

La langue du peuple dans la littérature

La langue du peuple dans la littérature

Le français populaire mis en texte, de l'âge classique
à nos jours

Édité par
Andreas Dufter et Susanne Zepp-Zwirner

DE GRUYTER

The open access publication of this book has been supported by the Open Access Publication Funds of the University Library Duisburg-Essen and by the LMU Open Access Fund.

ISBN 978-3-11-154697-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-154761-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-154813-5
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111547619>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content that is not part of the Open Access publication (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.). These may require obtaining further permission from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2024943976

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2025 the author(s), editing © 2025 Andreas Dufter and Susanne Zepp-Zwirner, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: Jacques Gaimard/Pixabay
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Table des matières

Andreas Dufter & Susanne Zepp-Zwirner

Introduction — VII

Marinus Wiedner

La langue des Gascons dans la littérature française du XVI^e siècle au XVII^e siècle — 1

Gilles Siouffi

Lettres « populaires » fictives entre les XVII^e et XIX^e siècles — 27

Selina Seibel & Aline Wieders-Lohéac

Les mystères du langage populaire : l'argot et le carnavalesque dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue — 51

Véronic Algeri & Oreste Floquet

Sur l'omission du *ne* dans *Les Rougon-Macquart* : aspects linguistiques et stylistiques — 75

Cyrille François

Une voix paysanne authentique sans « patoiserie » : Le défi de Guillaumin dans *La Vie d'un simple* — 93

Stephanie Bung

Saisir « par le dedans ». Création littéraire et langue du peuple dans *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe — 115

Vincent Berthelier

Du titi au truand : argot et effet d'argot dans le roman noir français d'après la Libération — 131

Martina Stemberger

La parole au « bas peuple » ? Langage populaire et polyphonie chez Despentès — 145

Nicolas Peyrou

La mise en scène du parler (jeune) des cités dans *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène — 173

Paul Cappeau & Catherine Schnedecker

Comment parlent les jeunes de milieux défavorisés dans la littérature contemporaine ? Traits linguistiques présents et absents — 203

Catarina von Wedemeyer

Violence expressive – La langue du crime chez Leïla Slimani et Marie NDiaye — 231

Andreas Dufter & Susanne Zepp-Zwirner

Introduction

Le volume que le lecteur a sous les yeux est issu d'une section de congrès, le 13^e Congrès des Francoromanistes (*Frankoromanistentag*), qui s'est tenu en septembre 2022 à l'Université de Vienne. L'événement scientifique tout entier était axé sur le thème général « populaire ! » [sic] et souhaitait, à partir de cette « épithète magique » (Bourdieu 1983, 98), d'une part étudier les registres de la langue française auxquels ce qualificatif s'applique traditionnellement, d'autre part se pencher sur la littérature dite populaire, la littérature par et pour le « peuple », mais bien sûr aussi la représentation du « peuple » dans les littératures et cultures francophones. Comme il est souvent de mise dans le domaine des lettres modernes, le congrès prévoyait toute une série de sections propres aux champs de recherche linguistiques, littéraires et culturels ainsi qu'à la didactique du français, afin d'être le plus représentatif possible de l'éventail des études en la matière. Un colloque de cette ampleur représente en même temps une occasion rare de rencontres et d'échanges scientifiques non seulement au sein des différentes (sous-)disciplines, mais aussi entre elles. C'est pourquoi les éditeurs du volume ont saisi l'opportunité de proposer une section « transversale » qui devait permettre aux linguistes et aux spécialistes en littérature d'entamer un dialogue productif. Alors que traditionnellement, d'éminents philologues combinaient tout naturellement l'analyse linguistique et l'interprétation des textes littéraires – pensons à Leo Spitzer et Roman Jakobson, pour n'en citer que deux – il semble qu'une certaine aliénation se soit installée entre les deux champs au cours des dernières décennies, en raison de l'inévitable obligation de se spécialiser, mais aussi de conditions institutionnelles qui ne semblent guère propices aux échanges entre les disciplines. Certes, les manifestations scientifiques pour étudier les rapports entre la langue et la littérature sont loin d'avoir été inexistantes. En 1984, par exemple, des chercheurs renommés des deux disciplines se sont réunis à Stanford pour un symposium portant sur le rythme linguistique et ses rapports avec la métrique. Or, comme l'indique la préface du volume d'actes, on ne pouvait ignorer qu'une certaine désaffection régnait dans le colloque, et cela dès ses débuts quand « the scholars from the two disciplines approached each other warily, and they ate at different restaurants » (Youmans 1989, xii).

Pourtant, les deux camps auraient, nous en sommes convaincus, de nombreuses raisons d'apprendre à nouveau l'un de l'autre. Du côté des études littéraires, nous aimerions rejoindre la position de Minnick (2004). Dans sa monographie

Andreas Dufter, München

Susanne Zepp-Zwirner, Duisburg-Essen

consacrée à la représentation littéraire des parlers afro-américains, elle affirme : « Linguistic analysis of literary dialect can and does lead to conclusions about the artistic functions of the literary dialect in a given work. » (Minnick 2004, 32). Lorsque nous abordons la linguistique historique, le corpus de référence pour le français reste FRANTEXT, et comme indiqué sur le site, ce corpus ne contient pas moins de « 90% de textes considérés comme 'littéraires' regroupant tous les genres »¹. Pour ce qui est de la langue contemporaine, les grammaires de référence continuent d'exploiter amplement les textes littéraires dans leurs exemples (cf., pour la *Grande Grammaire du Français*, Abeillé 2021, xxvii). Aujourd'hui encore, il ne semble pas inutile de rappeler que toutes les analyses textuelles doivent tenir compte de la composition du corpus dans leurs interprétations. La contextualisation littéraire et socio-historique nécessaire n'est pas toujours effectuée avec le soin qui s'impose et, dans l'étude des textes littéraires, on déduit parfois trop rapidement, à partir d'une période historique donnée, des particularités linguistiques qu'on prétend appliquer au « français » tout court. La spécificité des textes littéraires implique que certaines variantes linguistiques soient surreprésentées, alors que d'autres sont sous-représentées par rapport à d'autres types de textes écrits (cf. Jucker 2021). Cela est d'autant plus vrai pour la reconstruction de variétés linguistiques en dehors des normes de l'écrit, notamment pour la langue parlée dans le cadre de dialogues de roman et au théâtre (cf. Goetsch 1985 ; François 1999 ; Petitjean/Privat 2007 ; Favart 2010 ; Favart/Petitjean 2012 ; Planchenault 2017 ; Rossi-Gensane et al. 2021 ; Rosier 2024). Après tout, la « langue de Molière » est aussi celle de Malherbe, marquée par une puissante tradition prescriptive, d'abord à la cour, puis à l'école. Depuis le siècle classique, la littérature française a toujours été confrontée à des attentes normatives. Même les textes littéraires qui s'éloignent de façon plus ou moins flagrante des normes de l'écrit n'invalident guère le français de référence, car c'est évidemment par rapport à celui-ci que la déviance se définit. Pour ce qui est de la mise en scène de l'oralité dans les textes narratifs et dramatiques, toute volonté mimétique se heurte, dans un premier temps, aux limitations du code graphique (Dufter/Hornsby/Pustka 2020). Mais il y a plus : les déviations par rapport aux normes graphiques, les écarts par rapport aux structures grammaticales admises, les choix lexicaux relevant du « non-standard » – bref, les dispositifs pour « faire oral » – n'échappent pas non plus aux stéréotypes, à la stylisation, aux codes littéraires (Grenouillet/Reverzy 2006 ; Wolf 2019 ; Nicolosi 2020). Lorsqu'il s'agit de faire résonner les « voix du peuple », les défis de l'écriture littéraire s'accroissent encore davantage : chez nombre d'auteurs issus des couches sociales aisées, « l'exotisme du verbe populaire » (Wolf

1 Cf. <https://www.frantext.fr/information> (consulté le 30/09/2024).

1990, 11) semble encourager une représentation de l'oral plutôt fantaisiste. Ce n'est certainement pas le souci d'authenticité qui prime, ni dans le courant réaliste (cf. Perrin-Naffakh 1992 ; Dürrenmatt 2020, 246–253) ni dans le naturalisme (cf. Barbéris 1989 ; Charlier 2023). Il se pourrait même, comme Minnick (2004) le signale dans ses analyses de la mise en texte des parlers afro-américains, qu'une représentation de ces parlers qui se voudrait authentique risque de paraître stigmatisante, surtout si les auteurs eux-mêmes n'appartiennent pas à la communauté noire :

[...] there seem to be far fewer examples today of white-authored representation of African American speech. Perhaps this is the result of increased sensitivity to the complications inherent in attempting to render black voices authentically, given the troubling history of these renderings. It is probably also an acknowledgment of revised critiques of nineteenth- and earlier-twentieth-century dialectal representations, critiques which are less accepting of speech representations as possible stand-ins for other strategies of stereotypical characterization. (Minnick 2004, 27)

Pour la littérature française, il resterait à vérifier si une telle réticence vis-à-vis d'une mise en texte réaliste de la langue du peuple se manifeste également chez certains auteurs provenant des milieux intellectuels et privilégiés. En même temps, il faut constater un regrettable manque d'intérêt porté aux « écrits de celles et ceux qui triment au bas de l'échelle » (Vigna 2016, 11). Cette négligence semble d'autant plus fâcheuse que, dans l'histoire du français moderne, la dimension sociale, diastratique, de la variation linguistique a pris de plus en plus d'importance, tandis que la dimension géographique, diatopique, s'est progressivement nivelée (Siouffi 2024, 745–746).

Dans notre section, nous avons souhaité repenser les traits linguistiques associés au « peuple » dans la littérature française. Loin de nous contenter d'une étude des personnages secondaires dans un contexte aristocratique ou bourgeois (valets, servantes, faubouriens, etc.), nous nous sommes aussi intéressés aux protagonistes dans les œuvres littéraires qui accordent une place centrale à la classe ouvrière ainsi qu'aux milieux défavorisés dans une société post-industrielle. Notre section s'est penchée justement sur les différences entre le français dit populaire, qualificatif « qui ne peut se débarrasser de sa fonction déclassante » (Gadet 2003, 113), et ses représentations littéraires, en mettant l'accent sur les fonctions poétologiques de cette oralité mise en texte. Ce faisant, nous avons aspiré à recenser les efforts mimétiques de différents auteurs, tout comme leur volonté de stylisation, voire leurs intentions parodiques et caricaturales, dans un panorama allant des personnages gascons dans la littérature des XVI^e et XVII^e siècles (Marinus **Wiedner**) aux parlers des cités dans les romans français de l'ultra-contemporain (Nicolas **Peyrou** et Paul **Cappeau**/Catherine **Schnedecker**).

Bien entendu, les romans dans lesquels le peuple, notamment parisien, et son langage argotique font leur grande entrée, ne sauraient manquer, d'où des contributions portant sur Eugène Sue (Selina **Seibel**/Aline **Wieders-Lohéac**), Émile Zola (Véronique **Algéri**/Oreste **Floquet**), le roman noir d'après-guerre (Vincent **Berthelier**) ainsi que l'œuvre littéraire de Virginie Despentes, « écrivaine 'populaire' à plus d'un titre » (Martina **Stemberger**), comme l'article le signale à bon droit. Pour remédier quelque peu au manque d'intérêt pour les auteurs « au bas de l'échelle », Cyrille **François** se propose d'étudier un roman écrit par un paysan, Émile Guillemin, dont l'écriture littéraire ne s'avère justement pas alignée sur le français populaire. C'est encore un autre cas de figure qui est abordé dans la contribution de Gilles **Siouffi**, qui analyse des lettres fictives visant à imiter l'écriture des peu-lettrés et les compare à la correspondance privée authentique dans les classes populaires. L'écart entre une origine bourgeoise et l'évocation linguistique de la classe ouvrière est également au cœur de l'analyse par Stéphanie **Bung** de l'auteure belge Madeleine Bourdouxhe. En guise d'envoi, Catarina **von Wedemeyer** nous emmène au-delà du seul aspect linguistique, en étudiant la représentation de la violence envers les femmes, sur le plan linguistique et bien au-delà, chez Leïla Slimani et Marie NDiaye. Dans ce qui suit, nous présenterons brièvement chacune des contributions.

Le premier article, par Marius **Wiedner**, explore la représentation de l'oralité gasconne dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles. Wiedner commence par examiner les stéréotypes associés aux Gascons et à leur langue durant cette période, en offrant un bref aperçu de la langue gasconne elle-même. Par la suite, il interroge la représentation de cette oralité dans les œuvres de quatre auteurs français : Rabelais, de Reboul, d'Aubigné et Molière. Il s'avère que ces auteurs intègrent à des degrés très divers le gascon authentique (ou les variétés occitanes apparentées) dans la caractérisation linguistique de leurs personnages gascons. Dans certains cas, l'évocation du gascon se limite à l'inclusion de quelques lexèmes, notamment sous forme de jurons. Les auteurs postérieurs à Rabelais tendent à sélectionner un ensemble restreint de caractéristiques emblématiques, tant au niveau des graphies que du vocabulaire, pour créer des effets humoristiques, en privilégiant la lisibilité plutôt que l'authenticité linguistique. Dans la conventionnalisation du parler gasconnaise au sein de la littérature française, Molière semble avoir joué un rôle crucial.

L'article suivant, de Gilles **Siouffi**, aborde le genre des lettres fictives, en particulier comme moyen de représentation des coutumes « populaires ». À travers une lecture attentive des *Lettres de la grenouillère* (1756) de Jean-Joseph Vadé, Siouffi révèle que ces lettres fictives s'ancrent profondément dans la tradition de la littérature épistolaire populaire qui a émergé au XVII^e siècle, une époque où même les classes les moins éduquées commençaient à pratiquer la correspon-

dance. Il interprète les lettres fictives du XVIII^e siècle comme un genre discursif destiné à représenter le « peuple ». Cette interprétation est étayée par une analyse de plusieurs œuvres clés : les *Lettres à Babet* (1673) d'Edme Boursault, les *Lettres de la grenouillère* (1756) de Vadé ainsi que les *Mémoires d'un forban philosophe* (1829), texte qui contient une lettre écrite par un personnage populaire. Siouffi démontre que les marqueurs du langage populaire varient considérablement d'un auteur à l'autre. Son article propose une caractérisation nuancée de ce nouveau mode de stylisation, en explorant ses implications esthétiques et pragmatiques, et offre d'importantes perspectives théoriques sur la représentation littéraire de la langue.

Avec l'article de Selina **Seibel** et Aline **Wieders-Lohéac**, nous passons au petit peuple parisien de la monarchie du Juillet tel qu'il est mis en scène dans le roman *Les Mystères de Paris* par Eugène Sue, le premier roman publié en feuilleton dans un quotidien français, entre 1842 et 1843. Les auteures y analysent le fonctionnement de la langue comme marqueur critique de la mobilité sociale. L'une de leurs principales conclusions est que, dans le récit de Sue, c'est l'argot plutôt que le français normatif qui sert à identifier les membres reconnus de la société. Seibel et Wieders-Lohéac interprètent cette représentation linguistique comme une inversion carnavalesque bakhtinienne de la hiérarchie sociale du XIX^e siècle. Cette interprétation est soutenue par une lecture attentive du texte et une contextualisation socio-historique rigoureuse, suggérant que le traitement du langage dans le roman reflète un intérêt sociétal de plus en plus manifeste pour les classes inférieures au cours du XIX^e siècle.

S'attachant elles aussi au genre du roman, Véronic **Algeri** et Oreste **Floquet** proposent une analyse quantitative et qualitative de l'omission du *ne* de négation dans le cycle romanesque des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola. En examinant le premier volume, *La Fortune des Rougon*, publié en 1871, les auteurs montrent que l'absence du *ne* se manifeste tardivement dans le cycle, et seulement de manière intermittente. Algeri et Floquet soutiennent que l'omission du *ne* est liée à la trajectoire sociale des personnages, sans pour autant s'aligner systématiquement sur d'autres marqueurs de la « langue orale populaire ». Par la suite, les auteurs présentent une réflexion nuancée sur le mimétisme linguistique chez Zola. Selon eux, l'omission du *ne* contribue à la stylisation de la langue parlée, conformément aux principes du naturalisme, où Zola considère la « langue populaire » comme un élément crucial de la détermination sociale et l'utilise comme une stratégie d'authentification dans son récit. Cependant, Algeri et Floquet démontrent que l'absence épisodique du *ne* chez Zola sert davantage à marquer une déviation par rapport aux normes linguistiques qu'à dépeindre de manière authentique les modes de discours d'un milieu social défini.

La contribution de Cyrille **François** nous mène loin des « grands auteurs » et nous propose une analyse de *La Vie d'un simple* d'Émile Guillaumin, écrivain et agriculteur. Publié en 1904, ce récit narre la vie d'un paysan du XIX^e siècle, en se fondant sur une connaissance intime du milieu. Le fait qu'un paysan fasse ici œuvre littéraire a conduit plus d'un lecteur à estimer que la représentation de la langue populaire était – inévitablement – authentique. Or, François démontre que cette présomption est erronée. En réalité, il s'agit d'une œuvre soigneusement élaborée qui dépasse la simple reproduction du langage populaire. François illustre comment Guillaumin utilise des techniques littéraires sophistiquées pour transmettre la voix des paysans de manière nuancée. Le roman intègre des termes techniques ou régionaux, souvent mis en évidence par des guillemets, des italiques ou des notes explicatives. Guillaumin a dû relever le défi de décrire la vie des paysans et de donner voix à leur expérience sans recourir aux patois, qu'il considérerait comme susceptibles de dévaloriser l'image des paysans. La contribution examine les stratégies employées par Guillaumin, en mettant tout particulièrement l'accent sur les rééditions du roman dans lesquelles l'auteur a effectué de nombreuses révisions, reflétant ainsi sa quête continue d'authenticité.

Stephanie **Bung** nous propose ensuite une interprétation du roman *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe, publié en 1937, en se concentrant sur la manière dont l'auteure représente les réalités vécues par les femmes de la classe ouvrière. Bung soutient que Bourdouxhe utilise des stratégies narratives spécifiques pour permettre aux lecteurs de s'immerger dans les pensées et les émotions les plus intimes des personnages. En examinant la voix narrative hétérodiégétique, qui semble parfois dialoguer directement avec les protagonistes, Bung révèle comment cette approche génère une dynamique singulière d'intimité et de détachement dans l'univers du roman. L'article analyse également le registre linguistique particulier à travers lequel la voix narrative interagit avec divers personnages, notamment ceux appartenant à la classe ouvrière. Selon Bung, le détachement de Bourdouxhe par rapport aux normes linguistiques conventionnelles du français lui permet de créer un narrateur capable d'explorer la psyché de personnages évoluant en dehors de sa propre sphère sociale bourgeoise.

Nous en arrivons à la France de l'après-guerre avec l'article de Vincent **Berthelier**, qui procède à une analyse stylistique du genre du roman policier. Berthelier se concentre en particulier sur la fonction de l'argot tel qu'il est employé dans ces œuvres, en examinant comment il dépasse les limites du langage et du lexique traditionnellement associés aux classes ouvrières ou à la criminalité. Son article explore la manière dont ces romans utilisent l'exagération et l'expression exacerbée pour codifier les milieux populaires et criminels qu'ils décrivent. Cette approche linguistique novatrice non seulement renforce l'authenticité des décors, mais met également en lumière la créativité stylistique des auteurs. En recourant à ces

techniques, les écrivains réussissent à surmonter les difficultés d'intelligibilité souvent associées à l'argot, rendant le récit plus accessible à un public plus large tout en préservant l'ambiance désirée. L'analyse de Berthelier démontre comment ces choix stylistiques enrichissent et complexifient le genre du roman policier, reflétant la dynamique sociale et culturelle de l'époque.

Virginie Despentes est au centre de l'article suivant, de Martina **Stemberger**. Cette contribution entreprend une étude originale du corpus littéraire de cette auteure-phare de l'ultra-contemporain, depuis son premier roman *Baise-moi* jusqu'à son œuvre la plus récente, *Cher connard*. Stemberger se concentre sur le mode particulier de représentation linguistique de Despentes, caractérisé par sa facture brute et familière, fortement imprégnée d'argot, d'anglicismes et de verlan. Elle établit un lien entre ce style singulier et la posture résolument anti-bourgeoise et non académique de l'auteure, tout en soulignant que Despentes, loin de se situer en marge, s'est solidement affirmée dans le courant littéraire dominant, comme en témoigne son *Apocalypse bébé*, lauréat du Prix Renaudot, sa trilogie *Vernon Subutex*, ainsi que son appartenance à l'Académie Goncourt. En examinant l'œuvre dans son intégralité, Stemberger révèle comment les défis inhérents à la représentation littéraire de la parole populaire, tant orale qu'écrite, sont de plus en plus marqués à mesure que Despentes traverse un processus d'embourgeoisement auto-ironique. Malgré cette évolution, Stemberger établit que le langage populaire, en contraste avec le « langage de l'autorité », demeure un outil poétique et politique crucial dans l'écriture de Despentes. À travers une analyse détaillée de la narratologie et du style, Stemberger extrait les spécificités esthétiques et les fonctions idéologiques du langage populaire dans l'œuvre de cette auteure.

Nicolas **Peyrou**, quant à lui, examine la représentation de l'oralité dans le roman *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène. Dans un premier temps, Peyrou observe que chez Guène, les traits associés au langage parlé ne se limitent pas aux dialogues, mais imprègnent l'ensemble du récit, lequel est présenté du point de vue de Doria, une jeune fille franco-marocaine de quinze ans. Peyrou considère ces éléments de langage oral comme un reflet du *parler (jeune) des cités*, un concept dérivé du vernaculaire urbain contemporain tel que défini par Marchessou (2018). Il soutient que la mise en texte de cette variété linguistique se manifeste aux niveaux lexical, morphosyntaxique et pragmatique, et même dans l'adaptation graphique de certains lexèmes français afin d'imiter les accents arabes. Peyrou accorde une attention particulière au contexte culturel dans lequel évoluent les personnages du roman, en mettant en évidence le rôle des stratégies phonographiques pour renvoyer à différentes identités ethniques et sociales.

La contribution de Paul **Cappeau** et Catherine **Schnedecker** est également dédiée à des romans mettant en scène de jeunes protagonistes issus de milieux

défavorisés, souvent périurbains. Les auteurs étudient les discours de jeunes locuteurs issus de la classe ouvrière tels qu'ils sont représentés dans quatre romans récents. Ils examinent un large éventail de traits lexicaux, de marqueurs discursifs ainsi que des structures syntaxiques non-canoniques. En comparant ces données à des corpus oraux contemporains, Cappeau et Schnedecker identifient certains éléments bien attestés dans ce corpus de documentation orale, mais plus ou moins absents des dialogues littéraires. Ils suggèrent que cette non prise en compte de certains marqueurs du parler jeune n'est pas due au hasard, mais que leur utilisation aurait rendu le texte trop déviant par rapport aux habitudes de lecture du lectorat francophone.

Dans la dernière contribution à ce volume, Catarina **von Wedemeyer** analyse les romans *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani et *La vengeance m'appartient* (2021) de Marie NDiaye, en mettant l'accent sur la façon dont elle traite le thème de l'infanticide. Wedemeyer interprète la représentation de ces actes comme un reflet des expériences vécues par des individus systématiquement réduits au silence et confrontés à une précarité sociale sévère. Elle examine la façon dont le langage est utilisé dans ces romans pour aborder les questions d'injustice sociale : dans l'œuvre de Slimani, comme un acte de revanche contre le classisme, et dans celle de NDiaye, comme une forme de libération d'un carcan patriarcal.

Il ressort de ces contributions que, dans les littératures francophones, la mise en texte de la langue du peuple revêt une pertinence cruciale dans la mesure où la langue risque de décider des modalités de la participation à la société. L'habillement linguistique de la langue du peuple dans la littérature n'est jamais innocent. Nos réflexions convergent ici avec des raisonnements déjà formulés par Azevedo (2002) à propos des dialectes littéraires dans les littératures hispanophones et lusophones. Selon cet auteur, l'intérêt de telles mises en scène littéraires de différents groupes sociaux va bien au-delà de l'analyse littéraire *stricto sensu*, car il concerne « what the interplay of prestigious and nonprestigious speech discloses about relationships between language and power, marginalization and social exclusion, and the role of language variation in the formation and maintenance of social hierarchies and cultural ideologies » (Azevedo 2002, 505).

Plus généralement, notre rencontre scientifique avait invité à ranimer le débat entre linguistes et spécialistes en littérature à propos de l'épithète de « populaire », poursuivant ainsi l'approche critique de Bourdieu (1983). Bourdieu a clairement averti que le terme « milieux populaires » risquait d'être adapté aux intérêts politiques et aux préjugés sociaux, et qu'il soutenait non seulement les différences linguistiques, mais aussi les différences sociales dans le sens d'une domination symbolique. Notre section a cherché, à cet égard, à présenter des analyses différenciées au lieu de notions essentialisantes sur la « classe populaire ».

Dans nos discussions, nous avons également abordé d'autres aspects de la réflexion linguistique de Bourdieu, par exemple lorsque nous avons discuté de l'évaluation hiérarchique des langues régionales et des formes populaires de la langue officielle par rapport à la langue que l'on parle dans la soi-disant « meilleure » classe sociale. Le rabaissement des variétés régionales au rang de « patois » d'une part, et la dévalorisation des formes populaires supposément entachées de « fautes » et de « provincialismes », qualifiées de « jargon » ou de « mauvais français » d'autre part, se voient reflétées dans la littérature. Dans leur essai « Le fétichisme de la langue », Bourdieu/Boltanski (1975) ont indiqué que dans nos disciplines, nous adoptons trop souvent implicitement la langue officielle d'une entité politique, par exemple la langue dans les limites territoriales de cette entité, comme étant la seule légitime, et ce de manière d'autant plus contraignante que l'occasion est officielle. Ainsi, nous contribuons également à ancrer le bon respect du code linguistique dans les esprits au sein des universités.

Ce volume paraît quatre-vingt-dix ans après que Walter Benjamin a rédigé, à la demande de l'Institut de recherche sociale de Francfort, l'essai intitulé *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers*, publié en 1934 dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Nous le mentionnons ici en raison des similitudes entre l'approche de Benjamin et la nôtre, dans la mesure où il a utilisé le style d'écriture et la représentation de la langue comme point de départ pour interroger l'engagement politique de l'écrivain. Benjamin aborde de manière critique les questions bourgeoises et même le nationalisme de Maurice Barrès, ainsi que le catholicisme rural de Péguy, précisément parce qu'il plaçait la référence sociale non dans le contenu, mais dans la forme littéraire. Pour Benjamin, l'accent était mis sur le degré d'autoréflexion des procédés littéraires. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre ouvrage. Nous espérons que nos dialogues interdisciplinaires contribueront à une perception différenciée de l'oralité littérisée et qu'ils ouvriront la voie à une pensée linguistique plus diversifiée.

Nous tenons à remercier très chaleureusement Ulrike Krauß et Gabrielle Cornefert de la maison De Gruyter pour leur soutien indéfectible tout au long du projet de publication, depuis le congrès de Vienne, où elles nous ont fait l'honneur d'assister à l'ouverture de notre section, jusqu'à la parution de l'ouvrage. Mais nos remerciements ne s'arrêtent pas là : Anne Stroka a fait preuve d'une professionnalité et d'une efficacité exemplaires dans la production du livre, et Elena von Ohlen, Sebastian Ortner et Maximilian Schmerbeck nous ont été d'une grande aide au moment de la révision des épreuves. Nous sommes extrêmement reconnaissants à Céline Roussel et Jean Boutan pour leur relecture minutieuse de cette introduction. Finalement, nous tenons à exprimer notre gratitude envers nos collègues des universités en France, Allemagne, Autriche, mais aussi aux États-Unis, en République tchèque et en Israël, qui ont gentiment accepté d'exper-

tiser les articles dans une évaluation en double aveugle. Leurs critiques, commentaires et suggestions ont contribué, nous semble-t-il, à améliorer de manière décisive le contenu, l'argumentation et la lisibilité des contributions. Enfin, nos remerciements vont bien entendu à tous les contributeurs ainsi qu'à tous ceux et toutes celles qui ont participé à la section. Contrairement à la réunion de Stanford mentionnée au début de cette introduction, le travail de la section à Vienne s'est déroulé de manière pacifique et très constructive, et nous n'avons pas seulement déjeuné ensemble, nous avons même passé une soirée dans un Heuriger, un de ces établissements si conviviaux et si viennois. Nous espérons très sincèrement que ce volume contribuera à redonner de l'élan aux collaborations entre linguistes et littéraires lorsqu'il s'agit de mieux comprendre la mise en texte de différents français.

Références bibliographiques

- Abeillé, Anne (2021) : « Les corpus utilisés », dans : Anne Abeillé/Danièle Godard, en collaboration avec Annie Delaveau et Antoine Gautier (dir.), *La Grande Grammaire du français*, Arles, Actes Sud, xxvii–xxviii.
- Azevedo, Milton M. (2002) : « Considerations on literary dialect in Spanish and Portuguese », dans : *Hispania* 85/3, 505–514.
- Barbérís, Jeanne-Marie (1989) : « 'La voix du Grand Absent' : la parole du peuple dans *Germinal* », dans : *Littérature* 76, 89–104.
- Benjamin, Walter (1934) : « Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers », dans : *Zeitschrift für Sozialforschung* 3/1, 54–78.
- Bourdieu, Pierre (1983) : « Vous avez dit 'populaire' ? », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 46, 98–105.
- Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc (1975) : « Le fétichisme de la langue », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, 2–32.
- Charlier, Marie-Astrid (2023) : « Le drame social naturaliste : tranches de *Vies Ouvrières* (1870–1900) », dans : *Nineteenth-Century French Studies* 51/3–4, 273–287.
- Dufter, Andreas/Hornsby, David/Pustka, Elissa (2020) : « L'oralité mise en scène dans la littérature : aspects sémiotiques et linguistiques », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 130/1, 2–19.
- Dürrenmatt, Jacques (2020) : « XIX^e siècle : La phrase à l'heure de l'enseignement », dans : Gilles Siouffi (dir.), *Une histoire de la phrase française. Des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*, Arles, Actes Sud, 217–269.
- Favart, Françoise (2010) : *La représentation de l'oralité populaire dans quelques romans du second XX^{ème} siècle (1966–2006)*, Villeneuve d'Ascq, Atelier de reproduction des thèses.
- Favart, Françoise/Petitjean, André (2012) : « Faits de langue et effets de voix populaires dans les fictions romanesques », dans : Claire Despierres/Mustapha Krazem (dir.), *Quand les genres du discours provoquent la grammaire ... et réciproquement*, Limoges, Lambert-Lucas, 77–88.
- François, Denise (1999) : « Le langage populaire », dans : Gérald Antoine/Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française, 1880–1914*, Paris, CNRS, 295–327.

- Gadet, Françoise (2003) : « 'Français populaire' : un classificateur déclassant ? », dans : *Marges Linguistiques* 6, 103–115.
- Goetsch, Paul (1985) : « Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen », dans : *Poetica* 17, 202–218.
- Grenouillet, Corinne/Reverzy, Éléonore (dir.) (2006) : *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Jucker, Andreas (2021) : « Features of orality in the language of fiction: a corpus-based investigation », dans : *Language and Literature* 30/4, 341–360.
- Marchessou, Agnès (2018) : « Strasbourg, another setting for sociolinguistic variation in contemporary French », dans : *Journal of French Language Studies* 28/2, 265–289.
- Minnick, Lisa Cohen (2004) : *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- Nicolosi, Frédéric (2020) : « Représentation de l'oralité populaire dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 130/1, 98–118.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie (1992) : « Parler paysan et prose romanesque », dans : Groupe d'Étude en Histoire de la Langue Française (GEHLF) (dir.), *Grammaire des fautes et français non conventionnel*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 133–140.
- Petitjean, André/Privat, Jean-Marie (dir.) (2007) : *Les voix du peuple et leurs fictions*, Metz, Université Paul Verlaine.
- Planchenault, Gaëlle (2017) : « Doing dialects in dialogues: regional, social and ethnic variation in fiction », dans : Miriam A. Locher/Andreas H. Jucker (dir.), *Pragmatics of Fiction*, Berlin/Boston, De Gruyter Mouton, 265–296.
- Rosier, Laurence (2024) : « Contemporary French language and literature », dans : Wendy Ayres-Bennett/Mairi McLaughlin (dir.), *The Oxford Handbook of the French Language*, Oxford, Oxford University Press, 750–775.
- Siouffi, Gilles (2024) : « Early modern French language and literature », dans : Wendy Ayres-Bennett/Mairi McLaughlin (dir.), *The Oxford Handbook of the French Language*, Oxford, Oxford University Press, 728–749.
- Vigna, Xavier (2016) : *L'Espoir et l'Effroi. Luites d'écritures et luites de classes en France au XX^e siècle*, Paris, La Découverte.
- Wolf, Nelly (1990) : *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Wolf, Nelly (2019) : *Le Peuple à l'écrit. De Flaubert à Virginie Despentes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Youmans, Gilbert (1989) : « Preface », dans : Paul Kiparsky/Gilbert Youmans (dir.), *Phonetics and Phonology 1: Rhythm and Meter*, San Diego, University of California Press, XI–XII.

Marinus Wiedner

La langue des Gascons dans la littérature française du XVI^e siècle au XVII^e siècle

Abstract: This article investigates the orality of Gascon characters in sixteenth- and seventeenth-century French literature. In a short introduction we show some examples of the stereotypes which French people of that period held about the Gascons and their language. Following this, the Gascon language will briefly be introduced before analysing the staged orality that four French authors (Rabelais, de Reboul, d'Aubigné and Molière) used to depict the language of their Gascon characters. Subsequently, we will compare the results and summarize them in a conclusion.

It will be shown that there are three principal strategies to showcase the accent of Gascon characters: using more-or-less authentic Gascon (or some neighbouring variety of Occitan); alternating the language phonographically with a multitude of different variations (before the works of Molière) and a sort of conventionalisation of the graphically conveyed Gascon accent in the literature after his works (confusion of <v> and , *schwa* written with <é>, <u> instead of <eu>). It will be argued that Molière is responsible for the conventionalisation. The third possibility is to simply insert a few Gascon lexemes, especially curses. Overall, it will become clear that with the exception of Rabelais, the linguistic characterization of Gascon speech in the literary texts studied is anything but a faithful representation. Authors tend to select a small set of emblematic features in spelling and vocabulary in order to achieve humorous effects without compromising readability.¹

Keywords: Gascon, staged orality, phonographic spelling, d'Aubigné, Molière

Mots clés : gascon, oralité mise en scène, phonographie, d'Aubigné, Molière

¹ J'aimerais bien remercier Gilles Couffignal, Nicolas Peyrou, Caroline Pfänder, Coline Eberhard, Sebastian Ortner ainsi qu'un évaluateur anonyme et en particulier Andreas Dufter et Susanne Zepp-Zwirner pour leurs idées et remarques.

Marinus Wiedner, Freiburg

1 Introduction

Gasconi sunt leviligi, verbosi, derisores, libidinosi, ebriosi, cibis prodigi, male induti pannis et gazis [...] devastati, bellis tamen assueti, sed hospitalitate pauperum precipui. Circa ignem sedentes, sine mensa comedere et cum uno cypho omnes bibere [...] utuntur. Largiter comedunt et bibunt et male vestiuntur, et turpe subpositis paucis paleis, in putredine silicet, familia cum domino et domina, omnes una recumbunt. (*Liber Sancti Jacobi*, XII^e siècle, cité d'après Vielliard 2004, 18–20)²

Dans un journal du XII^e siècle, un pèlerin sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle donne cette description ambivalente des Gascons. De tels stéréotypes à propos des Gascons remontent au moins au VII^e siècle (cf. Pépin 2005, 332) et se sont préservés pendant tout le Moyen Âge, où les Gascons étaient ridiculisés, mais en même temps présentés comme des (simples) soldats au comportement chevaleresque envers les femmes (cf. Colliot 1984).

Au XVI^e siècle, la fréquence ainsi que l'intensité de l'apparence de ces stéréotypes dans la littérature française se multiplient. Ceci est surtout dû à la présence des Gascons à la cour française en raison de l'ascension au trône d'Henri IV à la fin du siècle. Dans ce contexte, de plus en plus de personnes originaires de la France septentrionale, principalement du personnel administratif, sont venues s'installer en Gascogne, ce qui a parallèlement rendu le français plus important sur le terrain gascon. Comme le français – contrairement au gascon – jouissait d'un grand prestige à l'époque, certains auteurs gascons écrivaient leurs œuvres en français, p. ex. Blaise de Monluc ou Montaigne, non sans que les nombreux gasconismes qu'ils employaient n'attirent de critiques (cf. Gasquet-Cyrus 2004, 229–230).

Non seulement les Gascons, mais également leur langage était considéré comme ridicule, comme le montre le témoignage de l'avocat Scaliger du XVII^e siècle : « Fui aliquando cum fratre in Bearnis à Pau ; litigant bearnice ; vix potui continere risum cum illos audivi »³ (Scaliger 1695, cité d'après Brun 1923, 27). En ce qui concerne l'attitude envers le langage, celle des Gascons diffère de l'image de Scaliger. Montaigne⁴ s'exprime nettement plus positivement envers le gascon dans ses *Essais* :

2 'Les gascons sont légers en paroles, bavards, moqueurs, débauchés, ivrognes, gourmands, mal vêtus de haillons et dépourvus d'argent ; pourtant ils sont entraînés aux combats et remarquables par leur hospitalité envers les pauvres. Assis autour du feu, ils ont l'habitude de manger sans table et de boire tous au même gobelet. Ils mangent beaucoup, boivent sec et sont mal vêtus ; ils n'ont pas honte de coucher tous ensemble sur une mince litière de paille pourrie, les serviteurs avec le maître et la maîtresse.' (traduction d'après Vielliard 2004, 19–21).

3 'J'étais une fois à Pau en Béarn avec un frère ; ils parlent le béarnais ; j'avais du mal à contenir mon rire lorsque je les ai entendus.' (notre traduction).

4 Montaigne, né en 1533, n'est pas un représentant prototypique de la Gascogne, vu qu'il a grandi au château de Montaigne dans le Périgord. Toutefois, il a étudié à Bordeaux et à Toulouse et fut

c'est [le périgourdin, MW] un langage (comme sont autour de moy, d'une bande et d'autre, le poitevin, xaintongeois, angoumoisins, limosins, auvergnats), brode [...], traissant, esfoiré : il y a bien au dessus de nous, vers les montaignes, un gascon que ie treuve singulierement beau, sec, bref, signifiant, et à la vérité, un langage masle et militaire plus qu'autre que i'entende, autant nerveux, puissant et pertinent, comme le françois est gracieux, délicat et abondant. (Montaigne 1834 [1580], 370)

Les personnages gascons qui seront analysés dans cette contribution répondent exactement aux stéréotypes des Gascons : Gratianauld dans *Le Tiers livre* de Rabelais est un simple soldat gascon, qui a perdu son argent lors d'un pari et qui veut se battre pour le récupérer. Il est donc caractérisé en tant que combattif. De même, les personnages Triboulet de Guillaume de Reboul ainsi que Fænesteste de Théodore Agrippa d'Aubigné représentent des Gascons stéréotypés. Triboulet, paysan et capitaine gascon, est un partisan de la Réforme dans *Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation*. Dans *Les Aventures du Baron de Fænesteste*, le personnage principal éponyme est un jeune baron et soldat gascon. Il représente l'intersection entre la noblesse, en tant que baron, et le peuple, en tant que simple soldat. Dans ces œuvres de de Reboul et d'Aubigné, les deux caractères gascons sont censés faire rire le lecteur tout en étant présentés comme des guerriers exceptionnels.

Gasquet-Cyrus (2004, 232) et Martel (2015, 261) soulignent que le terme *gascon* était souvent considéré comme synonyme de *méridional* jusqu'à la Révolution française. Par conséquent, toute personne originaire du sud de la France était gasconne. Après la Révolution, les stéréotypes des Français à propos des Gascons ont été remplacés par des stéréotypes à l'égard des Marseillais ou généralement des personnes du Midi (cf. Gasquet-Cyrus 2004, 233–234 et 345–355). Néanmoins, même aujourd'hui, selon le Grand Robert (2023, s.v. « gascon ») le lemme *gascon* réclame, outre l'indication de l'origine géographique, la signification suivante : « Fig. Péj. et vieilli. Qui a les traits traditionnellement attribués aux Gascons : hâbleur, menteur et malin. »

Dans ce qui suit, nous allons analyser les façons de la mise à l'écrit de l'oralité des Gascons dans la littérature française. Pour ce faire, nous commencerons par une présentation de quelques traits caractéristiques du gascon, en nous focalisant sur les traits phonétiques pertinents (section 2). Par la suite, la langue attribuée aux personnages gascons dans la littérature française (section 3) sera analysée dans

un politicien important à Bordeaux pendant plusieurs années. La première langue de Montaigne était le latin, pourtant il parlait en plus l'occitan (le périgourdin) et le français (cf. Lafont 1968, 99–100). Même s'il n'était pas gascon au sens propre, il écrit sur lui-même : « Je suis gascon » (Montaigne 1834 [1580], 216). Il semble alors justifié de comprendre ce qu'il écrit sur le gascon comme l'image d'un Gascon sur le gascon.

l'ordre chronologique, commençant avec les auteurs avant Molière, notamment Rabelais, de Reboul et d'Aubigné (section 3.1) et ensuite avec les caractères gascons de Molière (section 3.2). Finalement, les différentes stratégies de la mise à l'écrit de la langue des Gascons dans la littérature française seront comparées (section 4) et l'article sera résumé par une conclusion (section 5).

2 Caractéristiques du gascon

L'aire linguistique du gascon s'étend sur la région de l'Aquitaine, déjà décrite par César entre la Garonne, l'océan Atlantique et les Pyrénées, à l'exclusion de la zone de la langue basque au sud-ouest (cf. Pépin 2012, 51). Le gascon lui-même est divisé en plusieurs groupes dialectaux, dont le béarnais, le landais, le gascon des vallées pyrénéennes et quelques autres (cf. Massourre 2012, 52–54). La Figure 1 montre le centre ainsi que la périphérie de la zone dialectale gasconne à l'aide du gradient de *gasconité*. La carte originale et son commentaire se trouvent dans le dernier tome de l'*Atlas linguistique de la Gascogne* (ALG).

Les différences les plus frappantes entre le gascon et le français, ainsi qu'entre le gascon et les autres dialectes occitans, se situent au niveau de la phonologie.⁵

Un premier trait caractéristique du gascon est la présence de /f/ à la place de /h/ en latin : lat. *FARINA* > gasc. *haria* 'farine'. Ce changement se trouve aussi en castillan (esp. *harina*), mais est généralisé en gascon pour tous les /f/ latins. Ainsi *FRUCTUS* est devenu *hruta* et *DEFENDERE* > *dehener* (vs. esp. *fruta* 'fruit', *defender* 'défendre'). Le passage de /f/ > /h/ a souvent été mis en rapport avec le basque, langue sans /f/ : le /f/ est devenu une occlusive bilabiale ([p] ou [b]) dans les mots empruntés au latin (cf. Schmidt-Riese 2006, 343 ; Jodl 2015, 24–25).

Un deuxième aspect à mentionner est l'évolution de la géminée latine /ll/, qui s'est développé dans deux directions, en fonction de la position dans le mot. Le /ll/ latin est devenu /t/ en fin de mot : lat. *BELLUS* > **BELL* > gasc. *bèth* 'beau'. Dans les cas où le /ll/ latin est resté intervocalique, le /ll/ s'est transformé en /r/ : lat. *BELLA* > gasc. *bèra* 'belle'.

5 Les caractéristiques phonologiques énumérées et brièvement expliquées ici sont issues des monographies de Luchaire (1879, 203), Rohlfs (1977, Carte I) et Massourre (2012, 30). Les étymons latins énumérés ci-dessous sont du FEW, les lexèmes gascons du dictionnaire de Guilhemjoan/Harrer (2014) et les lexèmes espagnols du *Diccionario de la lengua española* (RAE 2020). Bien que les substantifs gascons, dans leur écrasante majorité, soient issus des formes de l'accusatif latin, ils sont présentés ici au nominatif, suivant les entrées dans le FEW. Nous savons bien qu'il est difficile de comparer le français des XVI^e et XVII^e siècles avec le gascon contemporain. Il faudrait le comparer avec le gascon de l'époque, ce qui n'est actuellement pas possible faute de sources.

Une autre caractéristique du gascon est la chute du /n/ intervocalique que nous avons déjà vue dans FARINA, qui est devenu *haria* en gascon (comme en portugais, cf. pt. *lua* ‘lune’). En revanche, en gascon moderne on trouve un certain nombre de lexèmes avec /n/ intervocalique. Cependant, il s’agit des cas où les étymons latins contenaient la gémignée /nn/ affaiblie en /n/ en gascon (suite à la lénition, un processus typique pour les langues romanes occidentales), p. ex. lat. CANNA > gasc. *cana* ‘canne’. D’autres simplifications se produisent en gascon dans les groupes consonantiques telles que /mb/ et /nd/. Dans ces cas, l’occlusive est souvent omise et seule la consonne nasale est préservée, cf. lat. CAMBA > gasc. *cama* ‘jambe’ ainsi que lat. TONDERE > gasc. *tóner* ‘tondre’.

Tous les changements phonologiques mentionnés jusqu’à présent sont des processus réducteurs. Cependant, il y a aussi des processus de renforcement dans l’émergence du gascon, comme le renforcement du /r/ initial par un /a/ prothétique, cf. lat. REM > gasc. *arren* ‘rien’.

Une autre caractéristique récurrente est la métathèse, comme dans lat. AURICULA > gasc. *aulhero* ‘oreille’. En gascon, la métathèse se produit avec une fréquence particulière, notamment en relation avec /r/ (cf. Rohlfs 1977, 166–167).

Une dernière particularité du consonantisme gascon est l’absence du son [v]. Alors que <v> existe dans la graphie, le graphème correspond généralement à [β].

Outre ces caractéristiques présentées, il y en a quelques-unes que le gascon a en commun avec d’autres dialectes occitans, mais qui le distinguent du français. Le premier trait à mentionner est la préservation des voyelles finales des mots en tant que voyelle pleine en occitan, qui se sont affaiblies à un schwa ou qui sont apocopées entièrement en français, cf. le <a> dans *porta* qui en occitan est encore articulé comme voyelle pleine, tandis que le <e> dans fr. *porte* n’est généralement plus réalisé.

Au niveau morphosyntaxique, le gascon se distingue fondamentalement du français moderne par sa grammaire de langue à sujet nul. Comme dans la plupart des langues romanes méridionales, et à la différence du français moderne, les sujets pronominaux n’apparaissent que dans certaines conditions sémantiques et pragmatiques, p. ex. en cas de contraste ou d’emphase (cf. Massourre 2012, 173).

Quant à la syntaxe, il convient de mentionner le *que* énonciatif, un marqueur préverbal spécifique au gascon, utilisé uniquement dans les phrases à polarité positive, cf. *que soi* ‘je suis’ ou *que canti* ‘je chante’ (cf. Pusch 2001, 57–58 et 166).

3 La langue des Gascons mise en scène dans la littérature française de Rabelais à Molière

Nous avons choisi quatre auteurs, François Rabelais et Guillaume de Reboul pour le XVI^e siècle et Théodore Agrippa d'Aubigné et Molière pour le XVII^e.

3.1 La langue des Gascons avant Molière

3.1.1 François Rabelais

François Rabelais (*entre 1483 et 1494 Chinon – †1553 Paris) a vécu la plupart de sa vie au nord de la France, mais il a étudié à Montpellier, où il a probablement été en contact avec l'occitan. Dans son *Tiers livre*, le roman-feuilleton de *Pantagruel* et de *Gargantua*, apparaît un soldat gascon s'appelant Gratianauld. Il n'est présent que dans une scène où il a seulement trois petits paragraphes au discours direct. Son premier petit discours est le suivant :

Pao cap de bious : hillotz, que maulx de pippe bous tresbyre : ares que pergudes sont les mies bingt et quouatte baguettes, ta pla donnerien picz, trucz, & patactz. Sey degun de bous aulx, qui boille truquar ambe iou à belz embiz ? (Rabelais 1552, 142r–v)

Il se prononce en gascon landais authentique ici (Couture 1902, 12). Gratianauld, « natif de Sainseuer » (Rabelais 1552, 142r), c'est-à-dire du village de Saint-Sever dans les Landes, parle le dialecte des Landes si authentiquement qu'on pourrait supposer que Rabelais s'est fait dicter les passages par un locuteur natif du gascon landais (Couture 1902, 12).

Il y a quelques graphies et quelques mots dans ce passage que nous n'attendons pas du gascon landais : le mot-valise *pao*, par exemple, devrait être *peu* en gascon et *donnerien*, un mot emprunté aux autres dialectes occitans, devrait être *dari* ou *deri* en gascon (Couture 1902, 18–19). Ce passage est néanmoins reconnaissable en tant que gascon et suffisamment compréhensible pour le lecteur de l'époque que Rabelais ne voyait pas la nécessité de le traduire. L'un des traits phonographiques de la langue de Gratianauld est le bétacisme, le remplacement de tous les <v> par (*bous* pour *vous*, *bingt* pour *vingt*). Comme le son [v] est inexistant (voir section 2), le passage de <v> à est très probablement dû à une réalité linguistique : les Gascons le réalisaient souvent en tant que [β], qui se rapproche au son [b] dans la perception des Français (Moreux 1995, 248).

Au début, Gratianauld n'obtient pas de réaction (« persone ne luy respondit », Rabelais 1552, 142v) à son énoncé répété à plusieurs reprises (« disant ce que des-

sus », Rabelais 1552, 142v). Au camp des Hondrespondres ils ne lui répondent pas non plus mais ils font une remarque générale sur les Gascons, formulée en allemand : « Der Guascongner thut schich vsz mitt eim iedem ze schlagen, aber er ist geneigter zu staelen darumb lieben fravven hend serg zu inuerm hausraut »⁷ (Rabelais 1552, 142v). À la suite, Gratianauld va au camp des Français où de nouveau personne ne lui répond et il s'endort ensuite. Plus tard, il se fait réveiller par un aventurier qui lui dit :

Sus ho hillot de tous les diables, leue-toy : i'ay perdu mon argent, aussi bien que toy. Allons nous battre guaillard, & bien à point froter nostre lard. Advise que mon verdun ne soit point plus long que ton espade. (Rabelais 1552, 143r)

Ce discours direct est prononcé en français, mais contient également deux lexèmes gascons, *hillot* 'petit enfant, jeune fils' et *espade* 'épée', ainsi que l'interjection *sus ho* faisant référence au gascon. Ces deux lexèmes étaient utilisés par les Gascons si fréquemment qu'ils étaient probablement aussi connus par des francophones (Couture 1902, 21). Couffignal (2015, 293) décrit ce passage de l'œuvre de Rabelais comme la naissance du français « à la gasconne » :

Pour la première fois la parole occitane trouve une échappatoire. Alors qu'elle est condamnée à l'échec quand elle apparaît seule, son intégration dans la parole française lui donne une nouvelle dimension comique. C'est cette chute de l'anecdote et le mouvement d'une parole française vers l'occitan, qui nous semblent constituer l'origine du français « à la gasconne », plus que l'éclat de la parole occitane de Gratianauld lui-même. (Couffignal 2015, 293)

En insérant des éléments gascons dans un énoncé français, sans le rendre complètement gascon, l'auteur réussit à évoquer le gascon avec toutes ses connotations comiques sans pour autant nuire à la compréhensibilité. En utilisant ici et là un lemme gascon, l'association avec les stéréotypes des Gascons est facilement achevée. L'aventurier utilise les deux lemmes gascons pour blasonner Gratianauld, le simple soldat de Saint-Sever. C'est ce qu'on comprend par le français à la gasconne : un français employé avec quelques lemmes gascons.

Gratianauld s'exprime à deux autres reprises en discours direct et ceci en employant, une fois de plus, le gascon landais authentique (Couture 1902, 25–29). Les deux énoncés courts, avec lesquels il répond à l'aventurier, sont les suivants :

Cap de saint Arnault, quau feys tu, qui me rebelliez ? Que mau de taouerne te gyre. Ho saint Siobe cap de Guascoigne, ta pla dormie iou, quand aquoest taquain me bingut estée. L'aduenturier le inuitoit derechef au combat, mais le Guascon luy dist. Hé paouret, iou te

⁷ 'Le Gascon se flatte de se battre avec n'importe qui, mais il est plus enclin à voler : ainsi donc, chères femmes, veillez aux bagages.' (traduction d'après Couture 1902, 14).

esquinerie ares que son pla reposat. Vayne vn pauc qui te posar com iou, puesse truqueren.
(Rabelais 1552, 143r)

Dans ces deux passages de discours direct nous remarquons de nouveau quelques déviations par rapport au gascon landais, comme dans le mot *paouret* ‘pauvret’, pour lequel on s’attendrait à une forme comme *praubet*, avec métathèse (Couture 1902, 27–28). À part quelques déviations de ce genre, il s’agit d’un gascon landais tellement authentique que ce passage soutient l’hypothèse de Couture (1902, 12), selon laquelle Rabelais se faisait dicter de tels passages par un locuteur natif.

3.1.2 Guillaume de Reboul

Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation offrent un passage de discours direct prononcé par un Gascon. Cet ouvrage a été publié anonymement en 1599, mais peut certainement être attribué à Guillaume de Reboul (*entre 1563 et 1566 Nîmes – †1611 Rome) selon Anatole (1968, 361). De Reboul a reçu une éducation catholique, mais a été confronté très jeune aux idées de la Réforme, ce qui l’a incité à convertir plus tard à l’Église calviniste. Après ses études, il s’est installé à la cour de Navarre et il est devenu secrétaire d’un confident du roi Henri III de Navarre (le futur roi Henri IV de France). En 1596, il a été expulsé de l’Église calviniste parce qu’il était considéré trop modéré dans sa pensée et a été accusé de collaborer avec l’Église catholique. À la suite de cette expulsion, il devint un farouche opposant à la Réforme et écrivit quelques textes contre les partisans de la Réforme afin de ridiculiser les réformés, en particulier les calvinistes (cf. Anatole 1968, 361–363). Le passage pertinent ici sous le titre *Triboulet Harangue du Cappitaine, prétendu Chef de Part du Parti Reformé* est l’énoncé d’un capitaine gascon, parlant « en son gascon, un peu réformé, & a la soldatesque » (de Reboul 1599, 124). Le capitaine Triboulet est un simple soldat, qui représente la partie calviniste du peuple :

Cap de biu, plan lauri jou strillade, Monsenious, si nabi troubet per fortune mousu le Sepu-
tet, & quet metich nou m’agut retenut. Notets que ie abois oui dire, que la bilene deboit pas-
ser praqui en s’en anan per estre publieye au Parlamen de Tholouse, l’aurois boutat au hieu
de l’espade tout so qui la segué. Iames nou mauré scapat d’une chose ie bous asseguri,
quere nou portera aquet pecat en Paradis : & nou sara pas dit. que cap de persone se sie
iames mouquet de Triboulet, sans s’en repentir ne que l’age faict à hil de pute, O praube !
Plan le saben touts aquets qui l’an boulut entreprendre : touts lous é fricassets de galant
home. Ie bous donne à considerer come jou n’estrillegui un iourn’ quinze deces petits mi-
nouneaus de bille. Et cap destiu lacaigne ! Nou pouboit elle pas au mens dise, Gare, sans me
prendre de traisou, & desperbesit de la quite malle ou baguete ? A fe de Soldat, elle le pa-
guera. Une cause me reconforte, que tant que bous auts ets, bous troubats ta plan piquats.
(de Reboul 1599, 124–125)

Selon Lafont (1970, 211), la langue de Triboulet « n'est pas un pur gascon ; plutôt un français tellement mêlé de gascon qu'il en est difficilement reconnaissable ». Cette invention d'une langue hybride souligne deux réalités historiques : d'un côté, le royaume de Navarre était l'un des hauts-lieux du calvinisme, le gascon en tant que langue de ce royaume était alors relié au protestantisme ; de l'autre, Triboulet est un représentant calviniste du petit peuple en Navarre, car il est originaire du Béarn (de Reboul 1599, 115) où les gens ne parlaient pas bien, voire pas du tout le français jusqu'à la fin du XIV^e siècle (cf. Brun 1923, 16–17). De Reboul utilise alors cette variété composite afin de souligner la connexion entre Triboulet et le royaume de Navarre. Les verbes sont conjugués de façon gasconne, avec un *-i* indiquant la première personne du singulier au présent (*asseguri* 'j'assure', *estrillegui* 'je dépéris', etc.), mais ils apparaissent toujours avec un pronom sujet, bien que le gascon soit une langue à sujet nul.

Dans le rendement graphique du discours de Triboulet apparaît de nouveau le bétacisme. Dans tous les cas où on attend un <v>, il est remplacé par un (*troubet*, *abois*, *bous*, *boulets*, etc.). En outre, le <f> remplacé par un <h> apparaît dans le mot *hil* 'fils', même si le <f> existe dans les autres lexèmes (*fortune*, *faict*). Il suffit de recourir à un petit nombre de graphies avec <h> remplaçant <f> initial pour suggérer au lecteur un accent gascon. La conservation de <f> dans d'autres lexèmes moins emblématiques contribue à son tour à assurer la lisibilité.

Quant au lexique, l'insertion de lexèmes gascons se fait de manière très ponctuelle : il n'y a que quelques jurons gascons dans la langue de Triboulet, comme *cap de biu* 'tête de bœuf' ou *hil de pute* 'fils de pute' et un petit nombre d'autres lexèmes (*cause* 'chose' ou *espade* 'épée').

D'autres personnages de l'œuvre de de Reboul caractériseront Triboulet, lorsqu'ils parlent de lui, de fou, d'inculte et de crédule (Anatole 1968, 368–369), ce qui semble se refléter dans son langage. Il est décrit comme.

un pauvre soldat de fortune, qui ne croit ny en Dieu, ny en Diable. Ainsi croira il facilement tout ce que vous voudrez : renoncera à la Messe pour vous faire plaisir, quoy qu'il n'y ait iamais esté : & signera fort librement (si toutefois il sçait escrire, car ie ne luy ay pas demandé encores, s'il estoit si grand clerc) la Confesion de France (de Reboul 1599, 118).

3.1.3 Théodore Agrippa d'Aubigné

La première œuvre pertinente du XVII^e siècle est le roman *Les aventures du Baron de Fæneste* de Théodore Agrippa d'Aubigné (*1552 région de Pons, Charente-Maritime – †1630 Jussy). Après avoir reçu une éducation protestante, il était compagnon d'armes d'Henri III de Navarre dans les guerres de religion (Arnold 2009, s.v. « d'Aubigné »). Il connaît alors bien le gascon ainsi que la langue de la cour. Cette

œuvre a été sélectionnée ici, car l'un des deux protagonistes (le Baron de Fæneste) du roman *Les aventures du Baron de Fæneste* est un soldat et baron gascon. La forme du roman est un dialogue entre deux protagonistes, aussi, le discours direct du Baron de Fæneste en constitue une grande partie. Le roman est divisé en quatre tomes, les deux premiers publiés en 1617, le troisième en 1619 et le quatrième avec un certain retard en 1630, quelques mois avant la mort de l'auteur (Thierry 1984, 73). Cet ouvrage a donc été publié peu de temps après l'assassinat d'Henri IV en 1610 et fait référence à l'influence des Gascons sur la langue de la cour. La représentation graphique « gasconnisante » du langage de Faeneste contribue à l'amusement du lecteur mais critique en même temps la vie et les coutumes qui se sont imposées à la cour. Les trois premiers livres consistent en un dialogue entre le baron de Fæneste, « demi courtisan, demi soldat » (d'Aubigné 1630, 1), et le noble plus âgé, Enay, un homme cultivé qui connaît bien la vie à la cour. Le nom Fæneste vient du grec *φαίνεσθαι* et signifie 'paraître', le nom Enay du grec *εἶναι* 'être' (Ferrer 2016, 181–183). Enay est souvent vu comme une version plus âgée de Théodore Agrippa d'Aubigné, tandis que Fæneste représente l'auteur plus jeune qui était à la cour d'Henri III de Navarre. D'une certaine manière, le roman paraît comme un dialogue entre le jeune d'Aubigné inexpérimenté et lui-même plus âgé et plus expérimenté (Thierry 1984, 81–82). D'Aubigné fait alors une critique de l'ancien lui, jeune et naïf, et de ses expériences à la cour. D'Aubigné, qui lui-même faisait partie de la petite noblesse, était actif comme soldat dans sa jeunesse et il se trouvait donc entre la noblesse et le peuple.

Les premières énonciations ci-dessous illustrent les alternances phonographiques dans la langue de Fæneste :

Fæneste. Bon yor lou mien.

Enay. Et à vous Monsieur.

F. Don benez-bous ensi.

E. Je ne vien pas de loin, je me pourmene autour de ce clos.

F. Comment Diavle clos, il y a un quart d'ure que ie suis emvarracé le long de ces murailles & bous ne le nommez pas un parc.

[...]

F. Nous nous sommes esgarez dans un billage il y a une hure : car pour bous dire il m'est fashchux de demander le chemin, & mes beilets de pied sont demeurez arriere, hors mis ce couquin, trop gloriux pour parler à un bilen s'il n'y en a dus : d'ailleurs, on ne peut faire marcher ce meschant relez : j'ai quitté à Surgeres mes roussens en la compenio de Monsur de Cantelouz, qui m'en aboit accomodé, ils sont miens & ne sont pas miens, on nous les garde pour une autre vegade. (d'Aubigné 1630, 2–3)

Il est bien évident que d'Aubigné a employé un grand nombre de traits phonographiques afin de caractériser la langue de Fæneste. Lafont (1970, 213) affirme que d'Aubigné a utilisé les mêmes stratégies phonographiques pour la langue de

Fæneste que de Reboul avait utilisé pour la langue de Triboulet. Moreux (1995, 273–274) ajoute que les moyens phonographiques de d'Aubigné sont quand même très différents de ceux employés par de Reboul, qui a mis l'accent sur les différences de morphologie verbale. Nous allons par la suite plaider en faveur de la position de Moreux. La langue de Triboulet est plus difficile à comprendre que celle de Fæneste, car de Reboul change la structure linguistique, tandis que le parler de Fæneste reste proche du français en ce qui concerne la morphosyntaxe, ce qui la rend ainsi plus lisible.

L'une des particularités les plus saillantes de la graphie est le changement de <v> et . Nous l'avions déjà vu dans la langue de Gratianauld et de Triboulet, mais cette fois-ci, le <v> est presque systématiquement remplacé par un et, contrairement aux autres textes analysés, vice versa (les deux changements se produisent dans plus de 90% des cas possibles). Apparaissent alors des mots comme *vrrable* 'brave' (d'Aubigné 1630, 28). L'explication pour le changement de <v> à a déjà été donnée plus haut. Une approche explicative pour le changement inverse suppose que le en gascon était souvent réalisé en tant que [β], comme c'est le cas en espagnol (cf. RAE/ASALE 2011, 126). Si l'on suppose que les locuteurs natifs du gascon prononçaient le <v> et le de la même manière, il en résulte une explication logique de l'alternance graphique entre <v> et : le mot *brave* p. ex. serait articulé à peu près comme [βraβe]. Les deux occurrences du son [β] devraient être remarquées par un locuteur natif du français, vu que ce son n'existe pas en français (Abeillé/Godard 2021, 2078). Le [β] au début et le [b] attendu s'accordent sur le point d'articulation, mais ils diffèrent en ce qui concerne le mode d'articulation, vu que [b] est une occlusive et [β] une fricative. En articulant le comme une fricative, elle rappelle probablement davantage un [v], ce qui explique la graphie de d'Aubigné.

Le remplacement du <f> latin par <h> en gascon n'est indiqué graphiquement dans la langue de Fæneste que dans deux occurrences de <hutte> (d'Aubigné 1630, 76 et 205) 'fuite'. Il n'est cependant pas exclu qu'il s'agisse d'un emprunt.

De plus, d'Aubigné change souvent (dans environ un tiers des cas) le <j> initial et le <g> devant <e> en <y>, indiquant le changement dans la prononciation de [ʒ] à [j], p. ex. *yor* 'jour' dans le passage en haut, *ye* plusieurs fois pour *je* ou *aryent* (1630, 7) pour *argent*. Cette prononciation est documentée pour le gascon de cette période (Lanusse 1893, 73) et repose probablement sur une réalité linguistique.

Dans le système vocalique, l'e caduc apparaît graphiquement réalisé avec un <o> dans un total de 13 mots, mais uniquement dans le premier livre (Moreux 1995, 241). Cette graphie pour l'e caduc apparaît toujours à la fin d'un mot féminin, dans la plupart des cas dans un contexte postvocalique, comme dans le mot *compenio* 'compagnie' dans la citation plus haut. Cette représentation a une double fonction : d'une part, la graphie avec <o> indique que la voyelle est réali-

sée et non muette. De l'autre, le <o> indique une qualité vocalique tirant vers les voyelles postérieures [o] ou [ɔ] et ne pas une réalisation centralisée. La qualité vocalique en tant que voyelle postérieure semble correspondre à une réalité linguistique déjà décrite par Gratien du Pont (1972 [1539], XI–XII) environ 80 ans avant la publication du premier livre des *Aventures du Baron de Fæneste* : « Sèblablement toutz aultres termes feminins naturelz qui sont escriptz par, E, en fin de mot resonant en O ». ⁸ Il est alors bien probable qu'un locuteur natif du gascon au XVII^e siècle a prononcé les schwas comme des voyelles postérieures, comme le suggère la graphie de d'Aubigné.

Un autre trait distinctif de l'accent méridional est l'application stricte de la *loi de position*, une loi phonologique déterminant la distribution des voyelles à double timbre ([e], [ø] et [o] dans les syllabes ouvertes et [ɛ], [œ] et [ɔ] dans les syllabes fermées) (Abeillé/Godard 2021, 2080). D'Aubigné (1630) ne l'applique que pour la distinction de [e] et [ɛ]⁹, cf. *estai* 'été' (pp. 15, 26, 28, etc.) et *soupai* 'souper' (pp. 19 et 36), ce qui correspond à la loi de position, mais aussi dans l'autre sens, cf. *laqué* 'laquais' (pp. 4, 5, 19, etc.).

Dans le passage ci-dessus, la langue de Fæneste révèle plusieurs cas où le <eu> graphique est remplacé par un <u>, comme dans les mots *hure* 'heure', *dus* 'deux', *faschux* 'fâcheux' et *gloriux* 'glorieux'. Cette variation graphique apparaît dans environ trois quarts des cas dans lesquels <eu> correspond au son [ø] (Moreux 1995, 251), indiquant une prononciation en tant que [y]. Comme le son [ø] n'existait pas dans la plupart des dialectes gascons (Moreux 1995, 252) et vu que <eu> correspond quelques fois à [y] (cf. le participe passé *eu*), quelques Gascons apprenant le français ont généralisé la prononciation du <eu> pour [y].

D'Aubigné remplace souvent les <o> par <ou>, indiquant un changement de son de [o] ou [ɔ] à [u], comme dans *souldat* 'soldat' (1630, 5) ou *aboucat* 'avocat' (1630, 5). La tendance de prononcer les voyelles postérieures moyennes plus fermées, avec une tendance vers le [u], est attestée au XVII^e siècle surtout pour le français parlé à la cour (cf. Thurot 1881, 242). Le changement inverse, de <ou> à <o>, existe de même (cf. *yor* 'jour' dans le passage cité plus haut), ce qui n'est pas lié à une réalité linguistique des Gascons et peut alors être interprété comme hypercorrection.

⁸ Cette tendance est encore documentée dans la littérature du XX^e siècle dans le français du midi. Cf. Durand/Slater/Wise (1987, 991), qui décrivent la qualité vocalique du schwa à la fin des mots avec une tendance vers une voyelle mi-ouverte postérieure [ʌ].

⁹ Les autres différences vocaliques ([ø] vs. [œ] et [o] vs. [ɔ]) ne peuvent pas facilement être représentées graphiquement, comme les sons sont normalement écrits avec les mêmes graphèmes et une variation selon la position n'est donc pas clairement démontrables (cf. Pustka 2016, 29). Cette sorte de variation n'est donc pas appliquée par d'Aubigné.

Il y a aussi des changements graphiques purement stylistiques, sans aucune relation linguistique ni avec le gascon ni avec l'occitan, comme *ensi* 'ainsi, où le <ain> a été remplacé par <en>. Ce changement se retrouve dans environ 80% des cas (cf. Moreux 1995, 278–279). Il s'agit d'un phénomène qui s'appelle *eye dialect*. Ce sont des déviations de la graphie qui ne suggèrent aucun changement dans la prononciation, mais qui changent seulement l'image graphique (cf. Walpole 1974, 193).

La représentation phonographique de la langue de Fæneste¹⁰ est bien élaborée par d'Aubigné et repose en grande partie, avec quelques exagérations et hypercorrections, sur des déviations linguistiques propres à la prononciation française. Celles-ci ont été critiquées par les grammairiens de l'époque chez les Gascons ou les personnes du Midi, et parfois même dans la langue de la cour en général. C'est une reproduction partiellement exagérée de l'accent gascon (et méridional) en français, mais repose néanmoins dans une certaine mesure sur une réalité langagière.

