

Mythes et réalités de l'écriture

Les écrivains plurilingues et francophones savent-ils écrire ?

Olga Anokhina, Florence Davaille et Hervé Sanson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/296>

DOI : 10.4000/coma.296

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Olga Anokhina, Florence Davaille et Hervé Sanson, « Mythes et réalités de l'écriture », *Continents manuscrits* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/coma/296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.296>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Mythes et réalités de l'écriture

Les écrivains plurilingues et francophones¹ savent-ils écrire ?

Olga Anokhina, Florence Davaille et Hervé Sanson

- 1 Depuis quelques années, l'étude des interactions entre les langues et des divers phénomènes linguistiques repérables dans le champ de l'écriture multilingue constitue un axe d'investigation récurrent dans les recherches universitaires. En prenant en compte ces travaux et les résultats déjà capitalisés, nous nous proposons d'interroger ici la problématique suivante : dans le rapport à une *norme* linguistique, que signifie, en littérature, le fait de « bien écrire » et conjointement celui de « mal écrire » ?²
- 2 L'écriture littéraire est presque toujours un jeu avec la « norme linguistique », que l'on peut dans un premier temps définir ainsi, en suivant le *Trésor de la langue française* :
ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue, ce à quoi doit se conformer la communauté linguistique au nom d'un certain idéal esthétique ou socio-culturel, et qui fournit son objet à la grammaire normative ou à la grammaire au sens courant du terme ; tout ce qui est d'usage commun et courant dans une communauté linguistique et correspond alors à l'institution sociale que constitue la langue.³
- 3 On se souvient que Hugo déclarait déjà en 1856 : « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire »⁴, inscrivant la modernité dans une tradition de déviance par rapport aux normes des « classiques » et sous-entendant que le débat possède également un caractère politique. Si, du côté des créateurs, la rupture avec une « norme linguistique » s'impose comme un signe de modernité, du côté de la réception de l'œuvre, cette question de l'évaluation d'une écriture par rapport à une *norme* s'est aussi posée en France de façon récurrente puisque même des « écrivains nationaux », tels Hugo, Zola ou Stendhal, ont pu être considérés, à leur époque, comme l'illustration par excellence du « mal écrire ».
- 4 On envisagera ici cette problématique en interrogeant la création d'écrivains plurilingues ou celle d'écrivains pratiquant un autre français que celui de la France. Le présent dossier est issu d'une journée d'étude qui s'est tenue à l'Institut des Textes et des Manuscrits Modernes à Paris le 14 novembre 2012.
- 5 Certains théoriciens ont élaboré des outils de pensée permettant d'approfondir les problématiques de la norme, du multilinguisme et du bien écrire : ainsi, Lise Gauvin,

Karim Larose, Jean-Charles Vegliante, Georges Steiner fournissent des concepts précieux pour explorer ce lien entre le multilinguisme des écrivains et leur créativité. Des penseurs tels que Derrida et son « monolinguisme de l'autre », mais aussi Martin Heidegger et ses réflexions sur le langage, Édouard Glissant et sa poétique « du relaté » ont permis d'affiner la réflexion sur la relation d'un locuteur face à sa/ses langue(s). Mikhaïl Bakhtine et sa notion de « dialogisme » ont permis aux contributeurs de ce dossier de penser de façon inédite l'articulation complexe entre norme linguistique, multilinguisme et création littéraire, et de signifier l'apport singulier de l'auteur qu'ils ont choisi d'étudier.

