

**DU LANGAGE VERNACULAIRE AU LANGAGE VULGAIRE : USAGE D'UNE
LITTÉRATURE MINEURE DELEUZIENNE CONTRE LA DEPOSSESSION DANS
UNCLE TOM'S CHILDREN ET *BLACK BOY* DE RICHARD WRIGHT**

Serge Lazare OUEDRAOGO

Université Norbert Zongo (Burkina Faso)

ORCID: 0009-0003-3995-9008

serge582@live.fr

Résumé : Cette étude analyse l'usage des langages vernaculaire et vulgaire dans *Uncle Tom's Children* et *Black Boy* de Richard Wright sous le prisme de la « littérature mineure », un concept théorisé par Giles Deleuze et Félix Guattari en 1975. L'étude cherche spécialement à découvrir l'importance de ces deux formes de langage pour la lutte contre la dépossession dans le corpus des deux œuvres. En partant d'un premier postulat selon lequel la manipulation de la langue à travers le vernaculaire permet à Wright de se réapproprier ses droits devant ses oppresseurs, et d'un second selon lequel le langage vulgaire demeure pour lui une source inépuisable d'armes littéraires contre la dépossession, l'analyse a permis de confirmer ces postulats en démontrant qu'au-delà des aspects purement linguistiques, décortiqués par les récentes études, les langages vernaculaire et vulgaire sont de véritables armes littéraires permettant à l'auteur de lutter contre toutes les formes de dépossession et de passer de la minorité à la majorité.

Mots-clés : vernaculaire, vulgaire, littérature mineure, dépossession

**FROM THE VERNACULAR TO THE VULGAR: THE USE OF DELEUZIAN MINOR
LITERATURE AGAINST DISPOSSESSION IN *UNCLE TOM'S CHILDREN* AND
BLACK BOY BY RICHARD WRIGHT**

Abstract: This study analyzes the use of vernacular and vulgar languages in *Uncle Tom's Children* and *Black Boy* by Richard Wright through the lens of "minor literature," a theorized concept developed by Giles Deleuze and Félix Guattari in 1975. The study specifically seeks to uncover the significance of these two forms of language in the struggle against dispossession within the two works. Starting from the assumption that Wright's manipulation of language through the vernacular allows him to reclaim his rights before his oppressors, and that vulgar language remains for him an inexhaustible source of literary weapons against dispossession, the analysis makes these two assumptions valid. It demonstrates that, beyond the purely linguistic aspects highlighted by recent studies, vernacular and vulgar languages are genuine literary weapons, enabling the author to fight against all forms of dispossession and to move from a minor to a major status.

Keywords : Vernacular, Vulgar, minor literature, dispossession

Introduction

Alors que les afro-américains de la première moitié du 20^e siècle font face à une dépossession aiguë basée sur la race et sont pratiquement sans défense, la littérature est utilisée comme une arme langagière contre la dépossession. Cela veut dire donc que le langage littéraire joue un rôle prépondérant dans la littérature afro-américaine, en

l'occurrence dans les œuvres de Richard Wright. En effet, deux de ses œuvres, à savoir *Uncle Tom's Children* (1938) et *Black Boy* (1945), qui font l'objet de la présente étude, jouent ce rôle. Toutefois, pour jouer ce rôle, Wright choisit de mettre en exergue deux formes de langage généralement attribuées aux afro-américains : le vernaculaire et le vulgaire. Le premier, selon l'Encyclopédie Britannica, désigne « une variété d'anglais américain parlée par une grande partie des Afro-Américains [...] développé à partir de contacts entre des variétés non-standard de l'anglais colonial et des langues africaines [...], souvent mal accepté dans des contextes plus formels ou officiels ». Le second, toujours selon la même Encyclopédie, désigne « un langage considéré comme socialement offensant car obscène ou irrévérencieux ». Malgré la prépondérance de ces deux formes de langage dans les deux œuvres en termes de protestation wrightienne contre la dépossession, les critiques ne se sont pas encore penchés sur eux dans leurs études.

Un tour d'horizon de la littérature sur le langage vernaculaire nous conduit d'abord chez R. Fournier-Guillemette (2011), qui nous révèle l'importance de cette forme de langage dans « l'affirmation politique et culturelle de la communauté afro-américaine » (p.35), puis chez S. Huber (2018), qui centre son analyse sur les questions de formes linguistiques du vernaculaire dans les œuvres littéraires afro-américaines, sans faire aucun cas de *Uncle Tom's Children* de Wright, et enfin chez Y. Iles et A. Belmekki (2022), dont l'attention est également « délibérément portée sur les aspects linguistiques et sociolinguistiques » (p.662) du vernaculaire afro-américain. Quant au vulgaire, rares sont les critiques qui se sont intéressés à son usage dans la littérature afro-américaine. Parmi ceux-ci figurent Giyatmi *et al* (2017) qui, utilisant une recherche qualitative descriptive, décrivent « les types d'expressions et les formes linguistiques des jurons anglais utilisés dans le roman *Black Boy* de Richard Wright » (p.62), et J. Poulos (1997), pour qui « l'utilisation par Wright d'un langage grossier joue un rôle crucial dans sa construction en tant qu'artiste afro-américain » (p. 54).

