit.*, p. 101.

sexuelles forcées – et la possibilité de se libérer de l'imposition masculine à travers la solidarité féminine.⁵⁶ Cette dynamique est reflétée dans la structure même de l'œuvre.

Effectivement, le roman est fait de deux récits entrelacés, chacun dépendant de l'autre pour donner sens à son histoire. Puisqu'il se base sur une narration double et une combinaison de souvenirs, le roman souligne ce qu'il y a de commun entre ces femmes⁵⁷ – courage, dissidence et rejet face au discours social – et non ce qu'il y a de différent. Selon Nfah-Abbenyi, en fusionnant son identité avec celle de Tanga, Anna-Claude reconnaît *l'autre* pour dépasser les barrières de race et de classe, fermant ainsi la brèche entre les deux femmes.⁵⁸ Mais le lien forgé entre elles est beaucoup plus profond que cela, car il comble aussi un vide chez chacune d'elles et leur permet de rompre avec les destins prescrits pour elles par la société et de s'accorder une nouvelle subjectivité. Tanga retrouve son enfance perdue et Anna-Claude joue le rôle maternel auparavant limité à son monde imaginaire ; Tanga devient plus qu'une assurance-vieillesse et Anna-Claude plus qu'une « sale juive », comme l'appelaient ses camarades de classe. La femme se réalise alors non par rapport au sujet masculin, mais grâce à *l'autre* féminin qui la désire. Elles se comblent, chacune l'une pour l'autre, parce qu'elles reconnaissent non seulement leurs propres désirs, mais aussi les désirs de *l'autre* féminin, désirs qui vont au-delà de la corporalité. Pour Tanga, le fait de raconter son histoire devient la dernière étape dans sa volonté de percer le silence qui la cloître⁵⁹ et qui l'empêche de réaliser et de communiquer son identité indépendamment de son sexe.

Selon Nicki Hitchcott, c'est la prostitution – le désir du sexe et du pouvoir qui se limite au corps – qui transforme la femme en objet et mène à la perte de l'identité.⁶⁰ Le rejet de la prostitution par Tanga sert alors d'étape préliminaire dans sa volonté de se déssexualiser. Pour Tanga, sa nouvelle identité marque son opposition à demeurer victime ; elle refuse de subir passivement les événements prédéterminés qui définissent son existence en tant que femme. Malgré son appartenance à un métier sexuel, elle ne se limite pas au rang symbolique de la figure de prostituée.⁶¹ *Tu t'appelleras Tanga* ne raconte pas l'histoire d'une prostituée, mais plutôt celle d'une Africaine qui se dégage de la collectivité et de la norme pour désirer et pour être désirée⁶² d'une manière beaucoup plus intime que ne le permettent les relations sexuelles. Lorsque Mala lui donne son premier cadeau, Tanga déclare :

J'existe. Un cadeau certifie ma naissance. Il me situe. Il viole le malheur. Il me place dans l'enfance gâtée. La reconnaissance bouillonne. – C'est pour pas rêver, [dit Mala] dans un souffle. Il y a plein de fantômes dedans qui font mal et on ne peut pas les tuer pour de vrai. Ces mots font leur chemin,

⁵⁶ Nicki Hitchcott, *Women Writers in Francophone Africa*, Oxford, Berg, série « Berg French Studies Series », 2000, p. 138.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁸ Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi, « Calixthe Beyala's "femme-fillette" », *op. cit.*, p. 110.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁰ Nicki Hitchcott, *Women Writers in Francophone Africa*, *op. cit.*, p. 130.

⁶¹ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, p. 66.

⁶² Selon Nshimiyimana, le comportement dérisoire de Tanga provient surtout d'un élan fondamental : la liberté de désirer et d'être désirée. (« Discours et contre-discours dans *Tu t'appelleras Tanga* », *op. cit.*).

introduisent la joie en moi. Un pacte avec la vie. Le soleil en face. Je laisse pleuvoir mes yeux, car le bonheur, il faut y être habitué⁶³.

En se confiant à Mala et à Anna-Claude, en s'ouvrant à l'*autre* de façon autre que sexuelle, Tanga affirme son existence pour pouvoir finalement donner naissance à sa propre subjectivité déssexualisée qui est à la fois celle de l'enfance jusque-là perdue et de la maternité jusqu'alors anticipée.⁶⁴ À travers Anna-Claude, elle transmet son histoire pour réfuter le discours hégémonique dominant qui dicte quelles seront les expériences permises aux femmes. En fin de compte, Tanga renaît non pas à travers les relations sexuelles, mais à travers le roman lui-même, transmis par Anna-Claude au lecteur, à travers les mots. Ainsi, Tanga n'est née ni femme ni noire ni individu, mais au cours du roman, elle devient tout cela.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

⁶³ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *op. cit.*, p. 168-169.

⁶⁴ Selon Sonja Darlington (« Calixthe Beyala's Manifesto and Fictional Theory », *op. cit.*, p. 49.), la relation entre Mala et Tanga revêt une importance particulière, car elle permet de passer du domaine de l'imaginaire à la vie réelle.

ERRARE ...DIVINUM EST : ERRANCE, EXIL ET ERREUR CHEZ IRINA EGLI ET VINTILĂ HORIA

Rita GRABAN

Université Western Ontario, Canada

Alphée le fleuve est têtue. Au cours de son périple amoureux, il s'obstine à rester intègre, à ne pas dissoudre ses eaux douces dans l'immensité de la mer. Il aurait pu s'être salé un peu au cours de l'histoire ; mais dès son arrivée sur l'autre rive, il continue à couler, à pénétrer la terre, jusqu'à s'y enfouir totalement. D'une richesse protéiforme, ce mythe pourrait être associé à la passion interdite de la protagoniste de *Terre salée*¹, obligée à tuer l'objet de son désir par excès d'amour ; mais aussi à l'idée de passage et d'exil illustrée par le personnage d'Ovide, personnage central de *Dieu est né en exil*², métamorphosé en figure d'échange entre deux pays, deux cultures et deux religions. Le mythe du dieu fluvial Alphée nous permettra de conceptualiser la problématique de l'erreur à la fois en tant qu'errance et exil.

Portant sur les romans *Terre salée* d'Irina Egli³ et *Dieu est né en exil* de Vintilă Horia⁴, l'hypothèse avancée ici est que tout exil devient quête de soi et que toute quête de soi passe par l'erreur et l'éloignement de la loi morale. C'est à ce titre que la problématique de la relation errance-erreur-exil est au cœur de notre étude.

Dans ce qui suit, nous allons relever certains aspects du rapprochement amour-erreur, ceux du moins qui sont étroitement liés aux thèmes de l'errance et de la création.

¹ Irina Egli, *Terre salée*, Montréal, Boréal, 2003.

² Vintilă Horia, *Dieu est né en exil*, Paris, Le Signe, 1960.

³ Le deuxième roman d'Irina Egli, artiste née à Bucarest et installée au Québec, traite du thème de l'errance, aussi bien que de celui de l'inceste. Le récit facilite l'errance sur la côte de la Mer Noire, dans un univers exotique, où se côtoient les tavernes bohèmes de Constantza, les vestiges de l'ancienne ville antique, et les mosquées de la ville byzantine-turque.

⁴ D'origine roumaine, attaché de presse à Rome en 1940, révoqué par le gouvernement de la Garde de Fer et nommé de nouveau à Vienne, en 1942, Horia commença en 1945, refusant de rentrer dans un pays soumis à une autre domination. En Italie, ensuite à Buenos Aires, Vintilă Horia tira son inspiration de cette expérience agonisante. Installé en Espagne, après la guerre, il écrivit le roman *Dieu est né en exil*, qui remporta en 1960 le prix Goncourt. Mais après l'annonce de l'attribution du prix, les autorités communistes roumaines intervinrent et, à l'aide des communistes français, produisirent un dossier sur l'écrivain, destiné à le transformer en un antisémite effrayant de la Garde de Fer. Influencés par les surprenantes « révélations », les critiques français qui l'avaient apprécié changèrent d'avis. Dignement, Horia refusa d'accepter le prix, faute de communication entre lui et le milieu culturel français (Sartre était un de ceux qui l'avaient jugé le plus durement).

Comment l'erreur et l'exil trouvent-ils des éléments de correspondance dans l'inceste et l'excentricité ?⁵ Nous allons montrer que si chez Irina Egli l'amour remet en question le problème de la norme, chez Vintilă Horia, la nature de l'exil engendre une quête de soi menée suite à une erreur punie par la norme sociale.

Avant d'entrer dans l'analyse des deux romans mentionnés, une précision terminologique s'impose. Selon Allison Fong et Maria Moreno⁶, le mot « errance » est à rapprocher d' « erreur », non seulement parce qu'ils présentent des similarités phoniques, mais surtout à cause de leur étymologie commune. Ainsi *errare*, *erratum* : « Fautif, en défaut, ce mouvement écarte du droit chemin, se trompe en cours de réalisation, ignore les règles du jeu. L'errance met en question ce qui est communément reçu comme étant d'une valeur absolue, d'une portée universelle : le droit, la vérité, la distinction entre le bien et le mal »⁷. En dépit d'une certaine connotation négative, l'errance⁸ est souvent porteuse d'une valeur positive, car elle permet des détours, des découvertes et suggère la liberté, la quête des limites, l'affranchissement.

Par conséquent, parler de l'errance nous permet de faire connaître le protagoniste qui erre non seulement dans un espace quelconque⁹, mais surtout en soi. La passion incestueuse entre Anda, une jeune fille de 18 ans, et son père Alexandru se déroule dans l'étrange atmosphère de la côte de la Dobroudja¹⁰, cette « terre salée » que baigne la mer Noire, et où évoluent les deux protagonistes du roman d'Irina Egli. Médecin honorable, amant insouciant, Alexandru sera ensorcelé par sa fille. Faisant fi du monde, de l'épouse et de la mère déchue, ceux-ci s'aiment dans la rage, jusqu'à se haïr. Alexandru finira par errer dans les rues de Constantza¹¹, poursuivi par le feu de l'œil invisible de la culpabilité.

⁵ L'excentricité se rattache étymologiquement à « éloignement du centre » au sens physique et moral. On le retrouve à la fois dans l'histoire des protagonistes des deux romans qui franchissent la singularité, dans l'irrégularité par des expériences-limites (inceste et bannissement) ou dans le statut particulièrement controversé de Vintilă Horia.

⁶ Allison Fong et Maria Moreno, « Éditorial », dans « Équinoxes », n° 10, 2007/2008.

⁷ *Ibid. loc. cit.*

⁸ Sur l'errance, cf. Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986 ; Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983 ; Kathleen Kelley-Lainé, « Errances : comment grandir enfin ? », dans *Errances : entre dérives et ancrages*, (éd. Joyce Aïni), Ramonville, Érès, 1996, p. 159-165 ; Karin Schwerdtner, *La femme errante*, Ottawa, Legas, 2005.

⁹ « [...] vers son pays natal ou vers n'importe quel ailleurs concret ou abstrait » (Karin Schwerdtner, *La femme errante*, *op. cit.*, p. 10).

¹⁰ Site des deux romans qui font l'objet de notre étude, Dobroudja est un vieux territoire, habité par des populations et des cultures anciennes : des Tatars, des Grecs, des Turques et des Roumains. Nous considérons que cet endroit aride, au bord de la mer Noire, côtoie naturellement la tragédie.

¹¹ L'ancien nom de la ville de Constantza était Tomes, nom grec qui signifie « tranché » et qui fait allusion à la légende de Jason.

Le roman *Terre salée* se présente ainsi comme la réécriture moderne d'une tragédie antique. Comme dans toute tragédie grecque, les personnages sont conduits par un destin implacable. Ils n'ont ni la force, ni la volonté d'échapper au charme de leur destinée tragique :

- Je ne sais pas ce qui se passe avec toi depuis quelque temps. Tu t'es éloignée de moi, tu ne me parles pas... Tu m'évites, Anda, et ce n'est pas bien ! De toute façon, tu ne t'échapperas jamais... Je te le jure, tu ne t'échapperas pas ! Je t'aime et tu m'aimes. C'est clair. Alors, que veux-tu ?
- Je veux une vie normale.¹²

Le couple Anda et Alexandru renvoie à l'idée de l'altérité qui a pour condition la confrontation de deux éléments différents, c'est-à-dire des entités dissemblables du moi. Mais dans ce couple, nous voyons une triple altérité. Aux oppositions moi/toi et masculin/féminin s'ajoute une troisième, à savoir permis/interdit-maudit par la norme sociale et morale¹³.

Le couple incestueux assume sa propre misère comme une fatalité, sans révolte ni problématisation. Au-dessus d'eux, une force de démiurge détermine leurs faits. L'amour maudit se consomme avec volupté, sous le signe de la même fatalité réciproquement acceptée : « Et le verre a été entièrement vide. Ils sont morts, d'une certaine façon, tous les deux en même temps. Mais seul Alexandru irait dans l'autre mort, celle dont on ne revient pas. » (P, 242).

La mystérieuse Anda usurpe la place de sa mère et de la maîtresse de son père, Ioana ; au bout du compte, comme la veuve noire, elle tue Alexandru, tout comme elle avait tué Iuga, un autre amant : « Anda riait aux larmes en voyant sautiller devant elle le masque tragique. Et puis, elle s'est mise à le suivre partout dans les tavernes bohèmes de Constantza et plus loin encore, dans les endroits les plus affreux, et jusque dans le lit de sa maîtresse et jusque dans le lit de Vera. » (P, 12).

La terre infiltrée par l'eau salée de la mer ronge depuis des siècles l'âme des gens, la végétation et les immeubles. La vieille ville s'efface du souvenir d'Anda, tout comme l'innocence se perd dans la répétition obsessionnelle de l'inceste. Dans ce mélange de mythes antiques et chrétiens, l'être humain cherche l'unité primordiale : « Elle n'était jamais partie loin de lui. Il ne le supportait pas. Alexandru n'existait plus sans Anda » (P, 54). Il est difficile de décider qui est séduit par qui ou bien s'il existe une victime dans cette histoire d'amour, mais force est de constater que l'être humain est obsédé par le double, par l'extermination de l'autre : « Elle semblait vouloir s'enfuir. Se cacher. Le plus loin possible d'Alexandru. Elle ne se confiait plus à lui comme avant. Elle devenait solitaire et avait un peu maigri. Et Alexandru aurait voulu l'implanter sous sa peau et la répandre dans tout son corps. » (P, 52).

¹² Irina Egli, *Terre salée*, *op. cit.*, p. 70.

¹³ Tirillée par son sentiment, quelque incestueux qu'il soit, Anda est incapable de s'en sortir et revient tragiquement à ses démons. Tout son univers, en marge des valeurs acceptées par la société, se trouve sous le signe à la fois de la fatalité, du destin et de la tragédie.

Irina Egli dessine l'être humain par une forte opposition entre pouvoir et faiblesse, entre innocence et perversité, entre crime et passion. L'errance spirituelle laisse se révéler le manque d'une philosophie de vie des protagonistes qui ne sont que des êtres irrationnels agissant mécaniquement, comme des somnambules : « Nous avons les mêmes yeux. Des yeux qui savent ce qu'est le guet sans pitié. On fait l'amour comme deux bêtes déchaînées. On est deux bêtes. » (P, 44).

