



Università degli Studi di Torino

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Moderne

DISSERTAZIONE FINALE

Variations du langage dans l'espace urbain:

un parcours d'analyse pour deux romans contemporains

Candidata

Serena Orlando

N. Matricola: 832320

Relatore

Prof.ssa Cristina Trincherò

Anno Accademico 2018/2019

INDEX

Introduction.....	3
Chapitre I: Hector Mathis et Jacques Houssay: deux profils d'auteurs émergents..	6
I.1: Hector Mathis	6
I.2: Jacques Houssay	6
Chapitre II: K.O. et Border: le plan de la fiction et de la narration	8
II.1: Les personnages	8
II.2: Le contexte spatial et temporel.....	13
II.3: La narration	17
Chapitre III: K.O. et Border: une analyse des langages.....	21
III.1: Le langage en tant que reflet de la réalité socio-spatiale	21
III.2: Considérations sur la langue : variations langagières et champs sémantiques dans l'espace urbain	25
III.3 La musicalité du langage: figures de style, expressions et mots du monde de la musique	29
III.4 Les entrées de dictionnaire et leur rôle dans Border	36
Conclusion	43
Bibliographie.....	56

Introduction

Le but de mon travail est de démontrer comment l'espace urbain influence et favorise la formation de variations de la langue française standard à travers d'une analyse stylistique et linguistique de *K.O.* et *Border*, deux premiers romans écrits respectivement par Hector Mathis et Jacques Houssay.

Hector Mathis est un écrivain débutant né aux environs de Paris en 1993.

Passionné de musique, notamment du genre rap, il passe ensuite à cultiver une vocation littéraire et à l'écriture, avec la publication de son premier roman *K.O.*, qui paraît le 16 août 2018 chez Buchet Chastel.

La publication de son prochain roman est prévue pour septembre 2020.

Ayant grandi dans la périphérie, la réalité de la banlieue inspire et influence son travail littéraire, et se fait l'élément caractérisant son premier roman, au niveau thématique, linguistique et d'action.

Jacques Houssay est un écrivain débutant né en 1976. Pendant sa vie il a exercé les professions de travailleur social, de comédien, de barman, de cheminot et de veilleur de nuit, avant de se consacrer à l'écriture de son premier roman, *Border*, publié en 2019 par Le Nouvel Attila.

A présent, l'auteur a des projets d'écriture littéraire et théâtrale en cours.

Tout comme Hector Mathis, même dans le travail de Jacques Houssay la thématique de la marginalisation se révèle centrale; les premiers romans des deux auteurs sont donc unis par le fil rouge d'une réalité urbaine sociale aux marges.

L'interprétation de ces espaces varie selon le type d'expérience vécue par chacun.

Hector Mathis a grandi dans le département des Yvelines

Mathis enracine donc sa création littéraire dans son vécu personnel: il réécrit sa

«grisâtre», c'est-à-dire la façon dont il appelle la banlieue, en se fondant sur

l'expérience directe qu'il a eue de ce lieu et de son ambiance.

À propos de son rapport avec la périphérie, l'auteur affirme:

Je ne sais pas si le rapport à la périphérie est complexe, je ne peux parler que du mien. C'est un sentiment troublant. Un attachement inquiet...Où que j'aille je trimballe ma grisâtre, elle ne me quitte jamais. Et je ne veux pas pourtant plus y vivre. Drôle de matière. Je nourris pour elle des sentiments contradictoires. C'est ce qui la rend inépuisable. ¹

À travers la musicalité qui caractérise son écriture, Mathis parvient à une description très personnelle de l'espace périphérique: un espace qui influence la vie de ses habitants, la langue qu'ils parlent et leurs actions.

Jacques Houssay, en revanche, fait preuve d'une vision multiple et ouverte de cet espace aux marges. En effet, même si l'auteur affirme d'avoir vécu et travaillé dans la banlieue, il fait une précision très importante: selon lui², le «Border» n'est pas nécessairement un lieu périphérique dans l'acception stricte de banlieue, mais plutôt une bordure, un espace "blanc", indéfini, de passage. Certainement, l'allusion à une surface, métaphorique ou non, d'ombre, de marginalisation et de dégradation, est toujours intrinsèque à son roman.

Tout d'abord, mon étude vise à analyser les deux premiers romans *K.O.* et *Border* avec le but d'examiner comment l'imaginaire et la réalité l'espace citadin influence la langue française standard en favorisant la formation de variation langagières.

En deuxième lieu, on va examiner les raisons à l'origine de l'élaboration de ces variations linguistiques et leur caractéristiques principales.

Ensuite, au moyen d'une lecture approfondie des deux récits, il sera possible d'observer comment ces langages verbaux sont transcrits et appliqués à une élaboration littéraire contemporaine.

Ma dissertation suivante est divisée en trois parties: la première partie est une présentation des deux écrivains débutants et du contexte de leur production écrite; la deuxième partie est une exploration de la structure narrative et des personnages principaux des deux romans; finalement, la troisième partie est consacrée à des considérations sur le langage en tant que reflet de la réalité urbaine et à une analyse formelle, thématique, linguistique et stylistique du langage propre aux deux ouvrages.

¹ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

² Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

Mon analyse se base du point de vue de la bibliographie critique, en particulier sur *Figures III*³ de Gérard Genette pour ce qui concerne l'aspect structural des récits, et sur *Les voix de la ville*⁴ de Louis-Jean Calvet pour la réflexion sur les langages de la ville.

Pour terminer, on remercie les auteurs Hector Mathis et Jacques Houssay pour leur précieuse collaboration et l'Association Lectures Plurielles/Festival du Premier Roman de Chambéry pour avoir permis et facilité le dialogue avec les auteurs: à travers des entrevues qu'ils ont eu l'amabilité de m'accorder, on a pu obtenir du matériel qui a été fondamental pour la rédaction de ma dissertation.

³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

⁴ Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville, Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994.

Chapitre I: Hector Mathis et Jacques Houssay: deux profils d'auteurs émergents

I.1: Hector Mathis

Hector Mathis naît dans les Yvelines, aux environs de Paris, en 1993. Au début il se consacre à la musique; particulièrement, le genre rap accompagne l'auteur du point de vue créatif tout au long de son adolescence passée dans la banlieue.

Après son bac, il tente l'université avec des études de communication. Ensuite, il passe à l'écriture avec son premier roman, *K.O.*, paru en 2018.

Malgré le passage à l'écriture, la musique reste un élément caractéristique de son inspiration; en effet, Mathis affirme que:

La fiction, c'est la liberté, loin de toute versification même si *K.O.*, mon premier livre, a quelque chose d'une chanson.⁵

Frappé par une maladie chronique à l'âge de 22 ans, le thème de la maladie recourt au cours de son oeuvre, ainsi que les thèmes de la fuite, de la précarité, de l'amitié et de la solitude.

En ce qui concerne sa carrière, il a des projets littéraires à venir: son deuxième roman paraîtra en septembre 2020.

I.2: Jacques Houssay

Jacques Houssay naît en 1976 en France. On ne connaît pas beaucoup de sa vie personnelle. On sait qu'il a beaucoup expérimenté dans sa vie professionnelle et

⁵ <https://www.telerama.fr/livre/hector-mathis,-un-primoromancier-qui-met-k.o.,n5846317.php>.

que ses expériences (notamment celle de comédien, de veilleur de nuit ou encore de travailleur social) ont influencé son travail littéraire.

En ce qui concerne son premier roman *Border*, Houssay même soutient que tout en ayant vécu et travaillé dans la banlieue, il a aussi vécu dans des quartiers populaires, à la campagne et dans des centres-ville: il n'a donc pas constaté la seule réalité de la périphérie. Pour cette raison, l'auteur précise que même si le réel a contaminé son point de vue, celui de Scribouilleur n'est pas le sien: le personnage a «sa façon de percevoir le monde, son monde, sa ville, la vie». Cependant, il est inévitable que parfois certains points de vue des personnages renvoient à l'opinion de l'écrivain. L'auteur approfondit ce sujet en affirmant:

Le fait que cela soit une oeuvre fragmentaire et utilisant une narration à la première personne pousse à identifier narrateur et auteur, ou en tout cas, à chercher la part de l'un dans l'autre.⁶

⁶ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

Chapitre II: *K.O.* et *Border*: le plan de la fiction et de la narration

II.1: Les personnages

Le roman *K.O.* introduit le lecteur à de multiples personnages: Sitam, Archibald, la mère Capu, Benji, la mère Flouchat, Lariol et le petit Max.

Tout d'abord, il faut faire une brève allusion à la trame du roman: Sitam et Capu sont deux jeunes qui tombent amoureux. Ils vivent leur histoire d'amour jusqu'à l'explosion d'une guerre dans la ville de Paris qui les oblige à commencer une série de déplacements, à partir de la banlieue pour arriver jusqu'à l'Hollande.

Sitam est le protagoniste. Il s'agit d'un jeune homme qui, bouleversé par la destruction physique et morale du monde, fuit à la recherche d'un lieu certain et stable. Cette recherche se résout en un perpétuel changement d'ambiance: la fuite, le mouvement continu, deviennent la routine de Sitam. Malgré tous ses déplacements, Sitam manifeste un complexe sentiment d'attachement à son lieu d'origine, c'est-à-dire la banlieue, appelée la «grisâtre».

Sans doute, le personnage présente des affinités avec son auteur Hector Mathis, une affinité qui se fait évidente dans plusieurs aspects du roman.

Pour commencer, Sitam et Hector Mathis sont liés par l'attachement sentimental à la banlieue. En effet, Sitam vient de la «grisâtre», peut-être une région périphérique de la ville de Paris, tandis que Hector Mathis est originaire du département des Yvelines: il s'agit d'un district appartenant à l'Île-de-France, ainsi qu'un des départements les plus sensibles de France. Il est possible que le lieu périphérique dont Sitam parle soit inspiré par l'expérience vécue de l'auteur.

L'expérience vécue de l'auteur représente donc un facteur fondamental dans la construction du protagoniste, qui découvre, tel que son créateur, d'être atteint d'une

maladie chronique. À l'égard de la thématique de la maladie, Hector Mathis observe que:

La maladie est une misère du corps. Une douleur qui sépare Sitam de l'existence, qui le place de l'autre côté de la vie. À jamais interdit. Misère du nerf. Des cinq sens. C'est l'impossibilité de revenir au sensible... Ça le place du côté des marginaux, des pauvres, de tous les miséreux qui se contentent de survivre. La solitude n'arrange rien, bien sûr. Elle donne tous pouvoirs à la maladie. Les amis interrompent momentanément l'agonie, créent de la discontinuité. Sans eux il est impossible de reprendre son souffle... Leur absence est une misère affective.⁷

Évidemment, la misère est un élément constitutif du personnage de Sitam: à partir de son lieu de naissance jusqu'au déclin de sa santé, il y a une claire manifestation de dégradation dans la narration de son expérience à l'intérieur du récit: une dégradation qui est en même temps spatiale, morale et physique.

Un autre élément caractéristique est celui de la culture, en particulier de la culture littéraire. On dirait que Sitam se fait le véritable miroir de son auteur Mathis, tous les deux étant caractérisés par une sorte de «faim de mots». En effet, on trouve une démonstration de cet attachement à la parole (ou à l'expressivité en général) dès la première page du roman:

Je m'abandonne aux rêvasseries. Je pense à la musique, à la littérature, je n'ai plus que ça dans l'estomac.⁸

À propos de musique, les deux individus, le fictif et le réel, sont unis par la passion pour la musique. Hector Mathis débute, on l'a vu, comme musiciste rap et il est l'auteur de ses textes: son travail littéraire est imprégné de références au monde de cette typologie de musique.

Plusieurs éléments narratifs dans *K.O.* sont influencés par la culture musicale, à partir de la construction du texte et du choix des mots, jusqu'aux personnages mêmes du roman; outre à Sitam, le personnage du clochard Archibald est plutôt pertinent dans ce contexte. Archibald est musique: c'est-à-dire qu'il est musicien, mais il ne se limite pas à la seule production musicale à travers un instrument,

⁷ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

⁸ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 9.

puisque la musicalité fait partie de son langage aussi. C'est un personnage secondaire introduit dans le récit dès les premières pages; Mathis construit son profil en lui attribuant un fonction fondamentale dans l'organisation du roman: il rend possible la mise en place du procédé de la *mise en abyme*, à savoir un expédient narratif qui consiste dans l'enchâssement d'un récit dans un autre récit.⁹ Capu est une fille, elle aussi originaire de la banlieue, ainsi que la copine de Sitam. On ne connaît pas beaucoup de sa personnalité: c'est un personnage plutôt passif. Cette passivité est évidente dans la quasi-absence de son expressivité; en effet, cette quasi-inexistence est prouvée dans le texte par la réélaboration de ses mots et de ses états d'âme faite par Sitam. Le passage suivant en est un clair exemple:

Elle était toute bouleversée la môme. Faut être toqué de la même pudeur pour le sentir. Y a des nuances mélodieuses dans le silence de quelqu'un. Surtout dans le sien. Pauv' môme. Elle envoyait de la symphonie à ce niveau-là. [...] Je sentais bien son angoisse, celle de se livrer une fois pour toutes au désespoir.¹⁰

Dans cette citation, on peut remarquer la présence du mot "môme". Au long du récit, Sitam fait référence à sa petite amie au moyen de ce terme. Selon Le Petit Robert¹¹, il s'agit d'un mot populaire d'origine inconnue qui indique à la fois un enfant et une jeune fille. Il s'agit d'une dénomination exprimant au même temps de la tendresse, vue l'allusion à l'enfance, et de la généralité, vu le manque d'un référent spécifique, étant donné que Sitam décide dans nombreuses circonstances de supprimer la mention du véritable nom de la fille.