Comme nous pouvons faire le constat, même si quelques critiques se sont intéressés à la question du vernaculaire et du vulgaire comme moyens de communication afro-américaine, aucun d'eux ne fait mention de *Uncle Tom's Children* ou *Black Boy* de Richard Wright, malgré le fait que ces œuvres sont des pionnières dans cette pratique langagière dans la littérature afro-américaine du 20^e siècle. La présente étude entend combler ce gap en déchiffrant le rôle prépondérant du vernaculaire et du vulgaire dans la lutte wrightienne contre la dépossession dans les deux œuvres. Pour ce faire, notre analyse part des interrogations suivantes : A quoi sert le langage vernaculaire pour Wright en face de la dépossession ? Quelle est l'importance du langage vulgaire pour Wright dans la lutte contre la dépossession ? Pour répondre à ces questions, nous partons du premier postulat selon lequel la manipulation de la langue à travers le vernaculaire permet à Wright de se réappropriier ses droits devant ses oppresseurs, et du second selon lequel le langage vulgaire demeure pour lui une source inépuisable d'armes littéraires contre la dépossession. L'analyse est menée sous l'angle théorique de la « littérature mineure » développé par Giles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage intitulé « Kafka : Pour une littérature mineure » (1975). En faisant usage de la « littérature mineure » deleuzo-guattarienne, l'auteur de l'œuvre défie les normes existantes du canon et crée ses propres normes, en vue de se reposséder pour enfin passer de la minorité à la majorité (G. Deleuze, F. Guattari, 1975). L'ossature de notre analyse se présente comme suit : Il nous paraît important, premièrement, de mettre en perspective le vernaculaire et le vulgaire avec la « littérature mineure » deleuzo-guattarienne, deuxièmement, de déchiffrer la manipulation du langage vernaculaire

pour la réappropriation de ses droits, et troisièmement, de démontrer l'importance du langage vulgaire en tant qu'arme de lutte contre la dépossession.

1. Le vernaculaire et le vulgaire dans la « littérature mineure » deleuzo-guattarienne

D'entrée de jeu, il nous paraît important de clarifier le rôle du vernaculaire et du vulgaire en tant que langue mineure telle que conceptualisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, en vue de les mettre en perspective avec les œuvres de Wright à l'étude. En effet, G. Deleuze et F. Guattari (1986, p.16-17) définissent la littérature mineure comme « non pas la littérature d'une langue mineure, mais la littérature qu'une minorité produit dans une langue majeure [...]. Dans la littérature mineure, tout est politique et la question de l'individu devient encore plus nécessaire et indispensable ». La littérature majeure forme un tout cohérent, constitué de normes traditionnelles que les écrivains sont censés respecter. Autrement dit, la littérature majeure est fortement territorialisée par son usage commun de la langue, ses thèmes, sa structure et son contenu, ce qui empêche parfois les groupes minoritaires ou marginalisés d'exprimer leurs particularités individuelles. Cependant, à travers la littérature mineure, l'individu peut s'affranchir des normes de la littérature majeure pour créer une nouvelle forme littéraire, en empruntant des voies alternatives. Tel est effectivement l'objectif visé par l'usage du vernaculaire et du vulgaire qui s'affranchit des normes dominantes pour créer des sous ou para-normes en vue de faire passer le message et de se faire reconnaître. En réinterprétant les normes par leurs écrits et leurs œuvres, les écrivains du vernaculaire ou du vulgaire finissent par être reconnus et intégrés au canon littéraire. Tel est l'exemple de Wright qui, en s'affranchissant des normes littéraires et en créant les siennes à travers le vernaculaire et le vulgaire, est parvenu à créer une langue au sein de la langue. Wright déconstruit le système codifié et standardisé pour mieux le réinterpréter en le remodelant et en l'adaptant, ce qui caractérise la « littérature mineure » deleuzo-guattarienne. C'est pourquoi la langue du mineur est si importante dans les deux œuvres de Wright pour attirer plus de lecteurs solidaires à sa cause dans une Amérique où la conscience collective est souvent inactive sur les questions de dépossession.

Parce que la conscience collective ou nationale est souvent inactive dans la vie extérieure ou en voie de désintégration, la « littérature mineure » engendre une solidarité active, malgré certains scepticismes. Si l'écrivain vit en marge, il est éloigné de sa fragile communauté, ce qui le rend d'autant plus apte à exprimer une autre communauté potentielle, à susciter une autre conscience et une autre sensibilité (G. Deleuze, F. Guattari, 1986). C'est précisément le cas de Wright qui, écrivant depuis la marge à travers le vernaculaire et le vulgaire, fut mis à l'écart au début de sa carrière par les Blancs et critiqué par sa propre communauté. Baldwin, par exemple, lui reprocha de promouvoir le « séparatisme culturel » au détriment du « pluralisme culturel » (J. Baldwin, 1949, p.485). Pourtant, Wright ne dévia pas de sa voie et poursuivit son devenir révolutionnaire qui le conduisit triomphalement vers la reconnaissance dans le canon littéraire américain.