On reconnaît chez Anda le complexe d'Œdipe, cette rivalité directe avec le parent de même sexe qui dure, dans la plupart des cas, jusqu'à l'adolescence, lorsque l'enfant renonce au fantasme de la satisfaction sexuelle avec l'un ou l'autre de ses parents. Une fois débarrassé du complexe d'Œdipe, l'adolescent cherchera d'autres partenaires sexuels que son parent, construisant désormais sa propre personnalité, tout en empruntant des éléments aussi bien à son père qu'à sa mère. Selon Freud, pendant la puberté il y aurait une réactivation de ce complexe œdipien, mais dans des circonstances normales il est dépassé par le choix d'un objet sexuel. Ce qui frappe dans le roman d'Egli est justement la prolongation de ce complexe chez Anda. Elle semble trop préoccupée par Vera, sa mère¹⁴, qu'elle perçoit comme une femme indolente, trop isolée dans son monde livresque, trop froide. C'est pourquoi la protagoniste cherche à trouver une motivation pour la trahison du Chevalier à la Triste Figure.

L'un des effets traumatiques du crime commis par le père est celui de laisser l'enfant dans une relation confuse à la mère, tandis qu'il change progressivement sa fonction structurelle au cours de sa propre momification. Pendant ce temps, l'enfant se concentre sur les qualités phalliques de la mère dans l'espoir de découvrir une structure qui la différencie de celle-ci. C'est pourquoi Anda parle plus de Vera que de l'inceste, plus de la personnalité de sa mère que de l'abus de « papa » : « -Vera ! A-t-elle crié de la salle de bains. Vera ! Elle ne lui avait jamais dit "maman" » (P, 72). Anda endosse la peau de sa mère jusqu'à inscrire sur une photo « Quand j'avais vingt ans » (P, 78), un geste qui traduit le même désir pathologique de s'infiltrer entre ses parents : « Ce n'était pas son écriture, mais celle d'Anda. Oui. Anda avait inscrit ces mots quand elle avait eu elle-même vingt ans » (P, 78). La guerre des deux femmes continue comme si c'était une tragédie antique dans l'agora moderne de Constantza, un déchirement incessant. Bien consciente des sentiments d'Anda, Vera cherche à restaurer leur relation de mère-fille – une autre erreur, car le temps démonte implacablement, ronge sans pitié les

¹⁴ « Par le désordre qu'il introduit dans la suite des générations, l'inceste met obstacle au passage à un "au-delà" originaire : il fait prévaloir, au contraire, une connivence ou une complicité de la chair résultant toujours de l'exclusion du tiers dont la parole déloge l'homme de sa prison spéculaire. [...] La complicité des sens dans notre première communion imaginaire, celle de l'enfant et de la mère, n'autorise pas la circulation de la parole entre trois, dans l'espace trinaire originaire d'une parole qui fonde en elle-même la relation des trois termes. En la confisquant, en revanche, dans le mensonge et le mutisme, la passion complice de l'entre-deux provoque l'exclusion du troisième avant de détruire ceux qui s'y sont laissé prendre : la mère et l'enfant contre le père, le père et l'enfant contre la mère, la mère et le père contre l'enfant. » (Denis Vasse, *Inceste et jalousie*, Paris, Seuil, 1995, p. 139).

liens qui les unissaient : « Elle a alors désiré sauver Anda. Au moins elle. Mais Anda la rudoyait en permanence et refusait tout geste de sa part, toute parole. Elle la traitait en ennemie » (P, 84).

Ce côté maladif se montrera à la fin encore plus fort, car, juste après l'empoisonnement d'Alexandru dans la chambre d'Anda, elle quitte la ville sans remords. C'est comme si elle refaisait les va-et-vient de son amant qui avait infiniment erré dans son désert interrogeant le visage des femmes qui lui refusaient le sens de sa vie. On est en présence d'une double errance : d'une part, l'errance continue d'Alexandru, errance physique sur les plages de Dobroudja, mais aussi spirituelle parce qu'il meurt sans justifier sa vie ; d'autre part, l'errance d'Anda, damnée à se dévorer dans un amour pécheur qui ne l'amène qu'à posséder l'objet de la passion sans en tirer le salut de son âme. Le labyrinthe que le couple Anda-Alexandru doit parcourir s'avérera un cul-de-sac parce que tous deux sont soumis aux lois du double et condamnés à s'auto-dévorer en essayant de se (re)connaître.

Comme nous pouvons le constater, errance devient parfois synonyme de déroute, de quête de soi menée dans des endroits méconnus ou jaillis de l'inconscient. Toute quête de soi passe par l'erreur, souvent condamnable, quelquefois nécessaire au devenir personnel. L'amour d'Anda dépasse la limite du naturel et du compréhensible. Bien que la passion de la jeune fille n'ait pas d'excuses, le parcours de son labyrinthe intérieur est nécessaire, car il englobe quête des limites, paroxysme, interrogation intérieure et fautes. Chez cette Médée¹⁵ moderne, il s'agit d'une dépersonnalisation qui amplifie d'autant plus le manque de regrets, puisqu'elle semble ne reculer devant rien, ni parricide ni damnation : « Elle voyait ses pas continuer de se creuser dans le sable, même si elle ne marchait plus au bord de la mer et qu'elle avait pris un autre moyen pour se rendre à Constantza. Plus rapide. Ses pas dans le sable y allaient aussi. Doucement, tout doucement... Les pas de quelqu'un qui marche. » (P, 245).

Ceci dit, l'errance et l'excentricité de ce personnage représentent un éloignement de la morale, une erreur qui, malheureusement, ne se convertit pas en évolution. Au contraire, l'histoire du protagoniste du deuxième roman de notre analyse avance le possible essor d'une situation-limite, rattachée à l'errance autant par la notion de la quête intérieure que par l'étymologie du mot. Si nous prenons en considération le fait que le mot « exil » a la racine indo-européenne « el- », qui signifiait « bouger », nous pouvons alors le rapprocher de l'errance, car l'exil est, en effet, le grand mouvement, le grand départ, l'errance d'un endroit où l'on n'est plus désirable à un autre où l'on n'est pas désiré. Espace hybride (géographique, culturel ou linguistique), l'exil enferme aussi bien la notion d'identité que

¹⁵ Nous soulignons l'intertextualité qui apparaît dans le roman d'Irina Egli : d'une part, l'endroit commun des deux romans est représenté par le rivage de la Mer Noire, d'autre part, l'existence du poète Ahoë, auteur du recueil « Les Tristes des fossoyeurs d'Ovide », exilé de sa volonté au Pont-Euxin, refait symboliquement le sort du poète Ovide.

celle d'altérité. Conçu comme espace de passage, il se construit à travers des rapports d'opposition et de complémentarité, tout comme l'est celui traversé par les protagonistes des deux romans analysés.

En dépit des voix qui font de tout exil une expérience plutôt négative – en le considérant comme métaphore de la souffrance, de la quête douloureuse d'une nouvelle identité – l'analyse que nous proposons pour le roman *Dieu est né en exil* avancera l'idée que, dans de nombreux cas, l'exil dans un pays maudit devient résurrection spirituelle par la foi que l'on y peut connaître. « Voyageur sur la terre » comme la Bible le nomme, l'exilé est le premier à vivre les grandes expériences spirituelles qui transforment l'exil en force cathartique.

C'est bien le cas d'Ovide, le poète exilé au bout de l'Empire romain, au Dobroudja d'aujourd'hui, sur la même terre où Anda avait connu l'enfer de la passion. Contrairement à Anda, durant les huit ans de son exil, Ovide sera tourmenté par l'aube de la chrétienté et deviendra un autre homme, né de nouveau grâce à sa foi. Pareillement à Jésus, né en exil, Ovide renaîtra au bord de la Mer Noire, où il finira sa vie.

En définitive, l'exil devient le plus souvent synonyme d'insatisfactions, de troubles, d'aspirations qui dépassent le quotidien individuel. Peu importe l'âge de l'exilé, celui-ci est vieilli par le sentiment du manque du pouvoir d'atteindre ses buts et de réaliser ses rêves. Mais l'exilé nourrit quelquefois l'espérance de revenir au pays, en triomphe. Le bannissement renvoie à une nuance du terme « exil » beaucoup plus forte, car il inclut l'idée de la violence imposée par un tiers : le pouvoir bannit, déporte, chasse et éloigne le personnage indésirable. Mais il ne se bannit pas. Jamais.

Exilé, le poète romain Ovide connaîtra l'enfer d'un monde barbare, mais aussi le mirage d'un endroit oublié par les dieux qui régnaient à Rome. Sa propre déclamation dans la classe d'Aurelius Fuscus s'est avérée prophétique : « Je quitterai ma patrie, je m'enfuirai, j'irai en exil ! » Selon certains, Ovide fut banni parce que son *Art d'aimer* aurait corrompu les jeunes, spécialement Julie, la nièce d'Auguste, et parce qu'il aurait embrassé la philosophie pythagoricienne qui minait l'autorité des dieux et, implicitement, celle de l'empereur.

Il sera relégué pour une cause apparemment simple : « *Carmen et error* furent les deux causes de mon exil. Ma poésie provoqua le courroux d'Auguste. Elle corrompait la jeunesse romaine et menaçait, selon lui, l'existence même de l'empire. »¹⁶

Sur le sol du Dobroudja, où Médée avait égorgé son frère, afin d'arrêter sa poursuite et dont le crime avait donné le nom de Tomes à la ville marquée par le découpage du corps d'Absyrte¹⁷, Ovide se voit hanter par l'image de cette magicienne grecque et succombe au pessimisme. D'érotique et léger, comme il était à Rome, le poète arrivera à découvrir que la mort peut survenir avant d'être mort

¹⁶ Vintilă Horia, *Dieu est né en exil*, op. cit., p. 238-239.

¹⁷ Nous notons le renvoi du romancier au texte originel d'Ovide, les *Tristes*.

pour de bon. Il n'est consolé ni par les dieux de la vieille religion romaine, ni par l'amour futile. Aucune consolation dans ce pays austère, car si « le ciel est vide, comme je le pense, ce Dieu doit être tout petit, et tout seul au milieu d'un silence et d'une solitude insupportables » (P, 21). Il doute fortement de l'existence des dieux et ne ressent que de la peur devant leur indolence : « J'ai peur et j'ai froid et les dieux n'existent pas. Leur cruauté parle de leur inexistance. Ils sont le reflet de nos craintes et de ce que nous n'osons pas faire sans remords. » (P, 19).

Vintilă Horia imagine son personnage implorer le pardon d'Auguste pour une erreur à jamais méconnue : « Je continuerai à mentir pour obtenir mon pardon » (P, 20). Dès sa première année d'exil, Ovide se sent métamorphosé et affirme que « ce fut sur les rivages du Pont-Euxin, dont les eaux, quelquefois, paraissent noires, comme si la nuit y avait son berceau, que j'ai commencé à être un homme.» (P, 33).

Il est important pourtant de remarquer que le cas d'Ovide a déjà fait l'objet de plusieurs mises en discours et que l'originalité de Vintilă Horia naît d'une perspective religieuse. Car son Ovide ne se contentera pas de rester à la frontière entre sa culture et celle du pays qui l'abrite, mais essaiera de saisir le particulier d'un monde apparemment hostile. Premièrement, il essaie de percer la croyance des Gètes, un monothéisme bizarre et attrayant :

Ce nom (Zamolxis) remplit le soir. C'était comme si le ciel, le jardin et la mer l'avaient prononcé, tellement il était grave et sonore, triste et puissant à la fois, comme ce paysage qu'il avait modelé d'après sa manière d'être et de penser. Je me sentis comme envahi par sa force, comme obligé de lui obéir et croire en lui. Était-il devenu, avant même de le connaître, le maître de ma destinée ? (P, 49).

Il rencontre, pendant son voyage dans le pays des Daces, des Romains déserteurs comme Mucaporus, qui vient d'épouser une femme dace et de connaître le Paradis terrestre : « Parce que je suis maître de mes jours et de mes nuits. Et parce que personne ne m'oblige à tuer. Je suis libre... J'adore Zamolxis, le vrai Dieu. » (P, 95).

Ovide y découvre une nouvelle civilisation – apparemment barbare et privée de lois, hors de la norme –, mais il se soumettra progressivement aux conseils du Prêtre, après la rencontre symbolique à La Clairière du Pommier, au cours de la quatrième année de son exil :

Ne soyez pas triste à Tomes et préparez-vous pour l'autre vie, l'éternelle, qui n'est pas loin, où la douleur est inconnue, car le temps n'a de sens qu'entre les limites de la douleur. Le Styx et ce que ses eaux entourent n'existe pas. Vous serez ou vous ne serez pas. Ceux qui seront ne connaîtront que la joie, car ils se trouveront dans la lumière de Dieu et cette lumière n'est que bonté. Tâchez de ne pas faire le mal, car le mal est la cause de la mort éternelle. Pensez que l'âme est votre œuvre, que vous la sculpez chaque jour avec vos bonnes actions et que l'âme seule est éternelle. (P, 166).

En se remettant en cause, car ses réflexions démontrent une préoccupation continue pour la vérité, Ovide se donne des réponses, jamais définitives :

« Quel est le pire mal que vous avez fait dans votre vie ? » Je réfléchis. Aucune action criminelle n'avait taché mon existence. Devant Auguste j'aurais répondu en ricanant : « L'Art d'aimer », mais devant ce vieillard qui me parlait de Dieu, un beau livre ne pouvait pas constituer une mauvaise action. Je dis : « L'orgueil. Je fus un orgueilleux ». (P, 166).

Si l'on considère l'errance d'Ovide, on doit d'abord noter qu'errer implique un espace soit d'une énorme étendue soit à l'intérieur d'un petit pays. L'errance territoriale d'Ovide est assez limitée, réduite au bord de la Mer Noire, ne dépassant pas les frontières de ce que Henri Mitterand nomme un milieu « limité, clos, sur ses côtés, par les maisons, les murs, les palissades. »¹⁸ Mais cette errance est d'autant plus productrice que l'espace construit le personnage, et surtout qu'il est tout d'abord construit par le personnage¹⁹. Nous constatons, par exemple, qu'Ovide appréhende progressivement les dimensions et les conditions de cette terre inhospitalière. Son rapport au territoire change avec le temps, et la douloureuse errance prend une valeur positive, permettant au protagoniste de démontrer sa persévérance, sa prouesse.

De plus, la notion de durée est étroitement liée à celle de territoire : Ovide ne réussit pas à appréhender la durée de son errance et les huit ans de son exil deviennent un autre élément constituant du mouvement sinueux du personnage. Désirant revenir à Rome, le poète effectue, par la pensée, un trajet linéaire de va-et-vient qui sera, lentement, remplacé par un déplacement giratoire sur les terres de la Dobroudja, au bout duquel il renoncera à retourner en arrière. Il s'agit d'une rupture avec ses origines, un éloignement qui rend l'errant malheureux au début, mais qui lui apportera une reconsidération - de soi-même, à l'aide de l'idée d'altérité, et des autres, capables de charité chrétienne. Dans la lignée de la pensée de Philippe Hamon, Ovide, vers la fin de sa vie, aboutira à reconstruire l'espace de Tomes, relativement à ses objectifs et aux troubles déterminant sa personnalité. Le climat devient de plus en plus doux, la terre reçoit des beautés dues à la nouvelle perspective du héros : « Tout allait s'ordonner d'après une loi nouvelle, tout aurait un sens dans la vie, les hommes allaient connaître la vérité et la mort même allait être une joie » (P, 230).

Bien qu'au début le lecteur soit tenté de croire que la terre natale devient pour Ovide un objet de désir...œdipien, finalement il s'aperçoit que ce n'est pas le cas. D'abord, le personnage de Vintilă Horia comprend pourquoi les Daces et les Gètes refusent de priver de liberté les autres peuples, tout en conservant la leur, toujours penchés vers l'idéal suprême qu'aucun Dace n'oublie un seul instant : l'heureuse éternité, au-delà des limites de ce corps périssable, symbole de la douleur et de l'éphémère. Mais celle-là non plus n'est pas pour lui la vraie métamorphose : c'est le médecin grec Théodore qui lui dévoile la Vérité. L'ample interrogation d'Ovide aboutit à d'autres questions contenant en germe

¹⁸ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 195.