Benji est le premier personnage introduit après la fuite de la ville.

C'est un vieux ami de la banlieue de Sitam qui connaît des difficultés économiques et qui se trouve dans une situation de travail précaire. En fait, la précarité, unie au mécontentement, amènent le garçon à la délinquance: il tente de cambrioler la mère Flouchat, son chef et maîtresse, mais sans succès. Son crime est quand même puni: il reste gravement blessé.

⁹ <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php>.

¹⁰ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 32.

¹¹ Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey (direction de), *Nouvelle Édition Du Petit Robert*, Paris, 2017, entrée "môme".

La mère Flouchat est un personnage secondaire. Femme d'âge moyen, trompée et abandonnée par son mari, elle devient frustrée et elle se défoule avec ses collaborateurs: précisément, elle commence une relation sentimentale très ambiguë avec Benji. À propos d'ambiguïté, le rôle de cette femme reste dans le clair-obscur. Elle n'est ni bonne ni mauvaise, ni innocente ni coupable: même si elle donne du travail à Benji et Sitam, elle reste un individu à la personnalité très agressive, surtout avec ses employés. Probablement, elle est la personnification du manque d'un limite entre la bienveillance et la cruauté dans le sombre contexte de la périphérie.

Quant à Lariol, il fait connaissance avec Sitam quand il commence un nouveau travail dans une grande imprimerie, une fois arrivé aux Pays-Bas: encore une fois donc, l'auteur inclut des renvois à des éléments du monde culturel, de l'écriture et de la langue. À rendre encore plus clair ce lien, il y a la question pour laquelle Lariol s'approche à Sitam: «Tu lis?»¹².

Lariol est l'explicitation de la passion pour la littérature qui anime tout le récit, une explicitation que l'auteur insère dans le texte dans la description du personnage:

J'avais compris, moi. Au moins une chose sur lui. Lariol il ne pensait qu'en littérature. Je n'avais encore jamais vu ça. Tout devenait formidable plongé dans sa salive. Il vous transformait les plus communes aventures en savoureux objets, tout à fait littéraires, comme s'il vivait une autre époque où la surprise était permanente, le monde bouleversant et les rencontres fantastiques. Quand il racontait, je tendais l'oreille moi, je n'en perdais pas une virgule. La manière dont il jouait avec le mots ça m'a marqué. [...] Le priapisme par le langage!¹³

En outre, il se caractérise par des jeux de mots.

Enfin, il y a le petit Max, dit aussi «*le p'tit Max*». Il est introduit dans la narration avec la description de son souris de bande, son oeil joyeux disposé à la rencontre, son enthousiasme et «*un physique jamais débarrassé de l'enfance*». Ses passions sont les châteaux et le foot anglais. Max est peut-être le personnage le plus naïf du roman: il est là comme pour démontrer que même les lieux les plus défavorisés cachent de l'innocence.

¹² Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018 p. 91.

¹³ *Ibid.*, 93.

Border est un récit qui raconte les vicissitudes de la vie quotidienne d'un écrivain public né et élevé dans l'espace urbain du Border, à travers une variété de personnages; cependant, presque aucun d'eux n'est approfondi. Ce manque d'approfondissement pourrait être lié à l'affirmation du protagoniste dans les premières pages du récit:

Je ne raconte pas d'histoire. Il n'y a pas d'histoire à raconter, pas plus qu'il n'y a d'espoir.¹⁴

Scribouilleur est en effet le protagoniste du roman: il s'agit d'un jeune homme grandi dans le milieu du Border. Comme Sitam dans *K.O.*, il est très attaché aux mots. En effet, comme le démontre son prénom, son caractère est fortement lié au langage et à l'écriture:

Scribouilleur. Mon nom. Rien de plus. C'est la Chinoise qui m'a appelé comme ça, celle qui tient le bazar. [...] Quand J'étais petit, elle m'a refilé la fin d'un rouleau de caisse pour que je dessine dessus. J'ai pris un feutre vert et j'ai scribouillé une longue ligne verte, qui faisait des boucles, montait, descendait sur plusieurs mètres. Rondeurs et angles. Un phrase, ai-je dit. Je ne savais pas encore écrire, pas même les lettres. [...] Depuis je n'ai jamais cessé. Je suis ça. Scribouilleur. C'est le lieu qui décide. Je lui appartiens. Un nom est soufflé par le Border à celui ou celle qui deviendra une sorte de parrain ou de marraine. Un nom qui nous fait.¹⁵

Cette anecdote sur l'enfance du personnage se révèle influente aussi sur son présent: plus tard, il travaille avec les mots, il «remplit les papiers», car il est écrivain public. Mais ce lien Scribouilleur-langue ne se limite pas au travail, comme quand il n'y a pas de papiers à remplir, il prend son feutre vert et il remplit des carnets qui racontent de la vie du Border. Ici, le personnage présente une contradiction: il soutient que ses mots sont «inutiles»¹⁶. En effet, Scribouilleur se caractérise par un certain pessimisme et par un fort sens de désespoir.

Jacques Houssay introduit plusieurs personnages secondaires aussi: Écureuil, Misérable, Belge ou encore Nerveux. Plus qu'un rôle décisif à l'intérieur de l'intrigue, ces personnages semblent donner une ultérieure confirmation du sens de malaise et de désillusion déjà introduit par Scribouilleur au début de la narration:

¹⁴ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2018, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

tout cela est confirmé par les noms mêmes de ces individus, assez transparents dans leur signification.

Enfin, il y a Jeanne. Scribouilleur est amoureux de cette fille, d'un personnage en contraste avec les autres habitants du Border. En effet, elle est la seule à conserver son véritable prénom dans un contexte où le nom est fondamental dans la caractérisation de l'individu.

II.2: Le contexte spatial et temporel

Les deux intrigues se déroulent dans un contexte spatial et temporel d'instabilité et d'incertitude.

Quant au contexte spatial, la périphérie est le cadre principal de l'intrigue des deux romans.

Pour ce qui concerne *K.O.*, la zone périphérique dans laquelle se déroule l'action est sûrement celle d'une véritable banlieue, plus précisément d'un district parisien qui n'est pourtant pas spécifié.

Comme on l'a vu, Mathis se réfère à la banlieue à travers l'adjectif «grisâtre»: la raison de ce choix lexical est peut-être la conséquence d'une association avec le goudron, dont la couleur est justement un gris indéfini et qui confère une atmosphère désagréable lorsqu'il domine dans un quartier, qui caractérise l'espace urbain d'une banlieue à grande densité de population, où des gros immeubles sont surpeuplés et où il n'y a rien au-delà de la rue et des bâtiments. En plus, il s'agit de rues et des quartiers dégradés et "oubliés" du point de vue de l'entretien et de la réparation, ce qui contribue à emphatiser le contexte de misère et de tristesse. Ce passage du roman renvoie à ce microcosme:

La banlieue. Notre banlieue. Ici le goudron est comme un vieille peau usée. Pleine de fissures, de crevasses, de caniveaux crayonnés, [...] de petits morceaux de goudron plus récents, coulés pour combler les trous.¹⁷

¹⁷ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 37.

Curieusement, dans son roman, Houssay fait une description très semblable de l'espace où se déroule son intrigue:

Je retourne aux fissures dans le goudron, comme un peau ridée.¹⁸

Ce hasard confirme de l'usure de ces espaces vécus: en effet, Scribouilleur décrit ses environs comme des «décombres» qui contiennent une partie de sa vie.

De plus, en revenant à *K.O.*, il est également possible d'observer un fort attachement à son propre lieu d'origine, renforcé par l'expression «notre banlieue». En effet, on sait que Mathis a retravaillé son vécu dans le roman, un vécu troublé dans la banlieue, dont il raconte:

Je ne sais pas si le rapport à la périphérie est complexe, je ne peux parler que du mien. C'est un sentiment troublant. Un attachement inquiet... Où que j'aie je trimballe ma grisâtre, elle ne me quitte jamais. Et je ne veux pourtant y vivre. Drôle de matière. Je nourris pour elle des sentiments contradictoires. C'est ce qui la rend inépuisable.¹⁹

La relation individu-banlieue présentée dans *K.O.* est donc difficile mais en dépit de ce rapport conflictuel, on constate une forme de dépendance entre la personne et l'espace environnant.

Le fait que les personnages explicitent leur attachement à leur milieu natal constitue un fil rouge de *K.O.* et de *Border*, et représente l'un des facteurs qui rapprochent ces deux ouvrages.

Tandis que Sitam réalise cette explicitation à travers l'adjectif possessif de la première personne du pluriel «notre», en confirmant l'élément de possession, la position de Scribouilleur est bien plus nette.

Tout d'abord, il faut préciser que, dans le roman d'Houssay, l'auteur ne parle pas du *Border* en tant que banlieue; plus précisément, il dit:

Border est un livre centré sur la marge au sens large du terme. C'est une oeuvre fragmentaire [...]. Vous situez la vie de Scribouilleur en banlieue, d'autres la situent dans une ville et ses nuits, d'autres dans une ville-monde, d'autres encore ne perçoivent le *Border* que comme une allégorie... Toutes ces

¹⁸ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 19.

¹⁹ Entretien avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

visions sont justes même si pour moi le Border n'est ni une banlieue ni une périphérie mais bien le centre (de gravité) dans lequel tournoient les personnages.²⁰

Cela dit, le Border reste un lieu, plus précisément le lieu d'origine de Scribouilleur: un lieu périphérique dans une acception de marginalité et d'ombre.

Le personnage a un rapport symbiotique avec cet espace, qui le nourrit et le détruit au même temps. Effectivement, Scribouiller n'est qu'un avec ce paysage; il dit:

Me confondre avec le Border. Avec la respiration de ceux qui l'habitent.²¹

En outre, Scribouilleur entretient avec cet espace urbain un relation aux sentiments contradictoires:

J'aime chaque grain de poussière de cette terre que je maudis [...]. Je suis l'enfant du Border.²²

Ce passage se distingue puisqu'il présente un paradoxe: la présence du verbe «aimer» associé au verbe «maudire» fait contraste, mais il transmet en même temps la synthèse d'un rapport entre le sujet et l'espace; ce dernier absorbe et soumet ceux qui y vivent.

Houssay construit donc un espace limité, vu que le Border est un contexte concret donné de bordures, et un espace limitant, vu qu'il pénètre dans la personnalité de l'individu qui y habite en le laissant submergé. Effectivement Scribouilleur, ainsi que les autres habitants du Border, sont les victimes du milieu qui les entoure; Scribouilleur se sent coincé et décrit le Border comme un «dédale»²³ dont on a du mal à sortir; l'association entre l'espace habité et le labyrinthe est présente plusieurs fois à l'intérieur de la narration, par exemple:

²⁰ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

²¹ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 125.

²² *Ibid.*, p. 194.

²³ *Ibid.*, p. 19.

[...] Pelote du fil que je déroule dans le labyrinthe. Pas plus d'entrée que de sortie. Notre existence n'a pas de sens en dehors d'ici, à l'extérieur du Border nous ne pouvons être, nous n'y aurions même pas de nom.²⁴

Dans *Border* on assiste également à une forte personnification de l'espace, qui porte Scribouilleur à parler du Border comme d'une mère, ce qui contraste avec tous les autres renvois dont on vient de parler. En particulier, au cours d'une description d'une vieille usine, le protagoniste utilise une série des termes qui renvoient au champ sémantique de la maternité: «panse», «enfantés», «contraction», «amniotique»²⁵. Cependant, cette familiarité est seulement apparente, ou, en tout cas, contradictoire; Scribouilleur dit:

Penser à nouveau ce perpétuel déséquilibre qui nous relie à l'espace. Chuter sans cesse vers terre, cette terre qui nous porte, cette terre qui nous retient, nous empêchant tout envol, cette terre que certains loin d'ici, qui ne font que passer, appellent «mère». Une mère ne fait pas ça.²⁶

Certainement, selon la perception du protagoniste, Border est vivante et problématique: la *panse*²⁷ serait donc un piège plus qu'un lieu de protection maternel.