Le devenir révolutionnaire, tel que conceptualisé par Deleuze et Guattari dans la « littérature mineure » renvoie à « un agencement collectif d'énonciations au sein d'un agencement machinique, de connexions et d'hétérogénéités dans un système rhizomatique » (G. Deleuze, F. Guattari, 1987, p.6). Cet agencement ne signifie pas une rupture totale avec l'existant, mais plutôt une multiplicité où l'ancien ordre se ramifie ou se déterritorialise pour se connecter à un nouvel ordre lui-même en perpétuelle mutation, se reliant à d'autres ordres (à la manière d'un rhizome) par des lignes de fuite. Les romans *Uncle Tom's Children* et *Black Boy* illustrent parfaitement ce devenir révolutionnaire. Dans *Uncle Tom's Children*,

Wright relie les hétérogénéités en renouant avec la langue parlée vernaculaire ou vulgaire afin de déterritorialiser les normes linguistiques par des lignes de fuite. C. Dualé (2016, p.6) clarifie cette pratique typique de « la littérature mineure » :

Dans la langue d'origine, outre l'effet comique, ces échanges révèlent la volonté [...] de maintenir son personnage dans l'oralité pour lui conférer toute son authenticité mais surtout pour créer une langue dans la langue, une pratique finalement propre à la « littérature mineure ». [L'auteur], par son processus de création langagière, s'affranchit de la norme en proposant une autre écriture. En sortant des canons littéraires et en les adaptant, [l'auteur] poursuit un travail de déterritorialisation d'un système codé et normé pour le re-territorialiser puisqu'il le remodèle et l'adapte, caractéristiques propres à la « littérature « mineure ». [...] Aussi, dans ce travail de création langagière, les irrégularités grammaticales et syntaxiques, relayées par des effets typiques de prononciation, permettent à l'auteur de s'éloigner de l'anglais standard et ajoutent à l'effet caricatural créé et voulu.

Comme Dualé l'explique remarquablement, l'écrivain du vernaculaire ou du vulgaire, considéré comme langue du mineur, vise un effet révolutionnaire deleuzo-guattarien en déterritorialisant les soi-disant bonnes pratiques langagières, et en les reterritorialisant dans ses propres normes pour enfin faire passer son message de manière comique ou caricaturale. Mais au-delà de l'aspect comique et caricatural du langage vernaculaire, l'auteur vise une réappropriation de ses droits dans une Amérique hautement racisée.

2. Manipulation wrightienne la langue par le biais du vernaculaire pour se réapproprier les droits

Dans *Uncle Tom's Children*, la discussion entre Richard et son père constitue une critique subtile du romantisme classique, qui prône une clarté maximale du langage pour une transmission optimale du message, toute chose qui est caractéristique du roman de protestation cher à Wright. C'est pourquoi, même lorsqu'il recourt à un langage symbolique, Wright l'adapte soigneusement à la réalité de son public cible afin d'en faciliter la compréhension. Par exemple, il utilise parfois un anglais vernaculaire direct pour s'adresser à la communauté noire. La majorité des Noirs étant analphabètes durant la première moitié du XXe siècle, ils communiquaient en anglais vernaculaire, plus accessible que l'anglais standard, considéré comme l'apanage des personnes instruites et des Blancs. En employant l'anglais vernaculaire, Wright entend refléter au plus près la réalité de la communauté noire et faire passer son message. Ce type de langage, rompant avec l'anglais standard préconisé par les tenants de la littérature élitiste, au profit du vernaculaire, reflète la réalité des Noirs. Cette technique est perceptible dans *Uncle Tom's Children*, comme le révèle cet extrait où Sue s'entretient avec le shérif : “Ah ast yuh t git outta mah house ! [...] Ah ain never seen one of yo kind tha wuznt too low fer” (R. Wright, 1970, p.194-195). Ce vernaculaire utilisé par le personnage de Sue est aussi sévère que vulgaire pour inviter le shérif blanc à quitter sa maison, mais il est fort probable que ce dernier ne percevrait pas la portée symboliquement vulgaire de ce message, puisqu'il appartient à l'élite qui utilise l'anglais standard. Cette situation donne un avantage ponctuel à Sue dans sa protestation contre la dépossession policière de son droit à l'inviolabilité de sa vie privée. On pourrait en dire de même pour la protestation du Révérend Taylor contre dépossession des autorités locales.

Dans *Uncle Tom's Children*, le Révérend Taylor utilise également ses compétences linguistiques vernaculaires pour protester contre les autorités locales qui veulent empêcher les personnes démunies de nourriture de manifester, et son argument peut être mis au même

niveau que celui de Sue : ‘Yessuh, Whut yuh white folks say is right. N Ah errees wid yuh. But Ah ain foolin wid nobody thas tryin t stir up race hate; naw, suh! Ah ain never done nothing like that n Ah never will, so hep me Gawd! Now, erbout this demonstration: Yessuh, Ah heard erbout it. Thus all everybodys been talking erbout erroun here fer a week, yo Honah. Waal, suh, Ahll tell yuh. Theys jus hungry. Theys marchin cause they don know whut else t do, n thas the truth from here t Heaven! Mistah Mayor, theys hongry! Jus plain hongry!’ (R. Wright, 1993, p.150)

Ici aussi, le langage est employé dans un vernaculaire afro-américain authentique pour exposer les profondes préoccupations des personnages démunis. Tous sont pris au piège d'un labyrinthe socio-économique où seules les manifestations (comme celles des affamés dans *Uncle Tom's Children*) et le vol (comme celui de Richard dans *Black Boy*) peuvent leur permettre de s'en sortir dans une société américaine où la catégorisation raciale semble régner en maître absolu. *Uncle Tom's Children* éclaire le lecteur sur la catégorisation socio-économique raciale qui prévaut dans la société américaine. D'un côté, on découvre un homme nommé Jim et sa femme jouissant de tous les privilèges sociaux : logement, nourriture et divertissements de qualité. Wright nomme d'ailleurs son personnage aisé « Jim » pour illustrer le système Jim Crow, symbole de la discrimination légale, sociale, économique et politique dont sont victimes les personnes de couleur. De l'autre côté, des individus comme Big Boy, Bobo, Lester et Buck vivent dans la précarité. Dans sa conception révolutionnaire de la société, Wright met en scène des membres des classes sociales inférieures qui se baignent dans la piscine de Jim, bravant ainsi le principe de ségrégation raciale. Pour mieux souligner l'appartenance sociale modeste de ces garçons, Wright utilise l'anglais vernaculaire, langue largement parlée dans les ghettos noirs, qui révèle la pauvreté et le manque d'instruction de leurs habitants.

