



HAL
open science

François Cavanna : ressorts littéraires et humanistes

Marie Sigel

► **To cite this version:**

Marie Sigel. François Cavanna : ressorts littéraires et humanistes. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-04082591

HAL Id: dumas-04082591

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04082591>

Submitted on 26 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de Master

Master Langues, Littératures et Civilisations

Etrangères et Régionales

Études italiennes-Études françaises

Double diplôme international

Université Grenoble-Alpes

Année universitaire 2018-2019

Corso di Laurea Magistrale

Filologia Moderna

Francesistica-Italianistica

Percorso binazionale-Doppio titolo

Università degli Studi di Padova

Anno universitario 2018-2018

François Cavanna : ressorts littéraires et humanistes

Marie Sigel

Sous la direction de Lisa El-Ghaoui et de Marika Piva



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : SIGEL PRENOM : Marie

DATE : 7/08/2022

Sommaire

Remerciements	Page 5
Introduction	Page 7
Première partie : Une langue paradoxale et riche, entre oral et écrit, entre français et italien, entre obscène et poétique	Page 18
I) 1 L'oralité	Page 18
I) 2 La langue ritale	Page 29
I) 3 La langue populaire et l'argot	Page 43
Deuxième partie : Une narration qui suit le flux de la pensée et englobe le monde, y compris le lecteur	Page 54
II) 1 Portraits et pluralité des points de vue	Page 54
II) 2 Une narration qui suit le fil de la pensée	Page 72
II) 3 Le lien au lecteur	Page 81
Troisième partie : Le travail littéraire comme support de l'expression d'une vision du monde et des hommes	Page 87
III) 1 La chair, le petit, le quotidien	Page 87
III) 2 L'« animal-humain »	Page 98
Conclusion	Page 105
Bibliographie	Page 108

Remerciements

Je remercie mes professeurs-tutrices, Lisa El-Ghaoui et Marika Piva, pour leurs conseils et le soutien qu'elles m'ont apporté dans la construction de mon projet et sa réalisation. Je les remercie tout particulièrement pour leur compréhension et leur bienveillance.

Je remercie avec toute mon amitié Julien Hingant, qui m'a fait bénéficier de ses grandes qualités d'analyse, de rigueur, de sensibilité et de vivacité d'esprit afin de m'épauler dans mon travail.

Je remercie Anouk Valette et Dominique Bottesi pour leur écoute et leur compagnie stimulante qui m'ont grandement inspirée.

Je remercie mon professeur de littérature Jean-François Freydières qui m'a fait découvrir Rabelais, et bien d'autres choses encore.

Je remercie mes professeurs Mme Serres, Myriam Lorimi et Sylvie Petit pour ce qu'elles m'ont apporté dans ma découverte de la littérature.

Je remercie mes parents qui m'ont soutenue durant mes études supérieures.

Je remercie François Cavanna. Que je t'en veux de n'avoir pu te rencontrer !

Introduction

François Cavanna (1923-2014) fait partie intégrante du paysage intellectuel français de la deuxième moitié du XXème siècle, et même du début du XXIème siècle. Il est le fondateur d'*Hara-Kiri* et de *Charlie-Hebdo*, deux journaux devenus une référence en termes de militantisme, de liberté de ton, de subversion, et d'humour. Cavanna est devenu une personnalité publique, donnant des interviews à la radio et à la télévision, collaborant avec d'autres artistes et intellectuels. Il a reçu de nombreux hommages à sa mort en 2014 (notamment, il a été incinéré au cimetière du Père-Lachaise). Il a eu une activité journalistique intense, de 1954 jusqu'à sa mort (il écrit des chroniques dans *Charlie-Hebdo* jusqu'à la fin de sa vie), mais également une activité littéraire prolifique (il a écrit une soixantaine d'essais et de romans). Cet aspect de sa production est connu (par le roman *Les Ritals* principalement), mais très peu étudié. Il semble être un auteur qu'on lit par plaisir ou pour mieux connaître la personnalité publique qu'il est. Pourtant, ses œuvres ont une profonde valeur littéraire, et peuvent avoir un grand intérêt, même pour un lecteur qui ne connaîtrait pas Cavanna par ailleurs. Dans ses œuvres autobiographiques notamment, le récit de sa vie est le tremplin d'une expérience forte proposée, voire imposée, au lecteur, et d'un travail littéraire riche.

J'ai personnellement découvert Cavanna avec *Les Ritals* en même temps que *Charlie-Hebdo* et j'ai été très touchée par son style ainsi que par la vision du monde qu'il défend, que j'ai retrouvés dans ses autres œuvres. Lire Cavanna est selon moi une expérience stimulante, qui donne à réfléchir sur le monde qui nous entoure, sur la société, sur l'humain, d'une manière toute particulière. En effet Cavanna instille dans ses œuvres sa liberté de ton caractéristique qui se retrouve dans son engagement journalistique et politique, qui lui permet d'exprimer de façon fluide, ludique, comique et touchante les messages qu'il veut faire passer ou les vagabondages de ses réflexions. C'est un autodidacte, qui peut donner envie de lire à ceux qui ne sont pas familiers des lettres. Sa langue est accessible car elle utilise les instruments de la communication orale ainsi qu'un vocabulaire dynamique, c'est-à-dire qui associe des thèmes et des registres très

variés. Elle est attrayante par la proximité qu'elle instaure avec le lecteur et par les émotions qu'elle peut lui faire ressentir, ainsi qu'avec sa dimension ludique très forte. L'écriture de Cavanna est littéraire, en ce qu'elle se place en écart avec la norme stylistique de l'expression neutre, créant ainsi un espace d'expression nouvelle et personnelle.

La langue de François Cavanna est originale, pleine de contradictions, d'éléments éloignés les uns des autres. Il a recours à une large palette d'humours et de comiques (l'ironie, le grotesque, le burlesque, la satire, la raillerie, le sarcasme, l'humour noir, le comique de situation, de répétition, de mots, de caractère, de gestes, etc.) Il mêle les registres et les langues, associe les champs lexicaux d'une manière inattendue, joue avec les codes de l'écrit et de l'oral, rallie les standards du langage à sa cause. Il joue avec les styles littéraires : il y a dans ses œuvres des mises en scènes théâtralisées, des héros tragiques, des personnages romanesques, des lieux bucoliques ou cauchemardesques, des vers poétiques, des actions épiques, des jeux rhétoriques, des réquisitoires enflammés, du lyrisme, des introspections qui tiennent sur une phrase ou sur une page, des réflexions philosophiques et littéraires.

C'est cette diversité et cette richesse littéraire qui a suscité mon intérêt pour cet auteur, que nous présentons ci-dessous.

François Cavanna est né le 22 février 1923 à Paris, de Marguerite Cavanna née Charvin et de Luigi Cavanna.

Sa mère (1890-1976) est originaire de Sauvigny-les-Bois, un village de la Nièvre, en Bourgogne. Elle est issue d'un milieu pauvre et paysan. Après avoir dû interrompre sa scolarité pour travailler dans les champs, elle est envoyée dans une famille aisée pour y être domestique. Après son mariage avec Luigi Cavanna, elle adopte le mode de vie des « Ritals », les immigrés italiens de la banlieue parisienne. Elle perd sa nationalité française et fait le même métier que la majorité des femmes italiennes de Nogent-sur-Marne : elle est femme de ménage dans des familles aisées.

Son père (1880-1954) est originaire du village de Bettola, dans la province de Plaisance en Emilie-Romagne, une région du Nord de l'Italie. Il émigre en France en 1912 et s'installe à Nogent-sur-Marne où il est maçon, notamment pour les entreprises italiennes Taravella et Cavanna (une autre famille Cavanna, beaucoup plus aisée). Il quitte la France lors de la Première Guerre mondiale pour combattre dans l'armée italienne puis retourne à Nogent-sur-Marne après le conflit, et se marie avec Marguerite. Après avoir été menacé d'expulsion du territoire français, il obtient la nationalité française en 1939.

François est leur fils unique. Il grandit donc à Nogent-sur-Marne, plus précisément dans l'appartement familial situé rue Sainte-Anne dans le quartier Rital de la ville. Son mode de vie est très similaire à celui des autres enfants Ritals, mais son identité est divisée entre la communauté italienne et la communauté française, et il se sent n'appartenir pleinement ni à l'une ni à l'autre en tant qu'enfant. En tant qu'adulte, il déclare se sentir complètement Français ¹ « Quand je suis en Italie je me sens aussi chez moi, quand je suis en France je me sens chez moi tout court. [...] Qui décèlerait l'italien en moi si je ne le disais pas ? »¹

Il est scolarisé à l'école de Nogent-sur-Marne et y réussit très bien. Il obtient son brevet d'études en 1939, à 16 ans. Il n'a aucune envie de poursuivre ses études et cherche plutôt à entrer dès que possible dans la vie active. Il travaille comme ouvrier à la chaîne pendant un très court laps de temps qui lui apporte une cruelle désillusion à propos du travail manuel, et qui constitue pour lui une révélation désolante sur la nature du travail. Il entre ensuite à la Poste en tant qu'employé de bureau. En 1943 il est envoyé en Allemagne au S.T.O. (Service du Travail Obligatoire) dans le camp Baumschulenweg (dans la banlieue de Berlin) pour fabriquer des munitions. Il tombe amoureux de Maria, une jeune femme ukrainienne travaillant dans la même unité. A la fin de la guerre, ils sont séparés et ne se retrouveront jamais. Cette période de sa vie est racontée dans son deuxième roman autobiographique *Les Ruskoffs*.

De retour à Paris à la fin de la guerre, il se lance dans le métier de dessinateur, sous le nom de plume Sépia. En 1954 il travaille pour le jeune magazine *Zéro* créé par Jean Novi et en devient rédacteur en chef. C'est là qu'il commence à se consacrer à l'écriture. En 1960 il cofonde avec Georges Bernier (plus connu sous son pseudonyme de professeur Choron) le magazine mensuel

¹ Interview donnée pour France Culture le 19 janvier 1994 avec Ludovic Sellier

puis hebdomadaire *Hara-Kiri*, qui mêle articles et dessins. A la suite de sa une sur la mort du Général de Gaulle, le journal est interdit. Il reprend ensuite sous la forme de *Charlie Hebdo*. En 1981, celui-ci est contraint de cesser de paraître suite à une importante perte de lecteurs. Il reprend 11 ans plus tard en 1992, avec notamment la participation importante de Cavanna, Philippe Val, Cabu et Wolinski. Ce journal se caractérise par sa liberté de ton, ses caricatures, son humour subversif et sa dominante satyrique. Il a bouleversé la presse française. Selon Cavanna, *Hara-Kiri* et *Charlie-Hebdo* ont ouvert la voie aux événements de mai 68 en France.

Durant la fin de sa vie, François Cavanna est atteint de la maladie de Parkinson. Il meurt le 29 janvier 2014 à Créteil des suites de cette maladie ainsi que de complications pulmonaires. Il est incinéré au cimetière du Père-Lachaise et ses cendres sont inhumées au cimetière de Chaumes-en-Brie, son dernier lieu de résidence.

En parallèle de son activité journalistique, François Cavanna a écrit de nombreuses œuvres littéraires. Il a notamment écrit 6 romans autobiographiques : *Les Ritals*, qui fait l'objet de notre présent travail, est son premier roman et a été publié en 1978. Il raconte l'enfance de l'auteur de ses 6 à ses 16 ans. *Les Ruskoffs* (1979) relate la période passée en Allemagne en tant que travailleur forcé durant la Seconde Guerre mondiale et sa rencontre avec Maria, son premier amour perdu. Il a reçu le prix Interallié en 1979. *Bête et méchant* (1981), raconte son retour d'Allemagne et les débuts d'*Hara-Kiri*. *Les Yeux plus grands que le ventre* (1983) explore sa vie personnelle et familiale d'adulte et son rapport aux femmes. *Maria* (1985) lui fait suite. *L'œil du lapin* (1987) porte sur la mère de Cavanna et leur relation. *Lune de miel* (2010) porte sur la vieillesse de Cavanna et notamment sur son vécu de la maladie de Parkinson qui lui permet lors des répit qu'elle lui laisse, de se souvenir de certains événements marquants de son passé (le S.T.O., Maria et les débuts d'*Hara-Kiri*).

Outre cette production autobiographique, il a écrit une soixantaine d'essais et romans entre 1960 et 2013, qui traitent des activités d'*Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo* et du regard de Cavanna sur l'Homme et la société. Parmi ces œuvres se trouvent un nombre non négligeable de chroniques historiques parodiques (notamment la série de *Les Mérovingiens*). Citons parmi ces œuvres *L'Aurore de l'humanité* (1972), *Les Ecritures, les Aventures de Dieu et du Petit Jésus* (1982), *La*

Grande Encyclopédie Bête et méchante (1980), *La Belle fille sur le tas d'ordures* (1991), *Lettre-ouverte aux culs-bénits* (1994)...

Cavanna a également collaboré à des œuvres qui mêlent textes et photographies ou dessins : *Les Doigts pleins d'encre* (1987) avec Robert Doisneau, *Maman, au secours !* (1990) avec Altan, *Je t'aime* (1998) avec Barbe, *Au fond du jardin* (2002) avec Patricia Méaille, *Instants de grâce* (2010) avec Jean-Pierre Leloir.

Ces productions sont nombreuses et variées, mais on peut remarquer que la fiction y est peu présente. Lorsque Cavanna s'écarte du réel en réécrivant ou en parodiant, ce n'est que pour mieux y revenir et le considérer avec un regard d'autant plus critique. Le réel est le matériau principal de son écriture.

L'idée de ce mémoire m'est venue de mon goût personnel pour cet auteur combiné à une déclaration de Pierre Desproges dans le Tribunal des flagrants délires qui compare François Cavanna à un Rabelais moderne, et qui m'a interpellée.

Pierre Desproges déclare ainsi à propos de Cavanna dans le Tribunal des Flagrants Délires (une émission de radio) du 3 décembre 1982 :

Je connais dans les milieux huppés des belles lettres françaises quelques journalistes trou-du-cul pompeux qui s'esbaudissent épisodiquement à la relecture de Rabelais, alors qu'ils trouvent Cavanna vulgaire. Le monde est ainsi fait d'étranges paradoxes. Même pour rire, je suis incapable d'enfoncer Cavanna qui reste aujourd'hui l'inventeur de la seule nouvelle forme de presse en France depuis la fin de l'amitié franco-allemande en 1945, et l'un des derniers honnêtes hommes de ce siècle pourri. Seule la virulence de mon hétérosexualité m'a empêché ce jour de demander Cavanna en mariage.

Desproges célèbre ici l'engagement, la liberté d'expression ainsi que la dimension subversive de Cavanna, et le compare implicitement à Rabelais. Cette comparaison nous semble pertinente et nous interroge. Tous deux ont une posture similaire face au monde, qui célèbre le savoir joyeux, la pluridisciplinarité, le corps et la chair, l'hédonisme, l'indépendance d'esprit. Ceci les pousse à un certain anticléricalisme et à se méfier des instances dominantes de façon générale (religieuses ou politiques). Tous deux suivent le principe du *placere et docere*, plaire et instruire (et plus particulièrement faire réfléchir), et transmettent leur vision du monde dans des écrits avant tout construits pour être plaisants, débordants de dynamisme, faisant la part belle à l'action et à l'humour. Leur posture par rapport à la langue est également similaire, ils expriment leur plaisir

de raconter et leur amour des mots dans une langue riche, inventive, fantaisiste, notamment par le biais d'un vocabulaire diversifié et prolifique (abondance de synonymes, listes accumulatives...) et qui touche à des thèmes très variés et parfois techniques. Leur style mélange allègrement les registres et les tons. Tous deux emploient l'obscène, pour choquer et être subversifs, mais surtout pour réhabiliter des choses taboues qui ont pour eux une valeur essentielle. Le comique et le rire sont un des ressorts centraux de leur démarche. L'Homme est placé au centre de leur travail intellectuel.

Cette dernière constatation nous amène à nous pencher sur le courant philosophique de l'humanisme, qui place l'Homme au centre des préoccupations, et à nous demander en quoi Cavanna est humaniste, et quel est le visage de son humanisme dans sa littérature.

Le dictionnaire Le Petit Robert donne comme définition philosophique pour l'Humanisme : « Théorie, doctrine qui prend pour fin la personne humaine et son épanouissement. »²

C'est également un courant philosophique, artistique et culturel de la Renaissance né au XIV^{ème} siècle en Italie et qui s'est diffusé ensuite en Europe. Il se base sur la redécouverte des textes de l'antiquité ainsi que des langues grecques et latines. Il se constitue en un ensemble de valeurs, portées entre autres par la remise en cause de l'Eglise catholique (et non de la foi chrétienne) et par une volonté de progrès. L'humanisme met en avant un idéal de l'honnête homme.

Pour Rabelais, l'honnête homme est savant (en opposition à un érudit) qui a des connaissances dans de nombreux domaines, qui s'intéresse à tout, qui a soif de connaissance. C'est donc un être complet, qui a des savoirs et des savoir-faire. Ici la notion de gigantisme est présente, c'est-à-dire un grand appétit physique, moral, intellectuel. Les qualités de cet honnête homme sont entre autres d'être rationnel, d'avoir un esprit critique, d'être guidé par la tempérance et la bonté. Il défend certaines valeurs politiques telles que le pacifisme, et représente un idéal de perfection et d'harmonie.

² *Le Petit Robert*, (2013), éditions Le Robert, p. 1256

Ces valeurs et cette démarche littéraire nous semblent être présentes chez Cavanna, cependant notre démarche ne sera pas de comparer ces deux auteurs et nous souhaitons faire preuve de prudence quant à leur rapprochement idéologique et esthétique.

En m'intéressant de plus près à ses œuvres, j'ai remarqué que Cavanna a été très peu étudié en tant qu'auteur, seuls ses engagements politique et journalistique sont généralement mis en avant. Pourtant ses œuvres me semblent extrêmement riches du point de vue tant humain et social que du point de vue purement littéraire. J'ai donc décidé de l'étudier plus en profondeur, dans l'idée d'essayer à mon échelle de montrer en quoi ses écrits peuvent nous intéresser du point de vue littéraire, et en quoi il mérite, à mon avis, d'être plus connu et étudié dans ce domaine.

J'ai choisi pour ce projet de me centrer sur son premier roman autobiographique, *Les Ritals*, en raison des thématiques très intéressantes qu'il contient, dont une proximité forte avec l'Italie, sa culture et sa langue (l'auteur y raconte son enfance dans un milieu d'immigrés italiens en banlieue parisienne), bien que cet aspect ne constitue qu'un des aspects de l'œuvre. Mon master axé sur les relations entre les cultures, langues et littératures françaises et italiennes m'a particulièrement mise en phase avec cette dimension de *Les Ritals*. Ce mémoire traite essentiellement de cette œuvre, dans le but de ne pas se disperser.

Les Ritals est le premier roman autobiographique de François Cavanna, ainsi que son premier roman. Il a été publié en 1978, alors que l'auteur avait déjà depuis plus de vingt ans une activité journalistique soutenue et reconnue. Il y raconte son enfance de ses 6 à ses 16 ans à Nogent-sur-Marne, dans la banlieue Est de Paris, en tant que fils d'immigré italien. L'édition sur laquelle j'ai travaillé (Albin Michel, collection Le Livre de Poche) comporte 284 pages. L'œuvre est constituée de 29 chapitres qui traitent chacun d'un thème central -mais ne s'y cantonnent pas et comportent de nombreuses digressions- tel que la description du quartier rital et des lieux principaux de Nogent-sur-Marne, la scolarité du narrateur, ses activités quotidiennes d'enfant et d'adolescent, sa découverte de la lecture et du dessin, le paysage culturel de son milieu, la

présentation de personnages importants de son quartier, des thématiques essentielles du quotidien (les maladies fréquentes, les métiers pratiqués, les temps festifs, les relations amoureuses et sexuelles...). Ainsi, ce roman autobiographique porte autant sur la vie personnelle de l'auteur que sur celle de la communauté toute entière qui l'a vu grandir, la communauté des Ritals, qui donne son nom à l'œuvre.

Voici les enjeux principaux du roman *Les Ritals* que nous avons identifiés dans notre travail :

Se raconter lui-même : Quelle est la démarche autobiographique de Cavanna dans *Les Ritals* ?

L'œuvre suit une construction non chronologique mais thématique et suit le courant de pensée de l'auteur. Nous retrouvons dans l'œuvre des éléments typiques de la démarche autobiographique, notamment le rapport aux souvenirs et à la mémoire, l'auteur cherche à faire revivre par son écriture l'enfant qu'il a été. L'autobiographie est un moyen pour comprendre qui il a été, qui il est, et explorer ce qui a contribué à sa construction en tant qu'individu. Il se penche ainsi sur certains moments initiatiques de sa jeunesse (notamment concernant sa découverte de la lecture et son rapport aux mots, son rapport aux femmes et à la sexualité, le fonctionnement de son propre esprit, la découverte de la nature humaine et des ressorts de la société).

Raconter les autres : *Les Ritals* porte sur l'enfance de l'auteur, mais également sur son entourage, ses proches et la communauté d'immigrés italiens, les « Ritals », au sein de laquelle il grandit. Il les fait parler, leur donne une voix et une visibilité. A travers un processus d'empathie, il cherche à les comprendre en profondeur. Le roman est un hommage à cette communauté, comme en témoigne l'entête du livre : l'œuvre est adressée à une liste non exhaustive de 35 noms de familles ritales. La communauté est au centre de l'œuvre, et l'auteur s'attache à raconter sa vie quotidienne, ses difficultés et particularités, son rythme de vie, son essence, et ce qu'elle représente pour lui : une origine fantasmée, un paradis perdu.

Il raconte également tout particulièrement ses parents. Il accorde une large place à son père et à sa mère, deux pôles opposés du roman. Il relate son quotidien avec eux ainsi que des moments particuliers et forts dont certains ont une valeur initiatique. Il prend le temps d'exposer leur personnalité, leur vécu, ce qui les caractérise. Il leur donne à eux aussi une voix et cherche dans l'écriture à mieux les comprendre et à leur rendre hommage.

La langue : se raconter lui et les autres passe par un usage de la langue particulier. Cavanna fait parler les autres en retranscrivant leur langage. Il introduit donc dans la narration une langue oralisée, populaire et des éléments d'argot, ainsi que la langue parlée par les Ritals, mélange de français populaire et de dialecte italien. Ceci suscite d'ailleurs de sa part des réflexions générales sur la langue. Oral et écrit, français et italien, langue générale et dialectes se mêlent au sein de l'écriture, et cette hybridation est l'occasion d'innovations langagières facétieuses de la part de l'auteur.

Le style : Cavanna écrit dans un style particulier d'un intérêt littéraire certain. Il se caractérise par une grande diversité de tons, de rythmes, un mélange des registres qui crée un décalage et un jeu avec l'obscène et le poétique. Il use de fantaisie, avec un jeu constant avec la syntaxe et le vocabulaire. La narration en est dynamisée, d'autant que l'écriture est souvent très visuelle.

La relation au lecteur : L'auteur instaure une relation forte avec le lecteur, en construisant constamment un rapport de proximité et de complicité avec lui. Il l'interpelle directement, le pousse à se mettre à la place du narrateur et à être actif dans le processus de lecture et d'imagination.

Ses valeurs et sa vision du monde en creux : Ce roman est avant tout autobiographique et n'a pas pour but d'être militant ou engagé politiquement. Cependant, sont présentes en creux les valeurs et la vision du monde de l'auteur, portées par sa littérature. Ce roman est l'occasion de donner de la visibilité aux petites gens et au milieu populaire de son enfance, d'exprimer l'importance qu'il accorde au corps et à la chair dans son rapport au monde, de montrer de façon plus intime son regard sur les hommes et sur la nature humaine. On retrouve également sa volonté de subversion et de refus du sacré.

Nous avons privilégié une approche thématique qui cherche à mettre en avant les points d'intérêts littéraires principaux de l'œuvre et de l'écriture de Cavanna sur le plan de la langue, du style et du contenu. Nous partirons de l'étude de la langue utilisée dans *Les Ritals*, qui mêle de façon révélatrice l'écrit et l'oral, le français et l'italien, l'obscène et le poétique. Nous essaierons ensuite de comprendre comment l'expressivité induite par le langage se transcrit dans la narration, et comment celle-ci se veut englobante, en créant des espaces pour différents points

de vue et en créant un rapport particulier au lecteur. Cela nous amènera à nous interroger sur la façon dont le travail littéraire de Cavanna constitue un support à l'expression de sa vision du monde et des hommes.

Nous espérons que ce travail éveillera en vous un intérêt pour cet auteur et cette œuvre, et nous vous souhaitons une bonne lecture.

Première partie : Une langue paradoxale et riche, entre oral et écrit, entre français et italien, entre obscène et poétique

Une des constituantes de la langue littéraire de Cavanna, et tout particulièrement dans cette œuvre, est qu'elle prend des libertés avec les codes habituels (codes de l'écrit et de l'oral, des registres, des différentes langues même) et qu'elle s'autorise à exprimer dans le texte la porosité des limites entre ces codes. Cependant, le texte et la langue restent cohérents, et s'articulent de façon dynamique et originale. Nous chercherons à analyser comment est présente cette originalité -l'usage de l'oralité, d'une langue différente du français, et d'un langage populaire voire grossier- et comment elle s'articule dans l'œuvre, ainsi que l'effet que cela produit.

I) 1 L'oralité

Notre œuvre a une composante d'oralité très forte, à tel point qu'on peut considérer cela comme une pierre de voute du style de l'auteur. Cette oralité est présente de façon évidente dans les dialogues et le discours rapporté direct, mais aussi dans le discours du narrateur, dont on a l'impression qu'il nous parle plus qu'il ne nous écrit. Ceci a des conséquences fortes sur la façon dont l'œuvre fonctionne, est construite, et est perçue par le lecteur. En effet, l'usage du langage

écrit ou du langage oral influence la posture du locuteur et du destinataire, le contexte du discours, et le langage lui-même. L'auteur choisit d'utiliser des éléments d'oralité dans son œuvre, mais celle-ci étant une œuvre littéraire de papier, il ne peut s'affranchir de l'écrit et de ses codes. A travers ses choix, l'écriture de Cavanna nous amène à nous questionner sur notre perception de l'oral à travers la façon dont il le transcrit à l'écrit.

Nous présentons ici deux extraits de *Les Ritals* qui nous semblent représentatifs de la langue de l'auteur et qui comportent des procédés stylistiques liés à l'oralité que nous pouvons souligner :

Avec Roger, cul et chemise. Quand on voit l'un, on voit l'autre. Il a deux ans de moins que moi, mais il fait plus homme. A quinze ans, j'en parais dix-huit, facile. Roger, à treize ans, en paraît vingt. Et quels vingt ! Bâti comme une espèce de Monsieur Muscle, sans avoir jamais rien fait pour ça. Côté sport, Roger, ça serait même plutôt la feignasse. Y a pas de justice. On bave tous d'envie, moi le premier, devant ses formidables épaules, ses triples biscoteaux, les carrés de chocolat qu'il a sur le bide. Je tiens pourtant ma place au soleil, du haut de mon mètre quatre-vingts et des, mais c'est pas la même chose. Je suis un mec pas trop mal bâti, genre longiligne. Roger, ça te souffle.³

Ca fait qu'à chaque fois qu'on s'achète des pipes Nino nous ramène son milliardaire, et alors on fait vachement gaffe de pas casser la cendre, un million merde, ça vaut le coup, avec ça tu te paies la machine à vapeur de la vitrine à Orhesser, et même le train Hornby avec tous les wagons marrants et les aiguillages et les signaux qui s'allument, tu les as à portée de main, fumer une cibiche jusqu'au bout sans casser la cendre c'est coton mais ça peut se faire, suffit de bien s'appliquer, tiens, j'en ai déjà au moins trois centimètres, mors, Nino ! Ce coup-ci, le million, je me le fais ! Et paf, la cendre tombe.

Je suis arrivé une fois jusqu'à la moitié de la cigarette. J'ai jamais pu faire mieux.⁴

Nous nous servirons de ces passages pour mettre en avant les principaux procédés d'utilisation d'un langage oralisé dans le texte, mais nous tirerons également des exemples et des observations venus de l'œuvre dans son ensemble.

La syntaxe et le rythme :

- Les jeux de rythmes : le rythme du discours oral est influencé par le processus de pensée qu'il sous-tend. Caire Benveniste dans son ouvrage critique *Approches de la langue parlée*

³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 155

⁴ *Ibid.*, p. 243

en français nous montre que le discours oral en littérature se construit de manière à pouvoir être plus facilement mémorisé, notamment à travers des régularités phoniques et rythmiques. De plus, utiliser l'oral à l'écrit permet des jeux de mots, des ambiguïtés. Nous pouvons remarquer dans les passages ci-dessus que le rythme du texte est lié aux éléments d'oralité, dans sa vitesse et dans l'accélération du texte notamment. Cet effet est créé par la modification de la ponctuation qui convient à l'écrit (notamment par la suppression fréquente des virgules entre certaines propositions).