Houssay révèle:

La ville est vivante et ses personnages sont « pris au piège » comme des insectes ils s'agitent mais ne peuvent s'échapper. Border raconte la fin d'un monde ou du monde, un paysage qui se referme sur ceux qui l'habitent.²⁸

Cette fois l'auteur fait allusion au Border en tant que ville, une ville qui domine sur les individus. Surtout, il donne des informations sur le contexte temporel du récit: on se trouve, apparemment, dans un sorte de présent apocalyptique. *K.O.* se déroule dans un temps similaire: un temps de guerre où tout est «si fragile, si proche de défaillir».²⁹. Dans *K.O.* on assiste à un mouvement: Sitam bouge, il cherche à s'échapper de la guerre; par contre, le Scribouilleur de Border reste bloqué tout au

²⁴ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 158.

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁸ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

²⁹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, pp. 30-31.

long du récit. Cependant, malgré la tentative de fuite de Sitam, il fait toujours retour à la banlieue: nonobstant tous ses déplacements, on trouve même au début et à la fin de la narration un «retour»³⁰ à la grisâtre: elle est, tout comme le Border, un piège, ou bien un dédale dont on ne pourra jamais sortir.

II.3: La narration³¹

Dans *K.O.* et *Border* les auteurs adoptent une forme narrative bien moderne.

À travers l'analyse menée par Gérard Genette dans le volume *Figures III*³², il est possible d'examiner la structure narrative des deux romans.

Pour commencer, *K.O.* est construit selon une *séquence deux fois temporelle*.

Genette explique:³³

Le récit est une séquence deux fois temporelle...: il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit [...].³⁴

Dans le cas du roman de Mathis, cette séquence deux fois temporelle se réalise à travers la technique de la mise en abyme. Dällenbach donne une description de ce procédé en affirmant:

...Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient.³⁵

Le concept de mise en abyme fait allusion à la technique picturale caractérisée par la réplification d'une oeuvre à l'intérieur de l'oeuvre même. Cette relation entre les arts picturaux et littéraires a suscité l'intérêt, entre autres, de l'écrivain français André Gide, qui dans son *Journal* écrit:

³⁰ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 27, p. 183.

³¹ Pour la rédaction de ce chapitre on s'est basé sur l'étude de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

³² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

³³ *Ibid.*, p. 77.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 18.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en «abyème».³⁶

Cet artifice s'applique à ce roman à travers les rôles de Sitam et d'Archibald. En effet, Sitam se fait narrateur; il raconte une aventure au clochard Archibald dont lui-même est le protagoniste. En faisant cela, se créent deux niveaux narratifs: le niveau où Sitam narre son histoire à Archibald et le niveau où Sitam expérimente tout à fait les événements qu'il énonce.

Il est aussi intéressant d'observer que l'auteur Hector Mathis reconnaît comme fondamentale la figure d'Archibald dans la construction de la mise en abyme. Il considère le clochard même comme un «double», un «Sitam potentiel», une «vision», voire un «écho».³⁷

Par contre, cet élément n'est pas présent dans *Border*. Cependant, les deux romans présentent plusieurs affinités.

Par exemple, aussi bien dans *K.O.* que dans *Border* les auteurs font emploi d'une ellipse narrative, notamment de type implicite. L'ellipse narrative implicite est, dans ces deux textes, de type temporel: l'indication du temps n'est pas insérée dans les textes, et le lecteur peut seulement la déduire. Cet aspect de la structure narrative se fait plus complexe à cause du manque de numérotation des chapitres: l'absence d'indicateurs temporels unie au changement soudain du sujet traité rend la compréhension générale de l'ouvrage intuitive et personnelle, plutôt que claire et stable.

Cette complexité est aggravée par l'absence d'un narrateur-guide: Sitam et Scribouilleur, les deux narrateurs, abdiquent la fonction de choix et de direction du récit. Par conséquence, le récit se laisse gouverner par la réalité, c'est-à-dire par la présence d'une réalité qui exige d'être montrée.

Conséquemment, on peut constater que la typologie de narration utilisée est semblable au flux de la pensée. Au sujet de cela, on a posé la même question aux

³⁶ <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A17796/pdf>.

³⁷ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

deux auteurs pour ce qui concerne la structure de leurs romans: «Quel est la pensée à la base de la structure narrative de *K.O./Border?*».

Mathis a répondu que

Le flux de la pensée mêle au récit. Mais il y a quelque chose de très intuitif. Je n'ai rien conceptualisé.³⁸

En revanche, Houssay a expliqué que

Border est «monté» comme un film sur des scènes, fragments afin de permettre par les vides narratifs, les silences, au lecteur d'entrer et de visualiser fortement ce paysage, ce lieu de texte.³⁹

Encore, il a ajouté que

La structure est basée sur l'idée de fragments excluant une temporalité. Une scène chasse l'autre mais on ne sait pas combien de temps s'écoule. On pourrait presque lire *Border* dans n'importe quel ordre, entrer dans cet espace par n'importe quelle page/rue...Numéroter les chapitres aurait brisé cette possibilité.

Les deux auteurs semblent confirmer l'hypothèse selon laquelle les éléments constitutifs de la structure narrative (caractérisée par l'ellipse temporelle, l'absence de numérotation des chapitres, le flux de la pensée) des deux romans portent à une lecture nécessairement et obligatoirement intuitive des textes. Le *manque* devient constitutif dans les deux récits.

Pour ce qui concerne le narrateur, *K.O.* et *Border* montrent à la fois des similarités et des différences.

Dans *K.O.* et *Border*, le narrateur est aussi le héros de son récit. Il s'agit d'une variété homodiégétique de la narration, où le narrateur parle au premier degré et raconte son histoire.

Cependant, le narrateur ne se confond pas avec l'auteur.

À propos de cela, les deux écrivains ont des opinions qui diffèrent: tandis que Mathis affirme de trouver en Sitam son double littéraire, Houssay pose une séparation entre

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

lui et son personnage Scribouilleur, en déclarant que, en raison de la narration en première personne, le lecteur tend à associer narrateur et auteur.

Chapitre III: *K.O.* et *Border*: une analyse des langages.

III.1: Le langage en tant que reflet de la réalité socio-spatiale

K.O. et *Border* sont deux romans contemporains dont la structure s'articule autour de la problématique.

Avant de commencer une analyse des langages, il vaut mieux élaborer quelques observations sur le roman contemporain et sur comment sa collocation temporelle influence le contenu même du roman.

Pour commencer, le roman contemporain s'éloigne de la théorie du roman et de la tentative de donner au roman une ontologie spécifique: il s'agit d'un instrument de communication qui se détache de toute définition; il est, comme la réalité décrite dans les deux récits de Mathis et d'Houssay, problématique⁴⁰. À l'intérieur de *K.O.*, Sitam décrit cette réalité avec une forte désillusion:

Il était normal à une époque sans génie qu'on ne fasse que constater celui des siècles passés. Elle était si pauvre, notre époque. ⁴¹

À propos du roman contemporain, Jean Bessière affirme:

[...] le roman contemporain renouvelle les paradigmes de la présentation des collectifs et - inévitablement - ceux de la présentation de l'individu et du sujet.⁴²

Il s'agit d'un moyen de représentation de la *transitivité sociale*⁴³: il s'efforce de donner les représentations des relations de l'individu par rapport à lui même et aux autres, des relations sociales, aussi bien que les représentations du réel et de la communauté: tous les portraits qu'un écrivain réalise sont symboliques. On parle donc d'un dispositif anthropologique qui, dans le cas des deux auteurs, vise à donner une chronique symbolique, presque allégorique, d'un monde.

⁴⁰ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010.

⁴¹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 49.

⁴² Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, pp. 33-38.

Dans ce contexte, Mathis et Houssay évoquent la réalité fictive de deux communautés, avec leurs habitudes et leurs moeurs: la banlieue de Sitam et le Border de Scribouilleur; par conséquent, le langage joue un rôle central dans la représentation sociale et individuelle de ces deux espaces.

K.O., ainsi que *Border*, font de la langue et du langage deux éléments fondamentaux dans la caractérisation socio-spatiale.

Les deux auteurs adoptent un langage commun et accessible à chaque typologie de lecteur, un français somme toute standard et typique de la langue ordinaire.

Le procès d'écriture, et en particulier de la transcription d'un langage ancré dans la langue orale de la vie quotidienne, est pour Mathis et Houssay un fait instinctif plutôt qu'une marque d'adhésion à une théorie romanesque. Plus exactement, Mathis décrit son écriture comme un acte «spontané», «inconscient», c'est-à-dire qu'elle n'a pas d'appui théorique; le récit, en fait, est empreint d'une vaste quantité d'ellipses et d'abréviations tels que «z'en», «'vec» ou «l'fric»⁴⁴. Au sujet de sa manière d'écrire, Hector Mathis explique:

[...] J'écoute, je mémorise, je m'approprie. Je suis une éponge. Je me gorge des autres, de leur musique, de leur intonations. ⁴⁵

Les figures de l'ellipse et de l'abréviation caractérisent particulièrement ces deux ouvrages.

L'ellipse⁴⁶ consiste à ne pas utiliser des éléments qui devraient se trouver dans une phrase; dans le cas des deux textes, ce phénomène contribue à souligner la «nervosité voulue de l'expression» et la «brusquerie syntaxique»⁴⁷ qui caractérisent la modalité d'expression des deux auteurs, et par conséquent des deux personnages principaux. En effet:

[...] l'ellipse a souvent caractère expressif; et elle aide à reconnaître la personnalité stylistique de certains auteurs. ⁴⁸

⁴⁴ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, pp. 20-21.

⁴⁵ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

⁴⁶ Henry Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁸ Henry Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 105.

L'utilisation fréquente de l'ellipse est une conséquence d'une écriture élaborée en tant que flux de la pensée: toutefois, le raccourcissement des phrases laisse des "zones d'ombre" qui rendent l'écriture énigmatique et la compréhension générale du texte bien moins intuitive.

On a vu que les deux romans se déroulent dans une aire périphérique et que ce terme n'est pas seulement lié à la zone de la banlieue comme dans *K.O.*, mais aussi à une dimension que l'on peut justement définir comme une zone d'ombre et de marginalité.

Dans ce contexte, langage et récit sont mutuellement dépendants.

La langue de *K.O.* est une simulation, ou bien une réélaboration du langage parlé dans la «grisâtre»: Mathis⁴⁹ décrit la typologie de français qu'on parle en banlieue en utilisant des termes tels que «pauvre», «inventif», «argotique», «imagé»; selon lui, il s'agit d'une langage «joliment fautif»⁵⁰.

Le terme «grisâtre» est très éloquent du fonctionnement du langage dans l'espace urbain de la périphérie: il s'agit d'un mot imagé qui cherche à transposer les caractéristiques de l'environnement par un terme de grande simplicité.

Mathis perçoit la présence envahissante de la couleur grise dans l'espace de la banlieue (à cause du goudron, des portails en métal et du béton), et il utilise cette caractéristique pour désigner le lieu même; on peut donc saisir une certaine correspondance entre l'aspect le plus typique du milieu, à savoir le grisaille, et la dénomination du milieu même. En effet, l'image⁵¹ réside dans la sensibilité et s'exprime de manières différentes, surtout par l'emploi d'adjectifs insolites: le terme «grisâtre» naît comme adjectif et il devient un substantif à la suite d'un procès de nominalisation.

L'image⁵² est une figure de style à la base de la métaphore qui se fonde sur un travail d'imagination et d'illustration sensorielle, dans laquelle la dimension psychologique est fort influente vu qu'elle détermine la forme du mot, ou bien dans le cas du terme «grisâtre» sa terminaison en -âtre.

⁴⁹ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Henry Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 29-31.

⁵² Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Éditions Armand Colin, 2016, p. 78.

De fait, on sait que Mathis éprouve des sentiments complexes pour la banlieue: ce suffixe péjoratif exprime à la fois son «attachement inquiet»⁵³ et la médiocrité du lieu.

En revanche, en ce qui concerne *Border*, l'ambiguïté de l'espace, qui n'a pas de définition ni de collocation précise, rend l'analyse du langage plus complexe.

Comme on l'a déjà vu, on sait que Jacques Houssay ne considère pas le Border comme une banlieue: on ne sait pas précisément quelle réalité sociale le roman veut peindre. Cependant, Houssay tente de catégoriser les différents sens de ce mot si énigmatique.

