

Le non-dit: sa signification dans l'oralité*

par

David Millar
Faculté Saint-Jean
University of Alberta
Edmonton (Alberta)

RÉSUMÉ

Notre participation à diverses études sur la transmission orale de l'histoire et à des activités d'improvisation théâtrale par une troupe franco-albertaine nous permet d'établir cinq catégories de non-dit: l'habituel, le gestuel, le rituel ou symbolique, l'inconscient et l'innommable. Nous fournissons des exemples du rôle important que jouent les divers types de non-dit en matière de récits autobiographiques, de représentations collectives et de créations ou de reconstitutions dramatiques. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le non-dit occupe une place de tout premier ordre dans les communications verbales avec les gens au cours d'entrevues et dans la transmission des traditions d'un groupe. Comment les auteurs d'entrevues en arrivent-ils à comprendre la vie d'une personne et à palper – par-delà ses paroles – son tempérament, ses sentiments refoulés, ses contradictions? Prendre conscience de ce «langage silencieux» (Hall) donne accès à un vaste réservoir d'outils qui se prêtent aux œuvres dramatiques et à d'autres genres de représentations artistiques et qui permettent d'appréhender des réalités individuelles ou collectives jamais consignées par écrit ou

*Cet article est le cinquième d'une série de six articles à paraître dans les *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Le premier article, intitulé «"Pour une théâtralité franco-albertaine": survol et genèse», est paru dans le numéro de printemps 1994 (vol. 6, n° 1, p. 27-46). Les trois articles suivants: «Histoire orale et création dramatique: stratégies nouvelles en milieu minoritaire» (p. 247-272), «Procédé, système et identité culturelle» (p. 273-296) et «Le concept de l'interprète culturel dans la formation des artistes» (p. 297-320) ont été publiés dans le numéro d'automne 1994 (vol. 6, n° 2). Le dernier texte paraîtra dans un numéro ultérieur. [note de la rédaction]

rendues accessibles auparavant. La quête de l'historien en vue de découvrir la vérité objective à l'aide de textes corroboratifs est mise en contraste avec ces sous-textes qui sont perçus de manière subjective et dont la vraisemblance dépend d'une compréhension fondée sur des éléments hors-texte. Nos conclusions empiriques concordent bien avec la théorie d'anthropologie littéraire élaborée par Poyatos et, plus particulièrement, avec les composantes de cette théorie qui portent sur les quatre domaines de signes sensoriels et sur l'agencement de ces signes selon les combinaisons propres à chaque culture. À l'instar de la théorie en cause, le fruit de notre recherche établit certaines pistes eu égard à la recherche interdisciplinaire qu'il faudra effectuer.

ABSTRACT

From our experience with various oral history projects and theatrical improvisation by Franco-Albertans, we distinguish five categories of non-verbal expression: the habitual, the gestural, the ritual / symbolic, the unconscious and the unspeakable. Exaples are given of their signifying role in autobiography, collective representations, and their dramatic (re)creation. Paradoxically, the unsaid plays a major part in oral interviews with individuals, as well as the transmission of community traditions. How do interviewers arrive at an understanding of a person's life-history that reaches beyond their words to character, to unvoiced feelings and contradictions? Awareness of this "silent language" (Hall) can provide a rich store of material for use in drama and other types of artistic representation, a process which can shed light on personal and collective realities which have remained unwritten or inaccessible. The historian's search for objective truth through confirmatory written documentation, is contrasted with these subjectively-perceived sub-texts, whose verisimilitude depends on extratextual understanding. Our empiric findings accord well with Poyatos' theory of literary anthropology, his four areas of sensory signs, and their deployment in culturally-specific combinations. Both our evidence and his theory suggest avenues of further interdisciplinary research.

*L'oralité, poétique de la voix.
L'oralité est un travail, de soi sur soi et
vers les autres. Le rythme, alors, une
mission du sujet [...]*
Henri Meschonnic (1989, p. 264 et
235)

*La voix repose dans le silence du corps.
Elle en émane puis y revient. Mais le
silence peut être double; il est ambigu:
absolu, c'est un néant; intégré au jeu
de la voix, il devient signifiant: non
nécessairement en tant que signe [...]*
Paul Zumthor (1990, p. 92)

Les questions soulevées dans le présent article relèvent en grande partie de nos observations autour du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» (PUTFA), dirigé par Roger Parent. L'un des principaux buts de ce projet était de favoriser la création dramatique collective à partir de la tradition orale (Parent et Millar, 1995). À titre d'historien de l'oralité, nous avons pu suivre pendant un certain temps les travaux d'un groupe de comédiens en formation. À cet effet, nous avons proposé que, dans un des stages, chaque comédien interroge une personne du troisième âge et développe une première improvisation dramatique à partir du texte recueilli. Par la suite, le comédien devait faire une seconde improvisation basée sur le non-dit – tout ce qu'il avait compris chez son interlocuteur en dehors du verbe – et l'intégrer à celles d'autres membres du groupe. L'expérience s'est montrée révélatrice. Les comédiens ont pu entrer dans la peau de leurs personnages, autant à travers leurs silences qu'à partir des anecdotes racontées. Comment cette compréhension subliminale entre la personne qui écoute et celle qui parle a-t-elle pu se produire?