- L'entassement paradigmatique : le narrateur a recours à l'entassement paradigmatique, un procédé qui s'utilise naturellement lorsque l'on parle. Il cherche ses mots, se répète, énumère : il dit plusieurs fois et/ou de plusieurs façons différentes un même élément de la phrase, en apportant précision, expressivité ou incertitude, mais sans faire avancer le discours sous forme parfois de question ou d'exclamation (« Roger, à treize ans, en paraît vingt. Et quels vingt ! »). Cette caractéristique du langage parlé est parfois aussi utilisée comme effet de style à l'écrit. Cavanna construit beaucoup de ses paragraphes de cette façon, en menant plusieurs énoncés de front et en les dirigeant dans des directions différentes, ou alors en faisant demi-tour, en revenant sur un élément dit précédemment pour le compléter, le commenter, l'analyser plus amplement... Son écriture est très affectée, c'est-à-dire qu'il exprime son ressenti personnel sur l'écriture elle-même, ses incertitudes, ses doutes, ses émotions à propos des événements du récit ou du récit lui-même.
- Le comportement des interlocuteurs : si dans notre œuvre le discours du narrateur navigue entre l'écrit et l'oral, le comportement des personnages, lui, est complètement oral. Ceux-ci se complètent, se contredisent, s'expriment spontanément, prennent chacun un rôle dans leurs interventions et discussions. L'auteur cherche ainsi à recréer la dynamique d'une discussion orale par le traitement de ses personnages.
- Les expressions clivées : une partie de la phrase est mise en relief avec des expressions telles que « c'est...que » ou « parce que... ». Ce genre de construction qui ne suit pas la syntaxe canonique est utilisée en tant que procédé expressif, comme ici : « Côté sport, Roger, ça serait même plutôt la feignasse » où l'état d'esprit du personnage de Roger est mis en opposition avec son physique.

- Les structures corrélatives : c'est une corrélation dont les deux parties sont interdépendantes, comme dans les phrases proverbiales du types « tantôt il pleure, tantôt il rit » ou « plus c'est bête mieux c'est ». Dans le premier passage d'exemple ci-dessus, nous avons : « Quand on voit l'un, on voit l'autre. » Dans le chapitre *Tino*, le narrateur déclare à propos d'une de ses tenues : « Si j'avais l'air d'un con, je m'en suis pas rendu compte. Si on me l'a dit, je l'ai pas entendu. »⁵.
- Les parenthèses et incises : Cavanna utilise cette version orale de la digression pour mener des réflexions parallèles au récit, et qui se mettent à faire partie du récit lui-même. Tout comme un locuteur le ferait à l'oral, il réussit ensuite à reprendre le fil du discours initial tout en gardant la cohérence de la phrase initiale.
- La ponctuation : une ponctuation qui souligne le rythme du discours oral, par exemple il n'y a pas de virgules là où il en faudrait dans une langue écrite pour séparer les compléments, parfois très nombreux à la suite : « et même le train Hornby avec tous les wagons marrants et les aiguillages et les signaux qui s'allument ».

Les verbes et temps verbaux :

- Le futur proche : dans les phrases construites sur le mode de l'oral, le futur est exprimé avec le futur proche plutôt qu'avec le futur simple.
- La forme active : elle prédomine par rapport à la forme passive.
- Les verbes recteurs qui introduisent les discours rapportés, par exemple « faire » au lieu de « dire » ou « demander ».
- Les phrases nominales, souvent exclamatives : « Et quels vingt ! », « Roger, ça te souffle ».

Le lexique :

- Les interjections et interpellations, comme « tiens », « bon », « ça alors ! », qui abondent dans notre œuvre.

⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 80

- Les marques de l'interrogation, de la négation, de l'exclamation spécifiques à l'oral : « Et les petites copines ? Tu parles... ».⁶
- Les pronoms sujets privilégiés par rapport aux sujets nominaux (dire « il a fait ça » plutôt que « François a fait ça »).
- Les débuts de phrases : « Mais », « Enfin, bon... », « Et justement... ».
- Les onomatopées intégrées au discours : « Et paf ! ».
- Le tâtonnement lexical : les hésitations, répétitions, interruptions du discours, dans une recherche du mot apparente.
- La transmission du lexique : les mêmes unités de lexique sont répétées, déplacées dans des positions syntaxiques différentes, par exemple avant le verbe puis après le verbe, comme dans cette phrase : « « Les Ritals, vous êtes bons qu'à jouer de la mandoline ! » De mandoline, j'en ai seulement jamais vu. »⁷
- Lexique : populaire, argot, imagé : « cul », « feignasse », « biscoteaux », « merde », etc.
- Les adverbes de langue orale familière : « vachement ».
- La suppression du sujet dans l'expression courante « il y a » : « Y a pas de justice ».

« *Fautes* » :

Certains éléments de l'oralité peuvent apparaître comme des fautes, étant donné le contexte écrit de l'œuvre. Ces éléments produisent un effet de relief marquant. Ces « fautes » sont renforcées dans les cas d'un locuteur enfantin ou aux influences étrangères, comme il y en a beaucoup dans *Les Ritals*.

- La présence de deux sujets pour un même verbe : « Les Ritals, on est mal piffés. »⁸
- Les fautes passées dans le langage courant : la négation incomplète « c'est pas ça » ; relatif sujet « qui » : « il y avait beaucoup de gens qui étaient... » ; « on » ; « c'est » ; « pour pas » ; « pour que ».

⁶ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 129

⁷ *Ibid.*, p. 33

⁸ *Ibidem*

- L'absence de l'adverbe de négation « ne » dans les phrases négatives : « qu'il a pas de jardin de bourgeois à aller bêcher »⁹.
- Le redoublement : « Petit compagnon, ça s'appelle, qu'il est ».¹⁰
- L'utilisation des prépositions non correcte : « le bistrot à Mme Pellicia ».¹¹
- L'utilisation incorrecte du relatif « qui » : « c'est nous qu'on ». Cet usage est abondant dans nos œuvres : « Au-dessus, t'avais un boni, qu'ils appelaient. ».¹²

Les discours rapportés :

Le recours aux paroles rapportées est très utilisé dans le langage oral, dans un souci d'authenticité. Les souvenirs et pensées peuvent eux aussi être racontés à la manière d'un discours rapporté. Cavanna utilise ce code dans son texte, dans la façon de faire parler ses personnages.

Ce qui est intéressant pour nous ici c'est la délimitation du discours rapporté, puisqu'elle est au cœur de la rencontre entre l'oral et l'écrit. Souvent elle n'est pas claire et se fait de façon variée et fluide. Souvent, la transition ne comporte pas de verbe recteur pour l'indiquer. Le passage du récit du narrateur au discours est poreux, il peut même y avoir des allers-retours entre les deux, l'auteur s'amuse à les mêler. C'est le contenu, et non la forme, qui nous indique qui parle. Nous pouvons le voir ici avec la première évocation de la mère du narrateur, dans le premier chapitre :

Elle se contente de ronchonner à la cantonade, à grosse rocailleuse voix morvandelle, en secouant sa literie avec haine, et tous les feignants du monde en prennent un sacré coup, je nomme personne, et tous ces mielleux tous ces pouilleux qui viennent manger le pain des Français sans avoir le courage de vous dire merde en face, race d'hypocrites, ah ! là ! là ! à bon entendeur, salut.¹³

⁹ Cavanna, F. (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 9

¹⁰ *Ibid.*, p. 10

¹¹ *Ibid.*, p. 15

¹² *Ibid.*, p. 213

¹³ *Ibid.*, p. 12

Ici le discours oral de la mère, est entouré du récit écrit du narrateur, sans transition que ce soit au début ou à la fin. Nous reconnaissons l'oralité avec l'apparition de la première personne qui montre que c'est un personnage qui parle, l'absence de virgule entre « tous ces mielleux » et « tous ces pouilleux », et à la forte exclamation « ah ! là ! là ! ». Cette frontière fluide entre l'écrit et l'oral, qui est le point de bascule entre le point de vue du narrateur et le point de vue de la mère, permet à la fois et simultanément d'exprimer de façon directe la voix de la mère, et le regard distancié du narrateur à ce sujet, qui exprime une douce moquerie à l'égard de son caractère colérique.

Outre ces procédés techniques qui recréent le langage oral, celui-ci est induit dans la posture même du narrateur, et dans la façon dont l'auteur choisit de présenter les éléments de l'œuvre (personnages, événements, descriptions etc.). La langue parlée est omniprésente, explicite ou sous-jacente, et se rappelle à nous après les longs passages (descriptifs ou lyriques par exemple) principalement construits avec les codes de la langue écrite. Le narrateur semble vouloir nous rappeler que bien qu'il utilise le support écrit d'une œuvre littéraire, il est en train de nous parler, de nous raconter quelque chose.

L'entrelacement du récit à dominante « écrite » (bien que comportant de-ci de-là des éléments oralisés et familiers, souvent dans la syntaxe ou les interjections) avec du discours indirect libre est très efficace pour nous plonger en permanence dans un état d'esprit d'écoute orale. Voyons de plus près cet extrait où dans le chapitre *Les mètres* le narrateur décrit les outils et le métier du maçon, profession de son père :

Tous les maçons ont une boîte à fourbi. C'est une caisse, assez grosse, lourde comme le diable déjà quand elle est vide, avec un truc sur le devant pour le cadenas et des machins en fer sur les côtés pour passer la courroie quand on change de chantier. [...] Faire solide, c'est la hantise du maçon. Comme il a en même temps horreur du tournevis et du ciseau à bois, outils de gonzesse et traîtres pareil, il y va à grand renfort de clous, plus il y a de clous et plus ils sont gros plus c'est solide, rappelle-toi bien ce que je te dis, petit. J'ai vu une fois une boîte à fourbi qui avait quatre pattes faites de quatre fers à repasser coincés dessous par des clous recourbés, pour pas que le fond de la boîte touche la boue.¹⁴

En plein milieu de la description apparaît une phrase parlée, « rappelle-toi bien ce que je te dis, petit. ». Il est sous-entendu que son père lui disait ceci, et que donc ce qui a été dit plus haut est

¹⁴ Cavanna, F. (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 10

une mise à l'écrit de l'enseignement oral reçu de son père. Cependant cette phrase ne sort pas directement de la bouche de son père, qui s'exprime toujours en langue ritale (*voir la partie consacrée à la langue ritale*). L'auteur utilise cette phrase pour recréer un contexte d'énonciation orale, pour nous assimiler à la posture de celui qui écoute. Ici c'est bien le narrateur qui parle, pas son père. Il recrée l'impression qu'il a lorsqu'enfant il est devant cette « boîte à fourbi » et que son père lui explique son métier, et il nous partage cette impression sous forme de vérité générale. Cet enseignement qu'il nous donne se fait de façon oralisée, notamment par le biais du lexique. Les mots imprécis « fourbi », « truc », « machins » renforcent l'effet de « raconté » et donnent l'impression que le narrateur est face à nous, et qu'il complète l'imprécision de ces termes spontanées typiques de la langue parlée par sa présence (gestes, tons...).

Il interpelle très régulièrement le lecteur dans des apostrophes familières et orales, et dans les moments où il s'adresse plus spécifiquement et plus longuement à lui, il utilise de façon très explicite les codes du langage oral, et construit alors le texte sur le mode de la discussion. Dans le deuxième chapitre, il présente le lieu de son enfance et du roman, la rue Saint-Anne, et guide fermement le lecteur pour l'y amener, en s'appuyant sur des locutions orales :

Quand t'arrives par la Grande Rue, tu dirais une impasse. T'aperçois, là-bas au fond, une grille sur un muret, une grille rongée rouillée [...]. Et bon, tu t'en vas, c'est une impasse, quoi, pas la peine d'insister. Oui. Faut connaître.¹⁵

Le langage oral est utilisé pour guider le lecteur dans le récit. Dans le chapitre *Au bout d'une fourche*, Cavanna explore le passé et la personnalité de sa mère, et évoque pour cela des souvenirs de sa toute petite enfance. Pour commencer un des paragraphes, il remonte dans le temps, et insiste sur la distance temporelle avec cette phrase introductive oralisée : « Je me souviens, mais alors, là, il y a vraiment très, très longtemps, j'étais tout petit »¹⁶. Il fait apparaître le voyage de sa mémoire de façon spontanée, et ces phrases-tampons lui permettent en elles-mêmes de ramener ses souvenirs dans l'écriture. De façon générale, les locutions orales lui servent d'appui pour la structure de son texte, par exemple quand il débute ou clôt ses sections par « bon »,

¹⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 14

¹⁶*Ibid.*, p. 118

« bref » ou « c'est comme ça ». Ce sont pour lui des points d'accroche dans sa mémoire et ses idées.

Enjeux sociaux et littéraires :

L'utilisation du langage oral dans un domaine qui ne l'inclut pas traditionnellement, ici la littérature, peut impliquer des enjeux sociaux étant donné les connotations qu'on lui attribue. L'usage de l'oralité peut avoir beaucoup d'intérêt en littérature, et il faut se demander quelles sont les intentions d'un auteur qui choisit d'écrire en recréant un langage oral : est-ce pour caricaturer un langage donné ? Afficher une appartenance sociale ou locale ? Rechercher le pittoresque ? Rendre son œuvre plus authentique ? Quelle est la distance de l'auteur par rapport à cette oralité ? Cherche-t-il à reproduire fidèlement une façon de parler ou plutôt à styliser l'oralité ?

Claire Benveniste dans son ouvrage critique *Approches de la langue parlée en français* attire notre attention sur la notion de syntaxe populaire, avec l'exemple particulier du relatif « que », dont l'usage n'est pas anodin en littérature. Il peut être là pour souligner l'idée que le « peuple » ne peut maîtriser la complexité syntaxique des relatives, et est souvent utilisé dans les textes (romans, chansons) qui cherchent à styliser le langage populaire, comme dans ce vers de la chanson de Renaud *Ma Gonzesse* : « c'est celle que je suis avec ».

D'après notre étude de *Les Ritals*, il ne nous semble pas que Cavanna cherche dans son écriture à exagérer les traits oraux et populaires, mais plutôt à les montrer présents tels qu'ils sont dans l'environnement qui fait l'objet de son roman. L'objectif n'est pas de les amplifier, sa perspective est autre et consiste en fait à ne pas les masquer par les codes de l'écrit. La posture de Cavanna sur ce sujet n'est cependant pas neutre, puisqu'à travers ces traits de langage il exprime et revendique une appartenance locale et sociale. Cela concerne sa propre origine populaire, mais également celle de ceux qui l'ont entouré durant la période de sa vie qui couvre *Les Ritals*, la communauté entière de son enfance. Cette revendication est affichée avec fierté dès l'entête du roman, une dédicace aux familles ritales de son quartier : « A tous les Cavanna, les Taravella, les Giovanale, les Gariboldi [... suivent trente autres noms de famille], les Toni... et à tous ceux qui

font que la banlieue Est n'est pas la banlieue Ouest. »¹⁷ . Il est ici fait référence à la banlieue parisienne, très clivée socialement : la banlieue Ouest est habitée par une population aisée, la banlieue Est par une population populaire.

L'usage du langage oral de ce milieu et de ce lieu précis permet de créer un contact plus direct entre le lecteur et le contexte de l'œuvre, ainsi que de renforcer la recherche d'authenticité de l'œuvre. Ce dernier point est très cher à l'auteur, qui exprime explicitement ses efforts d'authenticité à diverses reprises au cours du roman.

L'œuvre *Les Ritals* est-elle un brouillon ?

Cavanna nous donne à voir sans fards et sans atténuation, ni sans exagération, un certain parlé, et un certain langage oral. Comme nous l'avons vu, il fait parler ainsi ses personnages, mais bien souvent aussi le narrateur lui-même. Cependant, il a choisi de créer une œuvre écrite et littéraire, et non une performance orale. On peut donc s'interroger sur la distance qu'il a par rapport à cette oralité. Son écriture est-elle contrainte par la dimension orale ? Tient-elle plus du brouillon du fait de sa forme apparemment moins codifiée ?

Dans un brouillon en langue écrite, on peut revenir en arrière, corriger, changer des éléments... tout comme dans la langue parlée (à travers justement l'entassement paradigmatique que nous avons exposé plus haut). L'écrit en tant que produit fini est plus figé, étant donné que les étapes de sa production sont effacées. On peut considérer que par certains aspects l'œuvre de Cavanna se constitue comme un « work in progress »¹⁸, en ce qu'il expose le processus de remémoration, d'associations d'idées et de structure de l'œuvre à travers des locutions orales qui font parties intégrantes du processus de création. Mais l'écriture n'est en aucun cas un brouillon. Elle navigue entre codes de l'écrit et codes de l'oral de façon justifiée, maîtrisée et cohérente. Nous pouvons le constater dans la construction des paragraphes, en particulier leur conclusion. En effet, ne pas clore distinctement un discours est une caractéristique du langage oral, et l'on pourrait s'attendre

¹⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 5

¹⁸ Work in progress : œuvre en train de se faire

à en trouver des exemples chez Cavanna. Au contraire, il clôt soigneusement ses phrases, paragraphes et chapitres, il va toujours au bout de ce qu'il voulait transmettre. Malgré son utilisation d'éléments oraux, il ne perd jamais le contrôle de son discours, peu importe les acrobaties aériennes qu'il a effectuées, il clôt ses passages de façon cohérente. En cela il montre qu'il maîtrise les codes de l'écrit, et que son usage de l'oral est délibéré et contrôlé. L'écriture de Cavanna n'est pas construite comme un brouillon, mais comme un produit fini qui intègre des éléments de l'oral en tant que ciments du mur fini.

Cette fluidité omniprésente entre l'écrit et l'oral dans cette écriture nous montre que finalement ces deux versants du langage ne sont pas fondamentalement différents et peuvent être compatibles. Cette rencontre peut être fructueuse et source d'inventivité. En effet comme nous l'avons vu, la syntaxe de Cavanna est complexe et se permet l'usage d'éléments considérés comme des fautes, mais celles-ci ne sont présentes que dans le cadre de l'oralité. Elles sont intégrées dans un ensemble linguistique cohérent, correct, maîtrisé. De plus, dans le film consacré à François Cavanna réalisé par Denis et Nina Robert, *Jusqu'à la dernière seconde j'écrirai*, l'auteur se confie sur son processus de création, qui mêle un souci constant de perfection, de soin, et un naturel extrême. Il déclare que : « Comme je fais très gaffe à tout ce que je fais et que je soigne toujours très bien, je suis fier de tous mes bouquins. »¹⁹. Son entreprise littéraire est donc loin d'être brouillon et négligée, comme le rendu désinvolte du récit pourrait le faire croire.

La dimension orale ne sert donc non pas à caricaturer un certain langage populaire, mais à appuyer le récit du narrateur, qui se place dans la posture de celui qui raconte, en recréant en permanence l'impression d'être face au lecteur.

Elle sert également à faire parler de façon authentique les personnages du roman, notamment : les Ritals.

¹⁹ Robert, D, Robert, N, (2015) *Jusqu'à la dernière seconde, j'écrirai*

I) 2 La langue ritale

Dans le roman autobiographique *Les Ritals*, Cavanna introduit au fil de son récit un produit linguistique que nous appellerons ici la langue ritale pour plus de clarté. Il s'agit du parler de la communauté immigrée italienne ou d'origine italienne à Nogent-sur-Marne, au sein de laquelle François Cavanna passe son enfance. Si sa mère est française, originaire de la Nièvre, son père est italien, issu de cette communauté immigrée, et la famille Cavanna vit dans les quartiers « ritals » de Nogent-sur-Marne. Le petit François côtoie ainsi les Ritals, vit au milieu d'eux, partage certaines de leurs habitudes quotidiennes, les enfants Ritals du quartier sont ses compagnons de jeux et d'enfance. Cette communauté a même une importance de premier plan dans l'œuvre, qui prend son nom : « Les Ritals », et dont une des principales raisons d'être est de lui rendre hommage. Cet hommage passe par une célébration de cette communauté à la vie difficile, méprisée dans son propre environnement, mais aussi et surtout par le « donner-à-voir » de ce qui constitue sa vie et son identité : ses lieux de vie, ses métiers, ses personnes, ses personnages, ses habitudes, ses pratiques quotidiennes, ses difficultés, et ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, sa langue. Elle comporte des enjeux très intéressants à étudier sur de nombreux aspects : linguistiques, historiques, sociaux et sociolinguistiques, littéraires et identitaires.

Penchons-nous plus précisément sur la communauté italienne présente à Nogent-sur-Marne. Cette ville de région parisienne a accueilli une communauté italienne particulièrement importante (en termes d'effectifs et de conséquences sur la ville), et l'une des plus anciennes en région parisienne, qui s'est installée au cours de quatre vagues d'immigration : la première de 1870 à 1896, puis avant la Première guerre mondiale de 1900 à 1914, dans l'entre-deux guerres de 1920 à 1939, et enfin de 1954 à 1968.

La première vague est liée à la Révolution Industrielle et son besoin de main-d'œuvre, et plus particulièrement à la construction d'une ligne de chemin de fer reliant Nogent-sur-Marne à la Gare de Lyon à Paris. Cette première immigration est composée principalement (à 82%) d'hommes entre 15 et 45 ans, qui vont travailler dans les usines de la ville, dans le bâtiment ou le domaine des produits chimiques (usines des frères Nessi ou usine Padroni par exemple). Leur présence et leur travail façonnent la ville, dont l'urbanisation s'accroît.

Cette immigration est atypique par divers aspects. Tout d'abord du fait de l'homogénéité de sa provenance. Les italiens arrivant à Nogent proviennent pour la plupart de quelques villages du Val Nure dans la province de Plaisance, en Emilie-Romagne : Bettola, Rocca, Ferriere. Ces villages connaissent au XIXème siècle des difficultés économiques liées à la nouvelle unité italienne qui bouleverse le paysage agricole et industriel du pays. Ainsi, les mines du Val Nure ferment à cette période, et les habitants se tournent vers la France et la région parisienne pour trouver un emploi.

D'autre part, cette population est constituée en véritable communauté. Les italiens vivent au départ chez quelques logeurs principaux, puis s'installent plus durablement dans quelques rues du centre de Nogent : la Grande Rue, la rue Carreau, la rue Paul Bert, la rue Saint-Anne (italienne à 80%) où naît et grandit l'auteur. Cette proximité permet une forte cohésion ainsi que la pérennité de la communauté, de sa culture et de ses habitudes.

La vie des Ritals est abondamment présente dans le roman de Cavanna, et cette cohésion et ses conséquences sur la ville sont évidentes. La répartition de l'habitat, les relations sociales et professionnelles, l'école, les événements culturels, les magasins... Tout ceci est profondément influencé par la présence des Ritals. Cavanna décrit la vie des hommes, qui travaillent majoritairement dans le bâtiment, comme son propre père qui est assistant-maçon, des femmes qui sont femmes de ménage chez les Françaises plus aisées, des enfants qui se mélangent à l'école mais pas dans la rue, les bals italiens qui rythment les samedis soirs nogentais...

Les Ritals vivent entre eux, fondent des familles entre eux et perpétuent leur identité culturelle. Leur provenance locale commune évoquée plus haut leur permet également de perpétuer leur

identité linguistique : ils peuvent parler leur dialecte, le « dialetto piacentino ». En effet le dialecte est la plupart du temps la langue maternelle des italiens à cette époque où l'unité italienne est encore très récente. Cependant ils vivent en France, ont des contacts fréquents avec les français, travaillent avec eux ou pour eux, et sont donc confrontés à la langue française. La langue ritale que Cavanna inscrit dans son œuvre autobiographique et dans laquelle il a baigné est le produit de cette rencontre spécifique.

Elle fonctionne comme un marqueur ethnique (et historique pour nous), mais aussi social. Les Ritals évoluent dans le milieu populaire de Nogent-sur-Marne, et constituent eux-mêmes la frange la plus populaire et pauvre de ce milieu. Ils sont régulièrement l'objet du mépris des habitants français de la commune. Dans le chapitre *La Rue Saint-Anne*, dans les premières pages de l'œuvre, l'auteur nous présente le domaine des Ritals, le Vieux Nogent, en marge et défavorisé : « Les Français ont abandonné ses ruelles tortillées, ses enfilades de cours et de couloirs et ses caves grouillantes de rats d'égouts aux Ritals. »²⁰. Ici s'exprime brutalement la séparation géographique, sociale et morale entre les Français et les Ritals, et cette phrase annonce de nombreuses anecdotes au fil du récit qui confirmeront cela, notamment à travers le personnage de la mère du narrateur qui partage malgré elle la vie des Ritals et les méprise d'autant plus. Dans une scène en particulier, l'auteur montre avec un élément très simple et trivial, le Fernet, le remède de grand-mère des ritals, l'opposition viscérale entre les deux communautés. Ce breuvage est très apprécié et utilisé par eux en cas de maladie ou de baisse de vigueur. Il commence le paragraphe en en vantant les mérites extraordinaires, voire miraculeux, à travers la bouche des ritals, comiques par leur exagération et leur naïveté :

C'est les frères Branca qui l'ont inventé, la Madonna leur est apparue, elle leur a dicté la formule [...] Et sur l'étiquette il y a encore un aigle qui vole en l'air et qui emporte le monde dans ses pattes, c'est pour dire que l'aigle est le plus fort de tous les oiseaux, parce que le monde, c'est lourd, tiens, vachement, et le Fernet il est pareil comme l'aigle, si tu le bois tu deviens fort pareil. Ecco.²¹

Immédiatement après, le récit enchaîne sur une comparaison directe avec l'avis négatif des Français sur cet élément culturel folklorique, dans une avalanche de termes péjoratifs :

²⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 18

²¹ *Ibid.*, p. 23

Les Français, ils disent c'est quoi, cette saleté, ils goûtent et ils crachent, et ils toussent, et ils se frottent la langue avec le mouchoir, et ils gueulent que cette saloperie va les faire crever, ça doit être fabriqué avec du jus de leurs putains de cigares toscans tout noirs tout tordus mis à macérer dans de la chiasse de tigre, faut être pas normal pas civilisé pour se taper ça.²²

Dans cette juxtaposition de propositions anaphoriques qui glisse dans le discours indirect libre, de termes forts et charnels qui vont jusqu'à l'insulte, s'exprime le mépris et le dégoût des uns pour les autres et le conflit profond qui oppose les deux communautés qui cohabitent, et dans lequel l'auteur est plongé depuis son enfance. Cette expérience est pour lui un premier contact avec les mécanismes d'appartenance et de rejet des groupes sociaux, qui lui apportera sa lucidité sur la nature humaine (sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie).

Enjeux historiques et phonétiques de la langue ritale :

Linguistiquement, la langue ritale est un produit hybride, à la croisée de différentes catégories : elle résulte de la rencontre entre différentes langues, et au sein de sa présence dans l'œuvre littéraire, de la rencontre entre l'écrit et l'oral.

La communauté italienne de Nogent-sur-Marne s'exprime en mélangeant le français populaire (le milieu social auquel ils appartiennent et leur niveau d'éducation et d'alphabétisation bas fait que le français qu'ils apprennent et parlent est le français populaire), l'italien et le dialecte de la province de Piacenza. Celui-ci tient du dialecte émilien et du dialecte lombard, provenant du Nord-Est de l'Italie (provinces d'Emilia -Romagna et de Lombardia). Il est de nature gallo-italique, c'est-à-dire qu'on y trouvera des influences linguistiques italiennes mais aussi françaises. Nous remarquons dans *Les Ritals* que la présence de la langue ritale est au centre de nombreux enjeux, de par la façon dont elle est intégrée au texte français ainsi que par les réflexions qu'elle suscite chez le narrateur enfant. La langue ritale donne des informations précieuses sur la condition des Ritals et leurs relations avec les Français. Elle est un support d'interrogations sur le langage et les proximités ou différences entre les langues. Elle est également un ressort comique, l'auteur retranscrivant de longs discours en langue ritale, pour la

²² Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 24

donner à voir certes, mais aussi pour faire rire, sans moquerie mais avec tendresse. Pour illustrer ceci nous nous proposons ici d'observer un passage particulièrement pertinent pour notre analyse de la langue ritale et de la dimension linguistique de l'œuvre, situé à la fin du chapitre *Le bon air*. L'auteur consacre plusieurs pages à décortiquer le rapport entre ces langues, leur origine commune et leurs points de divergences, au niveau de l'origine linguistique puis de la prononciation. Ce passage fait office de mode d'emploi du rital, mêlé à des réflexions historiques et au récit de son éveil à la richesse des parlés. Il est relativement long (presque trois pages), nous allons donc le sectionner pour le commenter :

A l'école, quand on a fait les Gaulois, Rome, tout ça, le prof nous a expliqué la Gaule cisalpine. Tout le nord de l'Italie, c'étaient des Gaulois. Du coup, j'ai compris des choses. J'ai compris pourquoi les Ritals de Nogent-sur-Marne et de toute la banlieue Est parlent une langue plus proche du patois des paysans de la Nièvre que du bel italien de la méthode Assimil. C'étaient des Gaulois à moustaches, voilà. Les Romains les avaient colonisés avant ceux de Vercingétorix, parce qu'ils étaient plus près, juste à portée de la main, mais c'était le même travail : leurs gosiers gaulois avaient été obligés de se mettre à parler latin, et ils avaient déformé vachespagnolisé la langue du petit père Cicéron juste de la même façon que devaient la déformer, plus tard, après le coup de vache de Jules César, les Gaulois de la grande Gaule. Qu'est-ce que je suis content d'avoir trouvé ça tout seul !