Tout d'abord, il explique que Border⁵⁴ peut être interprété en tant que nom d'une ville; puis, il renvoie à l'acception anglaise du mot «border» en tant que «frontière», c'est-à-dire une limite. Nonobstant la difficulté dans la lecture sociale du langage transcrit à l'intérieur du récit, on peut déduire enfin qu'il s'agit d'une langue tirée d'un fragment de vie dans un espace urbain. Cela dit, on peut reprendre les mots de l'auteur, qui soutient que le paysage dans lequel l'individu grandit structure en partie sa façon de penser et de parler.⁵⁵

La littérature contemporaine est caractérisée par le présentisme, remarque Dominique Viart⁵⁶ c'est-à-dire que le présent est omniprésent. En effet, il explique la raison de ce phénomène:

[...] depuis la fin du XVIIIe siècle, les Occidentaux voyaient tout à la fois s'effondrer les fondements de leur civilisation, s'imposer des socialités nouvelles et sombrer dans la crise les structures économiques [...]. Dans ce vaste bouleversement, c'est la vision claire d'un avenir en voie d'accomplissement qui s'est perdue.⁵⁷

Puis, il reprend les mots de l'historien François Hartog et continue:

Désormais le présent [...] est omniprésent, doublement inféodé à une dette envers le passé qu'il ne parvient à réabsorber mais aussi envers le futur dont il se sent responsable au point d'endiguer ses

⁵³ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

⁵⁴ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Dominique Viart, *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Paris, Lettres Modernes Minard, *Écritures contemporaines* 10, 2009, p.18.

⁵⁷ *Ibidem*.

propres actions. Notre époque serait donc celle d'un troisième régime d'historicité, que François Hartog appelle le *présentisme*.⁵⁸

Dans *Border*, on observe un aperçu de vie urbaine caractérisé par la désillusion et par un sens d'emprisonnement de la partie d'un espace limitant, des facteurs qui caractérisent en effet l'âme de l'époque contemporaine. On peut donc considérer le langage utilisé par Scribouilleur comme un prélèvement des fragments de l'énoncé urbain. Dans cet encadrement, le présentisme se manifeste dans *Border* dans l'absence de toute référence au futur; on ne connaît pas ce qui s'est passé à l'intérieur du *Border* avant du début du récit, ni ce qui se passera après la conclusion: le lecteur est calé seulement au moment présent de la narration.

III.2: Considérations sur la langue : variations langagières et champs sémantiques dans l'espace urbain

On sait que *K.O.* et *Border* sont situés à une époque de fort désenchantement. *K.O.*, notamment, se déroule dans un contexte urbain périphérique. De plus, au principe du récit, on assiste au début d'une guerre: la ville, soudainement, «s'est hérissée». ⁵⁹ Sitam raconte:

Encore de coups de feu. Et des cris. La guerre. La saloperie de guerre [...]. Partout la couleur des cauchemars. Pour remplacer la nuit. Pour remplacer le silence. Odeur de mort. ⁶⁰

En ce qui concerne *Border*, la narration se situe aussi à l'intérieur du contexte urbain d'une ville, dont toutefois on ne connaît pas bien les dynamiques: on ignore sa localisation, ainsi que la zone de la cité où l'intrigue se déroule. Dans le cas de Scribouilleur, la guerre n'a pas lieu dans la ville, mais peut-être à l'intérieur du personnage, qui lutte entre l'amour et la haine pour son milieu d'appartenance.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 28.

⁶⁰*Ibid.*, p. 29.

Sitam et Scribouilleur se trouvent donc dans un espace urbain où a lieu une guerre, même si dans le cas de Sitam il s'agit d'un véritable combat, tandis que chez Scribouilleur on assiste à un conflit intérieur.

On assiste aussi à un phénomène de méta écriture: Mathis et Houssay composent le texte, tandis que Sitam et Scribouilleur se font narrateurs du récit. De plus, dans le cas de Sitam, on sait que la structure narrative est enrichie par l'utilisation de la technique de la mise en abyme.⁶¹

Sitam et Scribouilleur narrent donc de leur expérience directe, une expérience strictement liée à la vie dans la rue; Scribouilleur dit à l'égard de cet attachement ambigu:

Il me reste la rue. Il me reste toujours la rue. ⁶²

À propos de la méta écriture, Houssay fait une association entre le procès d'écriture et l'espace en tant que dédale:

Un livre dont le narrateur est un écrivain public et qui parle régulièrement d'écriture flirte avec la méta fiction en tout cas...

Ici il est question du labyrinthe de la vie/ville, de celui de la langue donc aussi. Un dédale n'a plus de porte de sortie.... Dédale interne de l'individu qui se retrouve dans le paysage et vice versa.⁶³

Le langage de la rue c'est le «langage de la guerre»⁶⁴: les protagonistes ont une vision guerrière de la ville, un lieu où ils doivent survivre; dans cet encadrement, la langue devient témoin de l'agressivité qui caractérise leur survie dans cet espace urbain. Dans *K.O.*, Scribouilleur et notamment Archibald font emploi d'un langage aux mots tronqués, parfois grossiers:

La capitale, la capitale...[...]! Ils réclament et nous on subit! Merde alors! Des projets y en a qu'pour eux! 'Vec leurs tramways, festivals, allées piétonnes, leurs conneries! Bientôt on aura plus l'droit d'y foutre les pieds! ⁶⁵

⁶¹ Cf. chapitre II.2.

⁶² Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 73.

⁶³ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

⁶⁴ Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville, Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994, p. 7.

⁶⁵ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 21.

Selon André Halim, l'utilisation de mots vulgaires est due à un cri de colère: il s'agit de l'expression d'un malaise enraciné aux profondeurs d'un groupe défavorisé et marginalisé de la population. Les mots d'Archibald n'ont pas seulement une fonction communicative, mais aussi identitaire⁶⁶: il est un clochard exclu et marginalisé aux bordures d'une ville et il veut extérioriser son opinion même s'il n'a pas les moyens linguistiques corrects pour y réussir.

Quant à la troncation⁶⁷ des termes, par exemple «gars»⁶⁸ ou «sous-off»⁶⁹, le phénomène s'explique par le ressort à une économie de la langue: il s'agit d'un fait conscient de la part des banlieusards, qui élaborent leur langage selon un procès basé sur le moindre effort⁷⁰: cette suppression de syllabes est un symptôme du mécontentement des individus, dont la révolte commence par l'adoption d'un langage refusant toute règle du français standard. Ces modifications de la langue, à savoir la troncation, l'utilisation de formes argotiques (par exemple le terme «zinc»⁷¹) et de mots sales constituent une variation langagière: la variation de français de la banlieue a donc un rôle sociosymbolique⁷² dans le sens où l'usage de ce langage permet d'identifier le locuteur à un certain groupe ou à une certaine identité sociale.

En effet, les linguistes ont dénommé cette variation linguistique «langue de la banlieue» ou «langue contemporaine des cités»⁷³: une altération intentionnelle de la langue française qui se caractérise par l'application de normes partagées à la langue normalisée entre des locuteurs ayant le même statut social défavorisé, dont la déformation est une conséquence de la fracture sociale et de la nécessité de la part des individus de se rebeller aux injustices sociales confinées à un espace déterminé à

⁶⁶ Randa El-Kolli, *Le français contemporain des cités ou le miroir social d'une banlieue*, dans «Synergies Algérie» n°20, 2013, p.126. <https://gerflint.fr/Base/Algerie20/El-Kolli.pdf>

⁶⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁸ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 47.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰ Randa El-Kolli, *Le français contemporain des cités ou le miroir social d'une banlieue*, dans «Synergies Algérie» n°20, 2013, p.127. <https://gerflint.fr/Base/Algerie20/El-Kolli.pdf>

⁷¹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 48.

⁷² Nadia Duchêne, *Langue, immigration, culture : paroles de la banlieue française*, dans «Meta Journal des traducteurs», mars 2002, p. 31. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007989ar.pdf>

⁷³ Nadia Duchêne, *Langue, immigration, culture: paroles de la banlieue française*, dans «Meta Journal des traducteurs», mars 2002, p. 32. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007989ar.pdf>

l'aide d'une révolte linguistique, qui devient également le symbole d'appartenance au lieu de provenance.

De plus, dans un contexte urbain tel que le Border, la présence d'anglicismes tels que «tumbleweeds»⁷⁴ et de phrases en anglais (par exemple «Come on feet do your thing»⁷⁵) est un aspect récurrent tout au long de la narration.

Aujourd'hui, la ville est un espace de multiracialité et de multiculturalité; toutefois, la raison de la présence de la langue anglaise dans le langage des marginalisés n'est pas à rechercher dans la cohabitation de la langue anglaise et française: l'utilisation de l'anglais, considéré une langue de prestige⁷⁶, révèle l'aspiration des exclus d'appartenir à une autre classe. En outre, le recours à l'emprunt peut aussi être une volonté de crypter la langue afin de ne pas être compris.

Les deux personnages se font donc voix d'un espace urbain: dans ce cadre, il est intéressant de noter comme le même terme recourt dans les deux romans, c'est à dire «ennui». Le mot est utilisé dans une multitude d'acceptions; dans Border:

Je cherche les ennuis, affronte du regard toute personne susceptible d'en venir aux mains, j'échoue.⁷⁷

Dans ce fragment le mot est utilisé dans le sens de «problème»: Scribouiller s'est «laissé dériver au loin [...] dans cette solitude avec le Border»⁷⁸ et il cherche une dispute. Par conséquent, on peut discerner une connection entre l'ennui en tant que «problème»⁷⁹ et l'ennui en tant que «impression de vide»⁸⁰, puisque le protagoniste est disposé à faire recours à la violence afin de trouver un moyen de sortie du labyrinthe qu'il habite; en effet, il est «vivant d'ennui en cercles concentriques»⁸¹: le recours à la criminalité en tant que issue est un phénomène très fréquent dans l'expérience urbaine de Scribouilleur.

Dans *K.O.*, en revanche, Sitam décrit le sens d'ennui des habitants de la banlieue:

⁷⁴ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 186.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁶ Randa El-Kolli, *Le français contemporain des cités ou le miroir social d'une banlieue*, dans «Synergies Algérie» n°20, 2013, pp. 127-128. <https://gerflint.fr/Base/Algerie20/El-Kolli.pdf>

⁷⁷ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 153.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁹ Paul Robert, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Édition Le Robert, 2017, p. 878.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 158.

«Et les gens? Les autres gens qu'est-ce qu'ils faisaient à ce moment-là?» que je me suis demandé. Ils mouraient sans doute aussi. D'épuisement et d'ennui. [...] Ils ne s'engueaient plus, il s'ignoraient. [...] C'était ça ou l'éternel ennui chez les vieux de la grisâtre.

Le passage fait usage du terme dans le sens de «lassitude causée par le désœuvrement»⁸²: la désillusion et le torpeur caractérisent donc les banlieusards. Le sens de désenchantement de Sitam se prolonge jusqu'à s'appliquer à soi-même et aux jeunes aussi:

J'étais fait comme un rat. [...] Je trouvais les adolescents pitoyables. C'est misérable et pathétique deux corps nus. [...] Ridicule. [...] La beauté se précipite en fait dans l'instant qui précède. [...] Tout est question de tempo. Les amourettes, les bastons, les discours.

Ici, l'ennui se fait «mélancolie vague»,⁸³ une sorte de *spleen*, une véritable lassitude morale qui cause une perte d'intérêt et qui fait que Sitam ne prend de plaisir à rien: il observe la réalité urbaine de la grisâtre, mais vers la fin du roman sa vision se fait de plus en plus pessimiste.

III.3 La musicalité du langage: figures de style, expressions et mots du monde de la musique

Musique et littérature sont souvent liées par un rapport mutuel. Frédéric Arroyas explique que

L'exploitation des propriétés acoustiques et rythmiques de la langue est souvent comparée aux modalités expressives musicales lorsque les qualités sonores du langage sont développées au point où elles suspendent la fonction référentielle des mots. La répétition, la versification, l'assonance et la dissonance de phonèmes, l'onomatopée, les refrains, les rythmes syllabiques ou syntaxiques fournissent une information auditive et, sur ce plan, les lecteurs les rapprochent des pratiques musicales.⁸⁴

⁸² Paul Robert, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Édition Le Robert, 2017, p. 878.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire, À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Robert Laporte*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 50.

C'est notamment le cas des deux romans émergents de Mathis et d'Houssay, dans lesquels la musique est significative d'un point de vue aussi bien linguistique que stylistique.

Les deux auteurs expriment ouvertement la volonté d'ajouter une touche musicale à leur écriture. À ce propos, Hector Mathis dit:

Je m'aperçois parfois d'une faiblesse rythmique, d'un appauvrissement des sonorités. Alors je corrige.⁸⁵

L'écriture de Mathis est donc intentionnellement influencée par la musique: il s'agit d'une conséquence inévitable, tout en considérant son passé de musiciste rap.

