

## Conférence

*Rencontres littéraires de Dar Raha Zagora sous la direction de Antoine Bouillon*

*Maison de la Culture de Zagora (Maroc)*

*Judi 4 novembre 2010*

### Un aperçu de l'oralité dans les œuvres littéraires

*Christina Mirjol*

*Le terme d'oralité est de création récente. Il n'existe pas encore de « poétique de l'oralité ».*

Je tire mon exposé des recherches faites actuellement à Paris sur ce mode littéraire, me référant pour l'essentiel au livre de l'enseignante-chercheuse Marion Chènetier-Alev, *L'Oralité dans le théâtre contemporain*<sup>1</sup>, et plus spécifiquement, à la partie qui traite des définitions et de l'historique.

Il faut distinguer entre la présence du *langage parlé* dans les œuvres et ce qu'on appelle le *style oral*.

#### **Le langage parlé**

Depuis l'Antiquité on trouve trace du langage parlé, nous rappelle Marion Chènetier (on le trouve chez Aristophane, chez Plaute), puis plus tard dans les farces du Moyen Âge, puis chez Rabelais... On le trouve chez Shakespeare (dans la bouche par exemple des fossoyeurs de *Hamlet*), les paysans de Molière parlent ce langage, on le trouve enfin dans les romans picaresques. Ce langage n'apparaît alors que dans les discours comique et satirique et vise le parler dit « bas », c'est-à-dire le parler du peuple.

À partir du XVIIIe siècle et à la lumière des révolutions, le langage parlé acquiert un tout autre statut. Tout en continuant à nourrir le versant comique et satirique des textes, il participe d'une esthétique nouvelle et entend doter la littérature d'un but moral et social.

D'un autre côté, l'éloge de la Nature - présent déjà chez Montaigne qui défendait le « parler naturel » - et l'idéalisation du « naturel », conduisent les auteurs à cultiver une forme d'oralité considérée comme plus proche de ce « naturel » recherché.

Bien que Marivaux, dès 1732, affirme l'impossibilité de reproduire le langage parlé, il en conçoit néanmoins la singularité. Toutefois, il ajoute aussitôt que ce dernier, dépourvu de style, ne saurait prétendre supplanter le véritable style de l'auteur. Après lui, Diderot, qui tente de capter « le langage des passions », théorise alors l'esthétique théâtrale du « naturel ».

Mais il faut attendre « l'édition fracassante des *Mémoires* de Vidocq en 1838 », les romans de Victor Hugo, des Goncourt, de Balzac et de Zola, et la mode de l'argot en littérature pour que le langage parlé soit bel et bien affirmé dans les œuvres. Il ne suffit pour s'en convaincre que de se rappeler cet extraordinaire « keksekça » de Gavroche dans *Les Misérables* et de cette théorie de l'argot que développe Hugo au livre suivant.

---

<sup>1</sup> Editions Universitaires Européennes, 2010.

De même, Balzac expose sa propre théorie de l'argot dans *Splendeurs et misère des courtisanes*, et insiste sur la véritable « force de frappe » qu'est la langue orale : « En argot, dit-il, on ne dort pas, on *pionce*. Remarquez avec quelle énergie ce verbe exprime le sommeil particulier de la bête traquée (...) »).

Même souci chez Emile Zola, chez Flaubert (qui s'est expliqué sur sa pratique du « gueuloir ») : il s'agit pour tous ces auteurs de retranscrire le milieu et la langue du peuple.

Toutefois, c'est à partir du *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, en 1932, que s'opère un véritable tournant du point de vue esthétique, affirme Marion Chènetier.

Céline l'exprime fort bien dans *Le Style contre les idées* : « (...) le roman, dit-il, n'a plus la mission qu'il avait : il n'est plus un organe d'information. Du temps de Balzac, on apprenait la vie d'un médecin de campagne (...). Maintenant nous sommes renseignés sur tous ces chapitres, énormément renseignés : et par la presse, et par les tribunaux, et par la télévision (...) Il n'y a plus besoin de tout ça. Je crois que le rôle documentaire, et même psychologique, du roman est terminé, voilà mon impression. Et alors, qu'est-ce qui lui reste ? Eh bien, il ne lui reste pas grand-chose, il lui reste le style (...) ».