Autrefois, avant l'arrivée des Ritals, c'étaient les gars du Limousin qui montaient à Paris faire les maçons. Papa en a encore connu, dans son jeune temps. Eh bien, un truc qui l'épatait, papa, c'est que ces ploucs qui parlaient leur patois de ploucs français comprenaient le dialetto, et que lui comprenait le limousin. Ca, alors !²³

C'est l'école qui aide l'enfant François à comprendre son environnement linguistique et qui stimule sa réflexion. Ses cours d'histoire lui permettent de faire les rapprochements nécessaires entre les langues qu'il entend parler autour de lui par ses proches, et lui donnent un support pour son analyse empirique. Il s'interroge et dans le même temps informe le lecteur sur la raison historique de la ressemblance en apparence incongrue entre les dialectes de la province de Plaisance et de la Nièvre, qui se rejoignent à Nogent-sur-Marne, là aussi pour des raisons historiques. Il ébauche une réflexion sur les mécanismes de déformation et de création des langues, que nous retrouverons de façon plus approfondie et technique dans les paragraphes suivants. Il clôt ces deux paragraphes par des formules exclamatives et lyriques exprimant l'enthousiasme et la joie que lui procurent ces découvertes : « Qu'est-ce que je suis content d'avoir trouvé ça tout seul ! » ; « Ça, alors ! ».

²³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 52

A la maison, on parle français. Enfin, maman et moi. Papa fait ce qu'il peut. Dommage, j'aurais tant voulu parler le dialetto ! C'est pas tellement joli, c'est lourdingue et gnagnan, un peu comme le morvandin de mon grand-père Charvin, le père de maman. Je trouve que les patois ont tous l'air de marcher dans de la glaise collante avec des gros sabots. Je me suis acheté un « Assimil », j'apprends l'italien quand je suis aux chiottes, ça passe le temps, mais c'est le vrai beau académique, quand je dis une phrase à papa, en mettant bien l'accent comme c'est dit dans le bouquin, il me regarde comme si je lui faisais peur.²⁴

Ici le récit glisse vers une approche plus personnelle et empirique, avec des considérations affectives et esthétiques. Ces dernières s'expriment avec l'adjectif familier « lourdingue » et l'onomatopée « gnagnan », ainsi qu'avec la métaphore de la glaise et la personnification des dialectes. Elle assimile les patois avec la vie de ceux qui les parlent, en mettant l'accent sur une idée de saleté et de pesanteur. Les deux éléments de description, « glaise collante » et « des gros sabots » se rapporte à la condition sociale des paysans. Le narrateur montre la connotation sonore qu'il perçoit des personnes qui parlent les patois, et c'est par ce biais qu'en tant qu'enfant il se familiarise avec leur condition. De plus cette métaphore nous semble faire écho au point de vue qu'avance Cavanna dans cette œuvre à propos des travailleurs pauvres, qui est qu'ils sont englués dans leur condition, maintenus au sol, qu'ils ne peuvent s'en libérer. Ceci crée un contraste d'autant plus manifeste avec la langue standard, ici l'italien, « le vrai beau académique », dont l'auteur souligne la force en insistant sur la réaction physique et émotionnelle de son père face à cette langue qui n'est absolument pas la sienne : « il me regarde comme si je lui faisais peur. ». La réaction de son père souligne l'écart entre son fils et lui. En effet il est dit à diverses reprises dans le roman que Luigi est analphabète, tandis que François est instruit : il va à l'école et y excelle, et peut donc avoir un recul et une maîtrise de la langue que son père n'a pas.

On m'a appris à l'école que la langue française était la seule, ou presque, à posséder des sons comme in, on, an. Des diphtongues nasalisées, si je me rappelle bien. Les Français ont un mal de chien à s'en débarrasser quand ils veulent parler étranger. Les étrangers trouvent ça très laid. Ça leur donne l'impression d'un type à bec-de-lièvre qui parlerait du nez, paraît-il. Eh bien, dans le dialetto, il y a les in, les on, les an. La polenta (prononcer : « polènnta »), la grosse bouillie de maïs, devient « la poulainte ». C'est peut-être pas exactement « poulainte », mais moi j'entends « poulainte ». Les vrais Italiens instruits, avec leurs belles voyelles bien pures bien franches résonnées à pleine bouche, rigolent des gros lourds du Nord qui causent du nez comme des canards. Mais ça facilite bien pour apprendre le français. Le dialetto a aussi le « u » français, monstre diabolique qu'un pur Italien n'arrivera jamais à faire flûter entre ses lèvres. Et encore le « eu », autre spécialité bien française.²⁵

²⁴ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 52

²⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 53

Ce paragraphe continue l'analyse linguistique de façon plus détaillée, en allant jusqu'à l'aspect de la prononciation et de caractéristiques phonétiques. Celles-ci permettent de comprendre encore plus finement les points de convergence entre le « dialetto » et le français. En effet le parler des Ritals de Nogent comporte certains sons caractéristiques du français, qui sont même des phonèmes typiques qui distinguent la prononciation du français de celle de l'italien standard : les nasales « in », « on », « an », le « u »/ la prononciation de la lettre « u », le « eu »/la prononciation de la lettre « e ». Ici encore, l'auteur s'appuie sur la théorie, ce qu'il a appris à l'école, et sur la pratique acquise dans son environnement personnel avec l'exemple de la prononciation du mot « polenta ». Il utilise une écriture phonétisée dans cet exemple concret et amusant, qui mêle la prononciation dialectale et l'interprétation cocasse qu'en fait son oreille d'enfant : « C'est peut-être pas exactement « poulainte », mais moi j'entends « poulainte ». ». Cet exposé linguistique est rendu ludique par ces touches de vécu personnel, par l'emploi de lexique familier et par la présence de connotations comiques qui renforcent le contraste entre la langue officielle et le dialecte : « Les vrais Italiens instruits, avec leurs belles voyelles bien pures bien franches résonnées à pleine bouche, rigolent des gros lourds du Nord qui causent du nez comme des canards. ».²⁶ Cette phrase met en avant le mépris qui se manifeste envers les parlants du dialecte. Elle fait écho avec la caractérisation dans le paragraphe précédent des patois, et leur assimilation avec la condition paysanne, et contribue ainsi une nouvelle fois au rapprochement que fait l'auteur entre les dialectes italiens et les patois français. Ils sont unis non seulement par des sonorités, mais aussi par une même condition sociale, qui est reçue au mieux avec distance, au pire avec mépris et rejet.

Il y a deux mots clefs en dialetto, deux mots qui dispensent de longs discours. L'un est propriété commune de l'italien et du dialetto. C'est « Ma ! ». Vous avez vu assez de films en italien en version originale pour savoir comment ça se place. L'autre mot est pur dialetto. C'est « Euh ! ». Si t'as pas entendu papa faire « Euh ! » t'as vécu pour rien. Si tu sais dire «Ma ! » et « Euh ! » juste quand il faut, tu seras jamais perdu entre Turin et Ravenne, ni entre Montreuil-sous-Bois et Champigny-sur-Marne.

Ca fait que les Ritals qui mettent un peu le nez hors de leurs ghettos de Ritals se débrouillent vite fait avec le français. Mais, aussi longtemps puissent-ils vivre, ils seront quand même toujours trahis par le zézaïement. Rien à faire, ils zozotent. Le çeuve sur la langue italien, ça ne part qu'avec la bête. L'oreille ritale ne discerne pas un « j » d'un « z ». Ils sentent bien que c'est pas tout à fait pareil, mais ils voient pas bien en quoi. Alors ils bricolent un truc entre les deux, à moitié « j », à moitié « z », si bien que pour les oreilles françaises ce son bâtard est identifié comme un « j » si c'est un « z » mal prononcé, comme un « z » dans le cas inverse. La rose devient la roje, l'argent devient l'arzent, manger devient manzer, Joseph

²⁶ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 53

devient Zojepeh, et de toute façon on dit Jopo, qui s'entend Zouzou parce que les o ils les aiment pas tellement non plus, les Cisalpini, va savoir pourquoi.²⁷

L'auteur se penche dans la suite du passage sur ce qui unit le dialecte et l'italien officiel, et par conséquent sur leurs divergences avec le français dans la pratique de la communication quotidienne. Il nous livre deux « mots-clés » qui participent d'un état-d'esprit commun aux italophones des deux côtés des Alpes : « Si tu sais dire «Ma ! » et « Euh ! » juste quand il faut, tu seras jamais perdu entre Turin et Ravenne, ni entre Montreuil-sous-Bois et Champaign-sur-Marne. ». La suite est très intéressante pour notre analyse et nous aide à comprendre la langue ritale dans le roman : l'auteur liste certaines particularités de prononciation des italiens lorsqu'ils parlent français (qui se retrouveront dans les autres passages en rital de l'œuvre) : ceux-ci confondent certains sons de la langue française. L'auteur exploite le ressort comique de cette situation en choisissant avec sa facétie habituelle un exemple où deux des sons « confondus » se croisent, puis en allant encore plus loin en montrant le mot final créé par les ritals à force d'enchaînements de confusions et d'ajouts : « Joseph devient Zojepeh, et de toute façon on dit Jopo, qui s'entend Zouzou parce que les o ils les aiment pas tellement non plus, les Cisalpini, va savoir pourquoi. ». Il nous donne ainsi à voir le processus de création d'un mot ni français ni italien, mais purement rital.

Il y a des tas de choses marrantes, par exemple le « mica » italien, qui veut dire « pas » et qui redouble la négation, exactement comme « pas » en français. En dialetto il devient « mia ». Accent sur l'i, le a final ne s'entend pas, ça donne à l'oreille quelque chose comme « mie », juste comme dans le Rabelais en vieux français que j'aime tant. « Gn'o mie » : « Je n'en ai pas ». (Je transcris comme j'entends.) Là où le vrai italien (« il vero'talian ») dit « L'abbiamo fatto » (Nous l'avons fait), le dialetto dit « G'l'oum fa ». C'est bien plus près du « J'l'ons fait » que j'entends quand je vais chez grand-père, qui se trouve pourtant tout ce qu'il y a de plus au centre de la France.²⁸

Le passage (et le chapitre) se conclut avec un retour aux éléments du premier paragraphe : la proximité, due à l'Histoire, entre les dialectes des deux origines de l'auteur : le Val Nure et la Nièvre. La décortication du mot-outil italien « mica » et de son utilisation dialectale amène à une mise en parallèle frontale d'une même expression, d'une part prononcée « alla piacentina », et à la façon nivernaise. L'auteur montre ici leur proximité phonétique, en opposition à l'italien. Il

²⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 54

²⁸ *Ibidem*

inscrit une distance en plus par rapport à la langue officielle, en traduisant l'expression dialectale de l'expression « le vrai italien » : « il vero'talian ».

Ce long passage nous apporte une meilleure compréhension des enjeux sous-jacents au fait de parler un dialecte, qu'il soit italien ou français, et que l'auteur aborde avec le prisme de la phonétique. Il nous présente les caractéristiques phonétiques des dialectes, mais y associe également les connotations qui s'y rattachent, qui sont des connotations sociales teintées de mépris pour les milieux paysans ou ouvriers.

Après ces considérations générales et les éclaircissements de l'auteur, nous pouvons tenter d'établir un mode d'emploi plus précis de la langue ritale telle qu'elle apparaît dans l'œuvre ainsi qu'une courte liste de termes ritals choisis avec leur correspondance en français. Ce présent mémoire n'étant pas spécifiquement axé sur la linguistique mais sur la littérature, nous choisissons ici d'inscrire les phonèmes non en alphabet phonétique international mais de la même façon qu'ils sont notés dans l'œuvre, afin de s'intéresser aux choix de représentation de l'auteur.

Langue des Ritals selon Cavanna :

Les éléments suivants sont en langue ritale à gauche et en français à droite, accompagnés d'éventuels commentaires.

Les sons :

É = e

Ou = u

J = z

Z= j ou g

Go : gueu

Ch = c

Les mots :

Ma = mais

Qué = quels

Per = pour

Zé = je

I = il

Bisoin : besoin Ici le son « é » est prononcé « i » en rital, ce qui n'est pas le cas dans les autres mots, il s'agit d'une exagération de l'erreur de prononciation à but comique.

Fas : fais. Ici la phonétique est italienne mais l'orthographe française, avec le « s » de la deuxième personne du singulier. Cet exemple est particulièrement révélateur de la nature hybride du rital.

Lézer = léger

Goler = gueuler

Roue = rue

Madama = madame

Vidgeon = Louis (Luigi en italien). Il s'agit du nom d'usage rital du père de l'auteur

Piston = fiston. Le père de Cavanna appelle affectueusement son fils « piston » et non « fiston ». La confusion qu'il fait ici n'est pas phonétique mais lexicale, et produit un effet comique et touchant.

Comprende = comprendre. Dans certains groupes de mots, le r guttural disparaît.

Choix de transcription et enjeux littéraires :

Nous nous intéressons dans cette partie à la langue ritale en tant que telle, mais aussi à la façon dont l'auteur choisit de la représenter au sein de son œuvre littéraire. Elle est comme nous l'avons vu une hybridation de différentes langues et également une hybridation entre l'écrit et l'oral.

Tout d'abord nous remarquons que l'auteur conserve le plus possible l'orthographe et la structure écrite du français, c'est avant tout la prononciation qui l'intéresse. Il cherche à montrer l'effet que produit cette langue lorsqu'elle est parlée, les ruptures auditives et rythmiques qu'elle crée au milieu du français environnant. Son but n'est pas de casser les codes du français écrit, ni d'inventer une orthographe pour la langue ritale qui est exclusivement orale. Sa transcription est schématique et absolument pas systématique, elle vise à donner une perception sensible, auditive de ce parlé, à donner à entendre la voix de ceux qui le parlent et à en faire ressentir l'effet sur les oreilles qui le reçoivent.

La langue ritale se place de diverses façons par rapport au français, langue principale de l'œuvre :

- Langue ritale isolée

La langue ritale est présente de façon isolée, séparée du français, dans certaines situations particulières, et c'est en général le marqueur de l'intensité desdites situations. Le locuteur parle en italien (italien standard ou dialecte) et exclut totalement le français dans un moment où il ne veut ou ne peut faire l'effort de s'exprimer dans cette langue étrangère pour lui. Il s'agit de moments où il est seul ou se croit seul, et se trouve donc dans son intimité la plus préservée. Cet élément est significatif, car l'auteur nous montre à plusieurs reprises que les locuteurs italiens ou d'origine italienne se parlent entre eux au moins partiellement en français lorsqu'ils interagissent dans la rue ou au travail, même si aucun français n'est présent. L'italien ou le dialecte surgit et efface le français lorsque la situation et l'émotion du moment prennent le dessus, dans un contexte de célébration, de surprise, de conflit, d'enthousiasme, de désespoir... L'écriture souligne ce parallèle entre la montée de l'émotion ou de la tension (de quelque nature qu'elle soit) et celle de la langue maternelle du locuteur. Nous pouvons le voir dans cette scène de la vie festive ritale, présentée du point de vue des épouses qui, seules chez elles, expriment leur mécontentement face aux déboires de leurs maris :

Celles qui savent le leur en train de brailler avec les autres écumant de rage et de honte. Mais sauvent la face. Marmonnent, l'œil dur : « Aspett' un po' quando tornerai... ».²⁹

²⁹ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 16

Cette phrase n'est pas en italien standard (qui serait : « Aspetta un po' quando tornerai »), mais est notée de la façon dont le narrateur l'entend, en langage oralisé, notamment avec l'assimilation de la consonne « d » par la consonne « n ».

- Italien seul

L'italien seul n'est présent qu'à une seule reprise, dans une section sur la politique et le patriotisme des Ritals :

Les Ritals culs-bénits ont été très impressionnés par le pape signant les fameux accords de Latran avec le Duce. Se a firmato il papa, allora vuole dire che questo Mussolini sia un uomo per bene. Si le pape a signé, c'est que ce Mussolini est quelqu'un de comme il faut.³⁰

Cette phrase est en italien standard (elle contient une faute de conjugaison, « a » au lieu de « ha » pour le verbe avoir, à mon avis involontaire) et non en rital, car elle fait référence à un sujet très sérieux et officiel, très éloigné de la vie quotidienne des Ritals de Nogent, et qui unit tous les italiens. L'auteur donne une traduction française de l'italien, ce qu'il ne fait pas pour le rital, qu'il considère transparent pour le lecteur, moyennant un effort qu'il attend que nous fassions.

- Discours en français qui glisse vers le rital

Ce cas est très répandu, il est la manifestation de la contiguïté et de la porosité du monde français et du monde rital qui est la caractéristique de l'environnement du narrateur. Dans les exemples suivants, la phrase débute en français et passe ensuite en rital sans transition, signifiant ainsi un changement de point de vue au sein de la même phrase :

Chez eux aussi, c'était dévasté, ma niente soldi.³¹

Ici le narrateur évoque la Première Guerre Mondiale, évènement historique qui a affecté tous ses contemporains, dont son père, dont le point de vue surgit dans le passage à l'italien.

Alors, les jours de grève, quand des types excités traînent en bandes dans les rues avec des manches de pioche, tu restes à la maison et tu jures des bordées de « Di-ou te strramaledissa ! » contre ces feignants de Français que s'ils veulent davantaze des sous ils ont qu'à travailler davantaze, ecco, merda, quoi, à la fin !³²

³⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 88

³¹ *Ibid.*, p. 89

³² *Ibid.*, p. 87

Dans ce dernier exemple l'auteur insiste particulièrement sur la prononciation du rital, en la rendant évidente dans la transcription écrite : le tiret de « Di-ou » et le double r de « strramaledissa » indiquent la force avec laquelle ces syllabes sont proférées, sous l'effet de la colère.

- *Mélange français/italien*

Ceci comprend les éléments qui peuvent être considérés comme des erreurs de français, mais qui constituent l'essence du rital : les néologismes, les fautes d'orthographe, les confusions grammaticales, le mélange de substantifs, l'introduction d'éléments italien au sein de la même phrase ou même du même mot. Cette configuration est très riche linguistiquement en ce qu'elle permet de faire émerger des ressemblances ou des différences entre les deux langues, elle nous éclaire sur les mécanismes du langage et de la pensée, et fait surgir des informations sociales, personnelles et émotionnelles sur les locuteurs.

Observons cette phrase sortie de la bouche d'une grand-mère ritale, représentative des points évoqués ci-dessus :

Le mal de ventre ravage les nonnas, tiens, mon céri, va m'acéter dix sous de Fernet cez madama Lozzi, oïmé qué zé souffre, fais vite, mon petit lapin, tou diras rien à la mamma, eh, qu'elle sé farait dou movvais sang, tou comprende tou diras rien, eh ? Tiens, ancora un sou, tou t'acéteras dou-é caramels.³³

Nous voyons ici le glissement vers le rital couplé au glissement de point de vue, c'est le narrateur qui dit les premiers mots « Le mal de ventre ravage les nonnas », puis qui laisse la parole à la « nonna » elle-même sans transition. Son langage contient des éléments de prononciation typiques du rital qui sont mis en évidence par la transcription écrite (accents, cédilles, voyelles, tirets, tréma...), ainsi que certains mots italiens intégrés au discours. Ceux-ci soulignent la proximité entre le français et l'italien puisqu'ils sont transparents à la compréhension et ne créent pas de rupture dans le sens du discours : « mamma » pour « maman », « ancora » pour « encore », « dou-é » pour « deux ». Malgré ces particularités, la phrase est avant tout en français, ses codes sont appliqués à ces éléments étrangers. Pour le mot « nonna » (« grand-mère » en français), l'auteur utilise l'orthographe française pour marquer le pluriel avec le « s », et non le « e » italien.

³³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 24

De façon très régulière, des expressions italiennes orales très fréquentes sont intégrées au français, en fin de phrase ou au milieu de deux propositions, comme « et basta, va bene » (« ça suffit », « ça va bien », « c'est comme ça »), ou « ecco » (« voilà »), qui clôt parfois les paragraphes. Ceci signale le fait que le propos exprimait le point de vue de la communauté ritale.

Pour clore notre questionnement sur la langue ritale, signalons un cas amusant qui inverse les rôles du français et de l'italien : la mère de Cavanna partage la vie des Ritals et s'adapte à leurs coutumes et, tout comme le font les Ritals avec le français, elle adapte les mots italiens à sa propre langue maternelle. Lorsqu'elle prépare le plat italien « la pasta asciutta », elle le prononce à sa façon, la « pastachute ».

Continuons à présent l'exploration des particularités des éléments langagiers qu'intègre Cavanna dans son œuvre, avec l'étude du langage populaire et de l'argot.

I) 3 La langue populaire et l'argot

La forte présence de l'oralité implique sans surprise l'utilisation d'un lexique particulier, en accord avec la représentation de la langue parlée. *Les Ritals* regorge de lexique familier, voire grossier, voire obscène. Il ne s'inscrit d'ailleurs pas seulement dans le contexte des discours oralisés (des personnages ou du narrateur lui-même), mais aussi dans le cœur du récit, à chaque page, chaque paragraphe, presque chaque phrase. Si pour illustrer ce constat nous observons une page choisie au hasard, la page 36³⁴ de notre édition au chapitre *Vercingétorix*, nous dénombrons quatorze mots ou expressions appartenant au registre familier, dix-sept mots grossiers (dont cinq insultes), et un néologisme familier (« bégayeux »), sur les environ cent-vingt mots que comporte la page (déterminants et conjonctions non compris). Ce taux varie dans le reste de l'œuvre selon le thème abordé et les émotions que veut nous transmettre l'auteur, mais il est représentatif du roman dans son ensemble. Ce lexique est appliqué à tous les sujets abordés, toutes les situations d'énonciations, toutes les époques de sa vie qu'évoque le narrateur

³⁴ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 36

Ils font des métiers de Français. Les Français ne les méprisent pas, ne se foutent pas de leur gueule à l'école. C'est eux qui méprisent les Français. Il paraît que c'est tous des princes et des marquises et qu'ils se sont sauvés à cause des Bolcheviks qui tuaient tous les aristocrates. Les Français ne les aiment pas beaucoup, les Français n'aiment personne, mais on sent qu'ils ont de la considération parce que c'est pas des vrais pauvres mais des gens riches qui ont vécu des choses très tristes, comme dans les feuilletons. Je connais bien Litvinoff et les frères Lichkine, c'est des copains d'école, je suis même allé chez eux. C'est plein de tapis partout, même aux murs, et plein de photos, de vases, de bougies allumées en plein jour, de drôles de Saintes Vierges, des icônes ça s'appelle. Ils sont marrants, ces gens-là, ils foutent l'argent en l'air pour des conneries, et pourtant ils sont aussi pauvres que nous, mais je sais pas comment ils se démerdent, même tout dégueulasses pleins de trous ils ont pas l'air petit monde comme nous autres qu'on est pourtant toujours bien propres bien reprisés. Maman dit que c'est des bohèmes.

Français, Rital, les Russes s'en foutent. Pour eux, tout ça c'est le même croquant. Eux, ce qu'ils peuvent pas piffer, c'est les juifs. Avant de connaître les mômes russkoffs, je savais même pas ce que c'était qu'un juif. Je devais avoir six ans, j'étais dans la classe de M. Cluzot, à côté de moi, à la même table, il y avait un Russe, il s'appelait Chendérovitch. A la table devant, il y avait deux Russes, à la table derrière, deux autres. C'est là que j'ai vu que Chendérovitch n'était pas un Russe comme les autres. Ces sales cons étaient méchants avec lui, on n'a pas idée. D'abord, je comprenais pas, il était pas bossu, ni boiteux, ni bigleux, ni bégayeux, enfin rien de ces trucs qui font qu'on peut pas s'empêcher de faire chier un mec du matin au soir. Ils lui disaient tout le temps « Sale juif ! », « Fumier de youpin pourri ! » Ils lui balançaient des vacheries en russe qui le faisaient chialer ou le foutaient dans des crises de rage épouvantables.

(il n'épargne pas sa petite-enfance), tous les personnages, tous les sentiments exprimés, tous les tons adoptés. Tout comme l'oralité, cette langue verte fait partie de l'essence du style de Cavanna. Son vocabulaire comporte souvent des éléments obscènes, des injures, mais ils ne sont pas là pour instiller au récit une charge de violence, excepté dans les passages particuliers qui souhaitent exprimer spécifiquement une colère ou une situation violente. Ils se substituent au vocabulaire courant, de façon naturelle, à tel point qu'on peut ne plus en être frappé à un certain point de la lecture. Quand il dit « Qu'est-ce qu'il foutait là ? »³⁵ en désignant le drapeau italien dans le placard de son appartement familial, il ne marque pas son énervement, il se pose tout simplement la question. Il en est de même lorsqu'il emploie des termes comme « dégueuler », « faucher », « foutrement », « conneries », « picoler » etc. Ce genre d'expressions grossières n'exprime pas nécessairement la colère ou le dégoût. Le mot « merde », très présent, est souvent une marque de ponctuation ou d'exclamation plus qu'une insulte : « Merde, les mecs, c'est là que tu te sens quelqu'un ! »³⁶. Dans la même démarche que pour la représentation de la langue parlée, il s'exprime dans son écriture de façon naturelle et authentique, et représente ce qu'il appelle lui-même sa langue maternelle : « Ma langue maternelle c'est l'argot des faubourgs, j'ai parlé l'argot avant de parler français. »³⁷.

Cette phrase soulève un point intéressant : l'argot. Cette branche particulière de la langue française est souvent confondue avec le français populaire, étant donné que beaucoup d'éléments d'argot sont tombés dans le langage populaire, voire même le langage courant. Bien qu'il n'assume plus sa fonction cryptique originelle, l'argot a transmis au langage populaire nombres de ses gènes.

Depuis le XVII^e siècle, l'argot désigne le langage des malfaiteurs, ainsi que celui de corps de métiers particuliers, qui utilisaient entre eux un vocabulaire spécifique à leurs activités. On appelle cela une langue spéciale en linguistique. Il y a donc différents types d'argots, selon les

³⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 91

³⁶ *Ibid.*, p. 124

³⁷ Interview donnée pour France Culture le 19 janvier 1994 avec Ludovic Sellier

groupes qui le parlent. C'est un langage à part, créé par ses locuteurs pour ne pas être compris des autres, dans un objectif pragmatique et communautaire. Pour cela, ils utilisent un lexique connu d'eux-seuls, ou bien déforment la langue selon un code spécifique, (on les appelle des argots à clefs) comme dans le javanais, le louchébem ou le largonji.

Expliquons brièvement à titre d'exemple comment ce dernier code métamorphose la langue : la première lettre du mot est déplacée à la fin, et remplacée par la consonne [l], ce qui donne :

Douce = Loucedé (le « é » est rajouté pour une prononciation plus aisée), utilisé pour l'expression « en douce »

Sou = Loussé

Beau = Lobé

Quarante = Larantequé

Poil = loilpé, qui a donné « a oilpé », expression encore utilisée aujourd'hui dans le langage familial

Etc.