Comme on l'a vu, l'auteur provient d'une aire périphérique, à savoir les Yvelines, où il a développé sa passion pour ce genre musical. Effectivement, les zones marginales des villes sont le lieu principal de propagation du genre rap: dans les années quatre-vingt, le problème des banlieues commence à revêtir une importance médiatique; dans cet encadrement, les banlieusards utilisent le rap comme moyen d'expression de leurs frustrations: cette forme artistique et expressive est dépendante de l'utilisation de la «langue de la banlieue»⁸⁶ et donc liée à la révolte langagière touchant les aires les plus défavorisées.

Dans la langue anglaise, le verbe *to rap* signifie «frapper à petits coups rapides et secs»⁸⁷, et assume dans l'argot américain le sens de «bavarder»⁸⁸: ces définitions s'appliquent facilement au style d'écriture de l'auteur, dont l'entière phraséologie se caractérise par une succession d'expressions courtes et sèches:

Je me suis mis à bosser là bas tous les soirs, jusqu'à la fermeture. À faire la poutre en permanence. [...] Encaisser les heures. Les conneries. Les coups. Les clients. Ramasser le pognon. Faire glisser le verre sur le comptoir. Briser la glace dans le torchon. Éclater les emmerdeurs. Avec la clope en biberon. Mais sans la permission d'errance. Catapulté à des milliers de kilomètres. [...] Fallait bien nourrir la zone. Des obus contemporains, festifs, tout à fait festifs. Apaiser les colères et les malaises.

⁸⁵ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

⁸⁶ Cf. Chapitre III.2.

⁸⁷ Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville, Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994, p. 271.

⁸⁸ *Ibidem*.

De centilitre en centilitre. De bouteilles en cadavres. Et de chansons en viande inerte sur les trottoirs.

89

De plus, son style rythmé d'écriture, ainsi que les contenus du récit plaignant la misère des espaces marginalisés, se rapprochent beaucoup au genre rap: le rap est, de fait, une longue suite de mots qui évoquent une réalité multicolore et des scènes de vie urbaine, en permettant à l'écouteur de mieux comprendre cette réalité urbaine, ce que Mathis cherche à obtenir dans son ouvrage.

Les proximités entre l'écriture de Mathis et le genre rap sont thématiques aussi:

Nous voyons que le langage est cru, les paroles ne sont assujetties à aucune norme académique, les rimes sont approximatives ainsi que la ponctuation. Le malaise de la vie dans la cité est exprimé sans pudeur aucune. Certains termes ou expressions appartiennent de toute évidence au registre familier ou vulgaire. Les thèmes les plus fréquents évoqués dans le rap sont la drogue, le chômage, la précarité, le racisme, le sexe, la violence, etc. ; autant de termes qui définissent la banlieue⁹⁰

En plein milieu d'un monologue frénétique décrivant la grisâtre et ses habitants, Sitam rappelle au lecteur que «tout est question de tempo»⁹¹: dans *K.O.* tout est question de «tempo», à partir du langage jusqu'à la construction même du texte.

Le langage qu'il utilise est le langage des cités, qui se caractérise par un fort aspect prosodique⁹²; on obtient, dans le roman, un langage où la musicalité imprègne le texte dans tous les sens:

Tellement de sons, de notes et de couleurs qui plongent dans mes tympan. Ça m'éclabousse, ça m'électrise, j'en frissonne. [...] Nos carcasses ne sont que des caisses de résonance. [...] Encore une preuve que la grâce est dans le désespoir. Grammaire fabuleuse et retentissant du désenchantement. ⁹³

Dans ce passage, on peut remarquer plusieurs éléments concernant l'aspect musical du langage, du point de vue du style et de la langue même. Tout d'abord, du point de vue stylistique, on peut identifier une série de figures de style: la musique amène

⁸⁹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 55.

⁹⁰ Nadia Duchêne, *Langue, immigration, culture : paroles de la banlieue française*, dans «Meta Journal des traducteurs», mars 2002, p. 33. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007989ar.pdf>

⁹¹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 143.

⁹² Nadia Duchêne, *Langue, immigration, culture : paroles de la banlieue française*, dans «Meta Journal des traducteurs», mars 2002, p. 35. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007989ar.pdf>

⁹³ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 20.

Sitam à un état extatique, décrit à travers d'une sorte d'accumulation des verbes «éclabousser», «électriser» et enfin «frissonner». De plus, l'allitération⁹⁴, c'est-à-dire la répétition des consonnes initiales et par extension des consonnes intérieures dans une suite de mots rapprochés, figure dans le fragment du récit à travers la réitération du son [k] dans «carcasses», «que» et «caisses», et de la consonne [d] dans «dans» et «désespoir». Effectivement, le récit entier est jonché de figures de styles: outre à l'accumulation et l'allitération, on peut identifier aussi des anacoluthes. Henri Suhamy explique:

Parfois la concision tient à la pensée plus qu'à la forme, quand par exemple la chaîne des causes et des effets est seulement suggérée [...] L'anacoluthie affecte la syntaxe de façon plus rude. L'impatience de la pensée fait violence à la logique formelle du discours.⁹⁵

L'anacoluthie entraîne donc une déviation rapide de la pensée, et cela cause «une rupture de construction due à une bifurcation soudaine.»

Ici les autres n'auront jamais idée de chercher. Leur territoire s'étend jusqu'au moderne, jamais au-delà. Le fantastique leur est étranger. Je vérifie rapidement dans mes poches que j'ai bien la petite boîte.⁹⁶

En effet, dans ce passage Sitam passe brusquement de la description d'une cabane aux bordures de la ville où il veut se réfugier à la pensée du médicament qu'il porte toujours dans ses poches.

Il y a aussi bien des asyndètes⁹⁷, à savoir une sorte d'ellipse par laquelle on retranche les conjonctions copulatives qui doivent unir les parties d'une phrase:

Ça remue, ça grogne, ça tousse à l'intérieur.⁹⁸

Cependant, l'auteur soutient⁹⁹ de ne pas avoir élaboré son roman à partir d'une application consciente des figures de style à son texte: bien que la musicalité soit un

⁹⁴ Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Éditions Armand Colin, 2016, p. 19.

⁹⁵ Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaire de France, 1981, p. 110.

⁹⁶ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 11.

⁹⁷ Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Éditions Armand Colin, 2016, p. 43.

⁹⁸ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 11.

⁹⁹ Entrevue avec l'auteur Hector Mathis, cf. Annexes.

attribut souhaité de son écriture, c'est son vécu de musicien qui cause une écriture musicale, plutôt qu'un étude de procès de la stylistique littéraire. Ces figures de style renforcent l'idée que Mathis veut donner de son écriture, c'est-à-dire d'une écriture impulsive et libre, inspirée à la flux de la pensée. Du point de vue linguistique, on peut aussi noter l'importance de l'intonation à l'intérieur du récit: élément caractéristique de la langue française, l'intonation¹⁰⁰ adopte des aspects différents en fonction des registres. En effet, le registre familier du langage des cités, notamment de la banlieue, adopte une intonation plus rythmée, et cela se manifeste surtout dans la prononciation des mots. La façon de parler propre à Archibald en est un clair exemple:

J'serai crevé avant! Dans mon bazar, foutu pour de bon. Et zoom! Jamais j'foutrai l'camp d'ici autrement qu'sur un brancard, entendons-nous bien! Ils en font des kilomètres de cette foutue ville, les pleurnichards! Ouin ouin, la pollution! Ouin ouin les espaces verts! Ouin ouin, les boutiques fermées l'dimanche! [...] Je te tutoie, tu permets? ¹⁰¹

La musicalité imbibe aussi le travail littéraire de Jacques Houssay:

La musique, le rythme sont ce qui constituent mon écriture. Mes premières influences en terme d'écriture sont Gainsbourg, Bashung, Nick Cave... La pulsation du Border devait pour moi se retrouver dans la langue de Scribouilleur et des habitants du Border. Le Border est vivant. ¹⁰²

Houssay et Mathis se ressemblent dans la typologie d'écriture adoptée; en effet, comme dans *K.O.*, on peut facilement identifier les mêmes figures de style aussi dans *Border*, comme par exemple des allitérations («le chaos de la carriole»¹⁰³). Cependant, au cours du récit, l'aspect musical est contre-équilibré par son opposé: le silence. Le silence est observé par Scribouilleur dans plusieurs moments de la narration:

Nous ne parlons pas, ne nous promettons rien. [...] J'explore le silence entre nous. ¹⁰⁴

¹⁰⁰ Nadia Duchêne, *Langue, immigration, culture : paroles de la banlieue française*, dans «Meta Journal des traducteurs», mars 2002, p. 35. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007989ar.pdf>

¹⁰¹ Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 22.

¹⁰² Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

¹⁰³ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 56.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 147.

Parfois le silence est un mécanisme de survie, une suspension de la verbalisation de la pensée:

Parfois par peur je siffle. Je me limite au strict minimum. Et ça ne fait que peu de mots par jour.¹⁰⁵

Leslie Kane explique la raison de l'usage du langage du silence à l'intérieur de l'écriture théâtrale; cependant, on peut appliquer cette élucidation au travail littéraire de Jacques Houssay aussi:

[...] speech, the characterizing signature of humanity, has been superseded by silence to communicate unspoken experience beyond the limitations of human consciousness, such as fear, longing, and death, as well as unspeakable experience beyond the comprehension of humanity such as the dehumanizing or bestial.¹⁰⁶

Scribouilleur évite donc, ou retient, l'utilisation de la parole afin de chercher à communiquer la sensation de malaise qui l'accompagne tout au long du récit et qui se fait inexprimable à travers la verbalisation de sa pensée. Toutefois, comme l'explique Jean-Paul Sartre, le silence aussi est un moyen d'expression, un véritable langage:

Le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens de groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore.¹⁰⁷

De plus, la position du protagoniste en ce qui concerne l'importance de l'expressivité bascule, et change de la confiance dans les mots à une inattendue désillusion envers ces derniers. En l'espace de peu de lignes, il dit:

La langue est un pont entre soi et l'autre.¹⁰⁸

Et tout du coup, une soudaine perte de foi vers la communication:

Pourquoi parler, [...]. Finalement on n'a rien à me dire, ni elle, ni personne. J'essaye de voir où mène le silence, sur quelle rive. Je regarde les poutrelles d'idées, de dialogue intérieur entre toutes ces voix

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰⁶ Leslie Kane, *The language of silence (On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama)*, Rutherford, Associated University Presses, 1984, p. 13.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁰⁸ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 141.

qui m'habitent, s'effacer une à une, ne pouvant prendre appui sur le silence qui m'envahit. Puis-je finir par disparaître ainsi, par overdose de silence, par trop de vide en moi, comme une étoile trop massive s'effondre sur elle-même? La densité du vide. ¹⁰⁹

En outre, l'espace occupé par le silence dans *Border* va jusqu'à la construction d'un entier personnage autour de cette propriété: c'est le personnage de Jeanne. Cette fille qui habite le Border, se distingue des autres habitants non seulement par la préservation de son véritable nom, mais surtout par l'absence de son discours. Même si l'auteur n'explique pas la raison du silence de cette jeune femme, il la décrit en disant que

Jeanne est une sorte de Pythie (mais muette). En ne lui donnant pas de nom le Border la laisse libre. Elle n'est pas chargée d'une destinée ou d'un fatum comme les autres personnages... Elle peut donc tenter ou vouloir fuir. ¹¹⁰

L'auteur trace donc une ligne de séparation entre Jeanne et le reste des individus qui habitent le Border: le silence est peut-être une tentative de ne pas se mélanger avec les bruits de la ville, et la possibilité de préserver une identité et de ne pas devenir un autre visage sans nom de cette ville. Houssay, à propos de cet aspect du récit, explique:

La langage est fait tout autant des mots que des silences, la langue, c'est peut-être l'espace entre nous. ¹¹¹

Le silence prend alors de l'importance à l'intérieur du roman, un aspect souvent associé à l'élaboration théâtrale. En effet, l'auteur a révélé d'avoir eu expérience avec l'écriture théâtrale, et d'avoir des projets en cours à cet égard. Il est possible d'observer un lien entre l'adoption du langage du silence à l'intérieur de *Border* et les techniques adoptées par les dramaturges au cours de l'histoire du théâtre:

Historically, then, silence has been employed by playwrights to evaluate, censure, or support an act, to indicate manipulative relationship, to increase or release dramatic tension, to make words more

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

¹¹¹ *Ibidem.*

significant by their contrast with silent response, to reveal interior states of being, and to make thematic statement.¹¹²

L'espace de la ville, en particulier du *Border*, est un lieu d'ennui, de malaise et de désillusion. Leslie Kane donne confirmation de ce rapport entre le silence et le milieu environnant:

In plays of inaction, when nonprogression in language and nonprogression in time, combined with confined settings underscore the sensation of entrapment, silent response and muteness reinforce the portrait of man as not merely estranged from his world, but entrapped in the hell of the self. As a metaphor of solitary confinement, silence confirms man's inability or unwillingness to relate to others and his concomitant torture by exclusion.¹¹³

Il en résulte que l'espace habité par Scribouilleur influence sa perception de la réalité: le langage se retrouve pénalisé par ce milieu de désespoir, causant un consternation qui conduit jusqu'au manque de mots:

Du lieu où je suis né au lieu où je vis aujourd'hui, dessiner cette piste que je suis. [...] Tous le lieux qui me constituent, qui ont fabriqué l'architecture de mon être. Tous les lieux dont je suis fait. [...] Chercher un endroit où s'échouer pour rester en silence, les yeux rongés par le paysage, empêchant toute parole.¹¹⁴

III.4 Les entrées de dictionnaire et leur rôle dans *Border*

On a vu que la méta-écriture recourt au cours des deux récits. Dans *K.O.*, on assiste à des réflexions sur la langue et à l'application du procédé de la mise en abyme de la part du protagoniste Sitam.