Les traits caractéristiques de la langue de Fæneste ont plusieurs fonctions : Il y a un grand nombre d'alternations qui font clairement référence au gascon et qui suggèrent que le locuteur n'est qu'un apprenant du français, stagnant à un niveau de compétence linguistique intermédiaire. Un grand nombre de ses déviations trouvent leur origine dans une acquisition incomplète du langage. Dans un cas, la stratégie phonographique vise à souligner l'appartenance actuelle de Fæneste à la cour. Pour ce faire, d'Aubigné insert l'alternation de <o> par <ou>, un trait typique de la langue courtoise du XVII^e siècle (Thurot 1881, 242).

Une autre fonction, qui ne vise pas à caractériser la langue du protagoniste mais qui semble plutôt pragmatique est la lisibilité, cf. l'alternation de <v> et avec un taux d'alternance tellement élevé vise à faciliter la lecture, comme l'opposition des deux phonèmes est préservée grâce au changement presque omniprésent.

La stratégie phonographique que d'Aubigné a inventée pour « gasconner » la langue de Fæneste est souvent considérée comme l'origine du « français gasconnisé » (Moreux 1995, 274) dans la littérature française. Contrairement à la stratégie du français à la gasconne, le français gasconnisé se contente de changer la graphie afin de suggérer la prononciation d'un gascon apprenant le français. Il s'agit d'une série de graphies évoquant une prononciation gasconne dans un lexique presque exclusivement français.

¹⁰ Nous n'avons présenté que quelques alternances, qui jouent un rôle pour la suite de notre article ou qui sont très répandues. Pour un aperçu plus complet des stratégies phonographiques de d'Aubigné voir Moreux (1995).

3.2 La langue des Gascons chez Molière

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière (*15/01/1622 Paris – †17/02/1673 Paris), fonde la troupe de comédiens *Illustre Théâtre* en 1643. En 1645, sa troupe de théâtre fait faillite et il rejoint une autre troupe qui parcourt principalement le sud de la France. Par conséquent, Molière reste dans les régions occitanophones pendant à peu près 13 ans avant de retourner à Paris. Pendant son long séjour dans le Midi, il ne passe jamais par la Gascogne profonde. Il reste principalement dans le Languedoc et n'arrive qu'aux abords de la Gascogne, avec des séjours à Bordeaux et à Toulouse (cf. Alberge 2005, 26–28). De retour à Paris, Molière réussit à gagner la bienveillance du roi de France Louis XIV à l'aide de sa comédie *Les précieuses ridicules*. Par la suite il se fait un nom à Paris, notamment avec ses pièces de théâtre, et il en écrit de plus en plus ; il est passé d'un pur acteur à un dramaturge (Köhler 1983, 13–16). Le 17 février 1673, Molière meurt à Paris lors d'une de ses présentations théâtrales (Köhler 1983, 121).

Les pièces de théâtre de Molière ont été étudiées ici pour deux raisons. D'une part, Molière était un auteur déjà très connu de son vivant. Il est donc fort probable qu'il a influencé d'autres auteurs, car jusqu'au temps de Molière, on observe encore une grande variation de stratégies phonographiques. La plupart de ses successeurs utiliseront la même méthode stylistique que celle de Molière pour l'imitation du parler des Gascons dans deux de ses pièces de théâtre (dans *Les fourberies de Scapin* ainsi que dans *Le Bourgeois Gentilhomme*). De l'autre, dans trois de ses pièces (les deux mentionnées avant, ainsi que dans *Monsieur de Pourceaugnac*) apparaissent des personnages qu'il décrit comme gascons ou auxquels il attribue, pour des raisons dramaturgiques, un accent gascon. Cela se fait en appliquant deux stratégies de la mise à l'écrit de la langue des Gascons : la modification de la graphie afin de transmettre une certaine prononciation régionale au lecteur et le recours à des discours directs dans une graphie visant à évoquer une variété de l'aire linguistique occitane.

3.2.1 Monsieur de Pourceaugnac

La première pièce de théâtre de Molière dans laquelle un personnage gascon apparaît est la comédie *Monsieur de Pourceaugnac*, parue en 1669. Dans cette comédie, le protagoniste éponyme est à Paris pour son mariage arrangé avec Julie. Comme Julie est tombée amoureuse d'Éraste, elle s'associe avec Sbrigani, qui réussit à empêcher le mariage à l'aide de plusieurs ruses, dont l'une est liée à Lucette et Nérine, qui prétendent être les épouses de Monsieur de Pourceaugnac. Dans la liste des personnages, Lucette est décrite comme « feinte gasconne » (Molière 1993 [1665–1671], 147). Il

s'agit ici d'une double caractérisation : d'un côté, Lucette est un personnage qui prétend être l'épouse du Monsieur de Pourceaugnac, ce qu'elle n'est pas. De l'autre, elle prétend être gasconne tandis que d'un point de vue linguistique elle est languedocienne, comme nous allons le voir dans la suite. La description d'une feinte correspond aux stéréotypes des Gascons. Elle apparaît dans les scènes 7 et 8 du deuxième acte, prétendant être l'épouse de Monsieur de Pourceaugnac. L'extrait suivant est destiné à illustrer le langage employé par Lucette :

LUCETTE : Ah ! tu es assy, et à la fy yeu te trobi après abé fait tant de passés. Podes-tu, scélérat, podes-tu sousteni ma bisto ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Qu'est-ce que veut cette femme-là ?

LUCETTE : Que te boli, infame ! Tu fas semblan de nou me pas counouysse, et nou rougisses pas, impudent que tu sios, tu ne rougisses pas de me beyre ? Nou sabi pas, Moussur, saquos bous dont m'an dit que bouillo espousa la fillo ; may yeu bous declari que yeu soun sa fenno, et que y a set ans, Moussur, qu'en passan à Pezenas el auguet l'adresse dambé sas mignardisos, commo sap tapla fayre, de me gaigna lou cor, et m'oubligel pra quel mouyen à ly douna la ma per l'espousa. (Molière 1993 [1665–1671], 189–190, acte II, scène VII)

En lisant la langue de Lucette, il est évident qu'il ne s'agit pas de français. Sauzet et Brun-Trigaud (2015, 116–122) ont examiné la langue de Lucette, en particulier son lexique, et ils ont essayé de la localiser régionalement à l'aide des données de l'*Atlas linguistique de la France*. Ils n'ont pas pu déterminer une origine géographique exacte, mais il est clair que la langue de Lucette provient du Languedoc, d'un endroit entre Pézenas et Toulouse. Cette localisation correspond bien à la région dans laquelle Molière a beaucoup voyagé pendant ses années dans le sud de la France.

Une localisation à l'est de la Garonne, comme celle proposée par Sauzet et Brun-Trigaud (2015), peut être confirmée indépendamment de leur étude, et sans tenir compte du lexique. L'apparition fréquente de <f> (*fait, fillo, fenno*, etc.) correspondant au son [f] qui n'est pas typique pour le gascon (on s'attendrait à un <h>), mais qui existe dans les autres dialectes occitans. De plus, la préservation du [n] intervocalique dans le verbe *douna* 'donner' est également atypique pour le gascon, mais bien présente dans les autres dialectes occitans. Ces deux exemples phonographiques corroborent alors l'analyse de Sauzet et Brun-Trigaud (2015).

Nous remarquons que les pronoms sujets sont presque toujours réalisés dans les propos occitans de Lucette, cf. *tu es* 'tu es', *yeu te trobi* 'je te trouve', etc. Il n'y a qu'un petit nombre de cas de sujets nuls (*Nou sabi pas* 'je ne sais pas' ; *y a set ans* 'il y a sept ans').

Comme il n'y avait pas de réelle distinction entre la Gascogne et le Languedoc dans l'image des Français septentrionaux, il n'est pas surprenant que Molière laisse Lucette, qui n'est pas une vraie gasconne, parler le languedocien. Puisque

la langue de Lucette est un languedocien relativement authentique, il est très probable qu'il a maîtrisé lui-même le languedocien. S'il ne le maîtrisait pas, il avait probablement le soutien d'un locuteur natif de la région ou il s'est basé sur des textes de la région (cf. Sauzet 2005, 152 ; Paringaux 2015, 96). Cependant, le fait que Molière ait fait répéter par un autre personnage, en français, les répliques de Lucette prouve que la plupart des spectateurs n'était pas capable de comprendre suffisamment la langue de Lucette (cf. Paringaux 2015, 95). Elle semble alors être un personnage du Midi.

3.2.2 Le Bourgeois Gentilhomme

Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, paru en 1670, deux caractères gascons apparaissent, nommés « Gascon » et « Autre Gascon ». Le fait que ces deux caractères ne possèdent pas de nom montre déjà leur rôle secondaire. Ils ne sont que deux personnes parmi une foule de personnes de différentes origines qui demandent des livres. Les deux Gascons n'ont chacun que trois petits passages de discours dont les premiers sont présentés ici, les deux autres passages ne diffèrent pas phonographiquement de ceux-ci :

Gascon

Aho ! l'homme aux livres, qu'on m'en vaille !

J'ai déjà lé poumon usé.

Bous boyez qué chacun mé raille ;

Et jé suis escandalisé

De boir és mains dé la canaille

Cé qui m'est par bous refusé.

Autre Gascon

Eh cadédis ! Monseu, boyez qui l'on pût être :

Un libret, je bous prie, au varon d'Asbarat.

Jé pense, mordy, qué lé fat

N'a pas l'honneur dé mé connaître.

(Molière 1883 [1670], 212–213, Ballet,
première entrée)

Contrairement à la langue de Lucette, Molière n'a guère de souci d'une authenticité linguistique quelconque pour ces Gascons, mais se contente d'évoquer un accent gascon moyennant un petit nombre de marques phonographiques, stratégie qui servira de modèle pour beaucoup d'auteurs bien au-delà du siècle classique.

Une fois de plus, le premier trait caractéristique de la langue des deux Gascons est la confusion de et <v> (*bous boyez* pour *vous voyez*, *varon* pour *baron*).

Molière a modifié la plupart des schwas des mots monosyllabiques en ajoutant un accent aigu (*jé, mé, lé, dé* et *qué*). La graphie <é> pour <e> en fin de mot n'est pas inhabituel dans le français du XVII^e siècle. Toutefois, il est à noter que Molière n'utilise cette graphie que pour la langue des caractères gascons dans cette comédie. La première fonction de cet accent aigu est d'indiquer que les <e> des mots monosyllabiques sont définitivement prononcés et ne sont pas des *e muets*. En outre, cette graphie peut aussi décrire la qualité vocalique comme une voyelle antérieure, demi-fermée et non arrondie [e], alors la tendance opposée à ce qui a été observé précédemment dans la langue de Fæneste. Cependant, cette qualité vocalique est également documentée au XVI^e siècle dans le *Dictionnaire des rimes françoise* d'Étienne Tabourot des Accords (1587, 15), un poète et écrivain français : « Les Languedocs, Gascons, & Auvergnacs diront au contraire véla, ténir, commencement ». Il est bien possible que cette qualité vocalique soit encore présente au XVII^e siècle chez certains locuteurs du Midi, ce qui expliquerait pourquoi Molière réalisait ces voyelles de cette façon. Cette particularité de la prononciation n'est pas seulement liée au français des Gascons, mais au français du Midi en général. Un changement phonographique se trouve également dans le mot *honnur*, où le <eu> est remplacé par un <u> indiquant une prononciation [y] au lieu de [ø], comme dans la langue de Fæneste. Une autre particularité se trouve dans le mot *escandalisé*, qui est écrit avec un *e*-prothétique devant le *s-impurum*. Ce changement phonétique est aussi répandu en français (cf. Rheinfelder 1976, 182), mais à partir du XV^e siècle, la forme sans <e> s'est établie pour ce mot (FEW, s.v. « scandalum »). Ici, il n'est pas clair s'il s'agit d'un changement phonographique ou d'un emprunt lexical, comme ce mot existe sous cette forme en gascon (Guilhemjoan/Harrer 2014, 257).

Finalement, Molière utilise aussi des jurons gascons dans la langue de l'*Autre Gascon*, notamment *cadédis* 'tête de dieu' et *mordy* 'mordu'.

3.2.3 Les Fourberies de Scapin

Dans *Les Fourberies de Scapin*, parue en 1672, il n'y a pas de caractère gascon. Molière y altère plusieurs fois la langue du protagoniste Scapin. Il parle dans sa langue habituelle et mène un dialogue avec sa voix contrefaite. Scapin peut être décrit dans ce passage comme feint gascon. Il s'agit de nouveau d'une double hypocrisie, comme nous l'avons déjà vue chez Lucette. Peu de temps auparavant, il avait fait cacher Géronte dans un sac après l'avoir persuadé que des gens cherchaient à le tuer. En revanche il demande de l'argent à Géronte pour le protéger. Afin de convaincre Géronte qu'il est vraiment en danger, il contrefait sa voix et son accent à plusieurs reprises pour feindre une bataille avec plusieurs adversai-

res imaginaires qu'il repousse. La première personne qu'il imite avec une voix et un accent altéré est un Gascon :

SCAPIN : Cachez-vous : voici un spadassin qui vous cherche. (*En contrefaisant sa voix.*) « Quoi ? Jé n'aurai pas l'abantage dé tuer cé Geronte, et quelqu'un par charité né m'enseignera pas où il est ? » (*A Géronte avec sa voix ordinaire.*) Ne branlez pas. (*Reprenant son ton contrefait.*) « Cadédís, jé lé trouverai, sé cachât-il au centre dé la terre. » (*A Géronte avec son ton naturel.*) Ne vous montrez pas. (*Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il contrefait, et le reste de lui.*) « Oh, l'homme au sac ! » Monsieur. « Jé té vaille un louis, et m'enseigne où put être Géronte. » Vous cherchez le seigneur Géronte ? « Oui, mordi ! Jé lé cherche. » Et pour quelle affaire, Monsieur ? « Pour quelle affaire ? » Oui. « Jé beux, cadédís, lé faire mourir sous les coups de vaton. » Oh ! Monsieur, les coups de bâton ne se donnent point à des gens comme lui, et ce n'est pas un homme à être traité de la sorte. « Qui, cé fat dé Geronte, cé maraut, cé velître ? » Le seigneur Géronte, Monsieur, n'est ni fat, ni maraud, ni belître, et vous devriez, s'il vous plaît, parler d'autre façon. « Comment, tu mé traites, à moi, avec cette hauteur ? » Je défends, comme je dois, un homme d'honneur qu'on offense. « Est-ce que tu es des amis dé cé Geronte ? » Oui, Monsieur, j'en suis. « Ah ! Cadédís, tu es de ses amis, à la vonne hure. » (*Il donne plusieurs coups de bâton sur le sac.*) « Tiens. Boilà cé que jé té vaille pour lui. » Ah, ah, ah ! Ah, Monsieur ! Ah, ah, Monsieur ! Tout beau. Ah, doucement, ah, ah, ah ! « Va, porte-lui cela de ma part. Adiusias. » Ah ! diable soit le Gascon ! Ah ! (Molière 1993 [1665–1671], 272–273, acte III, scène II)

Le choix d'altérer la langue du premier envahisseur avec un accent gascon est certainement dû à la réputation des Gascons d'être des guerriers exceptionnels. En conséquence, Scapin prouve que son aide vaut un salaire assez élevé vu qu'il peut même repousser un Gascon.

La stylisation phonographique du gascon de Scapin correspond à celle employée par Molière dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. Ici, les <v> sont à nouveau remplacés par des et vice versa (*abantage* au lieu de *avantage*, *vonne* au lieu de *bonne*, etc.). De plus, les *e* caducs dans les mots monosyllabiques sont pourvus d'un accent aigu (*jé* pour *je*, *dé* pour *de*, etc.), une graphie réservée aux moments où Scapin contrefait sa voix avec un accent gascon. En outre, les séquences graphiques <eu> représentant le son [ø] sont toujours écrites avec <u> (p. ex. *hautur* pour *hauteur*, *hure* pour *heure*).

À part ces modifications graphiques, Scapin emploie également des jurons, deux fois *cadédís* et une fois *mordi*. Pour dire *adieu*, il choisit la forme occitane *Adiusias*. Finalement, Scapin construit le verbe *traiter* avec un C.O.I. au lieu du C.O.D. Ce genre d'erreurs morphosyntaxiques est reproché aux Gascons pour plusieurs verbes (cf. Desgrouais 1801 [1766], 10–11).

Nous avons révélé que la caractérisation en tant que gascon est avant tout un moyen stylistique pour Molière et non une description linguistique (cf. Lassaque 2015, 217) et qu'il se sert d'un fonds de moyens phonographiques plus limité que ses prédécesseurs. Dans la sous-section suivante nous verrons de quelle façon l'oralité des Gascons est mise à l'écrit dans les œuvres des auteurs après Molière.

3.2.4 Des auteurs à la suite de Molière

En plus de Molière, plusieurs auteurs de l'époque ont également intégré des personnages gascons dans leurs œuvres. Molière et sa façon d'évoquer l'oralité des Gascons ont très probablement servi de modèle de la langue des caractères gascons d'autres auteurs. Un exemple en est la pièce de théâtre *Les Souhairs* de Jean-François Regnard, parue en 1700 :

Bous bous raillez, jé crois. Remplissez mon souhait :
Cé m'est un jeu, quand jé m'exerce
A pousser la quarte et la tierce,
Et faire uné passe au collet.
Du sort d'un ennémi jé suis toujours lé maître ;
Et, dans un combat singulier,
Jé force à démander quartier,
Quelqué brave qué cé puisse être.

(Regnard 1847 [1700], 156)

Une fois de plus, <v> est changé en (*bous* au lieu de *vous*) et vice versa, mais pas toujours, p. ex. dans les mots *combat* et *brave*. Ici, le est conservé et dans ce dernier, le <v> est également conservé au lieu d'être remplacé par un comme c'était le cas auparavant dans la langue des Gascons dans les comédies de Molière. De même, l'*e* caduc est souvent modifié graphiquement par un accent aigu. Contrairement à la langue des Gascons de Molière, l'*e* caduc à la fin des mots est parfois aussi modifié dans les mots polysyllabiques, p. ex. *quelqué* ou *uné* (ce qui est un mot polysyllabique, car l'accent aigu entraîne la conséquence que le <e> est définitivement prononcé).

Un grand nombre de Gascons apparaît dans les œuvres de Florent Carton de Dancourt (1661–1725). Il a écrit à peu près 60 pièces de théâtre et il est vu comme l'auteur dramatique le plus important entre Molière et Marivaux (Arnold 2009, s.v. « Dancourt »). Dans ses pièces de théâtre, les Gascons représentent presque toujours des chevaliers (Guichemerre 1984, 121). Dancourt a recours à des traits que nous avons déjà trouvés chez Molière et Regnard : confusion de et <v>, accents aigus sur les *e* caducs et des jurons gascons insérés de temps à autre (cf. Guichemerre 1984, 131–132). Il ne peut pas être exclu que ces auteurs eux-mêmes aient eu des contacts avec des Gascons, mais ces contacts n'ont probablement exercé aucune influence sur la langue que ces auteurs attribuaient à leurs caractères gascons. C'est plutôt un langage fixe et stéréotypé que les Gascons sont censés à parler au théâtre (cf. Mazouer 1984, 93).

La forte présence des Gascons dans la littérature française a persisté tout au long du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Par la suite, les caractères gascons ap-

paraissent de moins en moins dans le théâtre et disparaissent presque complètement après la Révolution (cf. Mazouer 1984, 102).

4 Comparaison et discussion

Nous avons vu plusieurs stratégies de la mise en scène du parler gascon dans la littérature française. On peut distinguer trois cas de figure principaux, allant d'une approximation plutôt réaliste jusqu'à une évocation minimaliste du gascon :

- Le recours aux discours directs dans une graphie visant à rendre un gascon authentique, comme l'avait fait Rabelais pour le soldat Gratianauld, ou bien une autre variété de l'aire linguistique occitane, comme le languedocien de Lucette dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière.
- Des modifications graphiques plus ou moins importantes afin de représenter un accent gascon, qui comprennent une vingtaine d'alternances chez d'Aubigné mais dont la fréquence diminue au fil du temps jusqu'à seulement trois chez Molière (confusion de <v> et , <u> au lieu de <eu>, <é> pour <e>).
- L'insertion de quelques lexèmes gascons, surtout des jurons, comme l'avait fait entre autres Rabelais pour le personnage qui s'adresse à Gratianauld. Dans ce cas-là, il n'y a pas de modifications graphiques suggérant un accent gascon.

Au XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle, il y avait encore une grande variation entre les différents auteurs dans les stratégies phonographiques pour simuler la langue des Gascons, ainsi qu'un grand nombre de traits phonographiques différents. Dans certaines œuvres postérieures, ce nombre diminuera à trois traits caractéristiques de la langue des Gascons dans le théâtre français. Il est très probable que Molière a établi cette langue des Gascons ; les auteurs ultérieurs se sont probablement inspirés de lui et ne variaient plus leurs stratégies phonographiques qui étaient alors très similaires à celle de Molière. Un langage théâtral stéréotypé des Gascons s'est développé par la suite. Les spectateurs de théâtre devaient automatiquement penser aux Gascons et en conséquence, être amenés à rire, indépendamment de l'authenticité linguistique de la langue attribuée aux Gascons.

Il est frappant qu'un grand nombre de traits caractéristiques du gascon, comme le changement de /f/ à /h/, la chute du /n/ intervocalique ou le changement phonétique de /ll/ soit à /r/ soit à /t/, ne sont pas ou presque pas appliqués en tant que moyen phonographique par les auteurs français. Il n'y a qu'un petit nombre d'emprunts lexicaux, comme *hillot* chez Rabelais ou *hute* chez d'Aubigné. De plus,

le *que* énonciatif, l'un des traits les plus caractéristiques de la morphosyntaxe gasconne, n'est pas du tout utilisé pour la langue des caractères gascons dans la littérature française, probablement pour assurer la lisibilité. Les auteurs ne voulaient que faire référence au Gascon, et avant tout rester compréhensibles. En effet, les particularités syntaxiques du gascon, comme le *que* énonciatif, auraient largement changé la syntaxe et auraient pu compliquer la réception. Il faut également noter que la diachronie de ce phénomène est incertaine et que certains linguistes supposent qu'il s'agit d'un développement relativement récent (cf. Pusch 2001, 46–52).

5 Conclusion

La désignation d'un personnage en tant que gascon ainsi que la représentation de sa langue ne sont ni une tentative de faire une indication géographique, ni de reproduire une description correcte de la langue. Il s'agit plutôt d'une stratégie humoristique. On peut l'observer dans deux des trois pièces de théâtre de Molière analysées dans cette contribution, comme il ne s'agit pas vraiment de Gascons : Lucette vient du Languedoc et parle comme telle. Elle n'est appelée gasconne que parce que son apparence d'hypocrite correspond bien aux stéréotypes à propos des Gascons. Cela s'applique également à la figure de Scapin qui parle un français impeccable, mais qui altère sa langue pour des raisons tactiques, prendre un accent gascon n'étant pour lui qu'une de ses fourberies. Le choix de l'accent gascon n'est pas un hasard, il correspond de nouveau bien aux stéréotypes à l'égard des Gascons, cette fois-ci à l'image du guerrier exceptionnel ou du simple soldat : en utilisant cet accent, Scapin fait peur à Géronte et lui prouve sa qualité de protecteur, vu qu'il est même capable de le défendre contre un Gascon.

Avant Molière, il existait encore une grande variation dans la mise à l'écrit du gascon ou de l'accent gascon en français. Des auteurs comme Rabelais, de Reboul ou d'Aubigné développèrent, chacun à son tour, différentes stratégies pour faire parler leurs personnages gascons. Plus tard, Molière parviendra à établir une petite sélection de marqueurs gasconnisants efficaces qui servira de modèle à de nombreux auteurs par la suite.

Références bibliographiques

- Abeillé, Anne/Godard, Danièle (2021) : *La grande grammaire du français*, Arles, Actes Sud.
 Alberge, Claude (2005) : « Molière et son périple languedocien », dans : Claude Arlanq (dir.), *Molière et les pays d'oc*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 9–28.

- Anatole, Christian (dir.) (1968) : « Aux origines d'un type littéraire. Le « Capitaine Gascon » dans un pamphlet anti-huguenot de Guillaume de Reboul : Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation (1599) », dans : *Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, Toulouse, Institut d'Études Occitanes, 361–396.
- Arnold, Heinz Ludwig (2009) : *Kindlers Literatur Lexikon*, troisième édition, Stuttgart, Metzler.
- Brun, Auguste (1923) : *L'introduction de la langue française en Béarn et Roussillon*, Paris, Champion.
- Colliot, Régine (1984) : « Seigneurs et aventuriers gascons au XIV^e siècle d'après les chroniqueurs contemporains : Froissart, Jean-Cabaret d'Orville », dans : Étienne Vaucheret (dir.), *L'image littéraire du gascon*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, 7–34.
- Couffignal, Gilles (2015) : « Gascon, gasconisme et gasconnade », dans : Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 287–299.
- Couture, Léonce (1902) : « Le soldat de Saint-Sever. Conte de Rabelais. Étude de linguistique gasconne », dans : *Revue de Gascogne* 2, 12–34.
- d'Aubigné, Théodore Agrippa (1630) : *Les Aventures du Baron de Fæneste : Comprinse en quatre Parties. Les trois premières revuës, augmentées, & distinguées par chapitres. Ensemble. La quatrième Partie nouvellement mise en lumière, le tout par le mesme Auteur*, Au Dezert.
- de Reboul, Guillaume (1599) : *Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation: Tenu à Montpellier le quinziesme de May, 1598. Satyre Menippae*, Montpellier, Le Libertain.
- des Accords, Étienne Tabourot (1587) : *Dictionnaire des rimes françaises : Premièrement composé par Jean le Feure Dijonnois, Chanoine de Langres & de Bar sur Aube ; Et depuis augmenté, corrigé, & mis en bon ordre, par le Seigneur Des Accords*, Paris, Jean Richter.
- Desgrouais, Jean (1801 [1766]) : *Les Gasconismes Corrigés : ouvrage utile à toutes les personnes qui veulent parler et écrire correctement, et principalement aux jeunes gens, dont l'éducation n'est point encore formée*, Toulouse, Veuve Douladoure.
- du Pont, Gratien (1972 [1539]) : *Art et science de rhétorique métrifiée*, Genève, Slatkine Reprints.
- Durand, Jacques/Slater, Catherine/Wise, Hilary (1987) : « Observations on schwa in Southern French », dans : *Linguistics* 25/2, 983–1004.
- FEW = Wartburg, Walther von, et al. (1922–2022) : *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW). Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. 25 Bände*, Bonn/Heidelberg/Leipzig/Berlin/Basel, Klopp/Winter/Teubner/Zbinden, <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/> (consulté le 15/06/2023).
- Ferrer, Véronique (2016) : « D'Aubigné et la satire du gascon à la cour de France », dans : Jean Balsamo/Anna Kathrin Bleuler (dir.), *Les cours comme lieux de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480–1620)*, Genève, Droz, 181–193.
- Frantext = ATILF/CNRS/Université de Lorraine : *Base Textuelle Frantext*, <https://frantext.fr> (consulté le 15/06/2023).
- Gasquet-Cyrus, Médéric (2004) : *Pratiques et représentations de l'humour verbal : étude sociolinguistique du cas marseillais*, thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 1.
- Grand Robert = Éditions Le Robert (dir.) (2023) : *Le Grand Robert de la langue française*, version numérique <<https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>> (consulté le 15/06/2023).
- Guichemerre, Roger (1984) : « Le gascon dans le théâtre de Dancourt », dans : Étienne Vaucheret (dir.), *L'image littéraire du gascon*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, 123–136.
- Guilhemojoan, Patric/Harrer, Elisa (dir.) (2014) : *Diccionari intermediari occitan-francès (Gasconha) : A–Z (Utís)*, Orthez, Per Noste.
- Jodl, Frank (2015) : « Estigma y auge de prestigio: El cambio f > h en castellano y gascón visto desde la sociolingüística histórica y la lingüística variacional », dans : *Revista de Filología Románica* 32, 21–40.

- Köhler, Erich (1983) : *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*, édités par Henning Krauß et Dietmar Rieger, Stuttgart, Kohlhammer.
- Lafont, Robert (1968) : « Que le gascon y aille si le français n'y peut aller : réflexions sur la situation linguistique et stylistique de l'œuvre de Montaigne », dans : *Le français moderne* 36, 98–104.
- Lafont, Robert (1970) : *Renaissance du Sud : essai sur la littérature occitane au temps de Henri IV*, Paris, Gallimard.
- Lanusse, Maxime (1893) : *De l'influence du dialecte gascon sur la langue française : de la fin du XV^e à la seconde moitié du XVI^e*, Paris, Maisonneuve.
- Lartigue, Philippe (2011) : *Gasconha : Lengua e identitat = Gaskoinia : hizkuntza eta nortasuna = La Gascogne : langue et identité = Gasuña : lengua e identidad*, Orthez, Per Noste.
- Lassaque, Aurélia (2015) : « Le type comique du francimand dans le théâtre d'oc au XVII^e siècle : un pied de nez au matamore gascon ? », dans : Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 217–228.
- Luchaire, Achille (1879) : *Études sur les idiomes pyrénéens de la région française*, Paris, Maisonneuve.
- Martel, Philippe (2015) : « Il y a Gascon et Gascon, ou le ballet des ethnotypes », dans : Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 259–269.
- Massourre, Jean-Louis (2012) : *Le gascon, les mots et le système*, Paris, Champion.
- Mazouer, Charles (1984) : « Le gascon dans le théâtre comique sous Louis XIV », dans : Étienne Vaucheret (dir.), *L'image littéraire du gascon*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, 85–108.
- Meisenburg, Trudel (1996) : *Romanische Schriftsysteme im Vergleich: eine diachrone Studie*, Tübingen, Narr.
- Molière (1883 [1670]) : « Le Bourgeois gentilhomme », dans : *Œuvres*, tome 8, Paris, Hachette, 41–229.
- Molière (1993 [1665–1671]) : *Les fourberies de Scapin, L'Amour médecin, Le Médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac*, Paris, Gallimard.
- Montaigne, Michel de (1834 [1580]) : *Essais de Michel de Montaigne: avec des notes de tous les commentateurs*, Paris, Lefèvre.
- Moreux, Bernard (1995) : « Les bases linguistiques de la langue de Fænesta : phonétique », dans : *Albineana. Cahiers d'Aubigné* 61, 227–288.
- Paringaux, Céline (2015) : « Monsieur de Pourceaugnac, acte II, scènes 7 et 8 : deux scènes occitanes dans un théâtre des langues », dans : Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 93–105.
- Pépin, Guilhem (2005) : « Les Aquitains et les Gascons au haut Moyen Âge : l'affirmation des deux peuples », dans : *Bulletin de la Société de Borda* 479, 321–340.
- Pépin, Guilhem (2012) : « Genèse et évolution du peuple gascon du haut Moyen âge au XVII^e siècle », dans : *Modèles linguistiques* 66, 47–79.
- Pusch, Claus D. (2001) : *Morphosyntax, Informationsstruktur und Pragmatik: Präverbale Marker im gaskognischen Okzitanisch und in anderen Sprachen*, Tübingen, Narr.
- Pustka, Elissa (2016) : *Einführung in die Phonetik und Phonologie des Französischen*, deuxième édition, Berlin, Erich Schmidt.
- Rabelais, François (1552) : *Le tiers livre des faits et dits héroïques du noble Pantagruel, composés par M. Franc. Rabelais, docteur en médecine*, Paris, Michel Fezendat.
- RAE/ASALE = Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española (dir.) (2011) : *Nueva gramática. Fonética y fonología*, Barcelona, Espasa.
- RAE (2020) = Real Academia Española (dir.) (2020) : *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/> (consulté le 15/06/2023).

- Regnard, Jean-François (1847 [1700]) : « Les Souhais », dans : *Théâtre Français : œuvres de Regnard*, Paris, Martial Ardant Frères, 145–166.
- Rheinfelder, Hans (1976) : *Altfranzösische Grammatik. 1. Teil Lautlehre*, cinquième édition, München, Max Hueber.
- Rohlf, Gerhard (1977) : *Le gascon. Études de philologie pyrénéenne*, troisième édition, Tübingen, Niemeyer.
- Sauzet, Patrick (2005) : « Les scènes occitanes de Monsieur de Pourceaugnac », dans : Claude Arlang (dir.), *Molière et les pays d'oc*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 147–175.
- Sauzet, Patrick/Brun-Trigaud, Guylaine (2015) : « La Lucette de Monsieur de Pourceaugnac : « feinte gasconne », vrai occitan », dans: Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 107–134.
- Schmidt-Riese, Roland (2006) : « Aspekte des Sprachkontakts Romanisch – Baskisch », dans : *Romanistisches Jahrbuch* 56, 335–367.
- Thierry, André (1984) : « Les gascons dans l'oeuvre en prose d'Agrippa d'Aubigné », dans : Étienne Vaucheret (dir.), *L'image littéraire du gascon*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, 73–84.
- Thurot, Charles (1881) : *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle, d'après les témoignages des grammairiens*, tome premier, Paris, Imprimerie Nationale.
- Tucoo-Chala, Pierre (2013) : *Petite histoire du Béarn du Moyen-Âge au XX^e siècle*, Cressé, Éditions des Régionalismes.
- Viellard, Jeanne (2004) : *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle : texte latin du XII^e siècle, éd. et trad. en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoli*, cinquième édition, Paris, Vrin.
- Walpole, Jane Raymond (1974) : « Eye dialect in fictional dialogue », dans : *College Composition and Communication* 25, 191–196.

Gilles Siouffi

Lettres « populaires » fictives entre les XVII^e et XIX^e siècles

Abstract: In the eighteenth century, after farce and song, the genre of the letter established itself as a new way of publicizing and dramatizing “popular” customs. Jean-Joseph Vadé’s *Lettres de la grenouillère* (1756) is a case in point. This fashion for fictional letters written by common people, which continues a strong tradition of epistolary literature dating back to the seventeenth century, coincided with a period when the less educated classes began to practice correspondence. In the first section, we examine the new role of the “letter” as a discursive genre representing the people. We then take a chronological approach, focusing successively on Edme Boursault’s *Lettres à Babet* (1673), Vadé’s *Lettres de la grenouillère* (1756), which take their place in the “poissard” fashion, and *Mémoires d’un forban philosophe* (1829), which contains a letter from a popular figure. These three and other observatories show that the choice of “denotators” or indexicals of the popular can vary greatly from one author to another. This leads us to attempt to characterize this new mode of stylization, and to interpret its aesthetic and pragmatic implications, as well as its implications for the representation of language.

Keywords: popular, letters, stylization, fiction, literacy

Mots clés : populaire, lettres, stylisation, fiction, littéracie

1 Introduction

Si l’on examine le corpus que nous a laissé la littérature de l’époque classique (XVII^e–XVIII^e siècles), on s’aperçoit qu’elle a choisi deux grandes manières de représenter ce qu’on nommera ici pour commencer de manière vague et non définir la « langue populaire » : par ses *mots*, et par le biais de genres textuels qui sont censés pouvoir l’illustrer de manière plus ou moins réaliste. Le premier choix est celui qu’a fait, depuis *Le Jargon de l’argot réformé* d’Olivier Chéreau en 1628 jusqu’aux dictionnaires d’argot du XIX^e siècle, une longue tradition lexicographique. Au travers des termes *jargon*, *argot*, etc., il est alors souvent question de proposer au public un accès possible vers un langage présenté comme clos, ésotérique, et pour lequel il faut en somme un dictionnaire. Langage exotique,

Gilles Siouffi, Paris

pittoresque, tant soit peu effrayant, que le lecteur bourgeois découvre avec délectation.

Le deuxième choix – choix d'écrivains et non de lexicographes – est nettement plus complexe. Il s'agit, au-delà des mots, de rendre une parole, un discours, une prononciation, peut-être une syntaxe – en somme d'élaborer une véritable stylistique propre à donner l'impression qu'un personnage populaire s'exprime.

Dans la mesure où les genres authentiquement populaires – nous désignons par là ceux qui s'adressaient à un public populaire – étaient majoritairement fondés sur l'oralité (farces, chansons, genres théâtraux, parades...), on ne sera pas surpris qu'une première direction ait été de s'insérer dans le cadre de cette oralité. Une partie du théâtre de Molière ou les Parades de Beaumarchais empruntent ce chemin.

La préface du *Waux-Hall populaire* de Cailleau de 1769 rappelle la nécessité de passer par l'oralisation si l'on veut bien comprendre la vocation des textes proposés dans le cadre du genre qu'on appelle alors le *poissard*, et sur lequel nous reviendrons :

Tout ce qui est marqué par des guillemets à la tête de chaque vers, doit être prononcé d'un ton enroué, à l'imitation des gens de la Halle et des Ports : c'est en contrefaisant la voix et les gestes de ce peuple grossier, qu'on peut trouver quelque agrément à la lecture de ces sortes d'ouvrages, qui veulent être lus avec cette grâce originale et plaisante, qu'on a souvent de la peine à attraper. Le lecteur observera encore qu'il faut lire les vers poissards avec les abréviations telles qu'elles sont marquées. (Cailleau 1769, préface n. p.)

Ce texte fait mention de la question essentielle qui se pose alors lorsqu'on cherche à représenter du populaire : celle de l'*agrément*, autrement dit du plaisir donné à un certain public.

Lorsque nous passons aux genres à lecture muette, les paramètres changent. Nous nous trouvons alors dans le cas de ce qu'on pourrait appeler une oralité fictive (*fingierte Mündlichkeit*). Au XVII^e siècle, assez nombreux sont les romans, tels ceux de Charles Sorel, qui donnent à lire une parole populaire dans leurs dialogues, en se focalisant sur deux types essentiels de personnages : les paysans, et certains habitants de Paris (voir Ayres-Bennett 2004 et Lodge 1994 et 2004).

La littérature muette à vocation populaire est alors seulement émergente, à cause du faible degré de littéracie. En 1602, les frères Oudot fondent une collection de petits livres de mauvaise qualité de couleur bleue, et où on trouvait, à côté des almanachs, des réécritures simplifiées de romans de chevalerie, par exemple, et qu'on va appeler la « Bibliothèque bleue de Troyes ». On pense que les livres de cette collection recevaient encore beaucoup une réception oralisée, mais, s'ils étaient soumis à la lecture muette, ces textes supposaient une confron-

tation à la question de la littéracie bien plus importante alors qu'à la « parole populaire » (voir Roche 1981).

Des éléments de dialogue, on peut passer ensuite à l'étape supérieure, qui est le texte entier. Mais une question de valeur va alors apparaître : si on comprend qu'on puisse, pour l'agrément, imiter la parole populaire, dans un texte littéraire, à l'échelle d'un mot ou d'un segment de dialogue, au nom de l'« agrément » ou d'une certaine valeur documentaire, surtout si ces mots ou expressions sont perçus comme en voie de disparition (comme c'était le cas dans les *Propos rustiques* de Noël du Fail de 1547, par exemple), qu'en est-il de la reproduction artificielle d'un texte entier, qui devra nécessairement présenter des défauts de conception ou une réalisation malhabile ?

Cette question de valeur explique sans doute qu'on ait des représentations anthologiques de *certain*s éléments de la « parole populaire » au XVII^e siècle, mais peu de représentations globales ou synthétiques d'un véritable *écrit populaire* (voir Petitjean/Privat 2007). C'est précisément entre la fin du XVII^e et le début du XIX^e siècle que ce passage va se réaliser.

Dans la production écrite du XVII^e siècle susceptible d'entrer dans le corpus littéraire, il y a alors deux genres où un certain « réalisme » peut être présupposé : les mémoires ou journaux, et les lettres – deux genres qui ont alors une signification sociale particulière liée à l'Ancien régime : celle de la patrimonialisation du récit de vie pour les mémoires, et de la communication entre pairs pour les lettres. Dans la société de l'époque, en effet, mémoires et lettres soudent la communauté de la noblesse dans une conscience de classe.

On sait que l'ouvrier vitrier Louis Ménétra, par exemple, va commencer en 1764 un *Journal de ma vie* pour singer explicitement et moquer dans une démarche subversive les mémoires de la noblesse (voir Seguin 1999 et Siouffi dans Rey/Duval/Siouffi 2007). Cependant, les mémoires fictifs populaires sont rares avant la fin du XVIII^e siècle. Éditrice des *Mémoires d'un forban philosophe* (1829), Dorothée Aquino-Weber souligne que le genre a en réalité battu son plein entre 1789 et 1830 (Aquino-Weber 2019, 59), engendrant une véritable mode dont témoigne *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo (1829).

Le propos de cet article est en revanche d'examiner comment un sous-genre des lettres fictives « populaires » est apparu au sein de la catégorie générale des lettres fictives, importante au XVII^e siècle.

Ces lettres fictives, notamment celles du XVIII^e siècle, représentent un corpus décrié. En effet, depuis Brunot (1966), on y a surtout vu des caricatures destinées à amuser le public bourgeois, sans souci de fidélité par rapport à des usages dont il était surtout question de se moquer. Dans la perspective d'une sociolinguistique historique du français, on a souvent mis en garde (Lodge 1995 ; Seguin 1999) contre leur utilisation pour reconstituer les usages réels.

Toutefois, ces lettres méritent peut-être réexamen. En effet, elles présentent des traits linguistiques et stylistiques assez différents selon les recueils. Le parti pris de réalisme n'y est pas systématique. En réalité, plusieurs stratégies possibles s'offrent à l'écrivain. Va-t-il s'agir d'insérer les scripteurs populaires dans la tradition et les sous-genres de la littérature épistolaire, avec l'intention de les faire entrer avec plus ou moins d'habileté dans les codes qu'ils supposent ? Va-t-on vouloir *moquer* ces scripteurs ? En décrire fidèlement les usages ? Va-t-il s'agir à l'inverse d'élaborer une nouvelle stylistique, où quelques éléments indexicaux (lexique, graphie, syntaxe) vont être mis en valeur, dans l'éventuel but de créer un contraste ? La question générale qui va se poser dans l'approche de ces textes est alors celle de la *stylisation*, et de la fonction de cette stylisation.

Nous allons examiner des lettres fictives publiées sur une diachronie allant de 1673 à 1829. Dans un premier temps, nous montrerons l'importance particulière qui a été celle du genre de la lettre au XVII^e siècle et tenterons d'expliquer pourquoi il a été choisi pour représenter des personnages populaires. Notre parcours sera ensuite chronologique, avec des focus successifs sur les *Lettres à Babet* d'Edme Boursault (1673), les *Lettres de la grenouillère* (1756) qui prennent place dans la mode du « poissard », et les *Mémoires d'un forban philosophe* (1829) pour terminer, qui contiennent une lettre d'un personnage populaire. Au passage, nous jetterons également un regard sur les *Avantures du Bal des bois* de Caylus (1745) et sur les *Lettres de Montmartre* de Coustelier (1750). Il s'agira d'en analyser les conditions de production, les stratégies éditoriales et le rapport au lecteur qui sous-tendent ces publications, ainsi que les principales caractéristiques linguistiques et stylistiques de cette mise en scène de personnages populaires, dans le but de voir s'il y a eu évolution.

2 Le genre de la lettre

Les deux genres des mémoires et des lettres partagent une problématique commune : un rapport au réel fondé sur le pacte tacite d'une certaine fidélité. « Ecrire la vérité » : c'est le mot que Louis Ménétra inscrit en tête de son manuscrit du *Journal de ma vie*. Les mémoires et les lettres étant pratiquées par des personnages illustres ayant exercé une action publique, on soupçonne néanmoins toujours, à l'époque classique, les auteurs de mémoires d'enjoliver. De là un procédé souvent pratiqué dans les œuvres littéraires au XVIII^e, et destiné à renforcer ce pacte de fidélité : la mise en scène de lettres ou de mémoires « trouvées ».

Dans cette perspective, les lettres trouvées de personnages populaires présentent un degré de vraisemblance supérieur, puisqu'on peut légitimement estimer

que leurs auteurs n'avaient pas eu l'intention de les publier. Il y a un élément d'indiscrétion dans le procédé des « lettres trouvées », qui entend ouvrir une fenêtre sur un monde postulé comme difficile d'accès.

Comme l'ont noté les historiens de la littérature, il a existé une mode de la lettre fictive au XVII^e siècle. La lettre est à l'époque un genre aristocratique où l'auteur doit faire montre à la fois de sa capacité à bien écrire, mais aussi de son savoir-vivre, de sa bienséance, et de son « honnêteté », notamment dans l'échange homme-femme. La pratique des lettres fait ainsi partie de l'essor de la culture mondaine (Bury 1996). Plus encore que la pratique du latin, qui signe l'érudit ou le savant, la publication des lettres est le symbole de l'appartenance au grand monde. Il s'agit non seulement de maîtriser les codes, mais de jouer avec eux par une virtuosité d'écriture qui les contourne. Un des enjeux est notamment d'exprimer et surtout communiquer des sentiments complexes avec des moyens langagiers respectant les stratégies de politesse alors en vigueur.

Deux recueils ayant rencontré un grand succès illustrent particulièrement bien ce type d'enjeux : les *Lettres choisies du sieur de Balzac* (Paris, Courbé, 1627), et les *Lettres meslées* de Tristan [L'Hermite] (Paris, Courbé, 1652), deux recueils qui se signalent par une requalification en prose des codes de l'échange poétique galant. Certes, ces lettres codifiées présentent une dimension d'artifice, mais leur interférence avec le genre de la lettre familière, selon la distinction antique donnée par Cicéron, leur permet également d'offrir au lecteur la mise en scène d'une interaction proche de l'« ordinaire », ce qui se traduit notamment par l'augmentation des marques de subjectivité.

Dans les romans, les lettres insérées sont des moments où le narrateur peut faire entendre la « vraie voix » du personnage. L'affirmation momentanée d'une solidarité entre l'énonciateur et son texte est particulièrement importante dans le contexte fictionnel, où le pacte de lecture n'est pas un pacte réaliste, où le narrateur joue souvent ostensiblement avec la « vérité ». Poussée plus loin, la démarche donne lieu au « roman par lettres », ou roman épistolaire, dans lequel le narrateur se retire totalement, et où toute la trame se déduit de la pratique scripturaire à laquelle sont censés se livrer les personnages.

C'est dans cette perspective qu'il convient d'aborder l'une des premières tentatives de mettre en scène des personnages populaires par le biais de lettres fictives : l'ensemble connu sous le nom de « Lettres de Babet » d'Edme Boursault. Ces lettres ont d'abord paru sans continuité narrative dans le recueil des *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* (1669 ; voir Pizzorusso 1969). Ce recueil est censé rassembler toutes sortes de lettres reçues par l'auteur de la part de femmes, auxquelles il a répondu. Les lettres ne se suivent pas, et tantôt il manque une réponse, ce qui donne précisément au lecteur le sentiment d'entrer par effraction dans des textes qui ne lui étaient pas destinés, stimule la curiosité, et crée des

énigmes. L'auteur détaille d'ailleurs avec complaisance dans la préface les difficultés ayant entouré la publication, le fait qu'il ait prêté certaines lettres, qu'on ne les lui ait pas rendues, que le libraire ne lui ait pas non plus restitué les manuscrits. En somme, il présente un peu son texte comme « sans origine », tout en nous demandant ardemment de croire à son authenticité.

Puis, dans une réédition de 1683, Boursault dégagea un ensemble de cinquante-trois lettres, plus cohérent du point de vue de la chronologie des faits. Deux voix principales y dialoguent, l'auteur et une jeune fille, « Babet », qui est censée être morte lors de la publication.

Ce recueil s'inscrit dans le genre du duo (amoureux) où on entend les deux voix par le biais de lettres croisées, et où c'est l'homme qui est censé publier la correspondance – un genre qui s'est construit tout au long du XVII^e siècle (voir Bray 1967). De façon prévisible, l'avis au lecteur s'excuse de procéder à la publication de lettres privées et indique que Babet est une personne relativement éduquée (elle sait même le latin), mais qui s'exprime de façon directe, en « style naïf ».

Dès la première lettre, une remarque s'impose : on ne trouvera visiblement pas dans ce texte de représentation de la *parole* populaire. Il n'y a ni « argot », ni écart de conjugaison, ni « faute » graphique visible. L'auteur ne met pas en scène de problèmes de littéracie, peut-être parce que ceux-ci concernent la majorité de la population à l'époque, et non pas seulement les classes populaires (voir Caron 1992 sur l'écriture de la noblesse). Nous nous trouvons bien confrontés à un français assez standard, mais comportant de petits écarts par rapport à la formulation attendue. Aucune caricature, mais l'adoption, par un personnage chez qui on ne l'attendrait pas, d'un genre connu et pratiqué par le lectorat nécessairement de classe élevée de l'ouvrage. La question posée pourrait alors plutôt être : que se passe-t-il quand un personnage populaire s'empare des codes si subtils de la correspondance ? Nous sommes en effet au moment où, sous le nom de secrétaires, une tradition épistolographique conséquente commence à proposer au public des conseils et des modèles pour écrire des lettres en toute circonstance, y compris privées (voir Grosse 2017 ; comme exemple d'ouvrage, Vaumorière 1689). Babet saura-t-elle écrire « correctement » ses lettres ?

La première phrase du recueil énonce : « Je vous attendis mardi toute la journée, parce que vous me dites lundi que vous me feriez la grâce de me venir voir le lendemain, et cependant vous ne vîntes pas » (Boursault 1881, 5).

On remarque que cette phrase associe une subordination et des clauses réunies par un adverbe (*cependant*). Elle est ainsi à la fois élaborée et maladroite, la chronologie des événements qu'elle expose n'étant par ailleurs pas très compatible avec cette syntaxe. Mais on n'y remarque pas vraiment de « faute » exhibée : nous avons plutôt affaire à une syntaxe qu'on pourrait qualifier de « semi-correcte ». On y relève ainsi des passés simples difficiles à manier (quoiqu'usuels

à l'époque). Plus loin dans la page, on rencontre des subjonctifs, un point virgule expressif, des effets stylistiques d'insistance, des tournures presque précieuses (« infiniment de l'esprit »), mais aussi des expressions qu'on pourrait presque qualifier d'enfantines, ou en tout cas de naïves (« je vous veux mal »). La première lettre se termine d'ailleurs par un enchaînement entre une phrase élaborée et spirituelle vers une salutation brusque qui ne peut que faire sourire un lectorat lettré : « Songez que je suis passablement belle et qu'étant du sexe dont je suis, j'ai lieu d'être un peu plus fière que vous. Bonsoir. ».

En somme, la lettre mime certaines conventions des lettres de qualité, avec de petits écarts. L'effet touchant est garanti. Les codes de la posture féminine de l'attente sont respectés, comme dans les *Lettres portugaises* de Guilleragues (1669). La suite du roman, en dépit de quelques détails burlesques (un pot de chambre jeté par une fenêtre), confirmera cette impression de bon ton.

Au total, les lettres de Babet offrent plutôt un spectacle de candeur dans un français non fautif, non transgressif, plutôt que la représentation d'une parole clairement étiquetable en « populaire ». Ses lettres ne sont finalement pas très différentes de celles qu'aurait pu écrire une bourgeoise un peu maladroite, et qui ne maîtriserait pas bien les usages. L'intention est visiblement de susciter un léger sourire, et peut-être même un peu d'admiration pour cette simplicité. S'agirait-il de faire comprendre les codes de la politesse par l'exhibition de leur envers ? Ou tout du moins d'un écart qui serait tout sauf grossier ?

De fait, la fin du siècle sera marquée par le fait que la mode des *lettres galantes* se doublera par un goût pour les lettres « naïves » au sens où elles exprimeraient les sentiments au plus près, et par un goût pour l'intrusion dans les sentiments privés. Boursault poursuivra avec des *Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* (1699), Crébillon donnera des *Lettres de la marquise de M. au Comte de R* (1732), ensembles monodiques où la voix principale est de statut social élevé, mais qui mettent précisément en scène la confrontation entre ce statut et des sentiments forts qui le mettent à mal. Les *Lettres de la marquise de M. au Comte de R* seront d'ailleurs jointes en volume, sous le titre de *Lettres d'une dame de qualité à son amant*, aux *Lettres à Babet*. Le genre de la lettre permet d'entrer en contact, ou de montrer, une humanité plus ordinaire. Entre la fin du XVII^e siècle et les premières décennies du XVIII^e, on assiste à une mode de ce type de publications, où les titres vont souvent adjoindre un qualificatif au substantif *lettres* (*Lettres persanes*, *Lettres westphaliennes*...).

C'est le moment où certains personnages deviennent connus par leur pratique épistolaire très importante (Voltaire), et où on publie des lettres familières non destinées à la publication, comme les lettres de Madame de Sévigné en 1724. Le genre entre dans une certaine forme de *banalité*. L'*Encyclopédie* aborde le genre des « Lettres des Modernes, (genre epistol.) », en écrivant :

Nos lettres modernes, bien différentes de celles dont nous venons de parler, peuvent avoir à leur louange le style simple, libre, familier, vif & naturel ; mais elles ne contiennent que de petits faits, de petites nouvelles, & ne peignent que le jargon d'un tems & d'un siècle où la fausse politesse a mis le mensonge par-tout : ce ne sont que frivoles compliments de gens qui veulent se tromper, & qui ne se trompent point : c'est un remplissage d'idées futiles de société, que nous appellons devoirs. (Diderot/D'Alembert (dir.) 1751–1762, tome IV, 413)

Après ce qui est pointé ici comme une dégradation du genre par l'artificialité, l'époque est mûre pour un désir de quelque chose de plus vrai. Ce désir rejoindrait-il une demande à l'égard de lettres réelles publiées sans qu'elles aient été pensées au départ comme destinées à la publication ? Nous sommes à une époque où, pour la première fois dans cette proportion sans doute, un certain brouillage des frontières entre public et privé s'observe. Est-ce pour faire face aux ravages de cette « fausse politesse » et de cette « futilité » que la mise en scène de personnages populaires va gagner en importance ?

3 Le dossier « poissard »

L'imitation du langage populaire dans une œuvre littéraire n'est évidemment pas une innovation du XVIII^e siècle. Dans la première moitié du XVII^e siècle, déjà, ce qu'on appelait la « littérature de gueuserie » était à la mode. Les pastiches et parodies foisonnent. *Le carabinage et matoiserie soldatesque*, farce due à Drachir d'Amormy, alias Richard de Romany (1616) a lancé le mouvement. On pourra se reporter aux textes argotiques édités par Claudine Nédélec (1998), lesquels s'apparentent souvent à des marqueteries de mots placés. La mode du burlesque a emboité le pas. Mais on remarque que ces textes relèvent surtout des genres textuels proches de la parole : chansons, dialogues...

Dans les années 1730, la pratique va être reprise par un genre qu'on qualifiera de *poissard*, un mot attesté pour la première fois, selon le TLF, en 1531, qui viendrait du mot *poix*, et renverrait à une pratique supposée de s'enduire les mains de poix pour mieux dérober des objets. En 1690, Furetière note : « Terme injurieux que se disent les harangères les unes aux autres pour se reprocher leur vilenie et malpropreté ».

Toutefois, le mot semble avoir rapidement vu son emploi cantonné dans la qualification d'un genre littéraire. La 4^e édition (1762) du Dictionnaire de l'Académie indique ainsi : « Qui n'a d'usage qu'en parlant de certains ouvrages modernes, dans lesquels on imite le langage & les mœurs du plus bas peuple. Le genre poissard. » Cette spécification date de quelques décennies seulement.

Chronologiquement, en effet, on considère que la première comédie *poissarde* est sans doute *Le Porteur d'iau*, publié dans le recueil *Les Ecosseuses ou les œufs de Pâques*, attribué à Caylus (1739). Une autre pièce suit de près, *La Pipe cassée* de Jean-Joseph Vadé. Dans les années 1740–1750, on observe un engouement pour le genre (Moore 1935). Le mot figure d'ailleurs explicitement dans certains titres comme dans *Madame Engueule ou les accords poissards* de Pierre Boudin (1754), les *Poissarderies des Halles et des ports* de Henri de Lécluse (1755), et *Les Cent écus*, drame comico-poissard, de Guillemain (1783).

Jean Fréron, l'ennemi de Voltaire, pointe de la manière qui suit dans *l'Année littéraire* en 1757 la différence qu'il perçoit entre le *poissard* et le *burlesque* :

Le genre poissard n'est point un genre méprisable, et il y aurait certainement beaucoup d'injustice à le confondre avec le burlesque, cette platitude extravagante et facile du dernier siècle, qui ne pouvait subsister longtemps parmi nous. Le burlesque ne peint rien ; le poissard peint la nature, basse si l'on veut aux regards dédaigneux d'une certaine dignité philosophique, mais très agréable, quoi qu'en disent les délicats. (Fréron 1876, 248)

Autrement dit, le poissard répondrait à un désir de réalisme, de représenter d'après nature. Dans leur dictionnaire d'argot, Colin, Mével et Leclère notent ce parti pris de réalisme nouveau :

Le poissard est un style populaire et réaliste qui a été illustré principalement à partir du milieu du XVIII^e siècle par des auteurs comme Boudin, Dancourt, Dufrény, Lécluse, Vadé. Il comprend des éléments lexicaux anciens, souvent proches de l'argot, mais s'en distingue en ce qu'il a produit toute une littérature satirique et pamphlétaire [...] D'autre part, il a un caractère plus rural et « gueulard » que citadin et « délictueux ». (Colin/Mével/Leclère 1990, 643)

Il est intéressant de remarquer dans ce contexte que le genre poissard, qui est plutôt l'héritier des genres de la parole, va intégrer la pratique purement scripturaire de la lettre. Un des premiers textes publiés à avoir mis en scène des lettres de personnages populaires est les *Quelques aventures des bals de bois par M. de Caylus*, publié en 1745 chez, de façon symptomatique, « Guillaume Dindon », texte qui sera plus tard intégré aux « Œuvres badines » de Caylus, à côté de contes érotiques, de *l'Histoire de Mr Guillaume, cocher* de 1740, ou de contes de fées... Anne-Claude de Caylus (1692–1765) participait alors aux réunions de l'« académie du bout du banc » (voir Hellegouarc'h 2004), académie parodique créée par Jeanne-Françoise Quinault, et qui s'est réunie dans son hôtel entre 1741 et 1745 avec des représentants de la noblesse comme le duc de Lauragais, Maurepas, Honoré de Villars, Louis-Philippe d'Orléans, et des représentants du monde des lettres comme Charles Pinot Duclos, Voltaire, D'Alembert, Rousseau... Les *Quelques aventures des bals de bois* ras-

semblent neuf « *aventures* » prétendument arrivées aux bals populaires organisés à l'occasion du premier mariage du Dauphin.

Le recueil s'ouvre par une « lettre de M. Le Comte Z*** à Mr le Marquis, etc. » D'emblée, on peut douter de ce statut noble des personnages. La lettre commence en effet par : « Monsieur, cher ami & Marquis, c'est pour vous dire que je ne vous regrette point ce port ». Plus loin, on trouve des formules telles que : « c'étoit comme qui diroit de belles Halles », « sauf votre respect », « vous sçavez que je suis assez bien fauflé », « il y en a par ci par là de vos amis, & qui vous regrettent souvent en trinquant le verre à la main & la larme à la bouche ». La première aventure s'ouvre ensuite sur des pets et des rots.

On voit bien que l'auteur s'amuse à mêler personnages (ou styles) de la haute société et personnages populaires, dans le but d'obtenir un texte *bigarré*, fonctionnant sur des contrastes et des chocs stylistiques. L'incertitude sur le statut social des personnages est un thème de la littérature romanesque depuis les années 1720, dont témoigne par exemple la *Vie de Marianne* de Marivaux. Qui est l'autre ? Comment reconnaître sa véritable appartenance sociale, derrière ses « contes » et ses récits mensongers ? L'habillement et la fortune ne sont plus des repères toujours fiables. Le langage en est-il un meilleur ? On peut se tromper : « Madame L'Engelé, qui croyoit bien que c'étoit queuque Marquise ».... Les *Avantures des bals de bois* miment la « belle compagnie ». Dans l'ensemble, la langue y est assez tenue, y compris dans les dialogues, avec l'usage de nombreux passés simples (*nous allâmes...*). On y trouve cependant des interrogatives du type « qu'en arriva-t-il ? », de nombreux *ça* sujets (« ça lui donna d'abord bonne opinion »), et des marques graphiques telles que *vela* pour *voilà* (« Mais est-ce que ne vela pas que... », Caylus 1745, 10).

L'écriture du texte repose en fait sur un contraste entre la tenue du récit, et un fonds langagier de registre plus bas. On mime les bonnes manières sans y arriver, ce qui produit un style intermédiaire, et qui met en scène son hétérogénéité.

Un passage, toutefois, mérite une étude plus attentive : il s'agit de la « IVe aventure », « arrivée au Bal de l'Estrapade ». Celle-ci est explicitement écrite à une « commère ». On y remarque une syntaxe très paratactique, fondée sur un enchaînement de petites clauses séparées par des points virgules, selon le principe du « style coupé » (voir Siouffi 2020). « Vous avez tout perdu, ma Commere, de ne pas venir voir ça ; falloit laisser gronder votre homme ; on n'a pas du bon tems tous les jours ; il etoit malade, dites-vous... ». On remarque, outre les verbes sans sujet exprimé, que les clauses sont associées sans connecteur, sans continuité thématique, et même sans continuité énonciative. La phrase ainsi engagée dure à vrai dire sur deux pages. À un moment, le parasitage par le discours rapporté crée un encombrement : « j'en étois là, vela-ti pas qu'on lui marche sur le pied ! elle de crier un gros mot tout à droit d'une petite voix, moi de dire aussitôt

bonne Vierge, prenez garde... » Le texte s'efforce visiblement de mimer un chaos verbal. Il utilise pour le faire le procédé jugé naïf d'une écriture qui voudrait tout reproduire plutôt que de résumer, ce qui est une attitude visiblement prêtée à un scripteur « populaire ».

On voit bien alors l'écrivain s'engager sur le terrain de la syntaxe, l'écriture d'une lettre « populaire » visant à narrer des faits embrouillés apparaissant presque comme un prétexte pour proposer au lecteur cultivé un mode d'enchaînement discursif dont il n'a pas l'habitude, qui prétend peut-être mimer une oralité tout en affichant cependant son caractère *écrit*.

Cette double caractéristique met en avant le fait que, dans la représentation d'un personnage populaire, une question qui se pose nécessairement est celle de la littéracie plus ou moins supposée au scripteur. Mettre en scène des personnages populaires à cette époque, ce n'est pas seulement mettre en avant des mots, c'est prendre position par rapport à la question de la littéracie.

Cette question apparaît au centre de la démarche d'Antoine Urbain Coustelier dans les *Lettres de Montmartre par M. Jeannot Georgin* (Londres, 1750). Ce texte, qui avait déjà suscité la curiosité de Nisard (1872) et Brunot (1966), a été bien étudié par A. Lodge (1995), qui en a détaillé les particularités linguistiques. À la différence des personnages du « Bal des bois » qui écrivent pourrait-on dire pour leur plaisir (ce qui en soi pose question à l'époque), ceux des *Lettres de Montmartre* sont d'emblée placés en situation d'insécurité. La première lettre est en effet écrite « A Mr le procureur fiscal », par un personnage dont on ne connaît pas l'identité, puisque le recueil commence *in medias res*, sans présentation préalable :

Moussieu mon parrain, j'ons parti de Montmartre sans vous avoar baillé des significances du devoir que je devons à mon parrain. Vous sçavés que je sis vote fillau : par ainsi, je sçavons itou l'honnêteté. Je n'ons pas plustôt eu appris le sçavoir de la leture & de l'acriture, que j'ons lu dans les grands Livres moulés, qu'il falloit se promener dans le monde si l'on vouloit sçavoir apprendre queuque chose.

On observe que l'écriture assume clairement la posture de l'illitéracie. Dès les premières lignes, on voit qu'on a affaire à un exercice de style, avec un trait signifiant à chaque mot ou presque. On relève des accords entre la première et la quatrième personne (*j'ons parti* – superposé ici au choix de l'auxiliaire) très repérés à date ancienne (voir Lodge 1995 et 2004), et qui ont pu être utilisés même par de hauts personnages comme François I^{er}, mais qui, au XVIII^e siècle, n'étaient plus du tout acceptés dans le standard, des fait graphiques (*acriture*), des « ouismes » (*proumener*), des archaïsmes (*bailler*, *itou* – voir Hunnius 1975 sur la place des archaïsmes dans le langage populaire et ses représentations). On est ici dans la construction d'un sociolecte caricaturé. Pour autant que puisse être instructive la comparaison avec une seule lettre « peu lettrée » contemporaine, celle d'une marchande de cidre

du Calvados de 1748 recueillie par France Martineau dans le « Corpus familial ancien » de l'université d'Ottawa et reproduite dans Siouffi (2020), aucun de ces traits ne s'y rencontre. À une époque où la zone d'exercice des normes langagières et discursives a tendance à s'élargir dans la société, où la demande en écriture augmente, l'objectif est visiblement ici de montrer un scripteur malhabile confronté à ces nouvelles exigences et d'en faire un « contre-modèle », en quelque sorte. On relève d'ailleurs la référence ironique à l'honnêteté (« je sçavons itou l'honnêteté ») : c'est bien une antithèse de l'honnête homme qu'on nous présente ici, dans le but de faire rire, d'autant qu'est mise en avant une éducation fondée autant sur la lecture des « grands livres » que sur la fréquentation du « monde ».

Les *Lettres de la grenouillère entre Mr Jerosme Dubois, Pêcheux du Gros-Caillou et Mlle Nanette Dubut, Blanchisseuse de linge fin*, publiées « Par M Vadé » « A la Grenouillère » (1755) sont censées avoir été « trouvées dans un tiroir », transcrites « sans y rien changer », et données au public « autant pour son amusement que pour la gloire de Monsieur Jérôme Dubois et de Mademoiselle Nanette Dubut ». Il s'agit d'une parodie de correspondance amoureuse, à partir de la première rencontre, un peu comme les *Lettres à Babet* de Boursault, que Vadé a sans doute lues. Ce qui n'est pas très réaliste, c'est que les personnages se voient et s'écrivent en même temps et semblent éprouver un plaisir particulier à la correspondance. D'ailleurs, le ton est de plus en plus sophistiqué, stylistiquement, au fil de l'échange.

Comme dans les *Lettres de Montmartre*, on trouve des graphies déviantes dès les premiers mots (*Maneselle, Monsieur*). Il y a un côté symbolique dans les erreurs faites sur les formes d'adresse, qui placent d'emblée tout le texte sous un certain emblème. Comme dans les *Avantures du Bal des bois*, la dimension narrative est très présente (cf. « Faut qu'je vous conte ça », p. 24). Les lettres sont d'ailleurs bien articulées les unes aux autres, ce qui dénote un souci de créer une continuité : « c'est ben vray ce qu' vous dites-là » (début de la lettre de Jérôme, p. 24) ; « Vla donc comme vous y allez ! » (lettre de Jérôme, p. 41). Tout le texte, et chez les deux correspondants, abonde en traits présentés comme « populaires » : redondances dans les conjonctions (« quand d'abord qu'on n'a plus son cœur à soi » ; « pour afin ») ; formes déviantes de topicalisation (« pour à l'égard »), de prépositions (« du d'puis qu'vous vla r'venu »), de pronoms (« les ceux »), maladroites de construction (« là où que j'demeure pour attendre vote réponse »), variantes lexicales (*doutance*), graphies reproduisant l'oralité (« Ste Lettre »)...

On y voit apparaître pour la première fois dans le corpus que nous étudions des graphies qui se signalent par leur aspect évidemment non authentique, comme l'élision des *e* et leur remplacement par une apostrophe, procédé qui deviendra emblématique de la reproduction supposée de la parole populaire au XIX^e siècle. Voyant, simple et propre à emporter facilement l'adhésion, ce procédé

pose en réalité davantage de problèmes qu'il n'y paraît. Il fait partie des solutions graphiques disponibles pour rendre un effet de parole, solutions qui sont en vérité peu nombreuses si l'on pense à la faible palette qu'offrent les caractères écrits (on se contente à l'époque des caractères existants, sans aller vers les redoublements de lettres, la multiplication des accents et toute la fantaisie graphique qu'inaugurera le XIX^e siècle), par rapport à l'éventail des prononciations possibles. Brunot (1966, X/1, 149) estime d'ailleurs qu'il y a peu d'influence de la prononciation dans la production de ces traits écrits. Lodge (1995, 448) considère quant à lui qu'il y a une tradition de graphies non standard qui a pu devenir semi-conventionnelle. On peut remarquer également que l'élision des *e* n'est pas à l'époque (et pas aujourd'hui) un trait spécifiquement populaire : elle concerne l'oralité en général. Ainsi, la postulation qu'un scripteur populaire est à l'œuvre se révèle en réalité l'occasion d'expérimenter des manières d'inscrire un certain degré d'oralité dans le texte littéraire.