L'argot a ensuite peu à peu perdu sa fonction cryptique, mais est resté l'emblème et l'espace linguistique des milieux mal famés et plus largement des classes populaires. Dans son manuel *L'argot*, Louis-Jean Calvet explique la place de l'argot dans la langue française au fil des époques, qui a toujours été en marge de la norme, et chargée de connotations vulgaires et populaires :

Ainsi, l'argot étant rejeté par la norme va être au contraire revendiqué par tous ceux qui, de leur côté, rejettent cette norme et la société qu'ils perçoivent derrière elle. Si l'argot n'est plus la langue cryptique qu'il a été, il est donc devenu une sorte de langue refuge, emblématique, la langue des exclus, des marginaux ou de ceux qui se veulent tels, en même temps qu'une façon pour certains de marquer leur différence par un clin d'œil linguistique.³⁸

L'argot répond à un besoin spécifique de créer un espace à part dans le langage, pour ceux dont l'espace dans la société n'est pas valorisé. Cependant depuis le XXème siècle, avec la perméabilité accrue des classes sociales et de leurs cultures, l'argot s'est diffusé et est tombé dans le domaine

³⁸ Calvet, L-J (1994) *L'Argot*, Presses Universitaires de France, collection Que Sais-Je, p. 9

public. Son usage aujourd'hui est plus lié à une situation donnée, dans laquelle tout un chacun peut se trouver (dans un contexte très décontracté, dans la rue, avec des amis proches...), qu'à une classe sociale donnée. Lorsqu'il est employé dans la littérature, cela relève d'un choix, puisqu'au niveau du sens, ce qui est dit en argot pourrait être dit en langage courant. Cavanna tire profit dans son écriture de ce que le linguiste Anthony Lodge (cité par Claire Benveniste dans *Approches de la langue parlée en français*) décrit à propos du lexique de la langue française :

J'ai toujours été frappé par l'existence au sein du lexique français d'une sorte de vocabulaire parallèle, de paires de mots quasi-synonymes (types eau/flotte, argent/fric) qui désignent des objets fréquemment évoqués, et dont un des membres de la paire appartient au français correct, l'autre à un français moins formel (étiqueté dans les dictionnaires fam., pop., vulg., et arg.).³⁹

Dans la page 36 de *Les Ritats* évoquée plus-haut, les phrases telles que « ils foutent l'argent en l'air pour des conneries », « je sais pas comment ils se démerdent » ou « les mômes russkoffs » pourraient se transformer en leurs alter-egos en registre courant, « ils dépensent l'argent sans compter pour des bêtises », « je ne sais pas comment ils font », « les enfants russes », sans que le sens ne soit changé. L'auteur fait le choix de recourir abondamment à ce versant de la langue française pour inscrire son texte dans un contexte social populaire, et pour enrichir son écriture du pouvoir ludique et expressif de l'argot. En effet, celui-ci se greffe sur la langue, il reprend les expressions de la langue générale et les adapte, créant ainsi de multiples variantes qui l'enrichissent.

Victor Hugo s'est beaucoup intéressé à l'argot et consacre quelques pages de *Les Misérables* à en décortiquer la nature et les procédés :

Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures. La métaphore est une énigme où se réfugie le voleur qui complotte un coup, le prisonnier qui combine une évasion. Aucun idiome n'est plus métaphorique que l'argot.⁴⁰

En effet l'argot est très imagé et métaphorique, il joue avec la langue dans une subversion permanente, tisse des nouveaux liens entre des éléments du réel, tire des traits d'union en relief entre un mot et la ou les réalités qu'il désigne. Victor Hugo compare l'argot à un travestissement :

³⁹ Blanche-Benveniste, C., *Approches de la langue parlée en français*, (2000), Editions Ophrys, collection l'Essentiel Français

⁴⁰ Hugo, V., *Les Misérables*, (1862), Edition Hachette, exemplaire détenu par l'Université de Chicago, p. 238

« L'argot n'est autre chose qu'un vestiaire où la langue, ayant quelque mauvaise action à faire, se déguise. »⁴¹. Ce déguisement passe par le lexique. Voyons de plus près quelques-uns des principaux procédés d'action de l'argot sur la langue :

- La troncation, on coupe la fin d'un mot, comme dans « impec' » pour « impeccable », ou « d'ac » pour « d'accord »
- La suffixation : on modifie la syllabe finale, avec des syllabes caractéristiques. Elles n'apportent aucune plus-value de sens, mais donnent sa couleur à l'argot. Les syllabes principales utilisées sont : -os ; -ard ; -o ; -oche ; -aque ; -ingue. Ce qui donne : calmos, débilos, taulard, tricard, salopard, baraque, lourdingue...
- La périphrase : désigner l'effet de l'objet pour l'objet lui-même, comme « brillant » pour désigner le soleil
- L'incorporation ou le redoublement de sons et de syllabes, qui donne une plus-value rythmique et phonétique, et qui participe au ludique de l'argot : cracra, dodo, lolo...
- L'utilisation massive d'épithètes
- L'usage de codes : le louchébem, le largonji, le javanais cité plus haut, mais aussi le verlan
- L'emprunt à des langues étrangères (le tzigane, le provençal, l'espagnol, l'italien, l'arabe...), l'argot naissant de milieux où des gens de différentes origines sont rassemblés
- La transposition : faire passer un mot d'une catégorie syntaxique à une autre, par exemple quand un substantif prend la fonction d'adjectif : « je le fais facile », « il cause tranquille »
- Les métaphores, dans un jeu sur la langue et sur les signifiés. Par exemple un « envoyeur » est un assassin, celui qui envoie dans l'autre monde
- Les double-sens, des mots employés au sens propre et au sens figuré
 - Les onomatopées, certains mots sont formés à partir des onomatopées qui renvoient à l'action décrite
 - L'abondance de synonymes

⁴¹ Hugo, V., *Les Misérables*, (1862), Edition Hachette, exemplaire détenu par l'Université de Chicago, p. 232

En substance, l'argot agit selon ces deux procédés : soit il masque la forme et le mot créé n'est pas compréhensible au premier abord, soit il change le sens d'une forme connue en modifiant son signifié.

La création de mots argotiques se fait à partir de matrices sémantiques. Elles s'appuient souvent à l'origine sur une image et, comme l'explique Louis-Jean Calvet, constituent une base à la prolifique création de synonymes de l'argot. Par exemple, la tête est perçue comme un récipient ou comme un fruit de par sa forme, et va donc être désignée comme une bouille, une poire, une pomme, une fraise... Les policiers sont associés à la collecte d'informations, comme de la volaille qui picore des grains, et ils seront donc appelés des « poulets ».

Certaines matrices sémantiques sont universelles, comme la matrice de base qui associe l'argent à la nourriture. L'argent sert à acheter à manger, on lui donne donc le nom (les noms !) de quelque chose qui se mange : « le blé », « l'oseille », le « pognon » (qui désigne à l'origine un type de pain), le pèze (un petit pois). Ceci se retrouve dans les argots d'autres langues : en italien « grano », « grana » (le blé), en anglais « bread » (le pain), en espagnol « pavo » (la dinde), « pasta » (les pâtes), en chinois « fan-wan » (le bol de riz)...

Ces matrices font apparaître un lien entre des objets du réel, et éclairent sur la vision du monde des locuteurs de l'argot, sur leurs conditions de vie, sur leur quotidien. Elles mettent en avant un certain rapport au monde, un rapport plus concret, plus charnel.

Cet espace qu'ouvre l'argot dans la langue générale est la source de sa créativité prolifique et de son inventivité. L'argot ne se contente pas de crypter le langage, s'il joue autant avec lui c'est pour en faire ressortir l'expressivité. Ses expressions sont construites sur des hyperboles, et dans des termes très expressifs. À propos d'une action maladroite qui risque de nous attirer des soucis, on dira par exemple qu'on a « chié dans la colle ». L'image que produit cette expression est très forte et évoque quelque chose de véritablement inextricable, alors que la situation ne l'est pas nécessairement à ce point. Dans la même dynamique, l'argot utilise des épithètes à foison, et plutôt que de qualifier quelqu'un de « con », il redoublera d'intensité en le traitant de « gros con », « sale con », « petit con » etc., créant ainsi des variantes infinies, précises et expressives. On trouve beaucoup de marques de quantité et de grandeur, comme « hyper », « méga »...

L'expressivité n'est pas présente que dans l'axe de l'exagération, elle se trouve aussi dans un regard différent posé sur le monde, qui insiste sur son aspect charnel, ludique, émotif, humoristique, violent... et qui n'est jamais neutre. Louis-Jean Calvet résume ainsi la fonction expressive de l'argot :

Dans tous les cas c'est la fonction expressive qui domine : le jeu sur le sens a bien à l'origine une fonction cryptique, mais contrairement à ce qui se passe dans un code où la nomination est neutre, le signifiant exprime ici un rapport au monde, un rapport ironique ou critique, violent ou méprisant. L'argot apparaît ainsi comme l'expression de la détresse, de la misère ou de la rage de locuteurs qui expriment ces sentiments dans la forme de la langue qu'ils utilisent. ⁴²

L'écriture de Cavanna est tout à fait en adéquation avec les éléments caractéristiques de l'argot que nous avons vu ci-dessus : jeux sur la langue et son rythme, diversité du lexique, usage de nombreux synonymes, influences étrangères, expressivité, langage très imagé, dimension charnelle, subversion des codes de la langue générale.

On comprend bien alors l'intérêt qu'a l'emploi de l'argot pour Cavanna. Au-delà de lui permettre d'afficher son appartenance sociale et de donner à voir un certain parlé, il est une ressource littéraire. Cavanna n'est pas le premier à l'utiliser, il s'inscrit dans une longue tradition d'auteurs qui ont tiré profit du potentiel de l'argot. Au XV^{ème} siècle François Villon intègre le jargon des Coquillards (une organisation criminelle qui se forme sur le chaos de l'après- Guerre de Cent Ans) dans certaines de ses poésies, créant ainsi plusieurs niveaux de compréhension dans ces textes-là (l'argot change leur sens, et le texte a un certain sens en langue générale, et un autre en argot). Victor Hugo a un rapport ambigu à l'argot, fait à la fois de fascination et de répugnance. Il l'a utilisé dans certaines de ses œuvres (*Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Derniers jours d'un condamné*), et l'a aussi analysé et théorisé. L'usage de l'argot dans la culture populaire se renforce dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et l'on peut citer des auteurs-compositeurs célèbres qui fondent leur identité artistique sur cette langue colorée : George Brassens, Léo Ferré, Pierre Perret, Renaud...

Chacun d'entre eux a évidemment sa propre façon d'utiliser l'argot et de se positionner par rapport à lui, et une des postures qui nous semble être très proche de celle de Cavanna est celle de Louis-Ferdinand Céline, contemporain de Cavanna, qui entretient un fort rapport à l'argot

⁴² Calvet, L-J., *L'Argot*, (1994), Presses Universitaires de France, p. 53

dans son écriture. Si nous mentionnons ici Céline, c'est que son usage de l'argot et de la langue populaire nous fait penser à celui de Cavanna, dans sa dimension spontanée, intuitive, alchimique pourrait-on dire, du travail de la langue par l'argot. Nous nous aidons ici de l'analyse de Louis-Jean Calvet à ce sujet, qui commente ce court extrait de *Mort à crédit* :

Il paraît qu'elle avait des cuisses comme des monuments, des énormes piliers, et puis alors du poil au cul, tellement que ça remontait la fourrure, ça lui couvrait tout le nombril... Il l'avait vue le petit Robert en plein moment de ses arcagnats... Elle s'en mettait du rouge partout tellement que c'était sanglant, ça éclaboussait tous les chiots, toute sa motte dégoulinait. Jamais on aurait supposé un foiron si extraordinaire.⁴³

Louis-Jean Calvet souligne ici le mélange des registres et l'ancrage de l'argot dans une dimension sociale autant que dans la langue de l'auteur :

Il coule dans le style de Céline quelque chose de la langue populaire [...] l'argot n'est pas, chez lui, de la couleur locale mais une langue dans laquelle coule la misère, la violence, la rudesse. Cette langue, la langue de Céline, est à la fois une fusion de différents registres, avec donc des ruptures de niveaux de langue, la transcription écrite d'une syntaxe orale et l'utilisation d'un vocabulaire argotique.⁴⁴

Tout comme Céline, Cavanna n'écrit pas ses œuvres en argot pur et dur, mais l'intègre de façon fluide dans une langue complexe qui mêle les registres. De nombreux passages sont écrits dans un registre littéraire, et l'argot y est soigneusement intégré pour créer un contraste propre à souligner l'intensité d'un instant ou d'un objet. Parallèlement au passage de *Mort à crédit*, nous citons ici un passage de *Les Ritals* qui se penche sur l'intimité de la femme, dans le chapitre *Le Claque*, où le narrateur adolescent se rend dans une maison close pour la première fois :

« « Je te plais, chéri ? Je suis heureuse. »

Je bafouille je ne sais quoi, elle me prend par la main, m'emmène par un couloir, s'enfile dans un escalier étroit avec un tapis dessus, moi derrière elle. Ses jambes bien roulées, un peu grosses, bougent au ras de mon nez, la couture de ses bas de soie monte se perdre dans le pays mystérieux, là-haut sous la jupe moulante. Son cul oscille, immense et grave, d'un mur à l'autre. Une tendresse m'empoigne, énorme. Je n'y tiens plus, je lance ma main sous la jupe, j'atterris à cheval sur la frontière entre soie et peau, peau douce invraisemblablement, peau douce où reposer sa joue, peau à vous guérir de toute peine.

Elle tourne la tête, me sourit. Je remonte jusqu'à l'entrecuisse, plaque ma main contre le paquet, paume en conque, toute la motte dans le creux de ma main, dodue, chaude, vivante. Je trique à en avoir mal.⁴⁵

⁴³ Céline, L-F., *Mort à Crédit* (1936), Editions The Savoisien et Baglis, p. 150

⁴⁴ Calvet, L-J., *L'Argot*, (1994), Presses Universitaires de France, p. 102

⁴⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 124

On voit clairement le mélange des registres, dans ce passage majoritairement construit avec une syntaxe et du lexique courant et littéraire (« s'enfile dans un couloir étroit » ; « se perdre dans le pays mystérieux » ; « peau douce à reposer sa joue, peau douce à vous guérir de toute peine »), qui servent de décor aux éléments argotiques. Le narrateur exprime avec lyrisme ses vives émotions et sensations, l'écriture est travaillée pour faire de ce passage un moment fort et retranscrire son importance dans le développement du jeune homme. Il fait monter l'intensité et le suspense avec la montée des escaliers. C'est d'abord la vue qui est sollicitée, puis l'accent est mis sur le mouvement, et enfin sur le toucher (le mot « main » est répété trois fois en deux paragraphes). Le crescendo de la scène est structuré par les émotions du narrateur qui au fur et à mesure se mêlent à ses sensations corporelles : « Je bafouille je ne sais quoi » ; « Une tendresse m'empoigne, énorme » ; « Je n'y tiens plus » ; « Je trique à en avoir mal ». Les éléments d'argot et populaires sont pleinement intégrés au récit, en ce qu'ils désignent les aspects charnels de la scène, et sont entourés d'un travail littéraire (la personnification du postérieur de la prostituée : « son cul oscille, immense et grave »).

L'objet qui fait converger tout cet émoi et cette intensité dans le récit, l'intimité de cette femme, est désigné avec des mots d'argot, sans aucune pudeur. Il expose la réalité crue, dans un dévoilement du mystère qui a été mis en place dans le passage. L'obscène est intrinsèquement mêlé au poétique et apporte un vrai dynamisme à l'écriture, il rend la scène sensible pour le lecteur et est intriqué avec la violente émotion et la fascination de celui qui raconte.

Nous voyons ainsi que la subversion du langage par l'emploi d'un vocabulaire et de tournures populaires, argotiques et parfois obscènes agit comme faille qui ouvre le passage au poétique. C'est dans le mélange des registres et le décalage qu'il permet que se trouve l'expressivité de cette écriture, et sa particularité. L'écriture de Cavanna est loin d'être une écriture blanche, et entre tous les synonymes qui sont à sa disposition, il choisit toujours un mot qui a une charge expressive forte.

Cavanna utilise l'oralité de façon à ce qu'elle imprègne l'œuvre dans son ensemble et définisse le ton et la posture du narrateur en recréant un récit oral face au lecteur, en continuation des interactions orales des personnages dans l'œuvre. Sa transcription littéraire du langage oral crée une proximité forte en l'écrit et l'oral, qui constitue l'essence du tissu de son écriture. Ceci associé à l'emploi d'éléments populaires et argotiques montre sa volonté d'explorer et d'exploiter les facettes du langage qui sont à sa disposition, puisés dans son vécu et dans son milieu d'origine, et de leur conférer une valeur littéraire en en faisant des éléments moteurs de poésie. Ces éléments participent grandement à la richesse et à la diversité littéraire de l'œuvre, et apportent une dimension ludique, comique et excentrique au récit. Cette liberté de ton et de jeu avec les codes du langage crée un espace d'expression personnelle forte, dont le but est l'expressivité maximale : l'auteur cherche à exprimer de la façon la plus expressive et directe possible ce qu'il veut faire passer dans son récit, en utilisant pour cela tous les instruments de la langue à sa disposition, sans être limités par les codes traditionnels de l'écrit ou des registres. Cela se rapporte également à une idée d'instantanéité, l'auteur recréant sur le moment la langue dans laquelle il pense. Cette démarche se répercute dans le flux de la narration, comme nous allons le voir.

Deuxième partie : Une narration qui suit le flux de la pensée et englobe le monde, y compris le lecteur

II) 1 Portraits et pluralité de points de vue

Avoir une si large palette d'utilisation du langage, outre l'intérêt ludique et artistique que cela représente, permet à François Cavanna de rendre présents de nombreux personnages dans son récit en adoptant leurs spécificités de langage, et de les articuler dans une œuvre qui présente une pluralité de points de vue. On ne peut pas parler pour autant de roman polyphonique, qui serait basé sur un morcellement du « je » et donc placé sous l'autorité d'entités plurielles. Dans *Les Ritals* les discours des uns et des autres restent sous la tutelle du narrateur, et c'est lui qui adopte leur posture et qui joue tous les rôles. Les personnages dont le point de vue s'exprime sont les personnes qui l'entourent au quotidien, les personnages principaux de son enfance : son père et sa mère, la communauté Ritale de Nogent. C'est le narrateur unique, qui dit « je », qui mène le roman, mais il intègre dans son récit la voix d'autres personnes, de façon ponctuelle, mais forte, par des jeux de focalisations. La présence qu'il donne à ces personnages lui permet d'en réaliser des portraits, morcelés mais qui parcourent toute l'œuvre, qui lui donnent une couleur particulière, et qui apportent un relief au récit de son enfance.

L'enfant :

Les Ritals est avant tout un roman autobiographique, et l'auteur accorde une très large place à l'enfant qu'il a été, et qui tient souvent le rôle de narrateur, comme indiqué dans le

prologue : « C'est un gosse qui parle. ».⁴⁶ En employant un article indéfini, l'auteur marque d'emblée sa distance d'avec le narrateur enfant. Il met l'accent non sur son identité à lui, mais sur la dimension de l'enfance, dans une portée plus universelle. La représentation de l'enfance est marquée par l'utilisation d'un langage enfantin, par un regard sur le monde qui s'exprime sans filtre, et par une certaine sensibilité, tantôt joyeuse, vive, voire violente, tantôt contemplative et poétique.

C'est l'enfant qui raconte une grande partie des scènes du roman et qui exprime son point de vue, parfois épaulé et complété par le narrateur adulte. Il arrive que l'enfant commence à raconter puis cède la place à l'adulte, et inversement, ou que les deux se fondent en une seule voix. Il est parfois indiqué clairement que c'est l'enfant qui s'exprime, mais la plupart du temps l'auteur nous livre le point de vue du petit François sans nous prévenir. Sa présence se reconnaît à son langage, constitué de termes enfantins et d'éléments oralisés exacerbés (*voir la section consacrée à l'oralité dans la partie I*), ainsi qu'au regard qu'il porte sur le monde et à la façon dont il nous délivre son récit. Il raconte les choses de manière directe, et expose son point de vue sans filtre. L'exemple le plus simple et frappant est l'emploi des termes « papa » et « maman » pour désigner ses parents, sans l'intermédiaire du pronom possessif (« mon papa » ou « ma maman ») ou d'un lexique plus distant (« père » ou « mère ») :

Papa ouvre la fenêtre et répare des mètres. Pourquoi la fenêtre ? Parce que c'est le seul coin que maman lui permet.⁴⁷

Dans la phrase ci-dessus il introduit le personnage de sa mère pour la première fois in *medias res* à travers ses yeux d'enfant. Au détour d'une phrase « *maman* » apparaît, sans présentation complémentaire. Ceci est une façon pour l'auteur de recréer le rapport au monde direct et sans médiations caractéristiques d'un état d'esprit enfantin.

Ce contact direct et sans intermédiaire présent dans son langage se retrouve dans son rapport au monde, qui est brut, sans pudeur et sans jugement, et empreint de joie, de vivacité et d'enthousiasme.

⁴⁶ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 7

⁴⁷*Ibid.*, p. 11

En tant qu'enfant, il entretient un lien affectif très fort avec les lieux qui l'entourent et dans lesquels il grandit. Il voue une grande admiration à Nogent-sur-Marne, et l'exprime ici pour initier le chapitre *Bourbaki* :

Nogent, pour des mômes, c'est le pays de rêve. Des fois, avec les autres, on pense à ça, à cette veine qu'on a, et on compte sur nos doigts toutes les chouettes choses qu'on a, ceux de Nogent, et que les autres n'ont pas.

D'abord, il y a le Fort, que je vais vous raconter tout à l'heure. Rien que le Fort, déjà, y en a pas beaucoup qu'en ont autant, tiens. [...] Après, il y a la Marne, la large, la douce, la belle grosse feignasse qui se traîne tout le long de chez nous en tortillant des fesses, pas pressée d'arriver à Charenton. C'est entre les cuisses de la Marne que les petits Ritals apprennent à nager, tout seuls, quéquette au vent mais casquette sur la tête.⁴⁸

Le narrateur se penche sur les lieux phares de son enfance et célèbre à la fois Nogent-sur-Marne et la vie qu'il y a menée. Il nous présente le Fort avec la spontanéité et l'enthousiasme d'un enfant qui raconte une histoire, en utilisant volontairement un langage oralisé, dont les erreurs syntaxiques (dans la phrase « que je vais vous raconter tout à l'heure » qui emploie « que » au lieu de « dont » par exemple) rendent le discours de l'enfant touchant. Sa joie de raconter est palpable et donne l'impression qu'il se laisse aller dans le récit avec naïveté, oubliant même le lecteur. La phrase suivante, c'est le narrateur adulte qui parle à nouveau, avec une poétique célébration et personnification de la Marne, en associant ses courbes à celles d'une femme maternelle et accueillante, mais aussi sensuelle. Cette belle métaphore exprime la force et la profondeur du lien affectif de l'enfant avec ces lieux particuliers, avec cette rivière qui joue un rôle de mère et de femme à la fois : « C'est entre les cuisses de la Marne que les petits ritals apprennent à nager. ». La superposition du point de vue de l'enfant et de l'adulte est présente dans cette double représentation de la Marne, où ici la baignade représente à la fois un réconfort et un acte rituel qui préfigure la sexualité et le passage de l'enfance à l'âge adulte. La présence du narrateur adulte, qui possède des compétences littéraires et un recul sur les choses, se ressent de plus avec le mélange des registres qu'il intègre à cette description poétique, avec le lexique populaire et grossier « feignasse », qui induit une dimension moins positive et fait certainement référence à une insulte prononcée par les hommes et entendue puis reprise par l'enfant.

⁴⁸ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 64

On assiste donc dans ce passage à l'entrelacement du regard de l'enfant et de celui de l'adulte dans la narration. L'adulte apporte son jugement, son recul, ses connaissances, et complète ainsi ses pensées d'enfant. On voit ce processus à l'œuvre ici, le chemin que l'adulte effectue pour se rapprocher de l'état d'esprit qu'il avait enfant : ses pensées, ses émotions, ses points d'intérêts, sa façon de parler... Il commence un paragraphe avec sa voix adulte, qui analyse, qui réfléchit avec recul et possède des outils littéraires pour s'exprimer, et lorsqu'il a commencé à entrer dans le sujet il laisse l'enfant s'exprimer avec ses propres mots, puis à nouveau reprend son regard d'adulte lorsqu'il en a besoin... On voit ici à l'œuvre le travail qu'effectue l'auteur, sa recherche de la juste place à accorder à ces deux entités principales de la narration, qui se relaient sans cesse pour raconter au mieux leur histoire.

Dans le paragraphe suivant qui suit la citation que nous venons d'analyser :

Être même dans une ville pareille, même du pavé, enfants de purotins, nez au vent et mains aux poches, des copains en pagaille, c'est Noël tous les jours. Et on le sait bien, nous autres, t'en fait pas, on se dit qu'est-ce qu'on en aura à se raconter quand on sera des vieux cons assis sur le rebord du mur du square des pompiers à cracher par terre dans le soleil, à se marrer comme on se marre nous c'est pas possible, et on méprise les mêmes d'ailleurs parce qu'ils peuvent pas se marrer comme nous, ils soupçonnent même pas ce que ça peut être, les pauvres cons.⁴⁹

Nous voyons que la première phrase est clairement énoncée par le narrateur adulte, écrivain, qui apporte son opinion et qui esthétise son idée. Il y a dans cette phrase un fort décalage, avec une célébration de la joie suprême de l'enfance tout en usant de qualificatifs désignant la misère et les immondices (« *même du pavé* », « *purotins* », « *nez au vent et mains aux poches* »), dans un portrait de la vie des enfants des rues à l'opposé de *Les Misérables*, ces enfants sont des « Misérables » joyeux et épanouis. Il y a ici un aller-retour entre la voix de l'enfant et celle de l'adulte, qui évolue de façon intéressante. Il semble que très vite les deux se rejoignent dans une projection hypothétique d'un futur non avvenu. L'adulte semble imiter l'enfant, ou se projeter en lui, dans un langage empreint de camaraderie : « Et on le sait bien, nous autres, t'en fais pas ». Cette projection hypothétique, qui se réalise dans l'écriture, fait écho à ce que l'auteur annonce dans le prologue du roman : « Disons que c'est le gosse de ce temps-là revécu par ce qu'il est

⁴⁹ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 64

aujourd'hui, et qui ressent tellement fort l'instant qu'il revit qu'il ne peut pas imaginer l'avoir vécu autrement. »⁵⁰

François se situe en tant qu'enfant dans le monde des adultes, et montre le regard qu'il pose sur ce monde-là. Dans le chapitre *La Rue Sainte-Anne*, la scène suivant de vie nocturne ritale est très parlante :

Les cartes italiennes, ça s'abat sur la table à grands coups de poing, en hurlant à voix sauvage des choses que je comprends pas, des choses de meurtre et de malédiction. Et quand ils jouent à la morra ! A la mourre, comme on dit en dialecto. Là, oui, ça fait du bruit ! Ils jettent les doigts en avant, à toute volée, tu te demandes comment le bras ne s'arrache pas de l'épaule pour aller se planter dans le ventre du gars en face, ils étincellent de tous leurs yeux, de tous leurs crocs, ils rugissent de leurs gosiers énormes : « Tchinquoué ! Dou-é ! Quouattro ! » Le plafond sursaute. Les vitres tremblent, elles tremblent pour de bon, quand nous autres mômes on passe dans la rue ça nous vibre dans la tête, les murs font écho, toute la rue résonne comme un gros mirliton.⁵¹

Le narrateur montre l'expressivité, les émotions, les cris, l'énergie italienne, qu'il a vécus en tant qu'enfant qui regarde les adultes jouer et jurer. Il ne comprend pas les mots que ceux-ci prononcent, mais il comprend ce qu'ils sous-entendent en termes d'émotions et de rapports humains, et c'est cela qui lui est resté en mémoire. Pour montrer pleinement l'effet que cette scène a sur lui en tant qu'enfant il amplifie l'écriture, il va de plus en plus loin dans le trait, jusqu'à ce que les joueurs deviennent des figures d'ogres inhumains, surhumains, et que la soirée prenne un tour monstrueux, énorme, joyeux malgré tout, à la fois effrayant et jouissif. Cet effet dépasse même les figures humaines et s'étend au lieu environnant, à la rue qui vibre de concert avec eux, dans une démarche de contamination des éléments les uns par rapport aux autres qu'a l'enfant dans sa façon de voir le monde.