Toute tentative de réponse s'avère d'une importance capitale pour la création artistique parce qu'elle pose la problématique de la signification du non-dit dans les rapports entre l'artiste et la communauté qu'il dessert. Là où l'un et l'autre se disent en mal d'expressions «en bon français», se servir du non-dit dans la création artistique ouvre des possibilités dans des milieux minoritaires, où les documents écrits sont rares et brefs, et favorise l'expressivité et la vitalité ethnolinguistique ancrée dans le vécu. Ni l'artiste, ni le porteur de la tradition n'est appelé à porter tout seul le poids de la création; plus qu'exercice solitaire, transmettre ce savoir devient une performance devant un auditoire participant (d'abord l'artiste écoute, ensuite la communauté). Ce phénomène a longtemps été un sujet de débat entre chercheurs dans les domaines du folklore, des traditions orales, des mythes et de l'histoire pré-littéraire¹.

Notre problématique constitue donc un paradoxe, à savoir que l'inarticulé joue un rôle de premier plan dans la transmission des traditions orales, ainsi que dans les créations dramatiques qui s'en inspirent. Quoique notre approche ait été nettement empirique au début, notre constatation de l'importance des éléments paratextuels et de la signification du non-dit dans la génération de textes dramatiques confirme la théorie des systèmes culturels développée par Fernando Poyatos (1988). Dans notre conclusion, nous tenterons de mettre en parallèle nos observations empiriques et ce que Poyatos appelle son «anthropologie littéraire» afin de montrer leurs implications communes pour la création culturelle. Nos recherches subséquentes semblent indiquer que plusieurs créations théâtrales en milieu minoritaire ont germé de la même façon².

À partir de nos observations lors du projet PUTFA (renforcées par celles de nombreux autres projets d'histoire orale depuis vingt-cinq ans³), nous pouvons distinguer cinq catégories de non-dit, chacune ayant des significations particulières: l'habituel, le gestuel, le rituel, l'inconscient individuel et l'innommable social.

L'HABITUEL

L'habituel comprend tout ce qu'on a appris par l'expérience active, sans en parler, par exemple dans l'exercice d'un métier ou dans les travaux ménagers. Quotidien et spécifique, il se dévoile surtout par un comportement approprié, un savoir-faire plutôt qu'un savoir-dire. La parole explicative ne manque pas, mais elle est superflue, secondaire au vécu partagé. Les sociologues parlent d'un «habitus», une seconde nature résultant d'une incorporation⁴ des pratiques culturelles sous l'impulsion de conditions sociales communes (Bourdieu, 1992; Héran, 1987). L'habileté doit être démontrée par l'acte, comme un code commun. C'est ainsi qu'une mère de famille ou un ouvrier reconnaissent la compétence de l'initié dans leur domaine respectif. Connaître les mots du métier ne suffit pas. Chez les bûcherons-draveurs, «ceux qu'on appelait les pieds ronds» devaient être mis à l'épreuve:

[...] Quand il était rendu assez bon, on disait: "Ben r'garde ce beau voilier d'canards qui passe là". Y s'levait la tête comme de raison pour regarder en l'air, mais c'est pas mal malaisé même pour un bon draveur de s'tenir debout sur un billot s'il regarde en l'air... Y tombait à l'eau... On

leur jouait toutes sortes de tours [...]
 [...] Je pouvais embarquer sur un billot le matin et
 débarquer l' soir. Travailler dessus toute la journée.
 Plusieurs étaient comme moé... (Brodeur et Choquette,
 1979, p. 44-45)

Paradoxalement, une entrevue qui vise le quotidien d'autrefois sondera des profondeurs inouïes. Le narrateur, au lieu de préférer des anecdotes rebattues (et souvent événementielles, exceptionnelles), doit se resituer dans l'action mille fois répétée de la longue durée⁵. Il ne faut pas oublier que conter, c'est revivre.

Deux histoires orales exemplaires, *The Lumberjacks* (MacKay, 1978) et *A Harvest Yet to Reap* (Rasmussen et al., 1975), sont parvenues à des analyses sociales profondes à partir du quotidien des pionniers. Le roman *La complainte des huarts* (Pomerleau, 1994), bien ancré dans la tradition orale du Saguenay (Québec), nous montre ce que peut devenir une réalisation artistique qui prend comme point de départ les faits et gestes habituels.