La gestion de la phrase se signale par le petit nombre de points, et une préférence pour un enchaînement libre de clauses, avec beaucoup de points virgules et beaucoup de ruptures de construction. L'intégration du discours rapporté est encore plus virtuose dans les *Avantures du Bal de Bois* comme le montre le passage suivant :

Les autres filles n'me convenont pas comme vous ; qu'alles viennent pour voir auprès d'moi comment saperguïé j'vous les accueilleront ! elles auront beau dire, Monsieur Jérôme ; comment ça va-ti ? Eh hu ! j'te répons, par-dessus l'épaule ; mais tiens, vois dont, s'diront-elles, il est ben fier ! comme y fait ! Allez Maneselle, que j'diray... (p. 36)

L'évolution est nette vers l'élaboration progressive, à partir de l'oralité prêtée, d'une « fausse oralité » purement scripturaire. D'ailleurs, le texte intègre deux chansons, et un passage montre Jérôme se faire écrivain de chanson, le thème de l'« amour maître » venant au secours d'une littéracie déficiente :

J'm'en vas vous écrire au bout d'ça une chanson donc c'est moi qu'est l'ouvrier, je n'savois pas que j'savois faire deça, vous êtes ordguïé pire qu'une maîtresse d'Ecole, car c'est vous qui m'donne d'la capableté dans l'esprit. (p. 34)

Au total, les *Lettres de la grenouillère* s'offrent donc au lecteur comme une œuvre littéraire hautement élaborée. Sous couleur de transmettre une correspondance « trouvée », son auteur propose au lecteur une construction et une stylistique sophistiquées, bien que cette dernière soit assez artificielle. Les personnages sont bien campés, leurs lettres se caractérisent au plan discursif par un grand souci de lisibilité, elles s'enchaînent bien, il y a une intrigue (tout se finit par un mariage), et on a affaire à un véritable « mini-roman ». L'intention littéraire est sans doute de donner en spectacle une montée des expressions subjectives chez des locu-

teurs qui a priori ne sont pas censés bien savoir exprimer leurs sentiments (chagrin, rancune, pardon...). En effet, on y observe une grande abondance de marques de subjectivité (« Allez, Maneselle », « Eh, mais vraiment, Monsieur », « eh mais j'vous dis... », « Tenez, Maneselle Nanette, je vous le dis », « Jarny ! faut venir le soir, voyez-vous. Craque »). Les points d'exclamation sont fréquents, tout comme les points de suspension, alors qu'ils sont totalement absents des lettres réelles de scripteurs peu lettrés. Tout se passe comme si la syntaxe « populaire » allait vers une surmodalisation considérée comme naïve et proche de l'expression directe de sentiments que la bienséance recommande d'ordinaire plutôt de modérer (voir la lettre d'indignation de Nanette, p. 41). La correspondance des deux amoureux tourne en effet beaucoup autour de la civilité et de l'honneur. On peut alors faire l'hypothèse que la question du langage se trouve prise dans un faisceau d'enjeux assez complexe, qui implique la question de civilité, des relations homme-femme, la question de la littéracie, la question peut-être nouvelle de l'intégration de l'oralité dans le roman pour des écrivains, celle des normes...

Si on les compare avec les *Lettres de Babet* d'Edme Boursault, les *Avantures du Bal de bois* et les *Lettres de Montmartre*, on conclura à une inflation évidente des traits du populaire. À l'époque du burlesque, le populaire était souvent représenté par des mots, mais rarement par des textes. La façon dont les écrivains se sont emparés du genre textuel de la lettre pour l'amener progressivement vers des personnages populaires se signale par une volonté première de *naïveté*, ce qui a exclu d'abord de mettre systématiquement sous la loupe des faits précis. Le lecteur devait croire en cette naïveté, et le parti pris de fidélité pouvait à peu près être considéré comme respecté. Avec le genre poissard, une frontière vers l'artifice a été franchie. Chez Vadé, écrit Jean-Pierre Seguin, « la répétition de procédés voyants a été préférée à une imitation fine de détails réels » (1999, 296). Anthony Lodge parle, s'agissant de Coustelier, de « réification du vernaculaire » (1995, 441). Il serait pourtant dommage de ne voir dans les textes du moment poissard que des formes de caricature. S'il ne s'agissait que de se moquer, les comédies, farces, parades, chansons, auraient suffi. L'investissement d'un genre « noble » comme la lettre a un enjeu social bien plus vaste. Il s'agit de subvertir certaines valeurs, ou au moins de les questionner, tout en inventant une stylistique nouvelle.

4 Une représentation de la langue

Terminons ce panorama par un observatoire situé au début du XIX^e siècle, et ce de façon à mesurer si l'on peut observer une éventuelle évolution diachronique.

Les *Mémoires d'un forban philosophe* sont un texte anonyme publié en 1829 et qui a fait récemment l'objet d'une édition critique par Dorothée Aquino-Weber. On y trouve une lettre qu'un personnage populaire, Louise Perigaut, une « merlousière » (féminin de *marlou*, une « maligne »), une prisonnière sur le point d'être libérée, écrit à son fiancé. Le texte indique qu'il s'agit d'une « lettre cachetée avec du pain mâché » à l'adresse de « Mosieu, Mosieu Martin Duhout, au numéros 22 ». En voici le texte :

Mon chair ami,

Tu sais san doutte que montant fini apre demain et que je vai *decaré*. Soit bien persuadés mon chair ami que ge noubliret pas les promese que je te fette. Dans dit mois tontant fini aussi alor nou nou reveron. en partant dici tu te randra a villefranche che le *fourga* qui demeure sur la route de macon ge ti attendret.

« gespair mon chair ami que jaurai plus de bonneur a ce *triage* ici qua laute *trriage* ou gai été *maronnet* en *decaran* du *colaige*. Comme la soudan *decare* avec monorgue nous iron de suite a guibrai pour la foirre. soi bien persuadet mon tandre ami que si dieu me donne la grase de reusir ge tenvoirai de la *bile*. Tu pourra mecrire a ladraisse de josefine duhout comme si jetai ta seur poste restante a guibrai marchande de mouchoir.

« on dit que le petit lorrin *decar* avec *nosiergue* mes ge te previen que ge ne veu pas le fré-canter car on di que cet un *coceur*.

« adieure mon tandre ami je tembrase de tout mon ceur ta fidelle ami

Louise PERIGAUT.

La première chose qui frappe à la lecture est l'abondance des mots placés en itali-ques. Le procédé n'est pas nouveau. Il était déjà présent par exemple dans *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas* (1788) de Jean-Baptiste Louvet de Couvray et dans de nombreux textes, comme le « Discours de Pantaleon Phebus » qui accompagne le *Dictionnaire néologique* de Desfontaines (1726), qui entend exhiber un type de langage jugé étrange, ou s'écartant de la norme du français.

L'auteur du roman apporte d'ailleurs des notes pour un certain nombre de ces mots ou séquences : *trriage* (« fois ») ; *bile* (bille, « argent ») ; *nosiergue* (« nous ») ; *coceur* (*coqueur*, « dénonciateur ») ; « la soudan *decare* avec monorgue » (« La Soudan sort avec moi »).

D. Aquino-Weber rappelle qu'à l'époque, certains vont même jusqu'à ajouter un glossaire, comme dans l'*Histoire des brigands, chauffeurs et assassins d'Orgères de Leclair* (1790), qui se clôt par un « Dictionnaire d'argot, ou langage des voleurs ». Ce dernier ouvrage cumule d'ailleurs les deux procédés, puisque, dans le texte, il met les mots en majuscules et les traduit en note. On retrouve le premier procédé dans le premier tome des *mémoires de Vidocq* (1828), où l'argot est en

italiques et où il y a des explications de mots, et que l'auteur des *Mémoires d'un forban philosophe*, selon Aquino-Weber, a probablement lu.

Italiques, notes, glossaire : c'est ainsi un rapport singulier entre texte et mot qui se construit. Dans ce qui est présenté comme une reproduction de la parole populaire, on se concentre sur le lexique, qu'on fait apparaître presque comme relevant d'une langue étrangère, et qu'on documente ainsi à le biais d'un texte. C'est comme s'il y avait deux couches de langage, en quelque sorte : un langage lisible normalement, et un code surimposé, celui de certains mots. Certes, l'usage de ces mots « spéciaux » par le personnage peut être imputé à la nécessité de s'exprimer de façon cryptique, dans un milieu qui vit d'actions répréhensibles. À la curiosité pour le *populaire* se superpose celle pour le réprouvé. On en revient ainsi à l'enquête linguistique sur des usages inconnus et proscrits, démarche qui était celle, côté textuel, de Pechon de Ruby dans *La vie genereuse des Mercelots, Gueuz, et Boesmiens* (1596), et côté lexicographique, d'Olivier Chéreau dans son *Jargon de l'argot réformé* (1628).

D'une certaine manière, la « réification du vernaculaire » évoquée par Lodge aboutit ici à une focalisation et une restriction de champ appliquée sur l'argot. D'un point de vue textuel, il s'agit d'une évolution notable. Selon Aquino-Weber (2009, 91), en effet, l'insertion de lexèmes argotiques reste rare avant le XIX^e.

Vigneau-Rouayrenc (1992) a nommé « dénoteurs » ces lexèmes qui portent une « significativité » particulière. Pour elle « ces dénoteurs sont organisés en un véritable système où chacun tient sa valeur, d'une part de sa représentativité liée à sa fréquence intertextuelle, c'est-à-dire sa récurrence à travers plusieurs œuvres [...], d'autre part de sa « significativité », et ici, l'auteure note que, « à cause de sa faible fréquence intratextuelle, un dénoteur peut regagner en significativité » (Vigneau-Rouayrenc 1992, 142). Ces dénoteurs forment ce qu'elle appelle un « code ». Pour elle, ce n'est qu'au XX^e siècle que des littérateurs ont risqué de sortir des limites du code pour tenter d'élaborer un « style », ce que, selon elle, seul Céline a fait.

On pourrait également convoquer la notion d'indexicalité, telle qu'elle a été élargie par Michael Silverstein (par exemple 2003) et l'école de Chicago dans le cadre de l'anthropologie linguistique. Dans ce sens, ne seront plus seulement considérés comme indexicaux au sens de Pierce des éléments liés au contexte que nous qualifierions selon la tradition française de déictiques, mais tous les éléments pouvant contribuer à une « ethnographie de la présence », marqueurs stylistiques, registres, marqueurs de genre, de classe, etc. Clairement, le texte des *Mémoires* use et abuse d'indexicaux. Il est clairement conçu pour aider à une construction d'identité. De ce point de vue, l'utilisation du genre de la lettre permet à l'écrivain de se retirer derrière la problématique de l'identité, et de contourner précisément la question du « style » et de l'élaboration littéraire. Dans la mesure où tout le champ

est donné à un seul énonciateur, il n'y a pas d'immixtion de la voix. Entre fiction langagière et fiction du personnage, le lecteur est censé détacher de l'œuvre une image globale, synthétique, nettement différente de l'image de l'auteur.

Toutefois, la question essentielle qui continue de se poser est celle de la vraisemblance. Les textes ainsi produits pouvaient-ils procurer au lecteur une impression de « réalisme » ? Il faut sans doute rappeler que, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, les lecteurs contemporains n'avaient probablement pas une familiarité très grande avec des lettres authentiques émanant de personnages populaires. Selon Aquino-Weber, l'auteur de la lettre de Louise devait malgré tout avoir une certaine connaissance de ces productions. Elle remarque par exemple que les problèmes de segmentation qu'on trouve chez les peu lettrés sont présents, de même que les mots écrits de deux manières différentes (*persuadés* – même si *chair* (« cher ») écrit deux fois de façon identique est moins vraisemblable car il supposerait une routine). Toutefois, certains traits détonnent. Les phrases de Louise sont courtes et correctes, et ponctuées ; il n'y a pas beaucoup d'écarts syntaxiques, alors qu'ils sont fréquents dans les écrits peu lettrés ; les hypercorrectismes des écrits authentiques, étudiés notamment par Schlieben-Lange (1998), ne sont pas présents. Les participes ou futurs en *-et* se trouvent certes dans l'histoire du français (*Vie de saint Alexis*, par exemple), mais ils ne se rencontrent plus du tout à l'époque, même chez les peu lettrés, dans la mesure où il n'y a pas eu de transmission. Selon Aquino-Weber, l'auteur a visiblement des connaissances en ancien français.

L'ensemble paraît donc plus hétérogène qu'il n'y paraît. Si le premier trait qui frappe est la surcharge dans les traits graphiques, l'abondance de ces écarts ayant pour résultat de proposer au lecteur une « faute », pour ainsi dire, presque à chaque mot, on note un souci de lisibilité dans la réalisation de la syntaxe. Il y a bien une dimension d'*élaboration textuelle* dans cette lettre, qui n'est pas toujours présente dans les documents authentiques. L'écriture de ce texte relève donc bien de l'exercice de style, qui doit satisfaire à des objectifs divers et parfois contradictoires.

La lettre est publiée alors que la pratique épistolaire s'est nettement diffusée dans la société et a progressivement gagné, dans la mesure de leurs capacités à s'y livrer, les couches populaires. Steffen (2018) note que la lettre proprement dite n'existait pas dans les milieux populaires avant le XVIII^e siècle. Le genre de la lettre n'y était d'ailleurs pas nécessairement compris comme une pratique individuelle, mais s'insérait dans une dynamique collective, comme ce sera encore le cas jusqu'au début du XX^e siècle (voir Chartier 1991 ; Moreux, 2001). Au XVII^e siècle, comme l'a montré Ernst (2018), les textes sont rares, la variation est très importante, il y a de grandes différences entre les types de textes et entre les situations communicationnelles, de sorte que toute tentative d'analyse systéma-

tique est vouée à l'échec et qu'il est vain d'imaginer une physionomie homogène au français produit par les « peu lettrés ».

Les choses changent significativement au milieu du XVIII^e siècle, et particulièrement dans le dernier tiers, et c'est de cette époque que datent les études principales qui ont été menées sur les textes peu lettrés d'Ancien Régime (Larthomas 1992 ; Branca-Rosoff/Schneider 1994 ; Chaurand 2000 ; Lodge 2004 ; ou plus récemment Bergeron-Maguire 2022, à titre d'exemples). La plupart des spécialistes considèrent de fait qu'il y a eu un tournant entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, notamment avec la Révolution et les guerres (voir Forrest 2018 ; Winkler 2018). Malgré ce, on n'a pas toujours la preuve que les lettres que nous avons conservées ont été vraiment écrites par leurs auteurs et non dictées. Bouscayrol (1987, 30), par exemple, estime que beaucoup de lettres de soldats de l'an II qu'il a réunies ont été dictées par des analphabètes.

Aujourd'hui, le travail sur les écrits des peu-lettrés bénéficie de la mise à disposition d'un nombre croissant de ressources, comme en témoigne le Corpus de français substandard réuni à l'université de Kiel,¹ ou le corpus des « Prize papers »,² comportant un certain nombre de lettres en français. Il est possible que ces nouvelles ressources soient amenées à modifier le regard que nous portons sur ces époques et sur ce type de textes.

Si nous résumons cependant les études existantes menées sur les corpus dépouillés, elles révèlent des traits communs à ces documents authentiques. Souvent, on y observe un grand souci des convenances, contrairement à ce qu'un certain imaginaire du peuple aurait pu laisser penser. Un grand soin est apporté à l'écriture, allant jusqu'à la calligraphie. Les formules sont appuyées, et on ne craint pas les routines. Beaucoup d'insistance est mis sur l'acte d'énonciation, les actes de langage sont souvent lourdement explicités (« je vous prie », etc.), la dimension interactionnelle est forte, le message souvent simple, et les lettres sont centrées autour de lui, même si le rapport à sa formulation est souvent compliqué.

Du côté de la gestion du discours, on observe une sur-utilisation de quelques outils syntaxiques (voir Seguin 1985 et Ernst 2003), des problèmes de segmentation allant jusqu'à mettre en danger la lisibilité, ainsi que ce qu'on pourrait appeler une « sous-modalisation » générale.

Ces caractéristiques n'intéressent guère les écrivains qui veulent mettre en scène des scripteurs populaires. Dans tous les cas que nous avons examinés, c'est même le contraire qui est mis en avant : une tendance à la « sur-modalisation » qui dénote

¹ Cf. <https://www.romanistik.uni-kiel.de/de/personen-und-sprechzeiten/THUN/introduction/introduction>.

² Cf. <https://www.prizepapers.de/>.

une forme de marginalité par rapport aux conventions indiquées par les « secrétaires ». De ce point de vue, il est intéressant de constater que les volumes de lettres populaires fictives proposés au lecteur sous l'Ancien Régime s'efforcent de construire un ethos discursif des personnages au long cours, et par les seuls moyens du langage. Au XIX^e siècle, la tendance ne sera plus, ou rarement, à la construction d'un discours épistolaire conduit sur une longue durée, comme dans les recueils qu'on connaissait au XVIII^e siècle. Souvent, les romanciers se contenteront d'une lettre isolée et préféreront les dialogues.

5 Conclusion

Les recueils que nous avons examinés ne sauraient sans doute inviter à des conclusions trop générales. Toutefois, si nous contentons d'établir des comparaisons entre les trois moments que nous avons distingués, les années 1670–1690, les années 1740–1750, et 1829, des observations assez nettes émergent.

Au XVII^e siècle, le genre de la lettre familière n'était pas, ou quasiment pas, accessible à la classe populaire. Lorsqu'Edme Boursault fait écrire Babet, il est probable qu'il n'a pas eu entre les mains un exemple similaire de correspondance authentique. Il s'agit d'une entreprise stylistique assez singulière. Les *Lettres à Babet* ne reposent pas sur un sentiment de dépaysement très fort. On reste dans du français standard, mais un français plus simple, plus naïf. Nul mot d'argot, nulle ressemblance avec les textes burlesques qui ont précédé. L'auteur ne confronte pas non plus la scriptrice inexpérimentée avec ses difficultés de littéracie : c'est plutôt la dimension pragmatique qui l'intéresse. La question essentielle posée par le recueil est celle de l'adéquation entre des sentiments authentiques (supposés d'avantage tels chez un personnage simple) et les codes contemporains du « galant ».

Les recueils s'insérant dans le « moment poissard », les *Avantures du Bal de Bois*, les *Lettres de Montmartre* et les *Lettres de la grenouillère* fonctionnent très différemment. Le langage des personnages populaires mis en scène est présenté comme différent du français standard, tant dans le lexique que dans la syntaxe. Les auteurs confrontent clairement les personnages avec la question de la littéracie, à un moment où les lettres émanant de personnes du peuple sont nettement plus fréquentes dans la réalité. Si l'impression globale donnée peut être celle de la caricature, toutefois, selon les auteurs, on remarque qu'un travail stylistique assez subtil est souvent effectué pour doser ensemble les éléments lexicaux et grapho-phonétiques d'un côté et les éléments syntaxiques de l'autre. Les premiers apparaissent comme des dénoteurs ou des indexicaux du « peuple » ; les seconds constituent une trame discursive destinée surtout à montrer un manque d'expé-

rience. Toutefois, la différence majeure qui sépare les écrits peu-lettrés fictifs et réels réside dans le maniement de la syntaxe. Les auteurs des recueils de lettres fictives restent très attentifs à la lisibilité de ce qu'ils proposent au lecteur, et on ne trouvera pas dans leurs textes cette tendance au piétinement de la syntaxe autour du message que les observateurs remarquent souvent dans les écrits authentiques (voir Branca-Rosoff 1989 et Branca-Rosoff/Schneider 1994).

Dans la lettre de Louise Perigaut des *Mémoires d'un forban philosophe*, l'exhibition de traits saillants atteint un niveau encore jamais rencontré dans les textes précédents. La langue ainsi montrée est censée être une sorte de code, auquel l'auteur va nous faire l'amitié de nous faciliter l'accès. Les nombreux mots placés en italiques fonctionnent comme autant de dénoteurs ou d'indexicaux. C'est une certaine « image de la langue » qui apparaît ainsi, venant se superposer à la continuité discursive. Clairement, c'est la *langue* que l'auteur a voulu privilégier par rapport au discours ou à la réalisation textuelle.

Si nous optons donc, comme nous l'avons fait ici, pour considérer ces textes indépendamment d'une recherche de confrontation avec ce qui a pu être l'usage réel, nous pourrions constater qu'entre le XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle, c'est une différence de saillance qu'on observe. Il semble qu'on soit passé d'une saillance qu'on pourra qualifier de pragma-stylistique à une saillance de plus en plus diastatique. Chez Boursault, on pourra dire que c'est un goût pour la naïveté, le familier, osons dire l'authentique, qui l'a poussé vers les scripteurs populaires fictifs. À une époque où le genre de la lettre galante a été fortement fictionnalisé, et où la pratique des lettres familières dans la noblesse fait l'objet de codes de reconnaissance et de normes communicationnelles destinées à cimenter une société, le désir de savoir comment on pouvait s'exprimer de façon spontanée et sans connaître ces codes peut expliquer pourquoi un auteur ait choisi, parmi les lettres de femmes qu'il propose à son lecteur, une scriptrice peu éduquée.

Avec les lettres du moment « poissard », nous assistons à un changement dans la perception de la saillance. Le rapport étroit de la mise en scène d'un personnage populaire avec la culture mondaine et secondairement avec la littéracie passe au second plan derrière l'évidence d'un sentiment diastatique. Entre temps, les premières éditions du dictionnaire de l'Académie (1694 et 1718) sont parues, ainsi que le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690). L'apparition de cette lexicographie nouvelle, monolingue, et qui attribue aux mots des marques d'usage (« fam. », etc.) pèse sans doute dans la représentation de la langue que peut se faire le locuteur cultivé. La langue apparaît comme une collection de mots, comme un feuilletage de différents usages entre lesquels la physionomie de la « langue commune », telle que définie par l'Académie, est à présent repérable.

Hors de cette langue commune, nous sommes dans les patois, les jargons, les mots de spécialité, les archaïsmes, etc.

L'insertion de mots argotiques dans la lettre de Louise Perigaut des *Mémoires d'un forban philosophe*, et le choix d'un personnage appartenant à un milieu très bas, vont encore plus loin dans ce détachement d'une représentation linguistique hors du cadre d'une réalisation textuelle. Cette tendance quasi lexicographique observable dans la mise en scène du peuple pousse vers la « langue » de façon emblématique plus que vers la construction d'un ethos individualisé. Un souci quasi ethnographique semble apparaître en marge des ressorts de la fiction. À partir de 1830, les paysans, qui sont encore censés s'exprimer en patois, et dont on ne pouvait jusque là sans risquer l'invraisemblance proposer à lire des lettres fictives écrites en français, vont rejoindre, avec Balzac et Sand notamment, les personnages populaires urbains, et la plupart du temps parisiens, que nous avons l'habitude de voir (voir Wolf 2006 et Aquino-Weber 2019, 191). On verra également souvent mises en scène des défaillances orthographiques, signe de l'importance grandissante de ce paramètre à une époque où les normes orthographiques vont commencer à pénétrer la société tout entière.

Entre les années 1660 et le premier tiers du XIX^e siècle, on voit donc que les fonctions socio-pragmatiques de la mise en scène des personnages populaires dans des lettres fictives ont pu changer, le choix des dénoteurs (lexicaux, grapho-phonétiques, morphologiques, syntaxiques, pragmatiques...) ayant varié, de même que la décision même de recourir ou non à des dénoteurs, ainsi que les intentions stylistiques des auteurs.

Classiquement, on considère que ces mises en scène ont pu avoir pour fonction socio-pragmatique de renforcer a contrario l'image des normes. Seguin parle à partir des *Agréables conférences*, suite de dialogues patoisants entre deux paysans de 1649–1651 (voir Deloffre 1999) d'« exorcisme qui va cimenter la dichotomie du bon et du mauvais usage » (Seguin 1999, 290), évoquant des « marges imaginaires », des « caricatures », mais aussi, paradoxalement, des « germes de diversité qui n'ont jamais pu pousser » (Seguin 1999, 291). On peut aussi y lire les premiers signes de l'émergence future d'une « fiction » et d'une « diction » démocratiques, pour reprendre les termes de Nelly Wolf (2014). Au travers de ces lettres fictives, une certaine manière d'articuler le français se sera rendue recevable, ou à tout le moins lisible, dans d'audacieuses constructions imaginées à partir du matériau labile qu'offre la vie.

Références bibliographiques

Sources

- Aquino-Weber, Dorothée (2019) : *Mémoires d'un forban philosophe (1829). Variation linguistique et idéologies langagières*, Paris, Classiques Garnier.
- Boursault, Edme (1673) : *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, Paris, Girard.
- Boursault, Edme (1881) : *Lettres à Babet*, notice de M. Émile Colombay, Paris, Quantin.
- Bouscayrol, René (dir.) (1987) : *Cent lettres de soldats de l'an II*, Paris, Aux amateurs de livres.
- Cailleau, A.-Ch. (1769) : *Le Waux-hall populaire, ou les Fêtes de la guinguette. Poème grivois et poissardi-lyri-comique en cinq chants...* Dédié à Mr de Voltaire, Paris, A La Gaité, chez le Compère La Joie.
- [Caylus] (1745) : *Quelques aventures des bals de bois par M. de Caylus*, Chez Guillaume Dindon.
- [Coustelier, Antoine Urbain] (1750) : *Lettres de Montmartre par M. Jeannot Georgin*, Londres.
- Deloffre, Frédéric (dir.) (1999) : *Agréables conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps*, Genève, Slatkine.
- Diderot, Denis/D'Alembert, Jean Le Rond (1751–1772) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève : chez Pellet.
- [Fréron Elie] (1876) : *Les Confessions de Fréron*, Paris, Charpentier.
- Nédélec, Claudine (dir.) (1998) : *Les enfants de la Truche. La vie et le langage des argotiers. Quatre textes argotiques (1596–1630)*, Toulouse, Société de Littératures Classiques Toulouse.
- Roche, Daniel (dir.) (1982) : *Journal de ma vie. Jacques-Louis Ménétra compagnon vitrier au XVIII^e siècle*, Paris, Montalba.
- [Vadé, Jean-Joseph] (1755) : *Lettres de la grenouillère entre Mr Jerosme Dubois, Pêcheux du Gros-Caillou et Mlle Nanette Dubut, Blanchisseuse de linge fin*, par M Vadé, A la Grenouillère.
- Vaumorière, Pierre Lortigue de (1689) : *Lettres sur toutes sortes de sujets, avec des avis sur la manière de les écrire, et des réponses sur chaque espèce de lettres*, Paris, J. Guignard.

Bibliographie secondaire

- Aquino-Weber, Dorothée (2009) : « Les *Mémoires d'un forban philosophe* (1829) : une source pour la sociolinguistique historique ? », dans : Dorothée Aquino-Weber/Sara Cotelli/Andres Kristol (dir.), *Sociolinguistique historique du domaine gallo-roman. Enjeux et méthodologie*, Berne, Peter Lang, 261–282.
- Ayres-Bennett, Wendy (2004) : *Sociolinguistic Variation in Seventeenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bergeron-Maguire, Myriam (2022) : « Sur la correspondance privée d'une peu-lettrée de Honfleur (1792) : inventaire linguistique », dans : *Linx* 85 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/linx.9509> (consulté le 31/07/2024).
- Branca-Rosoff, Sonia (1989) : « Vue d'en bas : des écrits malhabiles pendant la période révolutionnaire », dans : *Langage et société* 47, 9–27.
- Branca-Rosoff, Sonia/Schneider, Nathalie (1994) : *L'écriture des citoyens, une analyse linguistique de l'écriture des peu lettrés pendant la période révolutionnaire*, Paris, Klincksieck.
- Bray, Bernard (1967) : *L'art de la lettre amoureuse : des manuels aux romans (1550–1700)*, La Haye/Paris, Mouton.

- Brunot, Ferdinand (1966) : *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, 12 vol., Paris, Armand Colin.
- Bury, Emmanuel (1996) : *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580–1750)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Caron, Philippe (1992) : « L'écriture de la noblesse vers 1680 d'après le fonds Gaignières des manuscrits de la Bibliothèque nationale », dans : GEHLF (dir.), *Grammaire des fautes et du français non conventionnel*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 15–27.
- Chartier, Roger (dir.) (1991) : *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- Chaurand, Jacques (2000) : « La segmentation dans un corpus de lettres de la fin du XVIII^e siècle », dans : Jean Foyard/Philippe Monneret (dir.), *Mélanges de dialectologie, toponymie, onomastique offerts à Gérard Taverdet*, Dijon, Association Bourguignonne d'Études Linguistiques et Littéraires, vol. 1, 119–130.
- Colin, Jean-Paul/Mével, Jean-Pierre/Leclère, Christian (1990) : *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse.
- Ernst, Gerhard (2003) : « Les 'peu lettrés' devant les normes de la textualité », dans : Dietmar Osthus/Claudia Polzin-Haumann/Christian Schmitt (dir.), *La norme linguistique. Théorie, pratique, médias, enseignement. Actes du colloque tenu à Bonn le 6 et le 7 décembre 2002*, Bonn, Romanistischer Verlag Hillen, 83–98.
- Ernst, Gerhard (dir.) (2018) : *Textes français privés des XVII^e et XVIII^e siècles*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Forrest, Alan (2018) : « War, literacy and soldiers' writings in the Revolutionary and Napoleonic Wars », dans : Joachim Steffen/Harald Thun/Rainer Zaiser (dir.), *Classes populaires, scripturalité et histoire de la langue. Un bilan interdisciplinaire*, Kiel, Westensee, 493–514.
- Grenouillet, Corinne/Reverzy, Éléonore (dir.) (2006) : *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Grosse, Sybille (2017) : *Les manuels épistolographiques français entre traditions et normes*, Paris, Champion.
- Hellegouarc'h, Jacqueline (2004) : « Un atelier littéraire au XVIII^e siècle : la société du bout-du-banc », dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 104, 59–70.
- Hunnius, Klaus (1975) : « Archaische Züge des *langage populaire* », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 85, 145–161.
- Larthomas, Pierre (1992) : « Sur des lettres de soldats », dans : GEHLF (dir.), *Grammaire des fautes et du français non conventionnel*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 77–83.
- Lodge, R. Anthony (1994) : « Parlers populaires et normalisation politique et sociale : poissard, parigot, cockney », dans : *Romantisme* 86, 25–33.
- Lodge, R. Anthony (1995) : « Les *Lettres de Montmartre* et l'idéologie normative », dans : *Revue de linguistique romane* 59, 439–465.
- Lodge, R. Anthony (2004) : *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Moore, Alexander Parks (1935) : *The Genre « poissard » and the French Stage in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University.
- Moreux, Bernard (2001) : *Un aspect de la culture des peu lettrés. La lettre familiale populaire*, Paris, L'Harmattan.
- Nisard, Charles (1872) : *Étude sur le langage populaire*, Paris, Franck.
- Petitjean, André/Privat, Jean-Marie (dir.) (2007) : *Les voix du peuple et leurs fictions*, Metz, Éditions de l'université de Metz.
- Pizzorusso, Arnaldo (1969) : « Boursault et le roman par lettres », dans : *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 69, 525–539.

- Rey, Alain/Siouffi, Gilles/Duval, Frédéric (2007) : *Mille ans de langue française, Histoire d'une passion*. Paris, Perrin.
- Roche, Daniel (1981) : *Le peuple de Paris : essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1998) : « Les hypercorrections de la scripturalité », dans : *Cahiers de linguistique française* 20, 255–273.
- Seguin, Jean-Pierre (1985) : « Le Journal de ma vie de J. L. Ménétra : une syntaxe populaire ? », dans : *Mélanges de langue et de littérature française offerts à P. Larthomas*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 437–450.
- Seguin, Jean-Pierre (1999) : « La langue française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans : Jacques Chaurand (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 227–346.
- Silverstein, Michael (2003) : « Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life », dans : *Language & Communication* 23, 193–229.
- Siouffi, Gilles (dir.) (2020) : *Une histoire de la phrase française. Des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*, Arles, Actes Sud.
- Steffen, Joachim (2018) : « Les lettres de Poilus et de leurs prédécesseurs : l'*ars dictaminis* populaire en France dans la diachronie », dans : Joachim Steffen/Harald Thun/Rainer Zaiser (dir.), *Classes populaires, scripturalité et histoire de la langue. Un bilan interdisciplinaire*, Kiel, Westensee, 171–196.
- Vigneau-Rouayrenc, Catherine (1992) : « Le langage populaire dans le roman », dans : GEHLF (dir.), *Grammaire des fautes et du français non conventionnel*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 141–151.
- Winkler, Christian (2018) : « De la communication en groupe dans les lettres des couches populaires françaises : une étude de cas du Premier Empire », dans : Joachim Steffen/Harald Thun/Rainer Zaiser (dir.), *Classes populaires, scripturalité et histoire de la langue. Un bilan interdisciplinaire*, Kiel, Westensee, 515–534.
- Wolf, Nelly (2006) : « L'oral et l'écrit – Autour de *La Fille Élixa*, d'Edmond de Goncourt », dans : Corinne Grenouillet/Éléonore Reverzy (dir.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 135–144.
- Wolf, Nelly, (2014) : *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires* (Perspectives), Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

Selina Seibel & Aline Wieders-Lohéac

Les mystères du langage populaire : l'argot et le carnavalesque dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue

Abstract: In Eugène Sue's *Les Mystères de Paris*, it is the language which disguises the characters and serves as a mask. It is also the language which decides about social access – as well in the working-class environment as in the aristocracy. It is again the language which divides society in nobles speaking the standard variety and lower classes using argot. Contrary to what one might expect, in Sue's novel it is not the standard variety that defines the recognised members of society, but argot. Thus, in his novel a carnivalesque reversal (Bakhtin) of the social hierarchy is achieved by the use of certain linguistic varieties, standard or argot. Our contribution therefore focuses on the coherence between the mastery of argot and the carnivalesque inversion of the characters' belonging to different social classes. This approach is not only imposed by the text, but is also a historic sociocultural issue and a question of aesthetics of literary production: in the nineteenth century, the lower classes become worthy of literary interest. To achieve an authentic literary representation, their language, the argot, is – with a remarkable success – used in written texts, as for example in *Les Mystères de Paris*.

Keywords: argot, carnavalesque, serial literature, Bakhtin, slumming

Mots clés : argot, carnavalesque, roman-feuilleton, Bakhtine, déguisement

1 Introduction

Les Mystères de Paris d'Eugène Sue est considéré comme le triomphe du roman feuilleton et du roman populaire du XIX^e siècle (cf. Gauthier 2011, 31). Comme une jolie anecdote publiée par Théophile Gauthier dans *La Presse* le démontre, ce roman fascine les esprits de la population française lettrée et illettrée, surtout parisienne, des années 1842 et 1843, pendant seize mois. Il écrit :

Tout le monde a dévoré les *Mystères de Paris*, même les gens qui ne savent pas lire : ceux-là se les font réciter par quelque portier érudit et de bonne volonté ; les êtres les plus étran-

Selina Seibel, Aline Wieders-Lohéac, Stuttgart

gers à toute espèce de littérature connaissent la Goualeuse, le Chourineur, la Chouette, Tortillard et le Maître d'école. Toute la France s'est occupée pendant plus d'un an des aventures du Prince Rodolphe avant de s'occuper de ses propres affaires. Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris* ; le magique *La suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient pas le dénouement de cette bizarre épopée. (Gautier 1858–59, 161–162)

Cette anecdote certainement hyperbolique montre la frénésie avec laquelle chaque chapitre du roman est attendu. Lu par un très large public,¹ autant par le peuple que par d'autres hommes et femmes de lettres comme Sand et Lamartine (cf. Lamartine 1873, 29 ; Jullien 2005, 429–442), *Les Mystères de Paris* a connu un immense succès.² En dépit du succès de vente, la critique reste plutôt sceptique, l'œuvre n'est pas accueillie avec bienveillance et est plutôt marginalisée de nos jours (cf. Olivier-Martin 1982, 11 ; Thiesse 1982, 45 ; Wood 1982, 33).

À l'époque, la publication du roman le plus connu d'Eugène Sue cause d'ailleurs un scandale, autant sur le plan politique qu'esthétique et poétologique, un scandale qui semble même dépasser celui de la Bataille d'Hernani (cf. Lyon-Caen 2009, 15).³ L'utilisation de l'argot, donc du langage populaire, provoque des réactions hostiles,⁴ notamment parce qu'il enseigne aux honnêtes et belles dames ce langage de bagnards et choque la bienséance publique avec ses descriptions minutieuses du milieu criminel (cf. Gauthier 2011, 60 ; Olivier-Martin 1982, 62 ; Lyons 2008, 12–15).

Le roman raconte l'histoire du Prince Rodolphe de Gerolstein qui se fait passer pour quelqu'un du peuple pour faire le bien autour de lui. Cette envie est déclenchée par la perte de sa fille, victime d'une machination perfide, suite à laquelle il devient très mélancolique. Rodolphe décide donc de se déguiser et de descendre dans les milieux les plus bas de Paris afin de secourir les pauvres honnêtes gens, ceux qui sont abandonnés par la société. C'est là qu'il rencontre *Le Chourineur*, un meurtrier ayant bon cœur ; *La Goualeuse*, une prostituée angélique et vertueuse (qui est en vérité sa fille perdue) ; *La Chouette* et *Le Maître d'École* et d'autres criminels extrêmement dangereux et sadiques comme *Le Sque-*

1 Comme en témoignent les très nombreuses lettres de lecteurs (cf. Galvan 1998).

2 Ce succès s'explique aussi par l'intérêt que la population porte au crime en général et par les grands progrès dans l'industrie des journaux (cf. Lyons 2001, 1–10 ; Kalifa 2005, 18–22 ; Dumasy-Queffélec 1999, 3–5).

3 Il y a d'ailleurs toute une querelle autour du roman-feuilleton en général à cette époque (cf. Dumasy-Queffélec 1999).

4 Alfred Nettement critique non seulement le contenu de l'œuvre (« Je pense qu'il ne peut plus être question de la moralité du livre de M. Sue », 1847, 323), mais aussi son langage : « Ne parlons pas du style ; un livre à demi écrit en argot n'a pas de style » (1847, 323).

lette, Nicolas Martial et Tortillard, pour ne citer que les quelques personnages dont nous parlerons dans notre contribution.

À l'aide de ces exemples, nous voulons démontrer que l'emploi de l'argot, cette atteinte aux mœurs et à la bienséance, n'est pas, comme certains critiques l'affirment, la preuve qu'Eugène Sue est un rebelle, un socialiste luttant contre la misère des basses classes, mais qu'au contraire, il maintient et renforce l'ordre actuel, comme Bakhtine le démontre avec le carnaval dans son étude bien connue *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965). Car, dans *Les Mystères de Paris*, l'argot est utilisé dans des situations carnavalesques, sa perception suit ce même mouvement du bas vers le haut pour reprendre sa place à la fin. Cette inversion du français standard (ou même soutenu) et du langage argotique dès l'exposition du roman, crée l'effet carnavalesque au niveau linguistique.

Pourquoi donc avons-nous choisi de travailler avec une théorie littéraire du XX^e siècle qui déduit ses réflexions sur le carnaval d'une œuvre du XVI^e siècle pour analyser une œuvre du XIX^e siècle ? Premièrement, le topos du monde à l'envers est employé dans la littérature depuis l'Antiquité, il se trouve déjà dans les Dionysies (cf. Boulanger/Gerne 1970 ; Cole 1993 ; Lavocat 2007). Deuxièmement, jusqu'à aujourd'hui, il n'y a aucun travail scientifique qui traite le carnaval et le carnavalesque dans sa complexité et sa totalité comme le fait Bakhtine. Dans son étude, il élabore une théorie sur le carnaval et le carnavalesque qui nous semble fondamentale pour l'analyse de l'argot dans *Les Mystères de Paris* : il s'intéresse à la culture populaire, comme nous le faisons dans cette contribution, et plus particulièrement au carnaval et au carnavalesque comme procédure d'écriture.

La critique littéraire se concentre jusqu'ici surtout sur la discussion de la position socialiste d'Eugène Sue et se divise en deux camps : les uns, comme Jean-Louis Bory (1962, p. ex. 235) et Henri Mitterrand (2000, 96–104 ; Falconer/Mitterrand 1975), sont convaincus qu'Eugène Sue propage dans ses écrits son idéal socio-révolutionnaire. Ainsi, les contemporains d'Eugène Sue veulent voir en lui l'écrivain révolutionnaire propageant la réforme sociale au profit des classes ouvrières et projetant dans la personne publique de l'auteur leur héros, le réalisateur de leurs espérances et idéaux (cf. Lyon-Caen 2009, 7–20 ; Dumont 2021). Les autres, comme Marx et Engels avec leur critique communiste, adoptent un point de vue plus sceptique et ne voient en Eugène Sue qu'un légitimiste qui profite – entre autres pour des raisons économiques – de sa nouvelle popularité sous le couvert du socialisme (1969, 69–244 ; cf. Prendergast 2003 ; Goulet 2015, 4–7). Nous soutenons ce dernier point de vue à l'aide de l'approche carnavalesque de Bakhtine. Lorsque Eugène Sue plonge le lecteur dans le bas-fond, il n'y découvre pas de structures socialistes, mais plutôt des structures carnavalesques et même comico-grotesques. Eugène Sue ne remet jamais en question l'ordre socio-politique

existant, bien au contraire, l'ordre est entièrement rétabli à la fin du roman. Les éléments soi-disant socio-révolutionnaires ne sont qu'un travestissement carnavalesque dont une très grande partie est le travestissement linguistique : l'emploi de l'argot par l'élite.⁵

2 L'argot et le carnavalesque

Avant de commencer à analyser l'argot en tant que procédure d'écriture carnavalesque dans l'œuvre de Sue, il est nécessaire de revenir brièvement sur les aspects essentiels de l'étude bakhtinienne. Selon Bakhtine, la culture du carnaval se manifeste sous trois formes : (1) « les formes des rites et spectacles », (2) les « œuvres comiques verbales » et (3) les « différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier » (1970, 12).

Nous voulons regarder comment l'argot⁶ est employé pour créer l'effet carnavalesque dans les *Mystères de Paris* quand ces trois éléments de la culture du carnaval sont réunis :

1) Les « formes des rites et spectacles » (Bakhtine 1) : Rodolphe lui-même crée son propre spectacle en descendant dans les bas-fonds de la société parisienne, il fait du *slumming*⁷ avant la lettre, ce qui était très à la mode à l'époque. D'ailleurs, le *slumming* correspond bien au carnaval car « le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs » selon Bakhtine (1970, 15). Rodolphe devient acteur et spectateur de son propre spectacle. Et pour se faire, il se déguise : il devient un locuteur de l'argot, comme c'en était également la mode.

2) Les œuvres comiques verbales (Bakhtine 2) : pour s'assimiler aux bas-fonds de la cité, Rodolphe choisit de revêtir le rôle d'un simple ouvrier, pour lequel il lui faut une mascarade. Avec ce déguisement, Rodolphe fonctionne comme une métaphore du théâtre (cf. Fischer-Lichte 2004 et 2012) : il joue plusieurs petites comédies, dans lesquelles il prend différents rôles afin d'aider les pauvres personnes qu'il estime dignes d'être sauvées de la misère.⁸ Ce déguisement va

5 Nous verrons par la suite que le cas contraire, le travestissement linguistique du Maître d'École, qui s'efforce à parler le français standard, existe aussi (cf. le chapitre *Le langage standard, le déguisement de l'horreur*).

6 C'est-à-dire l'emploi de l'argot dans les situations où les personnages des couches élevées de la société sont confrontés au peuple.

7 Sur la pratique du *slumming* voir Koven (2004) et Smith (2021).

8 Il joue différents rôles pour sauver la Goualeuse, François Germain et la famille Morel.

bien au-delà d'un simple habit. Quand Rodolphe vit au milieu de la pègre de Paris, il ne se contente pas de mettre d'autres vêtements, de se déguiser, il se *travestit*, et ce « travestissement » (Bakhtine 1970, 19) fait partie intégrante du carnaval. Le travestissement de Rodolphe (nous préférons ce terme à celui de *déguisement* parce qu'il met en avant le changement de la position hiérarchique sociale qui est bien plus qu'un simple déguisement), n'est pas qu'un changement de vêtements, mais bien une mascarade complète, avec les habitudes de vie, les gestes et bien sûr, le parler, l'argot.

Comme le souligne Louise Fiber Luce, c'est à travers le personnage de Rodolphe que la « [m]asquerade moves from its socially integrated forms into a marginal position in the world of theater or carnival » (1976, 230). Elle adresse un problème que nous allons aborder dans notre analyse, notamment le problème de la mascarade vestimentaire de Rodolphe qui est carnavalesque et se distingue aussi des formes socialement acceptées et même souhaitées de la simulation et de la dissimulation, des formes de (dis)simulation qui n'exigent pas nécessairement un déguisement vestimentaire. Comme toute forme de politesse qui est souvent une forme de simulation avant tout verbale (d'être heureux de voir l'autre personne, par exemple) et de dissimulation (de sa propre mauvaise humeur, de son mal-être ou bien de sa véritable intention,⁹ etc.), c'est la stratégie de l'élite pour imposer sa volonté (cf. Marx/Engels 1969, 197 ; Fiorato 1995). Tandis que Rodolphe se travestit, il apprend aux criminels à ne pas suivre son exemple, mais il leur enseigne la simulation et la dissimulation socialement nécessaires, une forme de masque, de déguisement qui ne contient pas

Lorsqu'il rencontre la Goualeuse, une jeune prostituée angélique, il décide spontanément de la sauver. Il se déguise en ouvrier, en peintre en éventails (cf. Sue, Eugène : *Les Mystères de Paris*, I, 1–2, 35–52). Il la mène à la ferme de Bouqueval pour lui offrir une vie meilleure (cf. Sue, Eugène : *Les Mystères de Paris*, I, 12, 105–107).

François Germain est le fils de Mme George. Il veut aider Louise, la fille des Morel, qui se fait violer par le notaire infernal Ferrand. Mais Ferrand accuse François Germain de vol, c'est ainsi que celui-ci se trouve en prison quand Rodolphe le retrouve. Pour découvrir ce que devient François Germain, Rodolphe prétend être commis marchand. À la fin du roman, Rodolphe fonde la banque des pauvres dont Germain devient le directeur (cf. Sue, Eugène : *Les Mystères de Paris*, p. ex. II, 5, 186ss., II, 8–10, 198–229 ; VIII, 6, 7, 928–940, VIII, 14, 1009–1018).

La famille Morel est une famille d'ouvrier extrêmement pauvre. Elle est frappée par plusieurs coups de destins terribles : le père taille des pierres précieuses et en perd une accidentellement. Pour remplacer la pierre précieuse, il s'endette chez le perfide notaire, le violeur de Louise, la fille Morel. Puis, les Morel perdent une fille, morte de maladie et de froid. Rodolphe vient également à leur secours (Sue, Eugène : *Les Mystères de Paris*, III, 18, 19, 394–413 ; IV, 2, 415–422).

9 Cf. Gauthier, Nicolas : *La ville criminelle dans les grands cycles romanesques*, 182 et 237 : « Ferrand est caractérisé par sa force de dissimulation qui lui a permis de cacher ses vices aux yeux de tous. »

de moments carnavalesques. Il faut donc distinguer entre les scènes de simulation et de dissimulation en tant que pratiques sociales¹⁰ et les déguisements carnavalesques, qui concernent le comportement et entraînent un travestissement vestimentaire et langagier, comme le remarque Rodolphe : « Afin de juger par moi-même, je pris l'extérieur et le langage des gens que je désirais observer. » (Sue, Eugène : *Les Mystères de Paris*, IX, 3, 1037, nous soulignons).¹¹

3) Le registre carnavalesque dans les *Mystères de Paris* est surtout représenté par l'argot (Bakhtine 3). Bakhtine insiste sur l'aspect langagier, il parle du carnaval qu'il décrit avec ses vulgarités sémantiques, ses grossièretés et blasphèmes, éléments que l'on trouve aussi en argot (cf. 1970, 19 et 24–28). Ce qui est plus important encore pour nos réflexions, comme nous n'aspirons pas à faire une analyse morphologique/grammaticale/syntaxique ou sémantique de l'argot, mais plutôt une analyse pragmatique, c'est le fait que Bakhtine analyse la communication pendant le carnaval en incluant des aspects sociaux des interlocuteurs qui nous mènent au cœur de notre approche de recherche : « Par voie de conséquence, cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. » (1970, 19). Pendant le carnaval, il y a une « permutation du haut et du bas », nous avons « 'un monde à l'envers' » (1970, 19). La communication du carnaval élimine les hiérarchies, mais, et c'est là l'élément crucial, c'est une élimination temporaire. Quand le carnaval est fini, les hiérarchies sont rétablies et Rodolphe rentre en Allemagne. Dans *Les Mystères de Paris*, nous constatons ce renversement temporaire de la hiérarchie sociale, sur-

10 Rodolphe essaie d'apprendre au Chourineur comment obtenir un but grâce au jeu de la simulation et de la dissimulation, au lieu d'utiliser ses poings (Sue, Eugène : *Les Mystères de Paris*, I, 9, 95) : [...]

- Une fois l'homme éloigné, tu tâcheras d'amadouer la Chouette.
- Moi ? Cette vieille gueuse... J'aimerais mieux me battre avec le Maître d'école. Je ne sais pas seulement comme je ferai pour ne pas lui sauter tout de suite sur le casaquin.
- Alors tu perdras tout.
- Mais qu'est-ce qu'il faut donc que je fasse ?
- La Chouette sera furieuse de la bonne aubaine qu'elle aura manquée ; tu tâcheras de la calmer en lui disant que tu sais un bon coup à faire ; que tu es là pour attendre ton complice, et que, si le Maître d'école veut en être, il y a beaucoup d'or à gagner.
- Tiens... tiens...
- Au bout d'une heure d'attente, tu lui diras : « Mon camarade, ne vient pas, c'est remis... » et tu prendras rendez-vous avec la Chouette et le Maître d'école... pour demain de bonne heure. Tu comprends ?

11 Pour plus de lisibilité, nous abrègerons désormais cette œuvre par *Mystères* et indiquerons la partie en chiffres romains.

tout sur le plan de la communication : ce n'est pas le français soutenu qu'il faut connaître, mais l'argot, le langage des classes sociales les plus basses (cf. aussi Smith 2021, 39–40, 45 et 52).

Avec l'analyse de l'argot, donc de la linguistique du carnavalesque dans *Les Mystères de Paris*, nous aspirons à élargir notre approche au roman feuilleton le plus connu d'Eugène Sue en nous inscrivant dans plusieurs traditions de recherche ; d'abord, dans l'approche sensorielle (*sensory approach*) de l'analyse des textes littéraires, comme le fait Aimée Boutin dans son étude sur le paysage acoustique de Paris au XIX^e siècle, en excluant cependant l'argot (cf. Boutin 2015 ; Smith 2019). En analysant l'argot, nous contribuons également à la description du paysage acoustique (*soundscape*) parisien du XIX^e siècle. Ensuite, nous suivons une approche sociolinguistique, qui va bien avec le fondement théorique de Bakhtine, considéré par certains comme le précurseur de la sociolinguistique (cf. entre autres Bell 2007).

3 L'argot au XIX^e siècle – désir ou dégoût ?

Avant de passer à l'analyse et de regarder l'emploi carnavalesque de l'argot dans *Les Mystères de Paris*, il faut situer l'argot dans le contexte linguistique du XIX^e siècle. À cause de l'industrialisation, de nombreux ouvriers des provinces vont à Paris pour y travailler, emportant avec eux leur dialecte et lançant ainsi un défi au français standard (cf. Gaitet 1991, 231). À l'époque du romantisme, on constate dès le début du XIX^e siècle un essor des langages déviants du français standard en réaction à l'idéal classiciste et contre les réformes politiques unificatrices linguistiques de la Révolution française (cf. Brunot 1967).

Quand nous employons le terme argot, nous ne l'utilisons pas, comme c'est souvent le cas aujourd'hui, au sens large pour parler du langage familier, mais au sens étroit, en tant que langage secret et cryptique de la pègre parisienne (cf. Gauthier 2011, 178 ; cf. aussi Smith 2021, 3). D'après Sophie Jolin-Bertocchi, on distinguerait trois types d'argot : il y a l'« argot des malfaiteurs et des couches sociales inférieures », l'argot de métier (le largonji utilisé par les bouchers en étant certainement l'exemple le plus connu encore de nos jours) et l'argot « d'un groupe social [...] qui peut dans ce cas correspondre au contraire à des couches sociales supérieures de la population » (2003, 76). Dans *Les Mystères de Paris*, on trouve un mélange entre le premier et le troisième type d'argot. Eugène Sue nous présente un langage qui sert à communiquer en toute discrétion, excluant ainsi les

non-parleurs de l'argot de leur communauté (cf. François 1975, 5 ; Gauthier 2011, 178).

L'argot, comme le roman-feuilleton, est en vogue au XIX^e siècle (cf. Hirdt 1987, 265), surtout depuis la publication des œuvres du délinquant, aventurier, bagnard et puis informateur de la police François Eugène Vidocq, personnage réel ainsi qu'auto-fictionnalisé. Non seulement les personnages décrits par Vidocq se retrouvent dans la production littéraire des contemporains, mais également l'argot. Jusqu'au XIX^e siècle, l'argot est très marginalisé dans la littérature (la seule exception étant François Villon au XIV^e siècle, ses poèmes sont empreints d'argot ; cf. Becker-Ho 2013, 19 ; Smith 2021, XIII-XV et 1–28). Mais depuis la publication des œuvres de Vidocq (*Mémoires* 1828–1829, *Les Voleurs* 1836), l'argot gagne en popularité. C'est d'ailleurs à partir de cette époque que l'argot, habituellement un moyen de communication exclusivement oral, commence à apparaître dans les œuvres écrites. Son étude et son emploi trouvent d'abord leur justification dans la prévention et la protection des nobles et des honnêtes gens contre les crimes des scélérats employant ce langage. Ainsi, Vidocq explique le but de ses *Mémoires* (1828–1829) de la façon suivante :

[Je] dévoile les expédients des voleurs, les signes auxquels on peut les reconnaître, leurs mœurs, leur langage et leur costume, des mesures infaillibles pour anéantir l'escroquerie, les différentes espèces de malfaiteurs, sous les yeux de l'honnête homme tous les pièges qu'on peut lui tendre et au criminaliste les diverses échappatoires au moyen desquels les coupables ne réussissent que trop souvent à mettre en défaut la sagacité des juges. (*Mémoires de Vidocq, chef de la police de Sûreté jusqu'en 1827, aujourd'hui propriétaire et fabricant de papier à Saint-Mandé*, Genève, Cercle du bibliophile, 1828–29, t. II, 444–445)

L'ouvrage de Vidocq a une fin clairement didactique : il vise à enseigner les mœurs et le langage des criminels pour protéger les honnêtes gens contre les crimes complotés en argot.

Même objectif dans son essai *Les Voleurs. Physiologie de leurs mœurs et de leur langage. Ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le Vade Mecum des tous les honnêtes gens* (1836) (cf. Scott 2009, 115–118). Il y a même une véritable mode de dictionnaires d'argot, citons celui écrit en 1827 par un certain Monsieur *Comme Il Faut*, à titre d'exemple : *Le dictionnaire d'argot ou Guide des Gens du Monde pour les tenir en garde contre les mouchards, filoux, filles de joie, et autres fashionable et petites-maîtresses de la même trempe* ou bien celui de Lorédan Larchey, *Les excentricités du langage français* (deuxième édition revue en 1861). Ces traductions françaises des termes argotiques ainsi que les explications dans le texte témoignent d'une aspiration didactique dans l'enseignement de l'argot et cachent en même temps le plaisir que les lecteurs prennent à apprendre ce vocabulaire. L'apprentissage de l'argot en lisant des romans comme

Les Mystères de Paris est devenu un vrai divertissement pour les dits honnêtes gens (cf. Carpenter 2009, 115–116). Il y a un véritable engouement pour l'argot et son apprentissage, ce qui est démontré aussi par le fait qu'il y en a même un qui paraît en annexe à la version intégrale, spécialement pour comprendre et faciliter la lecture des *Mystères de Paris*.¹²

Contrairement à ce que la parution des nombreux dictionnaires et commentaires nous fait croire, l'emploi de l'argot dans les romans du XIX^e siècle reste « sporadique » (François 1975, 18) et est surtout utilisé par « souci de réalisme et d'un effet pittoresque » (Gauthier 2011, 180). L'argot sert à montrer quand la situation est dangereuse, qu'il y a une menace du peuple et à démarquer socialement un groupe de l'autre (cf. Gaitet 1991, 232–233 ; Gauthier 2011, 178). Il est simplement un des marqueurs des basses classes, tout comme le sont les vêtements, la pauvreté, le métier ou les autres éléments du genre que les auteurs choisissent d'indiquer au lecteur pour mieux le plonger dans l'ambiance de l'histoire.

4 Ce *hideux langage* qu'on aspire à connaître

L'argot étant l'élément clé du renversement carnavalesque (Bakhtine 2 et 3), nous regarderons comment il est utilisé dans le roman d'Eugène Sue. Son rôle fondamental se voit dès les premières lignes des *Mystères de Paris* :

Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice, qui, *dans cette langue immonde, s'appelle* un ogre, ou une femme de même dégradation qui *s'appelle* une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne : *forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins* y abondent. (*Mystères*, I, 1, 35 nous soulignons)

¹² Dictionnaire complet de l'argot employé dans les « *Mystères de Paris* », Dictionnaire de l'argot moderne ; ouvrage indispensable pour l'intelligence des *Mystères de Paris* (imprimé par Worms à Montmartre, et se vend à Paris, chez Gazel. S. d. [1843], 48 pages ; un nouveau dictionnaire de 121 pages en 1844 : Dictionnaire complet de l'Argot employé dans les *Mystères de Paris*. Ouvrage éminemment utile à toute personne honnête, puisqu'il divulgue à la société les mots dont les filous, voleurs, floueurs, chevaliers d'industrie composent leur conversation. Ouvrage recueilli par M. D. D'après les renseignements donnés par un exsurveillant de la Roquette et un garde-chiourme du bagne de Brest. Augmenté de la manière dont la pègre maquille son truque pour poissancher les pantres.

Cet incipit, souvent cité par la critique (cf. p. ex. Gauthier 2011, 178–179 ou Smith 2021, 15), plonge son lecteur, un public bourgeois et aristocratique, dans un milieu qui lui paraît hideux, effrayant et complètement étranger. Il se retrouve dans un monde dangereux, peuplé de scélérats sans scrupules (Eco 1967, 555), dans lequel – comment en pourrait-il être autrement ? – on parle l’argot (cf. Smith 2021, 3 et 30). Les scènes brutales satisfont le goût éternel du public pour l’horreur et le diabolique, comme c’en était la mode – et que ce l’est encore aujourd’hui (cf. Baroni 2007).¹³ Même si les explications de l’argot paraissent lourdes, sortent même le lecteur de l’illusion créée par la fiction, elles ont une fonction émotive (cf. Hirdt 1987, 266 ; Gauthier 2011, 180–181), elles amplifient l’imagination et permettent de lire sans devoir consulter un dictionnaire. Les définitions dans le texte rendent le lecteur complice des personnages, surtout des héros sachant l’argot (cf. François 1967, 19).

Ce qui saute aux yeux est que le premier terme du roman est écrit en argot, pas en français standard : « Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. » Une telle mise en relief de l’argot lui confère une grande importance pour le récit et construit à travers le langage le premier pas du lecteur dans les bas-fonds de la société. Le narrateur y plonge littéralement le lecteur et lui donne la bienvenue « au plus bas étage ». Avec ce début, le lecteur (s’il est bourgeois ou aristocratique) reçoit la même éducation et emprunte le même chemin vers la pègre que le protagoniste Rodolphe. C’est la raison pour laquelle nous considérons le début des *Mystères* comme un moment carnavalesque : Rodolphe, et avec lui les lecteurs et lectrices, se mettent au même rang que les basses couches, les classes ouvrières et les classes criminelles, et franchissent les frontières hiérarchiques en s’assimilant à leur nouvel environnement. L’argot, le parler réservé aux plus basses couches de la société et aux criminels dans les situations les moins honnêtes, semble soudain le comble du savoir et du bien.

Dès la première phrase, l’argot est décrit comme langage « de vol et de meurtre » ou comme « langue immonde », utilisé par un certain type de locuteur, notamment les « forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins ». Nous en tirons deux conclusions : premièrement, l’argot (dans son sens le plus étroit, ce « langage de convention dont se servaient les gueux »¹⁴) n’est parlé que par une communauté restreinte et n’est pas transmis aux personnes extérieures à cette communauté.¹⁵

¹³ Pensons aussi au succès mondial qu’ont des séries violentes comme *Game of Thrones* ou *Squid Game*.

¹⁴ TLFi, s.v. « argot ».

¹⁵ Chose qui change justement avec la parution des dictionnaires, voir le chapitre *L’argot au XIX^e siècle – désir ou dégoût ?*.

Deuxièmement, l'argot est certes déprécié par le narrateur, mais c'est justement ce qui provoque l'intérêt des lecteurs – bien plus que le français standard n'aurait pu le faire, et cette fascination est bien en opposition à la bienséance.

L'argot étant l'élément clé du travestissement carnavalesque, nous allons regarder dans quel contexte cette expression apparaît. Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, vu l'importance qu'il joue dans le roman, le terme *argot* n'apparaît que 18 fois. Il est surtout utilisé dans le discours direct par les personnages du roman. Quand le narrateur l'utilise, il est accompagné de qualificatifs très négatifs : « cet affreux langage d'argot » ou bien l'« argot de vol et de meurtre ». Dans les autres cas, nous en citons juste quelques exemples, le narrateur ne se salit pas la bouche avec ce mot et parle de langue (3x) ou de langage (14x) : « cette langue immonde », « cette épouvantable langue », « cette langue corrompue », ce « langage à eux, langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoutantes de sang », « le langage familier », « dans son rude langage », « ce hideux langage », « dans leur hideux langage », « je ne sais quel langage hideux », « quel langage ! », etc. Parfois, le dégoût du narrateur pour ce parler (qui ne fait qu'aiguiser le goût du lecteur du grotesque et de l'horreur, des éléments carnavalesques), se voit dans des descriptions encore plus détaillées qu'il fait en adressant directement son lecteur : « Pourrions-nous faire comprendre au lecteur notre singulière impression, lorsqu'au milieu de *ce vocabulaire infâme*, où les mots qui signifient le vol, le sang, le meurtre, *sont encore plus hideux et plus effrayants que les hideuses et effrayantes choses qu'ils expriment* [...] ? » (c'est nous qui soulignons). Les exceptions où il accorde quelque beauté à l'argot, « mirette : encore un mot presque gracieux [...] » sont non seulement nuancées (« presque »), mais détruit par la suite : « [...] dans cet épouvantable vocabulaire ! ». Quels beaux frissons pour le lecteur, quel délectable dégoût !

Ajoutons que les commentaires métalinguistiques du narrateur ne se limitent pas à commenter le langage parlé des basses classes, mais s'interrogent également sur la littérarité de l'argot. Écrire l'argot a donc des raisons didactiques dont témoigne aussi la mode des dictionnaires de l'argot.¹⁶ L'aspect du *prodesse* de l'enseignement de l'argot se transforme en un vrai plaisir, le *delectare* pour la société élitaires. Parler l'argot pendant des soirées devient un divertissement pour les nobles et les honnêtes gens (cf. Carpenter 2009, 115–116) – une mode dont s'est cer-

¹⁶ Vidocq : *Les Voleurs. Physiologie de leurs mœurs et de leur langage. Ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le Vade Mecum des tous les honnêtes gens, Le dictionnaire d'argot ou Guide des Gens du Monde pour les tenir en garde contre les mouchards, filoux, filles de joie, et autres fashionable et petites-mâitresses de la même trempe*, déjà imprimé en 1827, écrit par un certain 'Monsieur comme il faut' et *Les excentricités du langage français* par Lorédan Larchey, deuxième édition revue en 1861.

tainement inspiré Eugène Sue. Par conséquent, le début de son roman lui assure tout un public fasciné par l'argot et avide d'en savoir plus.

Ce qui perfectionne ce jeu de l'horreur, c'est que le narrateur s'excuse à plusieurs reprises de son usage de l'argot : « Nous n'abuserons pas longtemps de cet affreux langage d'argot, nous en donnerons seulement quelques spécimens caractéristiques. » (*Mystères*, I, 38) dit-il quand il se met à expliquer certains mots de l'argot. Il précise que « [s]i nous rapportons *ce hideux langage*, c'est qu'il prouve que le cocher improvisé était un brigand, [...] » (*Mystères*, II, 282 ; c'est nous qui soulignons), il ne souhaitait certainement pas le faire. En mettant l'accent sur cette hideur, le narrateur souligne d'une part son aversion, mais d'autre part il met en relief le plaisir frissonnant qui en résulte. Cette mise en valeur de la laideur de la langue montre bien que le fait que Rodolphe, le noble, sache l'argot ne peut être autre chose qu'un travestissement grotesque et donc carnavalesque.

L'argot décrit outre l'espace auditif (cf. les approches sensorielles), l'espace visuel, mais à un moindre degré : « Les murs, recrépis à la chaux, sont couverts çà et là de dessins grossiers ou de sentences en termes d'argot. » (*Mystères*, I, 1, 43). Ce sont les locuteurs de l'argot qui règnent dans l'univers dans lequel se rend Rodolphe, c'est l'argot qui marque la topographie de la pègre, sa connaissance est indispensable dans ce milieu (cf. aussi Kalifa 2004 ; Kalifa 2013, 32).

Le narrateur progresse en établissant une sorte de « physiologie » (Erbeznic 2012, 68), une physionomie, des parleurs d'argot :

Ces hommes ont des mœurs à eux, des femmes à eux, un langage à eux, langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoutantes de sang. Comme les sauvages, enfin, ces gens s'appellent généralement entre eux par des surnoms empruntés à leur énergie, à leur cruauté, à certains avantages ou à certaines difformités physiques. (*Mystères*, I, 1, 37)

Le narrateur nous présente des types sociaux qui semblent être compréhensibles, déchiffrables (cf. Erbeznic 2012, 68). De nouveau, l'argot est analysé, sémantiquement cette fois-ci, et nous découvrons le champ lexical violent duquel sont tirés les mots (« d'images funestes, de métaphores dégoutantes de sang »).¹⁷

Cette longue digression sur l'argot met en exergue le fossé qui existe entre l'appartenance sociale de Rodolphe et les sphères qu'il fréquente, ce que le lec-

¹⁷ Certes, il y a des exceptions, comme l'explique le narrateur : « Pourrions-nous faire comprendre au lecteur notre singulière impression, lorsqu'au milieu de ce vocabulaire infâme, où les mots qui signifient le vol, le sang, le meurtre, sont encore plus hideux et plus effrayants que les hideuses et effrayantes choses qu'ils expriment, lorsque nous avons, disons-nous, surpris cette métaphore d'une poésie si douce, si tendrement pieuse : Fleur-de-Marie ? » (*Mystères*, I, 1, 45).

teur n'apprendra que plus tard,¹⁸ le moment carnavalesque fera d'autant plus d'effet postérieurement ; sa parfaite connaissance de l'argot montre aussi sa capacité d'assimilation et de travestissement.

Le premier discours direct des *Mystères de Paris*, la première scène dans le récit, est, comme la première phrase, marqué par l'argot et une scène assez violente avec du vol, de l'agressivité physique et une bagarre :

- C'est toi, la Goualeuse, dit l'homme en blouse ; tu vas me payer l'eau d'aff, ou je te fais danser sans violons !
[...]
- N'approche pas, ou je te crève les *ardents* avec mes *fauchants*, dit-elle d'un ton décidé.
[...]
- Et moi, je suis un *ferlampier* qui n'est pas *frileux*, dit l'inconnu. (*Mystères*, I, 1, 39–40)

Dans les romans du XIX^e siècle, tout comme dans *Les Mystères de Paris*, l'argot se démarque souvent typographiquement (pensons à Hugo ou Balzac ; cf. Hirdt 1987, 255–278 ; Gaitet 1991, 231–246). C'est aussi le cas dans *Les Mystères de Paris*. L'argot y est mis en italique, ce qui attire l'attention du lecteur, mais cette mise en valeur crée également une distance avec le lecteur (cf. François 1975, 18 ; Gauthier 2011, 180), les lettres italiques étant typiquement utilisées pour les courtes citations, donc pour marquer les éléments étrangers à l'intérieur du texte.¹⁹ Avec la mise en italique des mots d'argot lors de leur première apparition, Sue attend de son lecteur un effort cognitif, à lui de retenir les mots argotiques – ce qui est plus tard facilité avec la publication d'un petit dictionnaire des termes argotiques à la fin de l'édition complète des *Mystères de Paris* (cf. Sue 2011, 1305–1309). De plus, Sue met l'emphasis sur la différence de ce langage avec le français standardisé. En différenciant typographiquement l'argot, il l'accentue d'une façon graphique et donc visuelle, égal à un mot d'une langue étrangère qui ne serait pas adopté par l'usage. Le travestissement langagier, inaudible pour les personnages du récit, est ainsi parfaitement visible pour le lecteur.

Dans la scène citée ci-dessus dans laquelle le lecteur fait la connaissance des trois protagonistes du roman (le Chourineur, la Goualeuse et Rodolphe), le Chourineur, un meurtrier dangereux qui plus tard sera le fidèle serviteur de Rodolphe, menace la Goualeuse, une prostituée angélique qui est la fille perdue de Ro-

¹⁸ Pour en savoir plus sur le *literary slumming*, voir Smith (2021).