¹⁹ Cf. Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 213.

les réponses à ses problèmes : et si ses souffrances, son exil, avaient été voulus par une puissance divine qui avait résolu de le contraindre à s'élever au-dessus de lui-même ? Et si ce Dieu récemment découvert était un homme comme lui, un homme de douleur, promis à la mort ?

Bien qu'il connaisse déjà sa fin, comme il avait prévu son exil, Ovide se sent heureux de découvrir ce nouveau Dieu, capable d'effacer la maladie et le désespoir : « Je vais mourir parmi les Gètes, je le sais. Il y a quelques années cette idée me remplissait d'horreur. Je voyais mon âme errer dans ces parages, faisant compagnie à celle de Médée » (P, 267). En définitive, il connaîtra la résurrection spirituelle dans ce « temps de folie et d'espoir qui est le nôtre, le temps de l'attente de Dieu » (P, 165) et sentira dans son âme qu'à Bethléem de Judée, Dieu est né en exil. Apparemment forcée, cette comparaison faite par Vintilă Horia entre Jésus et Ovide²⁰ pourrait renvoyer soit au caractère éternel de l'art qui, par « catharsis », offre à l'âme le salut de la misère quotidienne, soit à l'idée que tout exil, toute épreuve n'est qu'un tremplin pour que notre âme s'élève vers le ciel : « Je sais maintenant que nos âmes ont un sort différent et qu'elles ne reproduisent pas l'itinéraire de nos corps » (P, 267).

Au bout de la lecture du roman de Vintilă Horia, on pourrait affirmer que le message qui le traverse est le suivant : tous les empires s'écroulent, le seul qui survit est l'empire sempiternel de l'esprit. L'exil se présente comme une épreuve initiatique qui change non seulement l'homme Ovide, mais surtout le poète qui n'écrit plus comme il le faisait à Rome. L'emprisonnement de l'exil signifie, paradoxalement, l'obtention de la liberté non seulement par l'écriture, mais surtout par la rédemption. L'errance²¹ de l'identité, liée à l'auto-transformation, relève non pas de la faiblesse morale d'Ovide ou de l'erreur déterritorialisée, mais de la nécessité d'acquérir d'autres valeurs. Il s'agit donc d'une errance qui, au premier niveau, prend une valeur négative, mais qui, à un deuxième niveau, revêt une valeur positive, en représentant la lutte contre la fatalité du destin.

Quant au personnage d'Anda, elle a mené sa quête identitaire à travers une série d'erreurs, tandis qu'Ovide est arrivé au salut de son âme grâce à la poésie et à l'erreur qui l'ont mené à l'exil libérateur. En défiant les normes de leur société, les expériences des deux personnages montrent comment l'erreur et l'exil peuvent être en relation étroite avec l'ex-centricité, l'inceste et l'errance.

En conclusion, nous constatons dans les deux romans que l'ex-centricité peut devenir objet de savoir – c'est la norme de l'autre par rapport à soi, celle qui donne un autre sens à la terre « natale » et là, le sujet a le choix : œdipianiser jusqu'à l'inceste ou se regarder en tant qu'autre, entre anormalité et dé-normalisation...

²⁰ « [...] ce Dieu unique, au fond, doit me ressembler, au moins par ce côté », Vintilă Horia, *Dieu est né en exil*, *op. cit.*, p. 21.

²¹ Nous soulignons que l'errance ne se limite pas au domaine géographique et que le désir, l'inceste, la dérive de l'identité ne sont que quelques représentations de l'errance qui existent rarement de façon autonome.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

EGLI Irina, *Terre salée*, Montréal, Boréal, 2003.

HORIA Vintilă, *Dieu est né en exil*, Paris, Le Signe, 1960.

BONNET Hervé, « L'errance de l'existence » dans *Équinoxes*, n° 10, 2007/2008.

FONG Allison et MORENO Maria, « Éditorial » dans *Équinoxes*, n° 10, 2007/2008.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

SCHWERDTNER Karin, *La femme errante*, Ottawa, Legas, 2005.

VASSE Denis, *Inceste et jalousie*, Paris, Seuil, 1995.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

DE LA RÉSIGNATION À LA RÉVOLTE : LA FIGURE DE L'ÉTRANGER À TRAVERS DEUX ROMANS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS

Alexandra TSEDRYK
Université Dalhousie, Nova Scotia, Canada

L'existence d'une société impose celle de règles de vie acceptées par l'ensemble de ses membres. Plusieurs de ces règles sont écrites, d'autres ne sont pas prononcées, mais plutôt sous-entendues¹. La norme sociale composée de jugements, attitudes, croyances et opinions est générée par la société et ses membres et dit implicitement ce qui est acceptable et inacceptable dans des circonstances particulières. Michel Foucault note à propos du pouvoir de la norme :

En un sens le pouvoir de normalisation contraint à l'homogénéité ; mais il individualise en permettant de mesurer les écarts, de déterminer les niveaux, de fixer les spécialités et de rendre les différences utiles en les ajustant les unes aux autres. On comprend que le pouvoir de la norme fonctionne facilement à l'intérieur d'un système de l'égalité formelle, puisque à l'intérieur d'une homogénéité qui est la règle, il introduit, comme un impératif utile et le résultat d'une mesure, tout le dégradé des différences individuelles.²

En d'autres mots, la norme homogénéise la société en même temps qu'elle individualise ses membres. Elle compare, différencie, hiérarchise, privilégie, exclut. Les individus qui n'entrent pas dans un groupe à cause d'un critère particulier se retrouvent hors norme et sont souvent rejetés par les autres membres du groupe. Ces individus, appelés ici « étrangers », restent dans la marge à cause de leur singularité, leurs caractéristiques particulières. Dans la société actuelle, la question de l'altérité devient de plus en plus importante, car c'est une expérience qui est vécue par plusieurs personnes. Nous sommes de plus en plus libres dans nos déplacements, ce qui entraîne l'interaction des cultures, le métissage, la migration. De plus, nos contacts avec des gens sont facilités par des médias et par les nouvelles technologies.

Nous nous posons les questions suivantes : comment saisissons-nous les relations avec l'Autre ? Comment devient-on l'étranger ? Comment l'étranger vit-il son rejet ? Cherche-t-il à transgresser la norme par son action ? Cette norme, est-elle toujours la même selon le temps et l'espace ? Dans l'analyse de deux romans québécois contemporains, *Le bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud³

¹ Nous remercions Irène Chassaing pour ses commentaires judicieux du présent article.

² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 216.

³ Abla Farhoud, *Le Bonheur à la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998.

et *La Danse juive* de Lise Tremblay⁴, nous distinguons des figures d'étrangers dont l'altérité se manifeste de façons différentes. Notre première héroïne arrive dans la société québécoise de l'extérieur, ce qui rend son statut d'étrangère plus compréhensible. Le deuxième roman décrit une Québécoise de souche, celle qui n'a jamais été confrontée à des problèmes liés à l'immigration. Nous constatons que les protagonistes des deux romans adoptent une attitude diamétralement opposée par rapport au « statut d'anormal » que la société leur réserve. La haine vécue par la narratrice de *La Danse juive* l'amène à la révolte et à la transgression de la loi tandis que la résignation de soi-même et le détachement de l'héroïne du roman d'Abla Farhoud entraînent son mutisme.

La narratrice du roman d'Abla Farhoud, prénommée Dounia, est une femme âgée d'origine libanaise qui raconte sa vie d'immigrante. Elle habite à Montréal avec son mari et ses six enfants. Analphabète et ne parlant ni anglais, ni français, elle se retrouve seule à la maison à s'occuper du foyer. C'est à travers l'exil géographique que Dounia se transforme en étrangère⁵. Étrangère, parce qu'il est impossible de se dissimuler quand on arrive dans un autre pays, dans une autre culture : « Quoi qu'il fasse, l'étranger attire les regards. Plus il essaie de se fondre dans la foule, plus il se sent remarqué, comme une femme enceinte qui voudrait cacher son ventre »⁶. Afin de se dérober au regard de l'autre, Dounia préfère rester chez elle. La narratrice compare l'immigration à la mort : « [...] savoir que c'est pour toujours, que rien ne sera plus jamais comme avant.... Comme si on assistait à sa propre mort » (P, 55). Selon Irène Oore, « l'isolement de l'individu, son besoin inassouvi d'appartenir à un groupe, à une communauté, sont vécus par la plupart comme un drame de confusion et de détresse. Or, être en mal d'appartenance est la condition même de l'étranger, de l'exilé, du migrant. »⁷

Dans *La Danse juive* la narratrice est elle aussi en manque d'appartenance. Dès le début du roman, elle prend un ton sarcastique pour parler de la société américaine, société de consommation où souvent seules les apparences comptent. La jeune femme se sent étrangère à cette société qu'elle considère avec mépris. C'est à travers son apparence physique qu'elle devient étrangère. L'héroïne de *La Danse juive* est obèse et sent constamment le regard étonné que les passants portent sur son gros corps. En décrivant sa grosseur, elle est très éloquente et lucide :

⁴ Lise Tremblay, *La Danse juive*, Montréal, Leméac, 1999.

⁵ Pour la description de l'exil de Dounia, voir Elena Marchese, « L'exil chez Bianca Zagolin et Abla Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », dans « Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord », (éd. Daniel Chartier *et coll.*), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51-68. Nous sommes d'accord avec l'auteur sur le fait qu'il existe plusieurs dimensions de l'exil de Dounia, entre autres, géographique, sociale et linguistique.

⁶ Abla Farhoud, *Le Bonheur à la queue glissante*, *op. cit.*, p. 131.

⁷ Irène Oore, « Réflexions sur la notion d'appartenance et la littérature migrante au Québec », dans « Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord », (éd. Sophie Beaulé *et coll.*), Ottawa, Le Nordir, 2005, p. 41.

Mes chevilles me font mal. C'est l'âge. Ma graisse commence à être lourde à porter. [...] Je n'arrive pas à faire le lien entre cette femme invalide et moi. [...] Je m'abandonne, relâche mon ventre, il s'étend sur mes cuisses. Il n'y a pas longtemps que mon ventre traîne aussi bas. J'ai l'impression que mon corps encombre. [...] Les gros sont des clowns, pas des fous.⁸

Rappelons-nous l'hypothèse du biopouvoir, que Foucault définit comme la prise en compte de la vie par le pouvoir⁹. Comme l'explique Guillaume Le Blanc,

[...] le sujet de la biopolitique est la vie, la vie qu'il s'agit désormais de faire croître sous toutes ses formes par une détection-prévention-correction des maladies qui la caractérisent. [...] En quoi consiste cette régulation ? Elle consiste pour l'État, directement, par un certain nombre de fonctions qui lui sont propres (qui renvoient par exemple à un ministère de la santé ou de la famille), indirectement par des institutions qui en dépendent (institutions médicales, caisses de secours, assurances) à veiller à l'ensemble des phénomènes vitaux qui concernent une population sur un territoire qu'il gouverne.¹⁰

La société qui valorise un corps mince et promeut de saines habitudes alimentaires pour prévenir l'obésité de la population est étrangère à notre héroïne. Ne voulant pas obéir à la norme imposée par cette société, elle ne cache ni son corps, ni sa faim. D'ailleurs, décrire en détail son désir de manger équivaut pour elle à être authentique et sans ambiguïté : « J'inonde ma portion de lasagne de parmesan. Je saupoudre de sel. Je plonge ma fourchette dans la lasagne. Tout ce que je croque est mou. Cela goûte mon enfance : une cuisine de banlieue saturée de colorants et de produits chimiques. Je me régale » (P, 69).

Nous nous posons la question suivante : la norme est-elle fixe selon le temps et l'espace ? Observons nos deux héroïnes à travers leurs déplacements. Les deux auteurs localisent leurs romans à Montréal. Les déplacements spatiaux dans *La Danse juive* ont lieu à l'intérieur du pays, au Québec. Le monde autour de la narratrice lui devient insupportable, car tout pour elle semble inauthentique, faux et surréaliste. La jeune femme obèse, dont le nom ne nous est pas dévoilé jusqu'à la fin du roman, entreprend un voyage dans un petit village au nord du Québec pour voir la famille de son père. À sa surprise, le seul endroit où elle découvre qu'il est possible d'entretenir de vraies relations est la maison des « gras ». C'est parmi les « obèses de sa famille » qu'elle se sent finalement à l'aise et n'éprouve plus de dégoût envers les gens ni de gêne par rapport à son corps. Elle trouve que sa grand-mère est « une femme sensée » (P, 138) :

⁸ Lise Tremblay, *La Danse juive*, op. cit., p. 13.

⁹ Pour une synthèse de la notion du biopouvoir de Foucault, voir Le Blanc Guillaume, « L'archéologie médicale du biopouvoir », 2004, <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/archives/archivesset/colloques/LeBlanc.html>.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

Je sais qu'elle a compris. Je n'ai aucune trace des douleurs que je ressens parfois avec Alice¹¹ ou avec ma mère. Pendant tout le temps où elle m'a regardée, je n'ai pas eu envie de me dissimuler. Il me semble qu'il y a des siècles que je n'ai pas pensé à ma graisse. (P, 139).

La narratrice retrouve une certaine paix par rapport à sa perception du monde et de soi-même. Le fait que la famille des « gras » ne pose pas sur elle de regard culpabilisant la soulage. Nous observons ici la relativité de la norme par rapport à l'espace et également par rapport au « groupe de référence » tel qu'il est décrit par Janet Paterson¹². Ce groupe « habituellement dominant fixe l'inventaire des traits différentiels qui serviront à construire les « figures de l'Autre »¹³. Le groupe de référence peut être social, religieux, politique ou familial et a le pouvoir de définir la norme qui s'établit dans l'univers romanesque. L'appartenance au groupe familial de la narratrice de *La Danse juive* joue un rôle important dans la perception de son altérité.

La relativité de la norme s'observe aussi par rapport au temps. Notre deuxième héroïne Dounia revient au Liban quelques années après son émigration. L'endroit où elle se sentait à l'aise autrefois, son pays natal, devrait lui apporter du réconfort. Cependant, même le fait de parler la langue du pays ne la prive pas du sentiment d'étrangeté. En fait, elle constate que ce pays d'origine n'est plus le sien ; là aussi, elle est une étrangère.

En arrivant à Beyrouth, il nous a fallu tout de suite nous mettre au pas : il y a ce qui se fait et ce qui ne se fait pas, il y a une manière de se comporter dans une société, des convenances, ce que l'on doit cacher et ce que l'on peut dévoiler, ce qui est défendu et ce qui est permis. [...] J'étais étonnée de me sentir si étrangère. La langue n'était plus un obstacle, et pourtant, très vite, je me suis aperçue que je n'avais pas d'affinités avec les gens qui parlaient ma langue.¹⁴

Faut-il admettre, avec Julia Kristeva, que l'on devient étranger dans un autre pays parce qu'on est déjà un étranger à l'origine¹⁵ ? Cette question nous amène à la réflexion sur la double nature de la norme en fonction de son acceptation par l'individu. Sans doute, il existe une norme du monde extérieur, celle de la société, de la culture, du petit village, de la famille, bref, de tout ce qui nous entoure et qui ne dépend pas de nous. En même temps, notre monde intérieur nous dicte sa propre

¹¹ Alice est l'amie de la narratrice. La rupture de l'amitié avec Alice est pour la narratrice un des signes de son rejet des contraintes de la société de consommation. D'après Georgia Carley, Alice représente une consommatrice idéale de la société de consommation décrite par Lise Tremblay. Georgia Carley, « Le rejet des contraintes de la société de consommation dans *La Danse juive* de Lise Tremblay », dans « Initiales », vol. XXII, Halifax, Université Dalhousie, 2008.