Au cours d'un entretien avec un vieux capitaine-pêcheur qui était monté à bord dès l'âge de huit ans, nous lui avons posé une question très simple: «Comment découpez-vous un poisson?». Étonné de notre ignorance, il devait chercher à expliquer verbalement ce qu'il avait appris, en travaillant, dans le silence de la mer, ce qu'il avait véritablement incorporé. Les mots du métier ne lui manquaient pas, mais c'est un discours nouveau qu'il n'avait jamais prononcé auparavant, qui n'avait rien du souvenir anecdotique. Il devait rentrer dans sa peau de huit ans, dialoguer avec lui-même, à tel point que le vieillard commençait à critiquer le garçon qu'il était: «Ti-fou, tu ne savais rien, tu te pensais déjà homme.» La charge émotive des souvenirs évoqués était telle que deux personnalités se disputaient dans son théâtre intérieur. Aussi exceptionnel que cela puisse être, cette confrontation révèle quand même l'inscription profonde de l'habituel dont la mise en parole est une conscientisation.

Tout petit, on commence en imitant les comportements adultes. De la même façon, les gestes du métier ou les travaux ménagers sont appris presque sans paroles; le mot est présent sans être prononcé, parce que les actions sont devenues presque

instinctives. Plutôt que par la parole, la ménagère ou l'artisan préfère maintes fois transmettre son savoir par l'acte. Un apprenti qui pose trop de questions mérite une réprimande de l'aîné, qui veut avant tout l'observation minutieuse et l'action exacte. Ainsi, dans différents milieux (autochtones, fermiers, pêcheurs ou mineurs, et ailleurs sans doute), on préfère initier sans paroles.

Contrairement à ce qui se produit lorsqu'on rapporte des événements exceptionnels ou publics, raconter pour la première fois sa vie habituelle est à la fois vif, émotif, personnel et typique. Le récit de la «vie ordinaire» peut choquer l'auditoire au début, mais finit par créer une solidarité avec l'interlocuteur. Les exemples ne manquent pas dans *La sagouine* d'Antonine Maillet ou dans *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Dans la tradition orale des peuples, «la performance est acte de présence au monde et au soi» (Zumthor, 1990, p. 74).

LE GESTUEL

Le gestuel, ou le langage du corps, se manifeste dans l'espace et dans le temps (Hall, 1971 et 1984). La science du gestuel, sous les rubriques du proxémique et du kinésique (Poyatos, 1988), n'est qu'à ses débuts malgré plusieurs décennies d'étude, à cause de sa complexité culturelle et psychologique. L'orientation, les distances sociales, la vitesse et la grâce du mouvement ont toutes des significations propres. L'abécédaire kinésique de Ray Birdwhistell (1970) distingue une douzaine de positions des sourcils, chacune ayant une implication émotive différente⁶. Nous sommes tous capables d'en capter une impression générale sans pouvoir l'analyser scientifiquement: il suffit d'infléchir un sourcil, de hausser une épaule, de faire une moue ou de s'éloigner un tant soit peu de l'autre, pour donner un ton ironique à la parole; l'ironie est sous-entendue. La grammaire des gestes (car ils se coordonnent, avec une différence propre à chaque culture, et souvent spécifique à une région⁷) peut se nuancer de force éléments paralinguistiques. Il est plus facile de comprendre le sens global des gestes, de les percevoir et d'en saisir la portée que de les analyser. La notation chorégraphique de la danse présente des problèmes comparables. On sait très bien avoir reçu une signification émotive à travers une danse par une série de mouvements conjugués (où se perçoit tant le style individuel du danseur que les gestes de la tradition où il a été formé), sans pour autant

dénommer tous les constituants du flux spatial et temporel. Les chercheurs ont à peine établi l'alphabet des signes kinésiques; la grammaire de leur agencement est toujours à définir, quoiqu'on soit très conscient de l'effet émotif global. Les notations du mouvement restent beaucoup plus schématiques que celles de la musique. Seule l'image (cinéma et vidéo) permet de bien reproduire et d'analyser ce qu'on pourrait appeler les «corporèmes».

En avance sur les analyses kinésiques, le «théâtre du geste» de Lecoq (1987), une approche moins théorique qu'active, s'est déjà avéré un puissant référent pour la création. Nos stagiaires ont certainement compris beaucoup plus que les seuls mots des personnes interrogées, ce que l'on peut attribuer en partie à la sensibilité accrue des gens qui ont longtemps œuvré avec leurs émotions et leur corps. À l'instar du célèbre professeur français, les formateurs du Conservatoire d'art dramatique du Québec venus superviser les stages du projet PUTFA ont souligné la présence de la mémoire corporelle, qu'on peut livrer surtout par un théâtre de gestes, pour arriver enfin à la «voix cachée du corps» (Zumthor, 1990; Lecoq, 1987). Cette formation à la Lecoq a sans doute accru la perception des enquêteurs ainsi que leur capacité de la traduire en théâtre, ce qui s'avère d'une importance capitale dans la situation minoritaire qui est caractérisée par un refoulement psychologique en plus d'une timidité verbale. Dans d'autres projets, nous avons déjà remarqué le phénomène d'une compréhension qui dépasse le contenu purement textuel d'un entretien: tout enquêteur en histoire orale se doit d'ajouter à la transcription ses impressions émotives.