¹⁹ Cf. le *Traité de la typographie*, par Henri Fournier, imprimeur de 1825, un manuel typographique de l'époque qui explique que « [l']italique est au romain ce que l'exception est à la règle » (1825, 163), et critique vivement « [c]et expédient, qui n'est quelquefois qu'un stratagème grossier dont le but est de suppléer à ce qui manque à un ouvrage, et qui trahit toujours par la prétention qui l'a suggéré, produit infailliblement le contraire de l'effet qu'on attend. » (1825, 163–164).

dolphe, pour qu'elle lui achète de l'eau de vie (« l'eau d'aff ») : « je te fais danser sans violons ! ». Mais elle se défend : « N'approche pas, ou je te crève les *ardents* avec mes *fauchants* ». La Goualeuse est prête à recourir à la violence, à résister au bandit pour se défendre, à lui crever les yeux avec ses ciseaux.²⁰ Dans ce dialogue, l'argot reflète l'atmosphère violente, qui est tout à coup adoucie par l'intervention d'un troisième personnage inconnu parlant aussi l'argot, mais qui vient au bon moment pour sauver la Goualeuse. Le *ferlampier* lui porte secours. Ce sauveteur mystérieux se dit lui-même être un bandit (« je suis un *ferlampier* »), mais un bandit brave et noble (« qui n'est pas *frileux* »). Ici, le péril, exacerbé par l'argot, est en même temps adouci par celui-ci : l'antithèse allitérative (du *ferlampier* pas *frileux*) rend l'emploi de l'argot ambigu. L'allitération met en relief la force de l'inconnu. La transformation de l'argot dangereux en argot salvateur annonce le renversement carnavalesque de la situation qui devient de plus en plus évident, plus l'identité noble de Rodolphe est apparente :

Le défenseur de la Goualeuse (nous nommerons cet inconnu Rodolphe) [...] sa taille moyenne, *svelte, parfaitement proportionnée*, ne semblait pas annoncer la *vigueur surprenante* que cet homme venait de déployer dans sa lutte avec l'athlétique Chourineur. [...]

Ses traits étaient *régulièrement beaux, trop beaux peut-être* pour un homme.

[...] son regard distrait, son sourire ironique, semblaient annoncer un homme blasé, dont la constitution était sinon délabrée, du moins *affaiblie par les aristocratiques excès d'une vie opulente*. (*Mystères*, I, 1, 46 ; nous soulignons)

Dans ce passage, la différence entre Rodolphe et les autres clients du tapis-franc est frappante : Rodolphe n'a rien d'animalesque ou de diabolique. Le narrateur laisse transparaître l'origine sociale différente de ce personnage, son déguisement n'arrive pas à la cacher (cf. Lezama 2013, 40–41). C'est ce qui crée la situation carnavalesque : d'une part, le contraste entre l'argot (parfait) et le physique (trop parfait) intensifie l'impression qu'il s'agit d'un personnage déplacé, peut-être travesti, d'autre part, ce sont justement ses connaissances en argot qui intègrent parfaitement Rodolphe dans cette société. Les différences sociales sont nivelées entre les interlocuteurs, comme c'est le cas lors du carnaval.

Le travestissement langagier des protagonistes est plus convaincant que leur travestissement vestimentaire. L'hypothèse d'Elizabeth Erbeznic qu'« appearance (rather than speech) had become privileged modes of transmitting knowledge about people

20 Après avoir été sauvée par son père, Fleur-de-Marie n'utilisera plus jamais l'argot, au contraire, sa façon de s'exprimer sera louée à plusieurs reprises (cf. Wood 1975, 95).

in the nineteenth-century city » (Erbeznic 2012, 66) ne s'applique pas aux *Mystères*. *Les Mystères de Paris*, ce roman-feuilleton, nous montre que c'est justement le langage des personnages, et non l'apparence, qui est privilégié. Les vêtements de Rodolphe paraissent peut-être un peu trop neufs,²¹ mais sa maîtrise de l'argot ne laisse aucun doute à la pègre qu'il est des leurs, son travestissement carnavalesque est réussi.

Le monde de l'argot n'est pas si facile à lire/comprendre que le narrateur le suggère – il est compliqué par la (dis)simulation et les travestissements ; Rodolphe n'est pas la seule personne à se travestir comme nous le verrons plus tard (Erbeznic 2012, 67 et 70).

5 Parler comme père et mère

Sa maîtrise de l'argot et son éclatante victoire lors du combat de boxe avec le Chourineur (cf. Thiesse 1982, 38), permettent à Rodolphe de gagner la confiance de celui-ci : « – Ah ça ! mais qui es-tu donc ?... tu *dévides le jars* comme père et mère ! » (*Mystères*, I, 1, 42).²² Rodolphe qui, en réalité, est un prince allemand est considéré comme membre à part entière de la communauté de l'argot. Alice Becker-Ho constate : « On ne naît pas classe dangereuse. On le devient. » (2013, 19). Ayant appris leur langue, Rodolphe devient un des leurs. L'éducation, ce précieux bien, dont le lecteur témoigne dans *Les Mystères* est l'enseignement de l'argot. L'argot ne se transmet pas de père en fils ou de mère en fille (ce n'est pas langue *maternelle*), cela ne s'apprend pas à la maison, des parents (cf. Halliday 1976, 575), mais c'est un moyen de communication pour les initiés, pour des pratiques concrètes. Nous observons ici une éducation carnavalesque qui enseigne le bas (l'argot) et non pas le haut (le français standard).²³ Rodolphe a appris l'argot adulte, comme l'explique Walter Murph : « Grâce à Dieu, Crabb de Ramsgate vous

21 *Mystères*, I, 8, 84 : « Rodolphe était toujours habillé en ouvrier, mais on remarquait dans ses vêtements une certaine recherche ; sa blouse neuve, ouverte sur la poitrine, laissait voir sa chemise de laine rouge, fermée par plusieurs boutons d'argent ; le col d'une autre chemise de toile blanche se rabattait sur sa cravate de soie noire, négligemment nouée autour de son cou ».

22 Et cf. *Mystères*, II, 2, 169 : le Chourineur explique : « puisque, vous croyant ouvrier comme moi, puisque vous parliez argot comme père et mère ».

23 Pour ne citer que quelques exemples : *Mystères*, XVIII, 3, 917–928. On rencontre d'autres personnages dans la prison Saint-Lazare. Un autre prisonnier, maître Boulard, « huissier prévenu d'abus de confiance » (*Mystères*, VIII, 3, 918), raconte à Bourdin qu'il essaie de se mettre en bon crédit chez le Squelette, le prisonnier le plus dangereux : « Tous les détenus l'admirent et tremblent devant lui. Je me suis mis tout de suite dans ses bonnes grâces en lui donnant des cigares ; aussi il m'a pris en amitié et il m'apprend l'argot. Je fais des progrès. » On remarquera encore une situation où l'apprentissage de l'argot, c'est le criminel qui l'enseigne au général, est marqué

a appris à boxer ; Lacour de Paris vous a enseigné la canne, le chausson, et par curiosité l'argot » (*Mystères*, I, 13, 108).

Le Chourineur pose la question pressante des lecteurs (« Ah ça ! mais qui es-tu donc ? ») : qui est cet homme mystérieux si fort qui aide la jeune femme et qui enlève la connotation menaçante à l'argot, lui donne même quelque chose d'atrayant ? Est-ce vraiment un vaurien ? Le lecteur en doute certainement assez vite. Plus tard, il verra ses hypothèses sur l'origine de Rodolphe avérées : c'est un noble qui, à l'aide de travestissements, a accès au monde socialement inférieur (Fiber Luce 1976, 229 ; Marx/Engels 1969, 78–79). Par son travestissement, il renverse temporairement les rôles sociaux. Lui, le prince puissant, parlant le français standard, voire soutenu, devient un membre de la pègre et expert en argot, ce qui lui assure une position respectée parmi les pauvres et les criminels.

C'est donc l'argot qui décide de l'inclusion ou de l'exclusion sociale. Sarah, l'ex-femme manipulatrice de Rodolphe, et Tom, plongent aussi dans les bas-fonds, mais avec un but moins noble que celui de Rodolphe : ils cherchent à se venger. Déguisés, mais incapables de comprendre l'argot, ils se font tout de suite remarquer :

- Je vous ai dit que Bras-Rouge pastiquait la *maltouze*.
Tom regarda le Chourineur avec surprise.
- Qu'est-ce que ça veut dire, *pastiquer la mal*... Comment dites-vous cela ?

par l'inversion de l'ordre hiérarchique. Dans la prison, ce renversement est d'autant plus visible que ce sont les scélérats qui y règnent.

Cf. aussi *Mystères*, III, 1, 292 : Tortillard, le fils du criminel Bras Rouge, ne parle pas l'argot et aspire à l'apprendre : « Le fils de Bras-Rouge, ne comprenant pas l'argot, écoutait la Chouette avec une sorte de curiosité désappointée. – Tu voudrais bien savoir ce que nous disons là, hein ! moutard ? – Dame ! c'est sûr... – Si tu es gentil, je t'apprendrai l'argot. Tu as bientôt l'âge où ça peut servir. Seras-tu content, fifi ? – Oh ! je crois bien ! » Tortillard se sent exclu parce qu'il ne comprend pas l'argot et il regrette de ne pas le parler (« curiosité désappointée »). L'enseignement de l'argot est donc lié à une pratique, à un rite d'initiation (« Tu as bientôt l'âge où ça peut servir ») et il est un acte de prestige et d'honneur. La connaissance de l'argot établit aussi la hiérarchie entre locuteurs et non-locuteurs ce qui se voit à l'arrogance de la Chouette (« Tu voudrais bien savoir ce que nous disons là, hein ! »). Sa supériorité exprime son sadisme, elle se montre supérieure à un enfant. D'ailleurs, les réactions de la Chouette sont symptomatiques pour l'usage de l'argot qui est présenté comme un privilège dans *Les Mystères de Paris*.

Les enfants Martial eux aussi apprennent l'argot. Cf. *Mystères*, VI, 1, 668 : « Elle montra une des pièces que démarquait Amandine ; puis, s'adressant à l'enfant : – Qu'est-ce que ça veut dire, *grincher* ? – Ça veut dire... prendre..., répondit l'enfant sans lever les yeux. – Ça veut dire voler, petite sottie ; entends-tu ?... Voler... – Oui, ma sœur... Cf. aussi 694 : « La fois qu'il est venu ici avec la Chouette, il nous a montré des pièces d'or de vingt francs. Avait-il l'air moqueur, quand il nous a dit : « Vous en auriez comme ça, si vous n'étiez pas des petits *sinves*. » – Des sinves ? – Oui, en argot ça veut dire des bêtes, des imbéciles. – Ah ! oui, c'est vrai. »

- *Pastiquer la maltouze*, faire la contrebande, donc ! Il paraît que vous ne *dévidez pas le jar* ?
- Mon brave, je ne vous comprends plus.
- Je vous dis : Vous ne parlez donc pas argot comme monsieur Rodolphe ?
- Argot ? dit Tom en regardant Sarah d'un air surpris.
- Allons, vous êtes des *sinves*... mais le camarade Rodolphe est un fameux *zig*, lui : tout peintre en éventails qu'il est, il m'en remontrerait à moi-même pour l'argot... Eh bien, puisque vous ne parlez pas ce beau langage-là, je vous dis en bon français que le Bras-Rouge est contrebandier. (*Mystères*, I, 6, 79)

Leur ignorance rend la traduction de ce qui est dit nécessaire – ce qui aide le lecteur à comprendre les paroles du Chourineur –, et le Maître d'École et la Chouette voient en eux des victimes faciles (cf. *Mystères* I, 7, 81–82 ; Gauthier 2011, 182). La surprise de frère et sœur face à ce langage inconnu, qui se manifeste à deux reprises, et qui devient encore plus évidente quand on compare les deux à Rodolphe, montre que c'est leur lacune linguistique qui les exclut du milieu. Maîtriser une langue est non seulement un savoir, mais aussi un pouvoir qu'on a sur l'autre quand celui-ci ne la maîtrise pas ou moins bien (cf. Bourdieu 1977, 20 ; Smith 2021, 40). Leur incompréhension avouée (« Mon brave, je ne vous comprends plus. »), l'insécurité de la prononciation de mots (« Qu'est-ce que ça veut dire, *pastiquer la mal*... Comment dites-vous cela ? »), leurs questions courtes (« Argot ? ») montrent à quel point l'argot est un langage étrange, réservé à une certaine communauté. Contrairement à ce à quoi on s'attendrait, chez Sue ce n'est pas le français soutenu qu'il faut savoir parler pour être un membre reconnu de la société, mais l'argot. Quand le Chourineur parle du « bon français » et l'oppose à la beauté de l'argot (« ce beau langage-là »), cela ne manque pas d'ironie. Le français standard est ridiculisé par ses locuteurs antipathiques qui paraissent stupides et dur à la détente (le Chourineur doit répéter la profession de Bras-Rouge « faire la contrebande », « que le Bras-Rouge est contrebandier » pour qu'ils le comprennent).

Rodolphe, qui utilise l'argot comme déguisement, enseigne lui-même plus ou moins ouvertement la simulation et la dissimulation aux criminels, desquels il s'inspire pour apprendre l'argot, comme Vidocq l'a fait avec les criminels (cf. Marx/Engels 1969, 197 et 216–220) : le Chourineur et le Maître d'École apprennent à simuler et à dissimuler dans une forme qui est socialement souhaitable.²⁴ Rodolphe les aide à se fondre dans la masse en adoptant un certain comportement.

²⁴ Cf. *Mystères* I, 9, 95 : Le Maître d'École et la Chouette planifient avec Tom et Sarah d'attaquer Rodolphe. Le Chourineur a épié cette conversation et il raconte tout à Rodolphe, celui-ci lui demande de simuler : « – S'il lui a dit, tu auras l'air d'avoir changé de principes. – Moi ? – Toi ! – Tonnerre ! monsieur Rodolphe. Mais dites donc...hum ! hum ! Ça ne me va pas guère, cette farce-là. [...] – parlez, maître... j'obéirai. »

6 Le langage standard, le déguisement de l'horreur

Tandis que Rodolphe incarne le mouvement carnavalesque descendant, le Maître d'École personnifie le mouvement inverse, ascendant. Comme Rodolphe, il se met en scène et crée son propre spectacle, et se met en scène par son déguisement (Bakhtine 1, 2, 3). Ce mouvement contraire se montre autant dans le langage que dans les vêtements. Le Maître d'École s'assimile à l'environnement bourgeois en remplaçant l'argot par le français standard, voire soutenu :

Ces deux personnages [le Maître d'École et la Chouette] étaient *complètement métamorphosés* : le brigand avait *abandonné ses méchants habits et son air de brutalité féroce* ; il portait une longue redingote de castorine verte et un chapeau rond ; sa cravate et sa chemise étaient *d'une extrême blancheur*. Sans l'épouvantable hideur de ses traits et le fauve éclat de son regard, toujours ardent et mobile, on eût pris cet homme, à sa *démarche paisible, assurée, pour un honnête bourgeois*.

[...]

À l'argot du tapis-franc le Maître d'école *avait substitué un langage presque recherché*, qui paraissait d'autant *plus horrible* qu'il annonçait un esprit cultivé et qu'il contrastait avec les forfanteries sanguinaires de ce brigand. (*Mystères*, I, 15, 120–121, nous soulignons)

Dans les conversations au tapis-franc, le français standard est connoté négativement, l'argot devient le critère d'appartenance socio-culturellement essentiel et souhaitable. L'horrible Maître d'École adopte facilement l'apparence et les comportements associés au français standard et en devient méconnaissable (« complètement métamorphosé ») : « le brigand avait abandonné ses méchants habits et son air de brutalité féroce ». Ce qui nous semble important ici, c'est qu'avec ses vêtements, il montre une capacité de simulation et de dissimulation sans pareille. Ses vêtements indiquent une vertu, une honnêteté (« à sa démarche paisible, assurée, pour un honnête bourgeois ») et même une pureté d'âme (« sa cravate et sa chemise étaient d'une extrême blancheur »), ce qui crée un effet d'exagération, voire d'ironie, une sorte de perversion diabolique de couleur pure. Le seul aspect à trahir sa vraie nature sont ses yeux, les *miroirs de l'âme* et son visage déformé par le vitriole (« l'épouvantable hideur de ses traits et le fauve éclat de son regard ») (cf. Lezama 2013, 192). Eugène Sue renverse le

Cf. *Mystères*, IX, 15, 1114–1123 : après avoir tué la Chouette, le Maître d'École, aveugle et faible, est dans la pension Bicêtre. Il se cache et ne montrera sa vraie identité à personne, même pas à son fils François Germain.

concept antique de *kalokagathie* qui est très manichéen : la beauté indique toujours la bonté, la laideur la méchanceté. Quand on voit quelqu'un de soigné qui parle un français correct, on s'attend à avoir affaire à quelqu'un de bien. Or, le contraire est vrai ici : le français standard sert de masque au Maître d'École (un nom évocateur qui perfectionne d'ailleurs ce masque) : « À l'argot du tapis-franc le Maître d'école avait substitué un langage presque recherché, qui paraissait d'autant plus horrible qu'il annonçait un esprit cultivé et qu'il contrastait avec les forfanteries sanguinaires de ce brigand. » Il paraît appartenir à une couche élevée en parlant le français standard ce qui indique un renversement de la connotation du français standard. Le « langage presque recherché », généralement perçu de façon positive, bonne, rassurante, produit maintenant des effets d'horreur, de grotesque, de morbide pour le lecteur. Il devient un langage moralement douteux, inquiétant, l'opposé des connotations traditionnelles : le haut et le bas linguistique sont inversés dans un moment carnavalesque.

7 Et le carnaval ?

Les Mystères de Paris commencent par un renversement carnavalesque avec l'argot et se terminent, selon Michel Nathan, par un « hideux cortège carnavalesque » (1984, 62). C'est le carnaval qui construit le cadre du roman à deux niveaux différents : certes, il y a des éléments carnavalesques dans la scène finale représentant le carnaval. Malgré cela, cette scène est en fin de compte moins carnavalesque que le reste du roman. Il n'y a aucun renversement de la hiérarchie, tous les personnages se retrouvent dans leurs vrais rôles : le peuple et le prince Rodolphe ne sont plus au même niveau social. Même les déguisements du peuple expriment la « vraie nature » (Jullien 2009, 57) des criminels (Le Squelette = Robert Macaire, Nicolas Martial = ours, Tortillard = diable). La seule exception étant la Veuve qui a une apothéose lors de son exécution (cf. *Mystères*, X, 1, 146–156 ; Jullien 2005, 58). Le carnaval représenté dans *Les Mystères de Paris* n'est pas un procédé carnavalesque selon Bakhtine, il n'y a pas de renversement dans cette scène. En revanche, il y en a un dans l'ensemble du roman, et c'est grâce à l'argot que l'on obtient cet effet du carnavalesque (cf. Seibel/Wieders-Lohéac 2023).

8 Conclusion

Les trois dimensions qui constituent selon Bakhtine la culture populaire du carnaval, (1) « les formes des rites et spectacles », (2) les « œuvres comiques verbales » et (3) les « différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier » (1970, 12), caractérisent l'emploi de l'argot dans *Les Mystères de Paris*. Ce sont surtout les travestissements langagiers de Rodolphe (l'argot) et du Maître d'École (le français standard) qui exercent leur pouvoir trompeur, ce qui produit un effet comico-grotesque. C'est à travers la langue que le renversement carnavalesque de Bakhtine est créé. La scène de carnaval de l'excipit montre le peuple comme une bête sauvage, et, contrairement à ce à quoi on s'attendrait, sans renversement de l'ordre social pendant la fête. Les tendances soi-disant socio-révolutionnaires d'Eugène Sue ne se retrouvent pas dans *Les Mystères de Paris*. Bien au contraire, l'ordre est maintenu et renforcé. L'emploi commenté (on dirait même didactisé) de l'argot au fil du roman met en relief l'ironie et l'aspect comique du renversement pédagogique entre l'argot et le français standard. Un renversement qui trouve son comble dans le personnage grotesque du Maître d'École – quel nom évocateur, quel beau travestissement !

Références bibliographiques

- Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Barbey d'Aurevilly, Jules (1865) : « Eugène Sue », dans : Jules Barbey d'Aurevilly, *Les œuvres et les hommes : IV. Les romanciers*, Paris, Amyot, 15–26.
- Baroni, Raphaël (2007) : *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- Becker-Ho, Alice (2013) : « L'argot – Pour quoi et par qui ? », dans : Maria Teresa Ricci (dir.), *Figures et langages de la marginalité aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 15–19.
- Bell, Allan (2007) : « Style in dialogue. Bakhtin and sociolinguistic theory », dans : Robert Bayley/Ceil Lucas (dir.), *Sociolinguistic Variation. Theories, Methods, and Applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 90–109.
- Billy, André (1959) : *Balzac*, Paris, Club des éditeurs.
- Bory, Jean Louis (1962) : *Eugène Sue. Le roi du roman populaire*, Paris, Hachette.
- Boulanger, André/Gerne, Louis (1970) : *Le génie grec dans la religion*, Paris, Albin Michel.
- Bourdieu, Pierre (1977) : « L'économie des échanges linguistiques », dans : *Langue française* 34, 17–34.
- Boutin, Aimée (2015) : *City of Noise. Sound and Nineteenth-Century Paris*, Urbana, IL, University of Illinois Press.
- Brunot, Ferdinand (1967) : *Histoire de la langue française, des origines à 1900. Tome IX : La Révolution et l'Empire. Première partie : Le français langue nationale*, nouvelle édition, Paris, Colin.
- Carpenter, Scott (2009) : *Aesthetics of Fraudulence in Nineteenth-Century France. Frauds, Hoaxes and Counterfeits*, Burlington, Ashgate.

- Cole, Susan Guettel (1993) : « Procession and celebration at the Dionysia », dans : Ruth Scodel (dir.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 25–38.
- Compère, Daniel (2012) : *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Curtius, Ernst Robert (1973) : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, huitième édition, Berne, Francke.
- D. M. (1844) : *Dictionnaire complet de l'argot employé dans les Mystères de Paris. Ouvrage éminemment utile à toute personne honnête, puisqu'il divulgue à la société les mots dont les filous, voleurs, floueurs, chevaliers d'industrie composent leur conversation. Ouvrage recueilli par M. D. D'après les renseignements donnés par un ex-surveillant de la Roquette et un garde-chiourme du bagne de Brest. Augmenté de la manière dont la pègre maquille son truque pour poissencher les pantres, les voleurs s'y prennent pour voler les honnêtes gens*, Paris, Chez tous les libraires.
- Dumasy-Queffélec, Lise (1999) : *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique un débat précurseur (1836–1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.
- Dumont, Marie-Hélène (2021) : *Eugène Sue et le dandysme : mythes et réalités*, thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises, Paris, Sorbonne Université.
- Eco, Umberto (1967) : « Rhetoric and ideology in Sue's *Les mystères de Paris* », dans : *International Social Science Journal* 19/4, 551–569.
- Erbezniak, Elizabeth (2012) : « Workers and wives as legible types », dans : *Nineteenth-Century French Studies* 41, 66–79.
- Falconer, Graham/Mitterand, Henri (dir.) (1975) : *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Co.
- Fiber Luce, Louise (1976) : « The masked avenger. Historical analogue in Eugène Sue's *Les Mystères de Paris* », dans : *French Forum* 1, 227–237.
- Fiorato, Adelin-Charles (1995) : « Simulation/Dissimulation », dans : Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 802–842.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) : *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2012) : *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld, Transcript.
- Fournier, Henri (1825) : *Traité de la typographie*, Paris, Imprimerie de H. Fournier.
- François, Denise (1975) : « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », dans : *Communication & Langages* 27, 5–27.
- Furetière, Antoine (1701) : « argot », dans : *Dictionnaire universel. Contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, deuxième édition revue, corrigée et augmentée par Basnage de Bauval, tome I, La Haye/Rotterdam, Chez Arnoud et Reinier Leers, n. p.
- Gaitet, Pascale (1991) : « From the criminal's to the people's : the evolution of argot and popular language in the nineteenth century », dans : *Nineteenth-Century French Studies* 19/2, 231–246.
- Galvan, Jean-Pierre (1998) : *Les Mystères de Paris. Eugène Sue et ses lecteurs*, tome I et II, Paris, L'Harmattan.
- Gauthier, Nicolas (2011) : *La ville criminelle dans les grands cycles romanesques de 1840 à 1860 : stratégies narratives et clichés*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal/Grenoble, Université Stendhal.
- Gautier, Théophile (1859) : *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, tome III, Paris, Charpentier.
- Goulet, Andrea (2015) : « Chorégraphies criminelles : combat, chahut et danse apache, des *Mystères de Paris* à *The Wire* », dans : Dominique Kalifa/Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les mystères urbains au*

- XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations* (= Médias 19 [en ligne] mise à jour le 11/12/2021), <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>.
- Guise, René/Graner, Marcel/Durand-Dessert, Lilliane (1977) : « Des 'Mystères de Paris' aux 'Mystères du Peuple' », dans : *Europe. Revue Littéraire Mensuelle* 575, 152–168.
- Halliday, M. A. K. (1976) : « Anti-languages », dans : *American Anthropologist* 78/3, 570–584.
- Hirdt, Willi (1987) : « Argot im französischen Roman des 19. Jahrhunderts », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 97/3, 255–278.
- Jolin-Bertocchi, Sophie (2003) : *Les niveaux de langage*, Paris, Hachette.
- Jullien, Dominique (2005) : « George Sand, à côté d'Eugène Sue », dans : *Romanic Review* 34/96, 429–442.
- Jullien, Dominique (2009) : « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman feuilleton », dans : *Littérature* 153, 50–60.
- Kalifa, Dominique (2004) : « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », dans : *Sociétés & Représentations* 17/1, 131–150.
- Kalifa, Dominique (2005) : *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin.
- Kalifa, Dominique (2013) : *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil.
- Koven, Seth (2004) : *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Lamartine, Alphonse de (1873) : « Lettre au marquis de La Grange, 5 octobre 1842 », dans : Valentine Marie Gabrielle de Glans de Cessiat de Lamartine (dir.), *Correspondance de Lamartine*, Paris, Hachette, 28–29.
- Larchey, Lorédan (1861) : *Les excentricités du langage français*, deuxième édition, Paris, Revue anecdotique.
- Lavocat, Françoise (2007) : « L'Arcadie diabolique : la fiction poétique dans le débat sur la sorcellerie (XVI^e–XVII^e siècles) », dans : Françoise Lavocat/Pierre Kapitaniak/Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable : démonologie et littérature de saint Augustin à Léon Taxil*, Genève, Droz, 57–84.
- Legallois, Auguste (1843) : *Dictionnaire de l'argot moderne ; ouvrage indispensable pour l'intelligence des Mystères de Paris (imprimé par Worms à Montmartre, et se vend à Paris, chez Gazel)*, Paris, Gazel.
- Lezama, Nigel (2013) : *Le corps vêtu (et dévêtu) dans l'œuvre de Baudelaire et de Sue : une approche diachronique*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto.
- Lyon-Caen, Judith (2009) : « Préface. Les Mystères de Paris », dans : Judith Lyon-Caen, *Eugène Sue, Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard, 7–20.
- Lyons, Martyn (2001) : *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants*, New York, Macmillan.
- Lyons, Martyn (2008) : *Reading Culture and Writing Practices in Nineteenth-Century France*, Toronto, University of Toronto Press.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1969) : *La Sainte Famille ou Critique de la Critique critique. Contre Bruno Bauer et consorts*, Paris, Éditions Sociales.
- Mitterand, Henri (2000) : « L'esclave et le paralytique : Atar-Gull d'Eugène Sue », dans : *Littérature* 117, 96–104.
- Monsieur comme il faut, ex-pensionnaire de St.-Pélagie (1827) : *Le dictionnaire d'argot ou Guide des Gens du Monde pour les tenir en garde contre les mouchards, filoux, filles de joie, et autres fashionables et petites-maîtresses de la même trempe*, Paris, Chez les Marchands de nouveautés.
- Nathan, Michel (1984) : « Délinquance et réformisme dans *Les Mystères de Paris* », dans : Roger Bellet (dir.), *Paris au XIX^e siècle : aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 61–69.

- Nettement Alfred (1847) : *Études critiques sur le feuilleton-roman. Première série*, deuxième édition, Paris, Lagny Frères.
- Olivier-Martin, Yves (1980) : *Histoire du roman populaire en France. De 1840 à 1980*, Paris, Michel.
- Prendergast, Christopher (2003) : *For the People by the People? Eugène Sue's Les Mystères de Paris: A Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, Legenda Books.
- Sainte-Beuve (1840) : « Romanciers et poètes modernes de la France. Eugène Sue », dans : *La Revue des Deux Mondes* 23, 869–885.
- Seibel, Selina/Wieders-Lohéac, Aline (2023) : « The carnival without the carnivalesque: an analysis of a literary motif in nineteenth-century French literature », communication présentée à *International Conference Goethe-Universität Frankfurt, Rethinking Carnival from the Pre-modern to the Present*, 05–08/10/2023.
- Smith, Eliza Jane (2019) : « Dissonant voices: noise and the criminal leitmotif in Vidocq and Victor Hugo », dans : *Nineteenth-Century French Studies* 48, 32–48.
- Smith, Eliza Jane (2021) : *Literary Slumming: Slang and Class in Nineteenth-Century France*, Lanham, MD, Lexington Books.
- Sue, Eugène (2009 [1842]) : *Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard.
- Thiesse, Anne-Marie (1982) : « Écrivain/Public(s) : Les mystères de la communication littéraire », dans : *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 643, 36–46.
- Trésor de la langue française informatisé (TLFi), <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 31/07/2023).
- Vidocq, Eugène François (1828/1829) : *Mémoires de Vidocq, chef de la police de Sûreté jusqu'en 1827, aujourd'hui propriétaire et fabricant de papier à Saint-Mandé*, tomes I et II, Genève, Cercle du bibliophile.
- Vidocq, Eugène François (1837) : *Les Voleurs. Physiologie de leurs mœurs et de leur langage. Ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le Vade Mecum des tous les honnêtes gens*, Paris, Chez l'auteur.
- Wood, John S. (1982) : « Situations des *Mystères de Paris* », dans : *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 643, 31–36.
- Wood, John S. (1975) : « La Mythologie sociale dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue », dans : Graham Falconer/Henri Mitterrand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Co, 89–101.

Véronic Algeri & Oreste Floquet

Sur l'omission du *ne* dans *Les Rougon-Macquart* : aspects linguistiques et stylistiques

Abstract: A quantitative and qualitative analysis of the omission of the *ne* from the verbal negation in the novels that compose the Rougon-Macquart cycle reveals that this syntactic feature occurs late (though only in the case of certain characters) and intermittently. The first two points can be explained by assuming that the omission of *ne* follows the social trajectory of the characters, according to the theory of “dégénérescence”. The intermittent distribution of one-term negation calls for another explanation. We note that this phenomenon is not systematically added to other marks of popular oral language. This leads us to explore the logic of linguistic mimetics adopted by the author. The omission of *ne* contributes to the stylisation of the spoken language in accordance with the principles of naturalism: Zola observes popular speech through the lens of social determinism and wishes to integrate it into his literary narrative as an authentic document. However, the intermittence of the phenomenon reveals that the representation of popular French is integrated into literary writing to represent the deviation from the norm rather than the real linguistic identity of any particular milieu.

Keywords: Émile Zola, negation, staged orality, represented orality, Popular French

Mots clés : Émile Zola, négation, oralité mise en scène, oralité représentée, français populaire

1 Introduction

L'observation du comportement de l'omission du *ne* de la négation verbale, dans les romans qui composent le cycle des *Rougon-Macquart*, est ici conduite à travers la méthode de l'analyse de corpus, au niveau empirique, par une étude quantitative et qualitative des données, et au niveau théorique, dans le contexte idéologique au sein duquel s'inscrit la figure d'Émile Zola. Nous souhaitons montrer

Véronic Algeri, Oreste Floquet, Rome

qu'il existe une diachronie interne à l'œuvre et que l'omission du *ne* apparaît à un certain moment, chez certains personnages seulement et dans des situations énonciatives précises. Notre micro-exploration entend enrichir la connaissance de l'histoire et de la diffusion de ce trait syntaxique dans la littérature française. Elle s'ouvre, d'une part, aux principes de l'esthétique naturaliste, d'autre part et de façon plus large, au rapport entre l'oral et l'écrit dans le genre romanesque et à la question de la représentation du peuple, d'un point de vue sociologique et historique.

La phrase négative s'exprime syntaxiquement, en français standard contemporain, par la particule *ne* suivie du verbe conjugué suivi de *pas* ou d'un autre élément négatif (adverbes négatifs : *jamais*, *plus*, etc. ; pronom indéfini négatif : *personne* et *rien*). La variante sans le proclitique *ne* est l'un des traits syntaxiques parmi les plus saillants du code oral en français contemporain (Blanche-Benveniste 1997, 2010 ; Rouayrenc 2010) et indice du langage populaire (Ashby 1976, 1981, 2001 ; Coveney 1990, 2002 ; Larrivée 2010). Ashby observe la relation entre l'appartenance sociale d'un locuteur et la production/omission du *ne* : il reconnaît que les locuteurs des classes défavorisées omettent le *ne* plus souvent que les locuteurs appartenant à la classe moyenne et haute. Coveney fait le même constat et conclut que la production du *ne* marque le registre formel. Larrivée parvient à cette thèse au moyen d'une expérience conduite auprès d'enfants français, à qui il a été demandé de faire semblant d'être des dames distinguées dans un restaurant élégant. Il relève que ces locuteurs produisent des marqueurs de la formalité, parmi lesquels le *ne*, alors que celui-ci est habituellement absent de leur production orale. Le maintien de la particule négative semble être un moyen d'élever son registre.

L'omission du *ne* est aussi associée à l'oralité informelle, aux registres relevant de la proximité communicative (Koch/Oesterreicher 1990), aux parlers jeunes (Gadet 2017) et à l'immédiat (Zribi-Hertz 2011), notamment aux écritures spontanées, dans la *computer mediated communication* (Stark 2012 ; van Compernelle 2008 ; Williams 2009).

Sans vouloir ici retracer le débat qui a eu lieu autour de cette problématique¹, nous rappelons néanmoins que la représentation sociolinguistique rapidement esquissée ici ne fait pas toujours l'unanimité des spécialistes, puisqu'il existe d'autres façons d'envisager le phénomène. Pour certains chercheurs l'opposition présence/absence de *ne* est une option sémantiquement consistante qui n'a pas toujours à voir avec des variables sociolinguistiques, mais plutôt avec le type de situation énonciative (voir notamment Damourette/Pichon 1983 [1911–1927], 128–146 ou Morel/Danon-Boileau 1998, 120–123).

1 Voir, par exemple, Floquet (2011).

Tableau 1 : Cycle de Jespersen.

Phase 1	Phase 2	Phase 3	Phase 4	Phase 5
ne	ne	ne	ne...pas	pas
	ne...pas	ne...pas	pas	
		pas		

À côté de ce courant empiriste basé sur l'analyse de corpus, une théorie plus formelle et grammaticale s'applique à une description diachronique inspirée du cycle de Jespersen (1992 [1924], 479–480).

Très brièvement, l'instabilité du *ne* est déjà attestée en ancien français, accompagnée d'une progressive grammaticalisation des éléments postverbaux de la négation (Martineau/Mougeon 2003). En moyen français, ce comportement est favorisé par un ensemble de facteurs pragmatiques : *ne* devient non accentué parce que le modèle accentuel change, en passant de l'accent lexical à l'accent prosodique² ; la suppression du schwa au XVI^e siècle entraîne son érosion phonétique ; la transformation des pronoms clitiques sujets préverbaux en préfixes liés au radical du verbe a pour effet d'évincer la particule négative *ne*, puisque cette dernière est utilisée entre le clitique sujet et le verbe.

Le premier témoignage écrit de l'omission du *ne* dans le code oral remonte au XVII^e siècle. Bien que le marqueur postverbal *pas* ne soit pas encore stable, l'omission du *ne* est déjà pratiquée (Ashby 1981) : entre 1605 et 1611, le petit Louis XIII, dont les mots sont transcrits dans *Le Journal de Jean Héroard*, supprime systématiquement le *ne* (Martineau/Mougeon 2003). L'étude des données écrites relevant de registres informels laisse penser toutefois que l'élision du *ne* reste rare jusqu'au XIX^e siècle (Ayres-Bennett 1994 ; Martineau/Mougeon 2003), lorsqu'on l'enregistre plus clairement dans la langue parlée des enfants et des classes populaires (Hansen/Visconti 2012). Selon ce cadre théorique, évolutif et fonctionnel, l'absence du *ne* en français contemporain serait due à un changement diachronique en cours qui nous situerait actuellement au stade 4 du cycle.

Par rapport à l'évolution de l'absence du *ne*, deux hypothèses se concurrencent : l'une préconisant un changement *rapide* qui enregistre un début d'érosion du *ne* en français moderne (Armstrong/Smith 2002 ; Ashby 1976, 1981, 2001 ; Covey 2002) et en particulier au XIX^e siècle (Martineau/Mougeon 2003) ; l'autre formulant l'hypothèse d'une érosion *stable* (Dufter/Stark 2007 ; Martineau 2011 ;

2 Pour Marchello-Nizia (1995), en revanche, l'accent de groupe était déjà présent à l'époque médiévale.

Poplack/St-Amand 2009) qui commence au moins au XVII^e siècle dans le code oral et qui progresse lentement.

Plusieurs hypothèses semblent pouvoir répondre à cette question (Martineau/Mougeon 2003) : d'après Seguin, jusqu'au XVIII^e siècle, l'absence du *ne* en littérature est limitée à quelques rares textes rédigés par « d'obscurs gratte-papiers » (1972, 255). Ce constat est partagé par Martin et Wilmet, qui relèvent qu'« on rencontre quelques exemples où *ne* est effacé, comme cela est possible dans la langue populaire d'aujourd'hui, ce sont là des exceptions rarissimes » (Martin/Wilmet 1980, 34) et essentiellement avec des verbes à l'infinitif. L'omission du *ne* pour parodier le parler populaire est présent dans l'œuvre de Jean-Joseph Vadé, créateur du genre poissard, ainsi que dans *Les Scènes populaires* d'Henry Monnier. À partir de ces constats, Martineau/Mougeon (2003, 136) analysent des pièces de théâtre (comédies, farces et vaudevilles) du XVII^e au XIX^e siècle³ représentant des personnages issus de la classe rurale : ils enregistrent un pourcentage d'omission du *ne* qui s'atteste entre 100% dans certaines pièces et 17%, pour constater finalement qu'en littérature la présence de ce phénomène reste très sporadique.

2 Corpus et méthode

L'analyse de Dufter (2012) du corpus littéraire de *Frantext* (<https://www.frantext.fr/>), qui concerne la période 1700–1999, relève une omission progressive, mais très sensible, du *ne* :

Tableau 2 : Négation (sujet pronominal+*(ne)+être/avoir+pas/point*), *Frantext* (d'après Dufter 2012, 140).

	1700–1749	1750–1799	1800–1849	1850–1899	1900–1949	1950–1999
Nég. sans <i>ne</i>	1	10	76	246	2422	5668
Total nég.	7396	14598	18631	20479	36579	34902
% + <i>ne</i>	>99,9%	>99,9%	>99,6%	>98,2%	>93,4%	>83,8%

Le but de notre recherche a été de vérifier dans le détail la micro-variation de l'omission du *ne* dans les romans qui composent le cycle des *Rougon-Macquart*,

³ Leur corpus est composé des auteurs suivants : Cyrano de Bergerac, Molière, Brecourt, Gueullette, Dorvigny, Monnier, Dupeuty, D'Ennery, Grangé et Moreau.

d'Émile Zola. Notre corpus Zola, extrait toujours de *Frantext*, se situe dans la période 1850–1899 et peut être détaillé ainsi : les négations complètes représentent 99,4%, affichant donc un résultat moins saillant, quant à l'omission du *ne*, dans l'œuvre de Zola par rapport à ses contemporains.

Tableau 3 : Négation : taux de présence de *ne*.

	Dufter (2012)	Corpus Zola
Total nég.	20 479 (dont sans <i>ne</i> : 246)	14 580 (dont sans <i>ne</i> : 79)
%+ <i>ne</i>	98,2%	99,4%

La méthode que nous avons suivie nous a permis de sélectionner notre corpus Zola, à l'intérieur duquel nous avons lancé une recherche avec le verbe conjugué, comme pivot + *pas*.⁴ Nous avons obtenu 14 580 résultats, auxquels nous avons appliqué le filtre négatif avec *ne* puis avec les autres formes allographiques de la particule : *ne* minuscule et majuscule, *n'* minuscule et majuscule. La recherche a ainsi produit un résultat de 104 occurrences. De cette première base de données, nous avons supprimé une occurrence qui est en contradiction avec l'édition Fasquelle (Zola 1906)⁵, outre les 24 négations de constituant dans lesquelles la particule *pas* ne suit pas un verbe conjugué mais un complément prédicatif, par exemple un adjectif ou un nom introduit par un déterminant, comme dans les exemples qui suivent tirés de *La Curée* : « [...] seulement pas de bêtise, pas de scandale trop bruyant, ou je te supprime. » ; « [...] – Pas possible, pas possible, chère dame, vous repasserez un autre jour... Je ne vous sens pas ce matin ». Nous avons obtenu le nombre de 79 négations que nous avons distribuées à l'intérieur des 13 romans (sur les 20 romans du cycle romanesque) qui les contiennent.

⁴ Une étude prenant en considération les autres adverbes négatifs et les pronoms négatifs reste à faire.

⁵ Nous avons vérifié que l'édition de *Frantext* était conforme à l'édition Fasquelle (Bibliothèque Charpentier, 1906) disponible sur *Gallica* (gallica.bnf.fr) en version ocrisée.

Tableau 4 : Négation, corpus Zola.

Parution	Titre	Personnage principal	Génération	Ordre de lecture recommandé par l'auteur	Nombre de phrases négatives sans ne
1871	<i>La Fortune des Rougon</i>	Pierre Rougon	1	1	0
1872	<i>La Curée</i>	Aristide Rougon-Saccard	2	3	0
1873	<i>Le Ventre de Paris</i>	Lisa Macquart-Quenu	2	11	0
1874	<i>La Conquête de Plassans</i>	François et Marthe Mouret	2	6	0
1875	<i>La Faute de l'Abbé Mouret</i>	Serge Mouret	3	9	0
1876	<i>Son excellence Eugène Rougon</i>	Eugène Rougon	2	2	0
1877	<i>L'Assommoir</i>	Gervaise Macquart	2	13	8
1878	<i>Une Page d'amour</i>	Hélène Mouret-Grandjean	2	10	1
1880	<i>Nana</i>	Anna Coupeau	3	17	2
1882	<i>Pot-Bouille</i>	Octave Mouret	3	7	10
1883	<i>Au Bonheur des dames</i>	Octave Mouret	3	8	1
1884	<i>La Joie de vivre</i>	Pauline Quenu	3	12	3
1885	<i>Germinal</i>	Étienne Lantier	3	16	8
1886	<i>L'Œuvre</i>	Claude Lantier	3	14	3
1887	<i>La Terre</i>	Jean Macquart	2	18	23
1888	<i>Le Rêve</i>	Angélique Rougon	3	5	0
1890	<i>La Bête humaine</i>	Jacques Lantier	3	15	4
1891	<i>L'Argent</i>	Aristide Saccard	2	4	1
1892	<i>La Débâcle</i>	Jean Macquart	2	19	12
1893	<i>Le Docteur Pascal</i>	Pascale Rougon et Clotilde Saccard	2	20	2

3 Observations qualitative et quantitative des données

Dans une visée sociolinguistique, lorsque nous considérons le comportement du *ne* dans son rapport à un ensemble de facteurs tels que le profil socioidentitaire de l'énonciateur et la situation de communication, l'analyse qualitative de ce trait syntaxique révèle que ce phénomène présente une distribution cohérente avec l'appartenance à la classe populaire du personnage/énonciateur. L'observation de la chute du *ne* montre que les occurrences tombent à l'intérieur du discours rapporté, qui sépare la voix du personnage de celle du narrateur, celle du locuteur de celle de l'énonciateur. Ce phénomène de distribution discursive rejoint la posture qui s'inspire de la méthode de la médecine, et des sciences positives en général : l'écrivain observe la matière de son étude, le peuple, et saisit l'omission du *ne* dans la parole des Coupeau, des Gervaise, des Nana, des Bonnemort, des Toussaint Maheu et des Maheude, des Pieronne, etc.

Nous proposons quelques exemples pour illustrer la correspondance entre le discours marqué par la négation fautive que nous observons et le statut du locuteur.

Coupeau, zingueur comme son père, s'adresse ainsi à Lantier : « Ils avaient mangé ensemble des pieds de mouton, chez Thomas, à Montmartre. – Faut pas gronder, la bourgeoise, dit le zingueur » (*L'Assommoir*).

Le même personnage, en se levant d'un seau en bois qu'il utilise comme un water, et en allant se coucher, parle ainsi à Gervaise : « t'as le nez solide, t'as pas peur de prendre une prise, toi ! » (*L'Assommoir*).

Nana parle à sa mère, Gervaise, alors que celle-ci « retombait dans l'engourdissement de son sommeil de plomb », et que Coupeau « grognait [...] perdait la boule [...] la boisson lui ôtait toute conscience du bien et du mal » : « Fiche-moi la paix, fallait pas me donner l'exemple ! » (*L'Assommoir*).

Bonnemort est charretier au moulineur et ancien charbonnier. Dans le passage que nous évoquons, il est en compagnie de cet « ouvrier sans travail et sans gîte » qui est Étienne Lantier, fils de Gervaise Macquart et de son amant Auguste Lantier, lequel, chômeur, part dans le Nord de la France à la recherche d'un nouvel emploi. Bonnemort délaisse son travail pendant quelques minutes, pour s'entretenir avec Lantier. Lorsqu'il reprend son travail, il s'adresse ainsi à son cheval qui, lui aussi, a profité de la pause : « -Faut pas t'habituer à bavarder, fichu paresseux ! ... Si Monsieur Hennebeau savait à quoi tu perds le temps ! » (*Germinal*).

Toussaint Maheu est le fils du vieux Bonnemort, haveur au Voreux. Il est travailleur, courageux et plein de bon sens. Il s'adresse ainsi à sa femme, la Maheude, un lundi matin, à peine réveillé par la présence de ses six enfants et les

cris des plus jeunes : « -Faut pas se plaindre, je suis tout de même solide, il y en a plus d'un, à quarante-deux ans, qui passe au raccommodage » (*Germinal*).

Maheu parle à Lantier pour lui dire qu'il faut éviter que les insurgés qu'ils dirigent tuent Deneulin, le patron de la mine qui refuse de faire interrompre le travail de ses ouvriers. Nous sommes aux mines de Montsou, dans le contexte inspiré de la grande grève des mineurs d'Anzin débutée le 2 mars 1884 et temps fort de l'histoire du Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais : « -Faut pas qu'ils le tuent ! » (*Germinal*).

Étienne s'adresse à Maheu dans le vacarme de l'insurrection. Ils considèrent que les mineurs qui n'adhèrent pas à l'insurrection méritent de périr au fond des mines : « Tant pis, fallait pas descendre ! ... C'est bien fait pour les traîtres ! ... Oui, oui, qu'ils restent ! ... Et puis ils ont les échelles ! » (*Germinal*).

Étienne est à la tête d'une bande de mineurs insurgés, avec la Maheude, Étienne, Catherine, Chaval et d'autres. Ils se dirigent vers la mine de Mirou pour mobiliser les mineurs et organiser une grève générale. Chaval voudrait quitter la bande mais Étienne le retient en lui adressant ce reproche : « -File, ou c'est nous qui te débarbouillerons, répondait Étienne. Fallait pas renchérir en demandant du sang. » (*Germinal*).

L'analyse quantitative de ce trait syntaxique dans notre corpus révèle toutefois que ce phénomène se réalise tardivement, chez certains personnages seulement et de façon intermittente.⁶ On explique les deux premiers constats en affirmant que l'omission du *ne* adhère à la trajectoire sociale des personnages, suivant la théorie de la dégénérescence⁷, comme pour Gervaise dont le langage s'abâtardit au fil des pages de *L'Assommoir*.

De façon plus générale, la présence de ce trait (absent dans *La Fortune des Rougon*, ayant trois occurrences dans *L'Assommoir* et six dans *Germinal*) accompagne l'histoire de trois générations dans le cycle romanesque : des destins favorables des Rougon à ceux désolants des Macquart dont les personnages sont les protagonistes à partir du onzième roman, selon l'ordre de lecture recommandé par l'auteur.

On explique son intermittence par la composition même du cycle romanesque : en dépit du dessein général qui les anime, les Rougon-Macquart ne sont pas un ensemble uniforme. Il est possible de rappeler, en employant la formule d'Alain Pagès, que « le cycle se subdivise en micro-cycles » (Pagès 1993) : de la

⁶ En guise d'exemple, nous proposons quelques rapports statistiques entre le nombre de négations sans *ne* et le nombre de négations bipartites *ne + pas* : dans *La Fortune des Rougon* (1871) 0/1407 ; *L'Assommoir* (1877) 8/2340 ; *Nana* (1880) 2/1897 ; *Au Bonheur des dames* (1883) 1/1952 ; *Germinal* (1885) 8/2291.

⁷ Voir à ce sujet Lucas (1847–1850) et Morel (1857).

trilogie populaire formée par *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, *Germinal* ; à la série historique et politique composée par *La Curée*, *Son excellence Eugène Rougon* et *La Débâcle* ; des romans de la perversion érotique (*La Curée*, *Nana*, *La Bête humaine*) ; aux romans de la pureté amoureuse (*Une page d'amour*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve*) ; du cycle consacré à l'économie capitaliste (*Pot-Bouille*, *Au Bonheur des dames*, *L'Argent*) ; au groupe des romans philosophiques (*La Joie de vivre*, *L'œuvre*, *Le Docteur Pascal*). À ce propos, nous pouvons aussi suivre les histoires des personnages à travers les intrigues qui leur sont consacrées : Nana, de *L'Assommoir* à *Nana* ; Saccard, de *La Curée* à *L'Argent* ; Jean, de *La Terre* à *La Débâcle*. L'hétérogénéité des contenus et de l'empreinte thématique peut rendre compte de cette qualité intermittente de l'omission du *ne*.

Si l'on assume l'indifférence du contenu sémantique au comportement du *ne*, nous basculons dans une explication qui met en évidence une sensibilité stylistique et/ou sociale. Nous observons alors que ce phénomène est régulièrement accompagné d'autres traits propres à la langue orale et populaire qui se mêlent pour répondre à un besoin d'expressivité qui semble orienter la représentation des locuteurs à l'intérieur du discours rapporté :

- des répétitions : « Bougez pas, bougez pas ! » (*La Débâcle*), « Je je veux pas, je ferai tout » (*La Débâcle*) ;
- des éléments prosodiques et des interjections : « Il eut un geste vague. Sais pas ...une commission bien sur ...des papiers » (*La Débâcle*), « -Comment, pas vrai ? ... alors, maintenant, c'est pas vrai que nous sommes vendus ? ... ah ! » (*La Débâcle*), « Ah ! Non, par exemple ! -dites donc, la petite mère » (*L'Assommoir*), « Sais pas ...si loin ...trop vieux ...m'en fiche bien ...bref » (*L'Œuvre*) ;
- des transcriptions phonétisantes : « Vous gênez pas, si vous avez soif ...y en a encore » (*La Débâcle*), « Y a pas de gueux pareil pour les vices » (*La Terre*), « T'as pas de cœur » (*La Terre*), « Y a pas à dire, v'là la borne ! » (*La Terre*), « Bougez pas, en v'là encore un qui s'amène ! ... boum ! » (*La Débâcle*) ;
- des redondances par la reprise pronominale du sujet, au moyen de constructions syntaxiques focalisantes : « Je veux pas, moi, déclara-t-il » (*L'Argent*) ;
- des termes et des expressions argotiques : « Faut pas me prendre pour un jobard » (*L'Assommoir*), « T'as pas peur de prendre une prise, toi ! Fiche-moi la paix, fallait pas me donner l'exemple ! » (*L'Assommoir*), « C'est pas Dieu possible » (*La Terre*), « Touche pas ou je cogne ! » (*La Bête humaine*).

Dans une dimension situationnelle, l'omission du *ne* indiquerait une variation liée au code oral dans une relation de proximité. Ce point de vue permettrait d'aborder la chute du *ne* non pas comme une variation diastratique ou sociolectale mais comme un élément produit par une préférence structurelle de la forme discursive (Du Bois/Kumpf/Ashby 2003). Si l'on considère les facteurs intralinguisti-

ques, le contexte syntaxique et pragmatique, nous relevons que l'omission du *ne* est accompagnée de l'omission ou de la réduction du pronom clitique dans 75 occurrences sur 79 :

- évidemment, avec le mode impératif : « Crie pas » (*L'Assommoir*) ; « Prenez pas ça » (*Nana*) ; « Aie pas peur (La Terre 61) ; « fais pas la bête » (*La Terre*) ; « Touche pas » (*La Terre* et *La Bête humaine*) ; « Vous gênez pas » (*La Débâcle*) ;
- avec *avoir* : « T'as pas peur » (*L'Assommoir*) ; « as pas peur » (*Au Bonheur des dames*) ; « Aie pas peur » (*La Terre*) ; « Y a pas de gueux » (*La Terre*) ; « T'as pas de cœur » (*La Terre*) ; « Y a pas à dire » (*La Terre*) ;
- avec *être* : « t'es pas encore trop mal » (*L'Assommoir*) ;
- avec le verbe *savoir* : « C'est drôle ...sais pas, parole d'honneur ! Sais pas ... alors, [...] » (*Pot Bouille*) ; « ils l'interrogeaient sur les causes de la querelle : – sais pas, répondit-il [...] » (*Pot Bouille*) ; « [...] répondit d'un air de stupeur : – sais pas. (*L'Euvre*) » ; « sais pas ... si loin ... trop vieux ... m'en fiche bien ... » (*L'Euvre*) ; « il eut un geste vague. – Sais pas ... une commission bien sûr ... des papiers » (*La Débâcle*) ;
- avec le verbe modal *falloir* dont nous présentons seulement quelques exemples : « Faut pas blaguer » (*L'Assommoir*) ; « Faut pas te démolir » (*L'Assommoir*) ; « Faut pas me prendre pour un jobard » (*L'Assommoir*) ; « Faut pas gronder la bourgeoise » (*L'Assommoir*) ; « faut pas promettre » (*Pot-Bouille*) ; « faut pas qu'elle pleure » (*Pot-Bouille*).

Par souci de clarté, résumons ces données : (1) la forme *je ne sais pas* n'est pas présente : avec le verbe *savoir* l'élision du *ne* étant toujours accompagnée de la chute du pronom sujet à la première personne ; (2) la structure *il ne faut pas* n'est pas attestée car avec le verbe *falloir*, l'absence du *ne* est toujours accompagnée de l'effacement du pronom clitique *il*.

L'hypothèse que nous formulons est donc que la chute d'un élément syntaxique à faible contenu informationnel, *léger*, provoque en cascade la chute d'un autre élément de la chaîne syntaxique.

Nous pouvons considérer que la chute du *ne* se produit pour des raisons structurelles et prosodiques plus facilement dans des séquences proclitiques (*je ne, tu ne*) et au début d'un groupe intonatif, alors que le *ne* tombe moins facilement quand il est précédé, et donc *protégé*, d'un sujet prosodiquement et lexicalement lourd, tel un nom propre ou un pronom indéfini (Meisner/Robert-Tissot/Stark 2015).

Tableau 5 : Présence/absence de *ne* en fonction du sujet.

Sujet	+/- <i>ne</i>	Exemple de corpus
Lexical	+ <i>ne</i>	<i>Ulysse ne montre aucun intérêt dans le dialogue</i>
Pronom clitique	- <i>ne</i>	<i>J'ai pas grand-chose à dire</i>
Redoublé	- <i>ne</i>	<i>moi je vais pas lire en allemand</i>

4 Représentation d'éléments métalinguistiques

Le constat de l'instabilité du trait de la variation syntaxique, auquel nous avons consacré notre analyse, nous semble résonner avec une problématique plus générale qui concerne la présence des marques du français oral et populaire chez notre auteur. Désormais il nous semble possible de rejoindre les questions ouvertes par les études que Nelly Wolf a consacrées à l'émergence d'une quelque forme de conscience sociale dans la langue de Zola (Wolf 1990, 2014). C'est ainsi que nous considérons que l'inscription de l'oral populaire dans l'écriture romanesque est à même de nous renseigner sur la présence poétique et politique de conflits linguistiques chez Zola.

Si l'absence du *ne* signale une attention de l'auteur à ce trait, le parler des personnages populaires ne semble pas être particulièrement marqué du point de vue syntaxique. Zola ne parvenant pas à faire de ce trait un élément généralisé caractérisant une variation diastratique, l'impression est que l'enjeu serait ailleurs : les traits du parler populaire surgissent du discours du narrateur qui d'une certaine manière endosse, en les abstrayant, leurs aspects qualitatifs. La langue du peuple serait alors comme délocalisée : elle se produit, en dehors de la parole de ses locuteurs, par un ensemble d'éléments métalinguistiques qui participent à sa description et orientent sa réception, car le personnage zolien est un « personnage lisible, et même délégué à la lisibilité » (Hamon 1983).

Ceci est particulièrement évident dans les premiers romans du cycle des *Rougon Macquart*. C'est ainsi que nous relevons, en guise d'exemples, les éléments suivants :

- Le marquis de Carnavant s'adresse à Félicité comme un « gentilhomme encanaillé » : « Pourquoi, diantre ! fais-tu la cachottière avec moi ? [...] Et il ajouta avec le sourire sceptique du gentilhomme encanaillé ».
- Pierre Rougon utilise des expressions familières (*fichtre*) et des constructions clivées dans son discours endophasique, lorsque son inconscient retrouve ses origines rudes : « fichtre pensa-t-il, voilà la ville qui s'insurge ». Lorsqu'il joue son rôle de leader, son langage est plus contrôlé (place de l'adverbe *prochai-*

nement) mais surtout il est accompagné, dans le discours du narrateur, d'éléments métalinguistiques (*avec importance*) : « J'aurai prochainement besoin de vous, messieurs, continua le marchand d'huile avec importance ».

- Félicité et Pierre Rougon, arrivistes et opportunistes, utilisent un langage familier lorsqu'ils se lâchent : « ma foi j'aime mieux que ce diable de commandant aille se faire arrêter ».

On relève que les différences de registre sont faibles, les caractéristiques syntaxiques sont peu nombreuses et généralement propres plus au code oral qu'à des tournures véritablement populaires. La marque du caractère populaire est désormais prise en charge par le discours du narrateur, chaque personnage/locuteur étant présenté au moyen d'un large spectre d'attributs qui décrivent la qualité de sa personne et les traits de son langage : « Il dit des mots sublimes » ; « Il reprit d'une voix inquiète » ; « ils entraînaient le brave commandant Sicardot, le digne M. Garçonnet, le directeur des postes, tous ces Messieurs, en poussant des cris de cannibales ! » ; « La place s'emplit de conversations sourdes, exclamations étouffées. » ; « en disant dans son patois qu'il n'avait rien fait » ; « Il s'était préparé à en finir avec lui, au premier mot grossier » ; « mon père n'a pas été le seul, dit-il avec grossièreté » ; « ses gros mots ».

De la même manière, le discours rapporté est introduit par des verbes de parole qui modalisent le dire du peuple et sont accompagnés de compléments circonstanciels, d'adjectifs qualificatifs ou d'adverbes déterminant le mode de production du discours. Dans *La Fortune des Rougon*, qui est le premier roman du cycle des Rougon-Macquart, le recours au commentaire métadiscursif du dire des personnages/locuteurs par le narrateur est très répandu et annonce la technique que Zola utilisera dans *L'Assommoir*, où le discours du narrateur fusionne avec celui du personnage. Ce métalangage commente le parler populaire et participe à la mise en place d'un mimétisme qui se construira par la suite à partir d'une forme d'intégration « fusionnelle » (Wolf 2014) où la langue populaire devient le fondement de la voix narrative elle-même.⁸ On relève alors que la représentation du parler du locuteur est influencée, plus que par son appartenance sociale, par sa stature morale.⁹ C'est pour décrire Silvère et Miette, deux adolescents qui incarnent la voix du peuple la plus pure, que le narrateur adopte son lexique le plus aulique et les tournures les plus romantiques dans la voix du personnage/énonciateur autant que dans celle du narrateur/énonciateur (forte adjectivation, discours hypotaxique) :

⁸ Voir Petitjean/Privat (2007).

⁹ Les exemples cités appartiennent au roman *La Fortune des Rougon*.

Le souffle d'épopée qui emportait Miette et Silvère, ces grands enfants avides d'amour et de liberté, traversait avec une générosité sainte les honteuses comédies des Macquart et des Rougon. La voix haute du peuple par intervalles, gronder, entre les bavardages du salon jaune et les diatribes de l'oncle Antoine. Et la farce vulgaire, la farce ignoble, tourner au grand drame de l'histoire. (Zola, *La Fortune des Rougon* (1871), Frantext)

Silvère, qui s'instruit, lit des romans, des pamphlets politiques et des livres sur l'économie sociale qui nourrissent son amour pour la révolution et pour Miette, parle un français contrôlé, presque littéraire : « La voix haute du peuple » s'oppose aux « bavardages » des antirévolutionnaires. La langue et sa maîtrise, écrite et orale, son acuité ou sa fragilité, sont des traits caractérisant les personnages sur lesquelles l'auteur porte un jugement de valeur. Ainsi nous appréhendons le profil moral de Macquart, le fils d'un ouvrier-tanneur, qui est un « pauvre diable, épais, lourd, commun, sachant à peine parler français » : « Tiens ! ce gueux de Macquart ! il aura caché ses ballots et son fusil dans quelques creux de la Viorne. ».

Pierre Rougon, se retrouvant chef de la contrerévolution, défend la monarchie menacée à la veille de 1848 dans l'espoir de profiter de l'évolution de la situation. Enfant de paysans, il confie à sa femme que « pour être receveur, on n'a pas besoin de savoir le latin ni le grec ». Ces quelques observations nous laissent supposer qu'il y a une conscience métalinguistique chez notre auteur qui se met en place par des dispositifs stylistiques. Le marqueur de glose est un décrochement métalinguistique autour d'un mot ou d'une expression, de la traduction à la description, qui bouleverse la linéarité du dire, exalte la visibilité de l'élément glosé, propose au lecteur un retour explicatif et favorise ainsi une forme de connivence (Steuckardt/Niklas-Salminen 2005).

Les études consacrées au fait autonymique en contexte narratif (Authier-Revuz/Doury/Reboul-Touré 2003) insistent sur la fonction sémantique et esthétique des dispositifs métalinguistiques en même temps que sur leur capacité d'exprimer un jugement de valeur qui porte sur une hiérarchisation symbolique des parlers. Est-ce ainsi que l'élément stylistique intègre la raison politique ? La voix du narrateur nous laisse entendre la voix de ses personnages au moyen de modalisateurs qui assignent au dire des énonciateurs des qualités : « La langue épaisse s'embarassait dans les injures. » ; « les plaisanteries et les injures grossières des ouvriers » ; « Le sieur Vuillet [...] tenait la librairie classique et la librairie religieuse [...] il avait joint à son commerce la publication d'un journal bi-hebdomadaire, *La Gazette de Plassans*, [...] cet homme illettré, dont l'orthographe était douteuse, rédigeait lui-même les articles de la *Gazette* avec une humilité [...] ».

Zola classe ses personnages selon des traits moraux qui se donnent à lire à l'intérieur d'un discours sur le discours de ses personnages/locuteurs. L'oral ne fournit pas un accès direct à la vraie langue parlée, car il met en place une variation intratextuelle très limitée, mais il offre une représentation de celle-ci. L'intermittence du

phénomène observé révèle que la représentation du français populaire s'inscrit dès lors dans l'écriture littéraire, savante et normée, par un « mimétisme fautif » voué à représenter plus l'écart par rapport à la norme que la véritable identité linguistique d'un milieu, « [l']essentiel n'étant pas d'être exact mais de faire vrai » (Wolf 1990, 190).

Ceci nous conduit à interroger la logique du mimétisme linguistique adoptée par l'auteur. Il est évident que l'omission du *ne* signale une forme de cohérence avec les principes de l'esthétique naturaliste, dans le souci d'un « travail purement philologique » :

L'Assommoir est à coup sûr le plus chaste de mes livres. Souvent j'ai dû toucher à des plaies autrement épouvantables. La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdure, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs. N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social. (Zola, *L'Assommoir* (1877), *Préface*, p. II)

Zola observe le parler du peuple au prisme de la raison du déterminisme social et souhaite l'intégrer tel un document authentique dans sa narration littéraire. On réalise alors que l'ampleur de la vision sociale et la puissance de la construction scénique qui caractérisent le cycle des *Rougon-Macquart* permettent à son lecteur d'accéder à la voix du peuple, pas celle de sa grammaire, mais celle de son positionnement moral que nous interprétons ici, à l'aune de l'essor des sciences sociales et biologiques dont se nourrit la poétique naturaliste, comme physiologique et physiognomique.

5 Conclusions

Le but de notre article était de montrer que chez Zola, l'omission du *ne* est tardive, très discontinue, inscrite à l'intérieur du discours rapporté et liée à un type de locuteur issu des classes populaires. Elle renforce une forme de mimétisme conforme aux principes de l'esthétique naturaliste et bien qu'elle ne fasse ressortir une variation intratextuelle limitée, elle participe à la mise en place d'une hétérogénéité stylistique. Finalement, l'absence du *ne* signale une attention de l'auteur à ce trait sans pour autant en faire un élément cohérent caractérisant une variation diastratique. La question posée par notre micro-analyse, étant au départ éminemment linguistique, s'articule finalement dans un ensemble de problématiques qui nous conduisent à considérer les aspects littéraires, historiques et culturels des questions sollicitées par l'inclusion des voix populaires dans le

texte littéraire : celle de la voix dans son acception linguistique et narratologique ; celle du rapport entre l'oral et l'écrit dans le genre romanesque ; celle du peuple, d'un point de vue sociologique et historique.

En considérant la dimension de la recevabilité de l'œuvre littéraire, conformément au souci philologique de son temps, l'auteur donne la parole au peuple des « sans lettres » (Badiou et al. 2013) par une reproduction feinte de son code oral, une sorte de « stéréotype linguistique » (Favart 2010), parce que son public de lecteurs est friand (Durrer 2005), mais « [...] étranger à l'univers de savoirs et de normes des personnages » (Maingueneau 1993).

La chute, ou le maintien, du *ne* devient alors un marqueur parmi d'autres de l'identité culturelle des différents personnages, de leur position sur l'échelle toute *naturelle* construite par le romancier, de leur degré d'assignation ou de mobilité par rapport à leur place décrite dans l'écart, plus ou moins considérable, à une norme, elle aussi, autant linguistique que sociale. En effet, l'époque n'en est pas encore à ce renouveau de l'écriture romanesque, ayant « modifié notre perception de la langue même et de ses codes » qui d'après Baptiste et al. (2015, 214) concerne les auteurs du XX^e siècle. Entre la reproduction des parlures populaires et la lisibilité de ses textes, Zola semble trouver une réponse hybride cherchant à incorporer la langue populaire à la langue du narrateur par laquelle il s'inscrit dans la voie d'une évolution des stratégies narratives et énonciatives qui vont, du XIX^e au XX^e siècle, vers un décloisonnement progressif des voix.

Pour conclure, plusieurs pistes de recherche demeurent ouvertes. Sur un plan plus linguistique, le comportement des autres éléments négatifs reste à explorer : pronoms indéfinis négatifs (*personne, rien*) et adverbes de négation (*jamais, plus*) et à observer en diachronie l'omission du *ne* et l'absence du pronom sujet dans les verbes à faible contenu informationnel. Il serait aussi important d'élargir l'enquête aux auteurs du groupe de Médan (Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans et Guy de Maupassant), pour avoir un aperçu plus clair du phénomène à l'intérieur des auteurs naturalistes. Dans un futur proche nous souhaiterions aussi interroger la presse contemporaine sur la représentation de la langue du peuple chez Zola, et plus en général explorer sa réflexion sur la langue pour mieux comprendre jusqu'à quel point cet auteur a eu une conscience *moderne* des conflits sociolinguistiques (Wolf 1990, 188).

Références bibliographiques

- Armstrong, Nigel (2002) : « Variable deletion of French *ne*: a cross-stylistic perspective », dans : *Language Sciences* 24, 15–73.
- Armstrong, Nigel/Smith, Alan (2002) : « The influence of linguistic and social factors on the recent decline of French *ne* », dans : *Journal of French Language Studies* 12, 23–41.
- Ashby, William J. (1976) : « The loss of the negative morpheme *ne* in Parisian French », dans : *Lingua* 39, 119–137.
- Ashby, William J. (1981) : « The loss of the negative particle *ne* in French: a syntactic change in progress », dans : *Language* 57, 674–687.
- Ashby, William J. (2001) : « Un nouveau regard sur la chute du *ne* en français parlé tourangeau : s'agit-il d'un changement en cours ? », dans : *Journal of French Language Studies* 11, 1–22.
- Authier-Revuz, Jacqueline/Doury, Marianne/Reboul-Touré, Sandrine (dir.) (2003) : *Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Ayres-Bennett, Wendy (1994) : « Negative evidence: or another look at the non-use of negative *ne* in seventeenth-century French », dans : *French Studies* 48, 63–85.
- Badiou, Alain/Bourdieu, Pierre/Butler, Judith/Didi-Huberman, Georges/Khiari, Sadri/Rancière, Jacques (2013) : *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique.
- Baptiste, Auréliane/Woerly, Donatienne/Lumbroso, Olivier (2015) : « Le rôle de la littérature dans les apprentissages langagiers : de l'écriture créative à la conscience de la langue », dans : Anne Godard (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, 169–219.
- Barbey d'Aurevilly, Jules (1862) : *XIX^e siècle. Les Œuvres et les Hommes. Troisième partie : Les poètes*, Paris, Amyot, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30430226>.
- Blanche-Benveniste, Claire (1997) : *Le français parlé. Études grammaticales*, Paris, Presses du CNRS.
- Blanche-Benveniste, Claire (2010) : *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- Blanche-Benveniste, Claire/Jeanjean, Colette (1986) : *Le français parlé : transcription et édition*, Paris, Didier.
- Coveney, Aidan (1990) : « The omission of *ne* in spoken French », dans : *Francophonie* 1, 38–43.
- Coveney, Aidan (2002) : *Variability in Spoken French. A sociolinguistic study of interrogation and negation*, Bristol/Portland, Elm Bank.
- Damourette, Jacques/Pichon, Édouard (1983 [1911–1927]) : *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, 7 vol., reprint Genève, Slatkine.
- Du Bois, John W./Kumpf, Lorraine E./Ashby, William J. (dir.) (2003) : *Preferred Argument Structure. Grammar as architecture for function*, Amsterdam/Philadelphie, Benjamins.
- Dufter, Andreas (2012) : « Zur Geschichte der *ne*-Absenz in der neufranzösischen Satznegation », dans : Anke Grutusch/Ludwig Fesenmeier/Carolin Patzelt (dir.), *L'absence au niveau syntagmatique. Fallstudien zum Französischen*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 131–158.
- Durrer, Sylvie (2005) : *Le dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin.
- Favart, Françoise (2010) : *La représentation de l'oralité populaire dans quelques romans du second XX^{ème} siècle (1966–2006)*, Villeneuve d'Ascq, Atelier de reproduction des thèses.
- Floquet, Oreste (2011) : « Autour du débat sur la négation du verbe défini en français contemporain », dans : *Laboratorio critico* 1, 18–24.
- Frei, Henri (1929) : *La grammaire des fautes*, Paris/Genève/Leipzig, Geuthner/Kundig/Harrassowitz.
- Gadet, Françoise (2000) : « Des corpus pour (*ne*) ... pas », dans : Mireille Bilger (dir.), *Corpus, méthodologie et applications linguistiques*, Paris, Champion, 156–167.