‘C mon!’

‘Where yuh-all goin?’

‘T thr creek fer a swim.’

‘Yeah, les swim.’

‘Naw Buddy naw!’ said Big Boy, slapping the air with a scorn palm.

‘Aa, c mon! Don be a heel!’

‘N git lynched! Hell naw!’

‘He ain gonna see us.’[...].

Yuh-all go on. Ahma stay right her,’ said Big Boy. (R. Wright, 1993, p.20)

Comme le révèle cet extrait, avant d'être convaincu par ses camarades écoliers de s'introduire dans la piscine de Jim pour une baignade improvisée, Big Boy est conscient qu'un tel acte pourrait leur valoir un lynchage s'ils étaient pris. Néanmoins, l'insistance de ses camarades finit par le convaincre de les rejoindre, signe d'une défiance des études précaires et surtout de l'autorité du Blanc. Big Boy et ses camarades devraient être à l'école, mais ils refusent d'étudier dans des conditions précaires tandis que des gens comme Jim et sa femme profitent des plaisirs de la piscine. Ils délaissent donc l'école pour une baignade, interdite aux personnes de couleur, comme l'indique le panneau à l'entrée : « No Trespassing ! » (R. Wright, 1993, p.25). Big Boy et ses camarades refusent d'obéir à l'interdiction affichée et se jettent dans la piscine. Cette scène illustre l'engagement de Wright en faveur de l'égalité des chances et suggère, à l'instar de Big Boy et de ses camarades, que la pérennité du système socio-économique doit être remise en question. Wright fait chanter à Big Boy et ses

camarades un morceau de blues afin de révéler, par le langage vernaculaire, leur désir ardent de récupérer ce qui leur a été spolié :

Ah wanna piece of pie
Pies too sweet
Ah wanna piece of meat
Meats too red
Ah wanna piece of bread
Breads too brown
Ah wanna go t town
Town so far
Ah wanna ketch a car [...] (R. Wright, 1993, p.22)

Cette chanson permet de deviner le degré de dénuement de ces garçons : ils n'ont ni tarte, ni pain, ni viande, ni même de ville, et encore moins de voiture. Dès lors, se baigner dans une piscine est un luxe pour ces personnes issues des classes sociales les plus modestes, car ce privilège est réservé à ceux qui en ont les moyens et qui contrôlent l'ensemble de la sphère socio-économique. En d'autres termes, se baigner dans cette piscine annonce le désir véritable d'un devenir révolutionnaire deleuzo-guattarien. Comme déjà expliqué plus haut, le devenir révolutionnaire, tel que théorisé par Deleuze et Guattari, renvoie à « un agencement collectif d'énonciations au sein d'un agencement machinique, de connexions et d'hétérogénéités dans un système rhizomatique » (G. Deleuze, F. Guattari, 1987, p.6). *Uncle Tom's Children* et *Black Boy* incarnent ce devenir révolutionnaire. Dans *Uncle Tom's Children*, Wright déterritorialise les normes linguistiques par le biais de lignes de fuite visibles à travers le vernaculaire. Comme le lecteur peut aisément le percevoir, le langage utilisé par les personnages est celui du vernaculaire noir, donnant ainsi la parole à la minorité noire, comme le montre cet échange : “Look out, nigger!” “Don holler so loud!” “Yeah, they kin hear yo ol big mouth a mile erway.” “This waters too col fer me.” “Thas cause it rained yistiddy.” They swam across and back again. “Ah wish we had a bigger place t swim in.” “The white folks got plenty swimmin pools n we ain got none.” “Ah useta swim in the ol Missippi when we lived in Vicksburg. (R. Wright, 1993, p.27)

Là encore, le langage vernaculaire est celui de la défiance de la possession du Blanc, les désirs d'expérimenter aussi le bonheur comme le Blanc, et la protestation contre la dépossession du Noir. Ce langage devient récurrent surtout à des moments où les espoirs sont minces dans le Sud. Quand les espoirs sont minces dans le Sud où vivent ces enfants, c'est le vernaculaire encore qui annonce leur volonté de fuir vers le Nord, partie des Etats-Unis considérée comme moins ségrégationniste et respectant l'égalité des droits. Ce court échange entre deux enfants en dit long sur cette réalité : « Lawd, Ahm goin Noth some day. » « Me too, man. » « They say colored folks up Noth is got ekual rights » (R. Wright, 1993, p.28). Comme l'échange le révèle, ces deux enfants rêvent de rejoindre le Nord pour espérer bénéficier de l'égalité des droits comme le stipule le préambule de la déclaration de l'indépendance des Etats-Unis : « Nous tenons ces vérités pour évidentes par elles-mêmes : que tous les hommes sont créés égaux ; qu'ils sont dotés par leur Créateur de certains droits inaliénables ; que parmi ces droits figurent la vie, la liberté et la recherche du bonheur » (Déclaration de l'Indépendance, 1976). Cette déclaration inscrit l'égalité des droits dans un plan divin (Créateur), d'où son inviolabilité par principe. Puisque le Créateur a été mis au centre de l'indépendance américaine, les Noirs, paradoxalement privés de ce plan divin de

l'égalité des droits, s'adressent à lui dans une langue vernaculaire pour aider leurs enfants. C'est tout le sens de cette prière du pasteur afro-américain :