¹² Janet Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, éditions Nota Bene, 2004.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ Abia Farhoud, *Le Bonheur à la queue glissante*, op. cit., p. 115.

¹⁵ Julia Kristeva estime que nous sommes tous quelque part étrangers à nous-mêmes : «Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés ». Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

vision, ses propres lois, celles qui ne dépendent que de nous. Il s'agit de notre façon de percevoir à la fois le monde et nous mêmes. Sommes-nous en conflit ou en harmonie avec nous-mêmes ?

Dans la partie qui suit, nous examinons de près le monde intérieur des protagonistes des deux romans et la façon dont elles vivent leur statut d'étrangères à travers leurs relations familiales. Comment peut-on vivre la condition d'étranger ? Y a-t-il une issue à cette condition ? La narratrice de *La Danse juive* ne se blâme pas, ne s'accuse de rien et voit la raison de son malheur surtout dans le monde extérieur, dans ses parents, et plus particulièrement, dans les gènes de l'obésité transmis par son père¹⁶ : « Ma graisse vient de mon père, de sa lignée. [...] "Hérédité" [...] un mot qui calme, qui vient de Dieu, qui apporte la paix et qui m'a enfermée dans cette graisse à tout jamais. [...] Je n'arrive pas à me résigner »¹⁷. La relation entre père et fille est problématique pour l'identité de la narratrice puisqu'elle ne réussit pas à se distancier de lui tout en le haïssant mortellement. Par ricochet, elle hait une partie d'elle-même. En cherchant l'inauthentique dans son père, elle veut détecter le mensonge qui se cache derrière les apparences d'un homme réussi : « Il est épuisé de perfection [...] j'attends le faux pas, la fêlure, le désordre. Je dévore les magazines où il est question de lui pour essayer de voir venir la faille qui le propulsera dans l'opprobre [...] » (P, 117).

Le même sentiment de haine domine dans la relation de la narratrice avec sa mère, femme vivant dans le monde des pseudo-valeurs que vantent les magazines : « Ma mère se confinait dans la réalité simple d'une maison à nettoyer, de téléromans, de réclames de marchés d'alimentation. Tout le reste lui échappait » (P, 105). D'après la narratrice, tout ce qui a trait à sa mère est inauthentique ; « blindée et indestructible », celle-ci n'est sincère que dans sa peur. Le lien entre mère et fille est absurde ; leur rencontre une fois par mois pendant vingt minutes ne se fait que dans le but d'échanger de vieux magazines. « Nous sommes condamnées à ces vingt minutes par mois et à ces cafés instantanés. Ma mère n'a pas assez de mots pour faire face à cette grosse femme obèse » (P, 111). La narratrice déteste les habitudes de sa mère, sa présence lui est insupportable. Pour Amy Flight, « [...] l'altérité entre mère et fille date de loin et la mère [...] voyait cette fille obèse comme "autre", plutôt que comme un prolongement d'elle-même »¹⁸. La narratrice veut se libérer de sa mère et de tout ce qui l'entoure : de sa propreté, de l'ordre, des apparences. Elle quitte sa maison avec soulagement.

Les deux parents de la narratrice représentent symboliquement la norme de l'Amérique décadente dans ce roman. La narratrice choisit librement d'enfreindre cette norme en transgressant la loi et en commettant un meurtre. La honte et la haine récoltées au cours de sa vie aboutissent à une tragédie, un

¹⁶ Paradoxalement, les parents de l'héroïne représentent des citoyens-modèles de la société de consommation ; la mère « consomme » des téléromans et le père en produit.

¹⁷ Lise Tremblay, *La Danse juive*, op. cit., p. 111.

¹⁸ Amy J. Flight, « Fusion et séparation : la relation mère-fille dans quelques romans québécois récents », Thèse de maîtrise, Département d'études françaises, Université Dalhousie, 2008, p. 78.

parricide qui met un point final à la quête de vérité de la narratrice¹⁹. Ainsi va-t-elle jusqu'au bout de sa violence dans le but de percer les apparences. Pour George Bataille, « [...] tandis que, dans le sadisme, il s'agit de la destruction contemplée, la destruction la plus amère étant la mort de l'être humain. C'est le sadisme qui est le Mal : si l'on tue pour un avantage matériel, ce n'est pas le véritable Mal, le Mal pur, que si le meurtrier, par-delà l'avantage escompté, jouit d'avoir frappé. »²⁰ L'héroïne de *La Danse juive* appartient à jamais au monde du Mal de Bataille. Sa révolte exprimée d'abord par la parole²¹ prend de l'ampleur dans l'action et semble constituer pour elle une libération, la seule issue à sa condition d'étrangère.

Considérons maintenant le monde intérieur de la narratrice d'Abla Faroud. Comment Dounia vit-elle son statut d'étrangère ? C'est elle qui prend la responsabilité du foyer et des enfants tandis que Salim, son mari, maintient la fonction de soutien financier. Bien que les apparences laissent croire qu'il s'agit d'une famille traditionnelle avec des valeurs éprouvées et des liens forts entre ses membres, certains éléments témoignent de l'éclatement familial. Dounia constate la désaffection de son mari qui est « [...] si différent dans une maison pleine et une maison vide, avec seulement moi et les enfants... »²². Nous apprenons que Dounia n'aime pas Salim et qu'elle éprouve une honte déchirante puisqu'elle est incapable de se révolter (P, 151). Elle se rappelle « du temps magnifique » où elle vivait seule avec les enfants au Liban, et elle se blâme de ne pas être capable de se séparer de Salim. Éprouvant un sentiment profond de déracinement, Dounia adopte une attitude d'acceptation et se résigne, ce qui mène à son silence.

Isolée de la société canadienne, ne parlant pas sa langue et étant complètement dépendante de son mari, Dounia doit trouver la force nécessaire pour continuer à vivre, une motivation, une appartenance quelconque. Ainsi, elle trouve le moyen de ne pas s'affoler en créant un lieu dans son for intérieur qu'elle nomme un pays, celui de l'amour envers ses enfants.

Certains immigrants disent : « Je voudrais mourir là où je suis né. » Moi, non, mon pays, ce n'est pas le pays de mes ancêtres ni même le village de mon enfance, mon pays, c'est là où mes enfants sont heureux. [...] Mon pays, c'est mes enfants et mes petits-enfants. (P, 22).

Les enfants restent la source d'énergie de Dounia, ils constituent une motivation constante pour la maintenir forte et capable de vivre son exil. Comme le fait remarquer Julia Kristeva, « [...] dès que les

¹⁹ Nous sommes d'accord avec l'analyse des changements psychologiques subis par la narratrice menée par Georgia Carley qui note que le parricide à la fin du roman n'est pas inattendu et représente « un geste symbolique du rejet des contraintes imposées aux individus obèses par la société de consommation contemporaine. » Georgia Carley, « Le rejet des contraintes de la société de consommation dans *La Danse juive* de Lise Tremblay », *op.cit.*, p. 49.

²⁰ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 14.

²¹ « Je pourrais tuer mon père de mes mains. [...] Je me répète que je vais le tuer. Cela me calme », Lise Tremblay, *La Danse juive*, *op. cit.*, p. 84.

²² Abla Farhoud, *Le Bonheur à la queue glissante*, *op. cit.*, p. 43.

étrangers ont une action ou une passion, ils s'enracinent. Provisoirement, certes, mais intensément. »²³
L'amour de Dounia pour ses enfants lui apporte le courage et la force nécessaires pour avancer dans la vie. Elle se rappelle leur arrivée en Amérique quand elle ne pouvait dire un seul mot en langue étrangère et réussissait malgré tout à se faire comprendre :

Vingt jours de traversée avec cinq enfants de quatre à douze ans, sans savoir un mot d'aucune langue qui se parlait, avec escale de deux jours et changement du bateau, et à peine quelques sous en poche. Je ne sais pas comment j'ai fait... Les enfants jouent et se salissent, même dans un grand bateau propre. (P, 56).

La narratrice éprouve de la gratitude envers ses enfants pour avoir sali leurs vêtements, pour l'avoir tenue ainsi en vie, pour lui avoir donné une force intérieure. L'univers de la maternité devient le sien ; c'est en lui qu'elle trouve un fort lien d'appartenance et le sens de sa vie²⁴.

Il existe néanmoins un autre facteur intérieur qui tend à accroître le malheur de la narratrice. Dounia n'est pas capable de vivre le moment présent. Son esprit ne réussit pas à se libérer du passé et la fait souffrir, son imagination la renvoyant constamment au jour où elle a été humiliée par son père et trahie par son mari. Dès ce jour, elle s'accuse d'avoir été incapable de se révolter. Vivre dans la résignation signifie pour elle vivre dans une honte déchirante :

Comment m'avouer que c'est mon propre manque de dignité qui a détruit ma famille [...]. Comment dire toutes les violences que j'ai subies sans réagir, comment parler de ma honte, de ma résignation, de ma rancœur, de mon amertume et de ma haine, de ma lâcheté, sans vouloir mourir, sans mourir... [...] comment dire la vérité que j'ai cachée depuis si longtemps, comment dire que mon propre père est un lâche et un menteur quand j'ai toujours dit qu'il était un saint homme. Comment dire que, dans le fond de mon cœur, je n'ai aucun respect pour lui, comment dire que je le hais sans frémir (P, 152-153).

L'interdit, la vérité, les secrets et la honte de Dounia continuent à lui appartenir sans être prononcés, d'autant plus qu'elle ne parvient pas à se les avouer (P, 140). Elle fait ainsi l'expérience d'un double exil. D'une part, elle est étrangère au monde extérieur ; d'autre part, elle est étrangère à elle-même. Elle ne réussit pas à s'accepter ni à passer à l'action. Peu à peu, la narratrice adopte une attitude de résignation qui la conduit au silence. Non seulement elle ne parle pas la langue de son pays d'adoption et ne sort presque jamais, mais elle ne parle même pas au sein de sa famille dans sa langue maternelle. La préparation de la nourriture remplace pour elle la parole. Comme le souligne Lucie Lequin :

[...] elle est rarement tout à fait dans sa vie, surtout tout à fait dans sa parole et dans l'action libératrice. Elle regarde la vie plus qu'elle n'y participe et le sait. [...] L'éthique du détachement ne remplace pas

²³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 19.

²⁴ Notons que la narratrice montre la maternité de manière optimiste ; elle voit les côtés positifs et ne se plaint jamais de difficultés qui apparaissent quand on élève un enfant.

l'action, voire la révolte, elle permet tout simplement de vivre l'adversité quand toutes les portes sont verrouillées, quand le cri ne peut être poussé.²⁵

Tranquillement, la narratrice commence à détruire le royaume de maternité qu'elle avait construit. Le pays imaginaire où elle se sentait heureuse autrefois se dissipe peu à peu, laissant la place au juge intérieur. En effet, Dounia analyse sa vie et ses rapports avec ses enfants²⁶. Nous voyons souvent l'image de sa fille Myriam, femme moderne, écrivaine, qui réussit dans la société d'aujourd'hui. Il faut reconnaître le rôle de Myriam dans la narration parce que c'est à travers sa voix que nous entendons le discours de Dounia. La fille écrit un livre sur sa mère ; de cette façon le discours de Dounia devient reconstitué par Myriam. Au début de leurs relations, Dounia est contente de pouvoir finalement parler et d'être écoutée. Pourtant Myriam veut parler des vérités que Dounia n'est pas en mesure de prononcer. Ne pouvant pas s'arrêter de poser des questions lorsque la mère le lui demande, la fille transgresse une certaine frontière en voulant presque s'approprier la parole de sa mère. Pour emprunter les mots de Lori Saint-Martin, « s'ébauche [...] un nouvel équilibre entre distance et rapprochement, différence et similitude, une tension constante entre reconnaissance de l'autre et affirmation de soi. »²⁷ En examinant de près les relations avec sa fille, Dounia découvre des ressemblances en même temps que des divergences avec elle. « De tous mes enfants, c'est elle que je sens la plus loin de moi et en même temps la plus proche. [...] Même si je l'aime et elle m'aime, j'ai l'impression parfois d'être en présence de l'étrangère » (P, 25).

Il y a quelque chose qui sépare la mère de ses enfants, un mur infranchissable qui s'est installé entre eux au cours de leur vie. Serait-ce à cause de la barrière linguistique²⁸ ? La narratrice va plus loin dans sa réflexion et se demande si elle a été une vraie mère, une bonne mère et répond à cette question négativement à maintes reprises. Elle a toujours été une « mère au foyer », « la mère traditionnelle », qui selon Monique Plaza « [...] est privée enfin d'une identité personnelle ; sans accès direct à la sphère sociale, coupée du politique et de l'économique, elle n'est plus que "maman", "la mère" : "Maman", ce n'est pas une femme ni un individu, c'est quelqu'un dont je perçois [...] le lien étroit et

²⁵ Lucie Lequin, « Écrire la convergence sans s'y perdre : le défi des écrivaines migrantes », dans « La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin », (éd. Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 243.

²⁶ Il est intéressant de noter que contrairement à *La Danse juive* où les parents incarnaient la norme et leur fille obèse, ses écarts, dans *Le bonheur à la queue glissante*, ce sont les enfants qui représentent la norme, alors que la mère se trouve dans la marge.

²⁷ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, éditions Nota Bene, 1999, p. 288.

²⁸ Les enfants parlent souvent français ou anglais à la maison quand leurs amis viennent leur rendre visite, de sorte que Dounia ne comprend pas leurs conversations : « L'espace qu'il y a entre nous, je le vois surtout quand mes enfants sont avec leurs amis. Chaque fois, sans que j'y fasse attention, une question me revient : Celle-là qui parle, celui qui rit dans une autre langue que je ne comprends pas, est-ce bien ma fille, est-ce bien mon fils ? Est-ce que je suis bien leur mère ? », Abla Farhoud, *Le Bonheur à la queue glissante*, op. cit., p. 83.

d'une évidence quasi instinctive à moi. »²⁹ Dounia est convaincue de ne pas avoir été une bonne mère, une mère qui enseigne à ses enfants, qui leur parle et non seulement celle qui nourrit. Ainsi elle se blâme de ne pas être véritablement présente dans la vie de ses enfants. Cette tendance à s'accuser constamment rend l'existence de la narratrice insupportable. Elle se sent coupable en tant que personne muette et repliée sur elle-même ; néanmoins, elle n'est pas capable de se révolter et de passer à l'action. Les crimes imaginaires dont elle se sent coupable l'empêchent d'être elle-même en la condamnant au mutisme. D'après Elena Marchese il s'agit « d'un exil du dedans, intérieur, qui conduit les personnages à se questionner sur leur identité constamment modifiée par le rapport avec l'Autre et à soi-même »³⁰.

En guise de conclusion, notons que les personnages des deux œuvres examinées vivent leur statut d'étranger différemment. Ce qui les unit est leur quête identitaire et leur dialogue intérieur entre soi et l'Autre. Nous avons pu constater que la norme collective est une notion relative par rapport au temps, à l'espace, au « groupe de référence » et à la perception intérieure de l'individu. La même personne peut se sentir étrangère dans un lieu et pas dans un autre, qu'il s'agisse de son pays natal ou d'un pays étranger, ou même de sa propre famille. De plus, le même milieu peut être perçu par un individu différemment à des moments particuliers de sa vie. Le regard de l'Autre a évidemment une influence sur l'identité et le sentiment d'appartenance, mais, en fin de compte, n'est-ce pas le regard du moi sur soi et l'Autre qui nous définit ? Nous venons de considérer, dans deux romans québécois contemporains, deux femmes dont les conditions sont complètement différentes. Qu'il s'agisse de leur âge, de leur origine, de leur statut linguistique ou social, tout est particulier. Ce qui les rapproche, c'est leur marginalité par rapport à la norme. Nous constatons que les narratrices des deux romans adoptent une attitude complètement opposée par rapport à leur statut d'étranger. La narratrice de Lise Tremblay choisit la révolte et la transgression de la loi. Le parricide à la fin du roman constitue pour elle une façon de se libérer du poids des contraintes de la norme collective. L'héroïne d'Abla Farhoud, en revanche, adopte la voie de résignation et du mutisme. Incapable de lâcher prise avec son passé, elle continue à s'accuser de son incapacité à agir et à être une vraie mère.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

²⁹ Monique Plaza, « La Même Mère », dans « Questions féministes », n° 7, février, 1980, p. 71-93, cité par Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, op. cit., p. 13.