Deux ouvrages d'Edward Hall, *La dimension cachée* (1971) et *Le langage silencieux* (1984), abordent précisément ces signes gestuels dans l'espace et le temps, l'agencement des distances sociales et des rythmes vitaux où réside une bonne partie de la spécificité des cultures humaines. Certains anthropologues en ont même fait une spécialisation portant le nom de «formation transculturelle» des diplomates, des gens d'affaires ou des animateurs d'agences de développement. Les messages «silencieux» entre interlocuteurs, bien qu'étant situés au delà du niveau textuel, lui donnent un cadre significatif. Ces comportements font que la parole est acceptée comme authentique, sincère. Pour bien parler et comprendre, il faut

déchiffrer le code corporel. Selon Hall, ces signes kinésiques et proxémiques (gestes, mouvements ou distances sociales de la culture parentale) se transmettent de génération en génération même quand la langue d'origine se perd. Ainsi, un constituant de la culture ancestrale persiste parmi des immigrants en plein *melting pot* nord-américain. Certains Franco-Albertains peuvent reconnaître un compatriote dans une foule, sans qu'un mot se dise, par sa seule façon d'agir.

Même dans une même culture, selon Deborah Tannen, femmes et hommes ont des rythmes de parler propres, des interruptions et des pauses tellement différents que, dans un dialogue, chacun pourrait conclure en disant: «Décidément tu ne me comprends pas!» (Tannen, 1990, p. 198). La fameuse guerre des sexes serait-elle due, en partie, à l'arythmie? Par contraste, la naissance de l'amour chez un couple se signale, avant qu'il en soit conscient, par la dilatation des yeux et (toujours selon Tannen) l'accord de tous leurs postures et mouvements. L'attraction sexuelle commence donc avec une danse subliminale des gestes. Ce qui nous incite à penser aux fonctions de la danse traditionnelle d'autrefois avec ses turluterries, sa musique à bouche, son association du temps et de l'espace devant un auditoire qui réagit, pour aligner les corps dans une identité communautaire. «Le rythme est le goût du sens. Sa physique [...]», dit Meschonnic dans sa théorie de la poésie, *La rime et la vie* (1989, p. 15). La danse avait certes cette fonction dans l'improvisation d'ensemble de la troupe du projet PUTFA, fonction qu'on peut remarquer également chez Gilles Vigneault, Garolou, Hart Rouge ou la Bottine souriante.

LE RITUEL

La troisième catégorie du non-dit, le rituel, célèbre une appartenance. Il peut s'axer sur une image symbolique, comme un drapeau ou un ostensor, sur un objet ou un ustensile commun, l'agencement de la maison, un paysage vu ou évoqué comme dans la chanson «Mon pays, c'est l'hiver», ou encore une cérémonie représentative d'une identité commune, tels que les pèlerinages amérindiens à Lac Sainte-Anne (Alberta) ou à Saint-Laurent (Saskatchewan) (Simon, 1995; Taft, 1983). Devenu explicite, articulé mais ayant sa signification en dehors du verbe (la grand-messe en latin), le rituel constitue la plaque tournante entre le dit et le non-dit, la première articulation des deux

dernières catégories, de l'inconscient personnel et de l'innommable social.

L'invocation rituelle doit être précédée d'une pratique de longue date et fondée sur elle. Claudine Attias-Donfut (1991) appelle «sociologie des générations» cette consonance entre gens qui ont vécu les mêmes événements historiques, pour ainsi les distinguer des habitudes de la vie quotidienne. Produits de l'imaginaire social, les symboles d'une génération doivent être non seulement vécus mais discutés entre ses membres, avant de devenir sa marque d'affinité. On essaie de transmettre ce vécu aux enfants, sans toujours réussir. Le symbolique rattaché à la crise de la conscription n'est pas apte à émouvoir les gens de la Guerre froide, les étudiants de 1968 ou les *hippies*; tout cela semble de l'histoire ancienne à la génération X qui doit faire face aux crises nouvelles. Les symboles acceptés sont donc le consensus d'un débat de souvenirs soutenu le long des années. Seuls ceux qui marquent des expériences répétées à travers plusieurs générations peuvent devenir les signes d'identité de toute une ethnie:

[Avec le règlement 17 en Ontario] Y ont brassé de la mardo avec c'te-loi-là, les Anglais [...] si une maîtresse décidait qu'elle voulait continuer à montrer le français aux enfants, le gouvernement pouvait aussi bien la renfermer en prison sans avertir [exagération: la province coupait son salaire, parfois la police fermait l'école] Y avait pas un soir qu'on disait pas notre chapelet à Sainte-Jeanne-d'Arc pour les écoles françaises de l'Ontario. Rapport que c'est elle qui est la patronne des Français là-bas. Les Irlandais, c'est St-Patrick, au Québec c'est St-Jean-Baptiste, chacun a le sien [...] (Pomerleau, 1994, p. 94)

