

Michaud, Ginette, « "À voix basse et tremblante" : phonographies de l'accent, de Derrida à Joyce », dans Lise Gauvin (dir.), *Les Langues du Roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 15-35.

« À voix basse et tremblante » :  
phonographies de l'accent,  
de Derrida à Joyce

*Ginette Michaud*

**B**IEN AVANT d'avoir parlé, bien avant d'avoir commencé de dire quelque chose, il vous aura révélé bien des aspects de mon rapport intime à la langue, des aspects que j'aurais peut-être préféré taire ou ne pas entendre résonner de cette façon. Car le premier fait à observer, à propos de l'accent, c'est que, de manière générale, on ne l'aime guère.

Il est en effet rarissime, du moins pour un locuteur parlant français, mais qui n'est pas Français lui-même, de pouvoir affirmer tout naturellement qu'il aime son accent. Tout intellectuel, tout écrivain aura même plutôt fait l'expérience de ce dégoût natal : l'accent le constitue toujours en effet comme un *native*, l'infantilise en le rappelant à la situation d'origine dont il a cherché à s'éloigner. S'émanciper, se désaliéner, tenter de maîtriser la langue, c'est nécessairement avoir rompu avec la « parlure natale », s'être forgé une langue à soi, un idiome dans la langue donnée, à commencer par cette altération, plus ou moins radicale selon les sujets, du timbre, de la diction, de la prononciation — cela peut même aller, on le verra, jusqu'à la prosodie. L'accent — qu'on le gomme ou le caricature, qu'on l'abhorre ou le désire —, l'accent reste pourtant la voie royale qui mène à la langue du sujet ; on

s'étonnera qu'on ne l'écoute pas plus attentivement dans les études littéraires, sauf pour le cantonner dans le vernaculaire de la sociolinguistique ou l'esthétique de la couleur locale. De l'accent, pourtant, il y aurait bien d'autres choses à dire.

Car l'accent est aussi souvent la marque du particularisme le plus résistant; bien plus, il se présente comme un symptôme qui vient trahir le sujet au moment où il s'y attend le moins, sorte d'objet petit a qui lui colle à la peau et l'engluie dans l'enveloppe maternelle de ses origines, quelque effort qu'il fasse pour s'extirper de cette fusion imaginaire. De tous les effets de langue, l'accent est sans doute aussi le signe qui frappe le plus l'autre qui écoute, même s'il ne parvient à l'identifier, à retracer ses « racines » qu'imparfaitement. Porteur de traits morphologiques hérités (l'accent est saturé des dépôts sédimentés d'une histoire, transmise de génération en génération), il est à la fois paradoxalement impersonnel et personnel (il reste en effet inséparable du timbre de cette voix-là, de son grain unique). À la jointure de l'individuel et du collectif, l'accent se présente donc par excellence comme un lieu d'articulation, un point de contact et de friction où le sujet et la langue se rencontrent, se confrontent souvent en un corps à corps amoureux ou guerrier, toujours singulier. Et même quand on cherche à le perdre — peut-être surtout quand on cherche à le dissimuler: c'est la source de plusieurs scènes comiques, pensons à Elisa Doolittle —, l'accent revient comme le signe refoulé de la relation ambivalente du sujet à sa langue dite maternelle; il surgit, le plus souvent de manière intempestive, comme la face sonore, à la fois la plus vivante et la plus étrange, de cette voix que le sujet croit naïvement être la sienne, mais qu'il ne possède jamais aussi entièrement qu'il le voudrait.

Cet effet de l'accent — mais on dirait mieux cet affect de l'accent, tant il a toujours partie liée avec la répulsion et l'attraction, la haine de soi ou le désir de l'autre — a récemment été analysé par le philosophe Jacques Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*<sup>1</sup>, essai où il poursuit

1. L'expression « monolinguisme » donne lieu à une discussion des points de vue élaborés par Abdelkebir Khatibi et Édouard Glissant, selon lesquels le monolinguisme est impossible aujourd'hui. Derrida reprend cet énoncé de Glissant — « On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue » — représentatif d'une certaine utopie babélique (ou créolisante) en posant que, contrairement à une position cosmopolite de bon aloi, le sujet n'échappe pas au monolinguisme qui vient de la langue elle-même: « Comment peut-on dire et comment savoir,

un dialogue avec les écrivains Édouard Glissant et Abdelkebir Khatibi, qui partagent avec lui le fait d'être déportés par rapport à leur langue maternelle, le français.

Tout en se défendant de céder à un facile accès de « nostalgie » (*M*, 86) et de se livrer à un « timide essai de *Bildungsroman* intellectuel » (*M*, 131), Derrida évoque dans cet essai son attachement particulier à la langue française, seule langue qu'il habitera jamais — « là où "habiter" commence à vouloir dire quelque chose pour moi. [...] Je me sens perdu hors du français » (*M*, 98) —, mais aussi langue dont il confesse qu'elle ne fut jamais pourtant la sienne, qu'elle lui fut et demeurera à jamais inassimilable, à cause de l'incidence qu'a exercée sur son trajet individuel ce qu'il appelle une certaine « généalogie judéo-franco-maghrébine » (*M*, 133), en l'occurrence comment il a été, en tant que « jeune juif franco-maghrébin d'une certaine génération » (*M*, 132), assigné à une autre « culture "gréco-latino-christiano-gallique" dans laquelle [s]on monolinguisme [l']enferme à jamais » (*M*, 132).

Derrida adresse dans cet ouvrage un grief — mot bilingue qui allie la plainte au réquisitoire juridique —, déploration aux accents souvent douloureux de cette langue dont il a pris « à demeure, dit-il, le deuil de ce qu'on n'a jamais eu » (*M*, 60) :

Car jamais, avoue-t-il, je n'ai pu appeler le français, cette langue que je te parle, « ma langue maternelle ». Ces mots ne me viennent pas à la bouche, ils ne me sortent pas de la bouche. Aux autres, « ma langue maternelle » (*M*, 61).

