

RÉKA TÓTH

**L'éloge de l'accent
Modèles d'intégration et de non-intégration (linguistiques)
à l'œuvre dans les littératures contemporaines**

The following paper examines the models of linguistic integration and non-integration in contemporary literature, especially in Szilárd BORBÉLY's and Patrick CHAMOISEAU's novels (Nincstelenek, 2013; Chemin-d'école, 1994), on the basis of Alain Fleischer's essay, L'accent. Une langue fantôme (Paris, Seuil, 2005). In the excerpts, we experience the phenomenon of accent, which by definition is a phenomenon of difference and similarity, thus, a phenomenon of tolerance. Integration of individuals cannot be carried out without linguistic integration, namely without the acceptance and the emancipation of their accent. This would imply our move towards real multilingualism and also the overtaking of diglossic situations (when one of the languages dominates the other), illustrated by the novels.

I.

Parmi les multiples acceptions du mot accent, je retiens ici évidemment tout d'abord celle qui s'inscrit dans la logique de nos interrogations concernant les migrations et les intégrations, et que le dictionnaire définit comme « *une manière particulière de placer l'accent, et par extension, l'ensemble des traits de prononciation qui s'écartent de la prononciation considérée comme normale et révèlent l'appartenance d'une personne à un pays, une province, un milieu déterminés* »¹. L'accent nous trahit, et met en évidence que nous venons d'une autre langue (mon accent hongrois p. ex.), d'un autre pays ou d'une autre région (l'accent québécois ou l'accent du Midi) ou d'un autre milieu socioculturel (l'accent de banlieue).

Rares sont ceux qui – grâce aux conjectures favorables et/ou à leurs capacités et à leurs efforts – arrivent à parler une langue étrangère sans accent, même s'ils la maîtrisent parfaitement ou presque. Alain Fleischer, sculpteur et photographe, cinéaste et écrivain, qui arrive aux arts venant de la linguistique et de l'anthropologie, et dont l'essai intitulé *L'accent. Une langue fantôme* (Paris, Seuil, 2005) a attiré mon attention pour la première fois sur ce phénomène qu'on préfère souvent occulter ou laisser passer inaperçu, le compare à la « *proéminence singulière d'un nez dans une figure* » (Fleischer, 2005 : 111) qui saute aux yeux, capture notre regard mais dont on ne parle pas : par précaution ou par tact, on fait semblant de ne pas la remarquer. Mais c'est ce qui est susceptible de « *se voir encore accentué dans un dessin* » (Fleischer, 2005 : 111) ou de se voir mentionné s'il faut

¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/accent> (date de la consultation : le 14 novembre 2015)

décrire, voire identifier un personnage. On serait tenté de l'appeler *complexe de Cyrano* (en souvenir du personnage de Rostand) si le terme n'aurait pas encore été récupéré par Anna Freud pour nommer l'altruisme exagéré et motivé par une tendance à satisfaire les désirs et les ambitions par le truchement et le succès de quelqu'un d'autre à qui on s'identifie (Freud, 2001). L'emploi de ce terme ne paraît pas pourtant si fortuit si nous prenons en considération que dans la plupart des cas, dans l'élan et l'obstination qui nous poussent à nous mettre à une langue étrangère et à nous dire en cette langue, il y a sans aucun doute – ou il peut y avoir – une sorte d'altruisme, du désir de se laisser mouler par l'autre. De se dire dans la langue de l'autre.

Néanmoins, il me semble que cette intention est toujours hantée par l'échec, voire par le désir de l'échec. Comme le montre d'ailleurs le livre récent d'un cinéaste et compositeur français, Michel Chion, *Le complexe de Cyrano (la langue parlée dans les films français)* dans lequel l'auteur réinterprète sans complexe le terme déjà largement exploité en psychologie en mettant l'accent sur le caractère verbal ou logocentrique du cinéma français qui aurait un penchant, selon lui, à diriger et montrer les conflits sur le plan du langage. Il soutient que les films, jouant de la bravoure verbale, mettent à l'écran l'échec de s'exprimer, comme Cyrano de Bergerac met en œuvre tout pour se dire, pour dire son amour mais il n'ose le faire qu'à travers l'autre. Comme si le fait de dire serait plus important et aussi plus rassurant que n'importe quel résultat, espéré ou désiré.