Cavanna convoque l'enfant qu'il a été en racontant son quotidien : son environnement - un des sujets principaux de l'œuvre-, ses activités, ses jeux, les lieux qu'il fréquente, ce qui l'intéresse, les découvertes qu'il fait... *Les Ritals* est parcouru de nombreuses anecdotes qui mettent en scène sa vie et ses jeux avec les enfants du quartier. Cela a pour but de montrer

⁵⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 7

⁵¹ *Ibid.*, p. 16

l'importance du groupe dans la vie de l'enfant, ainsi que de faire comprendre à travers leurs activités quotidiennes avec quel prisme ils voient le monde. Ces scènes comportent souvent de la violence, volontaire ou non, provenant des enfants eux-mêmes, de leurs parents ou du monde qui les entoure. Elle est présentée de manière factuelle et crue, sans pathétique ou dénonciation : elle fait partie intégrante de leur vie. Une de leurs séances de jeu dans le château en ruines de Nogent-sur-Marne se solde par une importante blessure à la tête d'un des amis de François :

On se divise en deux bandes. Il y a ceux qui attaquent, qui sont dans le parc, et ceux qui se défendent, qui sont dans le château. Naturellement, tout le monde veut être dans le château, c'est plus marrant, mais c'est les premiers arrivés qui s'y mettent, alors faut les virer de là, et voilà, c'est justement ça, le jeu. Des fois, on est une dizaine dedans et au moins le double dehors, et alors là, ça vaut le coup ! Pas de règle. On a le droit de tout faire. On arrache les ardoises du toit, les marches de l'escalier, même les pierres des murs, et on balance ça sur les gars qui donnent l'assaut. Eux, pareil, ils nous virent sur la gueule des briques, des morceaux de statues, des billes d'acier tirées au lance-pierres triple élastique de chambre à air d'auto, tu tues un mec comme rien ; avec ça. L'autre jour, Nino Simonetto avait réussi à grimper sur une espèce de terrasse, il y avait un grand trou au milieu, il passe la tête par le trou pour baiser les mecs dans la pièce en dessous, et justement il y avait Roger Pavarini, mon pote, qui était là-dedans, caché sur le côté, et qui guettait le trou, une brique à la main. Il voit la tête de Nino sur fond de ciel, il lui balance sa brique de bas en haut, à toute volée, en pleine gueule. Roger est plus costaud que n'importe qui. Il a que douze ans mais on dirait monsieur Muscle, un monsieur Muscle de trente berges et vachement entraîné, pourtant il a jamais rien fait pour ça, c'est la nature. Nino, sa figure a éclaté. Il est resté mort sur le dos, la gueule en bouillie, du sang partout, on arrivait pas à le faire revenir. Roger lui virait des coups de tatane dans les côtes « Eh, Nino, merde, fais pas le con ! » Et puis il a fini par revenir, on avait eu peur. On a continué à se bagarrer toute la nuit, ça a été dur, surtout que les attaquants avaient profité qu'on était après Nino pour se faufiler dedans, les fumiers, alors il a fallu tous les virer, par les fenêtres, la tête en avant, ou dans la cave, c'est le plus marrant parce que l'escalier est pourri à mi-étage, il n'y a plus rien qu'un trou, tu fous les mecs en bas ils peuvent plus remonter. Quand on en a marre, on se tire et on les laisse gueuler. De toute façon, ils finissent toujours par se démerder. ⁵²

Cette scène comporte tous les ingrédients de la vie en groupe du narrateur enfant : la proximité entre les enfants et la camaraderie, l'exploitation de leur environnement pour leurs jeux, la spontanéité, la recherche permanente de l'amusement, l'activité physique qui va jusqu'à l'extrême, l'ardeur dans le jeu... Cavanna nous fait voir cette scène de l'intérieur, en nous montrant ce qui passe par la tête de cette horde de petits ritals déchaînés se battant dans un bâtiment abandonné. Il a plaisir à recréer les mouvements du jeu dans son écriture, la bataille et son récit apparaissant comme une mêlée d'un dynamisme à donner le vertige, qui recrée la façon dont les enfants s'investissent totalement dans leurs activités, le monde extérieur disparaissant durant cette période. Il met en avant leur vitalité sans limite, leur insouciance qui va jusqu'à la

⁵² Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 25

cruauté⁵³, la façon démesurée dont ils voient, et donc font, les choses. Leur ardeur est momentanément refroidie lorsque Nino est blessé et qu'ils le croient mort (on voit d'ailleurs leur point de vue d'enfant exprimé à cet instant, Nino leur apparaît comme mort car immobile, et le narrateur déclare « il est resté mort sur le dos » sans nuance, sans exprimer le fait que cette image est celle qui leur apparaît, et non la réalité), mais ils reprennent leur jeu juste après. Cet incident ne les a pas affectés et n'a pas perturbé leurs activités, bien au contraire il en a rehaussé la tension et le défi : « Et puis il a fini par revenir, on avait eu peur. On a continué à se bagarrer toute la nuit, ça a été dur, surtout que les attaquants avaient profité qu'on était avec Nino pour se faufiler dedans, les fumiers ». Leur attention d'enfants est très vite redirigée vers le jeu, et la narration suit ce mouvement.

Le narrateur enfant explore le monde dans lequel il évolue, et pour l'appréhender, il a tendance à fantasmer, à faire correspondre les choses autour de lui à des concepts imaginaires. Les enfants ritals, qui l'effraient un peu et l'impressionnent, lui font penser à des guerriers Peaux-Rouges exotiques et étranges.⁵⁴ Il utilise son environnement comme support à ses fantaisies d'enfant : un parc délabré de son quartier devient pour lui une jungle surréaliste et fantaisiste. Le portrait de ce parc, dans le chapitre *Le Fernet*, est un *locus horribilis*, ce lieu étant à l'opposé d'un accueillant parc pour enfants :

Le vieux château est plein de merdes et de mouches qui bouffent les merdes, les mecs chient partout, faut faire gaffe où tu mets le pied, ça schlingue, j'ai toujours un peu envie de dégueuler. Mais le parc, tout autour... Des fois, j'y viens tout seul. Quand je fais l'école buissonnière, par exemple. C'est formidable. La jungle. Mieux que la jungle : un machin civilisé qui est redevenu jungle. Des arbres de parc, rares, aux feuilles bizarres, mais gigantesques[...] Des bassins de marbre tout cassés, avec une eau noire et verte aux reflets d'huile de vidange. Des statues mangées par les ronces, pas une seule entière. J'aime les parcs abandonnés, cette nuit en plein jour, ce silence énorme, ces appels d'oiseaux, tout là-haut, qui te font

⁵³ La cruauté : cruauté dans le sens d'indifférence, un affect que j'ai découvert sous cet angle à l'occasion de l'étude des œuvres de Ion Creanga, auteur roumain du XIX^{ème} siècle, qui effectue un travail littéraire sur les contes populaires de Roumanie. Il y montre la cruauté en tant qu'indifférence à la souffrance d'autrui, due à un environnement perpétuellement exposé à la violence. Elle est caractéristique du monde paysan qu'il décrit, ainsi que du monde des enfants, qui sont proches de la nature (ou de l'état de nature) et de sa violence intrinsèque.

⁵⁴ « Moi, les petits Ritals, les pur jus, ils me font un peu peur. Comme les Peaux-Rouges des illustrés, si stoïques, si méprisants. Heureusement, ils sont pas tous si méprisants. » Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 19

toucher le silence du doigt, ce mystère... Tu te croirais dans un conte de fées, tu voudrais vivre là-dedans toujours. Je raconte pas ça aux copains, ils me prendraient pour un con.⁵⁵

Mais pour lui, il est parfait, il est merveilleux car il lui permet de rêver. Il y a ici un contraste fort avec la scène précédente celle du parc, où on assiste à son quotidien de jeux mouvementés et brutes avec ses copains. Ce décalage résume la dualité de son enfance, passée entre les moments en groupe caractérisés par la vitalité, le mouvement, la violence physique, le langage grossier, et les moments de solitude pleins de rêveries, de fantaisies et de contemplation. L'enfant a conscience de sa sensibilité et tient à garder pour lui ses ressentis intimes et sa vision poétique du monde : « J'aime les parcs abandonnés, cette nuit en plein jour, ce silence énorme, ces appels d'oiseaux, tout là-haut, qui te font toucher le silence du doigt, ce mystère... Tu te croirais dans un conte de fées, tu voudrais vivre là-dedans pour toujours. Je raconte pas ça aux copains, ils me prendraient pour un con. ».

Le regard de l'enfant est primordial dans cette œuvre, car grâce aux outils littéraires dont il dispose en tant qu'adulte, le narrateur écrivain peut exprimer distinctement cette sensibilité enfantine, les effets très forts qu'ont eu sur lui les choses qu'il a vécues. Son écriture poétique est une continuation du rapport poétique au monde de son être enfant.

Le traitement de l'enfance par Cavanna nous évoque celui de Pier Paolo Pasolini dans son œuvre *Ragazzi di vita*, qui tout d'abord concerne la même tranche d'âge (entre cinq et quinze ans approximativement), et qui met également en avant la vitalité de la vie enfantine, ainsi que sa violence. En effet les personnages de *Ragazzi di vita* évoluent dans un milieu très pauvre et un environnement hostile, qui nous fait penser à certaines scènes de *Les Ritals*, notamment celles que nous avons présentées ci-dessus. Les deux œuvres s'éloignent du stéréotype de l'enfance innocente, en montrant qu'au contraire les enfants ont un rapport très cru aux choses. Cependant l'enfance pour Cavanna est porteuse de plus d'espoir, parfois illusoire certes, et de joie de vivre. De plus le narrateur adulte accompagne l'enfant dans le récit, alors que dans *Ragazzi di vita* les enfants sont livrés à eux-mêmes, tant dans leur vie que par le narrateur, qui est en retrait.

⁵⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 27

Le père, « Vidgeon » et son « piston » :

L'enfant nous narre de nombreux moments privilégiés passés avec son père, et ces moments dessinent peu à peu le portrait de ce personnage central. Dès le premier chapitre, il prévient son lecteur avec décontraction et humour de la place qu'occupera ce personnage dans l'œuvre et la source d'inspiration qu'il est pour lui : «Au fait, si vous en avez marre, autant me le dire tout de suite, parce que moi, quand je commence à raconter papa, on en a pour un bout de temps. »⁵⁶. En effet, on pourra constater la présence forte de son père dans le roman. Il n'est pas présent dans chaque scène ni même dans chaque chapitre, il n'est pas décrit sous toutes les coutures, mais il est en relief, chacune de ses apparitions est marquante. C'est vers lui que converge la plus grande charge émotionnelle de l'auteur, qui prend toujours le temps de créer un texte poétique et touchant lorsqu'il l'évoque, le décrit ou le fait parler. Même lorsqu'il est absent du récit il n'est jamais très loin, il est susceptible de se montrer à tout moment puis de capter le mouvement de la narration vers lui. Chacun des chapitres de *Les Ritals* a une cohérence substantielle, même si elle n'est pas toujours apparente, et bien que l'auteur s'autorise de nombreuses et longues digressions sur son parcours, il redirige la fin du chapitre de façon pertinente par rapport à son thème central. Cependant lorsqu'il se met à « raconter papa », il fait éclater cette cohérence et la structure de la narration, et se consacre à lui. Le chapitre *Les Amygdales* porte sur les médecins et le vécu médical de François, et raconte des expériences marquantes voire traumatisantes pour l'enfant qu'il était (deux opérations chirurgicales alors qu'il était très jeune). L'intensité du récit n'empêche pas l'auteur de bifurquer de manière imprévue (imprévisible ?) pour raconter un moment passé avec son père, puis de poursuivre la scène sur plusieurs pages, en le faisant longuement parler en rital, en décrivant ses petits gestes dans une de ses activités préférées, le jardinage, en le faisant raconter une histoire touchante, qui clôt le chapitre sans le rediriger vers son propos initial. Cet élément rend apparente la prédominance de ce personnage dans l'œuvre, ainsi qu'aux yeux de l'auteur.

⁵⁶ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 11

Le petit François lui parle, l'écoute, le suit dans ses activités, l'observe dans tous les détails de son être qui font sa particularité, à tel point que pour poursuivre le portrait il se glisse dans sa peau. Son père est montré au prisme de son regard d'enfant, puis analysé et raconté par l'adulte, dans une déclaration d'amour, un hommage, un portrait poignant modelé tout au long de l'œuvre.

Il réalise au début du roman (dans le deuxième chapitre *La Rue Sainte-Anne*) le portrait physique de son père, immédiatement suivi de la description de son rire, qui tient lieu de premier portrait moral :

Il rit tout le temps, papa. Il s'arrête pile en pleine rue pour rire aux conneries qu'il raconte, il se plante sur ses deux cuisses, les poings enfoncés à bout de bras dans ses poches de veste, il renverse la tête en arrière et il lance à pleines mâchoires son rire au ciel. Les gens s'arrêtent et rient aussi, pas moyen de s'empêcher, c'est quelque chose, tiens. Il en pleure. Il tire son mouchoir de dessous les os, les clefs, les boulons, les ficelles, un mouchoir violet, à carreaux, grand comme un drap, il le roule en gros tampon, il se frotte les yeux à s'arracher les paupières, puis il se l'étale sur la figure, il s'empoigne le nez à travers le mouchoir, il se mouche, pouët, les oiseaux se sauvent, c'est la panique, il se frotte le nez avec le mouchoir en boule, ça a mieux, le voilà reparti. Et redéconnant. Vingt mètres plus loin, ça recommence.⁵⁷

L'écriture cherche à recréer la scène dans toute sa vivacité, son exubérance, pour rendre la force communicative de ce rire. Cette scène est construite par une succession des gestes et des postures du père qui rit, et dont l'intensité croît au fur et à mesure, montrant ainsi la force de ce rire, qui a un effet peu commun sur celui qui le produit, mais aussi sur son environnement. Il stimule des réactions corporelles fortes : c'est son rire qui le meut, le fait bouger, le fait s'avancer ou s'arrêter, le fait pleurer, et il se répand hors de lui et se répercute sur le monde autour de lui.

Il nous explique l'origine du nom qu'on lui donne au sein de la communauté ritale : « Vidgeon » qui correspond à « Luigi » en dialecte (« Louis » en français), ou « Louvi », qui correspond à « Louis » en rital. François, lui, est son « piston », l'interprétation ritale de « fiston » « il n'a jamais bien discerné, à l'oreille, la différence entre piston et fiston »⁵⁸). Ces surnoms comiques parsèment les scènes entre le père et le fils pour leur donner un ton touchant et faire sourire le lecteur.

⁵⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 21

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12

Le roman s'ouvre sur le quotidien de maçon, plus précisément d'arpète (l'assistant du maçon) de cet homme. Ce passage met l'accent sur une vie passée à travailler, du matin au soir et du lundi au dimanche, sur les chantiers où il est employé, ou bien chez des particuliers (voisins, amis) qu'il aide bénévolement : « Le dimanche matin, quand il fait beau et qu'il a pas de jardin de bourgeois à aller bêcher ou de fosse à merde débordante à aller déboucher, papa ouvre la fenêtre, celle sur la rue, et il répare des mètres. »⁵⁹. Cette première phrase de l'incipit énumère les tâches quotidiennes pénibles et ingrates de son père, avant même de le mentionner lui, « papa ». Le narrateur infiltre le point de vue de son père en décrivant son quotidien, de manière technique et précise. Il le nomme, d'abord par la bouche de ses collègues ritals, puis en expliquant son nom d'usage : « Tou comprende, Vidgeon ? Papa comprend. Ah oui ! « Vidgeon », c'est le diminutif gentil de Luigi, en dialetto. Comme tu dirais « Petit-Louis ». »⁶⁰ Il réalise ensuite son portrait moral, par petites touches, chaque scène apportant un élément nouveau ou approfondissant les précédents. Cavanna s'efforce d'investir le personnage de son père, de le recréer au mieux à travers des petits détails et des actions quotidiennes et banales, en rendant hommage à son caractère :

Les bouts de mètres cassés, il les ramasse, sur les chantiers, à droite à gauche, tout content, en se chantant une petite chanson sans paroles et sans musique, plutôt un bourdonnement guilleret, comme on s'en chante pour soi tout seul quand on est content d'être au monde et qu'on ne veut pas déranger les gens pour si peu.

Il est tellement innocent, papa. Tellement limpide. Pur comme un nouveau-né. Il pose sur le monde ses yeux heureux de voir clair, ses yeux qui ne croient pas au mal, et le mal a honte d'exister.⁶¹

Ce qui ressort de son caractère c'est la gentillesse, la pureté, la joie de vivre, la douceur, l'humanité, la bonté envers tous les êtres vivants. Son père est un modèle pour le narrateur, il l'aide dans le façonnement de sa propre vision du monde et ses valeurs. Il est présenté comme une figure angélique, un ange hédoniste et tolérant.

Cavanna montre des moments de dialogues avec son père, qui sont un prétexte pour le faire parler, retranscrire ses mots exacts, donner à voir sa langue ritale. Raconter ces moments passés

⁵⁹Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p.9

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12

tous les deux permet également de faire apparaître leur lien affectif très fort, comme dans cette scène du chapitre *Le Drapeau*, ou Luigi et son fils se rendent au banquet des garibaldiens, la réunion des musiciens ritals de la ville :

J'ai mis ma main dans la main de papa, on est partis dans la nuit, il faisait froid, papa bourdonnait sa petite chanson en mordant sa chique. Il était tout fier de m'avoir avec lui et que ses copains voient son « piston », ce Françva maigre et jaune trop grand pour son âge, toujours premier de la classe et encore premier au catéchisme. Moi, j'étais fier de papa. C'était le plus fort, et le plus aimé.⁶²

Cette scène révèle la fierté et l'amour réciproques entre le fils et le père, exprimés en rital pour l'un, en langage enfantin pour l'autre, et par le contact des mains pour tous les deux. Cavanna avait déjà consacré un passage à la main de son père, au chapitre *Le Bon air* :

Papa serre ma main dans sa grosse main épaisse dure pleine de crevasses et de chatterton d'électricien autour des doigts. Il a toujours des tas de petites blessures qu'il entoure de chatterton, « Ma qué, sparadrap ! » Son autre main, en passant, glisse un doigt sous les appuis des fenêtres des rez-de-chaussée. Il vérifie s'il y a la goutte. La goutte d'eau. Le larmier.⁶³

Cette main modelée par le travail est à la fois un médium d'amour et d'affection, et un outil de travail. Elle est le témoin de son quotidien, de sa vie, de son histoire personnelle, c'est à travers elle que Luigi transmet sa réalité à son fils.

Les éléments qui reviennent dans le portrait de son père, tels des accessoires qui donnent corps à son personnage et le rendent vivant dans l'œuvre, sont ses mains, ses chansons, son rire, son jus de chique, son langage, son regard. Le narrateur les admire et les aime tout particulièrement, ils sont le reflet de sa présence, de sa personnalité, et l'auteur a à cœur de les décrire avec justesse, sensibilité et poésie :

Quand les sœurs italiennes ont des travaux à faire dans leur couvent, elles appellent des maçons italiens. [...] Elles adorent papa. Il les fait rire. Dès qu'il arrive, ça leur tire les coins de la bouche vers les oreilles, rien qu'à le voir. Il est tellement innocent, papa. Tellement limpide. Pur comme un nouveau-né. Il pose sur le monde ses yeux heureux de voir clair, ses yeux qui ne croient pas au mal, et le mal a honte d'exister. Il blague avec les sœurs, avec la mère supérieure, de ces blagues de paysans où Dieu n'a pas la part belle, et les sœurs rient, il finit par leur taper sur le ventre, par les tirer par un coin de leur voile pour bien leur expliquer, et le voilà qui lance son grand rire au ciel, va donc résister ! Les autres parlent aux sœurs avec un respect plein d'onction, et ils ont raison, ça serait raté.

Papa ne fait pas l'innocent. Il est innocent. Il le sait, il en joue. Il connaît son charme. Il sent qu'il peut tout se permettre. Il te mène en bateau, te surveille mine de rien et si tu le prends pour un con, tant pis pour

⁶² Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 94

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12

toi, c'est pas lui qui dira le contraire. T'as vu les grands yeux bleus de bébé, t'as pas vu la petite lumière dans le coin. T'es passé à côté de quelque chose.⁶⁴

Son père est assimilé dans cette scène de la vie quotidienne à une triple figure de nouveau-né, de magicien malicieux et d'ange. Il incarne la pureté, soulignée par trois qualificatifs (« innocent », « limpide », « pur »), la répétition de l'adverbe superlatif et exclamatif « tellement » et la comparaison avec un nouveau-né : « comme un nouveau-né », « grands yeux bleus de bébé ». Sa pureté se combine avec l'élément central de cette scène : sa joie de vivre et son rire aux pouvoirs exceptionnels, capables par leur seule existence d'avoir des effets bénéfiques sur le monde alentour. L'auteur insiste sur le trajet de l'euphorie communicative qui entoure son père. Elle passe par le corps, par les lieux du visage associés au rire, et agit par la seule présence de cet homme, le précédant presque : « Dès qu'il arrive, ça leur tire les coins de la bouche vers les oreilles, rien qu'à le voir. ». Ce rire extraordinaire et unique est le reflet de sa profonde joie de vivre, qui est érigée en valeur morale par l'auteur dans la construction du personnage de son père tout au long de l'œuvre. Il met au jour la puissance de cette figure de bonté qui fait plier le mal lui-même, de cette figure angélique qui n'a que faire des préoccupations et des conflits des autres hommes. Il semble ne pas être fait du même bois qu'eux. L'admiration de Cavanna pour son père et la place à part qu'il lui attribue parmi les hommes a une grande influence sur ses propres valeurs et sur sa vision du monde, que nous aurons l'occasion d'approfondir dans notre troisième partie.

Sa mère Marguerite, la Cosette « ronçounneuse »⁶⁵ :

La vie de la mère de Cavanna est elle aussi remplie par le travail, son quotidien de femme de ménage et femme au foyer est raconté au fil des pages de l'œuvre, dès le premier passage qui la concerne. L'auteur dépeint son quotidien, les tâches qui constituent sa vie, et ce faisant il montre son caractère, ses comportements, ses réactions, la relation qu'il entretient avec elle, et leur vie de famille :

⁶⁴ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 29

⁶⁵ C'est ainsi que parle Luigi de Marguerite à plusieurs reprises, en langue ritale.

Papa ouvre la fenêtre et répare des mètres. Pourquoi la fenêtre ? Parce que c'est le seul coin que maman lui permet. Elle n'a que le dimanche pour faire son ménage, la semaine elle fait celui des autres, le matin, et leur lessive, l'après-midi. Le dimanche matin, ça voltige et ça houspille, chez nous. [...] Quand papa en a bien marre de se faire traiter de feignant et de rital par sa panthère, il descend dans la rue faire un tour. Maman pourrait continuer à lui gueuler dessus par la fenêtre, mais elle a son quant-à-soi, elle est française, elle, elle ne vit pas à ciel ouvert sur la place publique, elle a bien trop de fierté pour ça. Elle se contente de ronchonner à la cantonade, à grosse voix rocailleuse voix de morvandelle, en secouant sa literie avec haine, et tous les feignants du monde en prennent un sacré coup, je nomme personne, et tous ces mielleux tous ces pouilleux qui viennent manger le pain des Français sans avoir le courage de vous dire merde en face, race d'hypocrites, ah ! là ! là ! à bon entendeur, salut.⁶⁶

Ce passage exprime le conflit sous-jacent qui existe entre son père et sa mère, dû à la vie que celle-ci mène, et à son caractère. En se penchant sur sa réaction, l'auteur montre la difficulté identitaire que rencontre sa mère, française vivant au milieu des ritals, contrainte d'adopter leur mode de vie. Cette situation lui pèse, exacerbe son caractère, et engendre des tensions au sein de la famille. Cavanna dépeint cette situation avec d'abord une posture d'observateur extérieur, puis en adoptant son point de vue à elle au milieu d'une phrase, en la faisant parler au discours indirect libre. Pour préparer ce changement de point de vue il se rapproche de la figure de sa mère en décrivant sa voix, ses gestes et ses pensées.

La personnalité de la mère est soulignée par sa mise en opposition avec celle de son père, à diverses reprises dans le roman. Elle est caractérisée dans l'œuvre par sa rancœur et son amertume, à l'opposé du père caractérisé, lui, par la bonté et la joie de vivre. A travers les anecdotes qui la concernent que place l'auteur dans le roman, on discerne les situations dans lesquelles s'exprime cette amertume, et on est ainsi en mesure de comprendre quelles en sont les raisons : sa vie difficile, et l'insatisfaction qui en naît. Cavanna met au jour les ressorts de sa personnalité, en la racontant il cherche à la comprendre. Cette démarche est présente tout au long du début du roman et trouve son aboutissement dans le chapitre *Au bout d'une fourche*, exclusivement consacré à sa mère. Celui-ci commence par une des phrases fétiches de Marguerite, un proverbe pessimiste qui indique d'emblée sa ligne de conduite dans la vie :

« La vie, c'est un grand plat de merde qu'il faut manger à la petite cuillère. »

Prononcer « marde », et même plutôt « marrd' », bien molle bien noire, en roulant féroce l'r sur le bout de la langue.⁶⁷

⁶⁶ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 11

⁶⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 111

L'auteur n'indique pas seulement la phrase qu'elle a l'habitude de dire, mais également la façon dont elle la dit, en donnant au lecteur des informations sur sa prononciation, son ton et l'émotion transmise, presque à la manière de didascalies. Ce faisant il nous accompagne dans la représentation mentale que nous allons nous faire d'elle, il s'efforce de la faire vivre devant nous. Ces indications l'amènent à rapprocher son caractère de son origine (la campagne de la Nièvre), dans une accumulation d'adjectifs exprimant la misère : « Des proverbes de Morvandiaux rongeraves, croquants fourbus, battus, cocus au long des siècles, bêtes à chagrin, sacs à misère, tannés recuits comme charbon de bois, tout en os et tendons, moustaches tombantes, sourcils froncés, croquants de la Nièvre où la terre est plus basse que partout ailleurs ». ⁶⁸ Le portrait de sa mère déborde et s'étend à ses compagnons d'origine et d'infortune. Il parle ensuite plus en détails de la famille de sa mère, du pessimisme qui coule dans leurs veines, de leur vie dure dans leur milieu paysan. Sa description est un questionnement, une hypothèse pour expliquer leur caractère, leurs attitudes, leur voix même. Cavanna sous-entend dans ces pages que ce sont leurs conditions de vie et leur condition sociale qui façonnent leur manière d'être et leurs émotions, dans l'idée que le déterminisme social est aussi un déterminisme du cœur. Il montre la misère qui s'inscrit jusque dans leur âme dans un constat tragique. Cependant, il ne leur pardonne pas pour autant certains comportements qu'il désapprouve. Il pose sur eux, et sur sa mère tout particulièrement, un regard d'une tendresse comique, sans rancœur mais sans pitié : « Chez grand-père Charvin, à Forges, ils parlent tous comme ça. Geignards-bourrus, et pleins de catastrophes. Pleurent d'un œil, se régalaient de pleurer de l'autre. » ⁶⁹. Cette dernière phrase, efficace et ludique, pourrait être un proverbe, comme ceux que répète sa mère.

Une fois ce décor noir installé, il traite de l'effet que le pessimisme de sa mère a sur lui en tant qu'enfant. Pour elle, le monde est hostile et elle instille en lui son angoisse, qui se transforme pour lui en terreur. Une de ses phrases qu'elle lui dit prend possession de lui et devient un cauchemar, une vision d'horreur dans un processus empathique. Il entre dans sa vision du monde, en tant qu'enfant ainsi que dans la narration :

« Quand je serai vieille, tu me donneras du pain au bout d'une fourche ! » J'étais petit, ça m'impressionnait jusqu'à l'épouvante. Je me voyais vraiment gravissant l'escalier de l'échafaud, les mains

⁶⁸ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 111

⁶⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 111

liées dans le dos, la tête courbée par la honte [...] Je vivais violemment l'angoisse de l'instant, j'y étais. Une agonie... Je me voyais vraiment, par a fenêtre de notre logement du 3, rue Sainte-Anne dont je l'avais préalablement chassée, tendre à ma pauvre vieille mère en loques une croûte de pain rassis au bout d'une fourche [...] je voyais tout ça, je me voyais de l'extérieur, comme au cinéma, et j'étais bouleversé de me voir aussi mauvais, si maman le dit c'est que c'est vrai, ça va se passer comme ça, juste comme elle le dit, c'est qu'elle voit clair maman, drôlement clair, elle se trompe jamais. Et alors, moi j'ai peur. J'ai peur de ce futur moi que j'ai en main, ce François de demain donneur de pain au bout d'une fourche.⁷⁰

On a ici un double processus empathique : celui de l'enfant contaminé par le point de vue de sa mère, et celui du narrateur qui entre dans point de vue de l'enfant. Il relate précisément et étape par étape les images mentales produites par cette simple phrase en laissant place au narrateur enfant qui raconte cette vision d'horreur. Il se dédouble, se voit plus tard en homme mauvais dans une matérialisation de son angoisse.