- Gadet, Françoise (2003) : « 'Français populaire' : un classificateur déclassant ? », dans : *Marges Linguistiques* 6, 103–115.
- Gadet, Françoise (dir.) (2017) : *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys.
- Grenouillet, Corinne/Reverzy, Éléonore (dir.) (2006) : *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Guiraud, Pierre (1969) : *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hamon, Philippe (1983) : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz.
- Hansen, Maj-Britt Mosegaard/Visconti, Jacqueline (2012) : « The evolution of negation in French and Italian: similarities and differences », dans : *Folia Linguistica* 46, 453–482.
- Jespersen, Otto (1992 [1924]) : *La philosophie de la grammaire*, Paris, Gallimard.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (1990) : *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen, Niemeyer.
- Larrivée, Pierre (2010) : « The pragmatic motifs of the Jespersen cycle: default, activation, and the history of negation in French », dans : *Lingua* 120, 2240–2258.
- Lucas, Prosper (1847–1850) : *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, Baillière.
- Mangueneau, Dominique (1993) : *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- Marchello-Nizia, Christiane (1995) : *L'évolution du français : ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin.
- Martin, Robert/Wilmet, Marc (1980) : *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Bière.
- Martineau, France (2011) : « *Ne*-absence in declarative and yes/no interrogative contexts: some patterns of change », dans : Pierre Larrivée/Richard Ingham (dir.), *The Evolution of Negation. Beyond the Jespersen Cycle*, Berlin/Boston, De Gruyter Mouton, 179–208.
- Martineau, France/Mougeon, Raymond (2003) : « A sociolinguistic study of the origins of *ne* deletion in European and Quebec French », dans : *Language* 79, 118–152.
- Meisner, Charlotte/Robert-Tissot, Aurélia/Stark, Elisabeth (2015) : « L'absence et la présence du NE de négation », dans : *Encyclopédie Grammaticale du Français*, en ligne : <http://encyclogram.fr>.
- Morel, Mary-Annick/Danon-Boileau, Laurent (1998) : *Grammaire de l'intonation*, Paris/Gap, Ophrys.
- Morel, Bénédicte Augustin (1857) : *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Jean-Baptiste Baillière.
- Pagès, Alain (1993) : *Émile Zola. Bilan critique*, Paris, Nathan.
- Petitjean, André/Privat, Jean-Marie (dir.) (2007) : *Les voix du peuple et leurs fictions*, Metz, Recherches textuelles, 7.
- Poplack, Shana/St-Amand, Anne (2009) : « Les Récits du français québécois d'autrefois : reflet du parler vernaculaire du XIX^e siècle », dans : *Canadian Journal of Linguistics/Revue canadienne de linguistique* 54, 511–546.
- Rouayrenc, Catherine (2010) : *Le français oral : les composantes de la chaîne parlée*, Paris, Belin.
- Seguin, Jean-Pierre (1972) : *La langue française au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas.
- Stark, Elisabeth (2012) : « Negation marking in French text messages », dans : *Linguisticæ Investigationes* 35, 341–366.
- Stark, Elisabeth/Dufter, Andreas (2007) : « La linguistique variationnelle et les changements linguistiques 'mal compris' : le cas du *ne* de négation », dans : Bernard Combettes/Christiane Marchello-Nizia (dir.), *Études sur le changement linguistique en français*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 115–128.

- Steuckardt, Agnès/Niklas-Salminen, Aïno (2005) : *Les marqueurs de glose*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- van Compernelle, Rémi A. (2008) : « Morphosyntactic and phonological constraints on negative particle variation in French-language chat discourse », dans : *Language Variation and Change* 20, 317–339.
- Williams, Lawrence (2009) : « Sociolinguistic variation in French computer-mediated communication: a variable rule analysis of the negative particle *ne* », dans : *International Journal of Corpus Linguistics* 14, 467–491.
- Wilmet, Marc (²1998) : *Grammaire critique du français*, Paris/Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- Wolf, Nelly (1990) : *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Wolf, Nelly (2014) : *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- Zola, Émile (1906) : *Les Rougon-Macquart* (Bibliothèque Charpentier), Paris, Fasquelle.
- Zola, Émile (2020) : *Les Rougon-Macquart* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Gallimard.
- Zribi-Hertz, Anne (2011) : « Pour un modèle diglossique de description du français : quelques implications théoriques, didactiques et méthodologiques », dans : *Journal of French Language Studies* 21, 1–26.

Cyrille François

Une voix paysanne authentique sans « patoiserie » : Le défi de Guillaumin dans *La Vie d'un simple*

Abstract: *La Vie d'un simple* [*The Life of a Simple Man*], an account of the life of a nineteenth-century farmer, was published in 1904 by Émile Guillaumin, himself a farmer. Guillaumin's status as a writer-farmer conditioned the reception of the work, with critics seeing it as a text written in the language of the people, rather than that of writers. However, the book is not written with transcriptions of popular language, like in other rustic novels. The language is carefully crafted, and Guillaumin attempts to make the voice of the peasants heard in a different way. The novel contains technical or regional words, usually indicated in quotes, italics or even with an explanatory note. The challenge for the writer is to find a way of portraying the lives of the farmers and conveying their voice without lapsing into patois, which he considers harmful to the image of the peasants. This article attempts to analyse the strategies implemented by Guillaumin, based in particular on the reprints of the novel in which Guillaumin made a large number of changes, the quest for authenticity being carried out by hesitations and attempts.

Keywords: Émile Guillaumin, working-class literature, French literature, vernacular, rustic novel

Mots clés : Émile Guillaumin, littérature prolétarienne, littérature française, vernaculaire, roman rustique

1 Introduction

Les voix du peuple sont le plus souvent représentées dans les œuvres littéraires par des écrivains qui ne sont pas issus de milieux populaires, ce qui pose des problèmes d'authenticité, comme le soulignent Andreas Dufter et Susanne Zepp-Zwirner :

Lorsqu'il s'agit de faire résonner les « voix du peuple », les défis de l'écriture littéraire s'accroissent encore davantage : chez nombre d'auteurs issus des couches aisées, « l'exotisme du verbe populaire » (Wolf 1990, 11) semble encourager une représentation de l'oral plutôt fan-

Cyrille François, Lausanne

taïsiste. Ce n'est certainement pas le souci d'*authenticité* qui prime, ni dans le réalisme ni dans le courant naturaliste. (Dufter/Zepp-Zwirner dans ce volume, nous soulignons)

Le cas de *La Vie d'un simple*, publié par Émile Guillaumin en 1904, semble ainsi pertinent dans le cadre d'une réflexion sur « La langue du peuple dans la littérature française », car cet auteur n'est pas issu « des couches aisées ». C'est un véritable paysan du Bourbonnais qui a travaillé la terre toute sa vie en poursuivant une carrière d'écrivain en parallèle. *La Vie d'un simple*, son premier roman publié, relate en outre la vie de Tiennon, un métayer de l'Allier au XIX^e siècle. Le fait qu'un paysan écrive sur les paysans semble être un gage d'authenticité pour les critiques dès la publication du livre. M.-C. Poinsoot écrit ainsi en 1906 : « Nulle recherche de mots [...] Il ne s'embarrasse point des soucis d'un Flaubert. Il n'a cure des effets. Il écrit comme on parle, ce qui est enseigné dans les écoles primaires. » (M.-C. Poinsoot, *La Grande Revue*, avril 1906 ; cité dans Roche 2006, 109).

De quel type d'authenticité parle-t-on, cependant ? Tiennon, le protagoniste qui raconte sa propre histoire à la première personne, devrait parler comme un paysan de l'Allier de l'époque, et non comme un écolier, serait-ce des écoles primaires, lui qui n'y est jamais allé. Guillaumin renonce en fait à présenter les paroles des paysans de manière fidèle dans *La Vie d'un simple*, comme il s'en explique dans un avant-propos où l'auteur dialogue avec son personnage, qui s'inquiète de ne pas être compris :

Mais tu ne vas pas rapporter les choses comme je les dis : je parle trop mal ; les messieurs de Paris ne comprendraient pas....

— C'est juste ; je vais écrire en français pour qu'ils comprennent sans effort ; mais je ne ferai que traduire vos phrases, ce sera bien de vous quand même. (Guillaumin 1904, vi-vii)

L'expression « écrire en français » suggère que le parler de Tiennon est tellement distinct du français standard qu'il faudrait effectivement le « traduire ». Le terme semble exagéré pour décrire un habitant du nord du Bourbonnais à la fin du XIX^e siècle : d'une part, le dialecte d'oïl de cette région était proche du francien et ne présentait pas de différences assez importantes pour qu'il puisse passer pour une autre langue devant être traduite ;¹ d'autre part, des observateurs notaient déjà au début du XIX^e siècle que « l'on parle la langue française sans dialecte, même dans les communes rurales » dans l'arrondissement de Moulins ou que « le campagnard bourbonnais n'utilisait pas précisément un patois » (cités dans Gagnon

¹ La situation serait sans doute différente au sud du Bourbonnais, dans la zone du Croissant où se rencontrent les langues d'oïl et d'oc, et au sud-est, où était parlé le francoprovençal.

1982, 12).² Dans la réédition du livre en 1922, Guillaumin modifie d'ailleurs l'avant-propos et emploie une formulation plus proche de l'idée d'un usage régional du français :³ « je vais tâcher d'écrire de façon à ce qu'ils comprennent sans trop d'effort, mais en respectant votre pensée » (Guillaumin 1922, 8). Dans tous les cas, l'authenticité porte sur le respect de la pensée, la langue pouvant, elle, être « ajustée ».

Dans un livre antérieur, Guillaumin avait adopté une autre stratégie pour mettre en scène des paysans bourbonnais. *Dialogues bourbonnais* (1899) présentait des dialogues (parfois aussi des poèmes ou des contes) tels qu'ils pouvaient être entendus en Bourbonnais, précédés d'un petit texte introductif où l'auteur décrit la variété de français parlée dans la région d'Ygrande, avec des termes durs :

J'ai employé à dessein le *français écorché* qui était le langage courant d'autrefois, que beaucoup de vieillards – et même de jeunes – parlent encore aujourd'hui. [...] J'ai pensé qu'il serait intéressant, au moment où le siècle s'achève, de fixer quelques spécimens de ces conversations qu'on n'entendra bientôt plus. (Guillaumin 1899, 10)

Dans cette œuvre sous forme de dialogues, Guillaumin choisit ainsi la fidélité linguistique, à laquelle il renoncera pour son roman, éprouvant sans doute quelques réticences à employer un « vieux langage » au statut flou, entre patois et français standard, dont il ne regrette pas la disparition progressive.⁴ Sa description est proche de l'avis de son compatriote Camille Gagnon, selon qui « le français [s'emploie dans le Bourbonnais] couramment avec les incorrections habituelles aux milieux populaires », mais qui relève néanmoins que ce serait une « vue superficielle » que de considérer ces parlers « comme du français écorché ou déformé par ignorance » (Gagnon 1982, 23 ; voir aussi Brunet 1964, XII). On ne peut ainsi plus véritablement parler de dialecte ou de patois pour décrire la langue parlée en Bourbonnais à l'époque de Guillaumin, si ce n'est de manière dépréciative pour renvoyer à une « variété linguistique subordonnée à une langue dite standard » (Klinkenberg 1999, 35). La citation de C. Gagnon soulève également la diffi-

2 Moulins se trouve un peu à l'est de la région où se déroule le roman. M. Bonin et D. Gaillardon soulignent qu'il est particulièrement difficile de savoir « où commence le français régional et où s'arrête le patois [...] plus particulièrement pour ce qui tient de l'histoire propre au centre de la France », où se sont rencontrés plusieurs dialectes (2010, 7). F. Brunet précise quant à lui qu'un « parler local est d'autant moins considéré qu'il est plus proche du français » (1964, XII), ce qui est le cas du dialecte d'oïl bourbonnais.

3 L'expression est employée par F. Gadet (2003b, 128), qui la préfère à « français régional ». Sur l'utilisation de « français régional », voir aussi Baggoni (1993) et Bertucci (2019).

4 Guillaumin en fait part dans un ajout à la préface de la réédition de *Dialogues bourbonnais* en 1912, où il précise également que « [le vieux langage] était stupide plus que de raison, n'ayant ni l'avantage d'un patois spécial, ni celui d'un français correct ».

culté de distinguer entre variation géographique (diatopie) et variation sociale (diastratie) :⁵ le français parlé par les paysans bourbonnais à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle présente en effet à la fois des caractéristiques héritées de l'ancien dialecte d'oïl bourbonnais et des traits populaires.

Pour représenter le français populaire dans *La Vie d'un simple*, Guillaumin renonce ainsi aux « patoiseries » (Vernois 1963, 234) dans le cadre, nous le verrons, d'une stratégie plus générale visant à faire évoluer la représentation des paysans en littérature. L'expression « français populaire », souvent associée au milieu urbain, peut étonner pour décrire le monde rural, mais il s'agit d'insister ici sur la représentation des voix du peuple, qui mélangent, on l'a vu, des traits populaires et des traits régionaux. Pour reprendre les termes de Catherine Vigneau-Rouayrenc : « dans le roman de type traditionnel le langage populaire se définit par rapport au langage littéraire qu'impose la Norme. Y est de ce fait perçu comme populaire tout phénomène langagier qui constitue une irrégularité par rapport à la variante de rigueur » (1990, 44). Guillaumin semble partager une conception normative de la langue qui lui a été principalement transmise par l'école. Nelly Wolf relève d'ailleurs que Guillaumin utilise dans *La Vie d'un simple* la langue du peuple scolarisé et s'exprime dans ce qu'elle appelle un « français d'instituteur » (Wolf 1990, 101). Il aurait ainsi acquis des « techniques rhétoriques élémentaires » typiques du primaire : « parallélisme, énumérations, marquent un style qui préfère par ailleurs les phrases courtes aux longues, les indépendantes juxtaposées aux phrases complexes, et, parmi les subordonnées, les relatives et les temporelles à toutes autres » (Wolf 1990, 158–159). Lors de sa courte scolarisation, d'une durée de 5 ans, Guillaumin aurait appris ce français scolaire élémentaire, sorte de « langue inachevée » émaillée de maladresses, partageant avec d'autres hommes et femmes issus du peuple cette nouvelle variété de français. Raymond Queneau faisait ainsi en 1948 le constat que « tous les écrivains prolétaires ont écrit dans le français figé » des manuels de français (Queneau 1948, 1).

L'analyse de N. Wolf s'accorde avec la critique de Poinot citée ci-dessus et offre un complément, en effet de miroir, à la manière dont Pierre-Victor Stock décrivait la singularité de *La Vie d'un simple* :

Dans notre littérature, que j'oserais appeler une littérature d'enseignement secondaire, où il n'y a guère que des écrivains bourgeois à avoir parlé, par ouï-dire, des gens de la terre, il fait exception : ce paysan-là a parlé d'expérience. (Stock 1936, 208)

5 Gadet confirme que « c'est d'ailleurs une difficulté constante de l'étude des formes régionales que de distinguer entre traits populaires et traits régionaux » (2003b, 120). Voir aussi Brunet (1964, XII), et, sur la question de la variation de manière plus générale, Gadet (2007).

La « littérature d'enseignement primaire » de Guillaumin ne se distinguerait alors plus uniquement par un manque de maîtrise linguistique, mais elle serait un gage d'authenticité liée à l'expérience acquise en lieu et place de l'école secondaire.

La Vie d'un simple permet ainsi d'aborder deux dimensions du français populaire. D'une part, Guillaumin représente la langue des paysans du Bourbonnais avec un mélange de traits régionaux et de traits populaires. L'étude de Paul Vernois s'attache dans cette perspective à recenser « les éléments linguistiques du style rustique et leurs critères d'emploi » (Vernois 1963, 1^{ère} partie). D'autre part, Guillaumin serait – malgré lui – le modèle de l'écrivain qui emploie une nouvelle forme de français populaire fondée sur l'enseignement scolaire élémentaire. Plus qu'un « écart par rapport à une norme », on pourrait ainsi relever un écart « à l'intérieur du système linguistique national » (Wolf 1990, 158).

Bien que Guillaumin ne soit pas un auteur « issu des couches aisées », *La Vie d'un simple* présente tout de même une « mise en littérature » de voix du peuple. La présente étude s'attache à montrer sous quelle forme elle s'effectue, afin d'évaluer si elle diffère de celle proposée par des auteurs bourgeois. Nous nous concentrerons ainsi sur la première des deux dimensions mentionnées ci-dessus et analyserons les stratégies de Guillaumin pour tenter de représenter la voix des paysans sans patoiseries. Ce faisant, nous suivrons la manière dont l'auteur lui-même traite la question du français populaire et ne pratiquerons pas un recensement à la manière de P. Vernois. Plutôt que de procéder à des relevés de « ce qui est exclu de la langue légitime » (Bourdieu 1983, 98) avec le regard du chercheur, nous nous intéresserons à ce que Guillaumin lui-même signale comme différent du français standard.

L'exemple des *Dialogues bourbonnais* a révélé que la question de la représentation des voix du peuple en littérature suscite chez Guillaumin des doutes et des hésitations. L'auteur ne stabilise pas sa position avec *La Vie d'un simple* ; il profite au contraire des rééditions de l'œuvre pour apporter de nombreuses modifications. La comparaison des éditions successives du roman permettra d'évaluer l'évolution de sa position, avec une tendance à développer l'utilisation de termes régionaux ou familiers et à corriger les maladroites de son « français d'instituteur ».⁶

⁶ Nous ne reviendrons pas ici sur l'histoire éditoriale du roman, mais les lecteurs intéressés pourront consulter l'édition numérique de *La Vie d'un simple* parue sur la plateforme Variance (Guillaumin 2024).

2 Langage « correct » et langage « incorrect »

P. Vernois attribue à Guillaumin une « défiance fondamentale à l'égard du patois », dont l'emploi lui ferait ressentir un « complexe d'infériorité » (Vernois 1963, 233). Ce sentiment d'insécurité linguistique (Francard 1997) transparait également dans *La Vie d'un simple* : la langue y occupe en effet un rôle essentiel et les paysans semblent porter comme un stigmate le « langage incorrect de la campagne » (Guillaumin 1904, 74). Cette attitude de défiance et ce complexe sont attribués dans le roman au fils de Tiennon, qui trouve, au retour du service militaire, que sa famille parle « mal » :

Je trouve ça bête, disait-il, de parler ainsi. Dès qu'on est en présence de gens au langage correct, on se trouve gêné ; on ne peut rien dire, ou bien l'on dit fort mal des bourdes qui les font se ficher de nous. [...] je voudrais seulement qu'on écorche moins les mots. (Guillaumin 1904, 230)

Un passage antérieur, véritable mise en abyme de la manière de représenter la langue des paysans en littérature, lui donne raison en ce qui concerne le regard des autres : un écrivain « célèbre » note le parler de Tiennon et de ses proches pour illustrer les « scènes champêtres dans [s]on prochain roman ». Réaction du métayer :

Eh bien, je ne trouvais pas très loyale la façon d'agir de ce faiseur de livres. Je lui en voulais un peu d'inscrire mes réponses pour les publier, pour que d'autres bourgeois comme lui en puissent rire à leur tour. (Guillaumin 1904, 154)

Il semble dès lors logique que Guillaumin cherche à ne pas affubler ses personnages d'un français émaillé de patois dans un roman où il souhaite proposer une nouvelle manière de représenter les paysans en littérature. Il publie en effet *La Vie d'un simple* en réaction à certains auteurs qui présentent le monde rural de manière peu fidèle, selon lui, qu'il s'agisse de représentations positives, comme celle de George Sand, ou négatives à l'instar des romans d'Honoré de Balzac ou d'Émile Zola.⁷ S'inspirant du modèle de *Jacquou le croquant* (Eugène Le Roy 1899), Guillaumin aimerait contribuer à modifier la manière dont les paysans sont représentés en littérature en se fondant sur une véritable connaissance du monde rural. Il ne s'agit pas seulement de changer les représentations de leurs actions et

7 Sur ce double topos du paysan en littérature, voir Ponton (1977), Roche (2006, chap. 3), Jaquier (2019, 33) et Decorps (2022, 197–222).

de leurs coutumes, mais aussi de changer les représentations linguistiques afin que le parler populaire ne soit pas une source de comique.⁸

Ainsi, il n'y a rien d'étonnant à ce que la question de la langue intervienne dès l'avant-propos, comme nous l'avons vu, ou que certains personnages prèchent pour des changements. Tiennon lui-même ne sent pas prêt à adopter le « pur français » des maîtres (Guillaumin 1904, 74), mais il a conscience de l'importance de la langue, et la correction linguistique est une caractéristique récurrente dans les relations entre paysans et propriétaires, ou citadins.⁹ La distinction entre le français des paysans et celui des maîtres est thématisée dans le roman, mais elle n'est pas réellement illustrée cependant, car le livre n'est pas écrit dans ce « langage incorrect de la campagne », bien que Tiennon raconte son histoire à la première personne. Guillaumin choisit d'employer peu de termes régionaux et de transcriptions cherchant à représenter la prononciation des personnages dans son roman, alors que d'autres écrivains s'intéressent précisément au roman rustique pour le côté « exotique » du monde rural.

Les transcriptions sont rares dans *La Vie d'un simple* et limitées aux personnages plus âgés, de la génération des parents et des grands-parents de Tiennon, nés avant le XIX^e siècle, comme dans ce dialogue entre le père et la sœur de Tiennon :

– *Ol a donc pas rata ?*

Ce qui voulait dire :

– Il n'a donc pas fait la chasse aux rats ?

Ma sœur disait non. Alors mon père :

– *Voué un feignant : si ol avait évu faim, ol aurait ben rata...* (C'est un fainéant : s'il avait eu faim il aurait bien raté).

Et il reprenait :

– *Enfin dounnes-y une croye.* (Guillaumin 1904, 6)

Seules les paroles du père sont représentées au discours direct. Par ailleurs, il s'agit de phrases entières, signalées en italique, avec une traduction en français standard. Les mots régionaux ne servent donc pas à donner une coloration au discours du père, mais ces phrases entières en italique se présentent comme une

8 R. Mathé a une interprétation différente du renoncement à l'usage régional du français : Guillaumin serait « trop habitué au langage des terriens pour lui trouver quelque intérêt » (Mathé 1966, 504). L'expérience des *Dialogues bourbonnais* et les exemples cités ici de *La Vie d'un simple* semblent néanmoins indiquer que ce renoncement correspond plus à une stratégie de l'auteur qu'à un désintérêt.

9 Les ouvriers des villes aussi « s'exprimaient en meilleur français » (Guillaumin 1904, 91).

représentation fidèle du parler de ce personnage, la transcription semblant jouer un rôle ethnographique.

Quelques pages plus loin, une réplique de la grand-mère de Tiennon est également proposée sous la forme d'une transcription :

- *Ah ! là, là, là ! Voué-tu possib' mon Ghieu ! Sainte Mère de Ghieu !... O vont tous gonfler !... O vont tous êt' pardus !... Qui que j'vons faire, mon Ghieu ? Qui que j'vons dev'nir ?...* (Guillaumin 1904, 20)¹⁰

Ces deux exemples pris au début du livre laissent à penser que la représentation d'usages régionaux du français joue un rôle important dans le roman, mais la suite invalide cette hypothèse. La même grand-mère s'exprime en effet quelques pages plus loin dans un contexte similaire de lamentation, mais en français standard et sans la prononciation « Ghieu » pour « Dieu » :

Les hommes de loi vont tout nous prendre ; ils feront vendre aux enchères le mobilier et les instruments. Ah ! mon Dieu !... (Guillaumin 1904, 71)

L'usage des transcriptions n'est ainsi pas systématique dans *La Vie d'un simple* et on a l'impression que Guillaumin a commencé le livre dans une optique plus proche des *Dialogues bourbonnais*, avant de changer d'avis. Il reste quelques cas isolés, indiqués en italique au milieu de phrases en français standard. On en trouve un exemple dans une scène forte en émotions, où la transcription semble sans doute plus authentique :

Répète voir, *feignant*, répète voir que j'sons des porchers ! dit Aubert en roulant des yeux furieux. (Guillaumin 1904, 92)

Dans un dernier exemple, français standard et variantes régionales ne se mélangent pas, et l'italique sert à indiquer que certains mots sont employés en mention, et non plus en usage comme dans les exemples précédents :

Au fait, je ne demande pas qu'on adopte le genre de madame Lavallée, mais seulement qu'on écorche moins les mots, qu'on ne dise plus, par exemple, *ol*, pour il, – *nout'* pour notre, – *soué*, pour lui, – *bounne*, pour bonne, – *souère*, pour soif, – *ch'tit*, pour chétif, et ainsi de suite. (Guillaumin 1904, 230)

¹⁰ La prononciation « Ghieu », avec son *d* palatalisé, est l'un des exemples caractéristiques des parlers d'oïl du Bourbonnais (voir Gagnon 1982, 24 et Brunet 1964, XXI).

Exposé à une forme de français standard pendant son service militaire, le fils de Tiennon critique précisément l'usage régional de ces mots employés par les membres de sa famille.

La position du fils de Tiennon, navré de ce que les gens « se fichent » du parler des paysans, rejoint celle de Guillaumin et il semblerait que l'écrivain renonce à une utilisation généralisée de la transcription et de la représentation d'un français régional afin de ne pas discréditer les propos de ses personnages. Il s'agit d'éviter la représentation balzacienne de « la naïveté de la pose et [de] la bêtise de l'expression » du vieux paysan dont les paroles sont rendues avec un semblant de mimétisme contrastant avec le français soigné de son interlocuteur parisien :

Une loute, mon cher monsieur. Si alle nous entend, alle est capabe e'd filer sous l'eau !... Et, gnia pas à dire, elle a sauté là, tenez ?... (Balzac 1855, 242)

Dans son avertissement aux lecteurs, Guillaumin explique en effet à Tiennon que son livre aura pour objectif de « prouver [aux gens des villes] que tous les paysans ne sont pas aussi bêtes qu'ils le croient » : « car il y a dans votre façon de raconter une dose de ce qu'ils appellent "philosophie" » (Guillaumin 1904, VI). Afin de transmettre cette nouvelle image des paysans, il a sans doute paru important à Guillaumin de ne pas souligner l'écart entre leur manière de parler et celle des lecteurs. Cette idée d'écart pouvant frapper de discrédit se ressent assez nettement dans un autre exemple où l'italique est employé pour représenter les particularités phoniques d'un personnage auvergnat, avec son chuintement stéréotypé (voir Pillet 2006, 224) :

Choupe de chieur, tu vois, pequi ? Cha tient au corps au moins, chette choupe-là ; elle est plus bonne que chelle de chez vous... (Guillaumin 1904, 71)

Si cette représentation sert notamment à justifier la méfiance du jeune Tiennon envers un « étranger » qui s'exprime de manière totalement inédite à ses oreilles, elle permet sans doute aussi à Guillaumin de faire sourire le lecteur avec cette « choupe de chieur » que mange le bûcheron.

Outre les transcriptions, on pourrait s'attendre à voir dans un roman rustique des traits syntaxiques que l'on associe au français populaire, à la manière de ce vieil ami de Tiennon qui pose la question suivante : « Et comment ça va-t-il, mon vieux ? » (Guillaumin 1904, 286). Force est toutefois de constater qu'il y en a peu en dehors des quelques citations en italique. Le plus fréquent demeure sans doute l'usage d'articles devant les prénoms (*le* Jean, *la* Victoire, *la* Mélie), phénomène bien connu des lecteurs et probablement considéré de manière moins négative que les altérations de la syntaxe commune. Le *ne* des négations n'est que très

rarement omis, à part dans quelques cas d'énoncés à forte expressivité (injure, discours d'ivrogne, etc.) où il pourrait sembler incongru.¹¹

De manière générale, le texte semble plutôt subir une certaine standardisation et une utilisation d'un registre plus soutenu dans les rééditions, à l'instar de l'ajout de l'article dans *l'on*.¹² La recherche de concision entraîne également la suppression de certains présentatifs :

Georges Grassin, c'était le fils de ma sœur Catherine. Il venait de se marier [...] (Guillaumin 1904, 260)

Georges Gaussin, le fils de ma sœur Catherine, venait de se marier [...] (Guillaumin 1922, 306)

Lorsqu'il aborde la question de la syntaxe dans le roman rustique, P. Vernois relève une série d'« exceptions aux règles de l'usage correct » (Vernois 1963, 110) dans quelques œuvres, dont *La Vie d'un simple*. Nombre de ces exceptions ont été corrigées par Guillaumin dans les rééditions de son œuvre pour la rapprocher d'un français standard conforme à ses représentations linguistiques.

S'il reste des traits irréguliers par rapport au français standard visé par l'auteur, ils sont parfois soulignés (par l'italique dans l'exemple suivant), comme pour mieux indiquer la distance que l'auteur souhaite marquer avec cette syntaxe :¹³

Le roi Louis-Philippe n'a peut-être pas déjeuné aussi bien que moi. (Guillaumin 1904, 18)

Le roi Louis-Philippe n'a peut-être pas déjeuné aussi bien *comme moi*... (Guillaumin 1922, 29)

La syntaxe n'est semble-t-il pas le domaine dans lequel Guillaumin souhaite le plus expérimenter. L'enjeu, nous l'avons vu dans l'avertissement, est de « traduire » les phrases de Tiennon pour les « messieurs de Paris ». Si Guillaumin renonce globalement à cette stratégie, c'est sans doute, là aussi, pour ne pas discréditer ses personnages, alors qu'il semblait lui-même souffrir d'insécurité linguistique.¹⁴ Ses années

11 « Vieux serin, va ! t'as pas fini de nous embêter » (Guillaumin 1904, 75 ; cette réplique sera supprimée dans l'édition de 1922) ; « C'est pas vrai » (Guillaumin 1904, 299). On trouve en revanche une formulation presque identique, mais avec le *ne*, dans une réplique de la mère de Tiennon (Guillaumin 1904, 101).

12 « Partout l'on voyait les femmes s'employer » (Guillaumin 1922, 251) ; « la Marinette à qui l'on avait fait mettre » (Guillaumin 1922, 310).

13 L'ajout des italiques est demandé par l'auteur sur épreuves.

14 D'autres auteurs ne se privent pas de jouer avec la syntaxe. Dans son étude, P. Vernois relève par exemple des « traces très visibles de syntaxe occitane » chez Pourrat, Fabre et Le Roy (Vernois 1963, 127).

d'école primaire ont éveillé un intérêt pour la littérature, mais l'enseignement d'un instituteur « puriste » (Mathé 1966, 36) le rend sensible aux maladresses de son style.¹⁵ Très critique envers ses propres écrits, il parle souvent d'« insuffisance », de « faiblesse », de « négligences de style » (Guillaumin 1943, 16), de « maladresses », d'« imperfections », de « termes impropres » ou de « fautes de goût » (Guillaumin 1926, 1). Et quand un directeur de revue lui renvoie un manuscrit lourdement annoté, il en tire « d'utiles leçons [...] incitant à la sévérité pour soi-même » (Guillaumin 1926, 1). Guillaumin s'applique donc et soigne sa syntaxe. Les critiques relèvent d'ailleurs souvent une volonté de faire juste, déjà mentionnée en 1904 par Charles-Louis Philippe, que Guillaumin connaissait bien :

Un reproche plus grave serait dans la phrase même. Étant un peu malhabile vous avez peur d'être incorrect, un peu à la façon d'un instituteur qui n'oublie pas une liaison quand il parle. Mais pour ce livre-ci, je crois bien que tout cela, qui sent l'application, est un charme de plus. (Stock 1936, 228)

L'insécurité linguistique de Guillaumin l'incite ainsi sans doute à ne pas représenter la syntaxe populaire de ses personnages, puisqu'il la ressentirait comme un trait stigmatisant.

3 Signaler le français populaire

Malgré cette réticence apparente à représenter le « langage incorrect de la campagne », on trouve, de manière ponctuelle, un certain nombre de mots régionaux ou d'expressions qui semblent moins avoir pour fonction de colorer le texte que de garantir la précision du mot juste, ou l'authenticité, pour désigner des outils ou des actions agricoles,¹⁶ ainsi que des réalités du Bourbonnais. Dans la plupart des cas, ces mots sont signalés en italique ou entre guillemets. Guillaumin hésite d'ailleurs entre ces deux options, comme dans le cas du mot « boiron » :

J'étais employé comme toucheur de bœufs – « boiron » comme on disait alors – [...] (Guillaumin 1904, 53)

[...] je devins toucheur de bœufs ou *boiron*. (Guillaumin 1922, 67)

¹⁵ J.-M. Klinkenberg souligne ainsi que l'école « renforce l'insécurité linguistique » car elle « entraîne à la connaissance de la norme évaluative, mais sans pour autant donner la maîtrise effective de cette norme » (1999, 53).

¹⁶ Décrivant l'argot des métiers, Henri Bauche explique que « c'est le métier lui-même qui produit ces nouveautés, par le retour incessant, dans un cadre donné, des mêmes phénomènes, phénomènes qui n'existent que dans ce cadre » (Bauche 1920, 19).

D'une manière générale, l'auteur transforme une grande partie des guillemets en 1904 en italique dans l'édition de 1922. Les changements étant demandés sur épreuves, on peut écarter une décision de l'éditeur. Il est donc intéressant d'essayer de comprendre la manière dont Guillaumin utilise ces deux options pour souligner certains mots.

Rappelons peut-être que l'usage de l'italique et des guillemets n'est pas toujours homogène en français ; leurs fonctions principales sont décrites ainsi par Dominique Maingueneau :

[...] en modalisation autonymique l'italique s'emploie de manière préférentielle pour les *mots étrangers* et pour *insister* sur certaines unités. Nous venons précisément de mettre en italiques *mots étrangers* et *insister* pour les souligner. En revanche, les guillemets conviennent mieux quand il s'agit d'une *réserve* de la part de l'énonciateur, qui indique par là une non-coïncidence de sa parole. Mais ce n'est qu'une tendance ; bien souvent guillemets et italique sont employés indifféremment. (Maingueneau 2016 [1998], 191)

Il semblerait que Guillaumin utilise l'italique pour les usages régionaux, qui pourraient représenter une sorte de « mots étrangers » par rapport au français standard. Par exemple : *nout'*, *soué*, *ch'tit*, *croyes*, *les laboureux*, *les partageux*, *un défaiseux de sorts*, *bounhoummes*, *tourtier*. Les Guillemets sont quant à eux souvent utilisés pour les emplois autonymiques, quand on désigne une personne ou un objet (« Tiennon », « Toinot », « Bérot » ; « Il m'appelait "brigand d'Auvergne" » ; « Dit "de la Buffère" » ; « le qualificatif de "Chose" » ; « qu'on dénommait "la rue Creuse" ») ou pour les expressions des personnages qui se distinguent du français standard (« tuer le ver » ; « passer pour "chien" »).¹⁷ Il s'agit dans ce cas de variation diastratique plutôt que diatopique et les guillemets peuvent souligner la « réserve » de Guillaumin, la « non-coïncidence de sa parole » avec ces énoncés qui ne correspondent pas à ceux que l'on apprend à former à l'école.

La distinction entre italique et guillemets ne semble pas complètement sûre dans l'édition de 1904, mais elle gagne en cohérence dans celle de 1922 grâce à un travail de relecture fine de Guillaumin, qui indique la plupart des changements sur épreuves, confirmant parfois dans une remarque métalinguistique la règle qu'il suit. Lorsqu'il supprime l'italique du mot « patouille », l'auteur écrit en effet dans la marge : « en romain, le mot n'étant pas [essen]tiellement bourbonnais » (Guillaumin 1922b, 13). La liste suivante présente des exemples de mots régionaux entre guillemets dans l'édition de 1904 que l'auteur demande sur épreuves de

¹⁷ Cela correspond aux « guillemets lexicaux » de la terminologie de C. Vigneau-Rouayrenc, qui « indiquent que le vocable a des connotations familières, populaires ou argotiques » (1984, 12). Ils forment une sous-partie des guillemets linguistiques qui « connotent un niveau de langue qui n'est pas celui en usage d'ordinaire dans les textes littéraires » (1984, 11).

mettre en italique : goguenettes, bourri, marlassières/merlassières, bigot (fourche), bigochée, berlironneur, groumer. Ces cas sont d'autant plus intéressants que la plupart étaient déjà en italique, puis remplacés dans un deuxième temps par des guillemets, dans le manuscrit. Notons également que des italiques sont remplacés par des guillemets quand il ne s'agit pas de variations diatopiques : un « rouge » (un politicien progressiste) ; « gnon » ; « rendez-vous des sorciers » ; « durer trop longtemps » ; « ceux du bourg » ; « a pris le pays par pointe ».

Outre ces rectifications clarifiant l'usage des guillemets ou de l'italique, l'édition de 1922 présente également des ajouts de termes qui requièrent les guillemets ou l'italique. Selon P. Vernois, Guillaumin aurait inséré des mots régionaux ou vieillis « pour répondre à un intérêt folklorique et régionaliste que la première édition du roman avait suscité » (Vernois 1963, 236), citant notamment l'exemple du verbe « quérir », dont on note effectivement un nombre croissant dans l'édition de 1922.¹⁸ La comparaison des éditions confirme l'affirmation de P. Vernois, plusieurs modifications visant à remplacer des termes en français standard par des mots en italique : miche devient *ribate* ; araire / *ariau* ; faux / *daille* ; fille / *gasille* ; pâle / *virou*.¹⁹

Guillaumin ne se limite toutefois pas à ces mots régionaux et archaïques ; il développe également la dimension populaire en ajoutant entre guillemets des expressions familières : non-vendus devient « rebuts » ; manger / « bouffer » ; je représentais / je « marquais » ; Fauconnet / le « patron » ; ma faux / mon « dard » ; Charles / le « mâtin » ; débauches / « bombes » ; se grisa abominablement / prit sa « cuite ». D'autres cas sont insérés dans des phrases absentes de la première édition, comme : mes « vieux » ; « pomponnée » ; ou les « fortes têtes ». La plupart de ces termes renforcent la dimension populaire du texte tout en restant compréhensibles par les lecteurs. On pourrait sans doute les retrouver dans des romans populaires situés dans d'autres régions, car ils n'ont rien de typiquement bourbonnais.

La syntaxe est moins affectée par ces stratégies de réécriture visant à rendre la langue plus populaire, mais on relève la transformation de l'emploi transitif direct à l'emploi transitif indirect avec le verbe « aider » : « l'aider » est remplacé par « lui aider » dans l'édition de 1922 (les éditions successives reviennent à l'em-

¹⁸ Il faut relever que le mot est orthographié de manière archaïsante, « querir », sans l'accent. Il semble néanmoins que Guillaumin ne soit pas responsable de cette orthographe, car la version qu'il envoie à l'éditeur emploie l'accent. L'auteur inscrit d'ailleurs dans la marge des épreuves de 1922 « ? querir s'écrit sans l'accent » (Guillaumin 1922b, 14), comme s'il s'était posé la question et avait dû se renseigner.

¹⁹ Comme pour l'édition de 1904, il y a encore quelques incohérences entre les guillemets et l'italique, avec des expressions comme *user les draps* en italique plutôt qu'entre guillemets.

ploi transitif direct), variante vieillie qui peut paraître comme une représentation stéréotypée du parler populaire.

L'italique comme les guillemets signalent une hétérogénéité énonciative entre le « français scolaire » prioritairement employé par le narrateur et le français populaire qui apparaît de manière ponctuelle. L'hésitation entre des formes populaires ou standards illustre cependant un véritable dilemme pour Guillaumin qui cherche à rendre son texte intelligible pour tous les lecteurs, tout en garantissant l'authenticité de son témoignage sur la vie paysanne. *La Vie d'un simple* ne s'adresse pas prioritairement aux paysans bourbonnais et ne peut pas être écrit dans la langue de ces derniers, mais une rédaction entièrement en français standard nuirait à la représentation qu'offre le livre de la vie d'un métayer. Souvent considéré de manière négative, comme écart par rapport à la norme, le français populaire est aussi un « mode de communication à valeur identitaire et cohésive » qui garantit une « reconnaissance entre pairs » et une forme de solidarité (Gadet 2003a, 111). La lecture de mots régionaux, familiers ou argotiques peut parfois sembler exotique si l'on considère l'écart par rapport à une norme, mais l'absence de ces mots dans un roman comme *La Vie d'un simple* pourrait à l'inverse rendre Tiennon étranger à son milieu d'origine.

4 Expliquer le français populaire

Certains termes régionaux peuvent être compris en contexte, mais d'autres nécessitent des explications en note de bas de page. Sur les quinze notes de la première édition, deux donnent des précisions historiques (sur le nom de la commune de César) et sociales (sur la constitution d'une cagnotte pour échapper à la conscription), alors que les treize autres concernent des termes régionaux le plus souvent en italique dans le texte. Trois de ces explications contiennent d'ailleurs l'adjectif « bourbonnais » : « terme bourbonnais », « expression bourbonnaise », « dans les campagnes bourbonnaises ».

Le manuscrit réserve des surprises concernant ces notes, car certaines semblent avoir été ajoutées après coup, les appels se trouvant au-dessus de la ligne, et non pas entre les mots.²⁰ Elles concernent les mots suivants : Breure, lever les gognes, coquelette, paillasse, entrousse, quetou. S'il s'agit bien d'ajouts tardifs et non d'erreurs de recopie, on peut se demander si les notes ont été demandées par l'éditeur (ou d'autres relecteurs). Il aurait été intéressant de savoir si Guillaumin considérait ces mots compréhensibles en contexte ou s'ils lui semblaient telle-

20 C'est le cas de deux des trois notes contenant le terme « bourbonnais ».

ment naturels qu'il en oubliait qu'ils étaient absents des dictionnaires usuels. Il ne semble pas y avoir de correspondance ou de documents dans les archives pour éclairer ce point.

Fait apparemment paradoxal, si les termes régionaux augmentent entre l'édition de 1904 et celle de 1922, près de la moitié des notes expliquant les mots bourbonnais disparaît. Cela reflète en fait un changement de stratégie, car le contenu explicatif est déplacé à quatre reprises directement dans le texte : « bœufs mauriats » devient « bœufs rouge foncé, de la race de Salers ou de Mauriac », et trois syntagmes entre crochets ont été ajoutés à « *goguenettes*[, ou anecdotes drolatiques] », « une grande [vanette²¹ ou] *paillasse* » et « *tason* [– c'est-à-dire un peu mou, un peu lent] ». Ces reformulations ne rendent pas les termes régionaux moins visibles, mais on peut se demander s'ils ne contribuent pas à mieux les fonder dans le texte en supprimant l'effet énonciatif d'une note où une autre voix commente les termes utilisés par le personnage-narrateur.

D'un point de vue formel, les explications contiennent souvent un terme introduisant une reformulation, comme « ou » et « c'est-à-dire ». Elles deviennent d'ailleurs plus fréquentes dans l'édition de 1922 pour expliquer des mots en italique : « civière, ou *bayard* », « gâteau non levé, ou *tourton* » ; « *pluches* ou râteaux à foin » ; « se mettent à *groumer*, c'est-à-dire se tassent, tête baissée », etc. Quant aux termes et expressions entre guillemets, plutôt que d'être reformulés, ils sont souvent simplement accompagnés d'un commentaire métadiscursif du type « comme on dit » dans l'édition de 1922 :

[...] mon père finit par trouver un autre « endroit », comme on dit. (Guillaumin 1922, 90)

[...] boire un café froid, histoire de se « calmer les sangs », comme on dit... (Guillaumin 1922, 114)

L'indéfini *on* est même parfois remplacé par un *nous*, complété en *nous, paysans*,²² qui renforce le décalage entre le français des paysans et celui des lecteurs :

[...] la soupe de mon déjeuner de midi ou « goûter » comme nous disons plutôt nous, paysans. (Guillaumin 1922, 156)

²¹ Le terme est déjà écrit, à la main, avec un seul n dans l'édition de 1918 que Guillaumin corrige en vue de la réédition de 1922 (Guillaumin 1918, 202).

²² La première personne du pluriel est également employée dans l'édition de 1943 : « dans notre parler : marage, fauchage » (Guillaumin 1943, 156).

Quelques exemples se présentent également avec des italiques,²³ mais la démarcation entre l'explication par reformulation et le commentaire métadiscursif suit en général assez bien celle entre guillemets et italique, comme le confirme cette transformation de l'édition de 1922 déjà citée :

J'étais employé comme toucheur de bœufs – « boiron » comme on disait alors (Guillaumin 1904, 53)

[...] je devins toucheur de bœufs ou *boiron*. (Guillaumin 1922, 67)

La première phrase, seule occurrence du commentaire métadiscursif de type « comme on dit » de toute l'édition de 1904, commente le mot « boiron » placé entre guillemets. Dans l'édition de 1922, le mot est transformé en italique, sans doute parce qu'il s'agit d'un mot technique du monde agricole, pas d'une expression familière. La reformulation en « ou » suffit pour traduire l'expression, alors que « comme on disait » insiste dans la première phrase sur le décalage.

Les commentaires et les reformulations permettent à Guillaumin d'ajouter des termes régionaux et des mots familiers ou argotiques sans rendre le texte incompréhensible. Cette stratégie semble viser une recherche d'authenticité. La lecture gagne sans doute également en fluidité quand l'explication est intégrée dans le texte. D'ailleurs, même quand l'explication est identique en 1904 et 1922, elle semble mieux intégrée dans le texte en 1922 :

[...] il s'était amusé à faire une *grelottière*. (C'est une sorte de petit panier ovale qu'on tresse avec des joncs et dans lequel on met deux ou trois cailloux menus avant de le boucher tout-à-fait : les cailloux font ensuite, lorsqu'on agite l'objet, un vague bruit de grelots.) (Guillaumin 1904, 195)

[...] il s'était amusé à faire une *grelottière*. C'est une sorte de petit panier ovale qu'on tresse avec des joncs et dans lequel on glisse de menus cailloux avant de le boucher tout à fait – qui, remués, font ensuite un vague bruit de grelots. (Guillaumin 1922, 232)

Avec les parenthèses et les notes, l'édition de 1904 donne l'impression d'un texte édité après coup : le mot est utilisé par Tiennon, puis expliqué par Guillaumin. Le récit serait en quelque sorte pensé dans ces termes familiers ou régionaux, qui viendraient naturellement à Tiennon. Ils semblent mieux intégrés dans le texte de 1922, mais la reformulation souligne en fait le caractère hybride du récit, écrit en pensant simultanément le mot régional et son équivalent en français standard.

²³ « Je passai une bonne soirée à causer, à *jarjoter* comme on dit, avec ma sœur et mon beau-frère » (Guillaumin 1922, 202) ; « Quand il put descendre, chancelant et tremblant, – un peu *virou*, comme on dit » (Guillaumin 1922, 230).

Est-ce vraiment Tiennon qui reformule certains mots et les commente, comme le laisse penser l'intégration des explications dans le récit, ou ne serait-ce pas plutôt Guillaumin qui sert d'intermédiaire entre son voisin paysan et les « messieurs de Paris », mais en tentant de masquer son intervention ? Dans ce cas, puisque l'auteur dit traduire les phrases de son interlocuteur et qu'il pourrait en faire autant avec les mots en question, ces derniers servent-ils toujours une fonction d'authenticité ou relèvent-ils d'une forme d'illustration visant à satisfaire les lecteurs friands de régionalismes ?

5 Conclusion

Comment représenter les voix du peuple quand on est soi-même issu d'un milieu populaire ? Le défi auquel est confronté Guillaumin a également préoccupé les écrivains prolétariens :

Faut-il écrire en argot, en reproduisant le parler oral, imiter une syntaxe incorrecte ou se servir d'un vocabulaire spécifique ? Faut-il bannir les phrases complexes, les imparfaits du subjonctif ? Le passé simple ? (Aron 2012, 46)

Paul Aron soutient que ces écrivains ont été « contraints de réaliser un bricolage linguistique » (Aron 2012, 47).

Dans *La Vie d'un simple*, Guillaumin s'en remet lui aussi à une forme de « bricolage linguistique » en présentant une langue qui n'est ni le français régional de Tiennon ni totalement le français standard auquel sont habitués les lecteurs. Il renonce ainsi en grande partie aux transcriptions, mais parsème son texte de termes régionaux et archaïques. Ces opérations sont réalisées avec un certain nombre d'hésitations qui ont pour constante un refus de représenter le parler populaire de manière exotique pour mieux faire entendre la voix du peuple. Il s'agit en effet d'éviter de stigmatiser les paysans afin de communiquer la philosophie de ces personnes souvent mal comprises de leurs contemporains. Ainsi, même si la langue que parle Guillaumin avec ses voisins correspond à un usage régional du français, il choisit de ne pas montrer la singularité des paysans par une représentation mimétique de leur manière de parler.

L'adoption d'un « style écrit » va parfois trop loin selon l'opinion de certains contemporains, à l'instar de Charles-Louis Philippe qui encourage même Guillaumin à réécrire un passage « en style parlé » (Stock 1936, 228). L'auteur réécrit donc ce récit intradiégétique pris en charge par l'oncle de Tiennon (Guillaumin 1922, 60–61) en transformant le passé simple en présent, en ajoutant des expressions familières (« en veux-tu en voilà » ; « et pas pour rire, je vous en réponds »),

et parfois vulgaires (« salauds », « z'yeutais », « bouffer ») ou en supprimant certaines formulations sans doute jugées trop littéraires :

J'étais en reconnaissance avec ma compagnie, sur les flancs de la colonne, au delà d'une légère ondulation qui se détachait en relief dans l'immense paysage plat. (Guillaumin 1904, 47)

Voilà qu'on nous envoie une vingtaine en reconnaissance pour fouiller un petit bois de sapins sur la gauche de la colonne. (Guillaumin 1922, 60)

Les descriptions agrémentées de termes maniérés laissent place à un style plus direct (« gauche » remplace « flanc ») arborant des expressions plus communes dans le français parlé (« voilà que »).

Il s'agit là d'un cas particulier à l'intérieur d'un dialogue, mais le récit premier, pris en charge par Tiennon, n'est pas réécrit dans un style plus parlé. Au contraire, Guillaumin s'efforce de corriger les « maladresses » de son écriture en visant un idéal de concision, « à la recherche de l'expression juste » (Guillaumin 1931 [1901], 11). Il développe ainsi une forme de simplicité qui emprunte plus au style littéraire de ses contemporains qu'à la syntaxe élémentaire apprise à l'école. L'auteur intègre cependant dans cette langue soignée un nombre croissant de termes régionaux et d'archaïsmes dans l'édition de 1922, puis dans celle de 1943. Cette hybridité constitue une variante à la réponse proposée par George Sand dans l'avant-propos de *François le Champi*, livre connu de Guillaumin, pour sortir du dilemme de la représentation du parler rural dans les romans :

Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas. [...]

– Mais leur langage exige une traduction ; il faut écrire en français, et ne pas se permettre un mot qui ne le soit pas, à moins qu'il ne soit si intelligible qu'une note devienne inutile pour le lecteur. [...] Mais raconte-la-moi *comme si tu avais à ta droite un Parisien parlant la langue moderne, et à ta gauche un paysan* devant lequel tu ne voudrais pas dire une phrase, un mot où il ne pourrait pas pénétrer. Ainsi tu dois parler clairement pour le Parisien, naïvement pour le paysan. L'un te reprochera de manquer de couleur, l'autre d'élégance. Mais je serai là aussi ; moi qui cherche par quel rapport l'art, sans cesser d'être l'art pour tous, peut entrer dans le mystère de la simplicité primitive, et communiquer à l'esprit le charme répandu dans la nature. (Sand 1853 [1848], 3, nous soulignons)

L'idée de traduction, reprise également dans l'avant-propos de *La Vie d'un simple*, souligne l'écart ressenti entre le français régional et le français standard. Le choix de Sand consiste en une « langue moderne » écrite « naïvement » pour réaligner la synthèse du français des lecteurs et de celui des paysans qu'elle met en scène. La lecture du roman relève néanmoins quelques surprises quant à la naï-

veté de la langue : hormis quelques « oui-da » et des répliques plus archaïsantes de la belle-mère de Madeleine,²⁴ les protagonistes s'expriment dans un français très soigné. François, à douze ans, exprime une pensée très réfléchie avec un style qui peut étonner chez un garçon dont la seule formation mentionnée est le catéchisme :

J'ai comme un repentir quand je prie pour l'âme de ma pauvre mère : c'est de ne l'avoir pas assez aimée. Je suis bien sûr d'avoir toujours fait mon possible pour la contenter, de ne lui avoir jamais dit que de bonnes paroles, et de l'avoir servie en toutes choses comme je vous sers vous-même ; mais il faut, madame Blanchet, que je vous avoue une chose qui me peine et dont je demande pardon à Dieu bien souvent : c'est que depuis le jour où ma pauvre mère a voulu me reconduire à l'hospice, et où vous avez pris mon parti pour l'en empêcher, l'amitié que j'avais pour elle avait, bien malgré moi, diminué dans mon cœur. (Sand 1853 [1848], 11-12)

Guillaumin reprend le dispositif de Sand en veillant à ne pas faire de Tiennon un « être impossible ». Michel Augé-Laribé semble confirmer le succès de cette opération, car il souligne lors de la remise du prix Olivier de Serres à l'écrivain bourbonnais que le mérite de ce dernier est d'avoir « fait entendre dans notre histoire littéraire une petite voix jusqu'alors inentendue » (cité dans Mathé 1966, 509). Afin de ne pas exclure les mots régionaux qui ne seraient pas « si intelligible[s] qu'une note devienne inutile pour le lecteur », Guillaumin développe par ailleurs les explications et reformulations qui se fondent dans le récit. Le procédé n'échappe pas à une certaine forme d'artificialité d'un point de vue énonciatif, mais il permet d'intégrer des termes garantissant l'authenticité du propos sans paraître de simples illustrations du parler des paysans bourbonnais.

La manière dont Émile Guillaumin met en scène le français populaire dans *La Vie d'un simple* n'est pas inédite. Il renonce en grande partie aux transcriptions et aux tours syntaxiques que l'on observe chez Balzac, afin de ne pas présenter la langue des paysans comme exotique et de ne pas stigmatiser ces derniers. George Sand avait déjà ouvert la voie, mais l'écrivain bourbonnais parfait le procédé en exploitant une langue simple, ce « français d'instituteur » dont parle N. Wolf, qui offre plus de vraisemblance que l'extrait de *François le Champi* cité plus haut. Contrairement aux écrivains issus de milieux aisés, ce « français des écoles primaires », évoqué par Poinot dans l'extrait cité plus haut, est celui acquis par Guillaumin, mais qu'il parvient à exploiter de manière littéraire pour en faire un style en accord avec son propos, amélioré d'édition en édition. En outre, l'auteur

24 « Ah ! c'est la fièvre de misère ! répondit la vieille en regardant François ; ça se guérirait avec de la bonne soupe ; mais ça n'en a pas. C'est le champi à cette femme qui a emménagé d'hier. C'est la locataire à ton homme, Madeleine. Ça paraît bien malheureux, et je crains que ça ne paye pas souvent. » (Sand 1853 [1848], 5)

ne se contente pas de mots stéréotypés (« Oui-da », etc.) : les termes régionaux et ceux relevant de l'argot du travailleur agricole sont nécessaires dans *La Vie d'un simple* pour décrire la réalité des paysans bourbonnais.²⁵ Guillaumin parvient ainsi à représenter le parler populaire ni de manière exotique ni par assimilation totale au français des textes littéraires, pour mieux faire entendre la voix du peuple.

Références bibliographiques

- Aron, Paul (2012) : « Éléments pour une poétique de l'écriture du travail et des travailleurs », dans : *Intercâmbio* 5, 32–49.
- Baggioni, Daniel (1993) : « Historique du concept de *français régional* », dans : *Travaux & documents* 3 (*La lexicographie variationniste en situation de contact*), Saint Denis, Université de la Réunion, 17–38.
- Balzac, Honoré de (1855) : *Les Paysans*, dans : *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, Houssiaux, 1855, vol. 18.
- Bauche, Henri (1920) : *Le Langage populaire : grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*, Paris, Payot.
- Bertucci, Marie-Madeleine (2019) : « Vers une conceptualisation de la notion de “français régional” : de la dialectologie à la sociolinguistique », dans : *Mots. Les langages du politique* 120, 167–183.
- Bonin, Marcel/Gaillardon, David (2010) : *Le parler du Bourbonnais*, Paris, Bonneton.
- Bourdieu, Pierre (1983) : « Vous avez dit “populaire” ? », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 46, 98–105.
- Brunet, Frantz (1964) : *Dictionnaire du parler bourbonnais et des régions voisines*, Paris, Klincksieck.
- Decorps, Antoine (2022) : *Émile Guillaumin, journaliste. Une morale populaire et un idéal d'élévation paysanne*, Paris, L'Harmattan.
- Dufter, Andreas/Zepp-Zwirner, Susanne (2025) : « Introduction », dans ce volume.
- Francard, Michel (1997) : « Insécurité linguistique », dans : Marie-Louise Moreau (dir.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga, 170–176.
- Gadet, Françoise (2003a) : « “Français populaire” » : un classificateur déclassant ? », dans : *Marges Linguistiques* 6, 103–115.
- Gadet, Françoise (2003b) : « La variation : le français dans l'espace social, régional et international », dans : Marina Yaguello (dir.), *Le grand livre de la langue française*, Paris, Seuil, 91–152.
- Gadet, Françoise (2007) : *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- Gagnon, Camille (1982 [1972]) : *Le Folklore bourbonnais*, vol. 4 : *Les parlers*, Roanne, Horvath.
- Grenouillet, Corinne/Reverzy, Éléonore (dir.) (2006) : *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

²⁵ C. Gagnon souligne d'ailleurs cette nécessité : « nombre de termes typiques, de tournures spéciales, principalement en matière de travaux rustiques, continuent à vivre et s'intercalent soudain dans la conversation. Ces expressions conservent en effet une utilité pratique en traduisant une nuance que le français ne rend pas » (1982, 23). Voir aussi Brunet (1964, XVIII).

- Guillaumin, Émile (1902) : *La Vie d'un simple*, manuscrit, Archives départementales de l'Allier, Fonds É. Guillaumin, 47J1.
- Guillaumin, Émile (1904) : *La Vie d'un simple*, Paris, Stock.
- Guillaumin, Émile (1918) : *La Vie d'un simple*, édition annotée par l'écrivain en vue de la réédition de 1922, Paris, Stock, Médiathèques Moulins Communauté, R-BP-2663.
- Guillaumin, Émile (1922a) : *La Vie d'un simple*, Paris, Nelson.
- Guillaumin, Émile (1922b) : *La Vie d'un simple*, épreuves d'imprimerie avec corrections de l'auteur, Paris, Nelson, Archives départementales de l'Allier, Fonds É. Guillaumin, 47J1.
- Guillaumin, Émile (1926) : « Vingt ans après », dans : *Le Peuple*, 17 mai, 1.
- Guillaumin, Émile (1931 [1901]) : *Tableaux champêtres*, Moulins, Crépin-Leblond.
- Guillaumin, Émile (2024) : *La Vie d'un simple*, éd. Cyrille François, Lausanne, Variance, www.variance.ch.
- Jaquier, Claire (2019) : *Par-delà le régionalisme : roman contemporain et partage des lieux*, Neuchâtel, Livreo-Alphil.
- Klinkenberg, Jean-Marie (1999 [1994]) : *Des langues romanes. Introduction aux études de linguistique romane*, Paris/Bruxelles, Duculot.
- Maingueneau, Dominique (2016 [1998]) : *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.
- Mathé, Roger (1966) : *Émile Guillaumin, l'homme de la terre et l'homme de lettres*, Paris, Nizet.
- Philippe, Gilles/Piat, Julien (dir.) (2009) : *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.
- Pillet, Elisabeth (2006) : « Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes », dans : Corinne Grenouillet/ Eléonore Reverzy (dir.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 219–229.
- Ponton, Remy (1977) : « Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du XIX^{ème} siècle », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 17–18, 62–71.
- Queneau, Raymond (1948) : « On Cause », dans : *Les Lettres françaises*, 6 mai, 1.
- Roche, Agnès (2006) : *Émile Guillaumin. Un paysan en littérature*, Paris, CNRS éditions.
- Sand, George (1853 [1848]) : *François le Champi*, dans : *Œuvres illustrées de George Sand*, vol. 3, Paris, Hetzel.
- Stock, Pierre-Victor (1936) : *Mémoire d'un éditeur*, deuxième série, Paris, Stock.
- Vernois, Paul (1963) : *Le Style rustique dans les romans champêtres après G. Sand : problèmes de nature et d'emploi*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Vigneau-Rouayrenc, Catherine (1984) : « Les guillemets ou l'énonciation non-verbale chez L.-F. Céline et H. Poulaille », dans : *L'information grammaticale* 20, 11–17.
- Vigneau-Rouayrenc, Catherine (1990) : « Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939 », dans : *L'information grammaticale* 47, 44–46.
- Wolf, Nelly (1990) : *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France.

Stephanie Bung

Saisir « par le dedans ». Création littéraire et langue du peuple dans *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe

Abstract: The Belgian author Madeleine Bourdouxhe (1906–1996) employs a specific metaleptic process in her narrative texts to delve into her characters' innermost thoughts and emotions. Through the use of a heterodiegetic narrative voice that, at times, appears to directly engage with her protagonists, she establishes a unique dynamic of intimacy and detachment within the world she portrays. This study scrutinizes the distinct linguistic register through which the narrative voice interacts with various characters in her works, particularly those who are unmistakably depicted as representatives of the working class, as exemplified in her renowned novel, *La Femme de Gilles* from 1937. How does Madeleine Bourdouxhe depart from conventional French language norms, and for what purpose, in utilizing her narrator to delve into the psyche of characters who exist outside her own bourgeois social sphere?

Keywords: metalepsis, *La Femme de Gilles*, working class representation, French language norms, Belgian Modernism

Mots-clé : métalepse, *La Femme de Gilles*, représentation de la classe ouvrière, normes linguistiques du français, Modernisme belge

1 Introduction

Quand en 1939, la revue *La Cité chrétienne* publie une enquête sur la relation entre christianisme et littérature, les éditeurs citent une lettre de Madeleine Bourdouxhe dans laquelle on peut lire, par rapport à la littérature notamment : « Voir, cette façon particulière qui appartient au romancier ou au poète, c'est-à-dire par le dedans, en une sorte de cœur à cœur avec les êtres et les choses [...] c'est là, il me semble, tout le secret. » (Kovács házy/Solte-Gresser 2011, 197). Écrire ce que l'on voit « par le dedans » permettrait à tout écrivain (et à toute écrivaine) – chrétien(ne) ou pas – de saisir une vérité, d'être fidèle à sa tâche : « Et c'est là que se pose le pro-

Stephanie Bung, Duisburg-Essen

blème de la création littéraire. Que l'écrivain dise ce qu'il « voit », il ne trahira pas son œuvre. » (Kovácsházy/Solte-Gresser 2011, 197). Dans cette déclaration engagée, ce qui surprend aujourd'hui, ce n'est pas tellement l'insistance sur le verbe *voir* – expression lourde de sens que nous n'avons pas la possibilité d'approfondir ici –, mais la confiance dans l'intériorité des êtres et des choses qui préserverait la création littéraire de la trahison. Aujourd'hui, les écrits d'Annie Ernaux par exemple s'appuient précisément sur l'impossibilité du « cœur à cœur » ne serait-ce qu'avec les êtres du passé qui furent les plus proches de l'auteure. Si celle qui a récemment reçu le prix Nobel de la littérature cite Arthur Rimbaud en proclamant « J'écirai pour venger ma race » (Ernaux 2022), c'est qu'elle est consciente de l'écart douloureux qui sépare désormais celle qu'elle fut de celle qui écrit. Loin de saisir les êtres et les choses « du dedans », les récits d'Ernaux témoignent au contraire de sa lutte permanente contre la *trahison*. Celle-ci est d'autant plus grave quand il s'agit de rendre compte d'une réalité particulière, à savoir celle de la classe ouvrière. Dans son plus fameux récit *La Place*, Ernaux avait déjà écrit :

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de *passionnant*, ou d'*émouvant*. Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. Aucune poésie du souvenir, pas de dérision, jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. (Ernaux 1983, 24)

En forgeant une « écriture plate » pour son travail d'écrivaine, Ernaux attire notre attention sur la question de la langue. Or, cette question étant curieusement absente de la lettre de Bourdouxhe, nous la poserons dans ce qui suit, en nous penchant sur l'œuvre de l'auteure belge et en étudiant notamment son roman *La Femme de Gilles*, publié chez Gallimard en 1937. Comment et dans quelle langue réaliser donc ce « cœur à cœur » avec une réalité qui – dans le cas du milieu ouvrier – n'est pas seulement extérieure à l'auteure individuelle, mais étrangère également au milieu littéraire qui était le sien ? Avant de nous immerger dans le roman à succès de Madeleine Bourdouxhe, nous présenterons brièvement l'écrivaine ainsi que la partie de son œuvre dont on peut légitimement dire qu'elle nous confronte au problème de la mise en scène de la *langue du peuple*.

2 Madeleine Bourdouxhe : Une écriture ni prolétarienne ni populiste

Née en 1906 à Liège, Madeleine Bourdouxhe est l'auteure d'une œuvre ténue, mais variée et originale. De son vivant, elle a publié trois romans et sept nouvelles (voir Nys 2012 [1992]), tandis que trois autres romans sont restés inédits (voir Kovács-házy/Solte-Gresser 2011, 210).¹ Fille aînée d'Élise et Julien Bourdouxhe dont la profession de technicien, puis de chef d'entreprise (voir Nys 2012 [1992]), permet à sa famille de vivre dans une certaine aisance, Madeleine est très tôt introduite dans le monde de la littérature. En témoigne l'anecdote suivante, mise en scène par Nadia Benzekri qui est la petite-fille de l'auteure et en a réalisé un très beau portrait filmique en 2004. Dans la séquence en question (Benzekri 2004, 6 :00–8 :00),² elle nous présente sa grand-mère comme un enfant espiègle qui lit *Madame Bovary* à l'âge de dix ans et contre le gré de ses parents qui prétendaient garder certains livres dans leur bibliothèque hors d'atteinte de leur progéniture. Cette anecdote de la bibliothèque verrouillée témoigne du milieu bourgeois dans lequel la future écrivaine avait évolué. L'histoire du geste hardi, dont est affublé la fille prodige voire prodigue, est d'autant plus emblématique que la jeune Bourdouxhe, dans les années vingt de l'Entre-deux-guerres, tourne le dos à la morale stricte de la bourgeoisie belge. Aux côtés de son mari Jacques Muller qu'elle épouse en 1927, elle fait partie de la bohème intellectuelle de Bruxelles où elle s'épanouit au milieu d'une jeunesse nourrie de surréalisme (voir Nys 2012 [1992]). « Personnalité du Tout-Bruxelles », « mondain », « brillant », « professeur prestigieux » (Benzekri 2004, 13 :46–14 :45), son mari l'encourage dans ses projets littéraires et semble partager sa vision d'une vie au-delà d'un conformisme bourgeois. Quand le manuscrit de *La Femme de Gilles* est sur le point d'être publié chez Gallimard, Muller soutient sa femme qui se rend souvent à Paris et l'exhorte amicalement à signer « d'une main ferme le contrat tant espéré » (Benzekri 2004, 17 :10–17 :32).

De ce qui précède, on peut donc conclure que le milieu ouvrier, dont Bourdouxhe fait le portrait dans plusieurs de ces textes, n'est pas celui de ses proches. L'auteure ne puise pas dans une expérience vécue personnellement lorsqu'elle décrit la vie quotidienne dans les nouvelles *Les jours de la femme Louise*, *Anna* et *L'Aube est déjà grise* par exemple, ainsi que dans son roman le plus connu, *La Femme de Gilles*. Mais si, par conséquent, ces ouvrages ne sont certainement pas autobiographiques voire prolétariens, l'étiquette *populistes* ne permet pas non

¹ Nous signalons que le roman *Mantoue est trop loin* (Bourdouxhe 2019) a été publié depuis la parution des bibliographies consultées (Nys 2012 [1992] ; Kovács-házy/Solte-Gresser 2011).