De la même manière, l'accent peut être perçu comme le signe volontaire ou involontaire d'une autre langue (et pas forcément de la langue maternelle ou de la langue d'origine parce qu'en parlant une langue étrangère, on peut bien avoir l'accent d'une autre langue étrangère). Il peut être perçu également comme le signe de notre distance ou prise de distance, conscientes ou inconscientes, à l'égard de la langue que nous parlons. Voire comme un signe de démarquage. Et après tout, comme le signe du désir de se faire connaître même dans le masque de l'autre (comme Cyrano).

L'accent est donc, en citant les mots d'Alain Fleischer, « *la trace d'une langue fantôme, absente, inactuelle, cachée dans la profondeur... d'une langue présente, actualisée dans la parole* » (Fleischer, 2005 : 30). En études francophones, on a pratiquement toujours affaire à des textes qui s'écrivent sinon avec d'autres langues, du moins avec l'expérience et l'imaginaire d'autres langues – ce qui caractérise d'ailleurs, selon Edouard Glissant, notre époque. On écrit en présence et en conscience d'un contexte par définition plurilingue (Glissant, 1996 : 112 : « *...nous écrivons en présence de toutes les langues du monde [...] Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue.* »). Je vous rappelle ici l'écriture d'Assia Djébar ou d'Agota Kristof, dans laquelle on lit toujours en filigrane leur première langue, l'arabe pour l'une, le hongrois pour l'autre ; la pratique de calque d'Ahmadou Kourouma pour traduire et introduire dans son roman (*Les Soleils des Indépendances*) des proverbes de sa langue maternelle, du malinké ; les procédés divers de Patrick Chamoiseau et les auteurs de la créolité pour créoliser leur français ; ou l'œuvre de Vassilis Alexakis, écrivain gréco-français qui écrit constamment en plusieurs langues (au sein du même

texte aussi) et porte une réflexion ininterrompue sur ses langues, et par conséquent sur le phénomène langue dans chacun de ses romans récents. Donc, dans les textes des auteurs francophones, la présence d'une langue fantôme est incontestable et fait partie constitutive des stratégies discursives et poétiques. Pour parler métaphoriquement, les littératures francophones ont en général un accent fort.

II.

Comment mettre en texte l'accent ? Dans ce qui suit, en analysant deux extraits de roman, les deux évoquant des souvenirs de l'école étonnamment semblables malgré toutes les différences géographiques, historiques, linguistiques et culturelles, j'essaierai de démontrer les différentes possibilités de la mise en texte de l'accent et les conséquences poétiques et esthétiques qui s'en suivent.

L'un des extraits est de Patrick Chamoiseau, auteur martiniquais, l'autre de Szilárd Borbély, écrivain hongrois récemment disparu. Celui de Chamoiseau est tiré du deuxième roman de sa trilogie autobiographique, *Chemin-d'-école*, celui de Borbély, poète et universitaire de Debrecen, de son unique roman, *Nincstelenek*, paru en hongrois un an avant sa mort, en 2013, et publié en français cette année sous le titre de *La miséricorde des cœurs* (trad. Járász Ágnes)².

Dans aucun des deux extraits, le narrateur homodiégétique n'intervient ni pour décrire, ni pour commenter respectivement l'accent créole et l'accent du Nord-Est de la Hongrie, il le met directement en texte et le désigne par des signes typographiques. En fait, il s'agit d'une transcription phonétique, ayant recours non aux signes de l'alphabet phonétique international, mais à l'alphabet connu par tout le monde. Les /R/ du Maître du roman de Chamoiseau sont roulés, et ils sont indiqués systématiquement, tout au long du roman par un dédoublement de la consonne. Les mots créoles ou créolisés sont également orthographiés phonétiquement (dans cet extrait *méssié* à la place de monsieur, ailleurs p. ex. les diverses tentatives des petits Antillais, appelés négillons dans le roman pour répondre à l'appel du Maître en se déclarant présent : *pouézon, prsent, prst, piésent, pésent* (Chamoiseau, 1994 : 49-52).