Nous avons déjà commenté la fonction symbolique de la musique du «bon vieux temps» dans l'improvisation du projet PUTFA. Les stagiaires identifiaient aussi comme symboles d'appartenance la cuisine et les odeurs de leur région; mentionnons l'hirochloée odorante ou *sweetgrass* qui rappelle les Prairies et qui est utilisée dans les cérémonies autochtones. De plus, certains gestes usuels d'un groupe ont une forte signification identitaire, au delà de leur portée émotive. Les vieux qui rencontrent un étranger l'interrogent toujours sur sa généalogie: appartient-il ou non à la parenté? est-il de patrimoine fiable? Dans les Prairies, le comportement des pionniers voisins va plus loin: l'ami est comme frère, il a droit de cité; la porte n'est jamais verrouillée. Il en était ainsi au

Québec au début du XIX^e siècle: un certain notaire trouve les habitants «très impolis: ils entrent chez vous la tête couverte, un pipe à la bouche, et s'assoient» sans demander la permission (Greer, 1993, p. 53). Le droit à l'hospitalité était tenu pour acquis, commente l'historien, indice d'un égalitarisme farouche populaire que les élites, depuis la Nouvelle-France, n'ont pas cessé de dénoncer. Le paysan irlandais aussi, trouvant une bouteille scellée en entrant chez l'ami absent, n'hésite pas à boire un coup (Evans, 1987). Entre égaux, «chez nous», le partage est obligatoire, une pratique d'ailleurs toujours en vigueur dans le Nord canadien.

Le symbolique chevauche l'inconscient dans une chronique du VI^e siècle de saint Grégoire de Tours, analysée de façon magistrale par Erich Auerbach (1968). Deux clans, ravagés par une *vendetta* perpétuelle, scellent de justesse une trêve précaire par une amende d'or et un banquet. Le chroniqueur dit avoir vu toute amertume disparaître, oblitérée par l'or et la pratique de l'hospitalité. Tout ce qui précède ce fait accompli est oublié. Auerbach nous fait remarquer que le latin décadent (calqué sur le vernaculaire) de cette *Histoire des Francs* n'a plus de syntaxe pour indiquer la causalité. Il n'y a pas de suite dans leurs idées; n'existent que l'instant vécu et ses signes tangibles. Puis, par mégarde, lors d'un banquet, l'un des chefs de clan félicite sans ironie son «très cher frère»: «Tu me dois de grandes grâces [...] pour avoir tué tes parents, grâce [à qui] l'or et l'argent surabondent dans ta maison» (Auerbach, 1968, p. 91). Mis devant le symbolique ancien, l'autre lui coupe la tête. Sans stratégie aucune, la *vendetta* reprend de plus belle. Selon Auerbach, la grammaire même indique une société limitée à ses plaisirs et à ses colères de l'instant, «où s'abolit tout souvenir du passé et n'entre aucune vue de l'avenir» (Auerbach, 1968, p. 96), livrée aux instincts jusqu'alors inconscients. Cette mentalité sauvage ne se distingue pas de l'objet concret et immédiat, *hinc et nunc*, comme le miracle du VI^e siècle n'est pas concevable hors de la relique. Rite et appartenance, vérité et symbole ne faisaient qu'un, ébranlés de temps à autre par la conjonction accidentelle des choses.

L'INCONSCIENT

Selon la psychanalyse, l'inconscient comprend à la fois les instincts universels cherchant à s'exprimer et les idées refoulées, trop pénibles à admettre à la lumière du jour. Il se signale dans

l'entretien par les *lapsus linguae*, un mot vite coupé, les hésitations, des lignes de pensée brisées ou soudainement virées, une phrase inachevée, les silences chargés... Une bonne partie de nos impressions de l'interlocuteur se forme d'après ces signes subliminaux.

En Europe, un débat important s'est fondé sur la signification de ce qu'on omet de dire dans l'histoire orale des années nazies. Le meurtrier, bien sûr, nie tout simplement son passé; le fasciste se proclame dupe innocente; mais l'oubli social est plus complexe qu'une simple feinte. Les Allemandes rappellent leurs désobéissances au régime tandis que s'efface leur fanatique dévotion au dictateur (Owings, 1993); interpellées, elles font face aux doutes inadmissibles (qu'est-ce qui est arrivé à la petite juive d'à côté?), quasi oblitérées par la peur et badigeonnées de slogans ultra-patriotiques. Les psychologues parlent de «dissonance cognitive» pour indiquer que les idées inconfortables, disparaissant de l'horizon de la connaissance active, se rendent mais ne meurent pas⁸. Pourrait-on dire alors que toute protestation implique son contraire, surtout si elle est excessive ou accompagnée des indices tacites de perturbation? Dans les histoires de vie, les énoncés déclaratifs sont à regarder à la loupe. Telle dame qui se dit chrétienne convaincue revient plus tard sur l'interdit janséniste qui pesait si fort sur les danses de sa jeunesse. Malgré lui, le bravache déclare ses peurs. Quel honnête homme n'a pas été tenté de sortir du droit chemin? Tandis que l'historien doit rechercher une vérité objective dans un amas de documents, l'acteur n'a qu'à se servir de cette subjectivité riche en sous-textes que lui livre le conteur. L'ambiguïté des impulsions, le conflit intérieur, quoi de plus humain? Selon Aristote (1961), la loi du théâtre consiste non de la réalité factuelle documentaire mais de la probabilité fictive, de la «vraisemblance» humaine⁹.