² Le documentaire est disponible sur *vimeo*.

plus de rendre entièrement compte de leur mode de fabrication. Selon Jacques Dubois (2011a, 126), qui le distingue nettement de la littérature de combat, « [...] le populisme entend se situer sur un plan essentiellement esthétique en mettant en valeur le pittoresque d'une certaine banalité d'existence. » Or, l'existence apparemment ordinaire des protagonistes des trois nouvelles – nous reviendrons sur le cas de *La Femme de Gilles* – est tout sauf pittoresque. À l'aide d'une description dense des corps, des gestes, des pratiques ainsi que du for intérieur des trois femmes, Bourdouxhe fait surgir une violence réprimée dont l'exhibition va bien au-delà d'une simple « illustration [populiste] d'un vaste canton trop peu fréquenté de la réalité sociale » (Dubois 2011a, 126). Certes, dans le récit ancillaire *Les jours de la femme Louise*, cette violence n'est encore qu'embryonnaire, couvant dans une sorte d'impasse émotionnel où se trouve la protagoniste.³ En revanche, elle n'est que trop visible dans le meurtre de Léa (*L'Aube est déjà grise*) qui, suite à une grève étouffée, tue un homme désigné par ses amis comme le bouc émissaire du pays. Mais c'est dans *Anna* que l'atmosphère est la plus menaçante et comme la fabrication de cette nouvelle relève d'une technique narrative qui est représentative de l'écriture de Bourdouxhe, nous nous attarderons un moment sur ce texte.

La protagoniste de la nouvelle et son mari Nicolas entretiennent une station-service longée par une route nationale. Tandis que Nicolas s'occupe des clients et du garage automobile, les travaux ménagers incombent à Anna. Les dialogues entre les époux tournent autour du repas notamment : « Alors, tu vas rester longtemps là ? On ne bouffe pas, non ? » demande Nicolas à sa femme qui pourtant n'était sortie de la maison que pour lui faire de la monnaie (Bourdouxhe 2009 [1949], 5). On mange et en grignotant la viande fade qu'elle avait préparée, Anna s'enfonce dans ses pensées : « [...] un homme sur une moto. Il allait vite. Il cognait un poteau. Sa tête cognait le poteau. Du sang fluide et rouge. Du sang qui reflue au cœur. L'homme était mort. Mort. » (Bourdouxhe 2009 [1949], 7). Bien entendu, cet homme est une pure fantaisie, rien n'indique qu'il s'agit de son mari qu'elle aime pourtant. En revanche, le sang que Nicolas n'hésite pas de verser en heurtant sa femme pour l'empêcher de sortir est bien réel :

3 Dans son article sur la nouvelle, Jacques Dubois compare *Les jours de la femme Louise*, publiée en 1947 dans *Les Temps modernes*, aux *Bonnes*, la fameuse pièce de Jean Genet, mise en scène dans la même année par Louis Jouvet : « Dans les deux cas néanmoins se fait jour ce qu'il y a de spéculaire et, à la limite, d'incestueux dans la relation de servitude. Il y va d'une proximité si grande que la révolte ouverte s'y avère impossible ; il y va plus encore de ce que la domination est exercée par une personne qui est elle-même en dépendance ou en puissance de l'être. Ce que Jean Genet dit dans l'éclat d'une grande parade et Madeleine Bourdouxhe au sein d'un petit récitatif subtil, tout en esquives et en suggestions. » (Dubois 2011b, 113–114).

[...] avec un sourire de demi-souffle, inaltérable, elle répond : « Mais je vais sortir, Nicolas... Puisque Bobby me l'a demandé... puisqu'il m'attendra... » Elle ne bouge pas, elle reste là devant Nicolas, figée et souriante. Je t'en ficherais, moi, des sourires de souffle. Nicolas a levé le poing, il la frappe juste au coin de la bouche, et le sourire d'Anna s'efface sous une étoile de sang. (Bourdouxhe 2009 [1949], 17–18)

La violence est donc bel et bien là, même s'il ne s'agit pour l'instant que celle dite *conjugale*. Celle-ci est rapportée par la voix hétérodiégétique de l'instance narratrice. En revanche, la violence vue de l'intérieure – transmise à l'aide d'une focalisation interne sur Anna – est imaginaire :

Anna ferme les yeux. Anna voit, et voit comme si elle le voyait, une moto qui arrive à toute allure, escalade le trottoir d'en face, écrase la femme au chignon. Le sang gicle, par jet, par gerbe, se répand partout, poisse tout, les pompes, les pavés, les murs, le mendiant, la route entière. (Bourdouxhe 2009 [1949], 13)

Introduits dans la tête d'Anna, nous assistons à un véritable *splatter movie* ; le sang, la violence imaginaires ne connaissent pas de limites. En dehors d'Anna, au contraire, les coups de poings sont rattrapés par les paroles gauches de Nicolas : « Je suis un violent, je suis comme ça, dit-il. Je te demande pardon. » Et puis, avant d'êtreindre sa femme plus ou moins par force dans le lit conjugal : « M'en veux pas ? Dis ? » (Bourdouxhe 2009 [1949], 22).

De cette description de quelques scènes choisies, on retiendra d'abord l'interdépendance complexe de l'intérieur et de l'extérieur. Bien qu'il y ait des figures de conduite telle la viande fade dont la préparation, puis la consommation mènent au for intérieur d'Anna, l'écart entre le *dedans* et le *dehors* est net. Les actions de l'homme ne se confondent jamais avec l'imaginaire de la femme et même si les deux formes de violences sont censées se répondre dans la conscience du lecteur, elles ne sont pas liées explicitement l'une à l'autre par la voix narratrice. Celle-ci joue un rôle ambigu, et c'est cette ambiguïté qu'il convient d'observer de plus près, car elle relève d'une mise en scène assez particulière du français non-standard. Lorsqu'elle rend compte des pensées d'Anna, quand elle est donc internement focalisée, cette voix n'exhibe pas de signes d'oralité populaire, ceux-ci étant généralement réservés au discours direct. Dans les scènes que nous avons choisies en guise d'exemple, c'est surtout la façon dont s'exprime Nicolas qui en témoigne. Ses paroles ne sont pas intérieures, elles n'incarnent pas ses pensées non-formulées. À une exception près : Au moment où il violente sa femme, Nicolas semble s'aviser de l'existence de la voix narratrice. C'est elle qui vient de qualifier le sourire d'Anna comme un sourire de « demi-souffle » ; sourire à peine visible, diaphane, fragile,

comme dans un rêve peut-être.⁴ Mais c'est apparemment en lui, Nicolas, que résonne le mot « souffle » dont la qualité métaphorique semble l'enrager davantage : « Je t'en ficherais, moi, des sourires de souffle. » Or, cette phrase même est extrêmement ambiguë. Elle n'est pas mise entre guillemets, il ne s'agit donc pas d'un discours direct. Cependant, ayant recours au pronom personnel « je », elle ne relève pas non plus d'un discours indirect libre. Aurions-nous affaire à un monologue intérieur, aussi bref soit-il ? Ou nous serions-nous trompés en presumant que la phrase aux allures brutales vient *du dedans* ? Et si la voix narratrice imitait la voix masculine, en s'adressant à Nicolas, lui tendant pour ainsi dire le miroir ? Ce ne serait pas la première fois qu'elle tente de dialoguer avec un personnage, abandonnant la focalisation interne pour s'ériger en interlocutrice voire en adversaire. Bien que ses appels extradiégétiques restent toujours sans réponse, ils se manifestent de temps en temps dans plusieurs textes de Madeleine Bourdouxhe et ils sont même assez fréquents dans son roman *La Femme de Gilles*. Dans ce qui suit, nous focaliserons notre attention sur ces interventions de la voix narratrice, tout en tenant compte des dénivellements linguistiques dont elle fait preuve.

3 *La Femme de Gilles* : Mise en scène d'un amour ravageur

Grâce à la publication de son premier roman, Madeleine Bourdouxhe pénètre dans le cercle de la NRF et se lie d'amitié avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir (voir Nys 2012 [1992]). Le *pacte* formé par le couple mythique, serait-il devenu une sorte de modèle pour les époux Muller ?⁵ On n'en saura jamais rien de précis et l'écriture de *La Femme de Gilles* est déjà terminée au moment où les couples se fréquentent dans les cafés de St-Germain-des-Prés. Toujours est-il que le roman témoigne d'une angoisse abyssale engendrée par la possibilité de perdre son grand amour, angoisse dont les écrits intimes des deux femmes – Simone et Madeleine – portent aussi les traces (voir Moi 1994 ; Benzekri 2004). Or, à la différence de Beauvoir, Bourdouxhe, dans son premier roman, transpose cette expérience aussi existentielle qu'amoureuse à un milieu social qui n'est pas le sien : Elisa, qui finira par se suicider pour avoir perdu l'amour, appartient au milieu ouvrier, tout comme

4 L'emploi figuré du mot « souffle » désigne, selon le TLFi, une « manifestation subtile de quelque chose » [II.A.1.c.a]. L'ajout du mot « demi » renforce donc la qualité délicate de ce sourire.

5 Nadia Benzekri (2004) le suggère dans son portrait filmique de Madeleine Bourdouxhe (séquence 14 :55 à 17 :07).

son mari Gilles qu'elle aime éperdument. Cet amour ainsi que le *habitus* particulier des protagonistes sont décrits avec soin dès l'entrée dans l'histoire :

« Cinq heures ... Il va bientôt rentrer ... » se dit Elisa. Et voilà qu'à cette idée elle ne peut plus rien faire. Elle a frotté, lavé, fourbi durant toute la journée, elle a préparé une soupe épaisse pour le dîner – ce n'est pas la coutume du pays de manger lourdement le soir, mais c'est nécessaire pour lui qui, à l'usine, ne déjeune que de tartines aux œufs. Et maintenant, ne fût-ce que pour mettre le couvert, ses bras s'engourdissent et retombent inertes le long de son corps. Un vertige de tendresse la fige, immobile et haletante, accrochée des deux mains à la barre de nickel du fourneau. C'est chaque jour la même chose. Gilles sera là dans quelques minutes : Elisa n'est plus qu'un corps sans force, anéanti de douceur, fondu de langueur. Éliisa n'est plus qu'attente. (Bourdouxhe 2004 [1937], 7)

Ce début de roman atteste de la façon condensée dont Madeleine Bourdouxhe manie souvent la description. Ici, elle introduit ses lecteurs directement dans le cœur de l'action. Le corps de la protagoniste – décrit partiellement, mais avec beaucoup d'attention – devient le lieu où se superposent l'activité fervente d'une femme au foyer (« frotté, lavé, fourbi », « mettre les couverts ») et la stupeur anxieuse d'une amoureuse qui attend celui qu'elle aime (« ses bras s'engourdissent et retombent inertes », « immobile et haletante »). La routine représentée par cette description (« C'est chaque jour la même chose ») est en même temps celle d'un ménage ouvrier et celle d'un drame intérieur qui sera déployé et accentué par la suite. Car Gilles sera séduit par Victorine, la sœur cadette d'Elisa. Pendant plus d'un an, le désir de son mari pour la jeune femme, pour qui l'adultère et la sexualité ne sont qu'un divertissement, fera mourir le cœur d'Elisa à petit feu. Celle-ci, dans l'espoir qu'il lui revienne après que Victorine se soit lassée de Gilles, ne dira jamais rien à personne et ne laissera rien paraître de son tourment. Jusqu'au dénouement mortel, Elisa ne sera jamais, comme nous l'apprenons dès la première page, « plus qu'attente ». Vu de l'extérieur, l'action du roman est donc assez minimaliste voire insignifiante. C'est à l'intérieur des personnages que le drame se joue, et ce jeu dramatique est tellement intense qu'il a été comparé à une tragédie racinienne (voir Scieur 2012 [1992] ; Kovács házy 2008, 164–165 ; Dubois 2011a, 128 ; Kovács házy/Solte-Gresser 2011, 180).

L'intensité s'accroît quand Gilles s'éprend de Victorine qui est venue rendre visite à sa sœur. La scène se passe dans la cuisine, Elisa étant montée à l'étage pour coucher ses enfants :

Elle [Victorine] s'assit de biais à la table, en face de Gilles. Elle prit un carnet pour timbres-primés qu'Éliisa avait déposé là et machinalement elle se mit à coller les timbres. Le désir ça naît comme ça, d'un rien. Gilles vit une petite gueule rouge qui s'ouvrait toutes les quelques secondes pour laisser passer une langue étroite que deux doigts caressaient doucement d'un petit carré de papier. Hébéte il regardait ça, sans geste. Souvent en regardant Éliisa il l'avait brusquement désirée, mais c'était d'un désir bien plus agréable et qui s'amplifiait

tout doucement. Cette fois, c'était une grande panique qui gagnait tout son corps et il avait l'impression que sa tête se gonflait de sang. [...] Il se leva, tourna autour de la table, alla s'appuyer à la barre du fourneau et resta ainsi, debout, avec des yeux énormes fixés sur Victorine. (Bourdouxhe 2004 [1937], 14)

La description d'un corps hébété, s'appuyant sur la barre du fourneau, rappelle celle de la stupeur d'Elisa au moment où Gilles est censé rentrer de l'usine. Effectivement, ce que les deux personnages ont en commun, c'est l'incapacité d'exprimer une grande émotion par des mots ou par des gestes contrôlés. Cependant, la façon dont la voix narratrice rend compte de l'état anxieux de Gilles diffère sensiblement de celle dont elle a décrit la scène quotidienne d'avant. C'est comme si cette voix, au moment où elle fait le récit du coup de foudre fatal de Gilles, se servait des mots et des expressions du personnage : « Le désir ça naît comme ça » ; « il regardait ça » ; « une petite gueule rouge ». Elle s'écarte du style neutre voire élevé qui lui sert de parler d'Elisa et dans lequel, de temps à autre, elle s'adresse à celle-ci. Ici, en revanche, la voix narratrice s'adresse à Gilles :

Va, mon pauvre Gilles, jusqu'ici il n'y a pas grand mal ... un grand désir d'homme [...] n'est pas grave. Le tout c'est de ne pas y prêter attention et de le laisser s'en aller tout seul, sans raison, comme il est venu. Mais la petite garce releva la tête : elle était de celles qui comprennent tout de suite et ne laissent pas passer l'occasion. (Bourdouxhe 2004 [1937], 14–15)

Est-ce pour le rassurer que la narratrice parle ainsi à Gilles ? Est-ce pour se moquer de lui et de son « grand désir d'homme » ? Même si la situation communicative n'est pas claire, une connivence s'installe entre la voix hétérodiégétique et le personnage. Par la suite, le ton de la confidentialité est maintenu pour caractériser Victorine :

Il y en a chez qui le cœur se développe d'une façon démesurée. Pour Victorine c'était le sexe qui prenait toute la place. Elle était née comme ça, elle n'en pouvait rien, la pauvre fille. Mais tout de même, c'est bien dégoûtant d'être comme ça. (Bourdouxhe 2004 [1937], 15)

Le recours ostensible à des tournures qui s'écartent clairement du français écrit (« elle était née comme ça » ; « c'est bien dégoûtant d'être comme ça ») ne peut pas être attribué à l'un des personnages. Elisa n'a pas encore pris conscience de la situation adultère qui se prépare dans son dos. Gilles et Victorine ne sont pas en mesure d'analyser la situation, étant donné qu'ils sont caractérisés comme des êtres dominés par leurs instincts. C'est donc bien la voix narratrice qui commente ici les événements dont elle est censée rendre compte et ce n'est pas l'unique fois qu'elle s'émancipe ainsi. Bien au contraire, l'intrigue du roman est truffée de ce qui nous paraît comme des moments forts du roman dans lesquels la voix narra-

trice semble être dotée d'une *vie* à elle-même, située entre le niveau intra- et extradiégétique du texte. Or, comme l'un des moments les plus forts du roman est probablement sa fin, nous l'étudierons dans ce qui suit avant de nous tourner vers d'autres séquences étroitement liées à la vie intérieure d'Elisa.

4 *La Femme de Gilles* : Prévenir le suicide d'Elisa

Dans son article sur *La Femme de Gilles* comme roman expérimental, Sylvie Thorel-Cailleteau examine cette technique singulière dont se sert l'auteure pour créer une connivence entre la voix narratrice et le personnage d'Elisa :

[...] ce que j'appelle 'la voix' est une création abstraite et labile, apparentée à un personnage, à laquelle Madeleine Bourdouxhe rapporte la possibilité même que le récit existe et qui forme aussi un double de 'l'héroïne' (terme un peu fort pour désigner Elisa). La voix assiste au mince drame d'Elisa, elle le borde et en relève à la fois la trivialité (Gilles trompe Elisa avec sa sœur) et la dimension tragique : un événement a interrompu le cours des jours et Elisa, peu à peu, en vient à se perdre [...]. (Thorel-Cailleteau 2011, 20)

En la désignant tout simplement comme *la voix*, Thorel-Cailleteau met le doigt sur la difficulté à définir cette technique que l'on pourrait en effet qualifier d'expérimentale. Dans son article, elle décrit cette voix comme « un fantôme de narrateur ou plutôt de narratrice » (Thorel-Cailleteau 2011, 20–21) installé dans le récit pour « rendre compte d'une réalité aussi ténue et surtout inaccessible, dès lors que tout se déroule au-dedans et doit être saisi du dedans. » (Thorel-Cailleteau 2011, 18). Avec Thorel-Cailleteau, on constatera donc qu'une simple focalisation interne ne suffit souvent pas pour atteindre ce but, et, comme nous l'avons déjà vu, c'est alors en s'adressant directement aux personnages que la narratrice-fantôme poursuit sa quête de vérité intérieure. Dans le cas d'Elisa, elle va jusqu'à supplier son personnage de renoncer à son dernier acte désespéré :

Debout près du haut panier d'osier elle [Elisa] est immobile, hagarde. Ses cheveux mal retenus se desserrent sur sa nuque. Oh ! ne perds pas courage, Elisa ! Rien n'a changé en toi... Tu as tant accepté des autres, sans jamais haïr, sans jamais punir, sans qu'un seul jour tu renonces... Accepte pour toi, aujourd'hui, ce moment de défaillance. Laisse reprendre des forces à ta chair exténuée... Dans quelques jours tu comprendras que ton amour ne t'a pas quittée... tu le retrouveras intact, puissant, immuable... Attends quelques jours... quelques heures... Déjà ce soir peut-être, lorsque tu verras ce grand corps musclé apparaître en costume de velours dans l'encadrement de la porte, tu sentiras à nouveau cette tendresse immense qui t'immobilisait, accrochée des deux mains à la barre de nickel du fourneau... (Bourdouxhe 2004 [1937], 153–154)

Thorel-Cailleteau (2011, 24) a raison de démontrer qu'il s'agit ici d'une reprise exacte du début du roman : Elisa, « hagarde », s'immobilise devant son besoin quotidien, incapable de saisir ce qui se passe en elle. C'est encore la voix qui l'exprime à sa place (« moment de défaillance » ; « ta chair exténuée »), lui montrant, à contrejour, ce qu'elle sent (« ton amour ne t'a pas quittée » ; « tu le retrouveras intact, puissant, immuable » ; « tu sentiras à nouveau cette tendresse immense »). La narratrice-fantôme va jusqu'à reprendre mot à mot ses propres paroles de l'*incipit* du texte (« accrochée des deux mains à la barre de nickel du fourneau » ; « tu verras ce grand corps musclé apparaître en costume de velours dans l'encadrement de la porte »). À travers cette métalepse ingénieuse, elle semble vouloir séduire le personnage, le reconduire à la vie tout en sachant qu'elle n'y réussira pas : « Mais elle [Elisa] ne pense pas, n'entend ni ne voit. Elle ne sent que ce vide étrange autour d'elle. Non, ne serait-ce qu'un seul jour elle ne peut vivre sans cet amour. » (Bourdouxhe 2004 [1937], 154). C'est la dernière fois que nous avons accès à l'intérieur du personnage. Après ce refus net d'Elisa, rapporté en style indirect libre (« Non, ne serait-ce qu'un seul jour elle ne peut vivre sans cet amour. »), la narratrice s'abstient d'intervenir. Ce qui suit, c'est la description minutieuse des actions qui mènent directement à la mort, survenue après la chute d'une fenêtre du grenier :

Elle avance, les bras étendus, tâtonnant dans un monde mort où elle ne se retrouve pas. Par la fenêtre basse du grenier on voit, au loin, les hauts fourneaux qui brûlent de toutes leurs flammes, de toutes leurs fumées. Elisa ne regarde pas au-dehors. Elle lève les mains, s'agrippe au châssis, monte sur l'étroit appui de bois. Elle est grande, pour ne pas toucher les solives du plafond elle doit courber un peu la tête. Un instant elle appuie la joue contre le plâtre du mur, elle a les yeux fermés, le visage serein et presque souriant. (Bourdouxhe 2004 [1937], 154)

Cette description a de quoi stupéfier les lecteurs et lectrices du roman. C'est comme si, après avoir inventé *la voix* pour lui donner du courage, Bourdouxhe abandonnait son personnage à son destin fatal. À en juger par sa neutralité relative, la narratrice aussi semble s'être retirée d'Elisa. Après l'échec de sa dernière tentative, elle ne l'accable plus de sa complicité. Selon Paul Aron (2011, 163), « le retrait de la narratrice crée une sorte d'appel d'air, il force le lecteur à prendre sa place et à interpellier à son tour l'énigme nommée Elisa. » Mais est-ce qu'il s'agit forcément d'un retrait ? Nous proposons une interprétation légèrement différente de cette fin perturbante. Dans la perspective qui est la nôtre, *la voix* n'a pas abandonné son personnage. Elle est toujours là, tout près d'Elisa dont elle suit chaque mouvement filigrane avec précision. Certes, elle s'abstient des commentaires, mais elle n'a pas pour autant cessé d'observer le personnage, de lui consacrer énormément d'attention (« tâtonnant dans un monde mort où elle ne se retrouve pas » ; « pour ne pas toucher les solives du plafond elle doit courber un peu la

tête » ; « le visage serein et presque souriant »). S'il est donc vrai qu'elle renonce à la connivence et à l'introspection, l'attention est un don qu'elle ne retire pas à Elisa. Ce n'est pas rien et nous allons revenir sur ce point en guise de conclusion. Mais avant de conclure, il convient de relever d'autres moments forts du roman pour étayer l'hypothèse que *la voix*, tout en prétendant de saisir son personnage « par le dedans », soit obligée de reconnaître qu'une pareille introspection pose problème.

5 *La Femme de Gilles* : Traduire la pensée d'Elisa

Ayant compris que son mari désire Victorine qui s'amuse à le séduire, Elisa se souvient d'un temps révolu et plus précisément du jour quand Gilles avait reçu l'offre de travailler à l'étranger. Après un moment d'euphorie, le couple s'était décidé de décliner cette offre, de ne pas partir. Maintenant et tout en répondant par la négative, Elisa semble se demander si elle aurait pu échapper à son calvaire si on s'était décidé autrement, à l'époque.

Ici Victorine et ailleurs d'autres jeunes filles blondes ou noires, Berthe, Edmée ou Marie... Aller d'un monde à l'autre... Est-ce cela le monde ? N'est-ce pas plutôt une chose toute petite, invisible, confuse, enfouie au fond de nous-mêmes et que toujours nous emmenons avec nous... Être loin... être ici... n'est-ce pas, Elisa ? Peut-être ne pense-t-elle pas en ces termes, et cependant c'est exactement cela qu'elle s'exprime par ces longs soupirs profonds, cette immobilité pesante, par ces yeux lourds qui fixent une des boules de nickel du fourneau. On a chacun sa manière de penser. (Bourdouxhe 2004 [1937], 64)

Une fois de plus, *la voix* s'adresse ici au personnage (« n'est-ce pas, Elisa ? ») avant de poursuivre en adoptant une focalisation zéro : la narratrice ne *voit* plus par les yeux du personnage, mais elle *sait* ce qu'il pense. S'il s'agit donc d'une technique narrative plus ou moins classique, l'effet qui en résulte ne l'est pourtant pas. La perspective adoptée nous paraît étrangement de biais, vaguement externe d'abord (« Peut-être ne pense-t-elle pas en ces termes »), puis fermement interne (« et cependant c'est exactement cela qu'elle s'exprime »). Or, si le personnage ne pense pas « en ces termes », quels seraient les termes exacts dans lesquels il s'exprimerait, s'il en avait les moyens ? Le procédé de *la voix* permet donc de poser la question qui, dans la perspective qui est la nôtre, nous intéresse vivement : comment accéder à la pensée d'Elisa et dans quelle langue – français standard ou populaire – l'exprimer ? En analysant une dernière scène du roman, nous tenterons d'y répondre, afin de mieux cerner la problématique principale de notre propos, à savoir celle de l'usage de la langue du peuple.

Au début de la scène en question, nous suivons la protagoniste à l'intérieur d'une église où, dans le quotidien désolant qui est le sien, elle cherche refuge.

Elisa n'a jamais su prier, après très peu d'instant elle se retrouve, distraite, ne sachant plus où elle en est, elle a pensé à un tas de petites choses qui se sont infiltrées entre les mots, en ont arrêté le défilé, en ont pris soudain la place sans qu'elle s'en rende compte. [...] Elisa n'est capable que d'un seul recueillement : elle pense : « Dieu » ou « Jésus » et alors, doucement, se déplie dans son esprit l'image d'une grande puissance, confuse et rayonnante, que, durant plusieurs minutes, elle aime, sans gestes et sans paroles. (Bourdouxhe 2004 [1937], 82)

La scène nous découvre d'abord une limitation : faute d'occasions dans sa vie quotidienne, Elisa n'a pas l'habitude du recueillement. Son esprit trouve néanmoins les moyens d'y parvenir : elle aime Dieu sous l'impact d'une image (« d'une grande puissance » ; « confuse et rayonnante »), déclenchée par quelques mots (« Dieu » ; « Jésus ») et qui la mène directement (« sans gestes et sans paroles ») à une vision de son for intérieur. Pour maîtriser l'éparpillement mental qui est le sien, Elisa pense par images. Si *la voix* était donc à même de percevoir ces images, une traduction fidèle de sa perception serait une *ekphrasis*. En effet, ce qui suit nous en livre un excellent exemple : en contemplant une statuette de Saint-Sébastien, Elisa a enfin droit à une brève consolation.

Au fond de l'église, un étroit socle de bois supporte, sans fleurs et sans cierge, la petite statue d'un saint dont Elisa ignore le nom. Corps mince d'adolescent en plâtre nacré, devant un arbre brun à trois branches défeuillées. Il élève les bras, joint les poignets au-dessus de la tête, ses pieds touchent à peine le sol, et tant semble immatérielle sa douce chair dévêtue que si ce n'étaient les liens qui barrent ses poignets et ses chevilles on croirait qu'il s'élève de la terre en une pose gracieuse. Avec son beau visage résigné, ses yeux noyés de tristesse, il doit connaître toutes les douleurs et toutes les amours... Douleurs intérieures qui l'imprègnent si bien qu'il supporte presque sans souffrance et plutôt comme un ornement les treize flèches qui le percent aux épaules, au côté, à la saignée des bras, aux poignets... elles le pénètrent sans que sa chair [ne] se déchire ni saigne, elles ne le blessent pas, elles le mélancolisent. (Bourdouxhe 2004 [1937], 83f.)

Cette belle description relève d'une articulation délicate de l'extérieur (de la statue) et de l'intérieur (du personnage). Elle révèle une représentation de la douleur qui est celle d'Elisa, même si elle ne connaît pas Saint-Sébastien. Celui-ci est décrit avec des mots que la protagoniste ne connaît pas (« plâtre nacré » ; « douleurs intérieures qui l'imprègnent » ; « mélancolisent »), mais l'impact de sa souffrance est si puissant que, littéralement, elle l'absorbe : « Elisa regarde subjuguée le petit martyr pour elle anonyme, et il lui semble que la jeune gorge de plâtre rose se gonfle et palpite comme un pigeon blessé. » (Bourdouxhe 2004 [1937], 84). Puis, à son tour, elle « soupire longuement, soulevant fort ses beaux seins trop lourds. » (Bourdouxhe 2004 [1937], 85).

Abordons donc le dernier versant de notre réflexion, à savoir le choix de la langue (du peuple) pour rendre compte d'une vie intérieure du milieu ouvrier. Dans la scène que nous venons d'analyser, l'introspection d'Elisa n'est pas un phénomène de ventriloquie, car il est évident que les mots de la narratrice pour décrire la statue de Saint-Sébastien ne sont pas ceux d'Elisa. Or, c'est précisément cela l'essentiel de la scène : au lieu d'une *projection* dans la pensée du personnage, la narratrice fait une *description* de la réalité extérieure. Comme à la fin du roman, *la voix* s'abstient ici de tout commentaire, laissant aux lecteurs et aux lectrices le soin de comprendre ce qui se passe en Elisa. À l'aide d'une observation précise et attentive, la narratrice se rapproche de son personnage et l'accompagne discrètement. À la différence de ce que l'on aurait pu croire, elle ne procède donc pas nécessairement par l'immersion pour saisir ses personnages « par le dedans ». Certes, il lui arrive des fois de se projeter à l'intérieur d'Elisa, mais le plus souvent, elle la décrit de l'extérieure. C'est surtout dans les temps forts du roman que la narratrice procède ainsi, et c'est dans ces moments qu'elle a toujours recours à des mots choisis qui relèvent d'un registre élevé de la langue française. En revanche, sa façon de s'exprimer est beaucoup moins soutenue lorsqu'elle se tourne vers les autres personnages du roman. Son ton et le registre de sa langue changent brusquement quand il est question d'expliquer la conduite de Gilles ou de Victorine. Avec une ironie cinglante, *la voix* souligne la distance qui la sépare d'eux : « Vas, mon pauvre Gilles, jusqu'ici il n'y a pas grand mal ... un grand désir d'homme [...] » (Bourdouxhe 2004 [1937], 14), ou encore dans le cas de Victorine : « [...] si l'on a un sexe, n'est-ce pas, c'est pour s'en servir. Et pourquoi pas ? Vas-y donc, sale petite garce de fille [...] » (Bourdouxhe 2004 [1934], 114). À l'inverse de ce qui a été suggéré par Sylvie Thorel-Cailleteau (voir 2011, 21), nous ne pensons donc pas que ces mots de *la voix* traduisent la pensée profonde d'Elisa. S'il est clair que la narratrice prend ici parti pour la victime de l'adultère, du point de vue de l'énonciation l'une ne se confond pas avec l'autre. L'émotion voire le courroux dont ces paroles témoignent ne sont pas ceux d'Elisa. Celle-ci ne s'exprime nulle part ainsi (« sale petite garce de fille »).⁶ La mise en scène de la langue du peuple, Bourdouxhe l'a réservée aux scélérats du roman.

6 Elisa n'est pas en mesure de leur en vouloir. Même dans les pires moments, elle défend Gilles (voir Bourdouxhe 2004 [1937], 133), et le plus grand tort qu'elle peut faire à Victorine, c'est ce rire éclatant qu'elle ne peut pas retenir quand sa sœur se voit ridiculisée par des passants : « - Ho hé... Mistinguett ! lance-t-il en poussant l'autre du coude, et ils continuent leur chemin en sifflotant. Elisa a éclaté de rire... la tête penchée vers les bras, elle ne peut plus s'arrêter. » (Bourdouxhe 2004 [1937], 51).

6 Conclusion : Le don de l'attention

Ainsi, la complexité du rapport de l'extérieur à l'intérieur que nous avons déjà relevée dans la nouvelle *Anna* rejaillit d'une manière significative sur la question de la langue. Dans les cas où ce rapport ne semble pas poser de problème, l'extérieur ne dévient pas beaucoup de l'intérieur des personnages, *la voix* a tendance à imiter la langue du peuple : Gilles, qui parle « en goujat » (Bourdouxhe 2004 [1937], 93) et qui n'est pas en mesure de comprendre ce qui se passe en lui ; Nicolas, qui brutalise sa femme sans renoncer pourtant à coucher avec elle ; Victorine qui détruit la vie de sa sœur sans même s'en rendre compte. Si la connivence linguistique affichée par *la voix* peut être lue comme une forme de *trahison* de ces personnages, c'est une trahison intentionnée qui sanctionne l'abjection des actions qu'ils commettent. En revanche, les vies intérieures d'Anna et d'Elisa sont toujours décrites dans un style neutre voire élevé. On peut se poser la question de savoir si ce procédé n'est pas aussi une forme de trahison par la langue, vu que ces personnages féminins appartiennent aussi au milieu ouvrier. Toujours est-il que cette manière de procéder est le résultat d'une *traduction*. Traduire la pensée d'Elisa par exemple, c'est comme si l'on décrivait une image. C'est ainsi que la traduction peut tourner en une véritable *ekphrasis* : celle du film d'horreur qui se déroule dans la tête d'Anna ou celle de la statue d'un saint que l'esprit d'Elisa absorbe dans la détresse la plus extrême.

Au début de notre contribution, nous nous sommes confrontés à un dilemme : comment saisir « par le dedans » une réalité à jamais extérieure de nous-mêmes ? Même si Madeleine Bourdouxhe ne semble pas avoir évolué dans des cercles où fut proclamée la littérature prolétarienne,⁷ cette question – qui était bien dans l'air de son temps – l'a travaillée. Sa lettre publiée dans *La Cité chrétienne* en 1939 témoigne de sa prise de position dans le débat autour de la responsabilité éthique de la littérature, envers les classes défavorisées notamment. Or, cette lettre fait l'impasse sur l'usage de la langue du peuple et il fallait donc se tourner vers l'écriture même des textes dans lesquels l'auteure expérience une sorte de « cœur à cœur » avec les êtres et les choses issus d'un milieu ouvrier. Cette expérience l'a menée à une technique expérimentale, à savoir l'invention d'un « fantôme de narratrice » (Thorel-Cailleteau 2011, 21) situé quelque part au-delà des niveaux extra- et intradiégétiques des récits. Cependant, cette narratrice (surnommée *la voix*) peut rester aussi à l'écart des personnages. Certes, souvent elle n'hésite pas à gloser leurs pensées, mais dans les moments forts du texte, elle semble plutôt

7 Dans sa bio-bibliographie de l'auteure, Florence Nys (2012 [1992]) fait pourtant mention de plusieurs rencontres entre Bourdouxhe et Henry Poulaille en 1936.

reculer devant le « cœur à cœur » avec une réalité qui n'est pas la sienne. S'agit-il toujours d'une prise de distance ? Dans les cas où elle s'adresse à des personnages secondaires, on dirait que oui, ne serait-ce que pour dénoncer leur vilénie. Mais il y a aussi l'abstention de *la voix* qui relève de la discrétion et semble indiquer l'envers de la médaille. Comme nous l'avons suggéré en lisant à rebours la fin du roman *La femme de Gilles*, il y a au moins un personnage qui est à même de prendre ses distances par rapport à *la voix* : Elisa, tout en avançant inéluctablement vers sa mort, « ne pense pas, n'entend ni ne voit ». (Bourdouxhe 2004 [1937], 154). Cependant, elle est toujours entourée par les soins de la narratrice. Celle-ci l'accompagne en rendant compte de chaque mouvement d'Elisa, aussi ténu soit-il. Elle lui prête toute son attention, même si elle renonce à la prétention de la saisir « par le dedans ». C'est probablement en ce dernier moment qu'elle est le plus près de son personnage dont elle soutient la décision sans la comprendre. Ainsi, tout en exposant les failles inscrites dans le « cœur à cœur » avec Elisa, l'humble femme de Gilles, l'écriture de Madeleine Bourdouxhe puise dans une source précieuse qui est aussi à la disposition de chacun et chacune de nous : respecter l'opacité de l'autre sans renoncer pour autant à lui faire don de notre attention.

Références bibliographiques

- Aron, Paul (2011) : « Engagement personnaliste d'une femme de conviction », dans : Cécile Kovácsházy/Christiane Solte-Gresser (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 161–170.
- Benzekri, Nadia (2004) : *Une Lumière dans la nuit. Un Portrait de Madeleine Bourdouxhe*, <https://vimeo.com/85954737/> (consulté le 07/06/2023).
- Bourdouxhe, Madeleine (2004) [1937] : *La Femme de Gilles*, Arles, Actes Sud.
- Bourdouxhe, Madeleine (2009) [1949] : *Les Jours de la femme Louise et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud.
- Bourdouxhe, Madeleine (2019) : *Mantoue est trop loin*, Lasne, Névrosée.
- Dubois, Jacques (2011a) : « Madeleine Bourdouxhe dans la mouvance populiste », dans : Cécile Kovácsházy/Christiane Solte-Gresser (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 125–128.
- Dubois, Jacques (2011b) : « Les Jours de la femme Louise. La joie de servir ? », dans : Cécile Kovácsházy/Christiane Solte-Gresser (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 107–114.
- Ernaux, Annie (1983) : *La Place*, Paris, Gallimard.
- Ernaux, Annie (2022) : *Conférence Nobel*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/201000-nobel-lecture-french/> (consulté le 07/07/2023).
- Kovácsházy, Cécile (2008) : « Relire Madeleine Bourdouxhe », dans : *Roman 20-50*, 2008/1 (N°45), 159–172.
- Kovácsházy, Cécile/Christiane Solte-Gresser (dir.) (2011) : *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles, Peter Lang.

- Moi, Toril (1994) : *Simone de Beauvoir. The making of an intellectual woman*, Hoboken, Blackwell.
- Nys, Florence (2012) [1992] : « Bio-bibliographie de Madeleine Bourdouxhe », dans : *Textyles* 9, <https://journals.openedition.org/textyles/1993/> (consulté le 07/07/2023).
- Scieur, Anne (2012) [1992] : « La dimension tragique dans *La Femme de Gilles* », dans : *Textyles* 9, <https://journals.openedition.org/textyles/2012/> (consulté le 07/07/2023).
- Thorel-Cailleteau, Sylvie (2011) : « La Femme de Gilles. Roman expérimental », dans : Cécile Kovácsházy/Christiane Solte-Gresser (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 17–26.
- TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>.

Vincent Berthelier

Du titi au truand : argot et effet d'argot dans le roman noir français d'après la Libération

Abstract: This article presents a stylistic study of French crime novels published between the 1950s and the 1970s. This study aims to examine the function of slang in these literary works and to analyse the various stylistic devices used by authors to simulate slang which goes beyond the traditional language and lexicon associated with the working or criminal classes. The study explores how these novels employ exaggeration and high-degree expression to codify the popular and criminal atmospheres they depict. This creative use of language serves to enhance the authenticity of the setting as well as to showcase the authors' stylistic ingenuity; by employing these devices, writers are able to circumvent the issues of intelligibility often posed by slang, thereby making the narrative accessible to a broader audience while maintaining the desired atmosphere. The analysis demonstrates how these techniques contribute to the richness and depth of the genre, reflecting broader social and cultural dynamics of the time.

Keywords: stylistics, crime novels, slang, hardboiled, popular novel

Mots clés : études de stylistique, roman policier, argot, « hardboiled », roman populaire

1 Introduction

Cet article propose une étude stylistique des romans noirs français publiés après l'Occupation et la Libération. Il s'agira de réfléchir au rôle joué par l'argot dans une production littéraire qui prétend représenter le peuple, ou du moins la fraction des classes populaires vivant d'activités illégales. Je m'attarderai aussi sur différents ressorts stylistiques permettant de produire un effet d'argot qui connote les classes populaires ou dangereuses (pour reprendre un amalgame hérité du XIX^e siècle), sans se limiter à un usage lexical spécifique.

Je commencerai par souligner la confusion, fréquente dans le langage courant, entre argot, jargon, langue populaire ou langue orale. Si l'on cherche à déli-

Vincent Berthelier, Paris

miter le phénomène de façon plus stricte, l'argot est un jargon, au sens de « langue professionnelle » ; mais c'est un jargon d'un type bien particulier. C'est la langue des classes dangereuses, du « milieu », de celles et ceux qui se livrent à des activités professionnelles illicites : vol, contrebande, prostitution, proxénétisme, etc. (Becker-Ho 1993 [1990]). À l'origine, l'argot est un cryptolecte, c'est-à-dire non pas une terminologie employée par souci de précision professionnelle, mais un lexique codé, destiné à n'être compris ni des « caves » (non-initiés, clients ou victimes) ni des « bourres » (la police) (Schwob 1989 [1889]).

Le premier exemple d'utilisation littéraire de l'argot au sens strict, c'est le jargon des Coquillards, utilisé par Villon dans ses ballades en jargon – cet argot étant par ailleurs documenté grâce aux minutes du procès de la bande. Si l'argot des Chauffeurs d'Orgères au XVIII^e siècle n'a pas connu de fortune littéraire particulière, il y a un regain d'intérêt pour l'argot de la part des écrivains romantiques (quoique son usage, chez Hugo par exemple, reste anecdotique). C'est seulement vers la fin du XIX^e que l'argot commence à se faire une place plus importante en littérature, grâce aux aspirations sociologiques des écrivains naturalistes et à l'émergence d'une linguistique non normative, ouverte aux variétés des français (Meizoz 2001). Les chansons d'Aristide Bruant (par ailleurs auteur d'un dictionnaire d'argot) ou de Jehan Rictus rendent également manifeste le goût du public (bourgeois et populaire) pour la langue des « bas-fonds », et pour les histoires de maquereaux et de prostituées, dont la vision romantique se perpétue dans l'entre-deux-guerres chez Francis Carco, avant de disparaître peu à peu (Kalifa 2013, 271). La littérature d'après 1918 (Barbusse) s'enrichit quant à elle de l'argot militaire, parfois lui-même agrémenté d'inventions langagières purement littéraires (Céline, dont l'influence sur un certain nombre des auteurs que je traite ici est considérable).

D'un point de vue linguistique, il ne s'agit évidemment plus du même argot, tant dans son usage que dans ses origines. L'argot cryptolecta, réservé aux initiés ou aux criminels organisés, finit par entrer dans le domaine public et dans la langue courante, principalement à l'oral (Stein 1974). De là, une partie de la confusion mentionnée initialement, et notamment de l'indistinction entre l'argot et ce qu'on appelle « français non-conventionnel » (cf. p. ex. « File-moi ton bouquin » plutôt que « donne-moi ton livre », variantes susceptibles d'être pratiquées par tous les locuteurs, Blanche-Benveniste 1997). Qui plus est, cette dimension de langue secrète tend à disparaître au cours des XIX^e et XX^e siècles, au profit d'usages plus ludiques et conniventiels de l'argot (Sourdou 2002). D'un point de vue sociolinguistique, si l'argot renvoie à des lexiques développés par des groupes criminels, il est de fait la langue d'une fraction des classes populaires, mais il ne s'y limite pas exactement : si les voyous sont plutôt censés venir du ruisseau, la fin des années 1930 correspond

à une professionnalisation et à un relatif embourgeoisement du crime, qui substitue le gangster à l'apache (Auda 2013 ; Kalifa 2013).

Qu'en est-il alors de l'argot dans le roman noir ? Le genre noir, distinct du roman policier, émerge en France avec Léo Malet, puis avec des collections telles que la fameuse « Série noire », dirigée par Marcel Duhamel. À l'origine, ces collections publient surtout des traductions d'auteurs anglo-saxons (Raymond Chandler, Peter Cheyney), dont les romans sont caractérisés par leur atmosphère poisseuse, leur pessimisme amoral et leur violence crue. Les adaptations françaises de ces romans se font dans une langue « argotique », mais au sens vulgaire du terme : les traducteurs emploient une langue vaguement oralisée en recourant à ses marqueurs les plus facilement identifiables (apocopes, aphérèses, dislocations syntaxiques et quelques variantes banales du « français non-conventionnel »). Le résultat est jugé artificiel et pas toujours convaincant (Lhomeau 2010, 62–66).

La Série noire commence ensuite à recruter des romanciers français, et ce recrutement s'accompagne de tout un travail médiatique. Marcel Duhamel fait circuler des notices biographiques de ses auteurs, laissant entendre qu'ils sont issus du peuple et qu'ils ont connu les aléas de l'existence (Lhomeau 2010, 63). C'est le cas avec les deux grands succès français de la Série noire. *Touchez pas au grisbi* ! d'Albert Simonin (1905–1980) paraît en 1953 et est couronné par le prix des Deux Magots. Sa sortie a elle aussi été soigneusement préparée. Afin de garantir que l'on s'encanaillera à la lecture, la notice du livre énumère tous les petits métiers exercés par Simonin, ancien chauffeur de taxi ayant côtoyé la pègre¹ : ce sont en effet des histoires de règlements de comptes entre truands qui font la matière de ce roman, comme de la plupart des romans noirs de cette époque.

Même chose pour *Du rififi chez les hommes* d'Auguste le Breton (1913–1999), qui paraît la même année. L'auteur vient du milieu, c'est un ami du truand Jo Attia (présent à la soirée de lancement du livre), et tout cela est censé garantir la pureté de son argot. La préface du *Rififi* précise même que « son langage, en ce qu'il a d'argotique, est strictement celui de la dernière heure sur la Butte Montmartre ».²

1 Simonin, alors inconnu du public, était aussi un ancien imprimeur qui avait coécrit avec le collaborateur Henri Coston une brochure pétainiste sous l'Occupation (Coston/Simonin 1943).

2 Préface de Marcel Sauvage (le Breton 1999 [1953], 9). Marcel Sauvage, qui a lancé le Breton, revient aussi sur les mérites littéraires du milieu français, qui n'aurait rien à envier aux truands de Londres ou de New York. Sur la mise en scène qui a accompagné la sortie de *Du rififi chez les hommes*, par ailleurs immense succès de librairie, cf. Lhomeau (2011).

2 Cryptolecte, connivence and mise en scène

De quel argot parle-t-on donc ? Prenons ce passage de Simonin :

J'en écrasais à fond quand Pierrot est venu me secouer.
 – Quelle heure il est ? j'ai demandé, complètement sonné.
 – Midi moins le quart, mec, mais on graine tout de suite !
 Une telle hâte pour la tortore, chez Gros Pierrot, c'était pas courant. Il s'est expliqué :
 – Faut qu'on fonce à ma campagne... Ton raton, on l'a oublié ! Tu vois pas qu'y quimpe aussi ?
 – T'as dit qu'il pouvait tenir deux ou trois jours.
 Le Gros haussait les épaules, découragé.
 – Max ! J'ai bonni ça comme autre chose, pour lui filer les flubes... Comment que tu veux, mon pote, que je sache !
 Je la sentais, la vape imminente ! J'en sortirais pas de jouer les croque-morts, maintenant !...
 Mais sécolle, s'il m'avait fait ce vanne de canner, je tenterais pas le saut périlleux pour ses obsèques !... (Simonin 2000 [1953], 217–218)

« Écraser », « grainer », « tortore », « raton », « quimper », « bonnir », « flubes », « vape », « sécolle », « vanne », « canner » : un mot d'argot par ligne, le ratio est assez représentatif de l'œuvre de Simonin. On a affaire à un phénomène de substitution lexicale très poussée, dans un objectif de créativité verbale et littéraire. En effet, quand on regarde dans le détail, on voit que plusieurs de ces mots étaient soit déjà en usage au siècle précédent (*flube*, *bonnir*, *canner* ou *tortorer*), soit sont passés dans la langue orale contemporaine. Cela n'empêche pas de produire un effet d'hermétisme, ne serait-ce que par la densité du lexique argotique. Le récit est d'ailleurs accompagné d'un glossaire ; le chiffre est donné avec sa clef – ce qui produit un effet de connivence pour le lecteur capable de déchiffrer d'emblée que les *vapes* et les *vannes* sont des « déveines ». De ces éléments, il ressort donc que l'argot perd sa fonction originelle de cryptolecte professionnel, en bonne partie disparue au XX^e siècle. Comme le dit Pierre Mac Orlan dans sa préface du roman, celui-ci « n'utilise que rarement des mots secrets » (Simonin 2000 [1953], 8). Cette fonction de brouillage est détournée et mise en scène dans les romans, à destination du lecteur de la Série noire qui désire de l'authenticité. Albert Simonin lui-même théâtralise la séparation entre les caves et les affranchis : dans l'avertissement (« Les non affranchis sont invités à consulter le Glossaire argotique en fin de volume »), dans l'épigraphe (extrait d'une chanson intitulée « Les caves et les affranchis ») et dans le sous-titre du glossaire (« Pour faciliter aux caves la compréhension de ce qui précède »). Voilà qui relève au fond d'un usage essentiellement « ludique et conniventiel » de l'argot – ce qu'un critique a même proposé de rebaptiser « jargon » (Sourdout 1991 et 2002). Et s'y articule, bien sûr, l'oralisation du récit (« comment que tu veux ») et son style « imagé » (« je tenterais pas le saut périlleux »).

Chez Auguste le Breton, il y a tout de même une tentative d'actualisation de la fonction cryptolectale et hermétique de l'argot :

Pour que les caves qui les serraient de trop près n'entravent pas, elle ajouta en verlen : « Qu'est-ce qu'ils viennent tréfour les draupers à cette heure-ci ? Pourvu qu'ils fassent pas une flera. Ça serait le quethou ; j'ai pas encore gnéga une nethu. » Le micheton qui lui pelotait les fesses la regarda ébahi. « Qu'est-ce que tu racontes, mon chou ? En voilà une drôle de langue ! » (Le Breton 1999 [1953], 36–37)

Il faut savoir qu'Auguste le Breton revendique la paternité du « verlen », qu'il se serait mis à pratiquer sous l'Occupation, pour ne pas être compris de la police et des gestapistes (voir, dans cette réédition du roman à cette même page, la note, datée de 1992, où Le Breton raconte cette anecdote historique et autobiographique). On aurait donc un cryptolecte véritable, à l'intérieur d'une narration qui, pour argotique qu'elle soit, est destinée à être comprise. Mais dans tous les cas, les auteurs se réfèrent à la fonction historique de l'argot pour en jouer dans la mise en scène d'un univers interlope et dans la construction d'une posture d'écrivain authentiquement sorti des bas-fonds.

3 L'argot invisible

Le romancier José Giovanni (1923–2004) est également un auteur central dans la construction du nouvel engouement romantique pour les malfrats. Mais sa stratégie stylistique est à l'opposé de l'écriture argotique d'Auguste le Breton et Albert Simonin. Son premier livre, *Le Trou* (1957), s'inscrit dans le même univers de truands : c'est le récit d'une tentative d'évasion de la Santé (inspiré de sa propre expérience carcérale). Mais il évite sciemment l'argot. Au début du roman, le héros fait la connaissance de ses camarades de cellule, et il sent intuitivement, sans qu'il soit nécessaire de l'explicitier, que tous veulent s'évader et qu'on peut compter sur eux. Tous, à l'exception d'un seul :

Le cinquième et dernier occupant, c'était un titi parisien, un échappé de la Mouffetard. Il s'appelait Jarinc [...] il avait une femme formidable, des amis encore plus formidables [...] il avait fait des trucs formidables, et il avait un avocat incroyable, inouï, formidable.

– Et alors, mon pote, j'suis obligé de décarrer, t'entends. J'suis obligé. Parce que tu vois, que j't'explique, les mecs qui ont dégueulé aux lardus, qui m'ont balancé, quoi...

Borelli n'écoutait plus. Il regardait les autres et un sentiment de gêne tomba dans la pièce. (Giovanni 1973 [1957], 14)

Dans un récit au style sobre et neutre, l'irruption de cette parole faubourienne fait tache : Jarinc est un « titi », il parle trop, sa langue argotique et oralisée n'impressionne personne. Le lecteur a vite fait de comprendre que ce n'est « que de la gueule », une pure façade stylistique. Cet « argot » n'est pas authentique puisqu'il est fait pour être vu et entendu. Il connote simplement une appartenance sociale et géographique (Mouffetard, alors quartier populaire de Paris). Giovanni reconduit ici l'opposition linguistique entre caves et affranchis, mais de façon inverse.

Est-ce à dire que l'argot disparaît entièrement de ses romans ? Pas tout à fait. Ici, l'on peut suivre la redéfinition proposée par Alice Becker-Ho dans la dernière de ses trois études sur l'argot (scientifiquement discutable, sans doute, du fait de la posture anti-universitaire de l'autrice et de son biais libertaire qui romantise le « milieu », mais très heuristique). L'argot est fait pour ne pas être compris, mais aussi pour ne pas être perçu. Comme dans *La Lettre volée*, une partie de l'argot échappe au regard parce qu'elle se trouve sous nos yeux : il s'agit non pas de termes visibles, mais au contraire de termes très courants, qui suffisent à distinguer ceux qui en sont (et partagent les mêmes valeurs) de ceux qui n'en sont pas (Becker-Ho 2002). Voici trois extraits du *Deuxième Souffle* :

- (1) Elle avait certainement un amant qui ne pouvait être qu'un *homme sûr*³. (Giovanni 1958, 37)
- (2) – Je t'amène un *ami*, fit-il, la main affectueusement posée sur l'épaule de Gu. À ce geste, Xavier sentit qu'Alban tenait à cet homme plus qu'à sa propre vie. (Giovanni 1958, 55)
- (3) Venture leva les bras au ciel et *embrassa* Gu. Une certaine émotion circula entre ces hommes. Pascal hésita une seconde et ils se donnèrent *l'accolade*.
– Antoine Ripa... présenta Venture.
– Bonjour, *petit*, dit Gu. Il avait une belle voix chaude. Antoine se raidit un peu, mais Gu sortait du bain et, dans le milieu, on *embrasse* ceux qui reviennent de loin. (Giovanni 1958, 139)

Tous ces exemples semblent parfaitement insignifiants, mais peuvent faire l'objet d'une réinterprétation à la lumière des analyses d'A. Becker-Ho. Un « homme », un « homme sûr » est un homme qui a toutes les qualités requises par le milieu (honneur, assistance, omerta) ; comme tous les vrais hommes, c'est nécessairement un « affranchi » (Becker-Ho 2002, 135–136). *Ami* ne désigne pas seulement un lien affectif et affinitaire, mais plutôt une forme de relation instituée, qui s'apparente au lien familial, au lien de sang. « Le seul fait de présenter quelqu'un par l'un de ces termes suffit en soi, mais vous engage jusqu'à la mort. » (Becker-Ho 2002, 119). Enfin l'*acco-*

3 Nous soulignons dans les trois citations.

lade « ne se pratique qu'entre HOMMES de connaissance » ; proche de l'adoubement, elle signifie l'appartenance à une même fraternité (Becker-Ho 2002, 111), entrée « Adoubement et [Ac]colée ».

Qu'on accrédite ou non l'hypothèse un peu romantique d'une origine féodale des rites du milieu, les analyses de l'argot invisible semblent particulièrement convenir à la compréhension du texte de Giovanni. Chez Simonin et le Breton, l'argot est constitué de mots visibles parce qu'exotiques, mais qui dénotent des objets délimités. Inversement, celui qui persiste chez Giovanni est constitué de mots invisibles parce que courants, et dénote des rites, des relations et des valeurs complexes, qui dépassent le non-affranchi. En outre, son argot intègre des signes non-verbaux : l'homme du milieu parle peu et fait comprendre beaucoup. Les valeurs viriles qui y circulent impliquent de ne pas s'épancher (pareillement, l'omerta est une loi du silence). C'est une langue qui tend à la sous-expression. C'est très net dans la phrase : « dans le milieu, on embrasse ceux qui reviennent de loin. » Elle hésite entre le constatif (description d'un usage) et le déontique (expression d'une loi du milieu), exprimé uniquement par la topicalisation et par le présent. L'écriture de Giovanni n'est donc pas seulement sobre ou minimale : cette simplicité produit un effet de style spécifique, consistant à dire plus avec peu, à suggérer l'existence de sens et de rituels cachés, plus ou moins explicités par des phrases métasémiotiques.

4 Du truand au titi : le style comac

On touche ici aux limites d'une définition purement lexicale et cryptolectale de l'argot, qui nous oblige à intégrer des faits de langue plus larges (j'ai déjà mentionné l'oralisation de la prose et le style imagé). L'argot n'est pas le seul trait définatoire du style du roman noir et le style s'adapte aussi aux attentes du public. Si le public peut se laisser séduire par le romantisme taciturne des mauvais garçons de José Giovanni, il attend aussi des romans noirs qu'ils soient expressifs. C'est ce que je vais étudier maintenant à travers un stylème récurrent du roman noir d'après-guerre.

La langue du roman noir a en effet pour caractéristique l'usage récurrent de l'hyperbole, de l'intensification et des formes de haut degré.⁴ Cette intensité expressive vient d'abord des romans noirs anglo-saxons. Les gangsters de Peter

⁴ On se référera principalement ici à Romero (2017), mais aussi au numéro de *Langue française* consacré à la question (Anscombe/Tamba 2013). Certains mots d'argot dénotent le haut degré, comme *épée* ou *crack*, qui désignent un « as » dans son domaine, et les mots argotiques offrent

Cheyney sont vantards et profèrent à tour de bras des menaces du genre : « Quand on se sera expliqué, ta propre mère voudra même plus t'échanger contre une vieille paire de chaussettes. » (Cheyney 1963 [1936], 15).

Il faudrait certes faire la part, dans de tels passages, de la sur-traduction de Marcel Duhamel. Mais quoi qu'il en soit, ce sont d'abord les livres d'auteurs étrangers qui établissent cette clause de style, avant que celle-ci soit imitée, enrichie et développée par les auteurs du roman noir français, qui alimentent les nombreuses collections de polar lancées par les éditeurs en acclimatant les standards américains (Artiaga/Letourneux 2022). Ces auteurs en vogue dans les années 1960, et dont Frédéric Dard/San-Antonio fut sans doute la figure la plus emblématique, sont pour la plupart oubliés aujourd'hui, s'ils n'ont pas acquis une notoriété par d'autres moyens, comme le cinéma.⁵ C'est le cas de Michel Audiard, qui avant de devenir dialoguiste et réalisateur, écrit des romans noirs dont le premier, *Méfiez-vous des blondes* (1950), est justement dédié à Peter Cheyney. Dans ce même roman on peut lire des vanes « à la Cheyney » du type : « Les paupières de Donald se plissèrent et d'un coup, sa maladie de foie lui remonta aux pommettes avec des verts à faire rêver Cézanne. » (Audiard 1950, 15).

Certains procédés d'intensification s'appuient sur les ressources de l'oral (dialogisme, modalité exclamative, dislocation, etc.), comme dans ce passage de *Rifi-fi chez les hommes*, pour parler d'une femme bien faite : « Comment qu'elle était culbutée, la Viviane ! La Vénus de Milo ? Une tarderie à côté. » (le Breton 1999 [1953], 44).

Mais dans les deux cas, Audiard et le Breton, le ressort central de l'exagération, c'est ce qu'on appelle la comparaison à parangon stéréotypé. La Vénus de Milo représente le haut ou le sommet de l'échelle de la beauté ; non seulement « la Viviane » est placée à l'échelon supérieur, mais la différence est telle que le parangon se retrouve finalement relégué au bas de l'échelle, au même rang que le parangon opposé (« une tarderie », c'est-à-dire un laideron). Il y a un supplément d'esprit évidemment dans l'impertinence de la comparaison et le contraste entre point de vue esthète et non-esthète, entre vert Cézanne et vert cirrhose, entre Vénus de Milo et Vénus des faubourgs. Même procédé, à quelques détails

volontiers une version intensifiée de leur équivalent standard. Mais ce n'est pas là le principal procédé qui permette l'intensification.

⁵ Frédéric Dard/San-Antonio sort du lot des auteurs de polar, en ceci qu'il a poussé beaucoup plus loin l'inventivité verbale, ce qui lui a permis d'élaborer une marque de fabrique commercialement efficace, mais lui garantit aussi aujourd'hui une attention nourrie de la part des universitaires linguistes et littéraires.

près, chez Julien Guernec⁶ : « Vous pensez, un coup de vase comme ça, c'est aussi rare qu'à Soissons. » (Guernec 1951, 84).

Deuxième procédé récurrent d'intensification, le trope de contiguïté. Dans ce cas de figure-ci, l'intensité est exprimée soit par la cause comme chez San-Antonio (*Messieurs les hommes*) : « Une gueule comme la tienne, mon pauvre chéri, on n'en trouve que dans les cauchemars à grand spectacle... Tu sais, de ceux qu'on fait quand on a forcé sur le mauvais picrate... » (Dard 2010, t. 2, 762).

Soit, plus fréquemment, par la conséquence, comme dans ces passages d'Auguste le Breton : « La robe, qui la laissait à moitié à poil, étincelait d'un millier de paillettes. On pouvait gamberger longtemps avant de savoir comment elle avait réussi à se glisser dedans. Valait mieux pas essayer. La méningite était au bout. » (le Breton 1999 [1953], 38), « Elle avait chanstiqué ses paillettes pour une roupiane de satin noir tout aussi collante. Un genre de robe à détrancher un cureton de son confessionnal. » (le Breton 1999 [1953], 39).

Évidemment les deux procédés ne s'excluent pas l'un l'autre, au contraire, « des verts à faire rêver Cézanne », ça combine bien consécutive intensive et parangon, tout comme le cureton est censé être un parangon de vertu. L'avantage de l'intensification par la conséquence, c'est qu'on peut même passer sous silence le trait intensifié (dans le premier cas, pas besoin de dire que la robe est particulièrement moulante, dans le deuxième cas, pas besoin de préciser qu'elle est affriolante). Ce qui donne un côté jeu de piste à certains de ces traits de vantardise, comme dans cette phrase d'Ange Bastiani⁷ : « J'étais devenu son homme de barre et entre nous, lorsque la musaraigne au Sicilien s'était fait faire une coupe de cheveux un peu poussée, je n'étais pas à des kilomètres du salon de coiffure. Vu ? » (Bastiani 1954, 13).

Le passage combine une périphrase euphémique (« faire une coupe de cheveux poussée » pour « décapiter ») ; cette périphrase est en même temps un trope métonymique : on dit la cause pour signifier la conséquence), doublée d'une antiphrase (atténuation pour intensification : « un peu » pour dire « trop ») et d'une métaphore qui file la métonymie (« salon de coiffure » pour « lieu de la décapitation »). Les tropes dépeignent la violence sous les traits d'un accident, ils

6 Well Allot (1919–2012), dit François Brigneau ou Julien Guernec, est un ancien collaborateur et milicien, devenu après-guerre l'un des cadres fondateurs du Front National. C'est un ami d'Antoine Blondin, et l'un de ses livres (*Les Propos de Coco-bel-œil : chroniques en langue parlée*) fut très apprécié de Raymond Queneau (Beauvalet 2023).

7 Victor Maurice Lepage (1918–1977), ancien collaborateur proche du milieu, a écrit sous de nombreux pseudonymes : entre autres, celui de Maurice Raphaël, qu'il utilisait à Paris dans les années d'après-guerre, et sous lequel il a écrit des romans salués par les surréalistes, et celui d'Ange Bastiani, qu'il employait pour la Série noire.

atténuent la responsabilité pour mieux faire comprendre que la violence infligée était volontaire. Mieux faire comprendre à qui ? Eh bien à cet allocutaire intégré par le texte (« entre nous ») et qui est sommé de comprendre ce qu'on lui dit à mots couverts (« Vu ? »). On trouve ce genre de formules de connivence chez Peter Cheyney (*Vous pigez ?* – en anglais *Don't get me wrong* – est le titre d'un roman de 1939 paru en français en 1947), et elles sont fréquemment reprises dans les romans noirs français. Encore une fois, « l'argot » n'emprunte une forme cryptique qu'avec une visée ludique. L'exagération connote la violence de la pègre en même temps qu'elle la désamorce.

Dès lors, il n'est plus étonnant que les argotiers du roman noir fassent passer cet « argot » par des figures stéréotypiques de l'exagération, comme les méridionaux avec leurs régionalismes, toujours chez Bastiani : « Madonacci ! j'ai la tronche comme une coucourde ; pour ouvrir un œil, me faudrait un treuil, et j'ai des pelotes d'épingles dans les cannes. [...] Et je vois Georges transformé en linge sale dans son coin. Qu'est-ce qu'on a dégusté ! » (Bastiani 1954, 107).

Ou bien chez le Breton : « “Tu te trisses tout d'suite ? Tu veux pas tortorer un bout avec nous ? La cuisinière a attriqué un gigot comac !” Le Suédois éclata de rire devant l'exagération de Mario, dont les mains coupaient la mesure à un mètre l'une de l'autre. » (le Breton 1999 [1953], 30–31).

« Comac » (pour « comme ça », accompagné d'un geste), sert à la fois à quantifier et à intensifier (Adler/Asnès 2013 ; Romero 2017, 228). Michel Audiard raconte ainsi qu'un de ses amis utilisait *comac* à tout bout de champ, pour dire « c'est génial ». Audiard lui demandant comment il a trouvé le dernier livre qu'il a lu, l'ami lui répond inmanquablement : « Comac ». En l'occurrence, il s'agissait de *Voyage au bout de la nuit*, qu'Audiard a découvert à cette même occasion (Polac 1969).

Ce n'est pas innocemment que je termine ce parcours par Audiard, puisque à étudier l'expression de l'intensité, je me suis de plus en plus éloigné de l'argot, pour m'attarder sur des traits de style qui connotent le milieu et qui encodent la description de sa violence, afin d'en proposer un décodage ludique. Or, ce sont précisément ces traits que le Michel Audiard dialoguiste (et pas seulement Audiard romancier) a retenus du style du roman noir dans les diverses adaptations cinématographiques qu'il en a données et qui ont œuvré à la popularité du genre.⁸

Le style des dialogues d'Audiard a déjà fait l'objet de plusieurs études (Franco 2020 ; Gris 2020) ; tout au plus pourrions-nous ajouter que, par rapport à la litté-

⁸ Pour n'en citer que quelques-uns : *Le rouge est mis* en 1957 d'après le roman d'Auguste le Breton, *Le cave se rebiffe* en 1961 et *Les Tontons flingueurs* en 1963, respectivement inspirés des deux derniers volets de la trilogie de Max-le-Menteur, ou *Les Barbouzes* en 1964, sur un scénario de Simonin (collaborateur régulier d'Audiard au cinéma).

rature, le cinéma dispose des ressources de la prosodie pour exprimer l'intensité.⁹ L'argot joue en revanche un rôle assez secondaire dans ses dialogues. Audiard disait le détester : l'argot est selon lui une invention tout à fait artificielle ; jamais on n'aurait entendu un voyou authentique le parler (Audiard 1995, 146–147 ; Lombard 2017, 64). Ce n'est pas loin de ce que suggère Giovanni dans *Le Trou*, à propos des titis parisiens – mais Audiard n'aime pas non plus l'expression *titi* et dit, lui, s'exprimer en « langue populaire ». De fait, « les célèbres dialogues des *Tontons flingueurs* ne sont pas écrits en argot, mais dans un langage très imagé, saturé de métaphores et de comparaisons, de jeux sur les registres et les tonalités » (Gris 2020, 173). Ce serait donc surtout le français populaire, « à savoir la somme des caractéristiques langagières des classes populaires comprenant l'accent, la morpho-syntaxe et le lexique, qui nourrit le style d'Audiard, alors que l'argot de la pègre serait plutôt associé à Simonin » (Vanderschelden 2020, 150).

L'absence de l'argot vient aussi d'un enjeu d'intelligibilité propre à l'écran : on ne peut pas se reporter au *Petit Simonin illustré* quand on est au cinéma¹⁰... Tout cela produit néanmoins ce qu'on pourrait appeler un « effet d'argot » sur le public. Comme le résume bien Giovanni : « le dialogue est faux, mais il est bon car c'est ce que vous voulez entendre, c'est ce qui vous charme. » (Lombard 2017, 64).

5 Conclusion

Le style du roman noir mêle donc, selon des proportions variables, un lexique argotique à plusieurs origines, des traits propres à la représentation littéraire de l'oralité ou de la langue populaire, et des stylèmes (la répartition, l'exagération), confusément perçus comme des variétés diatopiques (« titi » parisien ou Marseillais) ou diastratiques (classes populaires, classes dangereuses). Différentes caractéristiques déjà présentes dans le roman noir à l'anglo-saxonne ont été intégrées

⁹ Dans *Les Tontons flingueurs*, on se souvient de Jean Lefebvre se donnant des airs menaçants, ménageant les pauses et découpant les syllabes des termes de son accumulation : « Écoute, on te connaît pas, mais laisse nous te dire que tu te prépares des nuits blanches... des migraines... des *nervous breakdown*, comme on dit de nos jours. ».

¹⁰ Audiard en parle lui-même en tête d'un de ses romans (Audiard 1950, 10). « Le premier exemple que l'on peut donner pour illustrer [la différence entre roman et cinéma] est celui de l'argot : on écrit argot en 1950 parce que l'on pense "argot" et que l'on vit "argot". Le cinéma s'en accommode difficilement, parce qu'il grossit, comme une loupe, tout ce qu'il touche. La bande-sonore se dérègle volontiers au contact de l'argot. ».

et naturalisées dans les romans noirs français. Les « gabs » sont réappropriés et réinterprétés comme une propension indigène et populaire à la vantardise.