Borbély procède de la même manière, ce qui ne facilite pas la tâche de la traductrice. La source du conflit entre la Maîtresse hongroise qui porte un nom très parlant, Királyné (qui signifie en hongrois et Mme Király et la reine) et ses élèves (de la première classe de l'école élémentaire, comme chez Chamoiseau), c'est la variante dialectale de *ló* (cheval en hongrois), qui consiste à remplacer la voyelle finale par une autre (*lú*) (Borbély, 2013 : 278). Impossible de le traduire : faute de mieux, en français, la traductrice se trouve dans l'obligation d'opter pour une variante du français standard. Borbély rend le parler de ses personnages, les habitants d'un village du Nord-Est de la Hongrie, avec autant de précision et d'authenticité linguistiques et anthropologiques que Chamoiseau : pas de littérisation des dialogues de ces démunis (c'est le titre hongrois

² V. les deux extraits en annexe.

du roman), ce qui est très rare dans la littérature hongroise (Borbély, 2013 : 279 : « Ü vót. » ; 41, 54 : « éсныám » ; 45 : « Mesijás » ; 47 : « meztéláb »). Les dialogues sont mis entre guillemets, ce qui n'est pas non plus habituel en hongrois. Borbély réalise ce que les marqueurs de parole des romans de Chamoiseau font (v. p. ex. *Solibo Magnifique*), et ainsi assume leur mission : noter, donc garder et rendre la parole de ceux qui n'ont pas de voix ni dans la littérature, ni ailleurs.

Les deux romans sont narrés essentiellement à la première personne du singulier. Dans celui de Chamoiseau, ce Je de la narration assure un cadre qui tente de reconstituer dans l'espace de l'écriture une situation orale, celle du conteur qui raconte l'histoire du négriillon et de l'école coloniale. En passant du Je à Il, le narrateur prend une certaine distance à l'égard de son vécu, et le resitue dans la configuration narrative comme une expérience commune, conformément à son projet exprimé dans la dédicace (Chamoiseau, 1994 : 13) :

Petites personnes,
des Antilles, de la Guyane, de Nouvelle-Calédonie, de la Réunion, de l'île Maurice, de Rodrigues et autres Mascareignes, de Corse, de Bretagne, de Normandie, d'Alsace, du Pays basque, de Provence, d'Afrique, des quatre coins de l'Orient, de toutes terres nationales, de tous confins étatiques, de toutes périphéries d'empires ou de fédérations, qui avez dû affronter une école coloniale, oui vous qui aujourd'hui en d'autres manières l'affrontez encore, et vous qui demain l'affronterez autrement, cette parole de rire amer contre l'Unique et le Même, riche de son propre centre et contestant tout centre, hors de toutes métropoles, et tranquillement diverselle contre l'universel, est dite en votre nom.

Cette solidarité contribue certainement à faire glisser quelque fois la narration de la troisième personne du singulier à la première personne du pluriel, comme nous voyons dans cet extrait aussi : « *Il (le Maître) nous scrutait en circulant sans cesse de la colère à la pitié. [...] Il semblait à présent réfugié sur une rive lointaine et, de là, évaluer notre perdition dans un vieux marigot.* » (Chamoiseau, 1994 : 81) C'est le procédé qui dominera également la narration du roman de Borbély. Le Nous fait son apparition dans l'extrait cité, opposant la classe à la Maîtresse, venue d'ailleurs et haïssant toute sa vie dans ce village perdu aux confins de la grande plaine hongroise. Néanmoins, chez lui, ce Nous envahit le texte et a tendance à englober le Je. Tandis que chez Chamoiseau, le négriillon, et par la suite, la narration à la troisième personne du singulier est une transfiguration du Je, et le Nous se constitue dans une solidarité naturelle - à laquelle, paradoxalement, même le Maître participe, car il se revoit dans ses élèves.

Mme Király, la maîtresse n'a rien de l'angoisse et de l'empathie émouvantes du Maître de *Chemin-d'école* :

La maîtresse est dégoûtée de nous. Les garçons sont crasseux, malodorants et sauvages. Les filles sont négligées. (284.)... La maîtresse est une femme distinguée. À la vue des paysans, elle pince des lèvres. Elle ne nous touche jamais. Aux mauvais garnements, elle tape sur les doigts avec une règle. Mais elle ne s'approche pas, elle préfère se pencher en avant. (Borbély, 2015 : 284-285)

Le Nous du roman de Borbély se dresse contre tout ce que la maîtresse représente : le pouvoir incompréhensible, insaisissable et incalculable, complètement déshumanisé qui ne

fait que prescrire et qu'exiger. C'est un monde qui est dirigé par les besoins, les obligations et les coutumes. Par l'**il faut** – c'est peut-être le mot qui revient le plus dans le texte. Le Nous qui est pourtant fortement présent, nettement plus que chez Chamoiseau est loin d'être un Nous de la solidarité assumée et bâtie en soi et ensemble, mais la communauté des nécessiteux dans la misère. Un Nous contre quelque chose, non pour quelque chose. Un Nous silencieux, un Nous des silencieux. Le roman commence par ce Nous et par ce silence. Je cite la première phrase : « *Nous marchons et nous nous taisons.* » (Borbély, 2015 : 7) Et il se termine par les réflexions du narrateur à propos d'une poche à moitié arrachée et flottante d'un ouvrier qui lui semblent incarner « *l'habituelle indigence de notre façon de vivre d'alors et son caractère provisoire auxquels nous ne pourrions jamais nous habituer, et dans lesquels nous vivons toujours. Ce que nous pensons être la liberté et dont nous ne connaissons pas les limites.* » (Borbély, 2015 : 333)