Toute la réflexion déployée dans cet essai autour des questions de la « nationalité par la naissance » et de la « culture natale » (*M*, 30), intéresse au premier chef ceux qui, dans l'espace francophone hors la France, interrogent aussi les liens d'appartenance et d'identité qui sont créés par une problématique d'identification du sujet à la langue. Dans

d'une certitude qui se confond avec soi-même, que jamais on n'habitera la langue de l'autre, l'autre langue, alors que c'est la seule langue que l'on parle, et que l'on parle dans l'obstination monolingue, de façon jalousement et sévèrement idiomatique, sans pourtant y être jamais chez soi ? » demande-t-il (*Le Monolinguisme de l'autre ou la Prothèse d'origine*, Paris, Galilée, « Incises », 1996, p. 104. Dorénavant désigné par le sigle *M*, directement suivi de la page). On le voit : on n'a déjà plus affaire, à partir du mot « monolinguisme », à une même expérience de la langue.

le cas de Derrida, la forme particulière de son affiliation est condensée dans cette expression paradoxale du monolinguisme de l'autre :

Le monolingue dont je parle, il parle une langue dont il est *privé*. Ce n'est donc pas la sienne, le français. Parce qu'il est donc privé de *toute* langue, et qu'il n'a plus d'autre recours — ni l'arabe, ni le berbère, ni l'hébreu, ni aucune des langues qu'auraient parlées des ancêtres —, parce que ce monolingue est en quelque sorte aphasique (peut-être écrit-il parce qu'il est aphasique), il est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ (*M*, 117).

Et pour le dire plus clairement encore, il affirme : « je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne [...]. Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre » (*M*, 47). À propos de cette langue dont il fut de naissance dépossédé et exclu, demeurant indéfiniment « *au bord* du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte » (*M*, 14), Derrida analyse les effets d'une nécessaire mais tout aussi impossible appropriation. Ce rapport d'aliénation, de manque ressenti face à la langue maternelle n'est pas sans trouver résonance, bien que de manière très différente, chez Joyce qui a lui aussi éprouvé, à cause de la situation coloniale qui lui avait été historiquement imposée, sa langue maternelle comme lointaine, voire étrangère, « langue supposée maternelle mais dont la source, les normes, les règles, la loi étaient situées ailleurs » (*M*, 72), outre-mer justement, position des plus étranges pour une langue dite maternelle, en réalité déportée et demeurant fantomatique, spectrale, et faisant des sujets la parlant des « ex-portés » par rapport à la Métropole.

Le monolinguisme de l'autre désigne donc cette situation aporétique, cette impasse dans laquelle se trouve tout sujet devant sa « langue maternelle » lorsqu'elle est posée à la fois comme règle et norme, d'une part, et comme objet de désir, expérience d'altérité et langue de l'Autre, d'autre part. Autrement dit, chaque fois que le sujet ressent la langue comme Loi ou inversement — et la proposition est plus audacieuse encore, et c'est ce qui se passe pour l'écrivain —, lorsqu'il en vient à percevoir la Loi comme Langue (*M*, 69). Que se passe-t-il en effet pour le sujet qui se voit en même temps imposer sa langue comme figure interdictrice (modèle de la correction et du bien-parler,

le français est la langue du maître) et comme figure interdite (se dérobant à toute appropriation, le français reste pour lui, pour nous, cette langue inaccessible, «là-bas», mythique objet de fascination)? Dans *La Mauvaise Langue*, Catherine Mavrikakis nous a, elle aussi, récemment rappelé que la langue maternelle donne lieu à toutes sortes de fantasmes et même à des constructions délirantes, et n'est jamais simplement «donnée à celui qui la parle mais le fruit d'un travail de réappropriation<sup>2</sup>», ce qui est particulièrement vrai de ses sujets singuliers que sont les écrivains, qui cherchent à laisser leur marque sur elle. Et comme le demande encore Derrida, il n'est pas facile de savoir «qui la possède au juste» (*M*, 35), cette langue. On ne s'étonnera pas que, posée en ces termes, la question de la langue donne toujours lieu à des passions jalouses et exclusives, à «des fantasmes, des "idéologies", des "fétichisations" et des symboliques de l'appropriation» (*M*, 121), bref, à toutes formes de «trouble de l'identité» (*M*, 32). Une telle situation n'est pas sans entraîner des effets de langue précis, ce que Lise Gauvin a appelé dans le contexte de la littérature québécoise, une «surconscience linguistique<sup>3</sup>» (le terme est heureux en ce qu'il inscrit le sentiment de la langue comme instance du surmoi, sinon de la Loi), surconscience induisant toutes sortes de dysfonctionnements et d'inhibitions qui se traduiront en symptômes sensibles, entre autres, dans la voix du sujet, dans son accent, dans son intonation, et dans tous ces tremblements, bégaiements, balbutiements qui viennent se jeter en travers de sa parole et l'entraver.

Mais commençons par remarquer qu'un accent ne résonne pas à nos oreilles de la même façon selon qu'on l'entende à voix haute ou à voix basse. Avant d'en venir à l'analyse de ces phonographies de l'accent, je voudrais encore m'attarder un instant à une scène particulièrement forte du *Monolinguisme de l'autre*, scène dans laquelle Derrida fait, à propos de l'accent, un aveu quelque peu surprenant par son ton, justement, soudain tendu par une intensité qui fait dresser l'oreille. Je me

2. Catherine MAVRIKAKIS, *La Mauvaise Langue*, Seyssel, Champ Vallon, «L'or d'Atalante», 1996, p. 7.

3. Lise GAUVIN, «Une surconscience opérante: les stratégies textuelles des années 80», *Discours social/Social Discourse*, «La langue fétiche/*Fetishizing Language*», vol. 5, n<sup>os</sup> 3-4, été-automne 1993, p. 139-155. Voir aussi de la même auteure «D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone», dans *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 5-15.

permettrai de citer un peu longuement ses propos car, tout en étant absolument propres à son expérience de la langue, ils me paraissent circonscrire une ambivalence caractéristique à l'endroit de l'accent.

Dans ce passage, Derrida rappelle que, dans son milieu d'origine, le milieu colonisé des « Français d'Algérie », « on n'entrait dans la littérature française qu'en perdant son accent » (*M*, 77). Il enchaîne ensuite avec cette analyse de sa propre relation à l'accent :

Je crois n'avoir pas perdu mon accent, pas tout perdu de mon accent de « Français d'Algérie ». L'intonation en est plus apparente dans certaines situations « pragmatiques » (la colère ou l'exclamation en milieu familial ou familier, plus souvent en privé qu'en public, et c'est au fond un critère assez fiable pour l'expérience de cette étrange et précaire distinction). Mais je crois pouvoir espérer, j'aimerais tant qu'aucune publication ne laisse rien paraître de mon « français d'Algérie ». Je ne crois pas, pour l'instant et jusqu'à démonstration du contraire, qu'on puisse déceler à *la lecture*, et si je ne le déclare pas moi-même, que je suis un « Français d'Algérie ». De la nécessité de cette transformation vigilante je garde sans doute une sorte de réflexe acquis. Je n'en suis pas fier, je n'en fais pas une doctrine, mais c'est ainsi : l'accent, quelque accent français que ce soit, et avant tout le fort accent méridional, me paraît incompatible avec la dignité intellectuelle d'une parole publique (*M*, 77-78).