- 6 Une recherche sur le sujet gagne, par ailleurs, à passer par le recours aux manuscrits qui donnent au chercheur un accès privilégié aux traces des processus sous-jacents à la création. Contrairement aux affirmations des écrivains – qui peuvent être influencées par la conjoncture sociale, politique ou artistique, et qui ont une forme réflexive donc scientifiquement non vérifiable –, les documents de travail permettent de mettre en lumière la véritable relation qui existe entre la/les langue(s) de l'écrivain et sa créativité. Les manuscrits d'un écrivain multilingue montrent ainsi comment plusieurs langues entrent en interaction pendant le processus de création, notamment la langue du pays d'origine et celle du pays d'accueil où le texte sera publié. On y trouve des *traces d'interconnexion linguistique* qui se présentent sous des formes diverses : interférences dans la syntaxe, la morphologie, la phonétique ou la formation lexicale ; introduction dans la narration en langue donnée de termes isolés ou de pans de texte entiers venant d'autre(s) langue(s) ; allers et retours d'une langue à l'autre ; passage d'une langue, choisie à l'étape de planification de l'œuvre, à une autre langue au moment de sa textualisation. L'étude de ces phénomènes offre aux chercheurs la possibilité d'explorer le laboratoire créatif d'un écrivain plurilingue.
- 7 Dans cette perspective, on s'intéressera à plusieurs situations d'écriture. La première est représentée par les écrivains qui créent dans des *conditions d'émigration*. Au XX^{ème} siècle, devenu un siècle d'errance et d'abandon des terres natales pour des millions de personnes, un grand nombre d'écrivains ont adopté une langue étrangère comme langue d'écriture, tout en gardant au quotidien leur langue maternelle. Les exemples sont nombreux : Vladimir Nabokov, Ivan Bounine, Elsa Triolet, Iossif Brodsky, Irène Némirovsky, Nancy Huston, André Makine, Émile Cioran, Samuel Beckett...
- 8 Une autre situation d'écriture est illustrée par ces écrivains qui ont élaboré leurs œuvres *dans un contexte culturel et linguistique pluriel*. On pense ici aux écrivains d'Afrique. Pour ceux-ci, le français installé par la colonisation est devenu la langue d'écriture, faisant passer au second plan leur langue maternelle, qui se maintient comme langue orale de l'usage quotidien. Leur production est nourrie par cette pluralité qui peut être vécue par l'écrivain soit comme une source d'enrichissement et le fondement même de sa création, soit, au contraire, comme un combat à mener ou un clivage à surmonter sur les plans linguistique, culturel et politique.
- 9 On s'intéressera aussi à l'écrivain qui parle un autre français que celui de la France métropolitaine. Selon une perspective coloniale, il est longtemps considéré comme un écrivain de la « périphérie » par rapport au « centre » français (la métropole française et Paris). Il vit, à travers le système scolaire d'abord, dans l'obligation d'écrire un français dit « standard », qui gomme les spécificités de la variante qu'il parle. Dans ce cas, il peut choisir de faire entendre en littérature cette autre langue française.