Borbély parle de la liberté juste pour parler de ses limites et clôt par ce mot son roman. Ce sera le dernier mot de son texte et en hongrois, et en français. Et effectivement, ce qui oppose le plus les deux romans, et les deux extraits examinés aussi, c'est le fait que bien que Chamoiseau l'explique moins, par sa mise sur l'imaginaire et les moyens poétiques qu'il met en œuvre et en avant dans le texte (cadre, fragmentation, non-linéarité, brassage des genres et des langues, dialogue du narrateur avec des répondants, formant à la fois une sorte de chœur à l'antique et un public averti et solidaire), son texte respire de la liberté. C'est un espace diégétique ouvert, tandis que l'espace diégétique de Borbély est clos où tout se répète, on n'apprend rien du passé et de l'histoire, d'où on veut, d'où il faut s'échapper – c'est le désir et l'obsession de la mère du narrateur, et elle y réussit à la fin. Mais ils ne réussissent pas à laisser derrière eux l'amertume et la solitude, elles les accompagnent. Comme le narrateur nous dit déjà au début du roman, « *il faut [les] trimbalier en son entier* » (Borbély, 2015 : 7). Ici, l'écriture n'apporte ni de soulagement, ni de liberté, contrairement à l'expérience du négillon, qui, découvrant l'écriture, et en s'y plongeant « *avec délices, non pour le Maître mais pour lui-même [...] dans ce saccage de leur univers natal, dans cette ruine intérieure tellement invalidante ... penché sur son cahier, encait sans trop savoir une tracée de survie...* » (Chamoiseau, 1994 : 189).

Le temps de l'école coloniale est dépassé, bien que ceux qui aient subi l'interdiction et du fait, la tentative d'anéantissement de leur langue, ainsi que l'humiliation et les punitions pour la parler, vivent encore parmi nous et en témoignent (entre autres, dans la littérature francophone, v. p. ex. certains extraits de Chamoiseau, 1994 ou Alexakis, 2002 : 236-237). Je voudrais croire qu'il ne se trouve plus de maître et de maîtresse en Hongrie qui impose ce qu'elle croit être la norme avec autant de rigidité et supériorité pour compenser sa frustration, et qui soit incapable d'entendre dans le parler autre, dialectal ou sociolectal (en général les deux), forcément à un fort accent, ce que l'accent des étrangers révèle plus manifestement mais qui n'est pas moins présent dans les variantes dialectales et socioculturelles d'une même langue, et ce que Fleischer définit comme « *la mémoire, l'empreinte, le fantôme, non seulement d'une autre langue..., mais aussi d'un autre monde et d'un autre temps* » (Fleischer, 2005 : 13). L'accent est un phénomène de dissemblance

et de ressemblance (Fleischer, 2005 : 11-12), et ainsi de tolérance (Fleischer, 2005 : 54), du fait que la perception de cet écart, de ce défaut pour certains, de cette « hybridation, de malformation ou de particularité » (Fleischer, 2005 : 10) « implique... la reconnaissance que la langue parlée par [l'autre] est viable, c'est-à-dire suffisante pour permettre la communication » (Fleischer, 2005 : 35). L'intégration d'un individu ne peut pas se passer sans son intégration linguistique, donc sans l'acceptation et l'émancipation de son parler, voire son droit à l'accent. C'est ce qui signifiera notre installation dans un plurilinguisme réel, et le dépassement de la situation de diglossie dans laquelle une langue tend toujours à dominer l'autre et que nos deux extraits illustrent très bien. Puisque, comme Fleischer nous le rappelle, l'accent est aussi « le résultat, le reste d'un duel entre deux langues, sur le territoire de l'une ou de l'autre, c'est-à-dire la trace d'une résistance qu'a opposée l'une à une forme d'acculturation par l'autre » (Fleischer, 2005 : 92). Résistance tout à fait légitime. Car si ce n'est pas la langue, quel est le vrai lieu, le lieu de refuge et le lieu d'ancrage pour tous ceux, migrants de toute sorte de notre époque de surmodernité, qui vivent dans la précarité prolongée, en empruntant le mot à l'anthropologue, Marc Augé, dans des non-lieux, trains, gares, aéroports, et dans des camps de réfugiés, prototypes de ces non-lieux (Augé, 1992) ?