Outre le caractère peut-être provocateur d'un tel aveu concernant la pureté de la langue de la part d'un philosophe qui, plus que tout autre, s'est précisément employé à dissoudre ce motif de la pureté de l'origine, on sera frappé ici par deux différences importantes introduites par Derrida relativement à l'accent. La première concerne la distinction entre la parole familière et la parole publique. Il est en effet d'usage que l'accent soit réservé à la première, la parole privée, sorte d'« intensificateur » du langage relevant de l'émotion et des passions, alors qu'il doit être effacé de la seconde, la parole publique, la loi de la langue exigeant l'universalisation des particularismes individuels, régionaux ou locaux. La seconde différence soulignée par Derrida est plus subtile et a trait à un autre partage, passant cette fois entre l'oral et l'écrit. Il y aurait d'une part l'accent au sens courant du terme, l'accent « oral », fortement marqué dans la parole si l'on veut, qui se manifeste dans les situations pragmatiques de la communication (la colère, l'exclamation, où la voix s'élève d'un ton) : pour reprendre des

analyses anciennes de l'auteur de *La Grammatologie*, on pourrait dire que cette acception pragmatico-linguistique de l'accent renverrait à une conception restreinte, *phonocentrique*, de la voix, où l'accent ne modifie en rien le sens de l'énoncé. D'autre part, il y aurait un autre type d'accent, qui s'inscrit cette fois dans le système de l'écriture de manière beaucoup plus fine, infinitésimale même, puisqu'on peut à peine le « déceler » à la lecture sans qu'il soit déclaré au préalable. Cet accent que je qualifierais de *phonographique* se signifierait, lui, de manière beaucoup plus sourde, moins « résonnante » que le premier, le plus souvent à voix basse, dans un tout autre registre, donc, que l'accent phonocentrique. Dans ce second cas, l'accent, tout en étant le cœur de la voix, ne serait même plus limité au caractère verbal du langage : il pourrait, sans le signaler, passer outre à la parole même, et on ne compte pas, dans les scènes d'aveu au sujet de la langue chez Derrida, des notations de ce genre où il est question, par exemple, de « [se] confier presque sans mot dire » (*M*, 14), « sans parler même » (*M*, 14). On tiendrait peut-être ici une distinction intéressante pour circonscrire les effets produits par l'accent, selon qu'il intervient comme intensificateur du message sans en altérer la signification, ou que, tel un timbre *sotto voce*, il soit néanmoins perçu comme une voix sous la voix, la voilant ou la doublant, gardant le pouvoir de détourner complètement le sens de l'énoncé, parfois à l'insu même du locuteur.

Mais revenons à l'aveu de Derrida, qui prend un tour plus étonnant encore au moment où il exprime son aversion pour tout accent entachant la pureté de la langue française :

L'accent signale un corps à corps avec la langue en général, il dit plus que l'accentuation. Sa symptomatologie envahit l'écriture. C'est injuste mais c'est ainsi. À travers l'histoire que je raconte et malgré tout ce que je semble parfois professer d'autre part, j'ai contracté, je l'avoue, une inavouable mais intraitable intolérance : je ne supporte ou n'admire, en français du moins, et seulement quant à la langue, que le français pur. [...] je n'ose avouer encore cette exigence compulsive d'une pureté de la langue que dans les limites dont je suis sûr : cette exigence n'est ni éthique, ni politique, ni sociale. Elle ne m'inspire aucun jugement. Elle m'expose seulement à la souffrance quand quelqu'un, et ce peut être moi, vient à y manquer (*M*, 78-79).

Et, à nouveau, il insiste sur ce point essentiel :

J'avoue donc une pureté qui n'est pas très pure. Tout sauf un purisme. Du moins est-ce la seule impure « pureté » dont j'ose confesser le goût. C'est un goût prononcé pour une certaine prononciation. Je n'ai cessé d'apprendre, surtout en enseignant, à parler bas, ce qui fut difficile pour un « pied noir » et surtout dans ma famille, mais à faire que ce parler bas laissât paraître la retenue de ce qui est ainsi retenu, à peine, à grand peine contenu par l'écluse, une écluse précaire et qui laisse appréhender la catastrophe. À chaque passage le pire peut arriver.

Je dis « écluse », écluse du verbe et de la voix [...]. Ce barrage menace toujours de céder. J'ai été le premier à avoir peur de ma voix, comme si elle n'était pas la mienne, et à la contester, voire à la détester.

Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause du ton, au fond, et non du fond. Et ce que, obscurément comme malgré moi, je cherche à imprimer [...], c'est peut-être un ton. Tout se met en demeure d'une intonation (*M*, 80-81).

Ce passage remarquable exigerait un long commentaire ; je me limiterai à deux observations. D'abord, on le voit, l'accent, encore une fois, dans la perspective de Derrida, n'est jamais limité à sa dimension pragmatico-linguistique, pas plus qu'il ne se réduit à une ortho-correction — le bien-parler, par exemple — de la langue : si l'accent est intolérable, c'est parce qu'il « expose à la souffrance », et donc, à nouveau, c'est la dimension affective — honte ou amour de la langue — qui est ainsi, à travers lui, mise au jour et dévoilée. Seconde remarque : l'accent est très fortement lié, pour lui à l'intonation, au timbre et tout particulièrement à un ton bas, au plus près de la peur et du tremblement que sa propre voix peut inspirer au sujet. On ne saurait plus clairement dire le déplacement qui m'importe ici, en l'occurrence celui de l'accent comme accentuation de la parole à l'accent comme intonation dans l'écriture, conception qui excède, comme le dit Derrida, « le point de vue grammatical, [...] néglige même le "style" pour se plier à une règle plus secrète, pour "écouter" le murmure impérieux d'un ordre » (*M*, 79) venu de la langue elle-même. Au-delà du ton, c'est donc « ce qui donne son ton au ton, [le] rythme » (*M*, 81) qui est capté dans l'accent et lui confère sa véritable portée. Or, le rythme touche toujours à la question des origines du langage (« Cela commence donc avant de commencer. Voilà l'origine incalculable du rythme » [*M*, 81]). Si l'accent fascine à ce point, ce n'est jamais uniquement pour des raisons socio-historiques, mais bien parce qu'il réactive fortement cette

question de l'Origine, dimension qui se trouve également au cœur de la scène de l'accent représentée chez Joyce.