- 10 Le cas des auteurs qui écrivent dans des langues dites « *minoritaires* » (telle la langue d'Oc, le breton, le chiti, le basque ou le corse...), cas qui n'est pas représenté dans ce numéro, serait également intéressant à examiner dans la perspective du bien/mal écrire car il s'agit *de facto* d'écrivains multilingues qui doivent faire un choix ou bien faire coïncider une langue nationale, qui est souvent une langue véhiculant la culture d'un état-nation, et une langue parlée par une communauté restreinte de locuteurs mais riche d'une vision du monde particulière.
- 11 Dans ces différents cas, quel rapport avec la « norme linguistique » ces écrivains entretiennent-ils ? Une position d'orthodoxie, celle d'un jeu avec les frontières de la norme, ou l'affirmation d'une volonté de s'en affranchir ? Comment leur position se construit-elle dans le travail de la genèse ? Plus précisément, où se situe la frontière entre la transgression innovante vis-à-vis de la norme, la créativité linguistique, et le « mal écrire » ? Les jugements de valeur « bien écrire » / « mal écrire » sont-ils, par ailleurs, toujours pertinents ? Voici quelques-unes des interrogations que les contributeurs de ce volume ont eu à cœur d'explorer.
- 12 En ce qui concerne les écrivains plurilingues, les études littéraires classiques se limitent souvent à constater leur plurilinguisme sans révéler le véritable impact de la maîtrise de plusieurs langues sur leur pratique et sans comprendre les conséquences du choix d'écrire en langue non maternelle. Or, quelle que soit leur origine linguistique et le choix de la langue d'écriture, tous ces écrivains ont fait, à un moment donné, l'objet de critiques quant à leur expression écrite « peu conventionnelle » : on dit alors qu'ils écrivent « mal ». En revanche, une fois leur renommée bien assise, ces mêmes écrivains sont qualifiés de « stylistes extraordinaires » et on ne tarit pas d'éloges sur leur créativité linguistique « exceptionnelle » (Nabokov, Cioran). Toutefois, le lien entre le multilinguisme de ces écrivains et leur créativité est rarement mis en évidence et valorisé. La véritable nature de leur écriture reste donc à clarifier.
- 13 Le dossier aborde également le cas des écrivains francophones hors-métropole, qu'ils pratiquent l'écriture dans une situation de plurilinguisme ou non. Ils font souvent l'objet de critiques puristes quant à leur français, qui fait une large part aux phénomènes linguistiques de leur région (les parlers locaux). Jean Starobinski a ainsi évoqué « une défiance, une gêne » qui seraient propres à ces écrivains⁵. Ce volume présente largement le cas des écrivains qui emploient *un français différent*, mais ont été assujettis pendant longtemps à une « norme du français de France » toute puissante. Les Québécois, par exemple, ont longtemps adopté la norme linguistique française de France. Ils ont alors réprimé leurs particularismes et pratiqué un purisme linguistique que les générations suivantes se sont employées à contester, au nom du respect de l'identité locale. Les écrivains africains et caribéens ont suivi une évolution similaire. Le modèle d'écriture adopté correspondait au modèle scolaire défini par la norme du colonisateur. Puis la vague des décolonisations entraîna la revendication d'« idiosyncrasies » au sein de la langue française et la reconnaissance de pratiques différentes du français⁶. Ainsi, les différences culturelles revendiquées par les écrivains de la « périphérie » se sont souvent affirmées par le recours aux marqueurs d'oralité, comme le montreront certaines contributions de ce dossier.
- 14 Les réactions en métropole vis à vis de la langue de l'écrivain francophone non-métropolitain sont diverses et parfois opposées mais vont avoir tendance à ignorer un travail créatif original. Or, étant donné les différentes spécificités culturelles qui s'expriment dans ces régions, la conscience d'avoir un positionnement original vis à vis

de la création en français est aiguë. On peut citer pour preuve cet extrait d'un texte déjà ancien sur la « francité » écrit par le critique québécois Georges-André Vachon, alors rédacteur en chef de la revue *Études françaises* :

Les écrivains de la « francité » ressentent, d'une manière particulièrement aiguë, l'écart qui intervient entre leur culture d'origine et la norme culturelle représentée par Paris. Il existe pourtant en Afrique noire et en Afrique du Nord, à Madagascar et à l'île Maurice, au Moyen-Orient, aux Antilles et au Canada, des littératures originales, d'expression française. Et l'exemple des Européens de toutes origines : Roumains, Irlandais, Espagnols, etc., dont l'apport à la littérature française contemporaine est bien connu, montre que la rencontre, et même le conflit de deux cultures, peut agir sur l'imagination littéraire à la manière d'un choc créateur.⁷