³⁰ Marchese Elena, « L'exil chez Bianca Zagolin et Abla Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », op. cit., p. 68.

- CARLEY Georgia, « Le rejet des contraintes de la société de consommation dans *La Danse juive* de Lise Tremblay », dans « Initiales », vol. XXII, Halifax, Université Dalhousie, 2008, p. 39-51.
- FARHOUD Abla, *Le Bonheur à la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998.
- FLIGHT Amy J., « Fusion et séparation : la relation mère-fille dans quelques romans québécois Récents », Thèse de maîtrise, Département d'études françaises, Université Dalhousie, 2008.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- LE BLANC Guillaume, *L'archéologie médicale du biopouvoir*, 2004.
<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/archives/archivesset/colloques/LeBlanc.html>,
consulté le 28 avril 2009.
- LEQUIN Lucie, « Écrire la convergence sans s'y perdre : le défi des écrivaines migrantes », dans « La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin », (éd. Lucie Lequin *et coll.*), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 237-246.
- MARCHESE Elena, « L'exil chez Bianca Zagolin et Abla Farhoud. La recherche d'un espace Habitable entre passé et présent », dans « Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord », (éd. Daniel Chartier *et coll.*), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51-68.
- OORE Irène, « Réflexions sur la notion d'appartenance et la littérature migrante au Québec », dans « Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord », (éd. Sophie Beaulé *et coll.*), Ottawa, Le Nordir, 2005, p. 39-52.
- PATERSON Janet, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, 2004.
- PLAZA Monique, « La Même Mère », dans « Questions féministes », n° 7, février, 1980, p. 71-93.
- SAINT-MARTIN Lori, *Le nom de la mère : Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.
- TREMBLAY Lise, *La Danse juive*, Montréal, Leméac, 1999.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

IV. EFFET ET FONCTIONNEMENT DE LA NORME

NORME, SÉPARATION ET ALTÉRITÉ FRATERNELLE EN ONTARIO FRANÇAIS

François PARÉ

Université de Waterloo, Ontario, Canada

C'est en 1980, lors d'un colloque international sur Michel de Montaigne, que j'ai présenté ici même à l'Université Western Ontario ma toute première communication. L'idée de m'adresser à un auditoire spécialisé, composé en bonne part d'Européens, me terrifiait. Je ne savais pas quelle légitimité critique me serait accordée et quel accueil me serait réservé avec cet accent et ce vocabulaire incertains qui trahissaient mes origines québécoises et mes démêlés identitaires. Quel était le sens, ce jour-là, de mon appropriation d'une littérature étrangère qui, de tout temps, m'avait paru constituer *La Littérature* et la littérarité même ? D'où me venait l'audace de parler de la *littérature française* ?

Au colloque, je savais que j'avais les Canadiens de mon côté, mais tous ces Français si naturellement érudits, me semblait-il, et qui occupaient comme par hasard les toutes premières rangées, que penseraient-ils de moi ? J'avais bien acquitté mon inscription au colloque, mais je me demandais si j'avais le droit d'y être autre chose qu'un figurant de passage, spectateur lucide d'une érudition qui se devait d'être assumée de plein droit par les seuls compatriotes de Montaigne. Je me souviens presque de chaque mot, du visage attentif et rassurant de Félix Atance qui m'avait encouragé à proposer un texte et qui en avait, plus tard et à mon grand étonnement, assuré avec Lane Heller la publication dans un *vrai* livre.¹ Ces moments de terreur et d'accueil ne s'oublient pas. Ils ont formé le ferment d'une réflexion continue sur ce lieu stratégique qu'est le Québec, sur la signature originale que j'apposais chaque jour sur le français et sur ma relation décidément compliquée avec l'histoire littéraire française.

Je suis revenu à London de nombreuses fois depuis ce temps, mais le colloque Montaigne avait signifié pour moi la découverte de ce que j'aimais surtout chez cet auteur, non pas tant sa bibliothèque un peu trop enfermée, trop claustrale à mes yeux, mais la dispersion fondamentale qui caractérisait le *sujet* de son livre. Quel était ce refus anémique que Montaigne attribuait à l'essai ? Était-il le premier signe d'un individualisme normatif qui allait devenir, personne ne le savait encore, le fondement de ces modernités tardives auxquelles nous appartenons et qui nous engouffrent si souvent dans des vagues d'inquiétude et de mélancolie ? Il me semble pourtant aujourd'hui que, même chez Montaigne, le sujet ne renonçait nullement à ses lieux d'appartenance, à cet être-parmi pressenti et annoncé dans et par la langue du texte. Si elle était indéniablement de l'ordre de la distance, du lointain, de

¹ Félix Atance et Lane Heller, *Montaigne : Regards sur les Essais*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1986.

l'effacement, la littérature devait occuper pourtant un territoire commun, elle mettait en œuvre une proximité, une communalité de naissance, de culture et de langue.

Pour moi qui parlais ce jour-là, il y a plus de trente ans, à partir de la non-évidence d'une culture longtemps minorisée, tout renoncement à cette communalité menait à une inexplicable impasse. « La géographie », écrivait Monique LaRue en 1984, « révèle à chacun un espace psychique : une implantation singulière, incertaine, dans le réel »². Il y avait bien eu un commencement, et ce commencement de ce que j'étais dans ma culture et ma langue se répétait au jour le jour dans un « jeu laconique avec la représentation » jusqu'à révéler les tissus épars de la mémoire : « cette terre natale, étrange et familière, vue à partir de tous les espaces », disait encore Monique LaRue. Tous et toutes, nous avons rompu un jour avec nos origines, fascinés par cette « émigration », et pourtant cette rupture est vite devenue paradoxalement notre ligament le plus dense avec l'origine. Tant de fois, nous avons voulu tourner le dos à ces attaches parfois débilitantes, partir, prendre la route, et tant de fois nous l'avons fait, mais cette écologie particulière dans laquelle nous avons évolué depuis le début et qui avait fait de notre naissance en un lieu précis une parabole ouverte sur le monde ne cessait de ressurgir, comme l'impression d'un départ. Les textes qui font l'objet de mon propos dans ces pages évoquent ces tensions décisives, mais en d'autres termes. L'émigration qui fait de chaque sujet une altérité pour lui-même, « ce lieu sans consolation en nous/cette absence dont on ne comprend pas/qu'elle recouvre encore/d'autres absences », nourrit autant la poésie de Patrice Desbiens que les essais de Roger Levac et les vers d'Hélène Dorion, dont je viens d'emprunter les mots magnifiques.³ C'est à partir du concept de minorisation que je voudrais maintenant proposer une réflexion sur la norme et la normativité en Ontario français.

Langue fétiche⁴

Pour de très nombreux Franco-Ontariens, le français est d'abord la matière d'une sourde tension et même d'une faille au sein de l'identité. À la fois si fragile et si facilement intimidante, cette langue semble faire d'eux, dès la sortie de l'enfance, des êtres interdits de mots et symboliquement « alingues », selon l'expression de Daniel Poliquin dans son roman *L'Obomsawin*.⁵ Indice d'une extinction toujours présumée qui menace le sens de la communauté identitaire, la langue semble ainsi évoluer en grande partie à l'extérieur du « travail social des signes » et ne bénéficie plus que d'une reconnaissance limitée dans l'espace public⁶. Pure théâtralité, l'exercice de cette langue première finit

² Monique LaRue, *L'écrivain et l'espace*, Montréal, L'Hexagone, 1985, p. 84.

³ Hélène Dorion, *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, 2006, p. 446.

⁴ Ce texte forme le deuxième tableau d'un diptyque s'intitulant « Langue fétiche ». En effet, un premier travail a été présenté au colloque « Les français d'ici » organisé par France Martineau à l'Université d'Ottawa en mai 2008. Une version révisée de ce texte est parue dans les actes de ce colloque. Voir Carmen Leblanc, France Martineau et Yves Frenette, *Vues sur les français d'ici*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 227-240.

⁵ Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, Ottawa, Bibliothèque québécoise, 1999, [1987].

⁶ Pierre Mayol dans Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 33-34.

par se détacher du sujet social comme une membrane déchirée. Le sentiment de minorisation se transforme dès alors en une curieuse honte de soi, ou pis encore en une honte de la honte, devant l'intolérable pureté d'un code linguistique qui suscite à chaque fois un sentiment d'oppression, un malaise difficile à cerner et peut-être incompréhensible. Ce phénomène d'amuïssement se construit quotidiennement comme une troublante hésitation au cœur du langage, comme si, à chaque acte de parole, il s'agissait toujours d'une même scène primordiale, à la fois vivace et indifférente, celle de la naissance et de la rature *simultanées* du sujet minoritaire dans sa langue maternelle.

Bien que je me serve assez souvent de la littérature comme champ d'exploration, ce travail dépasse largement le domaine des représentations littéraires. Le concept de norme est nécessairement lié à un ensemble d'autres référents, beaucoup plus instables, qui sous-tendent la vie des sujets minorisés. Il appelle, par exemple, les termes sociologiques de dépendance et de légitimité, élaborés par Cathryn Johnson et Rebecca Ford aux États-Unis. Ces deux auteures font remarquer, en effet, que les comportements des acteurs sociaux sont moins souvent déterminés par les inégalités de pouvoir, qu'elles soient réelles ou imaginaires, que par le sentiment d'illégitimité qu'ils ressentent devant les normes qui leur sont imposées.⁷ Le respect ou le non-respect de ces normes pour le sujet minoritaire comporte donc une profonde dimension culturelle et ne saurait se réduire à ses réverbérations psychiques.

Dans un rapport adressé à l'Office québécois de la langue française en 1982, le linguiste bien connu Roch Valin proposait une définition de la norme qui postulait l'existence de sociétés multilingues harmonieuses et porteuses de civilisation. Valin reconnaissait, bien entendu, les inégalités entre les langues et les sociolectes. La perspective qu'il adoptait était nettement issue d'une analyse postcoloniale des langues en contact, mais Valin semblait fasciné par le pouvoir d'attraction normative des langues dominantes et surtout par leur potentiel de progrès, puisque ces langues permettaient de fonder une vision consensuelle des sociétés plurielles. Je me permets de citer certains passages du rapport Valin, dans la mesure où mes propres réflexions sur norme et normativité au sein des cultures minoritaires constituent en quelque sorte la dramatisation des éléments recensés par le linguiste :

Il y a « norme » parce que tous les individus appartenant au groupe en question s'accordent tacitement entre eux pour reconnaître cette manière particulière de parler une langue comme étant la leur. S'il arrive, au surplus, que ce parler particulier soit celui d'une collectivité bénéficiant, sous un rapport ou sous un autre, d'une certaine forme de prestige, on verra alors fréquemment la « norme » par laquelle se définit ce groupe devenir, de la part d'individus pratiquant une autre norme, l'objet d'une imitation plus ou moins réussie. Il peut même arriver, à la limite, que certains individus du groupe imitateur finissent par ne plus jamais recourir aux particularités de leur parler d'origine, adoptant ainsi définitivement la norme du groupe linguistique imité. C'est ainsi que se sont partout constituées les grandes langues de culture et de civilisation.⁸

⁷ Cathryn Johnson et Rebecca Ford, « Emotional Reactions to Conflict: Do Dependence and Legitimacy Matter ? », dans « Social Forces », n° 79, 2000, p. 107-137.

⁸ Roch Valin, « Réflexions sur la norme », dans « La norme linguistique », (éd. Édith Bédard *et coll.*), Québec, Conseil de la langue française, ch. 24. 1983.

Disponible sur Internet : <http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/toutes-les-publications/>.

Il faut noter qu'assez curieusement Valin ne fait pas appel à la polarisation oral-écrit qui, dans le contexte des sociétés colonisées ou minorisées, devrait constituer des points de référence assez évidents. Les enjeux se situent donc ailleurs. C'est que Valin craint la dramatisation des contacts interlinguistiques, le pathos entourant des phénomènes comme l'assimilation, l'anglicisation, l'appauvrissement lexical des locuteurs minoritaires. Cette dramatisation de la norme – trop proche d'une pensée révolue comme celle de Lionel Groulx – lui semblerait faire obstacle à la richesse civilisatrice des rapports interlinguistiques. Après tout, l'accord tacite entre les individus, sur lequel se fondent mystérieusement langues, cultures et sociétés, nous amène à penser le « drame de l'assimilation » comme un acte consensuel générateur de progrès.

Valin reconnaît que ce travail d'harmonisation s'effectue d'abord sous l'angle de l'imitation. Chacun imite la norme qu'il croit supérieure. Ce stade de l'imitation, c'est-à-dire du travail de chaque individu à résoudre son inadéquation à l'égard de la norme, à briser le malaise de son illégitimité, donnera lieu éventuellement à une instance plus fusionnelle de l'identité linguistique, plus positive, moins culpabilisante. Je ne veux pas aller plus loin dans la déconstruction de ce texte qui, par ses choix de termes et ses référents explicites à l'artificialité des rapports individuels à la norme, me sert plutôt d'horizon idéologique dans ma réflexion sur la dépendance, la conformité et l'effacement de soi au sein de cultures marginalisées auxquelles Valin n'accorde aucune valeur civilisatrice.

En réalité, dans le contexte de la minorité, la norme n'est pas le simple signe d'une conformité rassurante et d'une adhésion tacite aux valeurs de la communauté. Au contraire, la conscience de la normativité – qu'elle soit associée à une norme ou à une autre – est omniprésente dans la vie quotidienne de bien des sujets minoritaires : à l'école, au travail, à l'écrit, à l'oral, au magasin, à l'église, dans la rue. C'est cette normativité indistincte et pourtant douloureusement ressentie qui provoque une culture de la disjonction et de l'anomie. Le sujet minoritaire verra alors en elle tout ce qui l'infériorise, le rend inadéquat devant la société des autres et celle de ses pareils. Elle lui semblera témoigner de tout ce qui l'obsède, l'intolérance qu'il projette envers lui-même et qui est l'envers de son ouverture à toutes les différences. Elle est la loi qui préside à son illégitimité en tant que sujet de langage. Norme, normativité et anomie appartiennent donc au même laboratoire quotidien de la minorisation, et aucun de ces concepts ne peut être dissocié des subjectivités problématiques qu'ils mettent en œuvre.

Afin de mieux établir le contexte de mon argumentation et d'assurer la continuité de mon propos, je reprendrai un seul paragraphe du texte du colloque d'Ottawa (voir note 4). S'y trouvaient énoncées des propositions assez simples qui constituent maintenant le cœur de ce second volet sur la langue invalidée, car ces propositions cherchaient à signifier ce qu'avait de singulier la coexistence des langues pour les sujets minorisés. Mon but était de situer les contacts linguistiques et les choix qu'ils imposaient aux individus et aux collectivités dans le cadre d'une anthropologie de la minorisation que j'avais empruntée à Gaston Miron. Dans le cas des francophonies minoritaires au Canada, tout un

ensemble de concepts issus de la philosophie contemporaine, notamment celui d'altérité, me semblait extrêmement problématique. Dans le cas de l'anglais, par exemple, quel pouvait être le statut d'altérité de cette langue pour le Franco-Ontarien ou le Franco-Manitobain ? Quelles formes prenaient le Soi et l'Autre dans ces cultures ? On voyait bien – même si politiquement ça ne se dit pas – que bon nombre de francophones minoritaires ne percevaient nullement la langue anglaise comme une altérité, que cette langue était de bien des manières celle dans laquelle ils se reconnaissaient le plus, celle par laquelle ils avaient accès non seulement à la modernité mondiale, comme on le dit souvent, mais plus profondément encore à la clarté et à la transparence de leur subjectivité. Seul l'anglais semblait pouvoir réaliser l'impossible incarnation de l'être en sortant le sujet minorisé de sa dépendance et de son imitation pratiquement congénitale de la norme, en lui conférant, par le plus grand des paradoxes, la légitimité anémique à laquelle il aspirait depuis si longtemps et qu'il ne trouvait plus dans sa langue première.