Dans *Border*, toutefois, la pratique de la méta-écriture se pousse jusqu'à l'insertion d'entrées de dictionnaire à l'intérieur du texte: il s'agit d'une intégration que Scribouilleur, personnage principal et narrateur de l'intrigue, fait consciemment. De plus, possiblement l'auteur Jacques Houssay inclut ces entrées afin de guider le

¹¹² Leslie Kane, *The language of silence (On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama)*, Rutherford, Associated University Presses, 1984, p. 24.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, pp. 58-59.

lecteur à une meilleure compréhension du récit et d'insister sur la force que l'espace exerce sur l'action des personnages. À propos de leur rôle à l'intérieur du texte, Houssay dit que outre à être des mots-clé, les entrées revêtent aussi d'autres fonctions:

Celle de rythmer et de découper le récit. Celle d'ouvrir tous les sens du mot «Border». Celle d'exprimer dans leur décalage progressif «l'évolution» de Scribouilleur et de sa vision du monde. Celle de ramener du «réel» dans cette vision «fantastique» du Border qui a Scribouilleur et de permettre au lecteur de sentir l'écart entre le quotidien de Border (qui finit par nous sembler presque normal) et notre quotidien à nous dans «notre» réel. C'est aussi une façon de jouer avec les limites de la fiction. Un champ sémantique poétique en quelque sorte.¹¹⁵

Effectivement, les quatres entrées intégrées sont des termes qui ont un rapport, métaphorique ou non, avec l'espace du Border: «Récif»¹¹⁶, «Border»¹¹⁷, «Bordage»¹¹⁸ et «Déborder»¹¹⁹. Tout d'abord, la mise en page de ces entrées se distingue pour l'aspect d'une authentique page de dictionnaire; voilà un exemple:

<p>Récif [ʁesif], nom masculin (de l'espagnol <i>arrecife</i> venu de l'arabe <i>ar-rasif</i>, chaussée). Chaîne de rochers à fleur d'eau: <i>Navire qui sombre sur un récif</i>. <i>Récifs coralliens</i>, Bancs de coraux situés à proximité des côtes. ENCYCL. Les <i>récifs</i> forment des ceintures bordant immédiatement les rivages (<i>récif frangeant</i>) ou bien se trouvant à une certaine distance, qui peut atteindre 100 km (<i>nicf-barrière</i>). Voir ATOIL, et CORAIL. <i>Récif</i> (1688, <i>ressif</i>), sous la forme <i>araciffe</i> (v.1536, Jacques Cartier), est emprunté à l'espagnol <i>arrecife</i> « rocher, chaîne de rochers à fleur d'eau près des côtes » (1498), d'abord <i>aracife</i> « chaussée, chemin empierré » (v.1280), lui-même emprunté à l'arabe</p>	<p>(ar) <i>rasif</i> « chaussée, levée, digue ». Ce mot est dérivé du verbe <i>rasafa</i> « paver ». On a aussi évoqué un emprunt du français au correspondant portugais <i>recife</i> (dès 1258 comme toponyme, puis au xvii^e s. comme nom commun sous sa forme réduite, par aphérèse de <i>arrecife</i>). Le mot, introduit en français par les colons d'Amérique qui l'ont reçu des Espagnols, désigne un rocher ou un groupe de rochers à fleur d'eau près des côtes. Les géographes ont formé les termes <i>récif-barrière</i> (1869), <i>récif corallien</i>, <i>frangeant</i> (1888), traduisant probablement l'anglais <i>coral reef</i> (1745), <i>barrier-reef</i> (1805) et <i>fringing-reef</i> (1845). Au xix^e s., <i>nicif</i> a développé la valeur figurée d'« obstacle », comparable à celle d'<i>écueil</i>.</p>
--	--

Écueil. Rien de nouveau en somme.

Rifo espéranto

Kai hawaïen

Reef anglais

Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 9.

¹¹⁵ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 9.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 89.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 145.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 195.

L'auteur reconnaît de s'être inspiré au *Dictionnaire Robert* pour la création de ces entrées¹²⁰.

D'un point de vue structurel, la première entrée est située au début de la narration: Scribouilleur réfléchit sur le terme «récif». Premièrement, on peut noter l'indication de l'étymologie du mot et du développement de son sens jusqu'au XXe siècle, au moment où le mot prend la valeur figurée de «obstacle», comparée à celle d'«écueil»; cette dernière partie de la définition est la plus significative pour le texte: Scribouilleur reprend l'acception d'«écueil» et commence sa narration, dans une sorte d'introduction au roman où il insère des traductions du mot dans plusieurs langues étrangères; de plus il fait une comparaison entre le «récif» et le «récit», les deux étant des «chemins pavés»: il introduit le lecteur dès les deux premières pages à la sensation de résignation et d'absence de libre-arbitre qui imprègnent l'intrigue entier.

En effet, le mot «récif» apparaît dix autres fois au long du récit: l'allusion à un limite et à l'impression de se sentir coincé sont deux aspects qui s'appliquent à tous les contextes d'apparition du terme. Par exemple:

Border, barrière de corail, récif.¹²¹

Remplacés par les étrangers qui doivent remplir des centaines de papiers pour espérer rester échoués sur le récif. Border. ¹²²

Je scribouille notre vie sur ce récif de briques et de rues. ¹²³

Ça se contracte. Marge. La voie. Le récif. Coraux au corps calcifiés. Dents. ¹²⁴

Voici des exemples clairs du lien entre l'utilisation du mot «récif» en tant qu'«obstacle» et l'espace du Border, évidemment conçu par le protagoniste comme

¹²⁰ Entrevue avec l'auteur Jacques Houssay, cf. Annexes.

¹²¹ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 13.

¹²² *Ibid.*, p. 15.

¹²³ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 175.

un lieu de limitation et d'inaction, deux aspects qui marquent aussi les personnages du roman et leur existence dans le Border.

De plus, à l'intérieur du récit on rencontre l'entrée du terme «border», qui notamment donne aussi le nom au roman:

BORDER [bɔʁde], verbe transitif.
1. Occuper le bord de (quelque chose). *Route bordée d'arbres.*
2. Garnir d'un bord, d'une bordure. *Border une nappe d'un gazon.*
3. *Border un lit*: replier le bord des draps, des couvertures sous le matelas. *Border quelqu'un (dans son lit).*
4. Marine. *Border une voile*: tendre les écoutes pour la raidir.
CONTR. Déborder

Jacques Houssay, *Border*. Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 89.

Il est intéressant de relever que le terme est présenté à l'intérieur de cette entrée en tant que verbe transitif, tandis que tout au long du récit il est utilisé à la manière de nom propre, à savoir le nom de l'espace urbain du Border:

Le ventre de terre cuite a accouché de nous dans le rues du Border.¹²⁵

[...] les viscères du Border. ¹²⁶

[...] l'épiderme du Border. ¹²⁷

[...] cette certitude d'être dévoré par le Border [...]. ¹²⁸

¹²⁵ Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 63.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹²⁸ *Ibid.*, p.127.

Encore une fois, il est possible de remarquer que le Border, tout en étant un lieu, est vivant: pour mieux dire, c'est Scribouilleur qui le personnifie. En outre, l'entrée contient quatre acceptions, parmi lesquelles la plus importante est sans doute la première, à savoir «Occuper le bord (de quelque chose)»¹²⁹: cette définition est évidemment une allusion que l'auteur fait de l'aire occupée par le Border, qui

s'étend de la zone de fret à l'autoroute de l'ouest, de l'usine de papier au parc des nations. ¹³⁰

Un aire qui est un véritable bord, un espace qui est aux marges et qui au même temps s'impose sur ses habitants en tant que marge en les enfermant et en les privant de perspective; la désillusion de Scribouilleur est une conséquence de la croyance que ceux qui résident dans le Border n'ont aucune chance à l'extérieur de ce dernier:

Border, barrière de corail, récif. [...] Nous nous retrouvons, dans cet enfermement. Entassés dans la promiscuité de l'obscurité. Nous possédons cette certitude que rien ne sert de partir plus loin, pour un autre sol, une autre partie, une autre ville, un autre paysage, une autre mère, une autre bitume. Rien ne s'oppose à cette gravité qui nous retient [...]. Rien de triste. Pas de quoi devenir fou. C'est un fait, comme la pluie qui tombe. ¹³¹

Dans ce contexte, l'entrée «bordage»¹³², à savoir ce qui borde quelque chose, n'est autre qu'une confirmation, ainsi qu'un soulignement, du Border en tant que piège et zone urbaine délimitée par des barrières, d'un «récif»: l'auteur confie au lecteur la tâche de décider s'il s'agit de barrières tangibles ou métaphoriques.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹³² *Ibid.*, p. 145.

BORDAGE [bɔʁdaʒ], nom masculin.

1. Revêtement de planches qui couvre la membrure d'un navire.

2. Chacune des parties du bordage. *Bordage de carène, de fond.*

3. Revêtement en planches du coffre qui contient le béton destiné aux fondations d'une construction.

4. Opération qui consiste à border une tôle ou une pièce circulaire à l'extrémité ouverte par relevage du bord pour former une collerette.

5. Action de border. *Le bordage d'un soulier, d'un chapeau.*

6. Bordure de glace adhérent aux rives des rivières, des fleuves. « *La glace gagne le cœur du fleuve. Bordage. Marcher pour faire semblant, pour payer notre dette. L'amour et les ponts c'est pour de faux.* » Alexandre Soukhovo-Kobyline.

Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 145.

Finalement, on rencontre la dernière entrée de dictionnaire à la queue du roman, le verbe «déborder»:

Déborder [debɔʁde], verbe (de bord).

I. verbe intransitif

1. Répandre une partie de son contenu liquide par-dessus bord. *Le fleuve risque de déborder. Verre plein à déborder.* — loc. *C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase*, la petite chose pénible qui s'ajoute à tout le reste et fait que l'ensemble devient insupportable.

Déborder de: être rempli de. *Déborder de vie, de joie.*

2. Se répandre par-dessus bord (contenu). *Le lait monte et déborde.* — fig. *Son enthousiasme déborde.*

3. Mar. *Embarcation, chaloupe qui déborde*, qui se détache du bord, prend le large.

II. verbe transitif

1. Dépasser (le bord), aller au-delà de. absolt *Déborder en coloriant. Cette*

maison déborde les autres.

— *Déborder le front ennemi.*

— fig. *Déborder le cadre du débat.*

2. Défaire (ce qui était bordé). — par ext. *Déborder un malade.* — pronom. *Se déborder en dormant.*

Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019, p. 195.

Tout d'abord, «déborder» dans son utilisation en tant que verbe intransitif prend les deux sens de «répandre une partie de son contenu liquide par-dessus bord» et de «se

répandre par-dessus bord»; il s'agit peut-être d'un renvoi à l'utilisation abusive de substances stupéfiantes dont les personnages font emploi en tant que divertissement; cet abus les porte à vomir, et donc littéralement à «répandre une partie de [leur] contenu liquide»:

La bouteille de vodka est vide. On s'attaque au whisky. [...] Nerveux a envie de vomir. On continue. Nerveux va vomir. ¹³³

Ce terme aussi est en quelque sorte lié au Border: les personnages «débordent», c'est-à-dire ils tentent de s'échapper de cet espace écrasant à travers l'alcool.