- 15 La position de l'écrivain francophone non-métropolitain, pris entre une « norme culturelle représentée par Paris » et les différentes langues qui peuvent se trouver en présence dans la société où il vit, paraît d'emblée source d'un « choc créateur ». Comment cette position particulière influe-t-elle sur la création ? Et que révèle la genèse de l'œuvre à ce propos ? Ce sont ces aspects que les articles du présent dossier abordent, en s'appuyant majoritairement sur la période des années 1900 à nos jours.
- 16 Les exemples qui concernent la période contemporaine soulignent d'autres aspects de la question. Jusqu'où un écrivain peut-il aller dans les ruptures avec la « norme » d'une langue, phénomène autant culturel qu'identitaire et linguistique ? À ce titre, les contributions montrent l'importance de la réception dans l'évaluation du style d'un texte. Par ailleurs, dès lors que l'on a admis la notion de norme, on peut se demander également si l'écrivain peut se tromper dans son jeu avec les limites linguistiques. La question se pose quand une norme n'est pas abordée selon une perspective artistique cohérente, et signifiante, mais se trouve tout simplement méconnue.
- 17 Les réflexions menées par les contributeurs ont, par ailleurs, mis en évidence plusieurs types de rupture avec la norme :
 - une rupture avec un « goût » caractéristique d'une époque donnée. La réception de l'œuvre devient un paramètre essentiel dans une évaluation qui jugera celle-ci « mal » ou « bien » écrite. Comme tous les arts, la littérature peut entrer en conflit avec un horizon d'attente (ceux du public ou de l'éditeur qui fait paraître le texte). Des questions morales, idéologiques ou esthétiques entrent alors en ligne de compte. C'est ainsi que l'écrivain pourra être plus tard jugé « en avance » sur son temps ou « en décalage » avec lui ;
 - une rupture avec un « usage » de la langue. La voie est ouverte ici aux emplois décalés par rapport aux sens usuels d'un mot. L'introduction d'un autre lexique, et l'hétérolinguisme, pour reprendre un terme de Rainier Grutman⁸, est aussi possible. L'écrivain multilingue ou francophone hors-métropole ouvre la littérature à un autre contexte, à d'autres référents. La réussite ou l'échec, dans ce domaine, semble dépendre de la cohérence artistique interne de la variation ;
 - une rupture avec la « syntaxe » de la langue porteuse, rupture qui suppose l'élaboration d'un nouveau rythme de la phrase. Dans le domaine du multilinguisme, le problème permet d'aborder la possibilité qu'une autre langue se fasse entendre sous la langue d'écriture, et rejoint la question de « l'autre langue » possible, comme les travaux de Julia Kristeva ont pu l'explorer⁹. Du côté des écrivains francophones hors-métropole, les articles montrent comment la syntaxe de la langue orale peut être la source d'un renouvellement linguistique ;
 - la création littéraire peut enfin aller jusqu'à une rupture avec la « grammaticalité » des énoncés, c'est-à-dire avec leur capacité à être formés selon les règles morphologiques et syntaxiques intrinsèques à la langue¹⁰. Ce jeu peut être envisagé comme un lieu extrême,

susceptible de mettre en péril le texte et sa réception, ou comme la phase d'une création qui invente une nouvelle langue.

- 18 L'ensemble de ces questionnements aboutit donc à une interrogation sur les possibilités de renouvellement des normes linguistiques en littérature. Chacune des « ruptures » par rapport à la norme se fait selon une *poétique* spécifique à chaque auteur. Le dossier génétique d'une œuvre montrera dès lors comment ces poétiques émergent et se modèlent dans le travail préparatoire.
- 19 Le présent dossier propose l'analyse des cas suivants :
- 20 Victor-Lévy Beaulieu récuse la norme linguistique française (de France) comme modèle pour les écrivains québécois ; il entend forger, notamment dans cette vaste entreprise romanesque qu'est *La Grande Tribu*, une langue expérimentale qui soit « une langue de la fureur », ainsi que Myriam Vien le montre à partir des états successifs des manuscrits de ce roman. Cette langue serait appelée à exprimer la réalité identitaire et historique du Québec. Après s'être reconnu dans le « joual », langue populaire issue de la classe ouvrière, au tout début des années soixante-dix, Victor Lévy-Beaulieu comprend que cette langue oralisée ne pourra engendrer le dépassement de l'aliénation que vivent les Québécois. Il prétend alors se consacrer à l'invention d'une nouvelle langue, inspirée par la poésie « exploréenne » de Claude Gauvreau, mais appelée à rester pour l'heure une tentative limitée et solitaire, du fait des obstacles à sa lisibilité.
- 21 Par la figure de l'écrivain dada Raoul Hausmann, Adelheid Koch-Didier évoque un « cas » qui subsume peut-être la problématique du bien écrire/mal écrire : à partir de son installation en France après la Seconde Guerre mondiale, Hausmann entame la seconde étape de sa création littéraire, en utilisant le français en tant que langue d'écriture principale, tout en précisant qu'il « parle en français, anglais et allemand, et en dada ». Son usage de la poésie phonétique et « optophonétique » se situe « au-delà des normes et critères de jugement habituels et se décline sur différents supports », précise l'auteure. L'œuvre d'Hausmann embrasse en effet une multiplicité de genres, d'approches, et la présentation du fonds de l'écrivain – dont une grande part reste à exploiter – met en relief la volonté du « dadasophe » de contribuer à une « architecture anthropologique » par ses travaux sur l'architecture rurale d'Ibiza, à resituer plus globalement dans une histoire de l'art populaire européen.
- 22 Amelia Roselli, présentée par Emilio Sciarrino, offre un autre exemple de plurilinguisme qui nourrit une œuvre poétique de façon très singulière : fille d'un militant antifasciste italien exilé à Paris, Roselli commence dans les années cinquante une œuvre à la confluence de trois langues, l'italien, le français et l'anglais. La voix poétique occupe une position instable, semblant se situer dans un apprentissage permanent de la langue. L'utilisation audacieuse que Roselli fait de la langue bat en brèche toute conception unitaire, monolingue et explique l'absence de réception de son œuvre durant de nombreuses années. Une fois l'italien choisi comme langue principale d'écriture, le français continue d'agir en tant que langue « dormante », alors que l'anglais donne lieu à quelques emprunts. Dans le recueil *Le Chinois à Rome*, les langues française et italienne se mêlent progressivement, les néologismes sont de plus en plus nombreux, l'anglais affleure également : un « chaos linguistique » par lequel une indifférenciation des langues est instaurée, signe peut-être un retour à la Ur-sprache, la langue d'avant Babel. Le laboratoire linguistique qui a présidé à la conception de la poétique d'Amelia Roselli, hier motif de sa quarantaine, fonde aujourd'hui la singularité et la redécouverte de son œuvre.