Comme le souhaitait déjà Arthur Rimbaud, Céline recherche un langage qui serait de « l'âme pour l'âme ». « Je ne veux pas narrer, dit Céline dans *Le Style contre les idées*, je veux faire RESENTIR (...) Le lecteur qui me lit ! poursuit-il, il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête (...) ».

Du point de vue historique, il est indispensable d'établir un parallèle entre cet intérêt nouveau pour la langue populaire, et l'évolution sociale et culturelle. Roland Barthes le rappelait dans *Le Degré zéro de l'écriture* : le style des écrivains de l'Ancien Régime est proche du langage parlé mondain. Et Marivaux lui-même, en son temps, avait confirmé les liens étroits qui unissaient le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'art de la conversation. Ainsi, le langage parlé prend-il véritablement son essor à partir de la valorisation du personnage « bas » dans la production romanesque.

### **Le style oral**

Comme je le disais dans l'introduction, Marion Chènetier fait une nette distinction entre la transposition à l'écrit du *langage parlé* et le *style oral* qui est un véritable genre littéraire.

L'œuvre d'Artaud est traditionnellement présentée comme la réalisation la plus aboutie de l'oralité au théâtre, nous rappelle l'enseignante. Mais l'oralité extrême d'Artaud, oscille entre une écriture stylée qui lui fait horreur, et ses inventions langagières - les *glossolalies* - qui demeurent exclusivement orales et sont intraduisibles. Aussi, considère-t-elle que les auteurs de l'oralité, depuis Louis-Ferdinand Céline, en ne rejetant pas l'écriture aussi radicalement qu'Artaud, ont mené le style oral infiniment plus loin que leur prédécesseur.

On repère ce style oral chez nombre d'écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Céline déjà cité, Blaise Cendrars, Raymond Queneau, Samuel Beckett..., puis plus récemment Valère Novarina, Pierre Guyotat, Nathalie Sarraute, Pascal Quignard, Olivier Cadiot... pour ne citer que les auteurs de romans, et ceux des plus connus, mais aussi dans toute la littérature occidentale. Gertrude Stein, dès 1911, affirme son rejet du romanesque au profit d'une adresse incarnée et

directe ; et, dans *Ulysse*, James Joyce (1922), opère, quant à lui, une véritable révolution qui remet en cause les critères formels du roman.

À l'appui de ces remarques, je citerai pour ma part l'œuvre considérable de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard au style direct et incantatoire, marqué par un excès de langage inégalé, ainsi que celle de l'écrivain bavarois Franz Xaver Kroetz qui, à l'inverse, se contente de lambeaux de langue, de bribes de paroles décomposées jusqu'au plus bas niveau pour signifier le mutisme et la misère sociale de ses personnages :

« J'ai voulu briser, dit-il, une convention théâtrale qui est non réaliste : la loquacité. Ce qui caractérise le plus nettement le comportement de mes personnages, c'est le mutisme, car leur langage ne fonctionne pas. Ils n'ont aucune bonne volonté. Leurs problèmes remontent si loin et sont si loin de trouver une solution qu'ils ne sont plus en mesure de les exprimer par les mots. »

Tel l'exemple ci-après tiré de *Haute Autriche* (1972) : La promenade dominicale, cinquième scène, trois répliques :

Anni : Une journée de répit.

Heinz : Dimanche, justement.

Anni : Oui.

Précipité de paroles squelettiques. Ce degré zéro de la forme : une scène, trois répliques, sept mots, rend compte non seulement du langage totalement délabré des personnages, mais du délabrement de leur vie. La première réplique résume en quatre mots le terrible raccourci de ces existences ; un abrégé, desséché à l'extrême, laissant apercevoir une langue certes désolée, appauvrie, mais fertile en signification. Cette forme simplifiée rehausse en effet, par contraste, la densité du contenu d'où ressortit la désespérante aliénation dans laquelle se tiennent les personnages et leurs pauvres mots ; et c'est donc avec éclat qu'est fait le constat bref et superlatif du besoin de repos qu'incessamment revendiquent les gens dont le travail demeure une servitude, jamais une satisfaction.