Chaque fois qu'elle lâchait une de ses prédictions ou un de ses proverbes, je revoyais tout le cinéma me défiler devant les yeux -le grand plat de merde à la petite cuillère, vous imaginez l'effet sur un enfant imaginaire, émotif et plutôt porté sur la déprime...-, chaque fois, et ça me fascinait et me démolissait, ce monde noir, cet avenir d'apocalypse, cette fatalité cannibale, c'était beau, sauvagement beau, et horrible, écrasant. Je me disais y a pas d'espoir, la vie c'est l'épouvante, et en plus des salopards comme moi on devrait les tuer quand ils sont encore tout petits. Heureusement, je pensais bientôt à autre chose. J'avais l'imagination ardente mais versatile, tant mieux.⁷¹

Nous sommes ici dans le second temps du souvenir, après avoir laissé le narrateur enfant s'exprimer sans distance, l'adulte analyse ce qu'il s'est produit. Raconter ce souvenir et parler de sa mère de manière générale lui permet d'explorer une certaine facette de lui-même, sa tendance à la tristesse, à la déprime, sa sensibilité. Il étudie les mouvements mobiles et contradictoires de son esprit d'enfant. Sa personnalité oscille entre angoisse et tristesse d'une part, et joie de vivre et vivacité d'esprit d'autre part. Il y a en lui deux pôles, tout comme ses parents sont deux pôles opposés.

Tout un paragraphe est consacré à la voix de sa mère, qui est en elle-même un personnage. Ce paragraphe commence d'ailleurs par cette phrase nominale : « La voix de maman. ».⁷² Quelques lignes plus tard, la phrase suivante nous semble résumer tout ce que

⁷⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 112

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 113

l'auteur cherche à montrer dans ce passage : « Elle se joue à elle-même la tragédie de ses malheurs. »⁷³. Il sublime ses malheurs avec la description de sa voix, qu'il dote d'une puissance dramatique, transformant ainsi sa mère en personnage littéraire de la vraie vie. Il est conscient de la forte dimension littéraire de ce passage, mais tout en l'exprimant il s'en détache instantanément :

Elle se joue à elle-même la tragédie de ses malheurs, se la déclame. Sa voix gronde, lamentable. Se brise. Elle pleure. Elle sanglote. Dans mon lit, je l'entends. Je fais du bruit en changeant de position. Elle sait que je l'entends. Elle continue. J'ai la chair de poule. Sépulcrale. Ca serait un roman, je dirais « sépulcrale ».⁷⁴

Il cherche la meilleure stratégie littéraire pour exprimer au mieux le personnage de sa mère. Sa transformation en personnage littéraire continue lorsqu'il retrace le récit de sa vie. Il prend le temps de relater le quotidien de sa famille, il énumère leurs tâches avec une expressivité qui montre comment le travail s'inscrit dans leur chair : « Il partait, à cinq heures du matin, sa musette lui battant le flanc, un gourdin à la main, le ventre brûlé par une énorme écuelle de soupe au pain, les moustaches, qu'il portait à la Clémenceau, gelées d'un bloc, l'hiver »⁷⁵. Il raconte l'enfance de sa mère en en faisant de sa vie une histoire à part entière, et d'elle un personnage de roman, qui nous évoque *Les Misérables*. Cette référence est exprimée explicitement à la fin du récit :

Et alors moi, je la voyais, pauvre petite fille hâve et studieuse, tenant d'une main son Tour de France ouvert, de l'autre une trique de noisetier, courant après ces sales bêtes et lisant en même temps. « Oh ! vâ, je l'ai eu souvent, le vent'creux ! J'étais trop contente d'manger les pommes que les cochons voulaient pas. » Ca m'émouvait aux larmes. Je pense aujourd'hui qu'elle embellissait peut-être un peu. Elle se voyait en Cosette des Misérables. Maman a toujours eu la fibre littéraire. Je vois pas pourquoi elle aurait attendu que les cochons l'aient recrachée avant d'oser ramasser une pomme. Ou même de la cueillir sur l'arbre. S'en foutaient bien, les cochons ! Je crois qu'elle veut symboliquement me donner à entendre que, pour le fermier, une petite pauvre valait moins qu'un cochon. Ca, je veux bien le croire.⁷⁶

La mère de Cavanna donne un sens à sa vie en se voyant comme un personnage de roman, en se racontant de façon romanesque. L'auteur exauce son souhait ici, en l'érigant, le temps de

⁷³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 113

⁷⁴ *Ibid.*, p. 114

⁷⁵ *Ibid.*, p. 116

⁷⁶ *Ibid.*, p. 117

quelques pages, en petite Cosette, lui rendant ainsi hommage. Il exprime son ressenti d'enfant par rapport à ce récit puis le sépare très distinctement de son interprétation d'adulte, dans un travail d'analyse lucide, qui met au jour les diverses couleurs de la réalité.

Dans tous les passages qui la concernent, et en particulier dans ce long chapitre, il ne cherche ni à enjoliver sa mère ni à la noircir, mais à la comprendre. Il n'est pas doux avec elle et ne lui pardonne pas ses erreurs, mais il lui rend justice, et même hommage. De par le rôle spécial qu'il a auprès d'elle dans son enfance (il est un réceptacle de ses affects et de ses tourments, et est le seul à l'entendre et à la comprendre), il est en capacité d'exprimer au grand jour, dans son roman, sa voix, qui n'a pas été écoutée durant sa vie.

L'originalité des portraits de ses parents est qu'ils sont constitués par petites touches, tout au long du roman, et à travers le quotidien de son père et sa mère : des moments intimes passés avec chacun, leurs comportements, leurs motivations, leurs petits gestes, leurs humeurs, leurs expressions du visage etc. L'auteur leur dédie à chacun des petits espaces, les intégrant ainsi pleinement dans l'œuvre. Par ce travail, il leur donne une consistance et une beauté littéraires, et rend hommage à leur vie de travailleurs pauvres. Cavanna a cette démarche non seulement pour ses parents, mais aussi pour toute sa communauté, le milieu populaire de sa ville natale, de son enfance, à qui il laisse la parole le temps d'une scène, d'un récit, d'une action particulière... Il peut s'agir d'un de ses amis d'enfance, une voisine, un maçon, une prostituée etc. qu'il a connu ou croisé, ou bien un personnage générique, qui n'existe pas vraiment en tant qu'individu mais qui est représentatif de la communauté entière. Cette pluralité de points de vue structure le récit général de l'œuvre et entre dans sa composition à part entière, ce ne sont pas seulement quelques passages isolés. Du point de vue de la structure, il n'y a pas de délimitations claires et explicites entre les espaces d'expression des différents points de vue, le narrateur cohabite avec ses personnages au sein du roman. La finalité de cette démarche n'est pas simplement de les faire parler, de leur tendre le micro puis de le leur reprendre dans un temps délimité. Elle est de se mettre dans leurs peaux, de les rendre visibles, eux qui n'ont ni visibilité ni voix.

II) 2 Une narration qui suit le fil de la pensée

La pluralité des points de vue présente dans l'œuvre met au jour sa structure narrative complexe, qui ne suit pas un rythme chronologique. Le roman passe d'un thème à l'autre, d'une voix à l'autre, de l'adolescence à la petite enfance de l'auteur puis à ses réflexions d'adulte dans un enchaînement qui peut laisser perplexe quant à sa logique. Les thèmes, les tons et les voix s'entrelacent et se chevauchent et leur délimitation, quoique floue, est parfois indiquée clairement par l'auteur. Cependant la plupart du temps, ces revirements dans la narration semblent arriver de façon naturelle, sans avoir été planifiés à l'avance. Cette structure chaotique est volontaire, et suit une démarche que l'auteur annonce clairement dans le prologue, qui établit immédiatement un pacte de lecture bien défini :

C'est un gosse qui parle. Il a entre six et seize ans, ça dépend des fois. Pas moins de six, pas plus de seize. Des fois il parle au présent, des fois au passé. Des fois il commence au présent et il finit au passé, et des fois l'inverse. C'est comme ça, la mémoire, ça va ça vient. Ça rend pas la chose compliquée à lire, pas du tout, mais j'ai pensé qu'il valait mieux vous dire avant.

C'est rien que du vrai. Je veux dire, il n'y a rien d'inventé. Ce gosse, c'est moi quand j'étais gosse, avec mes exacts sentiments de ce temps-là. Enfin, je crois. Disons que c'est le gosse de ce temps-là revécu par ce qu'il est aujourd'hui, et qui ressent tellement fort l'instant qu'il revit qu'il ne peut pas imaginer l'avoir vécu autrement.⁷⁷

Ce prologue permet d'anticiper la perplexité, la confusion que pourrait rencontrer le lecteur face à l'œuvre. L'auteur y affiche une certaine désinvolture, qui est en réalité l'expression de sa priorité : suivre le fil de sa mémoire dans ses fluctuations. Il y amorce également la posture qu'il aura dans l'œuvre et sa relation de proximité avec le lecteur, avec une présence forte du narrateur. C'est avec ce ton particulier qui nous accompagnera dans tout le roman à travers son enfance qu'il nous expose son souci prégnant d'authenticité, de sincérité surtout. Nous voyons son humilité dans sa démarche autobiographique, qui s'exprime avec de multiples marqueurs de modération et d'incertitude : « pas du tout », « j'ai pensé [que] », « Je veux dire », « Enfin, je

⁷⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 7

crois », « Disons que ». Enfin, dans ce court prologue déjà l'auteur s'appuie sur l'écriture pour faire progresser sa pensée, en tâtonnant, en reprécisant, en approfondissant son message, qui est ici d'exprimer la porosité et la proximité entre son passé et son présent, entre son vécu et son écriture.

Les Ritals est composé de 29 chapitres, qui traitent chacun d'un thème principal. Le chapitre *Les mètres* raconte le quotidien de maçon de son père, *Le bon air* est une pérégrination physique et mentale à travers les lieux-phares de l'enfance de l'auteur, *La bibliothèque* traite de l'éveil à la lecture de François en même temps qu'il retrace l'histoire du lieu, de la bibliothèque de Nogent-sur-Marne... Certains titres de chapitres sont plus opaques, comme *Au bout d'une fourche*, centré sur la mère de l'auteur, dont le titre reprend une partie d'un proverbe de cette femme et qui en dit long sur son caractère et sur sa relation à François (voir la partie « *Portraits et pluralité de points de vue* » *ci-dessus*). Le sens du titre se comprend donc après avoir lu le chapitre dans son ensemble. Souvent plusieurs sujets se bousculent au sein d'un même chapitre sans qu'on comprenne tout de suite la raison de cette cohabitation. Cela est cependant cohérent avec le thème sous-jacent que l'auteur voulait aborder, qui apparaît à travers la succession de sections ou d'anecdotes apparemment éloignées les unes des autres. Cela peut être une période donnée, un aspect de sa vie ou de la vie en général, un thème social, une émotion, un passage initiatique important... Le dévoilement du message à travers ces épisodes narratifs est aussi un dévoilement du schéma narratif, et surtout du parcours de pensée de l'auteur. Tout comme dans le prologue, il arrive que l'auteur lui aussi découvre le message réel, sous-jacent, au fur et à mesure de ce qui est raconté dans un chapitre donné, qui constitue le ciment de ses associations d'idées. Il avance ainsi de plus en plus profondément dans la compréhension de ses propres affects et de ses mécanismes internes, en suivant le fil de sa mémoire et de son écriture.

Par exemple, le chapitre *Tino* débute avec l'irruption de la radio T.S.F. dans les foyers de Nogent-sur-Marne, et l'engouement des gens pour le chanteur Tino Rossi. Nous avons la description de ses chansons, l'effet qu'elles apportent sur le paysage urbain et le quotidien (les fenêtres ouvertes laissent filtrer le son de sa voix qui emplie la rue), ainsi que sur le quotidien de l'enfant (les petites filles l'adorent, les garçons s'en moquent par jalousie et esprit de contradiction). Le contenu du chapitre semble donc pour l'instant logique, en adéquation avec son titre. Seulement, au paragraphe suivant et sans transition, l'auteur parle du Tour de France de l'été précédent. Ce

changement brutal et inexplicable de sujet surprend, jusqu'à ce que l'on comprenne, à la fin du paragraphe seulement, que l'auteur veut raconter comment étaient les étés avant l'arrivée de la T.S.F. :

Autrefois, avant qu'il y ait la T.S.F. partout, chaque soir pendant le Tour de France toute la rue Sainte-Anne cavalaient jusque devant chez Ohresser, le marchand de vélos de la Grande-Rue, qui écoutait l'arrivée de l'étape dans son poste à galène et écrivait aussitôt le résultat sur la vitre de sa devanture avec une espèce de farine blanche délayée dans de l'eau. Mais maintenant, on se bouscule autour de la fenêtre de Mme Cendré, la concierge du 3, qui a la T.S.F.⁷⁸

La fin du chapitre embraye ensuite sur le cinéma, ce qu'il représente pour la jeunesse de Nogent-sur-Marne, leur comportement dans la salle, les films qui lui plaisent, l'intérêt de François, là aussi le fort engouement des gens pour ce divertissement nouvellement accessible. Le but du chapitre nous apparaît alors clairement : il s'agit de montrer le nouveau visage de la culture populaire de ces années-là (pour rappel, l'Entre-deux-Guerres) et l'effet qu'elle produit sur la communauté.

Nous allons à présent donner un nouvel exemple où le revirement de la narration apparaît de façon intéressante. A la fin du chapitre *Au bout d'une fourche*, après avoir traité du caractère de sa mère et de son enfance, le narrateur glisse sur sa propre enfance avec cette phrase introductive oralisée : « Je me souviens, mais alors là, il y a vraiment très très longtemps, j'étais tout petit »⁷⁹. Il guide la narration de façon dynamique en insistant sur l'aspect temporel et en faisant apparaître le voyage de la mémoire.

Puisque la narration suit le fil de la pensée et de la mémoire et non un schéma préétabli, elle contient de nombreux revirements, on l'a vu, et ceux-ci se transforment régulièrement en digressions. Le narrateur joue un rôle dans le traitement de ces digressions, il les porte, les commente, les redirige. Le chapitre *Le Camion* débute par pas moins de quatre pages de digression. La scène impliquant le camion en question a été vécue par François avec son meilleur ami Roger, et le seul fait d'évoquer cet ami engendre le récit de moments habituels passés tous

⁷⁸ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 78

⁷⁹ *Ibid.*, p. 118

les deux, lorsqu'ils vont déjeuner chez l'un, ou chez l'autre. Ces moments impliquent leurs mères respectives, et l'auteur se livre à un comparatif de leur caractère, de leur comportement, il règle même des comptes a posteriori avec sa propre mère :

Un jeudi, avec Roger, on revenait de traîner je sais pas où, il était vers les midi et demi, on se magnait le train, on crevait de faim, on allait se faire engueuler mais on connaissait la parade : ne pas se séparer. Ou il venait bouffer chez moi, ou j'allais chez lui, en tout cas les deux ensemble. Si Roger venait rue Sainte-Anne, maman se retiendrait de râler, parce qu'elle l'aime bien. [...] Si c'est moi qui vais chez Roger, sa mère met un couvert de plus, et c'est marre.⁸⁰

Quatre pages plus tard le narrateur réalise la digression qu'il a faite, et redirige la narration, en revient au fait et nous explique son parcours : « Oui. J'étais parti pour vous raconter le camion. »⁸¹. Ici la digression est incorporée au récit, mais ce n'est pas le cas de l'exemple suivant. Le chapitre *La Bibliothèque* contient une digression, très longue, mais elle est placée en note de bas de page, à l'écart de la narration. Il s'agit d'une constatation de l'alcoolisme qui touche les hommes de Nogent-sur-Marne, suivi d'une anecdote particulière à propos d'un homme qui est mort des suites de sa consommation d'alcool. On peut se demander pourquoi l'auteur tient absolument à intégrer ce passage dans le roman, puisqu'il choisit de ne pas le mêler au récit, et pourquoi il le place en note alors qu'habituellement ce n'est en aucun cas un problème pour lui de suivre le fil de ses pensées quitte à changer complètement de sujet. Ce passage noir n'a aucun lien avec le reste du chapitre et l'auteur a probablement jugé qu'il ne pourrait pas le raccorder avec la suite du récit. Ce fait rend explicites les ramifications de l'esprit, avec deux sujets qui se font concurrence dans ses pensées, sans former un ensemble cohérent. Cela montre que lorsque Cavanna intègre une digression, c'est parce que ça fait sens, que c'est cohérent, même si cette cohérence est opaque de prime abord. Cela montre également sa liberté de ton et son goût prononcé pour les anecdotes, puisqu'il s'autorise une large note pour relater celle-ci. Même si elle est à l'écart, il n'écrit pas dans la demi-mesure, mais au contraire avec tous les éléments stylistiques qui le caractérisent, en ayant plaisir à raconter.

⁸⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 150

⁸¹ *Ibid.*, p. 153

Tout ceci met en évidence le chemin tortueux de la narration, tout comme celui de la pensée, qui s'aventure dans le dédale des souvenirs de l'auteur autobiographique. Ce choix d'avoir le fil des pensées comme fil conducteur permet d'explorer le fonctionnement de son esprit. Cavanna s'étudie et s'expose à travers sa façon de raconter elle-même. La structure de la narration contient des émotions sous-jacentes, de la pudeur, la volonté de changer brutalement de sujet lorsque le thème précédent était douloureux à raconter. L'auteur va très loin dans l'expression et l'analyse, de lui-même ou des autres, jusqu'à un point culminant où il s'expose pleinement à nous comme un objet d'étude et se montre vulnérable. Après ces moments-là survient en général une rupture, un changement de direction vers un sujet beaucoup plus léger. Après un moment de forte émotion, où il s'est laissé emporter par une envolée lyrique, souvent une digression, il reprend comme si de rien n'était le sujet précédent, comme embarrassé, et souvent avec un ton dynamique et un langage d'autant plus familier, pour contrebalancer le lyrisme. Le chapitre *Au bout d'une fourche* est, on l'a vu, très sombre, et aborde des problématiques complexes, pesantes, douloureuses. Après avoir mené loin et longtemps la réflexion, l'auteur change complètement de ton et de sujet dès la page suivante, dans le chapitre qui suit : *Le Claque*, où il raconte son premier contact avec des prostituées. La rupture se fait dès la première phrase de ce nouveau chapitre : « Le jour où on a découvert le bordel ! »⁸². Cette phrase exclamative, placée comme une entête au premier paragraphe de la page a l'effet d'une claque, après la lecture du long chapitre sur sa mère empreint de son pessimisme et de son malheur intrinsèque.

Cavanna tire profit des méandres de sa narration pour se pencher sur lui-même et sur le fonctionnement de son esprit. Ce sujet le passionne, et il est présent dans plusieurs de ses œuvres. Nous nous permettons ici de présenter un passage de *Les Ruskoffs* (voir la présentation de *Les Ruskoffs dans l'introduction*), où Cavanna dépeint son système de pensées, son cerveau lui-même, telle une entité merveilleuse :

Oui. J'ai toujours la tête qui combine des trucs. Tu lui donne n'importe quoi, un mot, une herbe, une image, un copeau, un bruit, elle commence à tourner autour, le flaire, le retourne sur le dos, sur le ventre, fait des rapprochements, essaie des trucs, comme quand t'as une serrure et un paquet de clefs de toutes

⁸² Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 121

sortes, file dans les généralités, se raccroche à l'universel, philosophe à toute berzingue. Naturellement, déconne neuf fois sur dix. S'amuse bien, n'empêche. Tout l'intéresse, tout l'amuse, tout lui est rébus excitant dont la solution doit, d'une manière ou d'une autre, se raccrocher au grand Tout. Elle grignote la nouveauté comme une souris grignote le fromage, une souris gourmande, et joyeuse. Jamais en repos, toujours frétille, elle avale tout et garde tout, le loge où il faut, quelque part dans une petite case, juste la bonne case, avec une étiquette dessus et un petit déclic avec une petite lampe, rouge la lampe. Dès que du nouveau se présente, infirme ou énorme, des déclics s'enclenchent dans tous les coins, des lampes s'allument, rouges, des circuits s'arabesquent, des parce que font lever des pourquoi, quelle merveille le dedans d'une tête ! Une véritable ville flottante, dirait Jules Verne. La mienne et moi on s'ennuie jamais ensemble.⁸³

On voit ici sa fascination pour le fonctionnement de l'esprit, la clairvoyance qu'il a à son propre égard, le plaisir de s'explorer lui-même, de sentir ces ressorts internes en action dans le fait de penser. Son esprit est représenté par de multiples métaphores et fonctionne tout à la fois comme une machine, un animal, une personne, une entité divine même, aux pouvoirs spirituels, en contact avec « le grand Tout ». Cette carte mentale de son esprit est très révélatrice et intéressante pour nous qui étudions cet homme en tant qu'écrivain, elle est une clé pour mieux comprendre son écriture. Nous y retrouvons ces éléments caractéristiques : sa vivacité d'esprit, son enthousiasme et sa curiosité qui vont jusqu'à la voracité, son regard sur le monde qui recherche avant tout l'amusement. Le monde est un jeu pour lui, qu'il joue à fond. Nous aurons l'occasion de reparler de ce sujet dans notre troisième partie.

Dans *Les Ritals* il se penche à plusieurs reprises sur les événements marquants de sa vie qui l'ont façonné, et il réaffirme l'importance capitale pour lui qu'ont son esprit, la réflexion, l'analyse rationnelle. L'enseignement qu'il a reçu de ses professeurs à l'école républicaine a été déterminant pour lui :

Ces andouilles-là ne se rendent même pas compte du boulot qu'ils ont fait sur moi. Cul-bénit, je l'ai été, ah ! oui, et de tout mon cœur. Pas jusqu'au mysticisme, j'ai pas le tempérament, mais de tout mon besoin que les choses tiennent bien ensemble et qu'il y ait là-haut un grand-père avec une tête très intelligente responsable de tout. L'abbé n'aimait guère cette foi trop ardente et trop raisonneuse, je m'en rends bien compte maintenant. [...] il préférerait les petits Ritals pur jus bien gnagnan bien lèche-cul, qui se contentaient d'avoir peur de Dieu et ne cherchaient pas à faire Sa connaissance. L'abbé avait du flair. La foi m'a quitté comme une dent de lait. Non, elle ne m'a pas quitté ; je l'ai virée. Foutue dehors à coups de pompe dans le cul.

Et c'est bien à vous que je le dois, vous, mes instits de la communale. [...] Vous ne soupçonnez pas, vous ne saurez jamais quel formidable boulot souterrain vous faites. Pour vous, je suis l'emmerdeur « dissipé, peut mieux faire », le sale petit con ricanant qui « gâche ses dons » et empêche les bosseurs de bosser... Vous m'avez décollé les yeux et décrassé le dedans de la tête. Vous m'avez donné le goût, le besoin, la faim

⁸³ Cavanna, F (1979) *Les Ruskoffs*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 43

dévorante des choses claires, clairement conçues et clairement énoncées, vous m'avez montré l'architecture du monde et fait entrevoir l'architecture du savoir, vous l'avez fait goûter au haut plaisir d'apprendre, à celui, mille fois plus éblouissant, de comprendre, d'entendre cliqueter allègrement mes petits palpeurs intimes et de voir s'allumer toutes les lampes quand la solution, soudain, plof, jaillit, que tout s'emmanche ric et rac. Vous l'avez donné la curiosité, le doute et l'insatisfaction. Vous l'avez écarté des voies sombres et tentatrices, ou plutôt vous m'avez appris à en goûter les séductions troubles sans m'y brûler les pattes. Vous m'avez bien fait chier avec Corneille et Racine, et l'autre poseur, là : Chateaubriand mais vous m'avez fait pleurer de bonheur à Molière, à La Fontaine, à Rabelais... Ouais. Vous avez fait tout ça. Vous m'avez mis au monde tout beau, tout neuf, et vous n'avez rien senti.⁸⁴

L'école lui a permis d'opérer une transition idéologique majeure, elle lui a fait quitter la foi, en se substituant à Dieu pour étancher son besoin de savoir et sa soif de connaissance. Il se définit en tant qu'enfant comme une matière première, que ses mentors religieux, puis ses professeurs, ont modelé. Il explique sa façon d'appréhender le monde, et son besoin pressant de s'en créer une image mentale logique, rationnelle, fonctionnelle, son besoin d'expliquer et de comprendre. C'est dès son enfance que se dessine son rapport à Dieu, qui est en fait son rapport au monde. Il dit ici qu'il cherche à « faire Sa connaissance », à créer un lien de proximité avec lui, c'est-à-dire à pénétrer les mystères du monde, en contournant la relation de crainte et d'infériorité que lui proposent les personnages religieux de son enfance, au catéchisme. Cette tirade élogieuse s'adresse à ses professeurs, mais aussi aux hommes de lettres dont il s'est imprégné et à l'enseignement rationnel hérité des Lumières. L'école a été une renaissance pour lui et a façonné l'homme et l'écrivain qu'il est devenu.

Son goût pour la réflexion se manifeste à plusieurs reprises, lorsqu'il s'attache à un aspect donné du réel, comme lorsqu'il exprime son amour de la lecture, et son rapport à la langue française et aux mots de manière générale, dans le chapitre *La Bibliothèque* :

Les choses pour moi, c'est d'abord des mots. Des mots écrits. Si on me dit « cheval », si, tout seul dans ma tête, je pense « cheval », je vois le mot « cheval », imprimé, attention, pas écrit à la main, imprimé en minuscules d'imprimerie, je le vois, là, devant moi, noir sur blanc, avec les hargneux crochets de son « c » au bout à gauche, son « h » pas trop aimable non plus qui dépasse en l'air ainsi que le « l », son « v » prétentieux au milieu, son « e » très gonzesse, son « a » pansu assis sur son gros cul. « Cheval ». Après, seulement après, je vois la bête. Tout ça se fait beaucoup plus vite que je l'explique. A une vitesse

⁸⁴ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 39

fantastique. Mais j'ai quand même le temps de bien le voir, le mot, avec tous ses détails, sa physionomie, son mauvais caractère ou son clin d'œil complice. Les mots sont vraiment des copains.⁸⁵

Dans ce passage il prend le temps, avec chacune des lettres du mot qu'il a choisi, « cheval », de décortiquer sa pensée. Il fait apparaître son rapport charnel aux mots, avec une abondance du champ lexical de la vue : les mots ne sont pas pour lui une pensée abstraite, mais une vision. Ce sont des entités matérielles en relief, présentes dans l'espace et qui véhiculent des émotions, des réactions. Il leur attribue un caractère, il les personnifie même : ce sont pour lui des personnages de sa vie et du monde.

Avoir comme fil conducteur le fil des pensées et de la mémoire, avec toutes les associations d'idées, engendre un grand dynamisme dans la narration, puisqu'elle implique une diversité des façons de raconter. Selon la place que prend telle ou telle image, telle ou telle scène dans son esprit en ébullition et toujours en mouvement, Cavanna en fait un long portrait, ou au contraire une esquisse composée de traits suggestifs et marquants. Ses phrases sont longues, s'étendant en de multiples propositions et listes accumulatives, ou au contraire courtes, voire nominales. Il retranscrit son système de pensée en images, et crée des scènes très visuelles. Cela crée parfois un effet franchement « cartoon », comme dans cette description de la façon de travailler des Ritals : « les Ritals foncent comme des dingues, ils sont payés à la tâche, alors, fais-leur confiance, à chaque truelle de plâtre qu'il écrase sur le mur le Rital entend tomber les centimes dans le bocal au fond de l'armoire »⁸⁶. Il exprime les choses de façon ludique, comique, et cette médiation est très efficace : cette expressivité permet au lecteur de se créer lui aussi une image mentale dans son esprit, de manière très rapide et concise. Cette façon de procéder ne peut que nous rappeler les activités de dessinateur de caricatures de Cavanna.

Les fluctuations de la narration qui suivent les associations d'idées de l'auteur et de sa mémoire participent au lien fort que crée le narrateur avec le lecteur. En effet son rythme

⁸⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 145

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49

spécifique, toujours changeant, maintient le lecteur dans un état constant de surprise potentielle, et exige de lui une participation active.

II) 3 Le lien au lecteur

L'auteur suit les fluctuations de sa mémoire et de ses pensées, et nous entraîne avec lui dans ce flot. Comme nous l'avons vu, son écriture est très affectée et dense, jamais neutre. Elle est à l'opposé de l'écriture blanche, un type de littérature défini par Roland Barthes dans son ouvrage *Le Degré zéro de l'écriture*, qui se caractérise par une écriture minimaliste et une attitude distanciée du narrateur. Au contraire chez Cavanna le narrateur a une présence très forte dans l'œuvre, à travers la liberté de ton, le rythme varié, les différentes formes que prend la narration. Le lecteur ressent cette forte présence, d'autant plus que le narrateur s'adresse à lui et en fait lui-même un constituant de l'œuvre. Il s'adresse à lui, à nous, à de multiples reprises dans le roman, dès le prologue. Il dit « vous » ou « tu », selon qu'il s'adresse à l'assemblée entière de son public (n'oublions pas que l'œuvre est rédigée de manière à recréer l'action de raconter, de parler) ou qu'il prend un membre du public à part pour lui faire un clin d'œil complice. Le mot d'ordre de la relation au lecteur est bien la proximité et la complicité, incarné dans l'expression qu'on retrouve plusieurs fois dans le roman et qui donne son nom au dernier chapitre : « Tu m'as compris, tu m'as ».