- 23 Tout comme les écrivains plurilingues ou les écrivains francophones des ^{XX}^{ème} et ^{XXI}^{ème} siècles, les écrivains classiques français comme Boileau, Racine, Molière ou Lamartine n'ont pas évité les accusations d'écrire mal. Pour enseigner aux apprentis écrivains l'art du bien écrire, les manuels du ^{XIX}^{ème} siècle empruntent des exemples du bien écrire aux auteurs classiques, tout comme ils se fondent sur les écrits de ces mêmes auteurs pour trouver des exemples du mal écrire. Jean-Baptiste Amadiou montre que ces manuels présentent deux conceptions de l'art d'écrire : une tendance puriste et une tendance plus modérée. Les manuels puristes érigent la norme absolue, en identifiant chez des auteurs classiques ce qu'ils appellent des fautes de « goût », des fautes de style, voire des fautes de grammaire. Dans les manuels non-puristes, la norme est bien plus relative et sujette à débat. Les préceptes s'apparentent davantage à des recommandations contingentes et indicatives. Ils reconnaissent le droit à des exceptions motivées qui lèvent les exigences normatives historiques et engagent le débat critique à l'encontre de la norme puriste du bien écrire.
- 24 Mathieu Simard brosse un panorama historique de la définition de la norme selon lequel la production littéraire de qualité et la créativité bilingue seraient incompatibles. En d'autres termes, une œuvre bien écrite serait nécessairement unilingue. Selon cette approche héritière du modèle aristotélicien, un écrivain plurilingue ne respecte pas la « loyauté linguistique », forcément unilingue, et, ce faisant, il rompt obligatoirement un « contrat tacite avec une nation ». Ainsi, tout écrivain plurilingue tendra nécessairement à se soustraire aux jugements de valeur canoniques. C'est le cas de Patrice Desbiens, un Rabearivelo franco-ontarien, qui écrit en français et en anglais, en rendant impossible la conformité à une norme unilingue par définition. Afin d'appréhender l'œuvre plurielle de Desbiens, les critiques choisissent le plus souvent d'occulter le plurilinguisme de l'écrivain en marginalisant la présence de l'anglais. Proclamé ainsi écrivain francophone, Desbiens réacquiert une « valeur » littéraire. Or, les critiques tombent dans leur propre piège, les textes bilingues de l'écrivain franco-ontarien ne pouvant pas répondre à une norme francophone unilingue. Toute tentative de réduire sa production bilingue à la normativité d'une seule langue fait échouer la conceptualisation d'une écriture véritablement plurilingue. En se basant sur la théorie dialogique de Mikhaïl Bakhtine, Mathieu Simard remet en question la lecture unilingue des poèmes multilingues de Patrice Desbiens et propose de reconsidérer la conception multilingue de l'écriture.
- 25 Dans son étude des écrits et des manuscrits de l'écrivain taiwanais Wang Wen-hsing, Sandrine Marchand nous transpose aux frontières linguistiques indo-européennes. Écrivant en langue chinoise, Wang Wen-hsing, qui a longtemps enseigné la littérature anglaise et américaine à l'Université Nationale de Taïwan, a profondément été influencé par la culture anglo-saxonne. Pour cette raison, selon le point de vue normatif, Wang Wen-hsing est accusé d'écrire mal et d'imposer au lecteur des écrits inintelligibles. Sandrine Marchand montre que même si l'on ne trouve que peu de traces visibles de l'anglais à proprement parler dans les manuscrits de l'écrivain, il existe d'autres indices de son plurilinguisme et de son pluriculturalisme qui façonnent son œuvre si particulière. Le lecteur des manuscrits sera notamment déconcerté par l'emploi des signes de ponctuation anglais, comme des tirets par exemple, qui ne sont pas utilisés en chinois car absolument non-motivés dans une séquence d'hiéroglyphes. Or, ces tirets, qui séparent les hiéroglyphes entre eux, permettent à l'écrivain d'imposer un rythme de lecture plus lent, en faisant rentrer l'oralité dans ses écrits.