En situation minoritaire, le français restera donc aux yeux du sujet-locuteur la figure lancinante d'une inexplicable inadéquation avec soi-même. Toutes les années de scolarisation en français, tous les programmes de renforcement linguistique, tous les discours de motivation, tous les livres publiés à bout de bras, tous les poètes et chanteurs n'auront pas réussi – pas encore du moins ! – à renverser cette tendance. Cette langue, il aurait fallu ou plutôt il faudrait pouvoir se l'approprier, puisqu'elle fait partie de soi de manière obsessionnelle. Mais cela semble toujours impossible, comme si elle était mue par un mécanisme de non-concordance. Instrumentalisé, le français révèle les enjeux d'une expropriation dont personne, semble-t-il, ne voit l'importance, plongeant alors le locuteur minoritaire dans la solitude d'un geste qui se voulait solidaire, celui de parler sa langue première et de se faire comprendre dans le code de sa transparence, mais qui le conduit paradoxalement à se dissocier des siens. La langue maternelle semble ainsi s'échapper, fuir hors d'une histoire personnelle à laquelle elle appartient pourtant toujours.

Plus que jamais la langue façonne la personne que l'on est ou que l'on croit être. Peut-il y avoir une estime de soi et une reconnaissance de soi par les autres sans la congruence de cette langue première ? Chez bon nombre de sujets minoritaires, une certaine nostalgie s'installe. Une langue maternelle, quand elle est perdue, se réapprend-elle ? Doit-on se contenter de résultats plus modestes, quitte à créer à partir de cette matière à moitié oubliée une langue adoptive, un français approximatif, s'érigant à même une perte inaugurale dont on n'arrive plus à se guérir ? Cette démarche ne semblant se réaliser que de façon artificielle, elle conduit souvent le locuteur francophone minoritaire à adopter l'anglais, substituant cette langue pas tout à fait autre qu'il a l'impression de parler mieux et avec laquelle il pense coïncider parfaitement à la langue maternelle devenue pitoyablement inadéquate et gênante. Ainsi, comme le fait remarquer le philosophe P. S. Greenspan, un glissement s'opère entre les deux versants du verbe « devoir », ce qui entraîne la formation d'une subjectivité basée sur la

culpabilisation.⁹ Si, pour le francophone minoritaire, la langue première appartient d'abord au registre du *devoir*, elle acquiert graduellement un autre sens, celui de l'irréel du passé, *devrait*, lieu d'une libération qui n'a pu être qu'une séparation avec soi-même.

L'œil

Pour obtenir une perspective peut-être plus intéressante encore sur ces questions, je vous invite maintenant à revoir avec moi un tout petit recueil de poèmes de Patrice Desbiens, dont le titre, *La fissure de la fiction*¹⁰, est déjà passablement évocateur des disjonctions dont nous avons parlé jusqu'à maintenant. J'espère que vous ne m'en voudrez pas de revenir à l'œuvre de cet important poète de l'Ontario français, aujourd'hui établi à Montréal. J'ai parlé de lui maintes fois dans des livres et des articles, et je me demande parfois si l'œuvre de Desbiens n'est pas devenue chez moi une référence absolue, épuisée par l'espèce de surexposition à laquelle je la soumetts. Mais je me dis aussi que Desbiens est le représentant le plus éloquent – si on peut dire, puisque l'éloquence n'est pas permise dans cet univers – d'une véritable entreprise de réflexion sur la minorisation en Ontario français depuis une trentaine d'années, des essais de Fernand Dorais¹¹ dans les années 1970 à ceux tout aussi éclatés de Maurice Henrie¹² en 2008. *La fissure de la fiction* de Desbiens, parue en 1997, est généralement considérée comme la prolongation d'un recueil beaucoup plus important par son ampleur, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*¹³, paru deux ans plus tôt. Ce second recueil poursuit en effet le portrait en poésie du fils illégitime qu'est le sujet minorisé, coupé de sa naissance normale dans sa langue première. Il évoque la figure cruciale du poète en exil de lui-même et, comme souvent chez Desbiens, de cet homme déplacé et profondément démuni sur tous les plans. Incapable d'écrire un seul mot, sans aussitôt l'oublier, il vit seul au milieu d'un paysage urbain sale et incohérent.

Le poète mis en scène par Desbiens rêve d'écriture. Mais écrire n'est pas le principe de la lucidité, plutôt son avatar. Le poème est toujours menacé par l'oubli :

Il ne veut pas dormir.
Il veut écrire.
Il veut écrire dans son petit monastère
en soignant les petits matous de
la mort.

Il se lève au milieu de la mort
pour écrire un mot.
Il oublie le mot.

Mais la mort ne l'oublie pas (P, 7-8)

⁹ P. S. Greenspan, *Practical Guilt : Moral Dilemmas, Emotions and Social Norms*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995, chap. 2, p. 19-65.

¹⁰ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, Sudbury, Prise de Parole, 1997.

¹¹ Fernand Dorais, *Le recueil de Dorais*, vol. I, coll. « Agora », (éd. Gaston Tremblay), Sudbury, Prise de Parole, 2011.

¹² Maurice Henrie, *Esprit de sel*, Sudbury, Prise de Parole, 2008.

¹³ Patrice Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, Sudbury, Prise de Parole, 1995.

Ces lignes mettent en place la scène disjonctive qui formera le paradigme central du recueil. En réalité, s'il se dit incapable de produire de la fiction – dans son sens anglais de récit imaginaire –, c'est que le poète est habité par une illégitimité natale (quelle était donc sa naissance « du mauvais côté du lit » ?) et une itinérance identitaire qui lui interdisent tout accès à la continuité rassurante de l'histoire.

Or cette interdiction relève d'une impression d'anormalité. Un élément à la fois symbolique et psychique surgit au cours d'une scène plusieurs fois réitérée dans le recueil. Quittant son appartement poussiéreux, l'homme descend « philosophiquement les marches » (P, 22) de l'escalier et prend la direction de la rue Saint-Denis à Montréal. Faut-il s'étonner que pour atteindre cet espace mythique de la culture québécoise, il doive auparavant passer par la rue Ontario ? En sortant de l'immeuble, il avait remarqué une fissure dans le mur dans laquelle un œil l'observe :

Un grand œil pousse là, aussi froid
qu'une confiture aux framboises.
Il pense à la phrase
Nous Vous Avons à l'Œil (P, 22)

Ce fantasme de l'œil, souligné par les majuscules, n'aurait pas de conséquences en cette première moitié du recueil s'il n'était repris sous de multiples formes, attirant l'attention sur un ensemble de figures normatives qui occupent l'espace public dégradé de la rue Ontario. L'itinérance du poète est donc surveillée et sa marginalisation se transmute en impuissance, sous le regard fixe d'une normativité récurrente, semblable à une moisissure sur un mur humide.

La poésie de Patrice Desbiens se construit donc dans l'orbite mortifère de la norme : linguistique, économique, existentielle, psychique. Peut-être faut-il préciser que l'Œil est l'envers de l'indifférence généralisée qui semble accueillir le poète partout où il va. Norme et normalité coïncident, effacent les différences, en s'instituant en lieu et place de l'identité. Et nous le savions depuis *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*¹⁴, nulle langue maternelle n'engendrera à nouveau le sujet épuisé dans son antériorité principielle. Plus tard, l'homme revoit la même excroissance :

En bas, l'œil de la fissure de la fiction
est toujours là.
L'œil commence à avoir l'air et l'odeur
d'un œuf miroir oublié
depuis quelques mois dans un poêlon
sur un poêle froid,
tellement froid (P, 29)

En dernier lieu, ce même œil croît comme un cancer dans la paume de la main et les fissures ravinent le corps entier du poète.

Il rêve que la fissure de la fiction
lui pousse comme un bobo

¹⁴ Patrice Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, op. cit.

sur le corps.
Un petit œil
lui pousse dans la paume de la main.
Il se réveille dans sa chaise dans sa
chambre
dans son roman.
Il sent une présence qui se perd
dans les périphéries de sa peur (P, 41)

De façon assez extraordinaire, ces lignes, comme l'ensemble du recueil de Desbiens, permettent de comprendre la normativité, non pas comme une grammaire que l'on pourrait apprendre et maîtriser avec le temps, mais comme une présence disjonctive au sein du sujet identitaire, une atteinte à sa capacité de produire le « roman » tant attendu, soit le récit de sa naissance à la langue et de son existence légitime dans l'espace public. *La fissure de la fiction* ne se termine pourtant pas sur un dénouement dysphorique. En effet, les dernières pages du recueil évoquent la démolition du bloc dilapidé de la rue Ontario où habitait le poète. Il aura donc fallu une sorte d'implosion, comme le dit lui-même Desbiens (P, 48), une fissure de la fissure, écrasant l'œil et mettant fin à sa vigile intérieure, pour qu'une pleine fiction naisse à elle-même. Mais cela n'arrive qu'en dehors du recueil.

Tournons-nous maintenant vers une des œuvres les plus brutales et les plus étranges sur cette question de l'intériorisation de la norme. Rédigé quelques mois avant le deuxième référendum québécois sur l'indépendance, *L'anglistrose* du romancier est-ontarien Roger Levac¹⁵ témoigne en grande part du pessimisme que suscitait à l'époque la perspective d'une culture canadienne bilingue sans sa caution québécoise. Le livre de Levac n'est pas un essai conventionnel. Il prend la forme d'une série d'aphorismes plus ou moins mordants, à la manière de certains traités d'Émile Cioran.

D'entrée de jeu, Levac soulève la question du sujet minoritaire franco-ontarien devant la norme : « Toute la question est de savoir si j'habite une langue ou si c'est elle qui m'habite. Question capitale puisque selon la réponse, je serai prisonnier de ses normes qui me façonnent l'esprit, ou bien je serai le créateur de formes futures » (P, 62). Il est à remarquer que, comme chez Patrice Desbiens, la langue maternelle se présente comme un lieu carcéral hors duquel il n'y aurait pourtant qu'itinérance. Je ne retiendrai pas ici les nombreux passages de *L'anglistrose* où s'exprime un fort pessimisme qu'augmente, du reste, la forme fragmentée du livre de Levac. Cependant, je crois qu'il est important de faire apparaître un ensemble d'énoncés convergents où affleure une véritable pensée de la minorisation chez cet auteur. Déracinés, les Franco-Ontariens sont pour Levac les victimes d'une série de disjonctions tant politiques que linguistiques : « Nous sommes les immigrants de l'intérieur », écrit-il dans l'un des aphorismes les plus frappants de *L'anglistrose*. « C'est ainsi que j'imagine le lot des Canadiens français qui, par la nécessaire adjonction de l'épithète 'français', s'excluent de ce qu'on appelle benoîtement la grande famille canadienne » (P, 52).

¹⁵ Roger Levac, *L'anglistrose*, Sudbury, Prise de Parole, 1994.

L'anglistrose met en lumière la complexité exceptionnelle des notions d'altérité, d'autorité et de norme au sein des cultures minorisées. Pour Levac, le cas de la minorité franco-ontarienne permet d'interroger les fondements mêmes des sociétés occidentales, car le sujet minoritaire, un peu comme le perroquet dans la mine de charbon, est le premier à ressentir les effets du déclin généralisé des fictions de l'autorité. Dans la mesure où il choisit parfois de remettre en question les consensus, il est le premier à en payer le prix. À la manière de Roch Valin, Levac prévoit la disparition à plus ou moins long terme des cultures de la marge : « Je sais que c'est le destin des civilisations de mourir et celui des hommes de voir disparaître leurs œuvres. Mais, en ce pays, le déclin est une institution. D'où l'hypersensibilité des Canadiens français devant leur mort quotidienne ». Une telle destinée est évoquée à la même époque par Patrice Desbiens dans son recueil *Dans l'après-midi cardiaque*¹⁶, et par Pierre Albert dans *Le dernier des Franco-Ontariens*¹⁷. La disparition anticipée de la culture minoritaire se nourrit au déclin des valeurs occidentales : « en cela », écrit Levac, « elle me paraît prémonitoire de l'éclipse de l'Occident tel que nous avons aidé à le créer »¹⁸. Dans le schéma proposé par Levac, l'érosion de la langue et de la culture s'inscrit dès lors dans un ensemble de forces irrépessibles qui relèvent paradoxalement de la pluralisation des figures d'autorité et de normativité. Dans un dossier intitulé « Faire autorité ? » qu'il a préparé en 2005 pour la revue *Esprit*, Michael Føessel y voit la conséquence directe de la contractualisation des comportements identitaires dans les sociétés occidentales contemporaines.¹⁹ Føessel n'y voit guère raison de s'angoisser outre mesure, puisqu'au bout du compte tout contrat social reste nécessairement fondé sur des rapports constructifs avec les autres. Levac, pour sa part, tout comme Desbiens (et Gaston Miron au Québec) attribue à ces mouvements des conséquences tragiques d'ordre civilisationnel qui affecteraient en première instance les cultures minoritaires.

Pour Levac, altérité et autorité semblent appartenir à une même constellation symbolique, l'effacement de l'autorité entraînant des glissements dramatiques au niveau des perceptions de l'altérité et de la construction de la différence. Pourquoi les Franco-Ontariens, se demande l'essayiste, sont-ils toujours si sensibles à une norme qui semble parfaitement imaginée ? Où se loge cette normativité qu'exacerbe paradoxalement la pluralisation des autorités dans la société canadienne actuelle ? *L'anglistrose* répond à cette interrogation en creusant davantage la notion d'altérité et en évaluant de façon anecdotique sa pertinence. En terminant, relevons trois types de questions qui surgissent à divers moments dans la succession des aphorismes.

D'abord, il faut noter le fait important qu'en Ontario français, la normativité imaginée ne relève généralement pas du modèle hexagonal français, car celui-ci reste largement inconnu pour la majorité

¹⁶ Patrice Desbiens, *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de Parole, 1985.

¹⁷ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-Ontariens*, Sudbury, Prise de Parole, 1992.

¹⁸ Roger Levac, *L'anglistrose*, op. cit., p. 82.

¹⁹ Michael Føessel, « Pluralisation des autorités et faiblesse de la transmission », dans « Esprit », mars-avril 2005, p. 7-14.

des Franco-Ontariens. On ne peut donc parler de pluricentrisme de la norme en terme géographique. Au fond, dit Levac, les Franco-Ontariens n'appartiennent plus vraiment à la sphère francophone et s'identifient désormais peu aux hiérarchies historiques qui la constituent au plan national et international. Pour eux, l'espace anglo-américain, dans lequel ils ont toujours circulé, reste leur référent primordial. C'est d'ailleurs le constat personnel que faisait Joseph Yvon Thériault dans sa réflexion sur l'appartenance à une culture première : « Je suis de ceux par exemple », disait-il, « qui se réclament d'une culture première nord-américaine..., ma culture seconde est franco-québécoise »²⁰.