En deuxième lieu, on trouve le verbe «déborder» en tant que verbe transitif: si bien observée, cette deuxième définition donne des indices concernant la conclusion du récit et ce qui pourrait se passer après; en effet, la principale définition de «déborder» comme verbe transitif est celle de «dépasser (le bord)»: d'une partie, il peut s'agir d'une volonté de l'auteur Jacques Houssay de donner une conclusion ouverte à son premier roman, faisant allusion à une possible sortie des personnages du piège qui est le Border. De l'autre, ce dépassement du bord, et donc du Border, peut être tout simplement un désir auquel le protagoniste Scribouilleur aspire.

¹³³ *Ibid.*, pp. 160-161.

Conclusion

Ce présent travail d'analyse des premiers romans *K.O.* et *Border*, respectivement des auteurs débutants Hector Mathis et Jacques Houssay, a permis d'effectuer une recherche sur les origines et sur les raisons à la base de la formation des variations de la langue française standard à l'intérieur des espaces urbains.

Tout d'abord, on a commencé par deux brefs profils des auteurs émergents; leur biographie a permis de mieux comprendre le contexte de leur production littéraire, et par conséquent d'obtenir un encadrement plus clair de l'ambiance de leurs ouvrages. Effectivement, l'écrivain Hector Mathis provient du département des Yvelines, à savoir une banlieue qui appartient à la région de l'Île-de-France; ici, il se consacre à la musique rap avant de passer à la littérature. Le milieu de la banlieue, uni à l'élément de la musique, constitue la base thématique et stylistique du travail littéraire de l'auteur: l'intrigue se situe dans aires périphériques d'une multitude de villes, dont la description est effectuée au moyen d'un langage caractéristique des banlieues, mais soulagé par le style fortement musical qui marque l'écriture de Mathis.

Quant à Jacques Houssay, ses expériences professionnelles très variées ont donné origine à une type d'écriture au toucher fortement cosmopolite: l'auteur choisit le *Border* comme lieu de déroulement de l'action de son premier roman, un espace sans doute urbain, mais non spécifié dans sa collocation spatiale et temporelle. Le vécu frénétique de l'auteur se reflète dans une écriture fragmentaire et très rythmée qui ressemble au déroulement d'un film.

Dans cette première partie, on a déduit que les deux intrigues sont liés par le fil rouge de la périphérie. Toutefois, il est fondamental de préciser que le terme «périphérie» prend deux sens différents à l'intérieur des deux romans: dans *K.O.*, on assiste à la narration d'un espace véritablement périphérique, à savoir celui de la banlieue; par contre, dans *Border* la périphérie est une zone d'ombre, c'est-à-dire que le *Border* est un espace urbain aux bordures, dont les habitants mènent une existence au sein de l'exclusion, une vie aux marges de la société.

Ensuite, on est passé au plan de la fiction et de la narration: au moyen d'une description des personnages principaux des deux romans on a pu connaître leurs points de vue, par-dessus tout ceux des deux protagonistes Sitam et Scribouilleur; les deux individus sont unis par deux aspects principaux, à savoir le fait qu'ils sont tous les deux les narrateurs des leurs récits et que ces narrations sont marquées par une extrême désillusion. En ce qui concerne la structure, il s'agit de deux textes à la forme moderne, caractérisé par une exposition des faits conduite par le flux de la pensée et par le manque: changements thématiques, temporels et spatiaux soudains et inexpliqués donnent aux deux romans leur structure morcelée.

Enfin, on est arrivé au noyau de mon travail: l'analyse des langages utilisés, en tant que reflet de la réalité socio-spatiale: effectivement, l'appellation dont l'auteur Hector Mathis fait utilisation pour dénommer la banlieue, à savoir le terme «grisâtre», faisant allusion à la grisaille et à la médiocrité du milieu, est un clair exemple de la manière dans laquelle l'élaboration linguistique reproduit la réalité environnante.

En outre, à travers l'observation du langage parlé inséré à l'intérieur des deux textes, on a pu constater que l'espace urbain est le lieu d'origine de variétés langagières définies généralement «langues de la ville», et que ce phénomène de création linguistique est particulièrement créatif dans les aires des banlieues.

On a aussi effectué une analyse formelle et stylistique de l'écriture des deux écrivains débutants: on a comparé le langage musical d'Hector Mathis au langage du silence de Jacques Houssay. Au moyen de cette lecture, on a vu comme le lieu périphérique de la banlieue encourage la production musicale du genre rap grâce à la fécondité et à l'importance de l'intonation du langage urbain de la banlieue, et aussi que l'oppression causée par l'espace urbain donne vie à une perte de l'expressivité et au conséquent langage du silence.

Finalement, on a remarqué un aspect particulier dans le premier roman *Border*: l'insertion d'entrées de dictionnaire à l'intérieur du récit. On a observé comme ces quatre entrées sont liés à l'espace de la ville, qui est considérée par le protagoniste en tant que lieu de déception et de coincement.

La langue est une forme de communication qui évolue sans cesse: en particulier, la langue française standard varie selon l'aire urbaine dans laquelle elle est énoncée. L'espace de la ville est donc un lieu de forte production linguistique qui donne naissance à des variétés langagières qui reproduisent la réalité sociale des individus qui les élaborent. Dans ce contexte, la perception du réel des locuteurs influence la production linguistique même et les textes littéraires proposent un témoignage très riche selon cette perspective.

Annexes.

1.1 Entrevue avec Hector Mathis

Selon vous, quelle est la signification du mot "misère" dans la société d'aujourd'hui?

L'époque est au rétrécissement. À une vision du monde purement comptable. C'est pourquoi le mot misère évoque uniquement la pauvreté, de nos jours. La pauvreté et ses implications. La faim, la soif, le froid... La misère d'aujourd'hui est pourtant protéiforme. Elle n'est pas seulement économique. Elle est également intellectuelle, poétique, émotionnelle, affective...

Que signifie-t-il le mot "misère" pour un auteur contemporain?

Tout dépend de la phrase, du rythme... Toutes les acceptions sont possibles. Planté comme ça, hors de tout, le mot misère me paraît évoquer la difficulté d'exister. Quelle qu'en soit la forme. Ou les formes, d'ailleurs. On cumule... Pour moi la misère est un état, un décor, un horizon...

La maladie chronique est un thème de "K.O.". Est-ce qu'il y a une association entre maladie et misère en tant qu'expérience douloureuse? Est-ce que la misère, en tant que solitude, a un rôle dans la maladie?

La maladie est une misère du corps. Une douleur qui sépare Sitam de l'existence, qui le place de l'autre côté de la vie. À jamais interdit. Misère du nerf. Des cinq sens. C'est l'impossibilité de revenir au sensible... Ça le place du côté des marginaux, des pauvres, de tous les miséreux qui se contentent de survivre. La solitude n'arrange rien, bien sûr. Elle donne tous pouvoirs à la maladie. Les amis interrompent momentanément l'agonie, créent de la discontinuité. Sans eux il est impossible de reprendre son souffle... Leur absence est une misère affective...

La fuite et le vagabondage font partie de l'expérience de Sitam. Est-ce que ces phénomènes ont une signification métaphorique ou bien symbolique?

Son refus de participer à la boucherie ainsi que son errance sont tout à fait concrets. Mais elles symbolisent le déracinement progressif du personnage. Il n'est chez lui nulle part, sans cesse chassé par les événements. Il n'y a plus aucun sens, plus aucune direction... Il ne fait que fuir un monde qui se referme sur lui. Alors qu'il pense tromper la mort, celle-ci se manifeste à l'intérieur même de son corps.

La pauvreté est une conséquence de la misère. Aujourd'hui, la pauvreté (et donc la misère) est-elle seulement un facteur économique ou aussi moral?

On boucle l'entretien, je crois. Très bien ! Moral je ne sais pas... Je ne suis pas juge. Certainement... L'homme n'est pas bon par nature. Il ne l'a jamais été. Je crois que ceci n'a rien à voir avec l'époque. En tout cas la misère n'est pas uniquement un facteur économique. Sûrement pas ! Réduire la misère à cela c'est l'entretenir.

Est-il correct d'affirmer qu'il y a une affinité entre le personnage de Sitam et toi?

Oui tout à fait. C'est un double littéraire.

Dans tes entrevues, tu dis que ton lieu d'origine est le district des Yvelines. Quel rapport as-tu avec la banlieue? Est-il vrai que le rapport avec la périphérie est complexe, caractérisé à la fois par un fort attachement à son lieu d'origine et un désir de fuir de la dégradation?

Je ne sais pas si le rapport à la périphérie est complexe, je ne peux parler que du mien. C'est un sentiment troublant. Un attachement inquiet... Où que j'aille je trimballe ma grisâtre, elle ne me quitte jamais. Et je ne veux pourtant plus y vivre. Drôle de matière. Je nourris pour elle des sentiments contradictoires. C'est ce qui la rend inépuisable.

La musicalité est un élément très évidente dans ton écriture. On peut noter des mots du champ sémantique de la musique (ex: «vibrer», «note», «musique», «lyrisme»), des phrases (ex: «Le tempo c'était le ballon qui rebondissait sur le sol.») et des figures de style (ex: des allitérations «Je voyais les gyrophares fouetter les façades, gifler la vitrine du Canon de la vieille ville»). Est-ce que cette présence est un choix linguistique conscient ou tout simplement une influence de ton passé de musicien?

Les deux. D'abord inconscient car spontané. Mais pas totalement innocent puisque la relecture m'offre une certaine lucidité sur ce que je viens de produire. Je m'aperçois parfois d'une faiblesse rythmique, d'un appauvrissement des sonorités. Alors je corrige.

La langue que tu as utilisé pour les personnages est une transcription du langage parlé (ex: «L'salon», «Pauv'môme»). Dans la banlieue, est-ce qu'on parle un typologie de français différent? Quels sont ses caractéristiques? Est-ce que tu as fait une recherche linguistique ou tu as utilisé ton expérience vécue en tant que source?

J'utilise mon vécu. J'écoute, je mémorise, je m'approprie. Je suis une éponge. Je me gorge des autres, de leur musique, de leur intonations. Il est vrai qu'en banlieue on parle un français différent. Parfois plus pauvre. Parfois plus inventif. Argotique. Imagé. Joliment fautif à certaines occasions.

À propos du mot «môme», pourquoi Sitam se réfère à sa copine avec ce terme, qui semble à la fois un terme d'affection et de généralisation?

La pudeur... La romance est un petit bonheur qu'il convient de ne pas rendre trop lourd.

Quel-est le rôle des figures de style dans le récit? Elles sont très évidentes surtout dans les discours du personnage d'Archibald, avec l'onomatopée «Euch! Euch!».

Je ne sais pas le rôle qu'elles ont. J'écris comme ça. Je ne pense pas autrement. J'imagine qu'elles apportent de la chair...

Selon toi, l'espace de la banlieue influence-t-il le langage des personnages? Dans l'oeuvre, le langage est-il un reflet de la réalité socio-spatiale?

Oui, c'est inévitable.

Le récit est imprégné de réflexions sur la langue (par exemple: «Tous les malheurs commencent par des mots.» ou encore «Du mot qui coule, qui gueule, qui jouit jusqu'à la douleur.»). Quel est ton rapport avec l'écriture et les mots? Est-ce que K.O. est une recherche continuelle du mot (ou de l'expression) parfait, surtout de la partie de Sitam?

Je dirais frénétique.

On peut dire que Sitam cherche à sculpter son écriture, oui.

Du point de vue de la structure du récit, est-ce que le personnage d'Archibald est pertinent dans la construction d'une sorte de mise en abyme?

Tout à fait. C'est encore un double. Un Sitam potentiel. Une vision. Un écho...

Quel est la pensée à la base de la structure narrative de K.O.? (Le flux de la pensée de Sitam, les phrases courtes, l'absence d'une numérotation des chapitres, la métalepse, etc...)

Le flux de la pensée mêlé au récit. Mais il y a là quelque chose de très intuitif. Je n'ai rien conceptualisé.

Est-ce que tu as des nouveaux projets littéraires à venir?

Mon deuxième roman paraîtra en septembre 2020. Le troisième est également terminé. En ce moment même j'écris le quatrième.

1.2: Entrevue avec Jacques Houssay

Border est une œuvre centrée sur la banlieue. Avez-vous connu la périphérie à travers votre expérience vécue ou à travers le travail ? Est-ce que vous avez eu une expérience directe de ce lieu ?

*Border est un livre centré sur la marge au sens large du terme. C'est une œuvre fragmentaire et qui essaye de laisser beaucoup de place au lecteur quant à l'interprétation de ce récit. Vous situez la vie de *Scribouilleur* en banlieue, d'autres la situent dans une ville et ses nuits, d'autres dans une ville-monde, d'autres encore ne perçoivent le *Border* que comme une allégorie... Toutes ces visions sont justes même si pour moi le *Border* n'est ni une banlieue ni une périphérie mais bien le centre (de gravité) dans lequel tournoient les personnages.*

J'ai vécu et travaillé en banlieue, mais aussi dans des quartiers populaires, à la campagne, dans des centres-villes...