Nous sommes en effet en permanence sollicités à la lecture de *Les Ritals*, dans les adresses fréquentes du narrateur, les scènes qui nous touchent, le rythme qu'il faut suivre. Il nous donne l'impression qu'on participe au déroulement de l'œuvre, nous y intègre activement. Au début du roman lorsqu'il installe le décor avec le chapitre *La Rue Sainte-Anne*, le narrateur se fait notre guide et nous transporte dans ce lieu. Il nous guide dans ce lieu qui est le sien comme si nous marchions avec lui à travers le quartier italien de Nogent-sur-Marne, il nous décrit, nous donne des indications de directions, nous projette dans ce lieu comme si nous étions un personnage, comme si nous nous y trouvions avec lui dans sa mémoire. Pour créer cette impression, il s'infiltre dans notre point de vue et se fait nos yeux. Il utilise de nombreuses locutions spatiales, des locutions orales et qui convoquent la vue. Il nous offre sa connaissance intime de ce lieu,

nécessaire pour l'approcher. Il donne de l'ampleur à cette rue avec fantaisie en la décrivant en détail et en lui conférant du mystère, une aura inquiétante, il en fait ressentir l'atmosphère :

Quand t'arrives par la Grande-Rue, tu dirais une impasse. T'aperçois, là-bas au fond, une grille sur un muret, [...] Et bon, tu t'en vas, c'est une impasse, quoi, pas la peine d'insister. Oui. Faut connaître. T'aurais remonté la rue jusqu'au fond, jusqu'à la grille, arrivé là t'aurais vu, sur le côté à droite, que la rue continue. Seulement, ça, faut avoir le nez dessus pour le voir. Elle continue, mais devenue d'un seul coup toute rétrécie rabougrie. Elle était déjà pas bien large avant, juste un boyau, mais là, t'étends un peu les bras à droite à gauche, tu touches les deux murs. Et comme elle part complètement sur le côté, à l'équerre [...] si tu connais pas, rien à faire, tu peux pas deviner. Et si tu devines, t'oses pas y aller. Tu te sens salement étranger. Et tous les mômes qui te tournent autour, qui commencent à te chercher... [...] Cette partie-là, la partie tout étroite, elle est noire. C'est parce que les murs sont noirs. Un couloir noir, mais sans plafond ; On voit le ciel là-haut, très loin, pourtant les maisons sont plutôt basses, mais c'est la rue qui est si étroite.

⁸⁷

Ce passage nous semble pouvoir être interprété comme une métaphore de la démarche globale de l'œuvre. Cavanna nous guide par tous les moyens que l'écriture met à sa disposition. Il convoque notre esprit, notre raisonnement, notre imagination mais aussi notre corps en faisant appel à nos sens (notamment à la vue : « t'aperçois », « voir », mais aussi le corps dans son ensemble avec la modélisation de l'espace décrit, dans lequel il nous place : « t'étends un peu les bras à droite à gauche, tu touches les deux murs ») à travers le monde de son enfance, le monde des Ritals. Ce monde semble obscur, mystérieux, repoussant, inquiétant (la noirceur est signifiée par l'adjectif « noir » trois fois, ainsi que par l'étroitesse du lieu), en un mot inaccessible. Mais en étant à nos côtés dans ce labyrinthe il nous en ouvre l'accès. Cette rue sombre qu'il nous a fait traverser, ainsi que ce passage du chapitre, débouchent au cœur de la vie ritale, puisque le passage suivant est le récit d'une soirée festive de la communauté (que nous avons étudié dans la partie concernant le narrateur-enfant), pleine de jeux, d'éclat de voix, de joie, de nourriture italienne et de couleurs : « le royaume glorieux des grands Ritals aux gros bras ».⁸⁸

Emporter avec force le lecteur dans le récit, le toucher dans ses sentiments, ses ressentis, ses idées est au cœur de la démarche de l'œuvre. Cavanna lui-même l'explique dans une interview : son but est de tout faire pour que le lecteur ressente exactement ce qu'il veut lui faire

⁸⁷ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 14

⁸⁸*Ibid.*, p. 13

ressentir : « Quand on sait ce qu'on veut dire, qu'on le voit [...] des phrases formidables vous viennent des phrases magnifiques vous viennent, qu'on savait pas qu'on les avait en soi, qu'on savait pas qu'on en était capable jusqu'au vocabulaire. Le vocabulaire précis. Qui traduit exactement... qui ne traduit pas, qui va mettre le lecteur dans l'état exact où vous êtes vous en écrivant. Vous allez l'obliger à ressentir ce que vous ressentez. Et ça, mon vieux, c'est de la technique ! Mais une technique inspirée, il faut être en transe. Il faut être en transe et à ce moment-là on s'aperçoit qu'on manie ça, qu'on conduit l'homme où on veut. »⁸⁹. Sa démarche envers le lecteur est forte, voire violente, elle implique un contrôle du lecteur, et nous allons chercher à comprendre comment cette volonté de l'auteur est mise en actes dans son écriture.

Le narrateur noue un lien avec le lecteur en s'adressant directement à lui, on l'a vu. Mais ces interpellations, bien que fréquentes, sont ponctuelles et viennent réaffirmer un processus de rapprochement qui s'étend dans tous les aspects de l'œuvre. C'est avant tout le courant de la narration qui nous attire là où Cavanna veut nous emmener. Celui-ci navigue entre des impressions fortes de différentes natures, et leur variété ainsi que le rythme avec lequel elles s'enchaînent ne laissent pas de répit. Le lecteur est constamment surpris, emmené sur un terrain nouveau, il n'a jamais le temps de s'installer dans sa lecture. Ceci a pour effet que lire Cavanna est facile -de par son langage accessible à tous, son écriture ludique, amusante et rythmée- tout en étant dense. Cette lecture n'est ni confortable, ni laborieuse, et crée un véritable espace de contact avec le narrateur.

L'expressivité de l'écriture permet de toucher le lecteur, et lui fait ressentir les émotions que fait passer le narrateur. On a un double processus d'empathie : le narrateur est empathique lorsqu'il se glisse dans la peau des autres personnages du roman, et il projette cette empathie à son lecteur, en lui transmettant son rire, sa peur, son émerveillement, son excitation, sa curiosité...

⁸⁹ Interview donnée pour France Culture le 19 janvier 1994, avec le journaliste Ludovic Sellier

De plus le narrateur nous rend actifs, partie prenante de l'œuvre, en nous donnant des rôles à jouer. Nous sommes les spectateurs des scènes, mais aussi les confidents intimes, les copains d'enfance, les partenaires de réflexion. En effet dans les moments où Cavanna s'expose à nous et réfléchit à des problématiques intimes et profondes, souvent à propos de sa propre personnalité, il nous invite à participer à ses réflexions, à être témoin de ses affects, à donner notre avis. C'est le cas dans le passage suivant, où il s'interroge sur les ressorts profonds de la relation entre ses parents et sur l'origine de leur mésentente. Il aborde des thèmes douloureux, d'autant plus qu'ils concernent ses propres parents : l'insatisfaction, l'incompatibilité de caractère, les tabous sexuels, le malheur profond de sa mère, la médiocrité de leur vie conjugale. Cette analyse prend la forme d'une enquête, et il nous convie dans sa progression, dans sa compréhension, en nous en détaillant les étapes :

De temps en temps, je me demande quel peut bien être le crime mystérieux, à coup sûr énorme, que maman fait expier à papa. L'aurait-il trompée ? C'est ce qui vient tout de suite à l'idée, mais je vois pas papa en bourreau des cœurs. Hm, va savoir... L'aurait-il déçue ? Je croirais plutôt. Déçue par sa rusticité, sa capacité de résistance au dressage, aux « belles manières » ? Son inhabileté à lui donner du plaisir ? Sa brutalité, peut-être ? Je brûle. C'est forcément quelque chose de sexuel. Maman est tellement dégoûtée quand elle parle de ces pûtains qui n'ont que « ça » en tête... Révulsée. Crachant la haine. Maman a pas des yeux à jouer facile... Papa a pas dû y avoir droit longtemps. Le temps de me fabriquer, et basta. Le lit-cage [dans lequel dort sa mère, seule, alors que Luigi et François dorment dans le grand lit]. Si c'est pas des malheurs ! De vraies vies de cons.⁹⁰

Cette désolante conclusion l'amène à réfléchir de façon plus générale sur l'amour :

Ils s'aiment bien, faudrait pas croire. Ils ne sont pas heureux l'un par l'autre, voilà. Peut-être qu'on s'aime pas POUR être heureux ? Peut-être même que ça gêne plus que ça n'aide ? On s'aime pour s'aimer, parce qu'on est poussés vers l'autre, pas POUR être heureux ou POUR faire des gosses ou POUR je ne sais quoi... Je crois pas qu'ils s'aiment d'amour, mes vieux, ou alors ils le cachent bien. Mais les autres vieux, les parents de mes copains, c'est pareil. Seulement, eux, ils couchent ensemble, au moins.

Ils s'aiment surtout à travers moi, mes vieux. Ils ont au moins ça en commun : moi. Maman ne sait pas aimer, mais elle aime violemment. Quelle démolisseuse ! Papa, c'est chaud, c'est direct, c'est complice.⁹¹

Ce passage est en retrait du récit, et le narrateur quitte sa posture de celui qui raconte et qui est sûr de lui, pour nous confier ses questionnements, sa réflexion personnelle, et implicitement

⁹⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 115

⁹¹ *Ibid.*, p. 116

nous demande de nous interroger nous aussi, par ses marqueurs d'incertitude et ses phrases interrogatives, qui ne sont pas des questions rhétoriques mais des éléments réponses suspendues et incertaines, qui appellent une réponse, ou au moins un avis, de notre part.

L'écriture de *Les Ritals* force notre participation. Il y a régulièrement des passages où le narrateur nous signifie qu'il exige de nous que nous soyons actifs, pour mener la lecture à bien. Ici, alors que nous sommes aux débuts du roman, il nous traduit en note de bas de page la langue ritale de son père, et précise bien que cette attention sera exceptionnelle :

« Gvarde-ma ça ! »* * « Regarde-moi ça ! » évidemment. Vous aviez compris, j'espère ! Comptez pas sur moi pour vous traduire à tous les coups. Si moi, pauvre petit enfant, je comprenais, vous devez pouvoir en faire autant. »

[...]

Couçons ! » ** ** « Cochons ! » Juste une petite fois, pour vous faire saisir le principe du sabir à papa. Maintenant, démerdez-vous.⁹²

Cet aparté est une pause dans le récit pour nous faire part d'un point crucial : il n'y a pas besoin de traduire la langue ritale, car elle est compréhensible moyennant un effort de notre part, qu'il exige de nous. Il l'exige d'ailleurs de façon énergique, en s'adressant à nous à l'impératif et avec des phrases exclamatives ou catégoriques (« Maintenant, démerdez-vous ») Il nous indique que nous avons un travail à faire en tant que lecteur.

La force de cette écriture est donc de nous emporter puissamment dans son courant, tout en nous obligeant à être actifs, acteurs de la lecture, et c'est ainsi que nous pouvons vivre pleinement l'expérience que nous propose l'auteur.

⁹² Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 46

Troisième partie : Le travail littéraire comme support de l'expression d'une vision des hommes

III) 1 La chair, le petit, le quotidien

Le rapport au corps, et de manière plus générale à ce qui est matériel, est essentiel dans l'écriture de Cavanna et nous informe sur sa vision du monde. En effet le récit du quotidien est ce qui constitue majoritairement son œuvre, que ce soit dans les scènes racontées, le langage, les réflexions concernent les choses matérielles. Comme nous allons le voir, la dimension charnelle et matérielle est un prisme majeur avec lequel il voit le monde : dans les activités quotidiennes, l'école, les loisirs, les rapports humains, son rapport à lui-même et à ses propres sensations.

Il est conscient de l'importance du charnel, du trivial, et dans son œuvre il se livre à une célébration implicite des choses basses, du quotidien dans sa matérialité. Il remplit de nombreuses pages qui relatent et décrivent des éléments matériels, qui pourraient sembler insignifiants mais qui ont un sens, une valeur, une grande importance : ils sont le constituant principal de la vie des gens qu'il décrit, ainsi que des hommes de manière générale, dans la vision du monde qu'il a.

Dès le début de l'œuvre, lorsque Cavanna nous fait pénétrer dans son monde, dans les quartiers rituels, et nous fait part de son expérience quotidienne du passage dans les escaliers de son immeuble :

L'escalier dégringolé quatre à quatre, trois étages d'odeurs entrelardées de vieille pisserie et de raviolis, les chiottes sont à mi-étage, sans égout et toujours bouchées, heureusement entre chaque passent sous les portes les effluves des raviolis du dimanche, ça te requinque jusqu'à l'horreur suivante.⁹³

Dans ce quartier pauvre, les immondices et les mauvaises odeurs qui s'ensuivent font partie de la vie de tous les jours, et créent une expérience quotidienne des sens dont l'auteur fait le récit simple, le constat, sans dégoût et sans plainte. Les immondices ponctuent la vie du petit François et de son quartier, et elles ponctuent le roman de la même façon, elles font partie du paysage urbain et quotidien. Elles sont notamment présentes dans les rues, les parcs, les immeubles, les tâches pénibles de ses parents ainsi que d'un bon nombre d'adultes de la communauté (notamment de son père, qui rend service à ses voisins dans son temps libre en débouchant les fosses septiques bouchées). Cavanna choisit de ne pas cacher cet aspect de la vie, ni de l'exposer à outrance, il le montre tel quel, avec la banalité avec laquelle elles sont présentes dans son environnement.

Cavanna se livre dans son œuvre à une analyse précise du réel, qui part des choses les plus simples. Dans l'incipit, nous avons une description par le menu des tâches concrètes qui constituent les métiers de maçon, d'arpète, de garçon (l'activité du père de l'auteur). Cette description est longue, comporte beaucoup de détails et d'indications techniques, rendant ainsi visible et accessible un domaine du réel hermétique à tous ceux qui ne le fréquentent pas :

Des mètres en bois. Le mètre de maçon est en bois, tout jaune. Le mètre de menuisier aussi, mais il a pas de ressorts. Le mètre de maçon a des ressorts -papa, en tout cas, appelle ça des ressorts – au bout de ses branches pour qu'elles se tiennent bien droites quand on déplie le mètre. Les menuisiers, je sais pas comment ils font. A cause des ressorts, les mètres de maçons cassent souvent. Le bois est mince, les grosses pattes pleines de crevasses sont raides, le mètre, crac, casse.⁹⁴

Tous ces détails précis de gestes, de matières, peuvent nous sembler insignifiants mais l'auteur choisit de les rendre présents dans son œuvre, de leur donner une valeur littéraire. Par exemple, comme on l'a vu dans la section sur son père dans la seconde partie, il réalise son premier portrait moral par le biais de son habitude de chanter dans la rue. L'idée qui se dégage de l'œuvre est

⁹³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 12

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9

donc qu'une facette de l'humain peut être explorée dans chaque petite action, si banale soit-elle. Cette démarche est également présente dans les thèmes abordés et les scènes racontées dans le roman. Nous avons par exemple dans le chapitre *Bourbaki* une section consacrée au complexe système de comptage de l'argent à cette époque, qu'il nous explique en détails : « Je t'explique. »⁹⁵. Les deux pages qui suivent nous montrent son goût du détail, avec ce passage purement informatif, mais qui lui permet de se remémorer et de faire revivre les choses vécues par le biais du matériel. De plus l'argent et la façon dont on le compte et dont on le nomme sont une partie non négligeable du quotidien des hommes, cela représente une part importante des interactions humaines, et il choisit donc de le montrer, d'y consacrer de l'écriture, au même titre que tout autre sujet.

L'analyse des personnages du roman, de leurs vies, de leurs activités, se fait également par le biais de leurs corps. Cavanna consacre un passage à la langue italienne en insistant sur l'aspect purement phonétique, matériel :

Et quand ils chantent ! A pleine gorge, tous bien ensemble, les yeux dans les yeux pour que ce soit très juste très réussi, la bouche ouverte à deux battants pour que s'y épanouissent à l'aise les amples « A » italiens, se donnant des coups de coude de bonheur tellement ils sont contents que ça soit si beau, ils lancent à trois voix leur chœur formidable.⁹⁶

La voix et le son agissent ici comme support de la fascination qu'exercent ces chanteurs, et les Ritals de manière générale, sur l'enfant. Cette langue, cette façon de parler et de chanter, font partie d'eux, de leur identité. Leur chant est rendu beau et poignant par le cœur qu'ils y mettent. Le plaisir de chanter et la cohésion du groupe cristallisés par ce moment se répercutent dans leurs gestes et dans leurs corps.

Le lien étroit qu'entretient le narrateur enfant avec le corps et les sensations lui permet de capter puis de nous transmettre des messages cachés essentiels. Dans le chapitre *Le*

⁹³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 12

⁹⁴*Ibid.*, p. 9

Fernet nous assistons à un face-à-face privilégié entre François et une « nonna » (une grand-mère italienne). Le Fernet est « la potion magique de grand-mères »⁹⁷, un alcool italien au goût très prononcé utilisé pour fortifier et guérir les maux. Cette grand-mère prétend détester ce breuvage et être bien malheureusement forcée d'en boire pour soulager son mal de ventre :

La nonna est sûrement bien malade pour avoir le courage de l'avaler. La nonna fait la langue pointue, plisse les yeux et lape son Fernet à petits lapements de chat, en geignant « Oïmé che mi duole la pancia, non so cos'ho fatto al Signoure ! » entre chaque trempette de langue. La nonna est une vieille hypocrite. Son œil rigole de gourmandise et se cligne à lui-même dans le noir Fernet aux reflets de goudron fondu. Le mal de ventre ravage les nonnas⁹⁸

L'expressivité de la description de son visage, de son regard, nous fait comprendre implicitement, à la manière de l'enfant, les vraies intentions de la « nonna ». Le narrateur fait parler le corps et le personnifie, ou plutôt lui donne vie en l'animalisant, avec la métaphore du chat (« langue pointue », « plisse les yeux », « lape son Fernet à petits lapements de chat »). Simultanément il tisse des liens poétiques avec le réel environnant par des jeux de lumières, de couleurs (« se cligne à lui-même dans le noir Fernet aux reflets de goudron fondu »). Il nous délivre alors cet instant complice avec précision, rendant une fois encore hommage aux petits détails de l'existence.

Son écriture donne lieu à une influence réciproque entre le corps et l'écriture. Son rapport au corps et au matériel se répercute sur son rapport au monde, et donc sur sa façon de faire de la littérature (par le choix des sujets et de l'importance donnée à la dimension triviale, comme on l'a vu plus haut), et sur son écriture elle-même. Son langage est en effet empreint d'images, de procédés percutants qui font référence au corps et appel aux sens, et ce même quand le contenu ne porte pas spécifiquement sur ce thème. Ceci est couplé avec son utilisation d'un langage familier, grossier, argotique, qui est lui-même par essence un langage très charnel (*voir la première partie*). Cela est particulièrement apparent dans les verbes argotiques, qui souvent détournent au sens figuré un verbe dont le sens propre est matériel, comme « traîner »,

⁹³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 12

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9

« tomber dessus », « se taper » (dans le sens d'effectuer quelque chose), « se démerder », « marcher » (dans le sens d'être d'accord), « se casser la tête »... Ce lexique est appliqué à tous les thèmes abordés, il est intrinsèque au style de l'auteur, comme nous pouvons le constater dans cet exemple :

Petits Ritals, faites comme moi, barbouillez-vous de nostalgie, c'est un plaisir délicat que seuls peuvent s'offrir les déracinés, mais rien qu'un doigt, petits Ritals !⁹⁹

Ici l'auteur parle de la double identité des enfants Ritals de son quartier, dont la vie est séparée entre la vie de famille et de la rue « à l'italienne » et l'école, où ils sont immergés dans un environnement français, avec le risque d'y perdre à terme les liens avec leur culture d'origine (« Petits Ritals, vous serez des Français moyens, pour vos gosses l'Italie ne sera qu'un pays sur la carte » p 20). Dans ces phrases il intègre des mots ou expressions corporels, qui font appel aux sens (« barbouillez-vous », « plaisir », « doigt »), bien que les thèmes abordés soient abstraits: l'immigration, la ségrégation, le sentiment d'être déraciné, l'identité, la nostalgie...

La dimension charnelle s'intègre dans tous les domaines même les plus abstraits, et dans un double mouvement l'écriture sublime les choses du corps, en leur conférant une valeur littéraire. Dans le roman, le narrateur parle beaucoup de son propre corps, du rapport qu'il entretient à son propre physique ou les sensations qu'il lui procure, qui sont une porte d'entrée à la compréhension du monde qui l'entoure. Mais il parle également du corps des autres, de ce qu'il dit de leur caractère, de leurs émotions, de leur vie. Ces corps sont en effet façonnés voire maltraités par le dur travail et la vie misérable, ils sont un témoin des difficultés sociales et humaines présentes dans la communauté qu'il décrit. Le narrateur s'attarde tout particulièrement sur les mains de ses parents, et ce à diverses reprises, témoins et symboles de leur quotidien et de leur condition. L'état du corps est notamment ce qui différencie les Français des Ritals, comme le détaille ce passage sur les activités respectives des femmes françaises et ritales, que François observe depuis son enfance :

J'étais tout petit, les femmes de la rue Sainte-Anne faisaient la plume.

⁹⁹ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 20

Les femmes, je veux dire, les Françaises, parce que les Ritales, pas de problème, c'était les ménages et les lessives. Avec leurs mollets durs et secs qui saillaient sous les bas de coton noir [...] avec leurs mollets noirs comme des socs et leurs mains de tenailles, on ne voulait qu'elles pour raboter les parquets de chênes à la paille de fer, pour tordre à les craquer les boudins de draps de lit au-dessus du baquet de tôle [...]

La Française, c'est trop tendre, sauf si ça arrive du fond d'un trou sauvage rembourré de cailloux et de glands à cochons, comme voilà maman.¹⁰⁰

Le texte rapproche le détail des activités (gestes, matières) et le détail des corps qui l'effectuent, dans une assimilation de ces femmes à leurs tâches et à leur place dans la société. Ainsi, la mère de l'auteur n'est pas une Ritale mais fait partie du même milieu défavorisé qu'elles, et a donc la même condition, les mêmes tâches, et le même corps.

L'écriture charnelle et de la chair va de pair avec la forte présence de la sexualité dans l'œuvre. Ceci n'est pas étonnant, puisque ce thème rassemble de nombreux constituants centraux de l'œuvre : le récit de la jeunesse de l'auteur et de son éveil à la sexualité, son rapport aux femmes qui est complexe et qu'il prend le temps d'analyser, le rapport à son propre corps, le lien à l'imagination et au fantasme. Parler de sexualité est également riche en possibilités littéraires, puisqu'il en parle en termes à la fois crus et poétiques. En effet nous pouvons remarquer que Cavanna parle de façon affichée, directe et décomplexée des parties intimes et habituellement cachées, voire taboues, des hommes. Il n'est pas rare de croiser des mots tels que « merde », « cul », « bite », « nichons », « miches » etc., comme dans le passage suivant :

On aimait ça, la bonne femme, on se jetait dessus comme on se jetait sur les mille-feuilles en sortant du cinoche. Nos cœurs avaient faim de tendresse, nos couilles balançaient sec, dures comme des billes, nos queues nous tiraient en avant vers les grosses miches accueillantes de la rue de l'Echiquier...¹⁰¹

Ceci peut sembler obscène mais il nous semble que l'intention de l'auteur n'est pas ici de choquer ou d'être subversif, mais plutôt de désigner les choses de façon spontanée, en utilisant le langage utilisé par lui et son entourage, et de parler du corps dans tous ses aspects sans exception, simplement et sans tabou. Dans le passage ci-dessus les parties du corps (les « cœurs », les

¹⁰⁰ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 118

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 128

« couilles », les « queues » et les « miches ») deviennent les moteurs des émotions et des motivations internes de leurs détenteurs (François et ses amis adolescents). Ce sont elles qui ont le rôle actif et qui sont sujet de la phrase. Elles se placent dans une construction ternaire, apportant un rythme dynamique, soulignant la vitalité de ces jeunes gens portés par une motivation nouvelle, la sexualité.

Cette façon de parler n'est pas sulfureuse ou provocatrice car elle dépasse le seul domaine de la sexualité et témoigne d'un certain rapport à soi qu'il expose dans ses œuvres, fait de simplicité, d'honnêteté, de démystification, de mise à nu.

Nous pensons notamment à un passage d'une autre œuvre de notre auteur, « *Les Yeux plus grands que le ventre*¹⁰², où il raconte comment il a passé les événements de Mai 68 à l'hôpital à soigner une crise d'hémorroïdes, qu'il décrit tout en détails et en humour. Il n'hésite pas à raconter sans tabou, sans gêne et sans honte des éléments qui font partie de sa vie. Tout est un potentiel matériau littéraire pour lui.

Les sens ont une importance cruciale dans son rapport au monde, et l'auteur l'exprime vivement dans l'œuvre. Il se sert de ses sensations (et de leur souvenir) pour créer des textes esthétiques et poétiques, notamment en explorant la synesthésie, les correspondances entre les sens. Il est conscient que son rapport exacerbé à la sensualité (dans le sens large du terme) constitue une inspiration poétique. L'odorat en particulier a une grande importance pour lui :

« A la ville de Parme. Epicerie-buvette. Produits d'Italie. » La chaude merveilleuse odeur vient me chercher jusque sur le trottoir, m'enveloppe, m'emplit, m'éclate. Je suis au paradis.

¹⁰² « Mai 68 m'a surpris au lit. Dans un lit, je veux dire, d'hôpital. Une crise d'hémorroïdes aussi soudaine que sauvage m'avait jeté là, enragé de souffrance, honteux de l'endroit où elle siégeait. On ne choisit pas ses bobos. Cette saleté ne cédant devant aucune chimie, il avait été décidé d'opérer. C'étaient des hémorroïdes de la variété interne, énormes, paraît-il -je n'y suis pas allé voir-, pleines de vice et pétant le feu, solidement retranchées au fin fond du boyau, hargneuses comme des molosses, cramponnées au gîte comme une nichée de renardeaux. [...] Au matin, verdâtre, je me traîne jusqu'au cabinet où m'attendait le proctologue. J'entre. Merde. C'était UNE proctologue. Et une belle comme tout. Oh, non !... Une grande belle rousse distinguée qui se foutait de moi dans le coin de son œil savourant sans pitié la situation, et ma foi elle avait bien raison. Je devais avoir l'air fin, avec mes mollets de coq, mon cul étique que je portais comme un vase de Chine et mon désarroi de mâle en déroute qui va montrer à la belle dame les tristesses grisâtres de son entre-fesses. » Cavanna, F., *Les Yeux plus grands que le ventre*, 1983, éditions Belfond p. 25

Je sais pas si c'est tout le monde pareil, mais moi, l'odeur, ça compte vachement. [...] L'odeur de la boutique italienne, c'est compliqué, il y a des tas de choses dedans, et en même temps c'est simple parce que c'est tout des odeurs qui vont dans le même sens. L'accord parfait, quoi, comme quand on chante La Nuit de Rameau, à l'école, à quatre voix, et que pour une fois on a pas trop envie de chahuter le prof. [...] il y a les olives dans leur tonneau, il y a les petits poissons salés [...] Et il y a le parmesan. L'odeur reine. Le parmesan, l'éléphant des fromages. Les roues de cent kilos, noires, empilées comme des pneus de camion, tellement dures qu'il faut les entamer à la hache, séchant et mûrissant doucement dans le coin, parfumant tout de leur incroyable odeur de culotte de petite fille pas très soignée... J'ai faim, soudain. [...] Maman n'achète jamais de salame, c'est trop cher, elle achète du saucisson de cheval, on s'en coupe des tranches épaisses, c'est bon aussi, mais c'est pas magique comme ici. « Et qu'est-ce que je lui sers, au jeune homme ? » Papa dit : « Un petit turin. » Je bois mon dé à coudre de vermouth, à petites gorgées, les yeux fermés pour bien sentir le goût. Papa se tape quelques coups de postillon en causant du pays, de ceux qui sont morts et de ceux qui sont cocus, il rigole comme il sait rigoler, il s'essuie les yeux, se cale une chique pour affronter la nuit maintenant tombée. « On y va, piston ? » On y va.