L'image du barrage évoquée plus haut par Derrida suggère qu'il y a toujours un danger, plus ou moins contrôlé (et plutôt moins que plus), dans cette question d'accent, une menace qui risque à tout moment d'exploser : cette image nous conduit tout droit à une autre scène de langage exemplaire que l'on trouve dans *Dublinois*, recueil de nouvelles où Joyce était particulièrement préoccupé de transposer l'essence même de l'être-irlandais, cette qualité particulière de l'*Irishness*, qui s'incarnait, plus que dans des thèmes ou motifs, dans des manières de dire et de parler. Cette transcription de l'oralité, Joyce n'aura de cesse en fait de l'approfondir toujours davantage dans toute son œuvre. Pour des raisons de clarté, j'ai préféré laisser de côté la complexité de la textualisation des langues dans la « *new Irish stew* » de *Finnegans Wake*, ou même les translittérations audacieuses qu'on trouve dans certaines parties fortement oralisées d'*Ulysse*, pour m'attacher à une œuvre des débuts, en apparence plus sage.

Dans *Dublinois*, on le sait, Joyce cherche à saisir l'âme de Dublin la brune, cette « hémiplegie ou paralysie que beaucoup tiennent pour une ville<sup>4</sup> » et qui affecte tous les domaines de la vie, de l'économie à l'organisation sociale, aux pulsions libidinales de ses citoyens, en passant bien entendu par leur langage, leurs phrases souvent laissées inachevées, en suspens. Joyce a été dès les commencements de son œuvre éminemment sensible à ces effets de langue opérant à différents niveaux dans son œuvre : on trouve de nombreux emprunts lexicaux, citations, dialogues en parlars locaux et stylisés, tics phonétiques et morphologiques (le fameux « Ay » irlandais), mais aussi des interventions plus subtiles où l'oralité n'est plus limitée aux dialogues, mais contamine aussi le cadre de la narration. Par ailleurs, Joyce adoptera

4. « Lettre de James Joyce à Constantin P. Curran, sans date [1904] », dans James JOYCE, *Œuvres*, t. I, édition établie par Jacques Aubert. Textes traduits par Jacques Aubert, Jacques Borel, André Du Bouchet, J.S. Bradley, Anne Machet, Ludmila Savitsky, Marie Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1130. Sauf mention contraire, j'utiliserai cette édition et y renverrai directement dans le corps du texte, à l'aide du sigle O suivi de la page.

très tôt une attitude critique à l'endroit de toute tentative de translittération de l'accent où la langue parlée serait tout simplement traduite dans la graphie. À l'exception de quelques *Poèmes de jeunesse*, Joyce ne récidiva guère dans ses efforts de transcription littérale du dialecte. Si ces effets de langue-là lui paraissaient sans doute trop faciles, Joyce continua tout de même d'enregistrer dans ses *Épiphanies* et *Stephen le Héros*, première version du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, sa fascination, encore exprimée ici en termes romantico-lyriques, pour ce qu'il appelait le « trésor » de la langue :

Ce n'est pas seulement dans le Skeat qu'il trouvait des mots pour son trésor, il en recueillait aussi au hasard, dans les boutiques, sur les affiches, sur les lèvres de la foule qui déambulait pesamment. Il se les répétait tant et tant qu'à la fin ils perdaient pour lui leur signification immédiate et se transformaient en paroles admirables. [...] Certaines expressions venaient à lui, réclamant d'être interprétées. [...] il lui arrivait tout à coup d'entendre un ordre lui enjoignant de partir, de demeurer seul, une voix qui faisait vibrer jusqu'au tympan de son oreille, une flamme qui d'un bond pénétrait dans la vie divine du cerveau (*Stephen le Héros*, chap. xv, O, 345-346).

Incidemment, pourrait-on mieux dire la fonction de l'écrivain, posé ici en analyste de la langue (« Certaines expressions venaient à lui, réclamant d'être interprétées »), qui reçoit, enfermé dans une sorte de tête-à-tête exclusif, un ordre impérieux venu de la langue elle-même ? On retrouve ici le fantasme exprimé plus haut par Derrida, qui se voit comme recueillant « [l]a dernière volonté de la langue, en somme, une loi de la langue qui ne se confierait qu'à [lui] » (*M*, 79).

Ce n'est donc pas la seule oralité de l'accent irlandais qui frappe l'oreille de Joyce et la fait « vibrer jusqu'au tympan », c'est déjà tout autre chose, quelque chose de plus complexe, qu'il tente de capter dans ces épiphanies, cette phonographie de la voix irlandaise : par exemple, l'effet précis que produit « une expression tendrement significative, chaque fois que la conversation descendait au degré le plus bas de la banalité ». Et dans la nouvelle de *Dublinois*, sur laquelle je me concentrerai maintenant, « Contreparties », il est révélateur que dans l'idiome de son personnage principal, qui utilise un niveau de langue particulièrement familier, et même vulgaire, Joyce ait recours à des expressions populaires seulement dans les esquisses préliminaires du manuscrit et qu'il les efface ensuite (par exemple, il orthographie d'abord « *me nabs* »

de façon à faire entendre et voir au lecteur l'accent de Dublin, mais il revient ensuite à la graphie habituelle (« *my nabs* »), jugeant cet effet trop appuyé). La transcription de la manière irlandaise de dire passe donc déjà par d'autres moyens, autrement plus subtils (par exemple, corriger à la baisse les niveaux de langue pour les accorder à la perception du protagoniste (Joyce change « *stupid* » pour « *loutish* », « *ruined himself* » pour « *done for himself* »); remplacer une expression idiomatique d'abord empruntée au français pour l'abaisser par un équivalent tiré du fond anglo-saxon<sup>5</sup> (« *aspect* » pour « *sight* », plus courant en anglais), qui correspond au point de vue linguistique commun du personnage; réduire l'écart entre la narration et les dialogues, technique qui s'intensifiera dans *Ulysse* et surtout *Finnegans Wake*, où il abolit toute hiérarchie entre les voix narratives).

Je rappelle brièvement la trame de « Contreparties », l'une des nouvelles les plus sombres de *Dublinois* où Joyce plonge dans la zone trouble des rapports sado-masochistes qui règlent (et dérèglent) les échanges entre maître et esclave, patron et employé, agresseur et victime et, finalement, père et enfant. « Contreparties » raconte l'histoire de Farrington, petit employé de bureau dont le travail consiste à copier des lettres, à faire des doubles des documents (tous les détails ont ici leur importance, jouent une petite partie dans la Contrepartie générale); celui-ci se fait presque mettre à la porte parce qu'il s'est moqué, dans une répartie mal à propos qui lui a échappé, de son patron, Mr Alleyne. Frustré, Farrington ressent un besoin pressant de se saouler. Pour boire, il doit laisser sa montre en gage chez le prêteur; au bar, il paie la tournée à ses compagnons, qui font les gorges chaudes en répétant, mais avec toujours moins d'effet, son bon mot (la dimension de la répétition, de l'imitation dégradante est cruciale ici); il se fait battre par un adolescent dans une épreuve de force au tir au poignet; il fait la rencontre d'une « élégante » qu'il voudrait séduire mais qui finit par l'ignorer; accumulant vexations sur humiliations, il finit par rentrer à la maison, qu'il trouve désertée, sa femme étant partie à la messe; sa colère refoulée éclate alors, et la scène culmine dans les supplications de l'enfant battu, dont le masochisme teinté de religiosité redouble en contrepoint le sadisme du père :

5. Ces remarques s'appuient sur les notes de Jacques Aubert (*O*, 1515, 1516, 1517).

Ô, p'pa! cria-t-il. Ne me bats pas! Et je... dirai un *Je vous salue Marie* pour toi... Je dirai un *Je vous salue Marie* pour toi, p'pa, si tu ne me bats pas... Je dirai un *Je vous salue Marie*... (O, 192).