Wang Wen-hsing ayant érigé la précision qu'il a acquise dans la lecture d'œuvres étrangères en valeur suprême de l'écriture en général et de son propre travail stylistique en particulier, la spécificité rythmique de ses écrits oblige son lecteur à lire à haute voix, comme lui-même écrit à haute voix en scandant les phrases. Dans l'œuvre d'un auteur plurilingue, les interférences peuvent se situer à plusieurs niveaux : lexical, phonologique, syntaxique ou encore rythmique, comme c'est le cas dans le processus créatif de Wang Wen-hsing.

- 26 Chiara Montini rappelle d'abord que, malgré les résistances au multilinguisme qui se sont particulièrement renforcées aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, le plurilinguisme a longtemps été une pratique largement répandue. Elle évoque ensuite le cas de l'unification linguistique tardive de l'Italie et les difficultés à faire respecter par les éditeurs l'identité plurilingue des écrivains italiens. L'exemple de Dolores Prato dont le roman fut révisé par Natalia Ginzburg, illustre bien le fait que l'étrangeté de la langue peut être vue comme un danger par les éditeurs. Le titre même du roman calqué en italien à partir d'une structure syntaxique dialectale *Giù la piazza non c'è nessuno* fut l'objet de longs débats entre l'auteur, la correctrice et l'éditeur. Un autre écrivain italien, Beppe Fenoglio, de langue maternelle piémontaise, est venu à l'italien après avoir commencé à écrire en langue anglaise. Il a laissé de nombreux manuscrits en langue anglaise de ses œuvres qu'il traduisait lui-même en langue italienne. Les éditions posthumes de quelques unes de ses œuvres ont donné lieu à des batailles « idéologiques » parmi les éditeurs, entre ceux qui ont préféré « nettoyer » les écrits de Fenoglio en les rendant plus conformes à la norme de la langue italienne et ceux qui ont tenu à sauvegarder les mélanges de langues si chers à l'écrivain. Chiara Montini soulève également la question très juste de la réception car chaque œuvre plurilingue doit trouver un lectorat à sa mesure, critère qui incite souvent les éditeurs à gommer les particularités et la spécificité des écrits plurilingues.
- 27 Caroline Loranger aborde le cas d'Albert Laberge, écrivain québécois du début du XX^{ème} siècle (1871-1960), célèbre pour son roman *La Scouine* (1918) qui est considéré par certains critiques comme un exemple typique du naturalisme québécois. Dans cette fresque présentant de façon peu élogieuse la classe rurale au Québec, l'introduction de la langue orale en littérature représente la « faute » contre un « bien écrire ». S'appuyant sur une analyse de la réception, l'auteure de l'article montre comment et pourquoi le roman fut d'abord mis à l'Index par l'Église, puis relu de façon très critique, dans la période de la Révolution Tranquille, pourtant propice à l'émergence d'un autre emploi de la langue en littérature. Elle montre ainsi comment le « mal écrire » se définit en relation avec des questions morales et idéologiques au Québec, et en fonction des méandres d'un débat sur la langue qui fut particulièrement vif et fécond dans les années 1960-1970.
- 28 En étudiant le cas du roman policier de l'écrivaine française Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Nadine Vincent analyse une tentative manquée de recréer la langue québécoise telle qu'elle est parlée en Outaouais. L'écrivain qui joue sur plusieurs langues, ou en l'occurrence plusieurs variantes de la même langue, peut-il se tromper ? Tel est l'angle sous lequel la problématique du mal écrire est envisagée ici. L'article aborde la méthode employée par l'écrivain pour recréer le français du Québec, les erreurs faites et les horizons d'attente divers qui expliquent que les publics français et québécois ont perçu le roman différemment.