Lawd Gawd Awmighty in Heaven, wes a-bowin befo Yuh once ergin, humble in Yo sight, a-pleadin fer forgiveness n mercy! Hear us today, Lawd! Hear us today ef Yuh ain never heard us befo! We needs Yuh now t hep us n guide us! N hep these po folks, Lawd! Deys Yo chillun! Yuh made em n Yuh made em in Yo own image! Open up their hearts n hep em t have faith in Yo word! N hep this po. (R. Wright, 1993, p.72) Le vernaculaire est employé ici pour communiquer avec Dieu qui comprend toutes les formes de langage. Bien sûr, des lecteurs pourraient tomber dans ce que C. Dualé (2016, p.13) appelle « le piège de la condescendance », les stéréotypes pouvant les amener à considérer les Noirs comme illettrés et incapables de s'exprimer correctement en anglais, autrement dit, comme incapables d'utiliser correctement la langue dominante. Or, l'objectif de Wright est d'abord d'ignorer délibérément les stéréotypes possibles afin de déterritorialiser l'anglais standard et de transformer le vernaculaire des Noirs en un code authentique, déchiffrable uniquement par les Noirs eux-mêmes. Cet objectif correspond parfaitement au principe du refus de Wright de tout conformisme littéraire ou culturel.

Dans ses œuvres, Wright exprime toujours son refus de se conformer aux normes littéraires et culturelles établies et propose sa propre norme, qu'il a créée au sein de la norme dominante, afin d'être reconnu comme une entité originale à part entière. Bien que Wright se soit inspiré de l'écriture vernaculaire de Hughes, son style d'écriture remonte aux travaux de Mark Twain sur le vernaculaire, notamment dans *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) avec le portrait de l'esclave fugitif Jim. L'étude du travail de Twain sur le vernaculaire est essentielle à l'analyse des œuvres de tous les écrivains américains du XXe siècle qui ont adopté ce style, et celle de Wright en particulier. Twain fut le premier auteur américain à retranscrire avec succès dans ses fictions les dialectes parlés du Sud, tels que le dialecte « nègre » du Missouri, le dialecte rural du Sud, ou encore le dialecte du comté de Pike, pour n'en citer que quelques-uns. L'utilisation par Wright de l'anglais vernaculaire afro-américain dans *Uncle Tom's Children* » est un hommage évident au vernaculaire de Twain. Toutefois, Wright est allé encore plus loin puisque, là où le vernaculaire d'*Uncle Tom's Children* ne lui a pas permis d'atteindre ses objectifs, il n'a pas hésité à embrasser le langage vulgaire comme source d'armes littéraires contre la dépossession dans sa prochaine œuvre intitulée *Black Boy*.

3. Le langage vulgaire comme source inépuisable d'armes contre la dépossession

« Les mots comme source inépuisable d'images et de significations, tel est précisément l'autre voie offerte au lecteur », écrit E. Bouzonviller (2008, p.33) en parlant de l'importance des mots dans l'écriture de John Steinbeck. Dans la même veine, Wright utilise le langage de diverses manières pour combattre la dépossession et s'en affranchir. Puisque toute tentative frontale contre les oppresseurs engendre une violence sans précédent, les personnages dépossédés n'ont d'autre moyen de défense ou d'attaque que le langage, seul outil en leur possession et à leur disposition, pour exprimer leur désarroi face à leur situation. Dans *Uncle Tom's Children*, le langage est utilisé comme une arme contre les dé-posseurs et les Noirs qui se soumettent invariablement aux conditions de la dépossession (W. Melvin, 1979, p.18). La capacité de Wright à utiliser le langage vulgaire comme un ensemble d'images pour solliciter les sens du lecteur est manifeste dans ses œuvres. Selon W. Melvin (1979), ce faisant, le lecteur n'a pas l'impression de lire ; il a le sentiment de voir, d'entendre, de toucher et de ressentir ce qui se passe réellement dans la vie des personnages. Tout au

long des romans, les images sont utilisées au sens propre comme au sens figuré pour émouvoir le lecteur. À cet égard, Wright n'a pas simplement écrit son langage ; il l'a plutôt sculpté afin que ses lecteurs puissent non seulement en saisir mentalement la portée, mais aussi la ressentir. Dans *Black Boy*, Wright maîtrise toutes les nuances et les implications du langage vulgaire, comme le souligne J. Poulos (1997) :

[Wright] understands that language is not a simple communication tool and acts with full awareness of the political uses of labeling language “good” or “bad”. To compose *Black Boy*, [...] Wright needed language to express himself but in acquiring these skills, he risks becoming “bad” by definition of African-American and white cultures. To become the artist, he wanted to be, Richard Wright had to overcome the badness ascribed to his expression because he was African-American and avoided complicity with western ideas of “good literature.” He needed to turn the “good” and “bad” language into “bad” in the African-American sense. Richard Wright accomplishes this negotiation by linking literal “bad” language, dirty words, obscenities, curses, with ideas of inappropriate speech as defined by a racist society. He plays these notions off each other of “good” and “bad” language. (p.55)

De ce passage, il ressort que Wright n'utilise pas le langage de manière conventionnelle, et certainement pas selon les normes de la société oppressive et du canon littéraire. Il déconstruit la notion de bon et de mauvais langage et les redéfinit en fonction de son objectif, en se réappropriant le canon et le langage, le tout dans une imagerie puissante.