C'est pour cela, entre autres raisons, qu'un silence attentif est l'une des meilleures méthodes d'interrogation en profondeur, laissant le sujet réagir à ses propres souvenirs. De ceux-ci, les plus profonds relèvent des *stimuli* «primitifs» comme l'odorat, que les neurologues ont localisé dans le système limbique, la plus ancienne partie du cerveau (Meunier, Bachevalier et Mishkin, 1994). Nous avons appris, à travers les projets d'histoire orale, à lancer de façon empirique le conte autobiographique en posant une question très ouverte axée sur

les sensations: «essayez de rattacher l'odeur à l'un de vos souvenirs d'enfance». Ainsi, au lieu d'être imposée par l'enquêteur, la structuration de la mémoire orale se fait par le conteur lui-même à partir de souvenirs-clés. Nous invitons le lecteur à en faire l'essai à partir de son propre vécu. Au niveau collectif, les historiens et les anthropologues nous ont livré des analyses modèles de la signification sociale de l'odorat, où se tracent des lignes de distinction de classe, de changement lent mais certain (par exemple, la mentalité de l'Ancien Régime par rapport à celle de l'époque moderne), et de solidarité ouvrière ou ethnique (Corbin, 1982; Reid, 1991¹⁰). Quant à la signification pour l'individu de la mémoire sensorielle surtout olfactive, avançons l'hypothèse que les premiers souvenirs d'enfance marquent souvent un moment de perturbation profonde chez les adultes de sa famille, moment que l'enfant enregistre sans le décoder, qu'il retient de façon eidétique (limbique). Cette mémoire-clé, que nous avons souvent remarquée en analysant les entrevues, se lie aux souvenirs remémorés de son adolescence et de son âge adulte par un fil significatif (une émotion, une sensation, une image), une trame de fond que le narrateur lui-même n'aperçoit pas.

L'INNOMMABLE

Au sein de la collectivité, l'innommable joue un rôle comparable à celui de l'inconscient. C'est le tabou positif et négatif, l'érotisme inavoué, les préjugés et les stéréotypes du passé, la faillite et le péché, bref des contradictions entre le vécu et l'idéologie du jour, de l'aporie sociale qui laisse certaines traces, si ce n'est qu'un silence sur un point important qui concerne tout le monde, comme la sexualité.

Ma grand'mère m'a appris les Dix Commandements. Quand nous sommes arrivés à "Tu ne commettras pas d'adultère", j'ai demandé ce que signifiait le mot "adultère". Elle m'a donné une bonne claque. "Jamais poser cette question!" (cité dans Silverman, 1984, p. 42).

Mais une complicité est possible chez les initiés de l'amour, de la guerre ou de l'enfantement. Comme les anciens combattants, les mères ne parlent librement qu'aux personnes qui ont partagé les mêmes expériences. En interrogeant des pionnières albertaines, Eliane Silverman découvre que certaines n'avaient jamais discuté de leurs pires épreuves, pour ne pas décourager les jeunes. Pourtant, en se confiant à une étrangère adulte, elles

auraient pu «briser le silence de l'histoire» (Silverman, 1984, p. viii), malgré le fait que quelques-unes avaient dû se paralyser émotivement, «just to keep going» (Silverman, 1984, p. 136). Son équivalent «Endure, endure, ma fille»¹¹, qui sonne le refrain de la chanson «Victoria», était autrefois le mot d'ordre des Canadiennes françaises; on n'avait pas de choix, étant donné que les plaisirs érotiques de la femme ont longtemps été bannis par le discours patriarcal et ecclésiastique (Lévesque, 1989).

Ainsi, nous passons du non-dit de la vie particulière à celui de la culture en général. Dans les deux cas figurent l'inavouable et la dissonance cognitive, née de contradictions profondes et de la culpabilité. Si rare que soit l'aveu, beaucoup ont partagé «la peur du diable»:

[...] C'est lui qui m'a gardée catholique. C'est peut-être parce que j'ai peur d'aller en enfer. On nous l'a tellement prêché.

L'enfer c'était un gros feu où on brûlait. Y avait aussi une grande horloge qui disait: "Toujours brûler, jamais sortir, toujours brûler, jamais sortir..."