Le cycle de la vengeance et du ressentiment se révèle dans cette nouvelle particulièrement impitoyable<sup>6</sup>. Mais si Joyce se montre un analyste aussi fin, ce n'est pas par le réalisme, aussi cru soit-il, dont il use pour décrire l'engrenage de la violence, ni même, comme le souligne Jacques Aubert, par son « analyse critique de la société<sup>7</sup> » dublinoise, de ses toujours trop mesquins investissements, qu'ils soient sociaux, politiques, économiques, religieux ou affectifs. Certes, Joyce expose de manière plus précise que tout sociologue ou anthropologue culturel tous les rouages d'oppression et de connivence qui se relaient dans cette société, du bureau, au clou, au pub, à la maison, le foyer domestique n'étant en aucun cas un lieu de protection, mais bien plutôt le lieu de décharge des pulsions réprimées dans les autres sphères sociales. Pourtant, si cette nouvelle produit à la lecture une si forte impression, ce n'est pas seulement à cause de ce thème, mais en raison d'une certaine tonalité par laquelle Joyce parvient à inscrire cette violence de l'humiliation jusque dans les faits de langue eux-mêmes, en restituant tous les courants souterrains, les *undertones* qui vont exploser à la fin dans le geste de colère du père. Car Joyce ne se contente pas de reproduire, de répéter comme ses personnages, les effets de langue qu'il entend; il va plus loin en faisant du langage des Dublinois, et de celui de Farrington en particulier, le symptôme majeur qui canalise et relance la violence, toujours sur le point de déferler, de déborder de l'écluse et d'emporter la faible digue de résistance du sujet.

6. Hélène Cixous propose cette interprétation de l'économie libidinale mise en scène dans cette nouvelle à laquelle je souscris entièrement : « [...] vidé, castré, assoiffé, inassouvi, n'ayant plus de support, d'auxiliaire de sa virilité, biceps coupé, gousset épuisé, Farrington prend, pour suppléer à sa force, Contreparties de ses Contreparties, de ses parties menacées, une canne — instrument de parade symbolique, dont Joyce tira cent effets — pour battre le fils en lequel il s'identifie dans une scène renversante : non pas banale excitation vengeresse de l'ivrogne, mais récupération de toute la violence subie, diffusée, en un énorme désir de meurtre de *soi-même*. Car c'est dans une projection-en-contre-partie que Farrington se donne à lui-même les coups de la verge perdue. Scène hallucinante, et jaillissement, en lieu de sperme, de balbutiements virginaux : *Hail Mary, je vous salue* » (Hélène Cixous, « Vers une théorie de la crucifiction », dans James Joyce, *Dublinois : Les Morts. Contreparties/Dubliners : The Dead. Counterparts*, introduction par Hélène Cixous, traduction de Jean-Noël Vuarnet, Paris, Aubier-Flammarion, 1974, p. 54, dorénavant désigné par le sigle *D* suivi de la page).

7. Jacques AUBERT, « Notice de "Contreparties" », *O*, 1572.

Dans la perspective qui m'occupe ici, « Contreparties » s'impose comme un véritable texte emblématique parce que tout y tourne précisément autour d'une histoire d'accent — et, on le verra, du conflit entre plusieurs accents. On pourrait même dire que c'est l'accent qui déclenchera la suite cataclysmique des actions représentées dans le texte, véritable grain de sable dans l'engrenage textuel, qui le met en mouvement et le fait dérailler à la fois, jusqu'à sa conclusion fatale. Dès le premier paragraphe, dès l'incipit en fait (« La sonnette carillonna furieusement et, lorsque Miss Parker alla au tube acoustique, une voix furieuse, à l'accent perçant d'Irlande du Nord, cria : "Envoyez-moi Farrington!" » [O, 181]), la question de l'accent semble déjà pour ainsi dire parler d'elle-même, toute seule (Joyce souligne souvent ce caractère intransitif du langage, en le détachant du locuteur, comme il le fait plus loin dans ce passage : « La voix aiguë cria » [O, 180] / « *The shrill voice cried* » [D, 160]). De manière significative, la voix, la langue devançant le sujet, comme ce sera le cas plus loin avec la répartie qui vaudra à Farrington d'être presque mis à la porte, parce qu'il n'a pas su résister à la tentation de répondre à la question de son patron : « Me croyez-vous complètement idiot ? » : « [...] presque avant qu'il eût pu s'en rendre compte, sa langue trouva le trait de génie : "Je ne crois pas, Monsieur, que ce soit une question à me poser." » Parce qu'il n'a pas su contrôler sa langue (« Cette fois-ci, il avait fait une belle bêtise ! Il ne pouvait donc pas tenir sa langue ? » [O, 186]), parce qu'il n'a pas su, comme le dit encore mieux l'expression idiomatique anglaise, garder « *his tongue in his cheek* » (D, 170), cette phrase-lapsus le contraint, en guise de compensation, à présenter de « basses excuses » : si le renvoi est évité de justesse, cette faute de langue, il le sait, affectera tout son avenir (« Mr Alleyne ne lui laisserait pas de repos ; sa vie serait un enfer » [O, 186]).