Une typologie stylistique de l'argot ou des formes qui produisent un effet d'argot était d'autant plus nécessaire que chaque romancier a son imaginaire linguistique et stylistique propre (est-ce que l'argot est vraiment la langue des truands ? Est-ce une langue authentique ? etc.). Le trait commun à ces différents usages argotiques, ce serait plutôt des valeurs, indirectement politiques, et qui transparaissent déjà des extraits que j'ai donnés : valeurs inégalitaires (compter ou non parmi les initiés et les affranchis, être au-dessus des lois, savoir embobiner un *cave*), valeurs viriles (être un homme, ne pas se « mettre à table », résister à la douleur et apprécier les belles femmes), valeurs claniques, qui s'articulent à la fonction conniventielle et ludique de l'argot (à comparer avec les formes analogues de vannes ritualisées dans les ghettos noir-américains (Labov 1972 ; Adam 2011). C'est là une piste qui s'inspire de certaines intuitions d'Ory (1985) dans son essai sur les anarchistes de droite, et qui doit encore être complétée par une sociologie politique des auteurs de polars – certains étant de gauche (Meckert-Amila), mais beaucoup ayant flirté avec la Collaboration, y compris sous ses formes mafieuses. La question du style argotique est une première étape pour éclairer d'éventuels biais réactionnaires ou patriarcaux dans la représentation romanesque du populaire.

Références bibliographiques

- Adam, Jean-Michel (2011) : « Les consécutives intensives : un schéma syntaxique commun à plusieurs genres de discours », dans : *Linx* 64–65, 115–131.
- Adler, Silvia/Asnès, Maria (2013) : « Qui sème la quantification récolte l'intensification », dans : *Langue française* 177, 9–22.
- Anscombre, Jean-Claude/Tamba, Irène (2013) : « Autour du concept d'intensification », dans : *Langue française* 177, 3–8.
- Artiaga, Loïc/Letourneux, Matthieu (2022) : *Aux origines de la pop culture : le Fleuve noir et les Presses de la Cité au cœur du transmédia à la française, 1945–1990*, Paris, La Découverte.
- Auda, Grégory (2013) : *Les belles années du milieu, 1940–1944 : le grand banditisme dans la machine répressive allemande en France*, Paris, Michalon.
- Audiard, Michel (1950) : *Méfiez-vous des blondes* (Spécial police 7), Paris, Fleuve Noir.
- Audiard, Michel (1995) : *Audiard par Audiard*, édité par René Château, Courbevoie, La Mémoire du cinéma français.
- Bastiani, Ange (1954) : *Arrête ton char, Ben Hur !* (Série noire), Paris, Gallimard.
- Beauvalet, Marion (2023) : « Existe-t-il un style réactionnaire ? Entretien avec Vincent Berthelier », dans : *Le Vent se lève – Tout reconstruire, tout réinventer* (blog), 11/06/2023, <https://lvsl.fr/existe-t-il-un-style-reactionnaire-entretien-avec-vincent-berthelier/> (consulté le 30/07/2024).
- Becker-Ho, Alice (1993 [1990]) : *Les Princes du jargon : un facteur négligé aux origines de l'argot des classes dangereuses* (Folio essais), Paris, Gallimard.

- Becker-Ho, Alice (2002) : *Du jargon héritier en Bastardie*, Paris, Gallimard.
- Blanche-Benveniste, Claire (1997) : *Approches de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys.
- Breton, Auguste le (1999 [1953]) : *Du rififi chez les hommes* (Folio policier), Paris, Gallimard.
- Cheyney, Peter (1963 [1936]) : *Cet homme est dangereux* (Policier), traduit par Marcel Duhamel, Paris, Le Livre de poche.
- Coston, Henry/Simonin, Albert (1943) : *Le Bourrage de crâne. Comment la presse trompait l'opinion*, Paris, C. A. D.
- Dard, Frédéric (2010) : *San Antonio* (Bouquins), vol. 2, Paris, Laffont.
- Franco, Bernard (2020) : « L'image dans *Les Tontons flingueurs* : métaphore et métonymie », dans : *Temps noir* 22, 182–199.
- Giovanni, José (1958) : *Le deuxième souffle* (Série noire), Paris, Gallimard.
- Giovanni, José (1973 [1957]) : *Le Trou* (Folio), Paris, Gallimard.
- Gris, Fabien (2020) : « Adaptation flingueuse », dans : *Temps noir* 22, 166–181.
- Guerneq, Julien (1951) : *Paul Monopol* (À la page), Paris, Jean Froissart.
- Kalifa, Dominique (2013) : *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire* (Données textuelles), Paris, Seuil.
- Labov, William (1972) : « Rules for ritual insults », dans : David Sudnow (dir.), *Studies in Social Interaction*, New York, Free Press, 120–169.
- Lhomeau, Franck (2010) : « Les premiers Français de la Série noire (1^{re} partie) », dans : *Temps noir* 13, 34–95.
- Lhomeau, Franck (2011) : « Les premiers Français de la Série noire (2^e partie) », dans : *Temps noir* 14, 82–159.
- Lombard, Philippe (2017) : *Le Paris de Michel Audiard*, Paris, Parigramme.
- Meizoz, Jérôme (2001) : *L'âge du roman parlant, 1919–1939 : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz.
- Ory, Pascal (1985) : *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset.
- Polac, Michel, réal. (1969) : « Que lisent les scénaristes de film policier ? », dans : *Bibliothèque de poche*. 2^e chaîne.
- Romero, Clara (2017) : *L'intensité et son expression en français*, Paris, Ophrys.
- Schwob, Marcel (1989 [1889]) : *Études sur l'argot français et le jargon de la coquille*, Paris, Allia.
- Simonin, Albert (2000 [1953]) : *Touchez pas au grisbi !* (Folio policier), Paris, Gallimard.
- Sourdot, Marc (1991) : « Argot, jargon, jargot », dans : *Langue française* 90, 13–27.
- Sourdot, Marc (2002) : « L'argotologie : entre forme et fonction », dans : *La linguistique* 38, 25–40.
- Stein, André (1974) : *L'écologie de l'argot ancien*, Paris, A. G. Nizet.
- Vanderschelden, Isabelle (2020) : « Le développement du scénario des *Tontons* : les paradoxes d'un dialogue culte », dans : *Temps noir* 22, 146–165.

Martina Stemberger

La parole au « bas peuple » ? Langage populaire et polyphonie chez Desportes

Abstract: Since her debut novel *Baise-moi*, a crude, colloquial language, saturated with argot, anglicisms and verlan, has been a constitutive part of Virginie Desportes' literary production and consistently anti-bourgeois, non-academic authorial posture. After her Renaudot-winning *Apocalypse bébé* and her widely acclaimed trilogy *Vernon Subutex*, membership in the Goncourt academy (etc.), Desportes can certainly no longer be considered a marginal writer; the challenges inherent in any literary representation of oral and even more so written popular speech become inevitably more pronounced in the course of her thoroughly self-ironic *embourgeoisement* and her enthronement as contemporary French literature's 'new Balzac'. At the same time, popular language, contrasted with the 'language of authority', remains a crucial poetic as well as political device. Taking into account the entire corpus of Desportes' literary fiction from *Baise-moi* to *Cher connard*, but also her essay-manifesto *King Kong Théorie* and various paratexts, this article examines, by means of a detailed narratological and stylistic analysis, the aesthetic specifics and ideological functions of popular language in her polyphonic work.

Keywords: Virginie Desportes, authorial posture, popular language, orality, polyphony

Mots clés : Virginie Desportes, posture auctoriale, langage populaire, oralité, polyphonie

1 Desportes, écrivaine populaire : la construction d'une posture, entre poétique et politique

« Mais il reste un peuple, de France, d'Espagne, de Grèce, du Portugal, d'Islande, et même d'Allemagne puisqu'on n'en parle jamais – il reste un peuple qui ne croit pas que laisser le pouvoir aux mains de psychopathes ignares mais bien nés soit la seule conduite réaliste » (VS 3, 334) : qu'en est-il de ce peuple polyvalent, manifestement repolitisé ? Et comme le « peuple », « notion opérationnelle » (Mei-

Martina Stemberger, Wien

zoz 2001, 17) et malléable, « n'est pas seulement ce qu'on en dit », mais aussi « ce qu'on dit de ce qu'il dit » (Wolf 2016, par. 1), que nous dit de ce peuple, de sa langue ou plutôt ses langues, l'œuvre de Virginie Despentes, qui incite tout particulièrement à une réflexion transversale sur les facettes du populaire, « épithète magique » (Bourdieu 1983, 98) et polysémique ?

Sans doute Despentes est-elle une écrivaine 'populaire' à plus d'un titre, une auteure à best-sellers qui, cultivant un style d'inspiration populaire, souhaite être accessible pour un large public : « J'aime l'idée qu'un gamin de 15 ans puisse lire mes livres [...] », déclare-t-elle dans un entretien (Crom 2015). Le cas de cette romancière, fidèle, selon ses propres termes, à « une lecture un peu marxiste de la réalité » (Costa 2007), est d'autant plus éclairant que son approche du populaire participe d'une posture auctoriale résolument antibourgeoise, non académique. Dans le paysage éditorial français, pour l'essentiel dominé par une « littérature bourgeoise d'auteurs privilégiés, eux-mêmes enfants d'artistes » (Ramphul 2022), le parcours hétéroclite de Despentes, inscrit dans son pseudonyme, n'est certes pas unique, mais toujours atypique.

Despentes insiste sur l'importance « de préciser d'où [elle] vien[t], c'est à dire ni des classes aisées ni de l'université » (Arbizu/Belin 2008), mais du « monde de ceux qui n'écrivent pas » (Paquet 2010) ; revendication cruciale à ses yeux « parce qu'en général les femmes qui prennent la parole féministe sont des femmes qui viennent d'un milieu social bien particulier, la haute bourgeoisie, et qui ont une formation scolaire bien particulière, l'université. On aimerait bien qu'elles pensent, elles aussi, à préciser d'où elles prennent la parole » (Arbizu/Belin 2008). Toute son œuvre témoigne d'une poétique de savoirs scrupuleusement situés (cf. Haraway 1988)¹, dans une dimension sociale, genrée ainsi que postcoloniale ; auto-ironique, elle caractérise *King Kong Théorie* comme « un livre de 'petite blanche' » (Costa 2007), tout en soulignant encore que « la théorie » ne faisait pas d'emblée « partie de [s]es pratiques » (Arbizu/Belin 2008).

Invitée, en 1998, à l'émission culturelle *Le Cercle de minuit*, Despentes signale déjà qu'« [i]l y a un courage de [s]a part », vu son milieu d'origine, « de faire des livres » ; devenue écrivaine « par inadvertance », ce n'est qu'après coup, « une fois [...] arrivée dans une classe sociale nouvelle », qu'elle se rend compte, selon son témoignage, d'avoir accompli « un truc qui n'appartenait pas à [s]a classe sociale » (Paquet 2010). En 1998, elle fait également son premier passage chez Bernard Pivot, initiation ambiguë qu'elle se rappelle en ces termes : « J'avais surtout l'impression de rien avoir à foutre là ! Un truc de classe très précis, vachement

1 Dans un entretien, Despentes explicite ses références théoriques privilégiées : « Judith Butler a beaucoup compté. Tout comme Donna Haraway » (Norrito 2015).

embourgeoisé, avec des codes – si tu n’es pas de Saint-Germain-des-Prés, ça fait un peu tache. Je savais pas parler comme il fallait, ce langage-là » (Sabatier 2019). Dans la même interview, elle balise son terrain face à « ces écrivains qui ont fait plein d’études et qui écrivent sur la culture populaire », alors qu’« on sent qu’ils n’ont pas payé le prix [...] » (Sabatier 2019).

Malgré cet autopoositionnement conséquent, il ne faut pas céder à l’illusion d’une trop simple authenticité : de quelque perspective que ce soit, la ‘langue du peuple’, représentée dans un texte littéraire, relève de la construction. Il importe aussi d’éviter le piège d’un déterminisme social essentialisant : ce qui compte, dans ce contexte, ce n’est pas la biographie de l’auteure, mais la posture fondée sur celle-ci et surtout une écriture qui, par rapport à un langage connoté populaire, mise sur une attitude non pas « distinctive », mais solidaire et « égalitaire » (cf. Wolf 2016, par. 14), ainsi que sur le ‘décloisonnement’² radical des voix narratives. Chez Despentes, ledit langage populaire n’est pas cantonné au discours rapporté, encadré par le langage normé de l’auteure : pas de stratégies de distanciation, ni stylistiques ni typographiques (italique, guillemets, etc.), aucune attitude de supériorité de la part de ses instances narratives homo- comme hétérodiégétiques. À cet égard, le contraste est frappant avec le procédé d’Édouard Louis qui, dans *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), reproduit une opposition « très manichéenne » entre « le français normé » du narrateur et un « français non conventionnel » (Nicolosi 2020, 111) ; opposition absente des textes de Despentes qui, détail symptomatique, provoquent l’occasionnel petit [sic] dans le corpus des études leur consacrées (cf. Chevillot 2015, 238).

Si, traditionnellement, l’apparition d’un personnage populaire peut être l’un des « catalyseurs » d’un langage correspondant (cf. François 1999, par. 39–41), les premiers romans de Despentes mettent en scène surtout, voire exclusivement un « peuple populaire » (cf. François 1999, par. 8), reléguant les dominants et leur langage à la périphérie du monde évoqué : sur leur parcours meurtrier, les héroïnes de *Baise-moi* ne croisent qu’un « seul vrai bourge » (BM 228) ; dans *Les Chiennes savantes*, ne figurent pas non plus de personnages bourgeois ou intellectuels. Plutôt que d’un « exotisme du verbe populaire » (Wolf 1990, 11), l’œuvre de Despentes atteste d’un exotisme des formes de vie et des discours bourgeois et, plus rarement, aristocratiques – que l’on songe à la « famille à château » de Camille dans *Apocalypse bébé* (172) ou à celle de Marie-Ange Fardin dans *Vernon Subutex*, porteuse d’une parole privilégiée, filtrée, dans le texte, à travers le discours de

2 À propos de ce « sacro-saint principe du cloisonnement des voix » qui, reflet d’une hiérarchie sociolinguistique extralittéraire, réserve d’éventuelles « formes orales socialement marquées » au discours des personnages, et sa mise en question dans le « roman parlant » des années 1930, cf. Meizoz (2001, cit. 466, 23).

l'époux socialement complexé : « Qu'une meuf qui a du sang de baronne me suce la bite – j'étais au sommet, mec. Tu verrais sa famille [...]. [...] Ses vieux n'ont jamais bossé. T'y crois, ça ? Rentier, ça existe encore. Jamais bossé. [...] Et il faut les entendre parler des smicards... [...] il faut l'entendre pour le croire » (VS 1, 89).

Le fait que le même langage, « [v]ibrantly *argotique*, abrupt and ironic », soit partagé par les personnages et l'instance narrative extradiegétique, peut suggérer, ainsi que le constate Jordan à propos de *Baise-moi*, « a seamless bond between text and author » (2004, 117) ; or, entre fiction, non-fiction et paratexte, le discours de Despententes constitue un continuum nuancé. Dans *King Kong Théorie* (2006), mélange de manifeste, d'essai et d'« autofiction théorique » (Landry 2017) ou « autotheory » (Fournier 2021)³, la forme fait partie du message, l'écrivaine revendiquant d'entrée en jeu le parti et le langage des « Bad Lieutenantes » assumées : « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaissables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf » (KKT 9). Façonnant son image auctoriale en dehors de la fiction romanesque, Despententes se sert à son tour d'un lexique populaire, voire argotique, riche en verlan (« keupone » [KKT 115] & Cie), anglicismes et formules hybrides (dont le titre) ; tout en utilisant *on* pour *nous*, *ça* au lieu de *cela* (etc.), elle recourt à des structures grammaticales plus normées, dans l'emploi notamment de la négation. Si l'adaptation théâtrale du texte par Julie Nayer inspire donc un hommage au « [l]angage oral et droit au but » d'une auteure qui « écrit comme tout le monde parle » (Luong 2017), il s'agit toujours d'une oralité construite, très travaillée, qui peut en effet rappeler « le style déclamatoire d'une rappeuse » (Arbizu/Belin 2008).

'Foutant en l'air', pour reprendre l'une des tournures préférées de Despententes, les « jolies choses » (KKT 117) rhétoriques, *King Kong Théorie* situe la question de la langue dans une perspective genrée, renvoyant dos à dos discours normé et « la domination masculine » (KKT 122). « Il m'est plus facile d'être écrivain en étant lesbienne qu'hétéro » (Schwaab 2010) : associant écriture et transgression des contraintes de l'hétéronormativité, Despententes valorise la 'langue du peuple' comme matrice créatrice ; en même temps, son usage généreux de l'argot défie les normes discursives d'une féminité 'populaire' (cf. Bourdieu 1983, 99). Son

3 Fournier (2021) cite le « manifesto » (30) de Despententes parmi les œuvres relevant de l'« autotheory » féministe (13), concept à visée transmédiatique et transdisciplinaire (cf. 2) ; c'est par ce terme, repris et popularisé par *The Argonauts* (2015) de Maggie Nelson (cf. Fournier 2021, 7), que Beatriz (désormais Paul B.) Preciado désigne son ouvrage *Testo yonqui*, « una ficción autopolítica o una autoteoría » (2008, 15). Rédigée en parallèle à *King Kong Théorie*, ladite 'autothéorie' est inextricablement associée à Despententes, codéclicataire dont Preciado revendique l'influence aussi au niveau linguistique : « [...] Virginie me autorizó a salir del lenguaje universitario, del circuito cerrado de la filosofía [...] » (cité dans Blanco 2018).

anarcho-féminisme se nourrit, à ses propres yeux, de ses « qualités viriles » : « Tout ce que j'aime de ma vie, tout ce qui m'a sauvée, je le dois à ma virilité » (KKT 11). Interrogée, lors de la parution du premier tome de *Vernon Subutex*, sur son style parfois qualifié de « viril », elle reconnaît l'influence de la « virilité festive » du rock (Crom 2015) – ce qui ne l'empêche pas de problématiser, dans la trilogie, le sexisme du milieu (cf. Stemberger 2021, 45).

Opérant un renversement du genre au double sens du terme, les romans de Desportes soulèvent également la question de savoir « ce qu'une auteure féministe peut faire avec les conventions hypermasculines du polar » (Hollister 2019, par. 14), à commencer par ce premier « *exercice de style* » (Jordan 2004, 129) qu'est *Baise-moi*, entre oralité trash et métatextualité.

2 Écrire le 'mal-parler' populaire : langage et violence dans *Baise-moi*

Dès ce premier roman (1994), Desportes dote ses personnages non seulement de « la lucidité spéciale des dominés » (Bourdieu 1998, 37), mais aussi d'une conscience métalinguistique prononcée. « Putain, on a pas le sens de la formule [...] », se fâche l'une des protagonistes : « Merde, on est en plein dans le crucial, faudrait que les dialogues soient à la hauteur. Moi, tu vois, je crois pas au fond sans la forme »... d'où la nécessité de « soigner ça » (BM 121). Dans un registre décidément non académique, Manu confirme les remarques de Bourdieu sur l'argot comme « produit d'une recherche de la distinction, mais dominée » (1983, 101).

Le roman possède une forte dimension acoustique : à part les nombreuses références musicales, on peut avoir l'impression d'entendre les personnages, surtout Manu, qui ne cesse de « braille[r] » (BM 85 *et passim*), de « hurle[r] » (BM 94 *et passim*), etc. ; par son usage répétitif de pareils *verba dicendi*, Desportes accentue la corporalité expressive d'un discours qui concentre une multitude de traits associés à une oralité populaire⁴ : « Putain, c' que c'est chouette ! [...] Putain, c' qu'il est chouette cet endroit, j'y crois pas une seconde [...]. Ça pue un peu quoi. Tu vas pas dormir jusque demain quand même ? » (BM 94–97).

Face à Manu, « braillarde et débraillée » (BM 107), sa compagne-complice adopte une position d'observatrice « gênée et amusée » (BM 96) : « Nadine n'a jamais vu quelqu'un se tenir aussi mal, ni parler aussi mal » (BM 88). *Baise-moi*

4 Rappelons avec Maingueneau (2007, 263, cité dans Wolf 2016, par. 5) que « [t]oute parole que la littérature donne pour 'populaire' est prise dans une relation essentielle à l'oralité et au corps ».

illustre l'incorporation des normes du 'bien-parler' et du 'mal-parler', avec leurs implications sociales ; Desportes pointe déjà ce défi que représente, pour « les prolos », toute communication avec « l'institution » (*VS* 2, 42). Si les héroïnes savent bien se servir d'un « quick-witted, self-assured and cynical language of trash » dont l'usage semble leur conférer « a kind of power » (Jordan 2004, 118), elles sont prises, en même temps, dans un engrenage d'autodévalorisation et d'autoexclusion. Ainsi, après la scène du viol (« C'est juste des trucs qui arrivent... On est jamais que des filles », *BM* 57), Manu appelle non seulement la police, mais aussi les pompiers : « les flics, elle n'a pas confiance parce qu'elle parle trop mal » (*BM* 67–68).

Nadine, en revanche, qui dispose d'« un ton poli » et « parle souvent comme une jeune fille » (*BM* 188), est capable de changer de registre. Face à l'élégant architecte, elle s'exprime « doucement et posément, comme si elle maîtrisait la situation » (*BM* 219) ; traduisant en langage normé le discours de Manu (« Comme le soulignait ma collègue [...] », *BM* 217), elle enchaîne avec une digression parodiquement littéraire, parsemée de petits « clins d'œil » (Hollister 2019, par. 11) inter- et métatextuels : « Vous avez du goût. Notamment en littérature, pour autant que je puisse en juger. J'ai peine à détester un homme qui lit Ellroy dans le texte et possède l'intégrale de Sade » (*BM* 218). C'est aussi au niveau linguistique que Desportes construit ses héroïnes comme « porteuses d'identités différentes » (Sicard-Cowan 2008, 64) ; tandis que Nadine tire *L'Idiot* d'une étagère (cf. *BM* 217), Manu s'adonne avec passion à l'antilittérarité vulgaire : « Par contre, connard, [...] moi j' m'en carre que t'aies lu Machin et Machin et je me ferai un plaisir de t'écarter ta gueule de crétin impassible » (*BM* 221).

Or, paradoxalement au premier abord, sa relative maîtrise des codes légitimes rend Nadine plus vulnérable. Même si elle porte un regard ironique sur leur interlocuteur, « superhéros » fort de ses privilèges socioéconomiques (*BM* 215), elle s'avère sensible au charme ambigu de la bourgeoisie ; surtout, elle est d'emblée séduite, voire « sidérée » par le langage de ce « mec aussi classe » qui lui répond « en parfait gentleman » (*BM* 220–221). Le meurtre accompli, elle avoue avoir aimé « comment il me parlait. Très salon » ; et Manu de trancher, en rajoutant sur la vulgarité excrémentielle comme exutoire au ressentiment social : « T'es jamais que la plus servile de toutes les truies de la porcherie. [...] Il était à chier contre, ce tocard, à chier contre. Ou à pisser dessus, quoi... » (*BM* 228). L'investissement érotique, de la part des prolétaires, d'un habitus et d'un discours bourgeois se retrouve dans les romans postérieurs.

3 Parler racaille, parler classe : des *Chiennes savantes* aux *Jolies Choses*

Les Chiennes savantes (1996), datant d'une période où Despentès, ainsi qu'elle l'explique après coup, ne prend pas vraiment « sa carrière d'écrivaine au sérieux » (Schaal 2018a, 78), évoque également un milieu populaire dans le langage correspondant, avec une présence marquée du verlan (« oinj » [CS 10], « méfer » [CS 34], « tromé » [CS 199], etc.). Louise Cyfer, narratrice strip-teaseuse, médite sur la polyphonie genrée de sa profession : « [...] c'est exactement comme ça qu'ils voulaient qu'on leur parle, avec des voix qui n'existaient pas dans le registre courant. Des voix de filles 'comme ça' » (CS 17) ; face à une amie qui, elle aussi, parle de plus en plus « mal », « crach[ant] les mots en faisant claquer l'intonation nerveuse », elle reprend le rôle de Nadine dans *Baise-moi* : « Pourquoi tu fais pas un effort quand tu parles ? Tu fais racaille, c'est insupportable. [...] Et ça fait des années que t'es que dans des endroits classe... » (CS 202). Or, en tant que porte-parole de la « racaille », Sonia, tout en faisant preuve d'un hétérosexisme irréfléchi, saisit fort bien le potentiel d'aliénation de ce langage « classe », épithète cruciale filée d'un bout à l'autre de l'œuvre de Despentès : « Je la parle couramment leur langue de tapette, mais tu causes pas avec ça, c'est pas une langue vivante, c'est du cafouillage de cerveau broyé pour cerveaux de tafiole, tu vois de quoi je parle ? [...] Autant fermer sa gueule, tu vois... » (CS 202).

Même scepticisme envers « la putain d'élite » dans les nouvelles du recueil *Mordre au travers* (1999), en l'occurrence, de la part de l'héroïne de « Domina » (Despentès 2005, 31) ; dans *Les Jolies Choses* (1998), « une putain de réception classe » où la protagoniste se voit confrontée au « top de l'élite du business », provoque une petite explosion d'anglicismes et de verlan : « Les yeux sur elle, en loucedé ou bien franco, ne lui veulent aucun bien. [...] C'est toujours la même story : [...] elle dit des trucs aux gens [...], qui finalement sont assez cools. [...] rien n'en sort cash » (JC 147–149).

4 Portrait de l'écrivain en jeune prolo : *Teen Spirit*

La question de la langue revient avec insistance dans *Teen Spirit* (2002), qui débute par un miniportrait sociolinguistique : au téléphone, le narrateur entend « [u]ne jolie voix de femme, très classe, petit accent de bourge pointu, une façon de dire les voyelles et de prononcer chaque mot nettement, comme font les gens qui savent qu'ils ont le droit au temps de parole et à l'articulation précieuse [...] » (TS 9). Cette même « voix qui évoqu[e] le tailleur, les cheveux parfumés et les

maines bien manucurées » (TS 9) appartient à une ancienne amie du protagoniste, « [v]raie bourge de souche » et d'ailleurs « [t]op méga bonne affolante, grave » (TS 15). Dans les « souvenirs délicieux » ravivés par cette conversation, les attraits physiques de la jeune fille s'associent à ses atouts sociaux (TS 16). Lors des retrouvailles, se mêlent encore fascination sexuelle, ressentiment de classe et « folklore » social (TS 89) ; tout au long du roman, Bruno surenchérit, face à son ex-amie avec sa « bonne éducation » et sa « famille à la con » (TS 24–25), sur le 'populaire', en résonance avec les fantasmes supposés de « ce genre de bourge, déçue que je ne sois pas plus destroy » (TS 89).

Avec treize ans de retard, il apprend qu'il a une fille désormais adolescente, briefée par sa mère : « – Maman m'a dit que t'étais un peu comme un clodo. / Ce qu'elle semblait trouver assez intéressant, comme postulat social » (TS 57). Comme d'autres « gosses de riche » avec leur « envie de parler comme des pauvres » (TS 60) – autant d'« émetteurs paradoxaux » (cf. François 1999, par. 104) d'un langage pseudo-populaire que l'on verra ressurgir de roman en roman –, Nancy affiche « un accent cocasse pour imiter celui de la banlieue », souhaitant visiblement choquer par « la vulgarité des paroles » des chansons qu'elle entreprend de chanter (TS 58). En même temps, sa naïveté ajoute à l'humour de classe qui infuse le texte : « Elle disait 'j'ai pris le métro' comme elle aurait dit 'j'égorge des vieilles' [...] » (TS 62). Au contact du 'clodo' paternel, elle adopte un discours en décalage avec son statut social, parodique au sens propre du terme : « T'as vu, papa, cette vieille bourge [...] ? » (TS 99).

Tout « putain de fils de putain de cheminot » (TS 25) qu'il est, le protagoniste fait figure de commentateur métalinguistique compétent : lecteur critique de l'espace urbain, il ne se prive pas de signaler les nombreuses « fautes d'orthographe » sur telle pancarte présentée par des mendiants (TS 71) ; lorsqu'une autre ex-compagne lui reproche ses « histoires abracadabrantiques », il la félicite, moqueur, d'employer « les mots du président » (TS 135) (*i. e.* Jacques Chirac, s'étant notoirement approprié le néologisme rimbaldien). En tant qu'écrivain, même raté, Bruno est un personnage au moins partiellement 'autorisé' ; ironisant sur sa posture d'« artiste, maudit, inadapté, injustement sous-estimé » (TS 14), il continue à se situer avec emphase du côté d'un discours dominé, ainsi lors d'un rendez-vous avec un éditeur : « Je n'avais pas l'habitude d'entendre des gens parler comme ça, je me serais cru branché sur France Culture. [...] Il fallait que je traduise en français normal [...] ce qu'il me racontait. Il me semblait que c'était un fatras de grosses conneries [...] » (TS 105).

Par le biais de ce narrateur entre « Lumpenproletariat » (Paquet 2010) et littérature, héritier d'un « toupet langagier [...] pseudo-populaire » (François 1999, par. 106) fréquemment attribué à des personnages d'écrivain ou d'artiste, Despen-tes interroge la norme linguistique, opposant une notion alternative du 'français

normal' à la langue légitime dont France Culture sert de paradigme – leitmotiv repris dans ses ouvrages postérieurs : « [...] t'as encore écouté France Culture ? Arrête. On te l'a déjà dit. Ça se mélange super mal avec la cocaïne », proteste Vernon Subutex, lorsque Kiko, trader toxicomane, s'apprête à lancer son nouveau « mythe de prophète » (VS 3, 31). Dans *Teen Spirit*, le fameux roman de Bruno reste en suspens ; deux décennies plus tard, le protagoniste de *Cher connard* – à son tour écrivain prolétaire ayant entretemps connu le succès – adresse un clin d'œil à son prédécesseur intratextuel, persiflant encore « le ton d'une critique de France Culture » (CC 202). La boucle peut être considérée comme provisoirement bouclée au moment où Despentès elle-même se retrouve sur le plateau de ladite radio, pour un entretien lui aussi éclairant d'un point de vue sociolinguistique (cf. Richeux 2022).⁵

Mais n'anticipons pas trop ; entre l'antihéros de *Teen Spirit*, rêvant à ses nouvelles options érotiques « quand [il] serai[t] connu comme Houellebecq » (TS 72), et son descendant dans *Cher connard*, rattrapé par #MeToo, il nous reste plusieurs étapes à franchir.

5 De la lutte des classes au métaroman : *Bye Bye Blondie*

Bildungsroman parodique, *Bye Bye Blondie* (2004) renoue directement avec *Teen Spirit*, tout en préparant *King Kong Théorie* et la transition vers *Apocalypse bébé*. Le personnage 'populaire', à qui Despentès prête un nombre considérable de traits autobiographiques, y passe enfin à l'acte littéraire : dans une mise en abyme qui transforme le texte en « self-begetting novel » (cf. Kellman 1980), Gloria réécrit son histoire sous forme de scénario cinématographique, cela sous le titre même du roman.

La structure de *Bye Bye Blondie* reprend celle de *Teen Spirit* : dans le cadre d'une vaste analepse, nous revenons sur l'adolescence de l'héroïne, internée pendant un temps, comme la future Virginie Despentès, dans un hôpital psychiatrique, où elle reçoit en pleine face toute « la saloperie des dominants » (BBB 64).⁶

5 Même si la romancière, dans ce contexte, se sert d'un langage tout à fait modéré, son discours se démarque nettement, au niveau du lexique, de l'articulation et de la syntaxe, du style 'France Culture' de son interlocutrice. Dans la transcription de quelques extraits de l'entretien, le registre linguistique de ses répliques se trouve discrètement modifié (ajout du *ne*, etc.).

6 Dans *King Kong Théorie* (cf. 115–116), Despentès revient sur cette période de sa vie ; une lecture croisée des deux textes permet de repérer de nombreux échos.

Or, dans cet espace hétérotopique, elle rencontre aussi un garçon qui – réincarnation nancéenne, au masculin, de Nancy dans *Teen Spirit* – est immédiatement identifiable comme « enfant de riche » (BBB 68) camouflé, avec sa « façon super particulière de s'exprimer en mec de banlieue » (BBB 62) ; soupçon confirmé par l'arrivée des « vieux » (« des bourges, grave ») du pseudo-banlieusard (BBB 78).

Commence alors une autre liaison transclasse, champ de haute tension sociale et genrée : affichant elle-même des attitudes de « mec » (BBB 92), Gloria, dans un autre contexte, aurait évité ce garçon « tout blond, tout bourge » (BBB 62), jugé « trop précieux » (BBB 76). De par son habitus bourgeois, il manque « de sérieux, de brutalité. De virilité » (BBB 76) ; tout le roman témoigne d'un frappant recodage genré des classes sociales, avec inversion et ainsi affirmation indirecte des stéréotypes établis. Le conflit s'accroît au dehors, quand Gloria se retrouve pour la première fois dans un appartement bourgeois qui semble « grand comme un hypermarché » (BBB 97), face à un style de vie et un vocabulaire qui lui sont radicalement étrangers : « Le palefrenier ? Vous êtes vraiment bizarres, chez vous » (BBB 112). Pour un temps, les deux personnages forment pourtant « un très joli couple » improbable (BBB 95), avant que les parents d'Éric ne ramènent leur rejeton « dans le droit chemin » (BBB 143).

Vingt ans plus tard, les protagonistes sont entraînés dans une nouvelle lutte des classes en miniature, dont Despentens souligne d'emblée le versant linguistique :

– Ça te va, ce soir ? On dîne ensemble ?

Gloria fait des bouffes, passe manger à la maison, se fait un restau, mais elle ne « dîne » guère et le mot la fait bien rigoler, impression subitement d'être dans un film français :

– Dînons, dînons... on dîne où ?

– On se retrouve place Stanislas ? Au Foy ? Vingt heures ? (BBB 149–150)⁷

Dans cet endroit où, pour elle, rien n'est « normal » (BBB 154), l'héroïne surjoue son rôle d'« une fille de la France d'en bas » (BBB 208), alternativement « érémitiste » et « smicarde » : « Y a j'ai pas de thune et puis c'est tout » (BBB 152). Mais autant, voire plus que la question financière, c'est celle de la langue qui marque cette confrontation de « [d]eux peuples, différents », Gloria adoptant un discours plus 'populaire' que nature : « T'adores ça, je suis sûre. Si t'aimais qu'est-ce qui est calme, tu serais pas venu me chercher » (BBB 178–179). « Et tu te sens obligée de parler le plus mal possible ? », s'enquiert son compagnon, représentant du « haut peuple ». « C'est mon style », tranche l'héroïne, incarnant avec passion « [l]e petit peuple » face aux « nantis » (BBB 178–179) : « Tu crois que toi tu t'exprimes comment, baltringue ?

⁷ La même série lexicale fait l'objet d'un commentaire métalinguistique chez Édouard Louis (cf. Nicolosi 2020, 113–114).

Normalement ? Toi et tes potes les bourges, vous pouvez pas prononcer une syllabe sans vous la surpéter king of the fucking bobo world [...] ? » (BBB 181).⁸

Teen Spirit se termine sur 9/11 (cf. TS 156–157) ; *Bye Bye Blondie* sur une atmosphère de « menace » terroriste imminente : « Ou tout autre chose d'explosif, en fait » (BBB 186). Ce cinquième roman de Despentès – sans compter le roman graphique *Trois étoiles* (2002), coautorisé avec Nora Hamdi – amorce cependant une issue d'une impasse amoureuse et sociale : l'appropriation d'une parole créatrice permet à l'héroïne de dépasser une attitude de révolte purement négative, finalement autodestructrice.⁹

Cette problématique ressurgit dans les romans suivants : principal catalyseur de verlan dans le texte (« Renois » [AB 133], « Tassepé » [AB 143], etc.), Yacine, dans *Apocalypse bébé*, parle surtout un « langage de la colère » (AB 295), rejetant *a priori* toute « culture » scolaire : « L'enseignement des français de souche. Ça ne le regarde pas » (AB 135). Noyant son esprit vif dans l'alcool, Charles, dans *Vernon Subutex*, refuse poésie et musique comme « de la merde pour bourges » (VS 3, 43), voire, en tant que « truc de riches », « l'intelligence » tout court (VS 3, 69). De roman en roman, Despentès illustre les contraintes d'un habitus et d'un discours populaires, ainsi que la nécessité de sortir d'une trop simple autocatégorisation, condition pour pouvoir remettre en valeur et à profit les ressources politiques et poétiques d'un 'populaire' revisité.

Dès *Bye Bye Blondie*, l'auteure pointe les pièges que l'industrie culturelle réserve à l'artiste venue 'd'en bas' ; après une première période d'euphorie, l'héroïne se heurte à l'hypocrisie et la mauvaise foi du milieu : « Elle s'est fait virer, comme une imbécile. Évincée de sa propre histoire » (BBB 217). Significativement, Despentès truffe le récit de cette initiation ambiguë d'accents populaires, jusque dans son emploi du passé surcomposé : « Quand elle a eu fini une version entière [...] » (BBB 200). L'épithète « classe » revient sans cesse dans les affrontements de

8 Comme *Baise-moi*, *Bye Bye Blondie*, adapté également par Despentès elle-même à l'écran (2011), soulève la question de la transposition intermédiaire du jeu des registres langagiers. Le décalage sociolinguistique entre les personnages est réaccentué dans la version filmique ; ainsi Gloria et Francès s'affrontent-elles à propos d'un langage inclusif : « On dit *un avocat*, *une avocate* », précise la jeune bourgeoise ; « On dit pas *une avocate*, c'est ridicule », opine sa compagne punk (57 :03–57 :10).

9 Dans l'adaptation cinématographique, l'activité artistique de Gloria est elle aussi remédiatisée. Au lieu d'écrire, l'héroïne se livre à un extravagant projet sculptural qui permet encore d'illustrer, à un métaniveau, la fonction du populaire comme source d'imagination créatrice : c'est dans son installation, caverne sauvage déplacée dans le magnifique appartement bourgeois, que le mari pro-forma de sa compagne, écrivain secrètement homosexuel, surmonte finalement son blocage pour raconter à son tour l'histoire des deux femmes (01 :27 :24–01 :27 :35).

Gloria avec l'establishment culturel ; dans les bureaux de son producteur (« C'est ridicule, tellement c'est classe »), elle aperçoit « [u]n immense portrait de Pasolini [qui] recouvre tout un mur » : « Tu parles [...] tu parles que ça a sa place là, ça » (BBB 206).¹⁰

Quasiment par erreur, l'éternelle révoltée finit pourtant par franchir les limites de sa classe autoassignée, jusqu'à se faire traiter, un jour, de « salope de bourge » dans une rue de Paris, « exactement sur le ton qu'elle-même emploie pour dire ça. Elle a passé son chemin, dépitée » (BBB 225). Chemin qui reflète encore, sur un mode parodique, le parcours de l'écrivaine.

6 Introït le « nouveau Balzac » : métamorphoses d'une romancière

Dès 2004, Jordan résume la carrière de Desportes comme une successive « recuperation by the mainstream » (142) ; de *Baise-moi* à *Apocalypse bébé*, couronné en 2010 par le prix Renaudot, la romancière change manifestement de posture et de position dans le champ littéraire. En analysant son iconographie auctoriale, l'on observe une évolution frappante (cf. Stemberger 2017) ; dans *Paris Match*, une critique salue l'apparition d'une nouvelle « Virginie Desportes [qui] ne fait plus peur » : « Virginie a beaucoup changé : d'abord elle a embelli. [...] elle arbore un teint de pêche car elle ne boit plus » (Schwaab 2010). Après avoir établi, dans *King Kong Théorie*, le parallèle entre prostitution et « [l]a partie promotionnelle de mon taf d'écrivain médiatisé » (KKT 75), Desportes est bien entendu la première à ironiser sur son ancienne image cliché de « la meuf destroy de salon » (Taddei 2015) comme son nouvel « embourgeoisement » (Castro 2017) ; « [...] je ne suis pas très attachée à mes identités successives... J'ai beaucoup changé et j'aime changer », réaffirme-t-elle lors de la publication de *Vernon Subutex* (Taddei 2015).

La parution du premier volume, en 2015, marque un changement important également dans la réception de l'écrivaine qui, « soudainement proclamée grand nom de la littérature française contemporaine » (Schaal 2018b, 475), décide d'éliminer son prénom de la couverture de ses romans (cf. Herpell 2018) : désormais,

¹⁰ L'œuvre de Pasolini, justement, inspire un projet de lectures musicales, réalisé en coopération avec Béatrice Dalle – qui joue Gloria adulte dans l'adaptation cinématographique du roman – et le groupe Zéro (Maison de la Poésie, 28/06/2017), cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Fjb7XE3qFoM> (consulté le 10/06/2023).

elle sera ‘Desportes’ sans plus, aussi rétrospectivement.¹¹ En même temps, elle subit – consent à – une certaine récupération, voire une prudente précanonisation en tant que « nouveau Balzac » (cf. Jourdan 2016) ; association qui se transforme rapidement en topos critique. Entre jury Femina, académie Goncourt et prix de la Bibliothèque nationale de France, Desportes n’a plus rien d’une auteure marginale ; elle profite de son capital symbolique et financier pour intervenir activement dans la vie culturelle : en 2022, elle lance sa propre maison d’édition (La Légende Éditions) au programme féministe et queer, engagée en faveur de « la diversité des points de vue » (Ramphul 2022).

Dans ses interventions publiques, elle utilise toujours un registre populaire, ainsi lorsqu’elle prend ses distances avec l’adaptation de *Vernon Subutex* par Canal+ (2019), « vision du prolétariat par la bourgeoisie » : « [...] c’est une douche de thunes. C’est pas que je m’en fous, mais ça passe, quoi. C’est politiquement que je suis vraiment déprimée. »¹² De par son langage même, Desportes se solidarise avec son protagoniste, rendu méconnaissable par Cathy Verney et son équipe ; situant cette coopération conflictuelle dans une perspective de lutte de classe, elle souligne son impuissance face à la réalisatrice, « la sœur d’un très haut placé de Vivendi ; très, très proche de Bolloré » (Kssis-Martov/Pennacino 2019).

Même positionnement populaire dans sa tribune à l’occasion du César de la meilleure réalisation attribué à « Roman fucking Polanski. *Himself* » ; rendant hommage au geste de l’actrice Adèle Haenel, Desportes (2020) politise la question d’un « style » fondé sur le « viol » : « [...] et même si on est ceux d’en bas, même si on le prend pleine face votre pouvoir de merde, on vous méprise on vous dégueule. [...] On se lève et on se casse. C’est terminé. On se lève. On se casse. On gueule. On vous emmerde. » Immédiatement iconicisées, les phrases clés du texte – mis en musique électro-pop par Your felonY¹³ – sont recyclées sur affiches, T-shirts, etc. ; autant de témoignages d’une réception populaire réussie, quelque peu ambiguë entre intention politique et instrumentalisation commerciale. Des échos de l’affaire Polanski sont nettement perceptibles dans *Cher connard* où les déboires de l’héroïne, actrice vedette à la cinquantaine en voie de « se

11 La pertinence du geste est confirmée par la réception de son dernier roman en date ; dans une critique agressivement péjorative de *Cher connard*, le recours au prénom de l’écrivaine participe d’une remise en place aux manifestes connotations misogynes : « Virginie, ce n’est pas très sérieux de dire ce genre de choses. [...] Et il y a même des idées avec lesquelles je suis absolument d’accord avec elle : ‘la célébrité, ça rend con’. Oui, Virginie, ça rend con » (Jaury 2022).

12 Pour une analyse détaillée de l’affaire Canal+ ainsi que des caractéristiques esthétiques et idéologiques de cette adaptation, voir Stemberger 2021.

13 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=qdXnGDT5eLg> (consulté le 10/06/2023).

faire annuler » (CC 39) pour cause d'âge, ne manquent de resoulever la problématique du patriarcat au cinéma.

Entre embourgeoisement enjoué et marginalité revendiquée, quel est l'impact de cette évolution sur la 'langue du peuple' dans la fiction littéraire de Despentès ? Même si elle reste, dans ses romans comme son discours paratextuel, fidèle à un langage populaire, le décalage inhérent à toute littérisation de ce dernier – puisque « pour écrire un parler qui, comme celui des classes populaires, exclut l'intention *littéraire* », il faut toujours déjà « être sorti des situations et même de la condition sociale où on le parle » (Bourdieu 1983, 99) – s'accroît inévitablement avec la trajectoire de l'écrivaine. En parallèle, à mesure qu'elle se rapproche d'une littérature « plus classique » que, selon ses propres termes, elle n'aurait « pas osé aborder auparavant » (Savigneau 2010), s'élargit le panorama sociolinguistique de ses romans.

7 L'autorité à rebours : *Apocalypse bébé*

Dans *Apocalypse bébé* (2010), déjà, la lectrice suit, sur les pas des détectives chargées de retrouver l'héroïne adolescente, un « petit parcours » social extravagant, y compris « les nazillons, les musulmans, les petits bourgeois du seizième » ainsi que « l'Église et l'extrême gauche » (AB 271–272). Avec le père de la jeune fille, le romancier François Galtan, Despentès s'attaque, pour la première fois, en focalisation externe et interne au portrait d'un grand bourgeois qui n'est plus, comme l'architecte anonyme dans *Baise-moi*, un personnage accessoire, mais un protagoniste crucial et même, selon l'auteure, « le personnage qui a été à l'origine du roman » (Savigneau 2010) ; par contraste avec Bruno dans *Teen Spirit* et Gloria dans *Bye Bye Blondie*, il s'agit d'un écrivain de droite établi, même si au succès médiocre (cf. Stemberger 2013).

Entre ses personnages grand-bourgeois et la narratrice confrontée à leur « mépris de classe » (AB 103), Despentès procède à un retournement stratégique des registres langagiers : après avoir assisté à l'implosion du discours snob de Mme Galtan mère – qui s'avère « à la moindre contrariété [...] sujette au syndrome de la Tourette » (AB 13) –, Lucie se livre à un *close reading* parodique de la « page Wikipédia » du fils (AB 19), vite identifié comme « un connard » (AB 103). Retraçant ses visites sur « les pages livres du Figaro, les Échos, Bibliobs [...] » et « des blogs qui s'éreintent très sérieusement sur ce qu'est LA littérature », elle démasque la trivialité scatologique du romancier qui, sous des pseudonymes divers, se venge de sa frustration par « moult commentaires ignobles » ; à propos d'une collégue, toute sa prétention s'écroule dans un minable « qu'elle aille se

faire enculer, avec son énorme cul plein de merde »... et Lucie d'ironiser sur les exploits rhétoriques d'un homme visiblement « épanoui, sans aigreur ni trouble personnel » (AB 104–105).

Au sein de la polyphonie sociale croissante de ses romans, Despentès illustre ainsi non seulement « la réalité polymorphe » (Bourdieu 1983, 105) d'un langage populaire souvent réduit à une « classe négative » (Bourdieu 1983, 100) et artificiellement homogénéisée, mais aussi « les chevauchements » et contradictions dans « le continuum des parlers » entre locuteurs dominants et dominés (Bourdieu 1983, 100).

8 Extension du domaine du langage populaire : *Vernon Subutex*

De par sa structure narrative, *Apocalypse bébé* annonce la polyphonie encore plus complexe de la trilogie (2015/2017), « chant choral » (Debrocq 2017). Face à la tentation d'établir une opposition trop nette entre le « Balzacian sociological turn » de *Vernon Subutex* et la « deliberately trashy prose » (Hollister 2021, 418) des premiers romans (« l'on n'ose à peine dire 'romans' », admet Chevillot [2015, 230], « tant les textes se font iconoclastes »), insistons pourtant sur le fait que la trilogie ne marque pas une rupture, mais un accomplissement temporaire de traits amorcés dès *Baise-moi*. Comme son illustre prédécesseur, Despentès, « rock'n'roll Zola » (Chrisafis 2018), coule « dans un moule très travaillé » une « langue du peuple » (cité dans François 1999, par. 94) pluralisée. Un emploi sophistiqué du style indirect libre lui permet de représenter, en focalisation interne, des discours et idéologies contraires à ses propres positions, en adoptant, ainsi qu'elle l'explique dans un entretien, une perspective d'« empathie » critique (Kapriélian 2015).

À travers toute la trilogie, est filée la réflexion sur « [c]e que parler veut dire » (cf. Bourdieu 1982). Même si le protagoniste n'a rien d'« un mec à discours » (VS 3, 336), il discerne clairement les connotations d'un certain jargon académique : « Le mot 'performatif' revient à l'esprit de Vernon, qu'il a entendu plusieurs fois au camp et qui assignait une classe sociale précise à celui qui en faisait usage. Performatif » (VS 3, 199). Despentès parodie les attentes stéréotypées envers un discours populaire, dans son supposé exotisme social et/ou ethnoculturel – ainsi à propos d'Alex Bleach, vedette du rock noire élevée dans un modeste milieu de province, mais dont les fréquentes « fautes de français » enchantent tel « tocard » : « [...] le mec trouvait ça exotique. Ou au contraire, avec les lèvres un peu pincées par la déception que suscite le frelaté : 'Je m'attendais à ce que vous soyez plus sauvage.' » (VS 2, 147). Antoine, fils de grand bourgeois, a le privilège douteux d'assister à un

passage violent du ‘peuple’ à l’acte d’écriture. Face aux messages de haine dont sa compagne d’une nuit, en mission de vengeance contre Dopalet père, a recouvert les murs de l’appartement, il est surpris avant tout par – son orthographe, « meilleure que ce que laissait présager son expression orale. L’accent circonflexe sur le ‘bâtard’ le laisse perplexe » (VS 2, 239). « On connaît le bas peuple [...] » (VS 1, 134) : dans un jeu de clichés croisés, la fameuse Hyène, personnage récurrent, ironise sur l’arrogance irréfléchie d’une élite autoproclamée.

Vernon Subutex ne relève pas du roman à thèse ; et pourtant, le ‘bas peuple’ et sa langue sont, dans la trilogie, l’objet d’un réinvestissement politique, à l’encontre de l’évolution du « récit oralisé » qui subit, au cours du XX^e siècle, une atténuation, voire trivialisation de ses enjeux et procédés (Meizoz 2001, 475). Parmi d’autres exemples plus ou moins contemporains de la mise en littérature d’« une voix populaire », Meizoz, dans son paragraphe final, évoque justement la « marginalité *trash* » de *Baise-moi* (2001, 475) – point de départ d’un plus vaste projet de revalorisation esthétique comme idéologique. Y correspond le discours hors fiction de l’écrivaine : quelques jours avant la parution du deuxième tome de *Vernon Subutex*, Desportes médite, dans une interview avec *Les Inrockuptibles* (2015) à l’occasion des élections en Espagne, sur un « peuple » qui semble enfin se ressaisir, sur la possibilité d’inventer « une autre façon d’exercer le pouvoir » et de dépasser « le langage du pouvoir d’hier ».

Malgré l’ironie perceptible dans son portrait de Sélim, avocat passionné de « ‘la République, la République, la République’ » (VS 2, 222), autrefois amoureux « à la folie » de sa patrie d’adoption, « [s]on école, ses rues propres, son réseau ferroviaire, son orthographe impossible, ses vignobles, ses philosophes, sa littérature et ses institutions » (VS 2, 171), la romancière tient, en son nom propre, des propos semblables : « Qui parle encore du service public et de toutes ces choses *mainstream* et populaires ? De santé publique et d’éducation ? Ce sont des choses que je regrette, même si certains points étaient critiquables » (Norrito 2015). Après avoir réglé, dans *King Kong Théorie*, ses comptes avec « la gauche subtile » et notamment une ancienne ministre de la Culture (i. e. Catherine Tasca) impliquée dans l’affaire *Baise-moi* (KKT 121), Desportes, dénonçant en même temps les ravages du racisme, s’en prend à nouveau à « une gauche au pouvoir qui désire coûte que coûte en finir avec toute idée de gauche » (VS 3, 333) et qui a « peut-être découvert », avec les Gilets jaunes, « une partie du peuple qu’elle n’avait pas envie de voir [...] » (Kssis-Martov/Pennacino 2019).

Une autre fois, « les luttes de classe venant d’en bas » (VS 3, 75) se déroulent aussi au niveau linguistique. Ancrant son récit dans un contexte politique concret (Nuit debout, etc.), Desportes met en valeur un contre-discours populaire au « métalangage » du capitalisme, « novlangue » manipulatrice (VS 3, 139), sans pourtant céder à la romantisation réductrice d’un peuple subversif. Ainsi, l’ouvrier Patrice,

ex-« Hells Angels marxiste » et batteur chronique de femmes, se montre d'abord plein de mépris envers l'idée même de « [v]iolence de genre, ce style de connerie » (VS 1, 296–298). Or, au cours de la trilogie, il évolue de la brutalité physique à la protestation politique ; dans le troisième volume, il apparaît en tant qu'observateur lucide des rapports sociaux de domination et de la violence genrée (cf. VS 3, 348–351). Par le biais du même personnage, Desportes problématise « une répression policière aussi démesurée, aussi délirante » dont la presse, contrôlée par « [t]rois grandes fortunes », ne fait « pas état » (VS 3, 333) ; critique qu'elle reprend à son propre compte à propos des Gilets jaunes (cf. Ksis-Martov/Pennacino 2019).

Cependant, « la place de la République permet à tous les Patrice de la région parisienne de dire, on n'est pas d'accord [...] » (VS 3, 334). L'ancienne clocharde Olga y trouve également un public intéressé par son « flot verbal qu'elle a appris à maîtriser » : « Elle ne s'arrêtera que lorsqu'elle n'aura plus de voix » (VS 3, 342). Dans un long passage en discours direct, elle se lance dans une analyse détaillée du langage des dominants :

Hier à la télé j'ai entendu une femme, une femme riche, éduquée, qui parle ce français du pouvoir, elle disait sur ce ton des gens qui ne doutent de rien, et surtout pas de leur intelligence, alors qu'ils devraient, on dirait même qu'il y a urgence, elle disait [...] Une autre fois, dans ta télé, c'est une autre bourgeoise, parlant le même français appris dans le même Palais, qui vient te dire [...]

Reste branché sur ta télé, camarade, tu n'as pas tout vu : deux jours plus tard, c'est monsieur le comte qui vient nous raconter la vie. [...] Il a un message, pour le peuple : [...] (VS 3, 338–340)

Par-delà la dimension politique, Desportes procède, dans *Vernon Subutex*, à une extension poétique du domaine de la 'langue du peuple', remettant en question une dichotomie réductrice entre culture canonique et culture populaire. « Si on ne situe pas tous ces groupes, ce n'est pas grave », plaisante-t-elle à propos de ses nombreuses références au rock, dans un renversement enjoué des codes : « C'est comme quand moi je lis du latin, cela ne m'arrête pas forcément, même si je ne le comprends pas... » (Norrito 2015). Dans une autre interview, elle souligne la complexité formelle des séries télévisées ayant inspiré son roman (cf. Crom 2015) ; et Desportes de déclarer que « le Balzac du XXI^e, ce sera un auteur de série [...] » (Einhorn 2015 ; cf. Stemberger 2021).

Par rapport aux romans antérieurs, la constellation sociolinguistique est nuancée par l'introduction de plusieurs personnages déclassés, pour des raisons individuelles et/ou systémiques. C'est le cas d'Anaïs, jeune femme classiquement cultivée, employée à titre précaire par Laurent Dopalet, prétendu représentant d'un « cinéma de qualité » (VS 1, 121) qu'elle ne tarde à démasquer comme un tyran inculte (cf. VS 2, 260–261). Le retour sur le passé de Véronique, ex-enseignante de français

ayant sombré dans l'alcool, rappelle ses ambitions pédagogiques dans le sens d'une démocratisation de cette littérature canonique que Despentes avoue n'avoir « pas osé aborder auparavant » (Savigneau 2010). Après avoir fait lire à sa clientèle de ZEP les œuvres de « Chester Himes, Bunker ou Calaferte », « la terrible madame Breton » s'ingénie à entraîner ses élèves sur un terrain plus classique, avec l'aide notamment de « Rousseau, l'avant-garde de la racaille » (VS 3, 53–55).

Despentes 'popularise' des fragments de textes canoniques, ludiquement réécrits dans un registre familier, voire vulgaire (ainsi Céleste réincarne-t-elle le « type Merteuil », à savoir, « une chatte en feu dans un gant de glace », VS 2, 218), ou pourvus d'une ponctuation réduite, trait populaire (cf. François 1999, par. 140) affirmé dans la trilogie : « Et tout, dans ce salon, respire le luxe le calme et la volupté », note l'instance narrative, en focalisation interne, au moment où Vernon, désormais SDF, entre chez les Fardin (VS 1, 81). Le recours à Baudelaire n'a rien de fortuit ni de sporadique ; chez Despentes, il s'agit d'une référence cruciale. Pour la deuxième partie de *Baise-moi*, elle choisit déjà, en guise d'épigraphe, quelques lignes tirées de « Femmes damnées » (« Delphine et Hippolyte ») ; tout comme « Fedor Mikhaïlovitch D. » (BM 5), « Charles B. » (BM 87) quitte le piédestal de la haute littérature pour se mêler à la foule pittoresque du populaire contemporain. Peu après, Manu propose un « Enivrez-vous » radicalement déclassifié : « Faut être raide, faut beaucoup boire à partir de maintenant. Et attraper du loup. Plus tu baisses dur, moins tu cogites et mieux tu dors » (BM 104).

De *Baise-moi* à la trilogie, se tisse un discret fil baudelairien. Après sa métamorphose en anti-Rastignac (autre référence filée à travers ses romans ainsi que le discours critique sur Despentes¹⁴), Vernon, rêvant, pendant des heures, devant « ces putains de nuages » (VS 2, 114), réincarne également « L'Étranger » du *Spleen de Paris* : « [...] qui est cet étranger ? », se demande-t-il, « stupéfait » face à son propre reflet (VS 2, 131). Despentes elle-même joue dans le court-métrage *Une charogne*, inspiré de Baudelaire (dir. Renaud de Foville, 2018), aux côtés de Béatrice Dalle, cohéroïne de son adaptation queer de *Bye Bye Blondie* et l'un des modèles revendiqués pour Rebecca dans *Cher connard* ; avec « Béatrice Dalle, Lydia Lunch, Rebecca Latté », la romancière y rend hommage à une métaleptique « Sainte Trinité » du cinéma au féminin (CC 158). Dans sa rébellion contre la « langue de l'autorité », Despentes se réfère non seulement à Bukowski et Ellroy, mais aussi à Baudelaire (Ono-dit-Biot 2018, 17 :00–17 :07), « poète lyrique à l'apogée du capitalisme » (Benjamin 1974) politiquement actualisé.

¹⁴ *Les Jolies Choses* est d'emblée interprété comme l'histoire d'un Rastignac contemporain au féminin ; la récurrence de la référence dans le discours critique sur ce roman (cf. Jordan 2004, 150) illustre combien le paradigme balzacien marque la réception de Despentes bien avant *Vernon Subutex*.

À l'encontre d'une simple amalgamation de l'oral et du populaire, l'œuvre de Desportes invite, enfin, à s'interroger sur passé et présent de la 'langue du peuple' à l'écrit. Si, dès le XIX^e siècle, la scolarisation obligatoire conditionne « une démocratisation de l'écrit » (Wolf 2016, par. 10), l'évolution technique du XX^e redirige la communication populaire vers d'autres médias ; pour François, en 1999 (par. 15), il reste « encore largement vrai à notre époque » que le peuple « se sert peu de l'écrit »... avant que le numérique ne nous ramène dans une « galaxie de Gutenberg » remédiatisée (Carrière/Eco 2010, 16).

Au fil des romans de Desportes, l'on passe des aléas de la correspondance papier, du téléphone et des SMS à Internet qui, dès *Apocalypse bébé*, fait figure de « matrice du récit » (Porte 2011). Selon l'auteure elle-même, *Vernon Subutex* et *Cher connard* se nourrissent d'autant plus de la polyphonie chaotique en ligne, de la confrontation virtuelle avec « plein de points de vue, tout le temps » (Ruggieri/Lamberterie 2022 ; cf. aussi Debrocq 2017).

Ce sont encore des personnages non bourgeois, non intellectuels, que Desportes autorise à commenter ce discours populaire s'articulant via blogs, réseaux sociaux, etc. ; ainsi Loïc, jeune ex-identitaire, se moque-t-il de « [c]es débiles ultranationalistes, pour la plupart d'entre eux infoutus d'écrire trois lignes de commentaire Internet sans faire quarante fautes d'orthographe. T'aimes ton pays, t'apprends sa langue, ou alors tu fais profil bas » (VS 2, 320). Or, s'il est amplement question de cette nouvelle écriture populaire, celle-ci n'est guère montrée ; réticence sans doute due au fait que son imitation, dans le texte, ne saurait que tourner à la caricature, en contradiction avec une posture et une poétique qui consistent à éviter toute attitude d'autodistinction et de « connivence lettrée » (Wolf 2019, 107).

9 Du bon usage du populaire en littérature : *Cher connard*

Avec son dernier roman en date, Desportes relève, entre tant d'autres aspects – cyberharcèlement, pluralité conflictuelle des féminismes, covid et confinement, rapports entre littérature et cinéma, etc. –, le défi de la représentation d'un langage populaire écrit, par le biais de personnages et d'un dispositif narratif stratégiquement choisis : *Cher connard* (2022) est composé d'extraits de blog et de la correspondance électronique entre deux protagonistes qui, tous les deux issus d'un milieu populaire de Nancy, ont su se faire une place dans le champ culturel ; à califourchon entre les classes sociales, ils maîtrisent un registre leur permettant de parler « performance » (CC 130), d'ironiser sur « une bonne orthographe »

comme critère de distinction (CC 170) et de prendre leurs distances avec « ce complexe du transfuge de classe dont on parle si souvent » (CC 116).

Le parcours de l'actrice Rebecca Latté, elle aussi 'bad lieutenant' ou bien « mauvais soldat » revendiqué (CC 111), d'Oscar Jayack, romancier cantonné dans son rôle d'*outsider* prolétaire, et de Zoé Katana, blogueuse féministe, reflète encore, en triple, celui de Despentès, y compris revers du « succès social » (CC 25) et statut ambigu du « personnage public » (CC 108) ; dans un entretien, l'écrivaine-cinéaste admet qu'il y a beaucoup d'elle-même « dans chacun de [s]es trois personnages » (Ruggieri/Lamberterie 2022). Avec Rebecca, elle affiche un anti-intellectualisme enjoué (« Les théories ça ne coûte rien de les construire [...] », CC 189) ; avec Oscar, elle persifle le « ton mi-trionphant mi-inquisiteur de la question piège » des journalistes, obsédé-e-s par l'idée que « vous vous êtes embourgeoisé, n'est-ce pas ? » (CC 117). Triste incarnation du « fameux mâle blanc » (CC 55), Oscar se rend compte de représenter, parmi ses « amis auteurs » (CC 24), cette exception « exotique » qui « n'est tolérable qu'en ce qu'elle vient confirmer la règle » : « [...] personne n'a jamais oublié de préciser que je suis un fils d'ouvrier » (CC 116–117). Sur les traces d'Édouard Louis, l'écrivain fictif de Despentès passe au règlement de comptes avec son milieu d'origine : « Je pouvais prévoir la réaction de tous, les fous rires et les yeux au plafond 'il a toujours fallu qu'il pète plus haut que son cul', 'non mais tu crois qu'on t'attend ?' [...]. Savoir rester à sa place était plus important que tout » (CC 18).

À travers les « kilomètres de lettres » (CC 78) qu'échangent les protagonistes, Despentès reconstruit, sans se moquer du 'peuple', un langage populaire au carré, avec des fragments de discours parlé, parfois franchement 'incorrect'¹⁵, encadrés dans le dispositif épistolaire d'ailleurs plutôt abstrait : à part le titre et une apostrophe ironique de Rebecca à son « Camarade » (CC 143) aux sporadiques velléités révolutionnaires, le roman ne comporte ni formules d'appel, ni lignes d'objet, ni chronologie. Despentès se limite à indiquer, au début de chaque passage, les tours de parole ; procédé qui correspond au projet de ce « monologue pour le théâtre » qu'Oscar aurait voulu écrire pour son amie-ennemie (CC 10).

L'arbitraire de la forme épistolaire est renforcé par le fait que les trois personnages partagent le même répertoire linguistique, comprenant de nombreuses expressions en verlan (« relous » [57, 250], « rebeu » [172], « Un mec tout keus » [178], etc.), des abréviations (« l'héro » [57–58], « pour perpet » [330]), anglicismes (« updater » [321], « likant » [330], « shitstorm » [128, 333]) et néologismes (« metooïser » [28], « Tiktokeuse » [299]), un riche lexique argotique (« zonzon » [26, 207],

15 Ainsi quand Oscar cite sa nouvelle compagne Clara : « et elle a rigolé en disant c'est l'histoire de ma vie ça faut toujours que je me ridiculise [...] » (CC 256).

« bombasse » [44], « daron » [243], « zob » [323]) et vulgaire, réinterprété à l'occasion au féminin (« je m'en bats la chatte » [157]).

C'est cette même homogénéité langagière qui, pour Commeaux (2022), condamne le récit à l'échec romanesque comme politique : « Le style Despentès [...] aplatit tout. » La voix de l'écrivaine est « si forte que c'est elle qu'on entend [...] », confirme, sur un mode plus positif, Dutheil de la Rochère (2022). En effet, la lectrice ne manque de reconnaître les petits tics de Despentès, ses expressions favorites filées de roman en roman, dont « le sens de la formule » (CC 284, 341), l'ironie du « ça se saurait » (CC 59) et la « volupté particulière » qu'il y a « à tout foutre en l'air » (CC 228), mais aussi le « bourgeois. Au sens péjoratif du terme » (CC 63), bref, les « bourges » dans tous leurs états (CC 185).

Cher connard illustre la littérisation d'un langage aux allures orales qui, présenté comme discours écrit au niveau diégétique, se trouve investi d'une bien plus forte connotation sociale (cf. Nicolosi 2020, 98). À l'écrit, la négation sans *ne* ou l'élision de voyelles (« t'étais de gauche » [CC 36], etc.) prennent un caractère nettement plus populaire, tout comme la dislocation (« et ça m'a rendu fou parce que putain, qu'est-ce qu'elles ont, toutes mes meufs [...] ? », CC 141) et une ponctuation minimaliste ; ainsi dans un passage où Rebecca raille l'attitude de son correspondant, trop « gonflé de l'importance de [s]a mission d'écrivain » : « Je n'ai pas le souvenir que les Camus les Genet les Zola ou les Pasolini se la soient coulée douce » (CC 61). Dans l'ensemble, il est évident combien ce discours 'populaire' doublement écrit relève d'une intention esthétique exhibée comme telle, avec un « effet d'oralisation » (cf. Luzzati/Luzzati 1987, 15, cité dans Dufter/Hornsby/Pustka 2020, 9) tantôt atténué, tantôt accentué ; dans l'emploi de la négation, différents registres peuvent voisiner au sein d'une seule et même phrase : « Si c'est pas du foutage de gueule, je n'y connais rien » (CC 21). Dans leurs moments de révolte contre une langue qui, selon Rebecca, « [l]'empêche de respirer » et qu'elle « recrache » (CC 110), les personnages adoptent volontiers un ton 'sur-populaire' : insistant sur la différence entre lui-même et « un peigne-cul d'intellectuel de merde » (CC 42), Oscar caricature son rôle cliché de « [l']auteur bourré macho fils de chômeur » et les préjugés envers « un putain de prolo de son acabit » (CC 33–34).

Sur fond d'un panorama littéraire encore élargi – et d'un éclecticisme reveniqué : au tour d'une phrase, l'on passe de *La Douleur* de Marguerite Duras à *Entretien avec un vampire* d'Anne Rice (cf. CC 307) –, le dit « prolo » médite sur le bon et le mauvais usage du populaire en littérature, en opposant Louis Calaferte (déjà cité dans la trilogie) et Céline qui, avec sa « prose [...] beauf, poussive, cabotine, épate-bourgeois au possible », ne faisait, selon lui, que « sing[er] le langage prolétaire en vue d'obtenir un Goncourt [...] » (CC 141–142). Alors que Calaferte, lui, « écrivait pour les prolétaires, depuis le prolétariat », Céline n'aurait été qu'« un galocheur de puissants » ; et Oscar de conclure, dans un passage poétolo-

gique à multiple tranchant : « Je méprise Céline. Je devrais en parler, dans un livre. Je manque d'ennemis, en ce moment » (CC 143). Par le biais de son protagoniste, Desportes procède à une prise de distance symptomatique avec un prédécesseur ambigu qui, en exergue à son pamphlet *Mea culpa* (1936), lance à son tour un provocant « Il me manque encore quelques haines » (cité dans Meizoz 2007, 119) ; dans la « bibliothèque un peu bordélique » (CC 127) d'une maison de campagne louée, les œuvres du même Céline se trouvent fort symboliquement reléguées parmi ces livres « dans le couloir » que personne n'a même pris la peine de voler (CC 141).