Mais chez nombre de ces auteurs, constate pour sa part Marion Chènetier, il y a également une aspiration de la poésie à faire chant. Il y aurait pour ces auteurs une hypothèse selon laquelle toute véritable œuvre d'art ferait entendre une *voix*. Jon Fosse, écrivain norvégien dont le théâtre est joué actuellement dans le monde entier, dans un style oral dépouillé qui s'applique d'ailleurs tout aussi bien à son œuvre romanesque, est un de ceux qui ont poussé très loin ce raisonnement :

« Cette voix, dit-il, ne peut être réduite au fond ni à la forme, mais elle est liée à ce véritable tout que constituent la forme et le fond, et qui est l'écriture elle-même. Pour moi, l'art fut donc lié à cette voix presque inhumaine dans sa parole modeste. (...) elle ne dit rien. C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit, c'est une voix qui vient du silence. (...) C'est cette voix, celle que j'appelle la 'voix de l'écriture', qui m'a paru être le concept le plus important pour comprendre le roman. Mais je ne pouvais pas en dire grand-chose. Car en un sens elle ne se laisse pas saisir, elle n'est pas faite pour être saisie, elle est au contraire ainsi faite qu'elle apparaît comme insaisissable. »

Beckett, avant Fosse, faisait déjà la démonstration de cette langue insaisissable. Dans *L'Innommable*, l'écriture aboutit à une remarquable suspension du sens, et au retrait de la voix

narratrice. Beckett parvient, avant Fosse, à transmettre un état de silence et d'écoute, sans pourtant cesser son adresse au lecteur. Et, à l'extériorisation extrême de l'adresse, à l'excès de voix chez Céline, dont les derniers écrits sont une « mitraille d'exclamations », répondent les intériorisations de Beckett et de Fosse.

Ce qui demeure néanmoins commun chez ces auteurs, c'est que la fable passe au second plan, au profit de la langue comme matière se prêtant à de multiples manipulations et à des expériences inédites.

Deux phénomènes semblent ainsi caractériser la pratique de l'oralité contemporaine :

- 1) la prééminence de l'adresse
- 2) un emploi de la langue qui a quitté la fascination du « mot », tel que Roland Barthes en retrace l'émergence dans *Le Degré zéro de l'écriture*, pour lui substituer une utilisation du langage « comme texture, comme matériau opératoire ».

Il faut mentionner enfin le rythme, éminemment présent dans toutes ces œuvres, pour comprendre cette référence à la musique que ne cessent d'évoquer la plupart des auteurs de l'oralité ; et je revendique quant à moi l'importance pour mes propres écrits de ces unités musicales dans la prose du roman, faites de multiples variations allant de l'alexandrin classique à une complète déconstruction.

Pour conclure cet exposé lapidaire, qui ne fait qu'effleurer, je dois le souligner, cette première étude extrêmement complète de Marion Chènetier-Alev sur l'oralité dans les œuvres, rappelons que l'intérêt de la littérature pour la voix physique et son inscription dans le texte remonte au XV<sup>ème</sup> siècle, quand apparaissent l'imprimerie et l'industrie du livre et que le conteur, soit le véritable diseur, est à ce moment-là refoulé au second plan. L'hypothèse émise par les chercheurs, c'est que l'oralité viendrait pallier l'absence de voix et de corps prise en charge autrefois pas ce dernier.

À l'heure du tout média, le besoin de corps et de paroles tendrait à s'accélérer, souligne l'enseignante qui, pour exemple, rapporte les propos du poète et dramaturge allemand Heiner Müller sur la désaffectation du corps et des émotions dans nos sociétés qui assignerait à l'art la fonction de « produire des espaces d'imagination » contre le phénomène de « déréalisation de la réalité ».