Si on lui prête l'oreille, « Contreparties » se présente donc d'entrée de jeu comme une singulière histoire d'accent qui nous mène tout droit en terrain miné, une histoire qu'il serait à peine exagéré de lire en termes d'agression et même d'autodestruction du sujet par la langue. L'accent a en effet ici partie liée, dans la désintégration du personnage principal, avec la castration et, au-delà, avec la pulsion de mort la plus brute, ponctuée à chaque étape du récit par le retour de jurons qui envoient tout voler en éclats (« *Blast it!* » / « Bon Dieu ! » ; « *he cursed*

*everything*»/«il maudissait tout»). On pourrait donc dire que la première transcription phonographique de l'accent dans «Contreparties» renvoie, de manière presque classique, à un conflit politique: c'est bien en effet parce que l'accent de Mr Alleyne est immédiatement identifié comme provenant de l'Irlande du Nord que Farrington ressent l'injonction de son patron (Mr Alleyne lui donne, par personne interposée, un ordre, d'ailleurs relayé et amplifié par le «tube acoustique», prothèse qui blesse encore plus son oreille susceptible) comme une agression. D'emblée, le conflit politique qui oppose Belfast, c'est-à-dire la province de l'Ulster, à Dublin donne le ton, si l'on peut dire, un ton particulièrement belliqueux, à cette scène. À travers leurs accents respectifs, Mr Alleyne et Farrington sont tout de suite épinglés comme les représentants de deux provincialismes qui ne peuvent que s'affronter dans une première «contrepartie» d'importance. D'un côté, l'accent du patron, qui le classe dans le camp de la minorité protestante possédante, est associé à des traits négatifs qui irritent Farrington bien avant que le «message» ne l'atteigne: sa voix est décrite comme haute, aiguë, perçante, toujours furieuse (contretemps surprenant, car Mr Alleyne, tyran grotesque décrit comme «un nain en fureur» [O, 186], est plutôt fluët). De l'autre côté, la voix dublinoise de Farrington, qui représente la majorité catholique dominée, est une voix évasive, rentrée, faussement soumise, dont le registre est le marmonnement: «il marmotta un "Que le diable l'emporte!" / «*The man muttered*<sup>8</sup> "Blast him!" under his breath» (D, 160-161) (on observe ici un intéressant oxymoron entre le murmure de la voix et le juron explosif de violence qu'elle exprime). Comme la voix de Mr Alleyne qui contredisait son physique, celle de Farrington n'est pas davantage accordée à sa forte corpulence, comme si, par une erreur comique, la voix de chacun était attachée au mauvais corps. Ainsi, la voix dublinoise, de manière significative chez Joyce, souligne-t-elle — et plutôt à voix basse qu'à voix haute — une difficile et incomplète appropriation: voix du ressentiment et de la lâcheté, c'est une voix divisée, qui s'exprime de manière détournée et hypocrite, qui parle *in petto*, en aparté, une voix qui parle pour qu'on ne l'entende pas bien et qui laisse son interlocuteur dans l'incertitude.

8. Le mot «*muttered*» porte déjà dans sa sonorité le désir de meurtre, «*murder*» étant à grand peine étouffé dans «*muttered*».

À l'origine de cette nouvelle, il y a donc un conflit ancien qui couve, dont l'animosité menace à tout moment d'être rallumée. La dimension politique de l'accent se répète d'ailleurs dans l'histoire au moment où Farrington, au pub cette fois, intercepte le regard d'une dame à ses yeux distinguée : celle-ci, alors qu'elle quitte la salle avec son groupe, « frôla sa chaise et dit *Oh, pardon!* avec l'accent de Londres » (O, 189). Cette fois, l'accent de Dublin s'oppose à celui de Londres, symbole de la domination britannique. Farrington aimerait bien prendre sa revanche et renverser ce rapport de forces en faisant une conquête sexuelle : mais loin de séduire celle qu'il croit être une Londonienne de la haute classe, il est éconduit sans mot dire par la belle. Il est révélateur de remarquer que dans le manuscrit de cette nouvelle, Joyce avait d'abord choisi un tout autre accent, beaucoup plus faubourien, pour la dame, qui devait s'exprimer avec un fort accent cockney : il discrédite ainsi de manière oblique son personnage, dont la perception aliénée le conduit à se leurrer, en attribuant un prestige indu à cette fille, alors qu'elle vient sans doute du même milieu populaire que lui. Quoi qu'il en soit, cet accent londonien que Farrington croit reconnaître ajoute à son humiliation en confirmant que cette femme lui est inaccessible, hors de sa portée.

Voilà donc les deux premières phonographies de l'accent que l'on trouve dans « Contreparties », les plus aisées à enregistrer dans un code réaliste parce qu'elles renvoient à une dimension sociolinguistique de la langue. Mais il en est d'autres plus intéressantes encore, qui nous font passer à une tout autre interrogation, esthétique cette fois, à propos de l'accent : il s'agit de la question de l'imitation, admirablement mise en relief dans cette nouvelle à plusieurs reprises. Car on touche là le véritable danger, la menace portés par l'accent : imiter l'accent de l'autre conduit directement à la violence, à la manifestation des pulsions les plus agressives ; le texte dit plus précisément de Farrington qu'il « se sentait en proie à des instincts sanguinaires, à la soif, à la vengeance, fâché contre lui-même et contre le monde » (O, 186).

La première de ces trois imitations survient tout de suite après la réplique à contretemps de Farrington à son patron, alors qu'on apprend qu'à l'origine du conflit qui les oppose, une scène primitive en quelque sorte était déjà survenue : « Mais ça n'avait jamais marché entre eux, depuis le début, lui et Mr Alleyne, depuis le jour où Mr Alleyne l'avait

surpris en train d'imiter son accent d'Irlande du Nord pour faire rire Higgins et Miss Parker : c'est comme ça que ça avait commencé» (*O*, 186). À l'origine du différend politique, on trouve donc une scène d'imitation de l'accent responsable de l'enchaînement désormais fatal des événements : l'agression du début n'est que la répétition de cette scène originaire, et il est clair que l'accent n'est pas ici un élément secondaire ou ornemental de l'histoire, mais bien le facteur central déterminant la suite de l'action. Ce qui est en cause, c'est la pulsion d'imitation — Joyce emploie le terme plus suggestif de « *mimic*<sup>9</sup> » — dans l'accent, et il s'agit dès lors de bien plus que d'un simple procédé littéraire. La représentation de l'accent chez Joyce ne se limite pas au seul « discours ethnographique », mais interroge, à travers cet aspect fondamental de l'imitation et de la répétition mis au jour comme perversion mimétique dans l'accent, la nature même du langage littéraire.

Cela n'est jamais plus évident que dans la seconde scène au pub, où l'accent de Farrington sera répété-imité-parodié, alors que ses compagnons vont répéter, avec toujours moins d'efficacité, son supposé mot d'esprit : c'est d'abord Farrington qui s'imité lui-même (« Tout en marchant, il envisageait par avance les termes dans lesquels il raconterait l'incident aux copains. "Alors, je me suis contenté de le regarder — froidement, vous savez, et puis je l'ai regardée, elle. Puis je l'ai regardé à nouveau — vous savez, en prenant mon temps. Je ne crois pas que ce soit une question à me poser, que j'ai dit" » [*O*, 187]), mais déjà la répétition entraîne un contretemps, le *punch-line* ne fonctionne plus aussi bien. Le *timing* de la répartie perd encore en vivacité quand il la raconte à ses compères<sup>10</sup>, et le rythme se décale encore un peu

9. « *Mimic* », « *mimicking* », « *manikin* » : Joyce développe tout un réseau sémantique dans cette nouvelle autour du faux et de l'artifice également en jeu dans l'imitation.