- 29 Enfin, en s'appuyant sur la notion de *transpoétique*, telle qu'elle est développée par l'écrivain d'origine tunisienne Hédi Bouraoui, Abderrahman Beggar montre comment cet écrivain contemporain, nomade et plurilingue, travaille toujours à un bouleversement de la norme, manifestant ainsi une aventure contemporaine typique (et particulièrement représentée au Canada) : l'abolition des frontières, le passage d'un espace culturel à un autre et le mélange de leurs références, le refus du « national » ou de l'« identitaire », l'avènement du « transculturel ». C'est le cœur même de la notion de création qui est exploré ici au regard de l'invention langagière.

NOTES

1. L'adjectif « francophone » sera utilisé ici au sens général et linguistique de « qui parle français » ce qui explique les formules « francophones hors de France » ou « non métropolitains ».
2. La problématique du mal écrire a été étudiée notamment par Jérôme Meizoz, *Le droit de « mal écrire »*. *Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 1998.
3. *Le Trésor de la langue française* ajoute : « la norme se confond avec la correction quand les sujets parlants considèrent la norme comme obligatoire. Un argument fréquent évoqué est celui de l'« autorité » des « bons » auteurs, argument qui débouche souvent sur un cercle vicieux : on cherche la norme chez les « bons » auteurs, mais on définit aussi le « bon » auteur comme celui qui respecte la norme. », *Trésor de la langue française*, article « norme ».
4. Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les contemplations*, Livre premier, VII.
5. Jean Starobinski, « Le Contre », in *Lettres*, n° 6, Genève, Pierre Cailler, 1945, p. 97.
6. Voir par exemple Régis Antoine, *La littérature franco-antillaise*, Paris, Karthala, 1992 et Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
7. Georges-André Vachon, « La « francité » », *Études françaises*, vol. 4, n° 2, 1968, p. 118.
8. Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ, 1997.
9. Notamment dans Julia Kristeva, « L'autre langue ou traduire le sensible », *Textuel*, n° 32, « L'amour de l'autre langue », juillet 1997, pp. 157-170.
10. Selon *La Grammaire méthodique du français*, on distingue « acceptabilité » et « grammaticalité » d'un énoncé. L'acceptabilité « dépend de tous les facteurs qui conditionnent la performance : conformité aux règles de bonne formation grammaticale, mais aussi adéquation à la psychologie du sujet parlant, à la situation, aux normes discursives en vigueur, etc. Une phrase acceptable serait, en quelque sorte par anticipation, une phrase pour laquelle il n'y aurait aucune difficulté à imaginer un ou des contextes où son interprétation ne poserait pas de problème. La grammaticalité ne recouvrirait alors que la partie de l'acceptabilité qui est déterminée par les règles de bonne formation intrinsèque des énoncés : règles morphologique et syntaxique dans une grammaire traditionnelle (grammaticalité au sens étroit). » Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 19-20. Deux exemples de phrases agrammaticales sont données : « Lui être intelligent beaucoup » (qui est interprétable) et « Bière le avec je perroquets » (qui ne l'est pas).

AUTEURS

OLGA ANOKHINA

ITEM, CNRS/ENS

FLORENCE DAVAILLE

Université de Rouen/ITEM

HERVÉ SANSON

Université d'Aachen, Allemagne