C'est pas des dimanches formidables ça ?¹⁰³

Cette scène expose l'effet que peuvent produire les odeurs sur le narrateur, et la façon dont il en crée des correspondances avec d'autres sens. Ici, dans la façon de percevoir ces odeurs, il fait une correspondance entre l'odeur et l'espace (« c'est tout des odeurs qui vont dans le même sens »), et entre l'odeur et le son, en faisant une comparaison avec l'effet qu'il ressent lorsqu'il chante une certaine musique. Ces correspondances expriment l'harmonie qui se dégage de l'ensemble des odeurs de cet endroit.

Les odeurs de ce qui, dans son quartier, évoque l'Italie, et l'émerveillement pour celle-ci, sont intimement liés, leur rapprochement apparaît plusieurs fois dans le roman. Cette scène survient juste après le récit d'une ballade dans les environs de Nogent-sur-Marne, à travers des lieux décrits comme gris et mornes, et fait apparaître le contraste avec cette épicerie italienne pleine de produits, de couleurs et surtout d'odeurs fascinants et exotiques aux yeux de l'enfant.

Ces odeurs inhabituelles évoquent à l'enfant de nombreuses choses : la sexualité et l'intimité féminine, les moments privilégiés et loin des soucis quotidiens passés avec son père lors de leurs ballades, les plaisirs interdits (l'alcool, une culotte de petite fille, les produits chers), l'Italie lointaine. Sa fascination pour l'odeur transcrit une fascination pour des mondes inconnus, exotiques, qui mêlent son origine italienne fantasmée et idéalisée, l'amour qu'il porte à son père et les délices des sens. L'odeur est pour Cavanna un support pour le voyage de l'esprit via les sens. Ce passage nous semble être en ce sens proche des poèmes *La Chevelure* et *Parfum Exotique*

¹⁰³ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 49

de Baudelaire dans le recueil *Les Fleurs du mal*, qui eux aussi exploitent les correspondances entre les sens, et confèrent à l'odorat un pouvoir particulier, celui de susciter l'imagination et de faire voyager l'esprit.

La valorisation des odeurs par Cavanna est d'autant plus intéressante que traditionnellement, les sens considérés comme nobles et permettant une élévation spirituelle sont la vue et l'ouïe, et les sens considérés comme vulgaires sont l'odorat et le goût. En donnant une place particulière dans son œuvre à l'odorat, il célèbre sa puissance sensorielle et poétique, et plaide indirectement pour une égalité de considération des sens. Il se place en cela en continuité de la démarche de Rabelais, qui accorde une grande valeur à chacun des sens, notamment dans *Gargantua*.

Son rapport charnel au monde et son attention particulière apportée à ses sensations sont pour lui un moyen non seulement de manifester sa joie de vivre et son amour de certaines choses de la vie, mais aussi de faire l'expérience d'une extase mystique. En intégrant ceci dans sa littérature, il revendique le corps comme moyen d'élévation spirituelle. L'extase mystique permise par les sens est également intimement liée à l'action de l'esprit, par le biais de l'imagination et du fantasme, essentiels pour lui. Il explore ainsi la relation entre le corps et l'esprit, conscient de leurs apports respectifs pour l'expérience. Le fantasme est soutenu, entretenu, sublimé par les sensations. Loin d'être séparés, les deux pôles, imagination et sensations, fonctionnent ensemble pour créer de l'exaltation, du plaisir, un élan d'énergie vitale créateur.

Le chapitre *Le Cordillon* porte sur l'extase, et sur les différents moyens de l'atteindre. La première scène est une scène de bal-musette rituel, et le point culminant de l'agitation et du plaisir de la soirée est la musique de l'accordéon :

Le vrai roi du guinche, la coqueluche, le mieux placé pour lever les frangines, c'est l'accordéon. Il étire son éventail en sanglots infinis, te balance le sentiment à la benne basculante, ça te prend au bide, à la gorge, ça te dégouline les vertèbres, te hérissé le poil tout du long. Réverbère et pavés mouillés, flaque de lumière sur cœur saignant, c'est gros, c'est facile, mais tu marches, merde, tu marches ! Des larmes plein les yeux. [...] A petites notes piquées effleurées, tu vois plus ses doigts se trémousser sur les boutons de nacre, ça va trop vite, ça s'enchevêtre ça s'enroule mélodie accompagnement main droite main gauche, le soufflet qui palpète à petits coups au rythme du pied qui secoue le genou, t'es tendu t'es sous le charme tu crains tu te retiens de respirer il va s'emmêler se casser la gueule c'est pas possible, et tout à coup le grand

mugissement voluptueux, le zigzag déployé à pleins bras, tu t'épanouis tu te laisses aller, c'est le grand balancé triomphal, un petit bravo pour l'artiste.¹⁰⁴

Ce passage décrit un moment exceptionnel créé par l'effet qu'a la musique de l'accordéon sur le corps. L'effet global que nous constatons dans le texte est celui d'un effacement de l'individu. L'instrument est personnifié et l'homme déshumanisé, comme si l'homme devenait une machine par l'action de l'accordéon magicien, virtuose, presque diabolique. L'effacement de l'individu se fait par le ressenti que le corps est traité avec violence puis mis en pièces, ses éléments devenant décroisés. Les éléments du corps deviennent de la chair pure et se fondent avec les éléments extérieurs : « Réverbère et pavés mouillés, flaque de lumière sur cœur saignant ». Le narrateur raconte ce processus, presque une métamorphose, à la deuxième personne du singulier, non seulement pour entraîner le lecteur plus avant dans l'expérience et montrer que celle-ci est potentiellement universelle, mais aussi parce que ce qui se passe dans son propre corps est si violent qu'il s'y sent étranger, il ne peut pas dire « je » à cet instant.

La deuxième partie de l'extrait utilise comme procédé principal une accélération du rythme du texte, qui mime le rythme effréné du solo d'accordéon. L'accélération est mise en place par l'accumulation de propositions courtes qui s'enchaînent sans conjonctions et quasiment sans ponctuation, dans une déconstruction de la syntaxe en même temps que l'individu se perd dans la musique. Cet enchaînement à couper le souffle se termine dans une apothéose, dans le morceau et dans le corps du narrateur, dans un élan vital paroxystique.

La deuxième anecdote du chapitre est tout à fait intéressante en ce qu'elle est complémentaire du passage que nous venons de commenter. En effet, si la scène de l'accordéon décrit l'extase par les sens purs, d'où l'intellect semble être absent, le passage suivant traite d'une extase qui prend sa source uniquement dans l'esprit :

Un soir d'été, il faisait une chaleur à vous peler la langue, je venais de découvrir Rabelais, j'avais la tête pleine de beuveries héroïques et d'aimables soullards, maman m'envoie tirer le vin. La subite fraîcheur de la cave, sa riche odeur compliquée de vieilles vinasses bues par la terre et de moisissures paisibles, c'était Gargantua continué, j'étais frère Jean des Entommeures, j'avais une soif de païen, le tonneau m'appelait comme une femme en rut. Je me suis couché tout du long par terre, la tête sous la cannelle, comme dans la chanson, et j'ai tourné le robinet. [...] J'avalais seulement pour faire de la place à la goulée suivante.

¹⁰⁴ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 167

En fait, le vin, j'aime pas tellement. J'étais surtout en pleine littérature. Autosuggestionné comme c'est pas permis. Je goûtais le « divin piot » avec ma tête plus qu'avec mes papilles. Je ne m'en suis pas moins retrouvé fin soûl, bourré à mort, pour la première fois de ma vie. Je m'en suis rendu compte en me mettant debout. Hou là là... Ca tanguait... Heureux comme tout. Heureux surtout parce Rabelais me disait de l'être. [...] J'ai dégueulé comme j'aurais pas cru possible. Tous mes repas, depuis deux ans au moins. Par le nez, par les oreilles, partout.¹⁰⁵

Dans la scène que vit le narrateur les sens sont présents, mais il y a une différence de perception entre le corps et l'esprit. Les seules références aux sens sont négatives (« j'ai dégueulé comme j'aurais pas cru possible »), l'ivresse et l'extase sont en fait créées par l'imagination et le fantasme. Les stimuli extérieurs et sensoriels forment un continuum avec le modèle mental que lui a fourni Rabelais. François s'assimile lui-même à une figure littéraire, à l'expérience de l'ivresse telle qu'il l'a découverte en lisant Rabelais. Cette scène qui a une valeur initiatique souligne l'importance de l'adéquation entre le corps et l'esprit, mais aussi la force que peuvent avoir les représentations mentales pour lui.

¹⁰⁵ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 167

III) 2 L' « animal-humain »

Son point de vue s'infiltré comme on l'a vu dans les cœurs et les corps des personnes dont il parle dans l'œuvre, et cela montre sa vision des hommes. En effet un des ressorts de son écriture est d'analyser les ressorts intimes, psychologiques et sociaux des humains. Son approche charnelle du monde lui permet d'explorer la facette corporelle et animale de l'Homme, dans sa façon charnelle d'être au monde mais aussi dans ses mécanismes, en tant qu'individus et en tant que corps social.

Le regard qu'il pose sur ses semblables est perçant, précis et lucide. Il est conscient des ressorts qui animent les hommes et qui ont souvent des effets néfastes, et les commente souvent de manière acerbe ou avec colère. Cependant ses emportements sont toujours tempérés, sur le moment ou plus avant dans l'œuvre, par sa conscience des mécanismes humains qui sont la cause des comportements qu'il décrit. Il a dans sa posture face aux hommes un mélange de résignation, qui va parfois jusqu'au désespoir, et d'indignation fortement portée par l'émotion, mais empreinte de compréhension.

Ce positionnement, présent tant dans les œuvres littéraires de Cavanna que dans ses activités plus politiques et journalistiques, nous semble être dans la droite ligne des enseignements de *Candide* de Voltaire, qui préconise un optimisme lucide ou un pessimisme actif face au monde.

L'analyse de la nature humaine est portée par des thématiques sociales inhérentes à la société dans laquelle Cavanna évolue, notamment la ségrégation sociale, la misogynie, le racisme. Ce dernier est très présent dans *Les Ritals*, les Ritals étant constamment victimes de racisme. Mais celui-ci s'exprime également envers d'autres communautés : les immigrés russes, arabes, polonais notamment. L'œuvre ne s'inscrit cependant pas dans un but militant affiché, l'auteur ne dénonce pas frontalement ces discriminations mais en cherche l'explication dans une analyse personnelle de la nature humaine, basée sur son vécu dans son milieu d'origine. Concernant le racisme notamment, il constate le besoin de chaque communauté de considérer une autre

communauté comme inférieure, afin d'extérioriser le racisme qu'elle subit elle-même. Les préjugés et insultes que les Ritals appliquent aux Arabes et aux Italiens du Sud sont repris par les Français pour qualifier les Ritals, et repris par les Américains pour qualifier les Français :

Des petits merdeux tout noirs tout frisés, la peau verte, l'œil de rat, menteurs, voleurs, feignants, baiseurs de leurs sœurs, maquereaux de leurs mères, pédés, mangeurs de saletés pourries, planteurs de couteaux dans le dos, parleurs tellement vite que t'entends rien¹⁰⁶

Ca veut dire que pour les Ricains, pour les Anglais, pour les Boches, les Français sont exactement ce que sont les Ritals pour les Français et les Napolitains pour les Ritals : de la sous-race, des singes, de la merde. Chacun a besoin de merde en dessous de soi. Quand un Français pense aux Ritals, il se sent grand fort, costaud plein de dents en or comme un Ricain.¹⁰⁷

Dans le passage où il exprime cela, l'auteur prend comme base d'analyse son propre vécu, les dires de ceux qui l'entourent, et les messages véhiculés par la culture populaire, notamment le cinéma. Il utilise le langage grossier avec abondance et reprend les mots employés pour qualifier telle ou telle communauté, au discours indirect libre dans des énumérations dont l'intensité croît insulte après insulte. Il porte la voix de cet avis, et en même temps il y ajoute son ironie, par des exagérations et des déformations grammaticales qui singent la réalité et en soulignent le caractère exubérant (« parleurs tellement vite que t'entends rien »). Il donne ainsi une légère nuance comique à cette ribambelle d'insultes, qui réside dans l'ampleur du mépris exprimé. Il entremêle les exemples de son vécu à son analyse personnelle exprimée au présent de vérité générale.

Pour Cavanna, les agissements des hommes sont bien souvent prévisibles et sont liés à leur part animale. Il observe et analyse ses contemporains avec ce prisme, en les considérant comme ce que nous nommerons dans ce travail des animaux-humains. Nous reprenons ainsi le terme utilisé par Cavanna lui-même pour qualifier la part animale de l'Homme. Dans le film documentaire qui lui est consacré, *Jusqu'à la dernière seconde j'écrirai*, il se livre d'ailleurs à ce sujet : « Nous sommes des hommes parce que nous sommes des bêtes, nous sommes magnifiquement bêtes, nous sommes triomphalement des bêtes, l'homme est le plus bel

¹⁰⁶ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 50

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 51

accomplissement de la bête ». Il les étudie en effet comme il étudierait une espèce animale, non pas en niant leur humanité mais au contraire en intégrant dans son analyse ce qui fait leur spécificité en tant qu'humains. Dans la section du roman consacrée au cinéma, dans le chapitre *Tino* le narrateur décrit le comportement des jeunes du quartier lors des séances de cinéma du jeudi après-midi, rendez-vous incontournable de leur vie culturelle et sociale :

le vieux con, à la porte, qui ramasse les tickets d'entracte qu'on nous a distribués à la sortie, si on s'amène tous ensemble toute la foule d'un seul coup et qu'en plus on est bien affolés par la peur de louper le début du film, eh bien, le vieux con il peut pas ramasser tous les tickets un par un, il essaie bien, il gueule, il parle d'appeler les flics mais on lui passe sur le ventre, on déboule en avalanche, et c'est ça la combine : dans le paquet, tous les potes qu'ont pas pu grouper quarante ronds pour se payer le cinoche ils sont revenus rôder à l'entracte dans les ruelles autour [...]

Dans cette cage aux fauves, il y a une super cage où rugissent des supers-fauves : le balcon. Le balcon, c'est comme le fond de la classe, à l'école. Les cancre y courent d'instinct. [...] Les premiers arrivés font la course pour attraper une place au premier rang, d'où ils feront pleuvoir sur les cons d'en bas épluchures de cacahouètes, peaux de banane, boulettes de sarbacane et toutes ces joyeuses choses qui vous viennent à l'idée quand on a de l'imagination et la loi de la pesanteur avec soi. Pour le dernier rang, contre la cabine de projection, pas de bousculade, pas de compétition. Ce sont les places réservées, les trônes des caïds et de leurs frères esclaves. Là, ça rigole pas. Ça pelote, ça bécote, ça fait à la ronde circuler les petites culottes... Grognements et gémissements, élastiques qui claquent, zips qui zippent, eh, tu me fais mal, merde, fais gaffe avec tes ongles, plaf, une baffe, attrape, salope, c'est comme ça qu'on cause à son homme ? Sanglots discrets.

[...] Ca gueulait, au balcon ! [...] Leurs paluches étrangleuses s'agitaient dans le faisceau de lumière, ça faisait de grandes ombres chinoises sur l'écran.¹⁰⁸

Ce passage donne une vision des comportements grégaires, brutaux et animaux que peuvent avoir les hommes. Il établit en effet un rapprochement entre ce groupe d'adolescents et des animaux sauvages par une métaphore filée (« cette cage aux fauves », « épluchures de cacahouètes, peaux de banane »). Il montre ce que peut produire l'animalité quand les humains l'expriment à leur façon spécifique. On y voit à l'œuvre la loi du plus fort, la violence, la hiérarchie, le sexe, l'occupation de l'espace, la puissance d'un groupe quand il est déchaîné (si on s'amène tous ensemble toute la foule d'un seul coup [...] on déboule en avalanche »). Grâce au rythme du texte, on se sent pris au milieu de cette mêlée d'objets qui sont lancés, qui tombent de façon chaotique. Une des phrases est construite en rimes (« ça pelote, ça bécote, ça fait à la ronde circuler des petites culottes... »), ajoutant une charge littéraire et magnétique à la scène. Les phrases qui suivent ont une syntaxe déconstruite, seul le noyau de la phrase est conservé. Les

¹⁰⁸ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 86

substantifs, propositions nominales et échantillons de paroles comportent des rimes, des assonances, des jeux sonores : « Grognements et gémissements, élastiques qui claquent, zips qui zippent, eh, tu me fais mal, merde, fais gaffe avec tes ongles, plaf, une baffe, attrape, salope, c'est comme ça qu'on cause à son homme ? ». C'est comme si le langage construit s'effaçait peu à peu pour laisser place à l'animalité et à la violence, et pour servir l'intensité du moment. Le passage se conclut sur une image inquiétante, qui met en avant l'engouement agressif de la foule pour le film. Celle-ci devient une sorte d'entité monstrueuse et menaçante, dont la puissance est exacerbée par les jeux de lumière très évocateurs : « Leurs paluches étrangleuses s'agitaient dans le faisceau de lumière, ça faisait de grandes ombres chinoises sur l'écran. »

L'auteur se poste en tant qu'observateur des animaux-humains mais aussi en tant qu'animal-humain lui-même, et peut ainsi étudier finement les mécanismes humains à travers ce prisme. C'est avec cet angle de vue qu'il construit des critiques de la société et de certaines institutions (notamment l'Eglise et le monde du travail), mais également qu'il pose un regard juste sur les hommes : sans pitié mais sans jugement, et souvent avec humour et tendresse.

L'aspect sociétal de *Les Ritals* porte principalement sur les injustices sociales, et sur les conséquences néfastes qu'elles ont sur les hommes qui les subissent. Il inclut ainsi dans son roman une notion de déterminisme social, et fait implicitement l'hypothèse selon laquelle les souffrances sociales se répercutent dans les ressorts intimes des personnes qui en sont victimes (dans leur personnalité, leurs émotions, leur langage, leurs affects, leurs relations aux autres). Il présente à plusieurs reprises des personnages touchés par cette souffrance sociale comme faisant partie d'une tragédie, comme nous pouvons le voir dans le passage suivant :

On s'est arrêtés, on a tendu l'oreille. Ca causait. Une voix de dame. Distinguée comme tout. Qui disait ceci :

« Ma qu'est-ce qu'il fa, vout' mari, coumme métier, cère madame, si z'oje demander ? »

Et la voix d'une autre dame, très tasse de thé, qui répondait :

« Cère madame, mon mari, i fa le çouffor. »

Alors la première dame, après un long sifflement d'admiration :

« Couffor ? Hmmm... Belle chitouachion ! »

Et d'un seul coup la voix de Nine, d'abord crachée entre les dents, effroyable colère rentrée, et qui monte, et qui s'excite, et éclate :

« Di-ou te strramaledissa, la situazione ! Orrca Madonna ! Bella situazione, si ! Che possa tornare tutta in merda ! »

[...] On est restés là à écouter le monologue de Nine jusqu'à ce qu'il en ait eu marre. Il a recommencé comme ça cinq ou six fois depuis le début. Toute la misère de la condition humaine était là-dedans ! [...] Et il avait trouvé ça pour cracher sa colère ravageuse, sa haine totale du monde, de ses camions, de ses beaux-pères, et de la peau de vache de bon dieu de merde qui l'avait créé pour le coller sous un camion en panne [...] et on l'a vu s'éloigner [...] se plantant soudain, jambes écartées, poings serrés, au milieu du trottoir pour cracher vers le ciel le blasphème suprême, le grand « Di-ou te strramaledissa ! » du désespoir total.¹⁰⁹

Nine, un homme Rital de Nogent-sur-Marne, se crée pour lui-même une scénette de théâtre sous les yeux de François et de son ami Roger. Le narrateur se place dans une posture d'observateur extérieur, et montre le désespoir profond qui anime ce personnage à travers cette scène cathartique. Son impact est d'autant plus fort qu'elle est dérangement, car elle passe du comique de situation (un homme qui parle tout seul, comme un fou, aspect qui fait d'ailleurs écho au père de Cavanna qui parle seul mais qui lui extériorise sa condition par le rire et la joie de vivre) au tragique. En effet l'éloignement de Nine à la fin de la scène souligne le caractère désespéré de sa situation malheureuse, dont il ne pourra jamais s'extraire. Cet éloignement souligne également le désespoir et la résignation qui gagnent le narrateur lui-même. Bien qu'il donne une voix à ce personnage et se mette dans sa peau par l'écriture, il ne peut pas le libérer de sa condition. Dans une image d'apothéose et d'apocalypse, c'est Nine mais aussi Cavanna qui s'en prennent à Dieu. Il y a bien ici une notion de destin social qui écrase les hommes. L'auteur donne volontairement une intensité littéraire à cette scène, et érige Nine en héros tragique, un héros du cambouis et de la boue, en tentant avec ses armes d'auteur d'apporter du sens à cette souffrance.

¹⁰⁹ Cavanna, F (1978) *Les Ritals*, Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche, p. 154

On voit ici clairement transparaître l'humanisme de Cavanna. Les hommes, leurs corps, leurs mécanismes internes et leur sort, sont au centre de ses préoccupations, qu'il transfuse dans son expression littéraire.

Conclusion

Nous avons cherché à montrer dans ce travail l'intérêt que présente François Cavanna en tant qu'auteur littéraire, avec comme inspiration première le rapprochement qu'effectue Pierre Desproges entre Rabelais et Cavanna, exposé dans notre introduction. A la lumière de notre analyse de son premier roman autobiographique *Les Ritals*, ce rapprochement nous semble justifié, et confirme selon nous la valeur littéraire de notre auteur, que sous-entendait la déclaration de Desproges. En effet, Rabelais et Cavanna partagent une envie d'exploiter le langage dans ses multiples facettes, un plaisir d'écrire et de raconter évident qui se transcrit notamment dans un jeu ludique et comique sur le langage. On trouve dans leur littérature une volonté de réhabiliter des aspects du langage traditionnellement considérés comme tabous ou rejetés, en littérature du moins (la chair, le langage populaire et grossier, certains sens, l'aspect trivial et quotidien du réel).

Dans l'analyse de la langue, le style et les propos de Cavanna dans *Les Ritals*, nous avons dégagé les éléments suivants :

- Il emploie une langue riche, qui inclut librement et efficacement des éléments de langage particulier (de l'oralité, des éléments de langues étrangères et de langues hybrides, des éléments populaires et argotiques) et en fait des moteurs du poétique.
- Les formes de la narration, construites sur l'intégration de points de vue pluriels et sur le flux de la pensée de l'auteur, participent du rapport de proximité et de complicité que l'auteur établit avec le lecteur. Il lui donne une place particulièrement active ce qui est à notre avis particulièrement constructif en tant qu'expérience de lecture.
- Sa littérature supporte de façon explicite et implicite la vision du monde et des hommes de l'auteur.

L'écriture de Cavanna est au service d'une vision humaniste du monde et de son engagement, à sa façon personnelle. En effet faire apparaître dans son œuvre une hybridation de

langues, et donner une telle importance au langage populaire est le reflet de son envie de donner une visibilité et une voix à certaines catégories de la population. Sa vision du monde engagée est nourrie par son enfance passée dans un milieu populaire défavorisé, mais également par son travail intellectuel personnel. En cela il se rapproche de l'idéal de l'honnête homme de Rabelais (ainsi que l'affirme Desproges). Sa posture d'auteur est en effet alimentée par sa curiosité, son appétit de savoir, sa liberté d'esprit, son hédonisme.

On trouve dans son enfance telle qu'il la décrit dans *Les Ritals* la genèse de ses valeurs et de la vision du monde qu'il consacre sa vie à exposer et défendre, dans ses œuvres littéraires ou ses activités journalistiques et politiques. Cette vision du monde tirée de l'expérience de son enfance l'a inspiré pour les œuvres de toute sa vie, qui a été très prolifique en termes de production intellectuelle. Notre œuvre permet de comprendre plus en profondeur ses œuvres suivantes.

La façon qu'a l'auteur de faire porter son regard sur le monde et ses injustices est certes militante, mais c'est aussi un jeu d'enfant, qui se perpétue dans le jeu littéraire de l'auteur. L'écriture montre quelque chose, et simultanément s'en amuse. Le message militant est implicite et porté par le jeu, par le plaisir de raconter et de mettre en scène. Cavanna considère le monde et les hommes avec une posture surplombante, il l'érige en spectacle dans ses œuvres.

Dans une autre de ses œuvres, *Les Ecritures, les Aventures de Dieu et du Petit Jésus*, où il parodie l'Ancien et le Nouveau Testament, sa posture est plus que surplombante, elle est carrément démiurgique. Plus que jamais dans cette œuvre il place l'Homme au centre de ses préoccupations et de sa démarche d'auteur. Il y va plus loin dans son étude des hommes et l'exploration de leurs multiples facettes. Il n'y critique pas seulement les inégalités sociales, mais également les dogmes et la bêtise humaine, et défend avec une plus grande virulence ses valeurs essentielles : le pacifisme, l'écologie, le féminisme, la liberté de pensée et d'expression, le refus du sacré... On retrouvera la défense de toutes ces valeurs dans ses autres œuvres, qu'elles soient littéraires ou journalistiques, portées par ce ton si pétillant qui caractérise François Cavanna.

Bibliographie

Corpus :

Cavanna, F, *Les Ritals*, (1978), Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche

Ouvrages :

Blanche-Benveniste, C, *Approches de la langue parlée en français*, (2000), Editions Ophrys, collection l'Essentiel Français

Calvet, L-J, *L'Argot*, (1994), Presses Universitaires de France, collection Que Sais-Je

Cavanna, F. *Les Ruskoffs*, (1979), Editions Albin Michel, collection Le Livre de Poche

Cavanna, F. *Les Ecritures, Les Aventures de Dieu et du Petit Jésus*, (1982), Editions Albin Michel

Colin, J-P., *Argot et Poésie, Essais sur la déviance lexicale*, (2007), Editions Presses Universitaires de Franche-Comté

Creanga, I. *Contes, souvenirs d'enfance et histoires*, (2016) Editions l'Harmattan, collection Lettres Roumaines

Demerson, G, *L'Esthétique de Rabelais*, (1996), Editions SEDES

Godeau, F, *Langages (de) frontaliers*, (2013), Editions Kimé

Iehl, D., *Le Grotesque*,(2007), Editions Presses Universitaires de France, collection Que sais-je

Jollin-Bertocchi, S , *Les niveaux de langage*, (2003), Hachette, collection Ancrages

Khaznadard, C ; Duvignaud, J ; Ragon, M ; Klein J-P ; Lederer J ; Corbeau J-P ; Pessin, A ; Liscia, C ; O'Brien, F ; Touchard, P-A ; Gründ, F , *La Dérision, le rire*, (1995) Editions Babel, collection Internationale de l'imaginaire

Merle, P , *Argot, verlan et tchatches*, (2006), Editions Milan, collection Les Essentiels Milan

Pasolini, P-P., *Ragazzi di vita*, (1955), Editions Garzanti

Rabelais, F., *Gargantua*, (1534), Editions Gallimard, collection Folio Classique

Rigolot, F., *Les Langages de Rabelais*, (1996), Editions Droz

Thévenot, A. *Etude du comique chez Cavanna*, (1974), travail d'études et de recherche à l'Université de Langues et Lettres de Grenoble

Vaneigem, R., *Salut à Rabelais !*, (2003), Editions Complexe

Weinreich, U , *Languages in Contact. Findings and Problems* (2008) (titolo italiano : *Lingue in contatto*), edizione Università Utet

Sites Internet :

« Les autres argots à clefs » <http://monsu.desiderio.free.fr/curiosites/largonji.html>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Charlie_Hebdo

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Cavanna

Séry, M. « François Cavanna, mort d'un « rital » », 30 janvier 2014, Le Monde :

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2014/01/30/mort-du-dessinateur-francois-cavanna_4356745_3382.html

Site Internet du Musée National de l'histoire de l'immigration : <http://www.histoire-immigration.fr/collections/la-truelle-de-luigi-cavanna>

Films :

Robert, D. et Robert, N. *Jusqu'à la dernière seconde, j'écrirai* (2015)

Emissions de radio :

François Cavanna, un humaniste iconoclaste, série d'interviews de janvier 1994 pour France Culture avec Ludovic Sellier

Desproges, P. *Réquisitoire contre Cavanna*, dans l'émission Le Tribunal des flagrants délires

Dictionnaire :

Le Petit Robert, (2013), éditions Le Robert