[...]

[...] Le bon Dieu on l' connaissait vraiment pas [...]
(Brodeur et Choquette, 1979, p. 105)

Un paradoxe ultime: pouvoir nommer l'innommable confère du pouvoir. Combien de fois, en milieu minoritaire, ne rencontre-t-on pas ceux qui se disent incapables d'écrire ou de dire ce qu'ils ont à cœur, qu'ils ne sont pas assez instruits ou que leur vie n'avait rien d'extraordinaire? Mais c'est précisément parce qu'ils sont représentatifs que leur vie prend de l'importance. Il nous semble qu'une démarche collective utilisant l'improvisation théâtrale basée sur l'oralité populaire serait en mesure de libérer ces refoulements et cet «innommable». En restant sensible aux réactions de l'auditoire devant leur jeu dit et non dit, les acteurs parviendront à ajuster leur tir aux cours des représentations.

Par une sensibilité aux silences personnels et culturels les plus profonds, celui qui en saisit le sens entre sur un terrain dramatique sans pareil. Plus besoin de faire de distinctions artificielles entre discours littéraire et populaire, textualité et oralité, folklore et histoire, composition et performance, mémoire et création artistique. Chaque élément se nourrit de l'autre, ils s'enrichissent de leurs chevauchements artistiques et interdisciplinaires; c'est d'ailleurs ainsi que l'on conclut les débats récents sur l'oralité (Goody, 1987; Foley, 1988; Finnegan,

1988; Meschonnic, 1989). Du moins, on y trouve des méthodes de travail, des outils capables de libérer les voix de leur silence usuel.

CONCLUSION

Il nous incombe d'indiquer comment ces données empiriques rentrent dans le cadre théorique de l'anthropologie littéraire, telle que présentée par Poyatos (1988). Pour lui, tout le domaine social comporte des signes: signes du corps (le gestuel ainsi que la parole), des ustensiles, des vêtements, de l'espace matériel (décor, médias, véhicules, architecture et paysages) et biologique (animaux domestiqués ou sauvages). Entre ces quatre domaines «sensibles», le somatique, l'objectuel, l'environnemental et l'animal, une interaction multiple est possible, que chaque culture regroupe à sa façon, pour leur donner une signification propre, la part «intelligible». Des signes universels ainsi regroupés naissent les «culturèmes» spécifiques, les unités signifiantes. Sa théorie des systèmes culturels permet à Poyatos d'échapper au binarisme de la théorie structuraliste. Il différencie plusieurs modes de «réalisme» narratif. Il analyse des exemples de significations dans les quatre domaines sensibles, textes littéraires et pratiques culturelles à l'appui. Son schéma combinatoire comprend, d'un côté, l'universel humain qu'il identifie aux domaines sensibles et, de l'autre, la spécificité d'une culture ou d'une sous-culture, où le non-dit et le non-verbal peuvent être déchiffrés comme constituants de l'intelligible. L'application de cette anthropologie à notre problématique orale et théâtrale rend possible une recherche comparative future, qui pourrait être véritablement interdisciplinaire et interculturelle.

NOTES

1. La rétroaction entre artiste et auditoire-communauté, où chacun contribue à la création, est un trait distinctif de la «performance» orale. Finnegan (1988) en résume le long débat des experts du folklore. Sur la tradition orale, ses modes de composition et l'interrelation de textes oraux et écrits, voir aussi Goody (1987), Foley (1988) et Ong (1988).
2. Un livre est actuellement en préparation sur ce sujet. Les personnes intéressées à participer à la recherche comparative peuvent s'inscrire aux groupes de discussion électronique «Lecoq» et «Queatre» sur l'Internet.