Dans certains cas, comme celui de *Uncle Tom's Children*, le langage vulgaire recourt souvent à l'imagerie pour solliciter les sens du lecteur et l'informer des souffrances réelles des dépossédés. Cette technique linguistique rappelle celle de Joseph Conrad lorsqu'il déclare dans la préface à *The Nigger of The Narcissus* (1994) : “All art, therefore, appeals primarily to senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its highest desire is to reach the secret spring of responsive emotions” (J. Conrad, 1994). Un peu plus loin dans ses propos, il ajoute : “ to make [readers] hear, to make [them] feel it [was], before all, to make [them] see” (J. Conrad, 1994). L'expression est donc lâchée : « les faire entendre, les faire sentir, les faire voir ». En d'autres termes, et conformément à la conception de Conrad, le langage littéraire, qu'il soit normal ou vulgaire, doit offrir au lecteur un miroir à travers lequel il puisse voir et ressentir les événements décrits dans le roman. L'intertextualité avec Wright est présente ici, car le langage vulgaire de Wright dans *Uncle Tom's Children* et *Black Boy* fait appel aux émotions et aux sens, tout comme celui de Conrad. Au fait, les deux écrivains partagent le même intérêt pour le langage et l'ont travaillé afin d'atteindre les mêmes objectifs, à la différence que, dans le dialogue des personnages, le narrateur qu'est Wright n'intervient pas tant pour interpréter ou juger la vulgarité de leur langage. Dans ses œuvres, Wright, en tant que narrateur, intervient très peu pour une interprétation du langage vulgaire, laissant ainsi au lecteur le soin de percevoir par lui-même les souffrances des personnages dépossédés exprimées à travers cette forme de langage (W. Melvin, 1979, p.18-19). Melvin résume avec justesse la stratégie langagière de Wright visant à sensibiliser les lecteurs sur la dépossession :

First, consider *sound*. In ‘Fire and Cloud,’ because we hear the repeated ‘wick!’ of the beating, we hardly need to be told that ‘the wick lashed across his bare back.’ Next, *touch*. In ‘Big Boy Leaves Home,’ we race, with the protagonist, down the railroad track ‘towards the sunset,’ aware of the added physical discomfort which makes the boy’s desperate plight all the more compelling [...]. And finally, *sight*. In ‘Bright and Morning Star,’ we watch the sheriff and his men in the clearing as they lift Johnny-Boy and lay him down on his face

and stomach: 'His kneecap rested on the sheer top of the log's back and the toes and his shoes pointed ground-ward.' Readers respond as much as his mother does: 'So absorbed was she in watching that she felt that it was she who was being lifted and made ready for torture.' (p.18)

L'analyse de Melvin met en lumière un fait intéressant : Wright parvient à utiliser un langage dit vulgaire d'une telle force visuelle que le lecteur éprouve de l'empathie pour les dépossédés torturés, ce qui peut le sensibiliser contre les pratiques inhumaines qu'ils subissent dans leur lutte pour la repossession de soi. Le langage vulgaire employé par Wright incite en réalité le lecteur à nourrir un sentiment de deux poids deux mesures envers l'opresseur, puisque celui-ci emploie le même langage vulgaire qu'il refuse au dépossédés. Dans l'œuvre de Wright en général, et dans *Uncle Tom's Children* et *Black Boy* en particulier, le vulgaire est utilisé comme une arme tant par les personnages dépossédés que par leurs oppresseurs. Cependant, pour utiliser le vulgaire efficacement, il faut d'abord en maîtriser les compétences linguistiques. Dans le contexte de la dépossession, l'acquisition de ces compétences représente une réelle menace pour l'opresseur, qui bloque et interdit toute tentative d'apprentissage et d'utilisation du langage, puisque le groupe opprimé est censé rester ignorant et privé de ce langage. La maîtrise du langage vulgaire est perçue comme une mauvaise chose par le groupe dominant, car elle peut servir à perturber l'ordre social établi. Dans son article intitulé « Shouting Curses: The Politics of Bad Language in Richard Wright's *Black Boy* », J. Poulos (1997) explique le contexte dans lequel la notion de « mauvais » ou langage vulgaire est employée. Pour elle, le terme a une double signification, car il semble que seuls les propos de Richard dans *Black Boy* soient considérés comme inappropriés, alors que les Blancs utilisent eux aussi ce même langage vulgaire pour se faire entendre. Elle évoque une scène de *Black Boy* où Richard est surpris de voir des Blancs employer cette forme de langage pendant leurs repas :

'What the hell!' He snarled. 'Every morning it's these damn eggs for breakfast.'
 'Listen, you sonofabitch,' the woman said, sitting too, 'you don't have to eat 'em.'
 'You might try serving some dirt,' he said, and forked up the bacon.
 I felt I was dreaming. Were they like that all the time? [...]
 A young girl came and flopped into her chair.
 'That's right, you bitch,' the young man said. 'Knock the food right out of my goddamn mouth.' (R. Wright, 1970, p.175)