Bibliographie

- AUGÉ Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (2003), *Les mots étrangers*, Paris, Gallimard.
- BORBÉLY Szilárd (2013), *Nincstelének. Már elment a Mesijás ?* Pozsony-Budapest, Kalligram.
- BORBÉLY Szilárd (2015), *La miséricorde des cœurs*, Paris, Christian Bourgeois, trad. Járfás Ágnes.
- CHAMOISEAU Patrick (1994), *Chemin-d'-école*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU Patrick (1988), *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard.
- CHION Michel (2008), *Le complexe de Cyrano (la langue parlée dans les films français)*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma.
- FLEISCHER Alain (2005), *L'accent. Une langue fantôme*, Paris, Seuil, Coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».
- FREUD Anna (2001), *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, P.U.F. Coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- GLISSANT Edouard (1996), *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- KOUROUMA, Ahmadou (1970), *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil.

Annexe 1

« Nous apprenons à lire. Dans le manuel de lecture, on a dessiné un beau cheval. Nous regardons le livre et écoutons la maîtresse.

„Qu'est-ce que c'est ?” demande-t-elle en pointant du doigt l'image du manuel. [...]

Tout le monde donne la réponse au même moment.

„Non”, dit la maîtresse. Et elle pose à nouveau la question. La deuxième fois, nous perdons pied. La troisième fois, personne ne répond. [...]

Mme Király commence à perdre patience.

„Qu'est-ce que c'est ?” demande-t-elle à nouveau. Là, elle est en colère.

„Ben, un ch'val”, répond l'un d'entre nous.

- Quoi?

- Ben, un ch'val, répète-t-il.

- Un ch'val ! Un ch'val ! crions-nous d'une seule voix.

- Un cheval, dit la maîtresse. Silence ! Et elle frappe sur la table avec la règle. [...]

„Dites cheval”, crie Mme Király de sa voix de crécelle. Ne parlez pas comme des paysans ! [...]

Nous comprenons pour quelle raison notre réponse n'était pas la bonne réponse.

Mais nous ne disons pas ainsi. Nous essayons de l'imiter. Nous le répétons lentement, en traînant les voyelles. Mme Király l'écrit au tableau. » (Borbély, 2015 : 284-286.)

Annexe 2

« - Nous allons étudier, dit le Maître, le son A. Le A c'est la première lettre de l'alphabet. Contrairement aux pommes, vous connaissez parfaitement ce que je vais vous montrer. Le nom de ce que vous allez voir commence avec un A.

D'un sachet, il exhiba un fruit et le disposa avec soin sur le registre d'appel.

- Comment s'appelle ce fruit ? demanda-t-il triomphant après avoir accordé un long moment d'identification collective.

Il avait les mains jointes comme en action de grâce, sa tête penchée sur un côté semblait porter la charge de ses paupières dirigées vers le sol.

Un cri-bon-cœur fusa de l'assemblée :

- Un zanana³, m'essié !

Horreur.

Le Maître eut un hoquet. Une agonie déforma son visage. Ses yeux devinrent des duretés étincelantes. *Morbleu !... Comment voulez-vous donc avancer sur la voie du savoir avec un tel langage ! Ce patois de petit-nègre vous engoue l'entendement de sa*

³ En langue créole, *ananas* se dit *zanana*, et commence donc avec un z. (Note de l'Omniscient.)

bouillie visqueuse !... Son indignation était totale. Sa compassion aussi. Il marchait à pas de rage, cherchant sur les figures défaits ceux qui avaient hurlé cette énormité. Une sueur éclaira son front et descendit abîmer la blancheur de son col. Il nous scrutait en circulant sans cesse de la colère à la pitié. Et le son de sa voix contenait un tremblement brisé. Il semblait à présent réfugié sur une rive lointaine et, de là, évaluer notre perdition dans un vieux marigot. L'hosanna de ses bras signifiait l'ampleur du courage qu'exigeait le salut de notre troupeau : *Ô écurries d'Augias, il faudrait dix Hercule !...* » (Chamoiseau, 1994 : 80-81)

RÉKA TÓTH

Université Eötvös Loránd de Budapest
Courriel : toth.reka@btk.elte.hu