En outre, la plupart des Franco-Ontariens ont depuis assez longtemps intériorisé la normativité de leur langue première et le sentiment d'inadéquation aux multiples visages qui en résulte : l'impression de ne pas pouvoir s'exprimer en français avec éloquence, la honte de s'exprimer présumément moins bien que l'anglophone ayant appris le français comme langue seconde, la certitude souvent confirmée de ne jamais se faire comprendre, « la peur de n'être rien pour personne »²¹, et surtout le mur d'indifférence devant la honte ressentie. Beaucoup font ainsi l'expérience de cette normativité comme une oppression provenant d'une altérité incompréhensible, puisqu'elle viendrait de l'intérieur même de la mémoire culturelle. À partir de là, il est facile de voir le désir de « faire société » comme une face insidieuse de cette normativité.

Enfin, la notion d'altérité ouvre souvent sur une impression de schizophrénie linguistique, issue de la coexistence obligée des langues au sein de chacun des individus minoritaires et affectant tous les instants de la vie quotidienne. Pour Levac, comme pour Desbiens, le bilinguisme ne peut mener à une construction positive de soi. « Nos bilingues ont deux langues, deux faces, deux âmes. Quand ils parlent anglais, ce n'est plus une langue étrangère – c'est la leur autant que l'autre et souvent plus que l'autre » (P, 131). L'altérité n'est pensable que dans l'aliénation de ceux qui se sentent « isolés, piégés, exclus, au nom même de la démocratie » (P, 83). En cela, la pensée des intellectuels franco-ontariens sur la dualité linguistique ne diffère guère de celle que nous retrouvons chez Gaston Miron et Jacques Brault au tournant des années 1950.

Une part importante de la littérature franco-ontarienne contemporaine a cherché, sinon à résoudre, du moins à représenter de façon heuristique la violence de ces trois types de déplacement. Cette réflexion unique en son genre a permis de comprendre sous un autre angle, moins harmonieux, moins consensuel, la pluralité des sociétés nord-américaines. Dans un sens, on pourrait dire que l'effacement des figures de l'autorité et la recherche de modèles tacites n'ont fait que déplacer et peut-être refoulé les disjonctions et les inégalités, vécues alors par les sujets minoritaires comme des faces plus subtiles, plus mélancoliques, d'oppressions anciennes qu'on croyait depuis longtemps résolues. Vue par ces écrivains, la francophonie ontarienne reste paralysée par ces enjeux conflictuels. Ce qu'il nous reste à comprendre aujourd'hui, ce sont les liens, assez clairs pour moi, entre une normativité diffuse et

²⁰ Joseph Yvon Thériault, *Faire société. Société civile et espaces francophones*, Sudbury, Prise de Parole, 2007, p. 336.

²¹ Roger Levac, *L'anglistrose, op. cit.*, p. 144.

fortement intériorisée et les structures générales d'effacement qui traversent au quotidien la vie des cultures minorisées et signent aujourd'hui une bonne part de leur avenir.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

L'IMAGINAIRE DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE ET SES NORMES OU COMMENT SURVIVRE À LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Benoît TRUDEL

Université de Hearst, Ontario, Canada

La littérature québécoise s'élabore certes en tant qu'institution, mais aussi et plus fondamentalement comme lieu imaginaire, c'est-à-dire comme une véritable création historique qui transcende tout constat supposément objectif.¹

L'existence de la Révolution tranquille en tant que fait historique marquant le Québec des années 1960 laisse peu de doute. Mis à part certaines questions ayant trait, notamment, à ses causes et à son étendue chronologique, cet événement consiste en divers efforts de modernisation entamés au Québec suite à la mort, en 1959, de Maurice Duplessis, premier ministre de la province. La Révolution tranquille connote aussi une prise de conscience et une prise en main d'une nation se considérant, peu à peu, plutôt *québécoise* que *canadienne-française*. Si cette mise en valeur de la spécificité québécoise est corollaire d'une fermeture face au Canada, elle débouche aussi sur une ouverture sur le plan international : l'accès aux cultures étrangères que permet, au Québec, la Deuxième Guerre mondiale se poursuit ainsi pendant la Révolution tranquille. Dès lors, un double mouvement se dessine concernant la littérature du Québec : d'une part, centrifuge, vers le monde à l'extérieur de ses frontières ; d'autre part, centripète, l'effort de reconstruction, sur les plans sociaux et culturels, mettant jour à un travail d'auto(re)définition à l'intérieur des frontières de « la nation ».

Les effets de ces deux forces contraires pourront paraître à l'examen de la réception de deux œuvres littéraires publiées dans les années 1960 et écartées d'emblée par la critique contemporaine du fait de leur non-participation (apparente) au projet national. Un bref survol des jugements émis à l'époque ainsi qu'une étude de l'évolution des jugements critiques à leur endroit depuis leur publication démontrera non seulement la critique à l'œuvre dans la formation de l'imaginaire de la Révolution tranquille, mais aussi le maintien de cet imaginaire par la relecture des œuvres afin d'accomplir leur insertion dans la mouvance nationale. En effet, un aperçu de la réception de *La mort exquise* de Claude Mathieu² et de *La cité dans l'œuf* de Michel Tremblay³ permettra de souligner le rôle de la critique littéraire dans la construction, premièrement, d'une vision unifiée de la littérature de la période et, ensuite, du maintien et du

¹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999, [1988], p. 45.

² Claude Mathieu, *La mort exquise*, Québec, L'instant même, 1997, [1965].

³ Michel Tremblay, *La cité dans l'œuf*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, [1969].

renforcement de cette vision à travers le temps. Malgré les nombreuses relectures auxquelles sont continuellement soumises les « évidences » historiques au fur et à mesure que passe le temps, nous constaterons une tendance chez la critique littéraire à *l'assimilation régressive* des œuvres écartées du canon à l'époque de leur publication. Dans ce cas, si relecture il y a, celle-ci a pour effet non pas de faire retour sur les idées reçues au sujet du mouvement culturel de la Révolution tranquille, mais plutôt de découvrir dans ces œuvres – jugées excentriques à l'époque – leur essentielle conformité avec ce mouvement. Dans le cas des deux textes à l'étude, deux effets interdépendants semblent s'être conjugués pour en détourner l'intérêt de la critique lors de leur publication : premièrement, leur écart face aux formes littéraires tenues comme modèles qui fait pencher le sens des textes vers des problématiques universelles plutôt que nationales ; ensuite, et peut-être comme effet de ce premier, leur éloignement de tout contexte ou trame diégétique qui évoquerait explicitement la question nationale. Ce n'est que plusieurs années après la publication des deux romans qu'une lecture divergente leur reconnaîtra une certaine part d'engagement.

Si, donc, comme le veut Pierre Nepveu (cité en exergue), la littérature québécoise est une construction historique qui échappe à l'objectivité et qui évolue dans l'imaginaire, elle participe à son tour à la construction de l'histoire, en l'occurrence du sens et des composantes culturelles de la Révolution tranquille. C'est le fonctionnement de cette dynamique et notamment le rôle de la critique littéraire dans la construction et la reconstruction de l'imaginaire national qui seront interrogés ici.

L'ouverture à la culture de l'autre

En étudiant la formation d'une « littérature enfin québécoise »⁴, Pierre Nepveu note pertinemment l'importance, d'une part, de la culture étrangère et celle, d'autre part, de la relecture – c'est-à-dire du « [r]etour sur des œuvres passées »⁵. Suivant la réflexion du troisième chapitre de *L'écologie du réel*, l'influence étrangère au sein de l'institution littéraire peut se manifester en deux stades : d'abord, l'appropriation d'une idée étrangère ; ensuite, l'assimilation régressive d'œuvres littéraires à cette idée. Nepveu démontre que ces deux mouvements contribuent aux fondements de la culture littéraire au Québec.

Dans le cadre de sa démonstration, il place l'accent sur l'*exil*, concept fécond dans la littérature québécoise des années cinquante et soixante : « Le discours sur l'exil, à la Révolution tranquille, fonde le sens historique de la nouvelle littérature québécoise »⁶. Selon Nepveu, la notion d'exil est « nourrie par les théories de la décolonisation et de l'aliénation qui s'élaborent chez des penseurs comme Berque,

⁴ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 43.

⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

Memmi, Fanon »⁷. Cette influence étrangère procède principalement de la figure du « dominé comme exilé », laquelle paraît dans les écrits québécois de l'époque. Au-delà de l'apport étranger « direct » sur la littérature québécoise, une relecture a lieu de certains poèmes antérieurs à 1950, lesquels sont alors rassemblés sous la même rubrique de « poèmes de l'exil ». C'est ainsi que deux poètes, Crémazie⁸ et Nelligan⁹, qui ont *a priori* peu en commun, ont été à la fois récupérés et revalorisés sous le signe de l'exil :

Crémazie [est un] bourgeois de Québec, libraire et « poète national, » mort en exil à Paris – et Nelligan, [un] jeune Montréalais à demi Irlandais, lecteur de Baudelaire et des symbolistes, rêveur rapidement interné dans une institution psychiatrique où il passera toute sa vie. Crémazie, Nelligan : nom double d'un poète unique en qui la littérature québécoise reconnaît, au tournant de 1960, sa propre image en qui, à proprement parler, elle s' imagine dans sa naissance et son devenir.¹⁰

Ce type de relecture, toujours selon Nepveu, fera des deux auteurs des figures symboliques de l'exil, l'un littéralement par sa fuite en France, l'autre métaphoriquement par sa folie. C'est ainsi que la notion d'exil devient l'un des mythes clés de la littérature « québécoise » qui émergera pendant les années 1960 : « Chez les lecteurs de la Révolution tranquille, l'affirmation selon laquelle nous avons eu, depuis toujours, une littérature d'exil a été décisive et créatrice. [...] [C'est] le début d'une tradition, d'une tendance qui définirait l'unité fondatrice du corpus québécois »¹¹.

Dès lors, maintes œuvres littéraires telles *Le torrent* d'Anne Hébert¹² seront soulignées suivant l'exil qu'elles mettent en scène¹³. La métaphore de l'exil, en effet, « trouve des appuis chez Miron, Gilles Leclerc, Godbout, bientôt à *Parti pris* »¹⁴. Elle s'avère ainsi exemplaire du processus par lequel l'ouverture culturelle participe, par l'entremise non négligeable de la critique, au « travail de l'imaginaire dans l'invention de la littérature québécoise »¹⁵. Aussi l'ouvrage de Nepveu établit-il de manière solide le travail déterminant de la critique : si l'influence de cultures étrangères joue un rôle indéniable dans la formation d'une culture québécoise, elle le fait dans la mesure où la critique le permet – ou l'encourage. L'influence étrangère et l'assimilation régressive exercée par la critique sont également évidentes dans les textes de Michel Tremblay et de Claude Mathieu ; cela dit, l'apport étranger n'y est pas la transmission d'une idéologie, d'une philosophie ou d'un système d'idées, comme dans le cas des théories de la décolonisation, mais plutôt l'ouverture à de nouvelles *formes littéraires*. Et si les répercussions du travail

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ H.-R Casgrain, *Octave Crémazie*, Montréal, Bibliothèque canadienne, coll. « Montcalm », 1912.

⁹ Louis Dantin, *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Beauchemin, 1903.

¹⁰ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² Anne Hébert, *Le torrent*, Montréal, Beauchemin, 1950.

¹³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

critique, celui qui est effectué longtemps après la publication initiale, ont des retentissements plutôt sociaux que littéraires, la discussion qui suit s'avère néanmoins une continuation du travail de Nepveu : ici aussi, la critique littéraire s'allie à une ouverture culturelle pour participer, par régression, à la construction de l'imaginaire québécois.

***La mort exquise et La cité dans l'œuf* : réception initiale**

En pleine Révolution tranquille, deux auteurs publient deux textes qui paraissent grandement influencés par la littérature d'ailleurs : *La cité dans l'œuf*, un court roman de Michel Tremblay et *La mort exquise*, un recueil de nouvelles par Claude Mathieu. Ces deux œuvres, à l'époque où elles paraissent, font contraste à la tendance qui s'efforce de dire le « réel québécois ». À leur sortie, chacune d'elles est considérée comme une « œuvre fantastique » – et donc détachée du contexte social de l'époque.

Tremblay écrit *La cité dans l'œuf* lors d'un séjour de quelques mois à l'étranger. Il y raconte les aventures d'un homme à l'intérieur d'un œuf magique où se cache un univers fantastique. Dès la publication du livre en 1969, la critique établit clairement que les créations de Michel Tremblay s'accomplissent sur deux registres distincts : alors que sa pièce, *Les belles-sœurs*, est ancrée dans le réel québécois, *La cité dans l'œuf* s'avère en quelque sorte l'envers du quotidien (le « rêve »¹⁶). Comme l'a énoncé André Major, ce deuxième registre, « c'est l'impossible, la liberté libérée de toute nécessité, l'éclatement du réel et le vagabondage dans l'imaginaire pur. Tremblay s'évade du réel quotidien en plongeant résolument dans l'infini cosmique, dans la grande mer des mondes inconnus ». Major poursuit en soulignant que l'intrigue, difficile à résumer, semble être un assemblage de Bosch et de Goya ; elle transmet en effet « une réalité tout à fait étrangère à la nôtre » qui laisse le lecteur « dépaycé »¹⁷.

Deux ans après la publication de *La cité dans l'œuf*, Michel Girard y voit le signe d'une évolution au sein des lettres québécoises : « La littérature du Québec atteint un degré nouveau de maturité. Ses nombreux courants, ses différentes options en sont la preuve. Le fantastique de Tremblay est précisément une de ces tangentes nouvelles »¹⁸. Il n'y a aucun doute que l'accueil réservé au roman de Tremblay reflète une lecture largement – sinon entièrement – axée sur le registre du fantastique – ou du moins du « non-réalisme ». L'apport de l'influence étrangère est relevé systématiquement, que ce soit de manière positive ou non. D'ailleurs, Tremblay lui-même reconnaît l'apport des écrits d'Edgar Allen Poe et de Jean Ray¹⁹ dans son œuvre.

¹⁶ André Major, « Quand l'imagination est en quête du réel », dans « Le Devoir », samedi 1^{er} mars 1969, p. 15.

¹⁷ *Ibid. loc. cit.*

¹⁸ Michel Girard, « Michel Tremblay : le fantastique. *Contes pour buveurs attardés* et *La cité dans l'œuf* », dans « Nord », n° 1, automne 1971, p. 33.

¹⁹ André Fortier, « *La cité dans l'œuf* », dans « Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec », (éd. Maurice Lemire), t. IV, Montréal, Fides, 1984, p. 179.

La réception du recueil de Claude Mathieu témoigne elle aussi de lectures sur un registre non-réaliste. Un court résumé de la première nouvelle du recueil suffira pour en démontrer la nature excentrique. Dans cette nouvelle éponyme, un botaniste est à la recherche d'une grande plante carnivore qui, une fois trouvée, finira par le dévorer. Au lieu de craindre la digestion lorsque celle-ci est initiée, le botaniste jouit d'un « indicible bonheur »²⁰ face à une mort qui s'avère pour lui « un instant éternel des plus ultimes délices »²¹.