10. Un remarquable effet de contamination se produit dans cette circulation d'histoires drôles, ou du même genre, au pub. O'Hallaran enchaînera en effet avec une anecdote similaire : « [il] leur raconta comment il avait répondu au chef de bureau, quand il était chez Callan, dans Fownes's Street ; mais comme la réplique était dans le style du berger des églogues, au langage libre, il dut admettre qu'elle n'était pas aussi astucieuse que celle de Farrington » (*O*, 188). On observe ici un intéressant décalage des niveaux de langage entre, d'une part, cette allusion du narrateur à Shakespeare (les « *liberal shepherds* » viennent de *Hamlet*, acte IV, scène VII, selon Aubert) et, d'autre part, les buveurs qui ne sont certes pas en mesure de décrire en ces termes leur propre langage, même libre. Par ailleurs, ce contraste entre la grande culture et la culture populaire s'inscrit lui aussi dans la série de l'imitation

avec l'arrivée de Higgins qui donne sa version : « Et chacun de rire aux éclats lorsqu'il montra comment Mr Alleyne secouait son poing sous le nez de Farrington. Puis il imita Farrington, disant : *Et cézigue était là, calme comme pas deux [...]* » (O, 188). Cette scène souligne, on le voit, le pouvoir de transformation à l'œuvre dans la répétition. Autrement dit, l'imitation n'est jamais fidèle à l'original, la copie n'est pas pure reproduction, elle en rajoute, et c'est bien ce que cette imitation de Higgins laisse entendre : dans sa version, la lettre du message est complètement évacuée au profit d'une tentative ratée de traduction de l'accent de Farrington qui donnera, incidemment, beaucoup de fil à retordre aux traducteurs de Joyce (Jacques Aubert a recours à l'argot, « cézigue », Jean-Noël Vuarnet, à une périphrase plus élevée : « Et voilà mon bonhomme aussi placide que vous l'imaginez » [D, 173]). Imiter conduit donc à une double trahison, *et* de l'énoncé (la phrase que Higgins prête à Farrington n'a pas été dite par lui), *et* de l'énonciation (le ton adopté, « *And here was my nabs, as cool as you please* », fausse celui de la répartie originale, beaucoup plus retenu, en grossissant l'effet comique, pour la galerie justement). Bref, à force de se répéter, l'histoire passe de l'un à l'autre des interlocuteurs, mais chaque fois avec des déformations, des contaminations qui altèrent les « faits ». Et si le manque de *timing* s'aggrave avec chaque répétition, il est remarquable que cette réitération — cette récitation déjà plus ou moins fidèle de la parole telle qu'elle fut dite, avec le geste et l'intonation — nécessite un soulignement toujours plus marqué de l'oralité dans le texte (« Je ne crois pas que ce soit une question à me poser, *que j'ai dit* »). Il y a là un effet *accentué* de l'oralité qui apparaît un peu comme la Loi de l'accent : le transfert de l'oral à l'écrit implique à la fois une perte où le message est altéré, et un gain, un supplément pour garder cette oralité en relief dans la langue d'écriture.

Mais c'est la troisième occurrence de l'imitation dans cette nouvelle — le retour à la maison — qui donne à cette histoire d'accent toute sa portée et sa perversité. Lorsque Farrington rentre chez lui et trouve la

dégradante, parodique, mise en scène dans tout ce passage. Encore une fois, c'est un changement de registre dans l'oralité qui accentue toute l'histoire, lui donne un tour de plus. Les effets de l'histoire de O'Hallaran se perdent dans le « bruit des voix et des verres » (D, 175), ils ratent leur cible et résonnent de manière assourdie (*the story falls flat*, pourrait-on dire en anticipant un signifiant majeur de cette nouvelle).

maison vide, c'est en effet l'accent de son fils qui déclenchera le passage à l'acte de la violence refoulée jusque-là, dans une répétition inversée de la scène d'ouverture où lui-même avait été agressé par le fort accent de Mr Alleyne. Or, l'accent de Tom est précisément «*flat*», une tonalité que les traducteurs ont à nouveau beaucoup de mal à rendre en français («*accent commun*», selon Aubert [*O*, 191]; Vuarnet le passe tout simplement sous silence [*D*, 179]).

Cet accent plat, fade, non tonique est pourtant des plus importants parce qu'on peut induire, à partir de l'irritation croissante qu'il provoque chez Farrington, que l'enfant imite ainsi, sans doute à son insu, la voix de la mère absente. Ainsi se trouve représentée une ronde vertigineuse où l'imitation de l'accent se révèle éminemment contagieuse: Farrington, qui a lui-même imité l'accent de Mr Alleyne avec les conséquences que l'on sait et qui a été imité par ses compagnons du pub, se met à contrefaire l'accent — sans accent — de son fils: «*Il se mit à singer l'accent commun de son fils, répétant à mi-voix: À la chapelle. À la chapelle, s'il vous plaît!*» (*O*, 191). Notons que dans la contrefaçon ce n'est pas seulement l'énoncé, ce qui est dit, qui importe, mais le ton, la manière de dire, le lien avec la prosodie, c'est-à-dire le rythme dans la prononciation<sup>11</sup>, qui est parodié. Encore une fois, l'accent, loin d'être anecdotique, se révèle être le clou de cette scène dans une réversibilité où les positions ne cessent de s'échanger, où l'original se perd et où les copies, comme les documents que Farrington doit recopier, se mettent à se multiplier: le père imite l'enfant, qui imite la mère, qui imite elle-même le discours religieux. C'est donc le «*flat accent*» du fils qui téléguidé l'irruption agressive, précisément à cause de la passivité de la voix, de son timbre mat et insipide, de sa tonalité blanche et fausse (en musique, et on sait comme Joyce avait l'oreille sensible à ces effets-là, «*flat*» marque le bémol, «*to sing flat*», c'est chanter faux). Comme si cet accent blanc, qu'on perçoit à peine, tel un ultra-son, faisait soudain craquer le seuil de tolérance de Farrington, qui en a pourtant essuyé bien d'autres au cours de la journée, et des bien plus éprouvants pour son tympan...

11. Les phrases trouées du petit garçon traduisent un rythme lent, une hésitation très marquée et peut-être un bégaiement, trouble pathologique fréquent qui affecte la parole irlandaise, surtout quand elle parle bas.