Comme ce passage nous laisse comprendre, Richard semble déconcerté par l'emploi de tels mots par les Blancs qui se disent civilisés par rapport à lui. La surprise de Richard serait évidemment accompagnée d'un sentiment d'injustice, puisqu'il ne lui est pas autorisé d'employer le même langage. Le vulgaire est fréquemment employé parmi les Blancs, mais lorsque le jeune personnage, Richard, emploie la même forme de langage dans son entourage, il se heurte à des réactions négatives, ce qui laisse penser que le langage n'est nécessairement mauvais en soi que selon le contexte social dans lequel il est employé. Les personnages, noirs comme blancs, craignent ceux qui maîtrisent et utilisent le langage vulgaire à l'instar de Richard qui a fait de son usage défensif et offensif son sport favori. Par ailleurs, la famille de Richard n'a pas tout à fait tort de le craindre lorsqu'il fait étalage de ses compétences linguistiques en matière de vulgaire, car son apprentissage et son usage commencent au sein de sa propre famille avant de se manifester à l'extérieur. La capacité de Richard à exploiter le langage vulgaire pour se défendre contre toute forme de dépossession

familiale apparaît dès la scène du chaton dans *Black Boy*. Alors que son père lui interdit de parler en sa présence, un chat miaule à sa place. Son père lui ordonne alors : « Kill that goddamn thing ! » (R. Wright, 1970, p.17). Et c'est fait ! Le père de Richard vient d'ouvrir une brèche qui lui permet d'utiliser ses mots, empreints de colère, pour protester contre l'absence de liberté d'expression au sein de sa famille. Richard explique lui-même sa démarche :

He has said to kill the kitten and I would kill it! I knew that he had not really meant for me to kill the kitten, but my deep hate of him urged me toward a literal acceptance of his word. 'He said for us to kill the kitten,' I told my brother.
 'He didn't mean it,' my brother said.
 'He did, and I'm going to kill 'im.' [...].
 'He didn't really say kill 'im,' my brother protested [...].
 'I killed 'im,' I whispered [...].
 'He didn't mean for you to kill 'im,' my brother said.
 'Then why did he tell me to do it?' I demanded.
 My brother could not answer, he stared fearfully at the dangling kitten [...].
 I waited, resolving to defend myself with my father's rash words, anticipating my enjoyment in repeating them to him even though I knew that he had spoken them in anger. (R. Wright, 1970, p.17-18)

A travers ce passage du roman, le lecteur comprend que Richard utilise les mots de son père au pied de la lettre pour le vaincre. On assiste également à la joute verbale qui s'engage entre Richard et Léon, son frère, mais le premier prend l'ascendant, le second étant finalement incapable de répondre. La suite de la scène révèle que le père de Richard est tellement dépassé qu'il ne peut punir son fils. Seule Ella, sa mère, arrive à punir Richard en l'obligeant à enterrer le chaton dans l'obscurité. Malgré cette punition, l'analyse permet de comprendre qu'il a déjà remporté sa bataille verbale contre son père en exploitant son propre langage vulgaire, une analyse partagée par Jenifer Poulos. La stratégie verbale de Richard contre son père relève d'une politique du langage vulgaire généralement employée par les Afro-Américains pendant les périodes de la discrimination et de la dépossesion raciales blanches aux Etats-Unis dans la première moitié du 20^e siècle. Le travail d'orfèvre de J. Poulos (1997) sur cette question de politique du langage vulgaire nous en donne plus de détails : 'Bad' language can be good, the obscenity of an African-American expressing him/herself also frees African-Americans from the stereotypes imposed on them by an oppressive white culture [...]. 'Bad' means 'good,' and originates from the terminology of the poorest Black Americans, either as simple irony or based on the assumption that what is bad in the eyes of the white establishment is good for them [...]. The African-American community understands that language is not a simple communication tool and acts with full awareness of the political uses of labeling language 'good' or 'bad.' (p.54)

Poulos nous montre clairement que les Afro-Américains préfèrent le langage qualifié de vulgaire par les Blancs car, au regard de l'hostilité raciale des Blancs contre les Noirs, tout ce que les Blancs disent être mauvais pour eux devrait être ironiquement bon, d'où la naissance du concept afro-américain « *bad is good* ». Dans cette logique, si le Blanc qualifie leur langage de vulgaire, cela signale la gloire de ce langage qui ne peut en réalité n'être que bon. L'usage du langage vulgaire par Wright dans ses œuvres s'inspirent certainement de cette logique. Le langage vulgaire est vraiment au cœur de la stratégie de Wright, car il est

la forme de langage qui peut contester l'autorité oppressive ou susciter des remords et regrets. Ce langage vulgaire a profondément marqué Wright en tant qu'artiste engagé : il a acquis une excellente maîtrise de celui-ci, même s'il est considéré comme non-conformiste par ses pairs. Dans *Black Boy*, même les membres de la famille de Richard lui en veulent pour sa capacité à manipuler ce langage afin de perturber son entourage. De toute évidence, Richard ne comprend pas pourquoi sa communauté interdit ce langage, alors qu'elle reste muette lorsque les Blancs l'utilise à son encontre. Néanmoins, Richard reste ravi de pouvoir défier sa communauté en utilisant son langage vulgaire pour produire un impact saisissant. L'impact le plus saisissant du langage vulgaire, sans doute, peut être constaté dans *Black Boy*. Dans cette scène, tandis que sa grand-mère oppressive le lave, le petit Richard lui lance cette phrase : « When you finish, kiss back there » (R. Wright, 1970, p.49), ce qui montre une invitation tacite à lécher son anus après le bain. La suite de la scène nous montre une grand-mère terriblement immobile, son visage figé, ses yeux noirs et profonds flamboyants, avant de pouvoir réagir. Elle soulève le filet à bain et le fracasse contre la tête de Richard. La violente réaction de la grand-mère de Richard lui permet de découvrir le pouvoir des mots. Elle lui montre que la force physique n'est pas le seul facteur déterminant. Par les mots, même le plus faible peut porter un coup dur aux personnes prétendument plus fortes, comme c'est le cas avec sa grand-mère. Dès lors, bien que Richard prétende ne pas saisir toute la portée de ses mots, il prend conscience de leur impact sur autrui, ce qui renforce son désir de maîtriser la langue pour l'utiliser comme une arme contre ses oppresseurs. Cette scène reflète la manière dont Wright dépasse les limites du langage qui lui sont imposées afin de démontrer qu'il peut servir à exprimer son individualité et, de fait, par le langage, s'inscrire dans une littérature wrightienne de revendication par les mots à travers l'écriture du vulgaire.