Lorsque Mathieu publie *La mort exquise* en 1965, la presse souligne son côté insolite et lui préfère les œuvres qui s'efforcent de transmettre le réel québécois. Pour emprunter les mots de Gilles Pellerin, c'est :

comme [si le texte] avait paru trop tôt, figure perçue comme erratique dans la tourmente de cet icitte (*sic*) au nom duquel l'on prenait la parole. [...] On ne s'était pas réjoui que surgît, à l'écart du réalisme poignant et nécessaire qui gouvernait la vie littéraire québécoise [...], un auteur sachant chanter autrement, sachant porter la voix sur un autre registre.²²

Suite à sa mort, et vingt ans après la publication de *La mort exquise*, Suzanne Robert regrettera l'obscurité dans lequel est placé l'auteur par ses contemporains : « Écrivain d'avant-garde, Claude Mathieu, en devançant son époque, n'a récolté que l'anonymat »²³. Gilles Archambault, à la même époque, souligne l'influence de la littérature latine sur Claude Mathieu et les « élans borgésiens » qui caractérisent *La mort exquise*²⁴. En donnant à Mathieu le statut de génie mal compris par son époque, les deux critiques préparent le terrain pour la réédition de son œuvre – qui a lieu en 1989, occasion où Archambault insiste à son tour sur l'influence de la littérature étrangère sur l'œuvre de Mathieu, affirmant qu'« il y avait du Mandiargues et du Borges dans la manière de cet écrivain de haut vol qui vivait parmi nous »²⁵. En 1997, une deuxième réédition réitère qu'il n'est aucunement question, dans *La mort exquise*, de la réalité québécoise²⁶.

Les articles parus depuis 1997 persistent à mettre en évidence l'influence de Borges²⁷, tantôt associant l'œuvre de Claude Mathieu aux écrits de Kafka et d'Oscar Wilde, tantôt rappelant que *La mort exquise* :

[...] se tient loin de la représentation de la collectivité pourtant courante et reconnue dans les années 1960. [...] Ce détachement semble contraire à l'engagement de la littérature à cette époque, lourde d'une transformation à accomplir, passage d'une culture et d'une société canadiennes-françaises archaïques à la modernité québécoise.²⁸

²⁰ Claude Mathieu, *La mort exquise*, *op.cit.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² Gilles Pellerin, « Classique à contretemps », [présentation de Claude Mathieu, *La mort exquise*], Québec, L'instant même, 1997, p. 7.

²³ Suzanne Robert, « Lire ou relire Claude Mathieu », dans « Liberté », vol. XXVII, n° 6, décembre 1985, p. 140.

²⁴ Gilles Archambault, « Claude Mathieu, écrivain », dans « Lettres québécoises », n° 40, hiver 1985-1986, p. 9-10.

²⁵ Gilles Pellerin, *loc. cit.*, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁷ Noële Racine, « La mort exhumée », dans « Spirale », n° 166, mai-juin 1999, p. 17.

²⁸ René Audet, « Claude Mathieu », dans « Nuit Blanche », n° 82, printemps 2001, p. 18.

La figure de l'auteur mal compris, du créateur trop en avance par rapport à ses contemporains, est dès lors maintenue. Si l'inspiration étrangère de Mathieu lui permet un accueil récent favorable, elle oppose son récit à la littérature québécoise engagée de la Révolution tranquille et donc au mouvement dominant de l'époque. En cela, l'œuvre de Mathieu rejoint celle de Tremblay.

On note que la distinction entre ces deux textes et le corpus contestataire de l'époque dépasse la question du référent littéraire : si les textes de Tremblay et de Mathieu ne traitent pas de l'ici-maintenant, c'est l'influence étrangère d'un genre littéraire autre – une forme de fantastique, pour simplifier – qui en est donnée pour cause. Si, à l'époque, l'usage de ce qui est considéré une forme littéraire étrangère est vu d'un œil plutôt méfiant, certaines lectures plus récentes tenteront de réhabiliter les œuvres de Mathieu et de Tremblay. Il demeure, cependant, qu'une telle réhabilitation, si elle ne nie pas l'apport étranger, s'efforce également de recontextualiser chacun des textes en question.

Relectures : *La cité dans l'œuf* engagée ?

La réception du roman de Tremblay et celle du recueil de Mathieu mettent en évidence la marginalité des textes, perspective qui est accompagnée d'un jugement parfois positif (évolution), mais souvent négatif (manque de pertinence). Pourtant, en dépit de cet accueil, des lectures plus récentes établissent de nouveaux liens entre le contexte de la Révolution tranquille et les textes en question. En effet, ces derniers sont interprétés de manière à mettre en évidence leur complicité face aux bouleversements des années soixante.

Lorsqu'apparaît, en 1997, une nouvelle édition de *La cité dans l'œuf*, le roman est précédé d'une courte présentation de Michel Lord où l'œuvre de Tremblay est donnée comme le « premier roman fantastique québécois contemporain »²⁹. Lord mentionne également que le texte de Tremblay est publié pour la première fois :

[...] à une époque où, dans la mouvance de la revue *Parti pris*, la thématique est résolument réaliste et porte surtout sur le pays à faire. [...] *La cité dans l'œuf* apparaît donc comme une sorte d'exception dans le contexte socioculturel québécois de la fin des années soixante. Car dans ce monde imaginaire de Tremblay, il ne semble pas au premier abord y avoir de prise de position politique locale, mais plutôt une sensibilité universelle, plus près d'une conscience planétaire et mythique que d'une conscience strictement québécoise.³⁰

Non seulement ces mots vont-ils dans le même sens que la réception antérieure à 1997, ils sont accompagnés, de surcroît, d'une énumération d'auteurs étrangers qui ont inspiré Tremblay.

²⁹ Michel Lord, « Un travestissement étrangement révélateur », [présentation de Michel Tremblay, *La cité dans l'œuf*], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, [1969], p.7.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

Cela dit, Lord fait aussi un rapprochement entre le roman de Tremblay et certains romans engagés parus au Québec, eux aussi en 1969. En particulier, la comparaison avec *Le ciel de Québec* de Jacques Ferron³¹ l'incite à croire que *La cité dans l'œuf* serait peut-être, elle aussi, une représentation du réel social : « [L]'ancrage premier de *La cité dans l'œuf* [étant] bel et bien Montréal », le roman de Tremblay serait « une sorte de “ciel de Montréal,” l'équivalent symbolique du *Ciel de Québec* de Jacques Ferron »³². Après tout, si une grande part de l'œuvre de Michel Tremblay est intimement liée au contexte social, *La cité dans l'œuf*, premier roman de l'auteur, ne pourrait-elle pas être la « matrice » des pièces de théâtre et des romans subséquents ?³³

Près de trente ans après la parution de *La cité dans l'œuf*, il semblerait que la critique soit disposée à intégrer le roman aux préoccupations dominantes des années soixante. Interprétée de manière à y voir une représentation du Québec, l'œuvre de Tremblay est assimilée aux enjeux contestataires de la Révolution tranquille. C'est ce même processus que Nepveu souligne lorsqu'il discute de la notion d'exil, ceci à une différence près : chez Nepveu, la figure de l'exilé participe à la *construction* d'un mythe fondateur ; l'assimilation du roman de Tremblay à « l'esprit de changement » de la Révolution tranquille contribue plutôt à un *maintien* de cette vision des années soixante. Une telle observation incite à croire à une amplification chronologique de la Révolution tranquille : plus le temps passe, plus il s'avère improbable qu'un livre puisse être écrit pendant les années soixante sans être ralié à la « cause ».

La mort exquise engagée ?

Si l'assimilation régressive du roman de Michel Tremblay reste relativement prudente, celle du recueil de Mathieu est établie avec plus de certitude. Dans l'introduction de son essai intitulé « La mort exquise de Claude Mathieu : les ruines nationales » (2005), Georges Desmeules semble nettement plus convaincu : « [...] nous entendons montrer que [*La mort exquise*] possède [...] des traits spécifiques à la littérature nationale »³⁴. En rapprochant l'œuvre de Claude Mathieu des autres textes publiés la même année, la lecture qu'en fait Desmeules suit la même logique que celle, par Lord, de *La cité dans l'œuf* : puisque d'autres œuvres publiées à la même époque sont des œuvres engagées, n'est-il pas possible que le recueil de nouvelles de Claude Mathieu soit, lui aussi, engagé ? L'essai de Desmeules démontre en quoi *La mort exquise* est représentative de la société québécoise par les « ruines et [l]es civilisations [...] enfouies ou déclinantes » qui y sont mises en scène ; ces ruines révéleraient « l'empreinte de motifs identitaires québécois ». En somme, d'après Desmeules, *La mort exquise* « annoncerait déjà le déclin de

³¹ Jacques Ferron, *Le ciel de Québec*, Montréal, éditions du jour, 1969.

³² Michel Lord, « Un travestissement étrangement révélateur », *op. cit.*, p. 13.

³³ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁴ Georges Desmeules, « *La mort exquise* de Claude Mathieu : les ruines nationales », dans « Littératures », vol. LII, 2005, p. 111.

l'empire québécois »³⁵. Pour développer son argument, Desmeules s'appuie, entre autres, sur *Simone en dérouté*, un roman de Mathieu³⁶ paru en 1963 – donc avant *La mort exquise*. Il démontre que les différents chapitres du roman témoignent d'une préoccupation pour la cause nationale, ceux-ci étant titrés : « L'Empire », « Les invasions barbares », « Le Bas-Empire » et « La chute »³⁷. Compte tenu de ces titres révélateurs, sans compter l'intrigue même du roman, il ne serait pas incongru de considérer que *La mort exquise* pourrait, elle aussi, commenter la société du Québec.

Ce commentaire, d'après Desmeules, se ferait essentiellement par une répétition de mêmes événements diégétiques. Lorsque le botaniste de *La mort exquise* se fait dévorer par la plante carnivore, il rejoint un prédécesseur, son mentor, qui lui s'était fait digérer par la plante bien avant lui. La récurrence de ce type de répétition incite Desmeules à y voir la prédominance du mythe de l'éternel retour, de ce constat « qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil »³⁸. Desmeules interprète ce mythe comme étant révélateur du refus, de la part de Mathieu, du « faire table rase » qui était caractéristique du Québec de la Révolution tranquille.

Si les opinions de Claude Mathieu – du moins telles que Desmeules les perçoit – s'avèrent contraires aux tendances de la Révolution tranquille, elles témoignent cependant d'une contribution à un débat. À titre d'œuvre s'inscrivant dans la mouvance de la Révolution tranquille, *La mort exquise* manifesterait, elle aussi, un engagement. La relecture de Desmeules a donc l'effet non seulement de revaloriser le recueil face à son contexte de publication et de l'établir comme texte « typique » des années soixante, mais aussi de réaffirmer que toute œuvre typique des années soixante participe – ou *devrait* participer – à la contestation et au changement, enjeux jugés dominants pour l'époque. Cela devient d'autant plus apparent que Desmeules considère le recueil de Mathieu un « grand classique québécois », et ceci, par la présence subtile du mythe de l'éternel retour. En effet, car les classiques « servent à illustrer les thèmes ambivalents qui constituent l'identité nationale québécoise » et acquièrent leur statut « peut-être en partie par l'ironie subtile avec laquelle [ils] voilent les signes de contestation »³⁹. Ainsi, le recueil de Mathieu serait un grand classique québécois non seulement par sa contribution aux enjeux susmentionnés, mais aussi – peut-être même *surtout* – parce qu'il s'agit d'un commentaire masqué ou difficile à percevoir. L'interprétation de Desmeules s'impose comme une véritable redécouverte du « vrai sens » du recueil de Mathieu. Comme c'est le cas pour *La cité dans l'œuf* de Michel Tremblay, l'œuvre est relue, réinterprétée et assimilée aux enjeux des années soixante. Pour le texte de Mathieu, et jusqu'à un certain point pour celui de Tremblay, la relecture s'avère non seulement une « recontextualisation », mais aussi une

³⁵ Georges Desmeules, « *La mort exquise* de Claude Mathieu : les ruines nationales », *op. cit.*, p. 112.

³⁶ Claude Mathieu, *Simone en dérouté*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1965.

³⁷ Georges Desmeules, « *La mort exquise* de Claude Mathieu : les ruines nationales », *op. cit.*, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 118.

³⁹ *Ibid.*, p. 115, nous soulignons.

revalorisation. On note d'ailleurs que dans chaque cas, elle accompagne la réédition comme pour la justifier. Or si l'œuvre peut ainsi « profiter » d'une construction historique, cette relation ne peut qu'être réciproque. Certes, le canon littéraire des années soixante est témoin de l'esprit contestataire de l'époque ; cependant, toute contribution à ce corpus ne peut que renforcer (par régression) la norme, c'est-à-dire une telle vision de la Révolution tranquille. En cela, tout texte qui est ainsi revalorisé contribue à maintenir la vision des années soixante comme révolutionnaires.

Conclusions

Il s'avère finalement que la perception de la Révolution tranquille touche un aspect crucial du fonctionnement de l'institution littéraire. Celle-ci appréhende l'histoire de manière simplifiée, voire caricaturale, et cela, pour des raisons – pédagogiques, notamment – évidentes. Dans le cas de la littérature québécoise du XXe siècle, la division par décennies est des plus pratiques, surtout en ce qui concerne les années 1960, lesquelles sont largement déterminées par la Révolution tranquille. Ce découpage entraîne cependant des lacunes tout aussi évidentes : la valeur institutionnelle d'une œuvre publiée dans chacune de ces décennies est forcément relative à sa participation au mouvement donné comme dominant. C'est ainsi que les relectures des textes de Claude Mathieu et de Michel Tremblay visent à les insérer dans une tendance réelle. Il n'est pas question de mettre en doute la pertinence de la lecture que fait Michel Lord, ni celle de Georges Desmeules ; il apparaît au contraire que les textes s'y prêtent bien. L'examen des relectures permet plutôt d'illustrer une conséquence de cet aspect « caricaturant » de l'histoire littéraire : Compte tenu de l'imaginaire de contestation lié à la Révolution tranquille, une œuvre littéraire moins connue, mais propice à être réhabilitée devra se prêter à une lecture, telle que l'ont effectuée Lord et Desmeules, accentuant la perspective sociale. En revanche, l'œuvre qui affiche ainsi une adhésion, même minimale, à la tendance dominante de la Révolution tranquille alimentera ensuite cette vision des années soixante et contribuera ainsi à maintenir la norme. Vue de cet œil, la lecture critique entretient avec l'histoire une relation réciproque : si, pour la critique, la contestation est un critère de valeur, l'ensemble des œuvres ainsi (re)valorisées sous le signe de la contestation s'avère une justification et un maintien de l'aspect révolutionnaire attribué aux années soixante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ARCHAMBAULT Gilles, « Claude Mathieu, écrivain », dans « Lettres québécoises », n° 40, hiver 1985-1986, p. 9-10.

AUDET René, « Claude Mathieu », dans « Nuit Blanche », n° 82, printemps 2001, p. 18-20.

- DESMEULES Georges, « *La mort exquise* de Claude Mathieu : les ruines nationales », dans « Littératures », vol. LII, 2005, p. 111-20.
- FORTIER André, « *La cité dans l'œuf* », dans « Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec », (éd. Maurice Lemire), t. IV, Montréal, Fides, 1984, p. 178-180.
- GIRARD Michel, « Michel Tremblay : le fantastique. *Contes pour buveurs attardés* et *La cité dans l'œuf* », dans « Nord », n° 1, automne 1971, p. 23-34.
- LORD Michel, « Un travestissement étrangement révélateur », [présentation de Michel Tremblay, *La cité dans l'œuf*], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, [1969], p. 7-14.
- MAJOR André, « Quand l'imagination est en quête du réel », dans « Le Devoir », samedi 1^{er} mars 1969, p. 15.
- MATHIEU Claude, *La mort exquise*, Québec, L'instant même, 1997, [1965].
- NEPVEU Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999, [1988].
- PELLERIN Gilles, « Classique à contretemps », [présentation de Claude Mathieu, *La mort exquise*], Québec, L'instant même, 1997, p. 7-10.
- RACINE Noële, « La mort exhumée », dans « Spirale », n° 166, mai-juin 1999, p. 17.
- ROBERT Suzanne, « Lire ou relire Claude Mathieu », dans « Liberté », vol. XXVII, n° 6, décembre 1985, p. 138-40.
- TREMBLAY Michel, *La cité dans l'œuf*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, [1969].

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)