L'accent fade de Tom est la goutte d'eau qui emporte l'écluse fragile qui avait forcé Farrington à refouler ses pulsions haineuses. Aucune prière n'y changera rien (d'autant que Farrington n'a cessé tout au long de la soirée de jurer, de maudire et de tout envoyer au diable) : le masochisme de la victime, sa voix tremblante de frayeur dans son oraison suppliante, est le complément parfait de celle du père tyran, qui ne fait que retourner l'agression qu'il a lui-même subie<sup>12</sup>.

De l'accent aigu de Mr Alleyne à l'accent londonien de la dame, à l'accent plat de l'enfant : on observe donc ici toute une phonographie de la voix, modulée aussi bien dans le registre haut que dans le registre bas (Farrington se parle à lui-même « à mi-voix » lorsqu'il singe son fils), dans le registre politique que dans le registre familial, en public qu'en privé. Ce qui me semble particulièrement intéressant dans le traitement joycien de l'accent, c'est que l'auteur ne le réduit pas à un particularisme individuel, un idiolecte qui ajouterait une petite touche vériste au personnage, mais qu'il fait de ce trait réputé secondaire, ou même insignifiant quant au sens, le point central, mieux, le *punctum*, pour reprendre un concept barthésien, de cette nouvelle. Et Joyce ne s'en tient pas à ce seul déplacement de l'accent, mais le pose à lui seul comme un véritable acte de langage, un lieu privilégié où le mimétisme et l'imitation sont saisis dans une critique de l'esthétique réaliste, complètement subvertie par ces effets de langue pervers. Dans chacun des cas représentés ici, la question de l'imitation prend ainsi une tournure qui s'aggrave. Imiter l'accent apparaît dans cette perspective comme un acte délictueux qui peut entraîner les conséquences les plus sérieuses. Peut-être parce qu'il touche à la question des origines, l'accent est le nerf sensible de la guerre des langues, il n'est jamais loin de la castration, remarquablement saisie par Joyce dans l'image finale, et finalement, de la pulsion de mort. Ce n'est certes pas un hasard si, comme le voit pour une rare fois avec lucidité Farrington, « c'est comme ça que ça avait commencé » (*O*, 186) : l'accent fraie avec les zones psychiques les plus redoutables, les plus prêtes à dégénérer en

12. Généalogie de la voix, transmission inconsciente du timbre de père en fils : Farrington et son fils partagent en effet la même syntaxe inchoative, laissant tous deux leurs phrases inachevées dans une ponctuation suspensive ; le fils à la voix éteinte oppose la même résistance faible et murmurante à la colère qui déferle sur lui que son père avant lui, devant celle de Mr Alleyne.

conflits violents. Imiter l'accent est une figure archaïque, originaire presque, du crime, le détonateur de toute guerre dans son essence, peut-être : en portant outrage à la pseudo-pureté de la langue, l'accent exige toujours réparation dès que, comme ici, l'honneur national<sup>13</sup> s'en mêle.

On le pressentait : les langues sont dangereuses. Le petit Tom l'apprend à ses dépens, le sens ambigu de la phrase de son père lorsqu'il le bat — « Je t'apprendrai à recommencer » (*O*, 191) — s'inscrivant dans sa chair et sa mémoire : prononcés avec ce ton particulier, à voix basse et retenue, ces mots seront à jamais pour lui annonciateurs de catastrophe. Désormais, cet accent-là le fera trembler à l'avance... Tout ici est, de manière extrêmement profonde, question d'accent : tout dépend du ton avec lequel on prononcera un mot, de l'inflexion, de l'intonation qui l'infléchira dans un sens ou dans l'autre.

La manière dont maîtres ou parents inculquent le sens de certains mots à un enfant — et je ne parle pas seulement ici des règles de grammaire ou de l'ordre de l'ortho-correction linguistique, mais du rapport à soi, intime, qu'un enfant entretient avec certains mots, leur sonorité, leur forme même — laisse une empreinte indélébile. Derrida montre bien, dans *Le Monolinguisme de l'autre*, comment son exclusion de la langue se joua dès le premier jour d'école alors que, jeune élève dans la classe, des frontières « invisibles et presque infranchissables » (*M*, 66) séparaient irrémédiablement entre eux les petits Algériens, Arabes et Kabyles : transféré de la Mère-Patrie, le système éducatif français, en complète rupture avec le milieu familial, privé, apprenait le français en toute « hégémonie de l'homogène » (*M*, 69) à ces petits Maghrébins sans même qu'il soit nécessaire d'interdire formellement « leur » langue d'origine (il n'y avait pas à le faire, puisque celle-ci, l'hébreu, le berbère ou l'arabe, était déjà marginalisée et exclue dans les faits, rendue inutile par la politique coloniale). Or, ce qui se passe dans une telle situation entraîne une portée incommensurable, qui touche à la possibilité même du dire — et de l'indicible : « Quand on interdit l'accès à une langue, on n'interdit aucune chose, aucun

13. Dans ce conflit politique des accents, l'honneur national a été épinglé à plusieurs reprises, écorchant l'amour-propre, le narcissisme de Farrington. C'est ce qui se produit, entre autres exemples, lors de l'épreuve de force au pub, où il sera battu au tir au poignet par un « blanc-bec » (« *stripling* »), n'arrivant pas à « défendre (« *uphold* ») l'honneur national » (*O*, 189).

geste, aucun acte. On interdit l'accès au dire, voilà tout, à un certain dire. Mais c'est là justement l'interdit fondamental, l'interdiction absolue, l'interdiction de la diction et du dire» (*M*, 58).

De l'aphasie natale éprouvée par Derrida en tant que jeune juif maghrébin qui s'est lancé, à corps perdu mais aussi à son corps défendant, dans une langue qui n'était pas la sienne, aux phonographies rusées et perverses qu'un sujet irlandais entretient à l'endroit de la langue de l'Autre, l'anglais, langue de l'oppression politique qu'il soumet à ses propres fins, j'espère avoir réussi à suggérer à partir de ces quelques phonographies, en gardant la singularité de chacune de ces expériences, à quel point l'accent dit beaucoup plus que l'accentuation et reste un facteur d'étrangeté à soi. Au fond, comme le disait Derrida, tout ce qui nous fait peur ou nous angoisse, tout ce qui nous fait jouir ou trembler, vient du ton, là où — et Derrida et Joyce se traduisent ici au plus près, presque dans le *quantum* prosodique de leur langue respective — « Cela commence donc avant de commencer » (*M*, 81), « *that had been the beginning of it* » (*D*, 170). L'accent, le ton, le rythme : c'est bien là que l'écrivain « joue le tout pour le tout » (*M*, 81) et que « l'écluse du verbe et de la voix » peut toujours soudain s'ouvrir d'une intonation.

Une version modifiée de ce texte a été publiée sous le titre « Phonographies de l'accent: James Joyce et Jacques Ferron », *Poétique*, n° 116, septembre 1998, p. 463-486.