Conclusion

De tout ce qui précède, il ressort que le langage joue un rôle prépondérant dans la littérature afro-américaine en général, et dans *Uncle Tom's Children* et *Black Boy* de Richard Wright en particulier. Comme le montre l'analyse, les langages vernaculaire et vulgaire sont utilisés comme des haut-parleurs pour dénoncer toute forme de dépossession. Ces formes de langage sont directes et transmettent fidèlement les pensées et les visions de l'auteur, dans un style qui semble indiquer que le romancier se doit de décrire les faits avec simplicité, tels qu'ils sont perçus, vécus ou entendus, qu'ils soient laids ou beaux. En effet, dans les deux œuvres de Wright, la vulgarité est généralement jugée non pas selon sa nature, mais selon sa finalité. Le langage vernaculaire ou vulgaire se départit du langage romantique, parfois empreint de figures esthétiques obscures, et adopte un langage simple et dialectique, presque journalistique. Ce langage, choisi pour provoquer, vise à choquer les lecteurs, blancs comme noirs, et à les sensibiliser à la question de dépossession dans la société américaine. Au regard de ce qui a été démontré plus haut, nos deux postulats initiaux selon lesquels la manipulation de la langue à travers le vernaculaire permet à Wright de se réapproprier ses droits devant ses oppresseurs, et du second selon lequel le langage vulgaire demeure pour lui une source inépuisable d'armes littéraires contre la dépossession, se révèlent être valides. Il nous paraît désormais clair que ces deux formes de langage ne sont pas utilisées comme de simples canaux de communication. Bien au contraire, elles sont utilisées comme de véritables armes littéraires pour des sans-voix afro-américains comme Richard Wright qui s'en sont servis pour faire face à la dépossession. Les études précédentes qui ont concerné le langage vernaculaire ou vulgaire dans la littérature afro-américaine se sont concentrées

beaucoup plus sur les aspects linguistiques, occultant ainsi le pouvoir social, psychologique et politique de ces formes de langage pour les écrivains afro-américains. Certes, cette étude comble un tant soit peu ce gap, mais reste limitée, puisqu'elle n'analyse que deux œuvres de Richard Wright. Comme perspective de recherche, nous suggérons le réexamen des œuvres littéraires afro-américaines du 20^e siècle qui utilisent le vernaculaire et le vulgaire, en vue de réévaluer l'impact de ces deux formes de langage sur la lutte littéraire contre toutes les formes de dépossession.

Références bibliographiques

- BALDWIN James, 1949, « Everybody's Protest Novel », Boston, *Partisan Review*, pp.485-489.
- BOUZONVILLER Elisabeth, 2008, « Traces et migrations dans *The Grapes of Wrath* », Représentations- Hors-série 2, pp.27-35.
- CONRAD Joseph, 1994, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Doubleday, Page and Company.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1986, *Kafka. Towards Minor Literature*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- , 1987, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- , 1983, « What is Minor Literature? », *Mississippi Review*, Vol. 11, N°3, pp.13-33.
- DUALE Christine, 2016, « Glissement du « Mode Majeur » au « Mode Mineur » dans *The Best of Simple* de Langston Hughes », Miranda, p.170.
- [https : journalsopenedition.org/Miranda/8102/](https://journalsopenedition.org/Miranda/8102/), Consulté le 14/03/2026.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, <https://www.britannica.com>, Consulté le 14/03/2026.
- FOURNIER-GUILLEMETTE Rosemarie, 2011, Traduction et interprétation : de la traduction du vernaculaire noir américain chez Hurston, Walker et Sapphire, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- GIYATMI, WIJAYAVA Ratih, WIDARWATI Nunun Tri, 2017, « Swearing Used in Richard Wright's *Black Boy* », *Language & Language Teaching Journals*, Vol. 10, N°1, pp.62-82.
- HUBER Sophia, 2018, *African American Vernacular English as a Literary Dialect: A Linguistic Approach*, München, Herbert Utz Verlag.
- ILES Yamina, BELMEKKI Amine, 2022, « Exploring the Use of Black English Vernacular in the American Narrative: Case of Uncle Tom's Cabin by Harriet Beecher Stowe, Towards a Sociolinguistic Perspective », *Djousour El Maarefa*, Vol. 8, N°2, pp.662-672.
- MELVIN, G. Williams, 1979, «Bringing Readers to their Senses: Imagery in Richard Wright's Uncle Tom's Children», *Black American Literature Forum*, Vol. 13, N°1, pp.18-19.
- POULOS Jennifer H, 1997, «Shouting Curses: The Politics of Bad Language in Richard Wright's Black Boy», *The Journal of Negro History*, Vol. 82, N°1, pp.54-66.
- US DEPARTEMENT OF STATE, «Declaration of Independence», <https://www.state.gov>. Consulté le 14/03/2026.
- WRIGHT Richard, 1970, *Black Boy*, London, Jonathan Cape.
- WRIGHT Richard,, 1993, *Uncle Tom's Children*, New York, HarperPerennial.