Le site du Festival du Premier Roman de Chambéry affirme que vous avez travaillé en tant que travailleur social, comédien, cheminot et veilleur de nuit. Est-ce que toutes ces professions ont influencé votre point de vue sur les bords les plus cachés, comme l'espace de la banlieue ?

*Bien entendu le réel et mes vies professionnelles ont teinté mon point de vue. Mais ici, dans le *Border*, nous sommes dans le point de vue de *Scribouilleur*, dans sa façon de percevoir le monde, son monde, sa ville, la vie. Certes le point de vue de ce personnage rejoint parfois le mien, comme celui de Jeanne, de Misérable ou d'autres. Le fait que cela soit une œuvre fragmentaire et utilisant une narration à la première personne pousse à identifier narrateur et auteur, ou en tout cas, à chercher la part de l'un dans l'autre. L'important pour moi est le côté immersif que cela procure au*

lecteur. Cela provoque soit un rejet soit une adhésion mais cela offre la possibilité d'une vision forte du *Border*:

Quel est la signification du mot « border » dans le contexte du récit ? Est-elle une allusion au concept de « bord », ou bien de la marginalité causée par l'expérience de la vie dans un lieu de dégradation ?

Border glisse sur plusieurs sens : le nom de la ville; Border en anglais en tant que «frontière», «limite»; Border en français qui a plusieurs sens également comme celui de border un enfant dans son lit avant le sommeil, etc... Comme le dit Kenneth White dans la préface de son recueil *Limites et marges*:

Limites et marges, je me remémore le fait qu'en latin limes ne signifie pas seulement «frontière» (d'un empire par exemple), mais aussi un simple chemin de terre entre deux champs, et qu'en sanskrit marga signifie « voie ».

Tout au long de la narration il y a beaucoup de références au monde de la musique : des extraits de chansons/ citations d'artistes (ex : «I have nothing but my name», Iggy Pop) ; des phrases (ex : «Mon esprit est rayé, comme un disque.») et des figures de style (ex : onomatopée « un pschhh à la fumée blanchâtre ». S'agit-il d'un choix linguistique conscient ? Quel est le rapport entre l'espace de la périphérie et cette musicalité du langage ?

La musique, le rythme sont ce qui constituent mon écriture. Mes premières influences en terme d'écriture sont Gainsbourg, Bashung, Nick Cave... La pulsation du *Border* devait pour moi se retrouver dans la langue de *Scribouilleur* et des habitants du *Border*. Le *Border* est vivant.

Dans le récit, Scribouilleur appelle les habitants du Border « notre espèce ». Quel est la raison de cette idée de séparation entre les individus de la banlieue et le reste de la population ?

[Quand il dit] «notre espèce », *Scribouilleur* parle de tous les êtres coincés entre le vide du ciel et la terre sur laquelle nous errons. Cela se résume pour *Scribouilleur*

aux habitants du Border mais peut être finalement à toute l'humanité, aux vivants. Avant la bouchée finale de la terre qui nous mastiquera.

La périphérie est personnifiée : elle a des artères, elle est mère, elle est en métamorphose. La métamorphose du Border s'oppose au statisme des personnages. Pourquoi cela?

La ville est vivante et ses personnages sont « pris au piège » comme des insectes ils s'agitent mais ne peuvent s'échapper. Border raconte la fin d'un monde ou du monde, un paysage qui se referme sur ceux qui l'habitent. *Scribouilleur* est conscient de cette fin mais il sait aussi qu'il ne peut quitter le Border pour se sauver comme on ne peut quitter la vie pour se sauver de la mort.

La langue que vous avez utilisé pour les personnages est une transcription du langage parlé. Dans la banlieue, est-ce qu'on parle une typologie de français différent? Quels sont ses caractéristiques? Est-ce que vous avez fait une recherche linguistique ou vous avez utilisé votre expérience en tant que source pour cette transcription ?

Le langage dans Border est très oral et rythmé mais il ne correspond pas comme dans d'autres ouvrages (*Fief* par exemple) à la langue de la banlieue et de quelle banlieue? Chaque lieu a sa propre langue, ici, celle qui est parlée c'est la langue de la ville-monde qu'est le Border chargée de la pulsation de cette ville.

Selon vous, l'espace de la banlieue influence-t-il le langage des personnage ? Le langage est-il un reflet de la réalité socio-spatiale ? Et pour vous, quel est-elle la signification de la langue ?

Je pense que le paysage dans lequel on grandit structure en partie notre façon de penser et donc de parler. J'ai par ailleurs, venant du théâtre, une vision des mots comme dans la tragédie classique : pour que les choses existent il faut qu'elles soient dites, nommées... «*Au commencement, les mots et la magie étaient la même chose*» disait Freud.

Le récit est imprégné de réflexions sur la langue, qui concernent à la fois l'expressivité (par exemple « La langue est un pont entre soi et l'autre ») et le silence («J'explore le silence entre nous » ou « Jeanne a raison de se taire »). Quel est la raison de ce contraste ?

La langue est faite tout autant des mots que des silences, la langue, c'est peut-être l'espace entre nous.

Quel est la pensée à la base de la structure narrative de Border (Le flux de la pensée de Scribouilleur, les phrases courtes et abstraites, la présence de définitions, etc...) ? À propos de la structure, est-ce qu'il y a une raison pour l'absence de numérotation des chapitres ?

Border est «monté» comme un film sur des scènes, fragments afin de permettre par les vides narratifs, les silences, au lecteur d'entrer et de visualiser fortement ce paysage, ce lieu du texte.

La structure est basée sur l'idée de fragments excluant une temporalité. Une scène chasse l'autre mais on ne sait pas combien de temps s'écoule. On pourrait presque lire *Border* dans n'importe quel ordre, entrer dans cet espace par n'importe quelle page/rue... Numérotter les chapitres aurait brisé cette possibilité.

«Notre existence n'a pas de sens en dehors d'ici, à l'extérieur du Border nous ne pouvons être, nous n'y aurions même pas de nom ». S'agit-il d'un exemple de méta-écriture ? En plus, dans l'oeuvre vous mentionnez le mot « dédale ». S'agit-il du labyrinthe de la périphérie ou du labyrinthe de l'écriture ?

Un livre dont le narrateur est un écrivain public et qui parle régulièrement d'écriture flirte avec la méta fiction en tout cas...

Ici il est question du labyrinthe de la vie/ville, de celui de la langue donc aussi. Un dédale n'a plus de porte de sortie.... Dédale interne de l'individu qui se retrouve dans le paysage et vice versa.

Au début du roman on trouve la phrase « Seul compte le nom qui est donné par le Border ». En effet, presque tous les personnages ont un surnom (Le Boiteux, La

Chinoise, etc...). Tous, à l'exception de Jeanne. Quel est la raison du détachement de Jeanne du reste des individus ?

Jeanne est une sorte de Pythie (mais muette). En ne lui donnant pas de nom le *Border* la laisse libre. Elle n'est pas chargée d'une destinée ou d'un fatum comme les autres personnages... elle peut donc tenter ou vouloir fuir.

Dans l'oeuvre, il y a une recherche constante du mot "parfait", par exemple dans la phrase « Perdre la raison. Il doit y avoir des mots pour ça ». Est-ce que vous, en tant qu'auteur, cherchez constamment le mot parfait ? Est-ce que vous avez transposé cet sens de recherche dans l'oeuvre, notamment dans le personnage principal ?

Je cherche dans ce texte le pouvoir invocatoire des mots. Je cherche par le rythme, par une écriture sans bavardage à provoquer l'image et la sensation.

Est-ce qu'il y a une raison pour la présence des anglicismes et les phrases en anglais dans le text («I am a passenger» ; «mug» ; «tumbleweeds», etc...) ou est-il tout simplement un hasard ?

Il n'y a pas de hasard. Ces anglicismes renforcent le rapport, l'écho au monde musical, filmique, à l'ambiguïté du titre qui change de sens selon la langue dans laquelle on le pense..

Est-ce que tu pourrais me parler de la décision d'insérer des entrées de dictionnaire dans le texte?

Les définitions sont arrivées très tard dans l'écriture du roman. C'est après la décision d'écrire cette première partie avec la définition du mot récif et ses traductions (ce qui est un clin d'œil à *Moby Dick* qui commence presque de la même manière et une autre clé de lecture du roman) que s'est imposé l'idée de glisser ces définitions dans le texte (il était déjà écrit dans sa totalité).

Quelle est leur fonction à l'intérieur du récit?

Elles ont plusieurs fonctions de celle de mot-clés pour guider la lecture et le lecteur. Celle de rythmer et de découper le récit. Celle d'ouvrir tous les sens du mot

«Border». Celle d'exprimer dans leur décalage progressif «l'évolution» de Scribouilleur et de sa vision du monde. Celle de ramener du "réel" dans cette vision «fantastique» du Border qui a Scribouilleur et de permettre au lecteur de sentir l'écart entre le quotidien de Border (qui finit par nous sembler presque normal) et notre quotidien à nous dans «notre» réel. C'est aussi une façon de jouer avec les limites de la fiction. Un champ sémantique poétique en quelque sorte.

Est-ce qu'il s'agit d'un véritable dictionnaire?

Ce sont des vraies définitions inspirées et très proches de celles du *Dictionnaire Robert*. Elles sont plus simples et parfois orientées. Par ailleurs elles sont aussi une porte ouverte vers le fait que le texte (dans sa globalité) est empli de citations, références, clin d'oeil littéraires ou musicaux que le lecteur ne peut percevoir qu'en partie. Ces définitions et les exemples donnés à l'intérieur sont une piste à suivre pour qui souhaite se lancer dans une exégèse du texte. J'ai l'habitude de dire que j'écris autant avec un stylo qu'avec des ciseaux et de la colle. En effet le texte est empli de citations qui placent ce texte dans une galaxie littéraire qui est la mienne avec ses références (Dybeck, Gainsbourg, Baudelaire, Bravermann, Artaud, Wallet, Calaferte, Koltès, Fresan, Shakespeare, etc...).

Pour terminer, est-ce que vous pouvez donner quelques détails sur votre vie professionnelle ? Est-ce que vous avez eu des expériences précédentes avant la publication de Border ? Est-ce que vous avez un autre projet littéraire à venir ?

J'ai donc plusieurs vies professionnelles qui se centrent sur la langue et la « beauté » que cela soit en tant qu'auteur, comédien, performeur, improvisation de textes avec des musiciens, etc... *Border* est mon premier roman mais j'ai eu auparavant d'autres expériences d'écritures au travers du street-art ou de publications en revues. J'ai actuellement deux autres romans en cours d'écriture ainsi que deux autres récits écrits chronologiquement avant *Border*. J'ai par ailleurs un projet d'écriture théâtrale en cours ainsi qu'un projet avec des musiciens d'improvisations musicales et textuelles (*Lapsus de Luxe*).

Bibliographie

Romans objets d'étude/de thèse

Hector Mathis, *K.O.*, Paris, Buchet/Chastel, 2018.

Jacques Houssay, *Border*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019.

Textes d'histoire et de critique littéraire consultés

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

Walter Binni, Riccardo Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano, Principato Editore Milano, 1971.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

René Alleau, *La science des symboles*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1976.

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaire de France, 1981.

Leslie Kane, *The language of silence (On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama)*, Rutherford, Associated University Presses, 1984.

Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville, Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994.

Jan Baetens, Dominique Viart, *États du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Écritures contemporaines 2, 1999.

Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire, À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Robert Laporte*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

N. Duchêne, *Langue, immigration, culture : paroles de la banlieue française*, dans «Meta Journal des traducteurs» n° 1, mars 2002, pp. 30-37. [www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007989ar.pdf]

Z. Messili, H. B. Aziza, «Langage et exclusion. La langue des cités en France», dans «Cahiers de la Méditerranée» n° 69, 2004. [<https://journals.openedition.org/cdlm/729>]

Dominique Viart, *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, Écritures contemporaines 10, 2009.

Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010.

V. Labeille, Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme, dans «Figura» n° 27, 2011.

[<http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf>]

L. Devilla, *La langue des cités à l'affiche: pratiques langagières des jeunes urbains dans le cinéma français sur la banlieue*, dans «DoRiF» n° 8, septembre 2015.

[http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=237]

Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Éditions Armand Colin, 2016.

Sitographie:

<https://www.telerama.fr/livre/hector-mathis,-un-primoromancier-qui-met-ko.,n5846317.php>.

<https://www.livreshebdo.fr/article/hector-mathis-ko-chez-buchet-chastel>.

<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A17796/pdf>.