3. *The Sea Got in Your Blood* (film de l'ONF, 1965); une histoire orale de l'Ouest (fonds Millar déposé aux Archives nationales, 1970); entrevues sur l'histoire ouvrière (*York University*, 1975), déposées à la *Ontario Multicultural History Society*; *Winnipeg Past and Present* et entrevues ouvrières au Manitoba (1981-1982), dépôt aux Archives provinciales; et *IRONA* (1989-1993) auprès des réfugiés dans la région d'Edmonton (manuscrit en préparation). Le *Bulletin* de la Société canadienne d'histoire orale est une source précieuse de réflexions et de rapports d'autres chercheurs.
4. Avant tout dans l'acte corporel, mais Bourdieu (1992) fait remarquer que, dans ce comportement, l'objectif social chevauche la subjectivité. L'intentionnalité personnelle et le conditionnement socio-économique ne font qu'un avec l'imitation ou l'inculcation («socialisation» dans la théorie américaine).
5. Cette distinction entre l'événementiel et la longue durée est chère à la «nouvelle histoire» française (Le Goff, 1988).
6. Ce nombre atteint quarante-quatre pour la figure, si l'on inclut les yeux, le nez, les positions de la tête. Ray Birdwhistell (1970) estime que quelque 250 000 permutations sont possibles, parmi lesquelles chaque culture choisit ses propres significations.
7. Dans deux régions contiguës de l'Italie, il existe deux façons d'indiquer l'affirmative: dans l'une, on secoue la tête verticalement; dans l'autre, horizontalement. Cette distinction régionale persiste depuis au moins mille ans selon Desmond Morris dans la série télévisée, *The Human Zoo*, diffusée en 1995. Cet exemple ne se retrouve cependant pas dans son livre du même titre.
8. L'Allemand «politiquement correct» d'aujourd'hui se dit toujours «betroffen», abasourdi, par l'Holocauste (Buruma, 1994, p. 20).
9. Dans l'intrigue, la «vraisemblance» est le moteur de l'anagnorisis, la reconnaissance cathartique (Aristote, 1961).
10. Voir également *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2 (1990).
11. GAROLOU (1979), disque Profil, Montréal.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1961) *Poétique*, Paris, Belles lettres, 99 p.
- ATTIAS-DONFUT, Claudine (1991) *Génération et âges de vie*, Paris, PUF, 126 p. [Coll. «Que sais-je?» n° 2570]
- AUERBACH, Erich (1968) *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 559 p.
- BIRDWHISTELL, Ray (1970) *Kinesics and Control: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 338 p.

- BOURDIEU, Pierre (1992) *Réponses*, Paris, Seuil, 267 p.
- BRODEUR, René et CHOQUETTE, Robert (1979) *Villages et visages de l'Ontario français*, Toronto, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, 142 p.
- BURUMA, Ian (1994) *The Wages of Guilt*, London, Cape, 330 p.
- CORBIN, Alain (1982) *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 334 p.
- EVANS, George E. (1987) *Spoken History*, London, Faber, 255 p.
- FINNEGAN, Ruth (1988) *Literacy and Orality, Studies in the Technology of Communication*, Oxford, Blackwell, 201 p.
- FOLEY, John M. (1988) *The Theory of Oral Composition*, Bloomington, University Press, 170 p.
- GOODY, Jack (1987) *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 328 p.
- GREER, Allan (1993) *The Patriots and the People: The Rebellion of 1837 in Lower Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 385 p.
- HALL, Edward T. (1971) *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 253 p.
- _____ (1984) *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, 237 p.
- HÉRAN, François (1987) «La seconde nature de l'habitus: tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique», *Revue française de sociologie*, vol. 28, n° 3, p. 385-416.
- LECOQ, Jacques (dir.) (1987) *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 150 p.
- LE GOFF, Jacques (dir.) (1988) *La nouvelle histoire*, Bruxelles, Complexe, 334 p.
- LÉVESQUE, Andrée (1989) *La norme et les déviantes: des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Remue-Ménage, 232 p.
- MACKAY, Donald (1978) *The Lumberjacks*, Toronto, McGraw-Hill-Ryerson, 319 p.
- MESCHONNIC, Henri (1989) *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 365 p.
- MEUNIER, Martin, BACHEVALIER, Jocelyne et MISHKIN, Mortimer (1994) «L'anatomie de la mémoire», *La recherche*, vol. 25, n° 267, p. 760-766.
- ONG, Walter J. (1988) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Routledge, 201 p.
- OWINGS, Alison (1993) *Frauen: German Women Recall the Third Reich*, New Brunswick, Rutgers University Press, 494 p.

- PARENT, Roger et MILLAR, David (1995) «Tradition, oralité et création théâtrale», *Francophonies d'Amérique*, n° 5, p. 121-130.
- POMERLEAU, Gervais (1994) *La complainte des huarts*, Montréal, Humanitas, 189 p.
- POYATOS, Fernando (1988) «Literary Anthropology: Toward a New Interdisciplinary Area», dans POYATOS, Fernando (dir.) *Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, Philadelphia, John Benjamins, p. 3-49.
- RASMUSSEN, Linda et al. (1975) *A Harvest Yet To Reap: A History of Prairie Women*, Toronto, Women's Press, 240 p.
- REID, Donald (1991) *Paris Sewers and Sewermen: Realities and Representations*, Cambridge, Harvard University Press, 235 p.
- SILVERMAN, Eliane L. (1984) *The Last Best West: Women on the Alberta Frontier 1880-1930*, Montréal, Eden, 183 p.
- SIMON, Steve (1995) *Healing Waters: The Pilgrimage to Lac Ste. Anne*, Edmonton, University of Alberta Press, 89 p.
- TAFT, Michael (1983) *Discovering Saskatchewan Folklore*, Edmonton, NeWest Press, 150 p.
- TANNEN, Deborah (1990) *Décidément tu ne me comprends pas!, comment surmonter les malentendus entre hommes et femmes*, Paris, Laffont, 348 p.
- ZUMTHOR, Paul (1990) *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Préambule, 129 p.

(acceptation définitive en août 1995)