Pour brève qu'elle soit, la digression anticélinienne de *Cher connard* cristallise plusieurs interrogations cruciales pour le parcours et la posture de Desportes elle-même, y compris la renégociation de ses rapports avec la tradition polyfacette d'une « esthétique populiste » (cf. Kern 2021)¹⁶, dans une perspective littéraire et politique. En l'occurrence, la confrontation dépasse l'évidente opposition entre Desportes, 'anarcho-féministe' marxisante queer, et Destouches alias Céline, promoteur d'un langage populaire conçu « comme l'expression [...] d'une identité raciale et nationale » (Kern 2021, 302) ; entre affirmation d'« une langue antibourgeoise » (Céline, cité dans Meizoz 2001, 365), revendication d'un milieu d'origine étranger à l'écriture littéraire et « critique de la raison scolaire » (Meizoz 2001, 472) réaccentuée, les points de rattachement sont nombreux, fût-ce sur le mode du renversement idéologique. En démarcation avec un « champion de la littérature prolétarienne » auto-proclamé (Bellosta 2011, 112), Desportes prête à son romancier fictif des réflexions qui, dans une forme 'populaire' participant encore du fond de l'argumentation, font écho aux études académiques sur le « mythe » personnel de Céline (Bellosta 2011, 113), son recours en effet « opportuniste » (Meizoz 2001, 369) à « un *script prolétarien* » établi (Meizoz 2011, 45) afin d'assurer son bon « positionnement au sein du champ littéraire » (Meizoz 2011, 50). Céline incarne ainsi à titre paradigmatique les paradoxes de l'« authenticité » comme « enjeu de distinction » (Meizoz 2001, 470) et notamment la problématique d'une posture littéraire ou artistique 'populaire' plus ou moins authentique qui hante l'œuvre de Desportes bien avant *Cher connard* ; dès *Bye Bye Blondie*, la performance sociale et linguistique d'une héroïne qui, vers la fin du roman scénariste débutante, ne cesse de surafficher son identité de marginale issue de « toute une lignée dans le lumpen prol », apparaît sujette à caution ironique : le père de Gloria n'a-t-il pas « fini cadre », comme le lui rappelle son compagnon bourgeois Éric (BBB 175) ?

À propos de *Cher connard*, Desportes elle-même se voit traitée de « rentière » littéraire (Naulleau 2022) ; dans son discours paratextuel, elle s'en tient résolu-

16 Mes remerciements pour cette référence vont à Margarete Zimmermann.

ment à un registre populaire, avec des réminiscences de *King Kong Théorie* – ainsi lorsqu'elle esquisse un « féminisme idéal » qui s'intéresserait « aussi aux meufs à la con, celles qui sont bourrées, les moches, les mauvaises mères, celles qui se conduisent mal, qui couchent avec les producteurs parce qu'elles veulent un rôle... » (Ruggieri/Lamberterie 2022). La réception controversée du roman, entre hommage un peu trop appuyé à « la nouvelle impératrice des lettres françaises » (Payot 2022) et « '[s]es Liaisons dangereuses' post-MeToo » (Schmitt 2022) d'un côté, démolissage d'un ouvrage « indigeste et paresseux » (Naulleau 2022), « long cauchemar » (Jaury 2022), de l'autre, porte aussi, voire avant tout sur la question de la langue, le degré d'authenticité et les mérites esthétiques de la mise en littérature despentienne d'un langage populaire. Tandis que les uns stigmatisent « une langue informe » (Naulleau 2022), « débraill[é] oralo-numérique lard[é] d'anglicismes et de jeunismes plus ou moins périmés » (Sangars 2022), d'autres apprécient un style « rythmé, marqué par l'oralité » (Randanne 2022) qui mélange « un parler populaire ancien et un parler populaire moderne et postmoderne », mais aussi « des termes châtiés et des références haut de gamme » (Dutheil de la Rochère 2022) ; et la même critique de réaffirmer que la coprésence et l'interaction de ces « différents registres », chez Despentès, ne relèvent pas de la « pose » : « Elle est ainsi composée [...] ». »

10 En attendant de nouvelles Despentès : conclusion provisoire

Face à une écrivaine multiregistre dont le parcours est loin d'être terminé, toute conclusion ne saurait être que provisoire. Sur quelques pages seulement, la fin du troisième volume de *Vernon Subutex* évoque un avenir dystopique qui n'est pas sans rappeler l'univers romanesque houellebecquien (cf. Stemberger 2021, 68) ; à travers quelques lignes au passé composé (« Vernon Subutex est mort à l'âge de soixante-douze ans [...] »), nous glissons au passé simple, exceptionnel chez Despentès et, dans ce cas, d'autant plus frappant que l'auteure s'en sert pour projeter la narration des décennies, puis des siècles dans le futur (« Dans les années 2085, la musique fut bannie [...]. [...] À partir de 2186, Chahida, descendante d'Aïcha, [...] demanda la reconnaissance officielle, auprès de la gouvernance mondiale, du culte Subutex »), avant de revenir à un présent du « crépuscule du troisième millénaire » (VS 3, 401–406). Plus aucune trace de 'popularisme' dans ce passage qui reflète, au niveau linguistique, cet « archaïsme » qui permet à « la secte Subutex » de survivre (VS 3, 402–403) ; ce n'est plus le 'style Despentès' cultivé depuis *Baise-moi*.

Avec *Cher connard*, retour au populaire, avec un nouveau tournant vers la réconciliation, voire l'« utopie » (Lépine 2022) ; Despentès confirme avoir voulu écrire « un livre [...] qui fasse du bien » (Ruggieri/Lamberterie 2022). À la fin du roman, les personnages s'apprêtent pourtant à ressortir d'un cadre narratif où ils commencent à se sentir « à l'étroit » (CC 340, 344). Et vivement la suite, pour laquelle on peut s'attendre à de l'inattendu : la romancière n'admet-elle pas avoir toujours « envie de faire l'inverse de ce qu'on attend de moi » (Le Vaillant 2004) ?

Références

- Arbizu, Susana/Belin, Henri (2008) : « *King Kong Théorie*. Entretien avec Virginie Despentès », 07/02/2008, <http://www.eutsi.org/kea/feminismos/feminismos/king-kong-theorie-entretien-avec-virginie-despentès.html> (consulté le 02/04/2022).
- Bellosta, Marie-Christine (2011 [1990]) : *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, CNRS.
- Benjamin, Walter (1974) : *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* [1937–1939], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- Blanco, Leticia (2018) : « Barcelona King Kong », dans : *El Mundo*, 22/03/2018 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Bourdieu, Pierre (1982) : *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- Bourdieu, Pierre (1983) : « Vous avez dit 'populaire' ? », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 46, 98–105.
- Bourdieu, Pierre (1998) : *La Domination masculine*, Paris, Seuil.
- Carrière, Jean-Claude/Eco, Umberto (2010 [2009]) : *N'espérez pas vous débarrasser des livres. Entretiens menés par Jean-Philippe de Tonnac*, Paris, Grasset/Le Livre de poche.
- Castro, Catherine (2017) : « Virginie Despentès : 'Je me suis beaucoup embourgeoisée' », dans : *Marie Claire*, <https://www.marieclaire.fr/virginie-despentès-interview-tome-3-de-vernon-subutex,1138808.asp> (consulté le 10/06/2023).
- Chevillot, Frédérique (2015) : « Les Délires solidaires de Despentès, de *Baise-moi* à *King Kong Théorie* », dans : Élise Huguény-Léger/Caroline Verdier (dir.), *Solitaires, Solidaires. Conflict and Confluence in Women's Writings in French*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 229–244.
- Chrisafis, Angelique (2018) : « Virginie Despentès : 'What is going on in men's heads when women's pleasure has become a problem?' », dans : *The Guardian*, 31/08/2018 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Commeaux, Lucile (2022) : « Critique : *Cher connard* de Virginie Despentès », *France Culture*, 29/08/2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-critique/cher-connard-de-virginie-despentès-7018619> (consulté le 10/06/2023).
- Costa, Marianne (2007) : « Despentès : anarcho-féministe », dans : *Le Magazine.info*, 08/06/2007, <http://www.lemagazine.info/?Despentès-anarcho-feministe> (consulté le 10/06/2023).
- Crom, Nathalie (2015) : « Virginie Despentès : 'La société est devenue plus prude, l'atmosphère plus réactionnaire' », dans : *Télérama*, 15/01/2015 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Debrocq, Aliénor (2017) : « La Comédie humaine 2.0 de Virginie Despentès », dans : *L'Écho*, 03/10/2017 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Despentès, Virginie (2000 [1994]) : *Baise-moi*, Paris, J'ai lu. [BM]

- Desportes, Virginie (2006 [1996]) : *Les Chiennes savantes*, Paris, J'ai lu. [CS]
- Desportes, Virginie (2001 [1998]) : *Les Jolies Choses*, Paris, J'ai lu. [JC]
- Desportes, Virginie (2005 [1999]) : *Mordre au travers. Nouvelles*, Paris, Libro.
- Desportes, Virginie (2004 [2002]) : *Teen Spirit*, Paris, J'ai lu. [TS]
- Desportes, Virginie (2012 [2004]) : *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset/Le Livre de poche. [BBB]
- Desportes, Virginie (2008 [2006]) : *King Kong Théorie*, Paris, Grasset/Le Livre de poche. [KKT]
- Desportes, Virginie (2010) : *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset. [AB]
- Desportes, Virginie (2012 [2011]) : *Bye Bye Blondie*, France, Red Star Cinema/Frakas Prod., etc., <https://www.youtube.com/watch?v=ZA4z1Dskm1w> (consulté le 10/06/2023).
- Desportes, Virginie (2019 [2015]) : *Vernon Subutex 1*, Paris, Grasset/Le Livre de poche. [VS 1]
- Desportes, Virginie (2016 [2015]) : *Vernon Subutex 2*, Paris, Grasset/Le Livre de poche. [VS 2]
- Desportes, Virginie (2018 [2017]) : *Vernon Subutex 3*, Paris, Grasset/Le Livre de poche. [VS 3]
- Desportes, Virginie (2020) : « Césars : 'Désormais on se lève et on se barre' », dans : *Libération*, 01/03/2020 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Desportes, Virginie (2022) : *Cher connard*, Paris, Grasset [éd. numérique]. [CC]
- Dufter, Andreas/Hornsby, David/Pustka, Elissa (2020) : « L'oralité mise en scène dans la littérature : aspects sémiotiques et linguistiques » [Préface], dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 130/1, 2–19.
- Dutheil de la Rochère, Cécile (2022) : « Lettres de Desportes », dans : *En attendant Nadeau*, 17/08/2022, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/08/17/cher-connard-desportes> (consulté le 10/06/2023).
- Einhorn, Juliette (2015) : « Virginie Desportes : 'Je ne m'attendais pas à ce que ce soit aussi bien, ma vie' », dans : *Le Nouveau Magazine Littéraire* 551, 26–31 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, MA/Londres, MIT Press.
- François, Denise (1999) : « Le langage populaire », dans : Gérald Antoine/Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française, 1880–1914*, Paris, CNRS, 295–327.
- Haraway, Donna (1988) : « Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective », dans : *Feminist Studies* 14/3, 575–599.
- Herpell, Gabriela (2018) : « 'Schreiben ist wie Licht machen' » [Interview], dans : *Magazin Süddeutsche Zeitung* 41, 17/10/2018 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Hollister, Lucas (2019) : « Virginie Desportes et le domaine du genre », dans : *ELFe XX–XXI* 8, <https://doi.org/10.4000/elfe.888> (consulté le 10/06/2023).
- Hollister, Lucas (2021) : « Virginie Desportes' queer crime fiction », dans : *French Cultural Studies* 32/4, 417–427.
- Jaury, Vincent (2022) : « Le festival Desportes », dans : *Transfuge* 160, 13/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Jordan, Shirley Ann (2004) : « Revolting women ? Excess and *détournement de genres* in the work of Virginie Desportes », dans : *Contemporary French Women's Writing. Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford, etc., Peter Lang, 113–150.
- Jourdan, Camille (2016) : « Pourquoi cherche-t-on toujours le 'nouveau Balzac' ? », dans : *Slate*, 23/01/2016, <https://www.slate.fr/story/108735/pourquoi-nouveau-balzac> (consulté le 10/06/2023).
- Kapriélian, Nelly (2015) : « 2015, Naissance de Vernon Subutex : Desportes raconte », dans : *Les Inrockuptibles*, 01/02/2015 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Kellman, Steven G. (1980) : *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press.
- Kern, Matthias (2021) : *L'Esthétique populiste. « L'Amour du peuple » dans la culture française de l'entre-deux-guerres*, Berlin/Boston, De Gruyter.

- Kssis-Martov, Nicolas/Pennacino, Noémie (2019) : « Virginie Despentes : La grande interview », dans : *Society* 106, 16/05/2019, <https://www.society-magazine.fr/magazines/society-106> (consulté le 10/06/2023).
- Landry, Vincent (2017) : « Virgin[i]e Despentes et l'autofiction théorique. Étude de *King Kong théorie* », dans : *Revue PolitiQueer*, 29/12/2017, <https://revuepolitiqueer.wordpress.com/2017/12/29/virginie-despentes-et-lautofiction-theorique-etude-de-king-kong-theorie> (consulté le 10/06/2023).
- Lépine, Élise (2022) : « *Cher connard* : que vaut le nouveau roman de Virginie Despentes ? », dans : *Le Point*, 17/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Les Inrocks (éd.) (2015) : « Espagne : Virginie Despentes raconte la révolution sans fard », dans : *Les Inrocks*, 02/06/2015 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Le Vaillant, Luc (2004) : « Baise-moi » [Portrait], dans : *Libération*, 30/07/2004 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Luong, Julie (2017) : « *King Kong Théorie*. La bombe Despentes », dans : *Espace de libertés*, 02/2017, <https://www.laicite.be/magazine-article/king-kong-theorie-la-bombe-despentes> (consulté le 10/06/2023).
- Luzzati, Françoise/Luzzati, Daniel (1987) : « Oral et familial. Le style oralisé », dans : *L'Information grammaticale* 34, 15–21.
- Mangueneau, Dominique (2007) : « Parole populaire, ethos discursif et roman », dans : André Petitjean/Jean-Marie Privat (dir.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Metz, Univ. Paul Verlaine, 263–286.
- Meizoz, Jérôme (2001) : *L'Âge du roman parlant (1919–1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz.
- Meizoz, Jérôme (2007) : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2011) : *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine.
- Nauelleau, Éric (2022) : « Virginie Despentes ou les poupées russes de l'imposture », dans : *Marianne*, 19/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Nicolosi, Frédéric (2020) : « Représentation de l'oralité populaire dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 130/1, 98–118.
- Norrito, Nicolas (2015) : « 'Si tu ne déconstruis pas le genre, il ne peut pas y avoir de révolution' », dans : *CQFD* 128, <https://cqfd-journal.org/Si-tu-ne-deconstruis-pas-le-genre> (consulté le 10/06/2023).
- Ono-dit-Biot, Christophe (2018) : « Virginie Despentes : 'Stylistiquement, la musique m'a plus aidée que la littérature' » [Interview : *Le Point*, 07/09/2018], <https://www.dailymotion.com/video/x6t9qla> (consulté le 10/06/2023).
- Paquet, Amélie (2010) : « La rassurante présence des déclassés », dans : *Salon double*, 17/06/2010, <http://salondouble.contemporain.info/lecture/la-rassurante-presence-des-declasses> (consulté le 02/04/2022).
- Payot, Marianne (2022) : « *Cher connard* de Virginie Despentes : le grand retour de la romancière au Kärcher », dans : *L'Express*, 14/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Porte, Xavier de la (2011) : « *Apocalypse Bébé* : Internet, matrice du récit », dans : *Internetactu.net*, 14/02/2011, <http://www.internetactu.net/2011/02/14/apocalypse-bebe-internet-matrice-du-recit> (consulté le 10/06/2023).
- Preciado, Beatriz (2008) : *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- Ramphul, Kalindi (2022) : « Virginie Despentes lance sa propre maison d'édition pour mettre en lumière des projets queer et féministes », dans : *Madmoizelle*, 01/03/2022, <https://www.madmoizelle.com/virginie-despentes-lance-sa-propre-maison-dedition-pour-mettre-en-lumiere-des-projets-queer-et-feministes-1251523> (consulté le 10/06/2023).

- Randanne, Fabien (2022) : « *Cher connard* : Pourquoi le retour de Virginie Desportes crée l'événement », dans : *20 minutes*, 19/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Richeux, Marie (2022) : « Virginie Desportes : 'Les choses de ma vie m'accompagnent comme des tatouages somptueux' », *France Culture*, 01/09/2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/virginie-desportes-ecrivaine-3419875> (consulté le 10/06/2023).
- Ruggieri, Marion/Lamberterie, Olivia de (2022) : « Virginie Desportes : 'Un féminisme plus festif, ça nous ferait pas de mal' », dans : *Elle*, 24/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Sabatier, Benoît (2019) : « Virginie Desportes : 'Je suis surprise par l'égoïsme de notre génération' », dans : *Technikart*, 04/06/2019, <https://www.technikart.com/virginie-desportes-feministe-punk> (consulté le 10/06/2023).
- Sangars, Romaric (2022) : « Virginie Desportes : la moraline en rotant », dans : *L'Incorrect*, 22/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Savigneau, Josyane (2010) : « Virginie Desportes : 'Je ne suis pas encore très disciplinée, mais j'essaie' », dans : *Le Monde*, 26/08/2010 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Schaal, Michèle A. (2018a) : « *Les Chiennes savantes* de Virginie Desportes ou l'hétéropatriarcat triomphant », dans : *Rocky Mountain Review* 72/1, 77–104.
- Schaal, Michèle A. (2018b) : « L'Univers affectif féminin dans *Vernon Subutex* de Virginie Desportes », dans : *Contemporary French and Francophone Studies* 22/4, 475–483.
- Schmitt, Amandine (2022) : « Avec 'Cher Connard', Virginie Desportes écrit 'les Liaisons dangereuses' post-MeToo », dans : *Le Nouvel Observateur*, 16/08/2022 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Schwaab, Catherine (2010) : « Virginie Desportes ne fait plus peur », dans : *Paris Match*, 21/11/2010 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Sicard-Cowan, Hélène (2008) : « Le féminisme de Virginie Desportes à l'étude dans le roman *Baise-moi* », dans : *Women in French Studies* 16, 64–72.
- Stemberger, Martina (2013) : « Troubles of authority. New media, text & terror in Virginie Desportes' *Apocalypse bébé* », dans : *PhiN. Philologie im Netz* 64, 17–56, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin64/p64t2.htm> (consulté le 10/06/2023).
- Stemberger, Martina (2017) : « Méta-photo-morphoses de l'écrivain au féminin. Darrieussecq, Delaume, Desportes », dans : David Martens/Jean-Pierre Montier/Anne Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 79–89.
- Stemberger, Martina (2021) : « '... le Balzac du XXI^e, ce sera un auteur de série' ? Klassik & Netflix. Zu Desportes' *Vernon Subutex* », dans : *PhiN. Philologie im Netz* 91, 31–81, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin91/p91t3.pdf> (consulté le 10/06/2023).
- Taddei, Frédéric (2015) : « Virginie Desportes : 'J'aime bien voir des petites culottes dans les films' », dans : *GQ*, 27/02/2015 [en ligne] (consulté le 10/06/2023).
- Wolf, Nelly (1990) : *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Wolf, Nelly (2016) : « Le peuple en toutes lettres », dans : *Exercices de rhétorique* 7, <https://doi.org/10.4000/rhetorique.465> (consulté le 10/06/2023).
- Wolf, Nelly (2019) : *Le Peuple à l'écrit. De Flaubert à Virginie Desportes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

Nicolas Peyrou

La mise en scène du parler (jeune) des cités dans *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène

Abstract: This article investigates the written representation of orality in Faïza Guène's novel *Kiffe kiffe demain*. The novel gives an insight into the lives of residents in the Parisian *banlieue* suburbs, whose everyday lives are plagued by poverty and social anxiety. What is striking here is the frequent use of spoken language elements, which are not limited to discourse passages; they also continuously appear in the frame narrative, presented from the point of view of Doria, a fifteen-year-old Franco-Moroccan girl. After a short introduction, the article seeks to give a definition of the language under analysis, which will be defined as *parler (jeune) des cités*. This definition is largely based on Marchessou's (2018, 267) term *contemporary urban vernacular*. Subsequently, the article will delve into more detail about the linguistic peculiarities of this variety, the author, the corpus, and the methodology, before analyzing the results of the evaluation and the distribution of the linguistic phenomena in the narrative and discourse. It will be shown that the author integrates elements of spoken language into her novel using various linguistic and stylistic techniques in order to portray the world of the fifteen-year-old protagonist's thoughts and her environment in an authentic way. This integration is achieved on a lexical, syntactic, morphological, and pragmatic level, including the orthographic adaption of certain French lexemes to mimic Arabic accents in French. Special attention is also given to the cultural context of the novel's characters, exemplified by the use of *eye dialect*.

Keywords: suburban vernaculars, sociolect, youth language, Maghrebi Arabic accent, phonographic spelling

Mots clés : parlers des cités, sociolecte, langue des jeunes, accent maghrébin-arabe, phonographie

Remerciements: Nous tenons à remercier Raphaële Wiesmath et Marinus Wiedner ainsi qu'un évaluateur anonyme pour la relecture et particulièrement Andreas Dufter et Susanne Zepp-Zwirner pour leurs remarques et la prise en charge de la publication de ce volume.

Nicolas Peyrou, Munich

1 Introduction

Le roman *Kiffe kiffe demain* (2004) de Faïza Guène a déjà fait l'objet de diverses enquêtes scientifiques. Outre une analyse d'un point de vue de la traductologie, des *gender studies* et des études socioculturelles, celui-ci a été étudié sur le plan linguistique¹, notamment en ce qui concerne la représentation du langage des jeunes. Le présent article a également pour objectif d'étudier le parler des (jeunes) habitants des cités et tente de considérer les particularités phonographiques, grammaticales et lexicales dans leur ensemble. L'accent est mis sur la mise en jeu de l'oralité représentée à l'écrit, donc plus précisément sur la représentation littéraire du parler des cités et du langage des (jeunes) français issus de l'immigration maghrébine. Une attention particulière sera portée aux traits caractérisant ces variétés et se réalisant dans l'œuvre par un champ lexical élaboré et de nombreuses techniques linguistiques et littéraires. Nous verrons également que les traits d'oralité ne sont pas seulement détectables dans les passages du discours direct, mais surtout dans le récit, qui est présenté du point de vue narratif de Doria, la protagoniste âgée de 15 ans, originaire du Maroc. Le roman peut donc être compris comme un « roman du je », comme le dit très bien Sourdout (2009, 496).

Nous chercherons d'abord à préciser le rapport entre le langage des jeunes et le langage des cités (section 2) et leurs caractéristiques linguistiques (section 3), avant d'analyser la mise en scène de l'« immédiat communicatif » (Koch/Oesterreicher 2001, 586) dans le texte du roman (section 4). De plus, nous allons analyser les tentatives littéraires d'imiter l'immédiat communicatif à l'écrit, indépendamment de leur lien avec le parler des cités, car ils contribuent de manière significative au caractère oral du roman. Dans la conclusion (section 5), nous ferons quelques remarques sur la représentation de l'oralité dans le discours des protagonistes ainsi que dans le récit du roman.

2 La langue du roman : langage de jeunes ou langue des cités ?

L'étude de la langue utilisée dans le roman nous a confronté à un problème en termes de classification : doit-on considérer qu'il s'agit du langage des jeunes,

¹ Voir à ce sujet, entre autres Lievois/Noureddine/Kloots (2018), pour une analyse du roman d'un point de vue de la traductologie, Aronsson (2012), pour une représentation des sexes dans le roman sous l'approche des *gender studies*, et Sourdout (2009), pour une analyse linguistique du langage des jeunes.

puisque la plupart des personnages du roman sont des adolescents, ou doit-on plutôt se référer au langage du cadre culturel et social de l'action, à savoir la banlieue parisienne et ainsi la langue des cités ?

Dans les précédentes études de la langue dans *Kiffe kiffe demain* il était souvent question de langage des jeunes (cf. Sourdot 2009 ; Lievois/Nouredine/Kloots 2018). Néanmoins, il est difficile de définir le terme technique *langage des jeunes* ou *langage des adolescents*, certains chercheurs et chercheuses le rejetant même complètement. Selon certaines voix critiques, il n'y aurait pas de langage des jeunes, mais plutôt la parole des jeunes² (Kundegraber 2008, 47) ou différentes variétés de langage des jeunes (Bollée 2000, 344). Pour notre contribution, nous nous appuyons sur la définition proposée par Lievois, Nouredine et Kloots (2018) dans leur analyse du roman *Kiffe kiffe demain* :

Ainsi, selon les recherches actuelles, la langue des jeunes des cités est le plus souvent définie comme une variété employée par des adolescents (1) appartenant à une communauté ethnique se situant dans un contexte multiethnique (2) et urbain (3), qui se caractérise par une grande présence de termes argotiques (4) et dans laquelle se déploient différentes formes de contacts de langues (5). (Lievois/Nouredine/Kloots 2018, 75)

Par ailleurs, le langage des jeunes est considéré comme un code exclusif que les adolescents utilisent principalement pour deux raisons : d'une part, pour consolider leur propre groupe, appelé *in-group*, auquel appartiennent généralement les amis, et d'autre part, pour exclure le groupe extérieur, l'*out-group*, auquel appartiennent aussi bien les parents que les enseignants, les enfants plus jeunes, mais aussi d'autres groupes d'adolescents. D'une manière générale, les jeunes manifestent le besoin de se distinguer par rapport à la génération de leurs parents, mais aussi de leurs jeunes frères et sœurs, afin de se créer une identité propre (cf. Bedijs 2015, 296).

L'action du roman *Kiffe kiffe demain* se situe en banlieue parisienne, à savoir à Livry-Gargan (Seine-Saint-Denis). Dans son analyse de la langue des quartiers multiethniques de Strasbourg, Marchessou (2018) utilise le terme *Contemporary Urban*

2 Dans le cadre des études linguistiques sur le langage des jeunes, on fait souvent référence aux adolescents en tant que locuteurs de cette variété. Cependant, afin de délimiter une variété qui porte le nom d'un groupe social, il est nécessaire de l'examiner plus précisément au préalable. La définition du terme *adolescent* relève de la sociologie, de la psychologie et de la politique, chacune de ces disciplines apportant des réponses différentes à la question de la définition. Ainsi, en France, d'un point de vue politique, on est considéré comme majeur à l'âge de 18 ans. En revanche, les facteurs biologiques et psychologiques prennent en compte le développement physique et mental. Quant à la sociologie, elle s'intéresse aux pratiques culturelles qui distinguent la jeunesse de l'âge adulte (Bedijs 2015, 295). En général, les frontières entre la jeunesse et l'âge adulte doivent être considérées comme fluides, car même les enfants imitent déjà le langage des adolescents et de plus, le langage des adolescents influence également le français branché des adultes (Bollée 2000, 344).

Vernacular, afin de décrire les pratiques linguistiques des participants adolescents à sa recherche. Marchessou observe qu'il est douteux d'utiliser le terme *langue*, car cela supposerait une certaine homogénéité au sein de la variété. Cependant, elle défend ce terme et le considère approprié pour sa recherche, car « it is used to describe a language variety distinct from a national standard that originates in urban settings, associated with fairly recent migration flows » (2018, 267). Il est à noter que l'origine du *Contemporary Urban Vernacular*, les milieux urbains et l'association à des flux migratoires assez récents, sont aussi d'une grande importance pour le langage utilisé par les personnages du roman. En revanche, Lotterie (2014) parle de *langue de banlieue* et remarque qu'« il existe une création linguistique innovante propres aux jeunes de banlieue » et qu'« [i]ls [les jeunes ; NP] s'approprient la langue française qu'ils modifient à leur image après y avoir introduit leurs marques identitaires » (Lotterie 2014, 92). Goudailler (2015, 208) établit également un lien avec les jeunes en tant que locuteurs et locutrices de cette variété et indique, qu'en France, le phénomène des banlieues s'est développé durant la période des années 1980 à 1990, « lié aux diverses crises économiques et à l'immigration ». En outre, il précise :

Depuis lors, des éléments culturels, essentiellement d'origine maghrébine et africaine, alimentent le lexique du français contemporain des cités [...], un registre de langue interstitiel pratiqué par un grand nombre de jeunes, voire de moins jeunes, issus ou non eux-mêmes de l'immigration et résidant dans des lieux communément désignés comme cités ou quartiers populaires. (Goudailler 2015, 208)

Nous constatons donc que, selon Goudailler (2015), cette langue n'est ni réservée aux jeunes issus de l'immigration ni à ceux qui résident dans les cités et quartiers populaires mais plutôt aux jeunes en général. Cela plaide à nouveau en faveur de considérer qu'il s'agit d'un certain genre de langage de jeune français, marquée par les langues de l'immigration et non pas par l'appartenance générale aux quartiers populaires de la cité parisienne.

Pour l'analyse de la langue utilisée dans *Kiffe kiffe demain*, nous proposons donc la désignation *parler (jeune) des cités*, basée en grande partie sur le terme *Contemporary Urban Vernacular*. Dans notre cas, *jeune* est tout de même mis entre parenthèses, car nous remarquerons que ce langage ne se limite pas seulement aux adolescents, quelle que soit leur origine, mais que celui-ci est également utilisé par les jeunes adultes ou les adultes en général vivant dans la cité décrite dans l'œuvre. Néanmoins, lorsque des distinctions précises doivent être faites entre les locuteurs en termes d'âge et d'origine, elles seront mentionnées et discutées spécifiquement dans la suite du texte. En plus, les phénomènes généraux du français parlé concernant l'« immédiat communicatif » (Koch/Oesterreicher 2001, 586) seront également pris en compte, car le langage des jeunes s'utilise surtout à l'oral (Neuland 2007, 13). Par conséquent, il semble logique que les phénomènes

du français parlé et ceux du français des jeunes se chevauchent dans une certaine mesure et « que les phénomènes connus de la syntaxe de l'oral sont tous présents et plus fréquemment utilisés. » (Bedijs 2015, 302).

3 Les aspects linguistiques du parler (jeune) des cités

Avant de pouvoir analyser le *parler (jeune) des cités*, discuté dans la section précédente, nous devons premièrement aborder les aspects linguistiques de ses composants : les phénomènes du français parlé (3.1), du langage des jeunes et ceux de la banlieue (3.2).

3.1 Traits caractéristiques du français parlé

3.1.1 La négation sans *ne*

Le français standard utilise une négation à deux éléments, la particule préverbale *ne* et un élément forclusif, comme *pas*, *jamais*, *plus*, *rien* ou *personne* (Meisner/Robert-Tissot/Stark 2015, 1 ; Riegel/Pellat/Rioul 2018, 702). En revanche, à l'oral, la particule préverbale *ne* peut être élidée (Meisner/Robert-Tissot/Stark 2015, 2 ; Riegel/Pellat/Rioul 2018, 708). Différentes études sur corpus ont constaté une absence du *ne* de plus en plus fréquente depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Certains linguistes extrapolent cette évolution pour conclure qu'elle mènera finalement à une étape où le marquage de la négation sera uniquement réalisé d'un élément postverbal (cf. Dufter 2012, 131). Par conséquent, certains auteurs omettent parfois le *ne* dans le but d'inclure des traits d'oralité dans leurs écrits (Riegel/Pellat/Rioul 2018, 708), ce qui est également le cas dans *Kiffe kiffe demain* :

- (1) C'est trop dommage qu'il ait pas continué l'école. (Guène 2004, 27)

3.1.2 L'absence du *il impersonnel*

Bien que le français moderne soit « une langue à sujet obligatoire » (Widera 2022, 22), il existe néanmoins des constructions, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, où l'absence du sujet est possible, voire obligatoire comme c'est le cas pour l'impératif. Dans le langage parlé, l'absence de sujet s'observe surtout avec certains prédicats impersonnels (cf. Riegel/Pellat/Rioul 2018, 249) :

- (2) a. Y a personne. (Leeman 2006, 25)
- b. Faut pas rêver. (Leeman 2006, 25)
- c. S'agit maintenant de sortir d'ici. (Zimmermann/Kaiser 2014, 109)

Les exemples sous (2) nous montre que c'est souvent le *il impersonnel*, étant « sémantiquement vide » (Leeman 2006, 26), qui est absent. Cela ne signifie pas pour autant que chaque pronom explétif peut être automatiquement omis. Dans les énoncés liés aux verbes météorologiques par exemple, tant à l'écrit qu'à l'oral, le *il impersonnel* est obligatoire (Blanche-Benveniste 2010, 141).

En général, les *il impersonnels* non réalisés se trouvent plus fréquemment à l'oral dans les constructions avec *y avoir* ou *falloir*, suivies de celles avec *faire* + adjectif et *valoir mieux* en seconde place. De plus, l'absence se produit avec *paraître*, *sembler* et *suffire* (Zimmermann/Kaiser 2014, 110).

3.1.3 On à la place de *nous*

Aussi court et simple que semble être le pronom *on*, il comporte toutefois plusieurs fonctions qui méritent une étude approfondie. En effet, « sa valeur de base est [...] celle d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou veut pas identifier de façon plus précise » (Riegel/Pellat/Rioul 2018, 364). Nous remarquons, surtout à l'oral, un usage fréquent du pronom personnel *on* pour la première personne du pluriel (cf. Grafström 1969, 272 ; Riegel/Pellat/Rioul 2018, 364), ce qui s'explique par la praticabilité des formes conjuguées de la troisième personne du singulier (Peeters 2006, 209).

- (3) Excusez-nous d'arriver en retard. On a eu une panne. (Riegel/Pellat/Rioul 2018, 364)

Cependant, l'utilisation de ce pronom est également un indicateur d'un registre moins formel, signifiant que *nous* reste la norme dans la langue soutenue et écrite (Peeters 2006, 201).

3.2 Traits caractéristiques du langage des jeunes et de la banlieue

Dès par son caractère oral, le langage des jeunes est lui aussi marqué par les traits du français parlé mentionnés en 3.1. Cependant, un certain nombre de particularités viennent s'ajouter et une spécificité notable serait l'utilisation de

la formule *histoire de* comme préposition avec la signification ‘pour’ (Bollée 2000, 351).

- (4) Histoire de donner du goût. ‘Pour donner du goût.’ (Bollée 2000, 352)

Pour ce qui est de la morphologie, nous remarquons des processus de troncation tels que les apocopes ou les aphérèses, les aphérèses étant toutefois moins fréquentes en comparaison directe (Bollée 2000, 349) ainsi que la reduplication après les troncations (Zimmermann 2008, 208).

- (5) a. *les classes de perf* vs. *les classes de perfectionnement* (Guène 2004, 175)
 b. *un blème* vs. *un problème* (Bollée 2000, 349)
- (6) a. *enfant* > *fanfan* (Zimmermann 2008, 208)
 b. *prison* > *zon* > *zonzon* (Guène 2004, 171)

De plus, la préférence des jeunes pour s’exprimer de manière accentuée se réalise par l’emploi de marqueur de haut degré, comme par exemple les adverbes évaluatifs du type *extrêmement* + adjectif ou par des préfixes intensifiants comme *archi-* et *hyper* (Dostie 2018, 21–22).

- (7) avec des prénoms hyper simples à prononcer (Guène 2004, 107)

Mais à côté des exagérations, on trouve aussi des sous-estimations. Celles-ci se réalisent à travers l’utilisation de la particule négative postverbale *pas* en tant que préfixe de négation devant certains adjectifs (cf. Zimmermann 2008, 208).

- (8) *pas sale* ! ‘excellent’ (Zimmermann 2008, 208)

L’affixation est également un processus typique où c’est surtout le suffixe *-os* qui est ajouté aux substantifs avec un changement sémantique minime (Zimmermann 2008, 207). Boyer (1997, 35) affirme que « [l]a finale en *-os* figure bien dans certains vieux mots d’argot passés dans le français populaire [...] » et selon une enquête, menée en 1995–1996 avec des étudiants à Montpellier, les participants soutiennent que « ça [l’emploi du suffixe *-os* ; NP] donne l’impression d’être un parlé [sic] branché venant de la banlieue » et que « c’est une façon de parler jeune ... » (Boyer 1997, 38).

- (9) pour avoir des bouquins *gratos* (Guène 2004, 69)³

Sur le plan morphosyntaxique, il faut mentionner la conversion, qui se traduit par exemple pour les adjectifs par une fonction adverbiale et inversement. En outre, les substantifs peuvent également prendre une fonction adjectivale (Bollée 2000, 351 ; Bedijs 2015, 303).

- (10) Pour tomber sur un docteur aussi *canon*. (Bollée 2000, 351)

Pour ce qui est de la phonétique, nous remarquons entre autres des épenthèses du *schwa* et la suppression de voyelles (cf. Bedijs 2015, 307).

- (11) a. quand je les entends le traiter de « *p'tit con* » (Guène 2004, 28)
b. – Eh ben toi, *t'as* des pas belles dents (Guène 2004, 103)

Au niveau discursif, on constate une présence massive des éléments emphatiques comme les invocations ou les serments, cf. (12). Ceux-ci servent avant tout à montrer du respect, mais aussi à souligner la crédibilité du locuteur. En ajoutant l'arabisme *wallah* 'par Dieu', l'effet performatif d'un serment se renforce en raison de sa composante religieuse, raison pour laquelle il jouit également d'une grande popularité auprès des jeunes (cf. Bedijs 2015, 308 ; Gadet 2017, 120–121).

- (12) – *Je te jure*, Yasmina ma sœur, tu as de la chance de ne pas avoir eu de fils (Guène 2004, 85)

La créativité des jeunes se manifeste surtout dans le lexique. Le vocabulaire sans cesse renouvelé des locuteurs a une fonction de démarcation par rapport aux parents et/ou aux autres groupes de pairs. Les domaines concernés sont surtout ceux qui touchent à la vie quotidienne ou à la culture des jeunes, comme p. ex. l'amour, la sexualité, l'école, l'apparence physique et les vêtements, mais aussi la violence, la drogue et la criminalité (Bedijs 2015, 303–304).

Souvent, de nouvelles significations sont attribuées à des lexèmes déjà existants en français, surtout par des processus de métaphorisation ou de métonymie (Zimmermann 2008, 206).

- (13) *la caisse* 'la boîte' > *la caisse* 'la voiture' (Zimmermann 2008, 206)

3 Dans les exemples de Guène (2004), c'est toujours nous qui soulignons.

Le langage des jeunes français présente quelques caractéristiques linguistiques qui sont attribuables aux contacts avec d'autres langues comme l'anglais (14a) et les langues des migrants, parmi lesquelles l'arabe (14b), les langues d'Afrique de l'Ouest (14c), les créoles et le romani (14d) jouent un rôle important (Gadet 2017, 117–119).

- (14) a. Sur la façade [...] y a plein de *tags* (Guène 2004, 90)
- b. Chez nous, on appelle ça le *mektoub*. (Guène 2004, 19)
- c. c'est un *toubab* (Guène 2004, 131)
- d. qu'on venait de lui *chourave* son Opel Vectra (Guène 2004, 143)

En outre, le lexique des jeunes contient également des vulgarismes qui servent à structurer les hiérarchies de groupe (cf. Bedijs 2015, 304 et 306).

- (15) a. Quel destin de *merde*. (Guène 2004, 19)
- b. Un type qui peut te déboucher les *chiottes* [...] (Guène 2004, 41)

La particularité probablement la plus connue du lexique des adolescents français est le verlan (Zimmermann 2008, 208). Il s'agit d'« un codage ou il suffit d'inverser les syllabes » (Méla 1997, 17) et qui « est un phénomène à la fois social et linguistique » (Méla 1997, 33). Ce code d'origine française, qui a été utilisé dans les banlieues et les classes populaires urbaines de la société française au cours des soixante dernières années, se traduit par l'emploi de métathèse ainsi que par d'autres processus tels que la troncation et la resyllabification (Bach 2018, 67).

- (16) Mme Burlaud vient de me proposer un truc *chelou* (Guène 2004, 39)

En ce qui concerne les spécificités linguistiques de la banlieue, Auzanneau (2009, 873) explique de manière générale que « « [l]a langue », « le langage », « le parler » « des jeunes », « des cités » sont des dénominations courantes renvoyant aux particularités langagières qui seraient employées par les jeunes locuteurs évoluant en marge des grandes villes françaises ». De plus, on peut citer « le verlan, la troncation, les métaphores et les métonymies, les emprunts, entre autres » (Messili/Ben Aziza 2004, 21) ainsi que la réduction syntaxique à des phrases-noyaux composées de sujet et de verbe (cf. Messili/Ben Aziza 2004, 21) en tant que processus linguistiques de cette variété. Il est néanmoins frappant de constater que les jeunes sont également cités comme locuteurs de cette variété et que les phénomènes linguistiques sont donc en grande partie identiques à ceux mentionnés plus haut. Par ailleurs, Auzanneau (2009) note également que l'article défini dans l'expression *la langue des banlieues* implique qu'il existe une sorte d'unité et d'homogénéité quant aux critères d'âge et de lieu de résidence (cf. Auzanneau 2009, 875),

ce qui n'est évidemment pas facile à confirmer vu la diversité sociodémographique des banlieues et l'emploi possible de ce parler en dehors des cités. Il semble donc que l'intention de cryptage soit la caractéristique essentielle du langage de la banlieue et que, par conséquent, les mots qui se propagent en dehors de la cité et qui entrent dans le langage courant sont rapidement renouvelés, ou à nouveau cryptés par reverlanisation et troncation (Goudailler 2007, 120). Le facteur de l'identité joue également un rôle essentiel : il s'agirait notamment d'« un type d'argot (dans le sens linguistique) contemporain parmi d'autres, essentiellement identitaire » (Messili/Ben Aziza 2004, 21) auquel les jeunes s'identifient. On pourrait donc en conclure que l'authenticité et l'appartenance réelle à la banlieue sont décisives, que l'on utilise la langue de la banlieue ou simplement la langue des jeunes qui s'en inspire.

4 Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain* (2004)

Née en 1985 à Bobigny, Faïza Guène a grandi en banlieue parisienne. Issue d'une famille d'immigrés algériens, elle s'intéresse très tôt à la littérature et au cinéma. Ainsi, dès son plus jeune âge, elle participe à des projets littéraires comme le journal scolaire et à des courts métrages. Après son parcours scolaire, elle poursuit des études en sciences sociales, qu'elle abandonne toutefois au profit de sa carrière littéraire. Son premier roman, *Kiffe kiffe demain*, qui dépeint le quotidien de la banlieue à l'aide d'un langage simple et compréhensible, mais en même temps authentique, paraît en 2004. L'œuvre « a connu un véritable succès commercial [...] et ses chiffres de ventes atteignaient déjà les 400 000 exemplaires » (Aronsson 2012) et grâce à cela, le roman a été traduit dans plus de 20 langues (Volk 2012, 173).

Le roman relate la vie d'une jeune fille âgée de 15 ans, nommée Doria, vivant avec sa mère dans une HLM en Seine-Saint-Denis dans un quartier gravement touché par la pauvreté et majoritairement habité par des résidents d'origine étrangère. La protagoniste franco-marocaine raconte, sous une forme narrative ressemblant à un journal intime, son quotidien marqué par l'angoisse sociale, et son adolescence en tant que jeune fille d'immigrés dans une société patriarcale, imprégnée de valeurs occidentales et islamiques traditionnelles. Le père de Doria quitte très tôt la famille pour engendrer un descendant masculin avec une femme plus jeune dans son pays d'origine, le Maroc. Doria reste donc à Livry-Gargan, où elle va à l'école, avec sa mère analphabète qui parvient à peine à maintenir la famille à flot grâce à son travail mal payé de femme de ménage. Deux de ses rares personnes de confiance sont la psychologue scolaire Madame Burlaud et son seul bon ami Hamoudi, pour lequel elle nourrit secrètement des sentiments. Pour compenser les petites déceptions de la vie, elle se retire dans un monde imaginaire marqué de

culture pop. Lorsqu'un jour, en raison de ses mauvaises notes, elle est obligée de prendre des cours particuliers avec Nabil, un ami de la famille, sa vie prend une nouvelle direction : Nabil, que Doria n'aime pas au début, tombe amoureux d'elle et lorsqu'un jour il l'embrasse spontanément, cela renforce encore plus son rejet de lui et mène à une rupture temporaire du contact. Pendant cette période, Doria repense ses sentiments envers Nabil et se rend finalement compte qu'il n'est pas aussi antipathique qu'elle ne le pensait au départ. De plus, les efforts de sa mère pour vaincre son propre analphabétisme amènent Doria à adopter une attitude plus positive. En paix avec elle-même, sa vision pessimiste change et elle commence à voir les côtés positifs de la vie et à aborder l'avenir avec un optimisme retrouvé.

4.1 Méthodologie de l'analyse du roman

Pour analyser le roman en ce qui concerne la simulation de l'oralité et les éléments de langue proche, plusieurs critères ont été établis. Ainsi, tous les éléments de la langue orale ont été pris en compte, indépendamment de leur absence ou présence, afin de fournir des données quantitatives. L'apparition des éléments au sein des passages narratifs, c'est-à-dire au récit, présentés du point de vue de la protagoniste Doria, et du discours direct ont été examinés séparément pour être ensuite comparés selon les cas où cela est pertinent. En plus des phénomènes grammaticaux mentionnés dans les sections précédentes, d'autres particularités lexicales et phonographiques ont été incluses dans l'analyse. Pour l'analyse, une version e-book des éditions Hachette a servi de base. Il a été évidemment difficile de rechercher de manière ciblée les phénomènes absents, comme p. ex. le *il* impersonnel ou la particule préverbale *ne*, et un comptage manuel a donc été indispensable. Les *on* et les *nous* en fonction de sujet ainsi que les autres phénomènes mentionnés ci-dessus ont dû être relevés de manière inductive.

4.2 Analyse et évaluation des particularités linguistiques du roman

4.2.1 Phénomènes du français parlé

Comme le montre le Tableau 1, l'absence du *ne* prévaut largement dans l'intégralité du roman et nous avons pu relever 535 phrases contenant une négation.⁴

⁴ Bien sûr, il est également possible de retrouver des négations exceptives du type *ne ... que* dans l'œuvre, où l'on peut relever une absence du *ne*. Néanmoins, comme « [l]a négation excep-

Tableau 1 : Réalisation et omission de la particule préverbale *ne*.

	NE	ØNE	Σ
#	81	454	535
%	15	85	100

La négation bipartite se trouve seulement dans le récit et ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, nous ne trouvons aucune négation complète chez les personnages du milieu bourgeois, comme la psychologue Mme Burlaud ou les assistantes sociales. L'emploi semble donc sans motif sauf pour (17c,d) où le *ne* pourrait servir afin d'éviter un hiatus.

- (17) a. Après moi, Maman *n'a plus* réussi à avoir d'enfant. (Guène 2004, 9)
b. Tous les deux, on *n'aime pas* notre réalité. (Guène 2004, 27)
c. ça *n'avait rien* à voir (Guène 2004, 101)
d. et *n'a pratiquement plus aucun* contact (Guène 2004, 168)

Pour ce qui est des cas d'absence, une distinction a été faite lors de l'analyse entre les différents adverbes et pronoms de négation postverbaux. Dans les cas où plusieurs adverbes négatifs postverbaux sont accumulés, ce qui est parfois le cas pour *plus jamais*, *plus rien*, etc., le premier a été pris en compte afin de rendre le tableau suivant plus clair.

Tableau 2 : Répartition des absences et présences avec les différentes particules postverbales.

	PAS	PLUS	JAMAIS	PERSONNE	RIEN	AUCUN/E	NI...NI	Σ
#	365	53	40	13	54	6	4	535
ØNE	327	38	32	7	41	5	4	454
%ØNE	90	72	80	54	76	83	100	
NE	38	15	8	6	13	1	0	81
%NE	10	28	20	46	24	17	0	

Nous remarquons que tous les adverbes/pronoms négatifs n'ont pas été utilisés et ainsi *guère* ne se retrouve pas une seule fois dans le roman. Quant aux adverbes

tive n'est pas à proprement parler une négation » (Riegel/Pellat/Rioul 2018, 700), nous avons fait le choix de seulement prendre en compte les *ne* omis au sein des constructions représentant sémantiquement une valeur négative, même si cela ne reproduit pas l'absence globale des *ne*.

utilisés, le Tableau 2 indique que l'omission du *ne* se produit avant tout dans les constructions avec *pas*, soit 327 fois, ce qui représente 90% du total.

- (18) a. on savait *pas* trop quoi se dire. (Guène 2004, 34–35)
 b. parce que t'y peux *rien*. (Guène 2004, 19)
 c. je parle *plus* beaucoup maintenant. (Guène 2004, 34)
 d. on nous invite *jamais nulle part*. (Guène 2004, 110)
 e. enfin j'veux dire *personne* nous demande [...] (Guène 2004, 136)
 f. Il y a sans doute *aucun* rapport entre Toulouse [...] (Guène 2004, 127)
 g. Ça veut dire *ni* oui *ni* non. (Guène 2004, 46)

Comme le taux d'absence général du *ne* est très élevé, un corpus oral a été utilisé à des fins de comparaison. Pour ce faire, le choix s'est porté sur le corpus *Multicultural Paris French* (MPF), un corpus composé d'enregistrements de plusieurs points d'enquête en région parisienne. Nous avons pris en compte les enregistrements réalisés en Seine-Saint-Denis, le département dans lequel se déroule le roman. Le corpus ne nous propose aucun enregistrement réalisé à Livry-Gargan, la ville dans laquelle habitent la protagoniste et sa mère. Toutefois, il offre des données collectées dans les villes de Bagnolet, Gagny, Montreuil, Neuilly-sur-Marne, Noisy-le-Grand, Noisy-le-Sec, le Pré-Saint-Gervais et Saint Ouen, également situées dans le département susmentionné. Il se compose donc de 13 différents enregistrements que nous avons analysés en termes de présence et d'absence du *ne*. Comme il s'agit de différents interviews, les questions des enquêteurs n'ont pas été prises en compte, seules les réponses et les conversations des personnes interrogées ont été analysées. En ce qui concerne le corpus oral, nous trouvons en tout 35 phrases contenant une négation, dont une seule se réalise par une négation complète, faite avec *ne... pas*. Quant à l'absence, nous constatons à nouveau qu'elle se fait avant tout dans les constructions avec *pas* (27), suivi par *plus* (4), *rien* (2) et *jamais* (1), ce qui se traduit par 79%, 12%, 6% et 3%, en termes de pourcentage. Il s'avère donc, en ce qui concerne l'absence, qu'elle se fait aussi majoritairement avec le forclusif *pas* dans le corpus de comparaison, bien que le *ne* soit à son tour réalisé beaucoup plus souvent dans le roman. De plus, il est frappant de constater que le *pas* est également utilisé sous forme verlanisée dans le corpus, ce que l'on ne retrouve pas dans l'œuvre :

- (19) une ancienne communauté gitane je sais *ap* (MPF Nacer3, Gagny)

Considérons à nouveau les négations dans le roman, nous pouvons constater que l'omission de la particule préverbale se produit aussi bien dans le récit que dans le discours direct, mais bien plus souvent dans le récit. Nous trouvons 524

constructions négatives dans le récit et 11 dans le discours direct. Cela n'est pas surprenant étant donné que la grande majorité du roman présenté du point de vue de la protagoniste est rédigée en récit et que les parties du discours direct sont relativement peu nombreuses. Néanmoins, il faut ajouter que 100% des négations réalisés dans le discours direct se produisent sans *ne*. Ainsi, la particule préverbale est systématiquement éliminée dans le discours direct. Quant au récit, nous remarquons une absence dans 85% des cas.

En ce qui concerne l'absence du *il* impersonnel, il est à noter que son omission se fait remarquer dans 40% des cas et seulement dans les constructions avec *falloir* et *y avoir* où l'on peut, sur l'ensemble des *il* omis, constater pour le premier 21% et pour le deuxième 79% cas d'absences.

Tableau 3 : Présence et absence du *il* impersonnel.

	IL	ØIL <i>falloir</i>	ØIL <i>y avoir</i>	Σ
#	100	14	53	167
%	60	8	32	100

- (20) a. Ø Y aurait des fleurs et des bougies blanches. (Guène 2004, 41)
b. Ø Y avait même des filles qui chantaient avec eux. (Guène 2004, 51)
c. Ø Faut faire gaffe. (Guène 2004, 56)
d. Ø Faut que j'arrête de me faire des films. (Guène 2004, 109)

Néanmoins, il existe des constructions avec *falloir* et *y avoir*, où nous remarquons un *il impersonnel* réalisé. Concernant les autres constructions impersonnelles, nous relevons que le *il impersonnel* est toujours employé. Il semble que la réalisation et l'omission du *il* soient arbitraires, mais on remarque que l'omission est favorisée en tête de phrase avec les différentes conjugaisons de *falloir*. Généralement nous pouvons compter 28 cas d'absence en début de phrase. En revanche, les omissions dans les constructions avec *y avoir* se trouvent pour la majorité d'entre elles au milieu de la phrase.

Si nous considérons le rapport entre la présence et l'absence du *il impersonnel* dans le récit, nous constatons une absence de 39%. En revanche, pour le discours direct, on obtient un taux d'absence de 56% du *il impersonnel* ce qui, malgré le peu de passages au discours direct, montre que l'absence est néanmoins plus élevée que dans le récit, ce qui souligne le caractère oral des passages du discours direct.

De plus, comme le taux d'absence général de 40% du *il impersonnel* est très élevé, nous avons à nouveau consulté le corpus oral MPF à des fins de comparaison. On peut donc constater la répartition suivante des présences et absences :

Tableau 4 : Présence et absence du *il impersonnel* dans le corpus MPF.

	IL	ØIL	Σ
#	26	2	28
%	93	7	100

Dans le corpus de comparaison nous remarquons donc une toute autre répartition : même si le choix de réaliser les *il impersonnels* est à nouveau supérieur à son absence, le taux de réalisation de 93% est bien plus élevé que celui de 60% du Tableau 3. On notera que les phrases avec *falloir* et *y avoir* sont les seules constructions impersonnelles utilisées dans le corpus oral. Toutefois, les deux cas d'absence du *il impersonnel* se produisent uniquement avec le verbe *falloir*.

- (21) a. Ils vont nous dire Ø faut que vous continuiez (MPF Anna4, Montreuil)
 b. et pour moi le français Ø faut vraiment qu'elle le connaisse (MPF Emmanuelle3a, Noisy-le-Sec)

Une absence du *il impersonnel* aussi sur-représenté dans le roman peut donc sans doute être comprise comme un moyen stylistique de souligner le caractère oral de l'œuvre de manière exagérée.

En examinant la répartition du pronom indéfini *on*, nous pouvons constater un total de 207 occurrences dans le roman. Celles-ci peuvent-être divisées en 110 *on* avec le sens de *nous* et 97 *on* avec un sens indéfini. Nous avons pu remarquer une forte tendance de l'auteure à utiliser *on* avec le sens de *nous* au lieu de directement employer le pronom personnel de la première personne pluriel.

Tableau 5 : Répartition de *on* et *nous*.

	ON	NOUS	Σ
#	110	1	111
%	99	1	100

Il ressort donc du Tableau 5 que le pronom référentiel *nous* n'apparaît qu'une seule fois en fonction de sujet dans tout le roman.

(22) La dernière fois que nous sommes retournées au Maroc (Guène 2004, 21)

Sinon, l'auteure fait le choix d'exprimer les déclarations liées à *nous* exclusivement en utilisant *on*. Celles-ci ont souvent clairement le sens de *nous*, car elles sont parfois introduites par un *nous* indiquant plusieurs personnes. De plus, l'auteure a également respecté l'accord en genre et en nombre, indiquant que le *on* représente la pluralité :

- (23) a. Nous, on s'en claque qu'elle se marie. (Guène 2004, 40)
- b. Tous les deux, on n'aime pas notre réalité. (Guène 2004, 27)
- c. Finalement, on est rentrées à la maison. (Guène 2004, 25)

Les cas où *on* a vraiment un sens indéfini ne sont pas toujours clairs, car parfois, il arrive qu'ils aient un sens ambigu, seulement déterminable par le contexte. Cela se voit dans les exemples suivants, dans lesquels le *on* pourrait aussi bien avoir le sens de *nous* qu'un sens indéfini, ce qui est contredit par le contexte.

- (24) a. L'avenir ça nous inquiète mais ça devrait pas [...]. On peut mourir dans dix jours. (Guène 2004, 22)
- b. Il est mort y a pas longtemps. Bon, OK, il était vieux, mais quand même, on s'y attendait pas. (Guène 2004, 22–23)

4.2.2 Phénomènes du parler (jeune) des cités

En plus des phénomènes du français parlé évoqués dans la section précédente, de nombreuses autres particularités ont pu être relevées dans le but d'imiter l'oralité. Cela se fait surtout remarquer au niveau lexical. Nous observons tout d'abord l'emploi du verlan, dont nous pouvons compter 24 occurrences. Néanmoins, l'auteure emploie avant tout des mots verlanisés courants, souvent lexicalisés, comme l'a déjà remarqué Sourdot (2009, 499) et qui sont faciles à déchiffrer pour assurer une lisibilité illimitée pour tous les groupes d'âge. On peut donc citer des mots courants comme *meuf* 'femme' (Guène 2004, 11, 17, 21, 145, 164 et 170), *ouf* 'fou' (Guène 2004, 41, 42, 81 et 122) et *chelou* 'louche' (Guène 2004, 39, 71, 113, 146 et 175) ou bien d'autres comme *téma* 'mater' (Guène 2004, 111) et *noich* 'chinois' (Guène 2004, 160) qui sont, grâce au contexte et aux explications, faciles à décrypter.

Quant aux emprunts à d'autres langues il faut mentionner les anglicismes, les arabismes et des emprunts à des langues africaines et du romani. Dans le langage des adolescents français, les emprunts proviennent en grande partie de l'anglais (Bedijs 2015, 305), ce qui vaut également pour *Kiffe kiffe demain* (Sourdout 2009, 501) et nous pouvons donc repérer 58 anglicismes, dont 36 différents *types*.⁵ Comme exemples, nous pouvons citer des substantifs repris tels quels de l'anglais comme *fast-food* (Guène 2004, 24), *deal* 'narcotrafic' (Guène 2004, 103, 152) et *bacon* 'lard fumé' (Guène 2004, 172), ainsi que des mots fléchis de manière française comme *hollywoodienne* 'de Hollywood' (Guène 2004, 140) et *overbookée* 'débordée' (Guène 2004, 160).

En comparaison directe, les emprunts aux langues africaines et au romani sont moins frappants. Quant aux langues africaines, on peut citer l'emploi des mots *toubab* 'blanc' (Guène 2004, 131, 150) et *boubou* 'vêtement africain' (Guène 2004, 172). Pour le romani, deux occurrences de *chourave* 'voler' (Guène 2004, 143 et 183) sautent aux yeux, comme l'a déjà mentionné Sourdout (2009, 501). Même si on ne repère pas beaucoup d'occurrences d'emprunts aux langues susmentionnées, ces derniers contribuent au caractère multiculturel du roman et sont en même temps un bon exemple de mélange de langues.

Cependant, c'est surtout l'emploi d'arabismes qui contribue à une représentation authentique du langage d'une jeune adolescente franco-marocaine. On y trouve 44 *tokens*, parmi lesquelles on peut distinguer 22 différents *types*. Le terme le plus souvent utilisé, avec 10 occurrences, est *bled* (Guène 2004, 21, 23, 33, 49, 85, 93, 105, 156 et 171), avec la signification 'village' et/ou 'pays d'origine', donc dans le cas de la protagoniste, le Maroc. Nous pouvons également citer d'autres emprunts à l'arabe comme *mektoub* 'destin' (Guène 2004, 19), *hchouma* 'honte' (Guène 2004, 109 et 126) et *chétane* 'diable' (Guène 2004, 43).

Outre les emprunts, on retrouve presque systématiquement dans l'œuvre des tournures familières. En général, probablement réservées à la langue orale, ces expressions, relevées indépendamment du récit et du discours direct, ont pour effet une sorte d'oralité à l'écrit. On peut citer p. ex. l'expression *histoire de* (Guène 2004, 65) qui, comme expliqué dans la section 3.2, s'utilise dans le sens de 'pour' (Bollée 2000, 351).

- (25) La rare fois où il sort de son bureau *histoire de* vérifier que l'établissement tient encore debout (Guène 2004, 65)

5 Les noms propres de marques connues ou d'émissions de télévision comme *Fisher Prize* (Guène 2004, 170) ou *X-Files* (Guène 2004, 10) n'ont pas été pris en compte.

Par ailleurs, trop nombreux pour les citer tous, on pourrait énumérer une grande variété d'expressions et de mots familiers. Ceux-ci ne sont à nouveau pas limités au parler des jeunes, mais reflètent l'emploi général du langage familier dans l'œuvre, utilisé par la grande majorité des personnages du roman. Leur utilisation ne se limite également pas au discours direct et ainsi, les passages du récit sont traversés par ces expressions, évoquant le caractère oral d'une histoire racontée par une narratrice adolescente. Afin d'illustrer la richesse lexicale des personnages du roman, on peut citer des exemples comme *se tirer* 'partir' (Guène 2004, 26) et *mec/s* 'homme/s' (Guène 2004, 41, 57, 58, 64, 69, 75, 87, 88, 92, 97, 99, 106, 109, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 149, 150, 157, 165 et 170) ou les emprunts à l'argot comme p. ex. *manouche* (Guène 2004, 29), signifiant l'expression péjorative 'tsigane'. Le mot *daronne* 'mère' (Guène 2004, 111 et 165) joue également un rôle important dans le contexte du roman, car il donne un aperçu de la relation des jeunes avec les figures d'autorité comme leurs propres parents et montre ainsi que ces expressions sont aussi employées dans le cadre familial. De plus, nous remarquons des locutions verbales comme *pas la peine de faire tout un cake* 'exagérer de manière démesurée' (Guène 2004, 40) ou *c'est du gâteau* 'c'est tout simple' (Guène 2004, 93).

Nous relevons également un lexique riche en vulgarismes qui se retrouve tout au long du roman, exprimant souvent le mécontentement et la colère de la protagoniste concernant la vie quotidienne en banlieue parisienne. Ainsi, elle s'exprime souvent par un *(je) m'en fous* (Guène 2004, 9, 113, 121, 126, 150, 157 et 169) ou traite les autres personnages du roman de *connard* (Guène 2004, 41), de *bouffon/ne* (Guène 2004, 31, 47, 60, 61, 132, 136, 140, 146, 156, 169, 183 et 188) ou de *bâtards* (Guène 2004, 87).

Nous constatons aussi un grand nombre de particules qui sont utilisées pour introduire des phrases et qui servent de demandes de vérification ou de précision. Celles-ci contribuent à la reproduction du monologue intérieur de Doria et des conversations entre jeunes. D'après Sourdot (2009, 497–498), il s'agit d'« unités presque vides de signification précise mais qui établissent ou maintiennent le contact à l'autre et assurent une certaine continuité formelle dans l'échange. On les trouve le plus souvent en début d'énoncé [...]. Mais ils peuvent également se situer à l'intérieur de la phrase et renforcer son caractère oralisé ». Pour les particules introductives, nous pouvons p. ex. citer des éléments comme *Bon*, *ok* (Guène 2004, 23, 46, 47, 51, 78, 119, 140 et 151), *Bref* (Guène 2004, 17, 31, 72, 84, 88, 92, 98, 107, 112, 118, 146, 158, 161, 166 et 185) et *eh ben (voilà)* (Guène 2004, 40, 97, 103, 122, 135, 145, 155, 161, 172, 173 et 188). Pour les demandes de vérification et de précision, des particules comme *ou quoi ?* (Guène 2004, 34, 84 et 161), *hein ?* (Guène 2004, 59, 147 et 156) et *non ?* (Guène 2004, 125) sont particulièrement fréquentes, favorisant le caractère dialogique. On les trouve plusieurs fois dans les

passages du discours direct, cf. (26), mais leur utilisation reste à nouveau prédominante dans le récit, cf. (27).

- (26) a. – Comme ça tu pourras t’habiller comme les autres jeunes de ton âge, *hein* ? (Guène 2004, 59)
 b. – Ho ! Raymond !! Tu dors *ou quoi* ? (Guène 2004, 84)
 c. – Ça doit faire peut-être deux ou trois fois notre bâtiment, *non* ? (Guène 2004, 125)
- (27) a. C’est une mode *ou quoi* ? (Guène 2004, 34)
 b. Il croit que de l’argent ça compense un manque *ou quoi* ? (Guène 2004, 161)
 c. [...], ça peut faire qu’un fils pédé de toute façon, *hein* ? (Guène 2004, 147)
 d. Ça te la coupe, *hein* ? (Guène 2004, 156)

Pour simuler des aspects phonologiques des habitants de banlieue, l’auteure utilise diverses techniques afin de produire un effet d’oralité. Nous remarquons donc une élision fréquente des voyelles pour les pronoms personnels devant un verbe, empêchant parfois un hiatus.

- (28) a. *t’avais* de bonus de points (Guène 2004, 34)
 b. Après ça, *t’as* plus envie de leur parler. (Guène 2004, 40)
 c. *t’y* crois à fond. (Guène 2004, 58)

Cependant, c’est avec le *schwa* que l’on observe le plus souvent la suppression des voyelles :

- (29) a. quand je les entends le traiter de « *p’tit* con » (Guène 2004, 28)
 b. Et il répond quoi le *p’tit* ? (Guène 2004, 77)
 c. « *J’m’en* fous, *j’suis* propre [...] » (Guène 2004, 121)
 d. *j’crois* bien que je vais arrêter (Guène 2004, 136)

En guise de bilan intermédiaire, nous pouvons donc constater que la richesse du lexique, caractérisée par l’utilisation du verlan, des emprunts, des expressions familières et des vulgarismes, contribue considérablement à la représentation linguistique du parler (jeune) de la cité ainsi qu’à la localisation sociale des personnages du roman.

Si nous considérons maintenant les aspects de la pragmatique, nous remarquons un serment au discours direct exprimé par la mère de Doria.

- (30) – *Je te jure*, Yasmina ma sœur, tu as de la chance de ne pas avoir eu de fils (Guène 2004, 85)

Un effet similaire se produit avec l'emploi de l'énoncé *en vrai*, qui peut souligner la véracité de certaines déclarations et qui peut également servir, dans le discours direct, comme moyen d'interrogation pour vérifier la crédibilité d'une déclaration préalablement faite par l'interlocuteur. Cela ne se produit que chez les personnages adolescents.

- (31) a. Il a pris sa tête sérieuse, s'est avancé vers moi et m'a fait une bise sur la bouche. *En vrai*. (Guène 2004, 98)
 b. – Eh ben il est pédé ! [...]
 – *En vrai* ?
 – Pédé *en vrai*. (Guène 2004, 122)

Outre l'absence du *il impersonnel* considéré dans la section précédente, il est possible de relever un cas dans lequel le pronom référentiel est omis, comme le montre la phrase suivante où le pronom sujet *je* a été éliminé, représentant l'immédiat communicatif de tous les jours.

- (32) Ø M'en fous. (Guène 2004, 157)

Si nous considérons maintenant les aspects morphologiques, nous pouvons tout d'abord citer l'emploi fréquent des préfixes intensifiants. Dans le roman, ce phénomène se produit entre autres à l'aide d'*hyper* (Guène 2004, 107, 109, 126, 132, 150 et 189), mais surtout sous forme de marqueurs de haut degré comme *super* (Guène 2004, 14, 31, 48, 58, 80, 115 et 133) ou *pas mal*, remplaçant *beaucoup* (Guène 2004, 72, 81, 104, 112, 149 et 170). Un effet similaire se produit en utilisant *grave* (Guène 2004, 25, 114, 122 et 164), selon Dostie (2018, 11) un phénomène « relativement répandu en Europe francophone », ce qui souligne dans l'œuvre l'importance et la gravité de certaines déclarations. Il en va de même pour certaines constructions intensifiantes employant *trop* (Guène 2004, 24, 25, 26, 27, 34, 35, 36, 47, 53, 57, 67, 73, 83, 92, 102, 106, 107, 118, 123, 127, 140, 145, 156, 166, 170, 172, 173, 180 et 181) à la place de *très* ou *vraiment*.

- (33) a. avec des prénoms *hyper* simples à prononcer (Guène 2004, 107)
 b. des ongles *super* propres, *super* limés, *super* vernis (Guène 2004, 31)
 c. il a toujours eu *pas mal* de liberté (Guène 2004, 104)
 d. il y avait *grave* du monde (Guène 2004, 25)
 e. J'ai pas *trop* bien compris au début. (Guène 2004, 34)

Parmi les autres processus morphologiques, on peut mentionner les troncations, qui se trouvent sous forme d'apocopes et d'aphérèses. Nous avons donc un total de 47 apocopes dont 20 différents *types* et seulement deux aphareses, ce qui coïncide avec la répartition décrite dans la section 3.2. Quant aux apocopes, on peut p. ex. citer des formes répandues comme *pub/s* 'publicité/s' (Guène 2004, 18, 49, 55, 65, 99, 117, 156 et 184), *la Sécu* 'la sécurité sociale' (Guène 2004, 9 et 87) ou *prof* 'professeur' (Guène 2004, 9, 26, 45, 48, 65, 151 et 159), qui n'ont en soi rien à voir avec le parler (jeune) des banlieues, mais avec le français parlé de tous les jours. En outre, nous pouvons repérer d'autres formes comme *perf* 'perfectionnement' (Guène 2004, 175 et 176), *maso* 'masochiste' (Guène 2004, 133) et *parano* 'paranoïde' (Guène 2004, 121). Pour les aphareses, on relève uniquement *zonzon* 'prison' (Guène 2004, 171) et *zonzonnière* 'prisonnière' (Guène 2004, 149). Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'aphèreses simples, mais d'aphèreses associées à un autre processus morphophonologique, la reduplication. De plus, certains mots apocopés sont également combinés avec d'autres processus, comme p. ex. *dico* 'dictionnaire' (Guène 2004, 159), qui est également suffixé d'un -o. Un autre suffixe notable serait -os ce qui se fait remarquer dans trois cas, avec les adjectifs *gratos* 'gratuit' (Guène 2004, 69), *crados* 'crade' (Guène 2004, 109) et comme le remarque déjà Sourdôt (2009, 499) avec *discretos* 'discret' (Guène 2004, 29).

Si nous considérons maintenant la morphosyntaxe, nous remarquons la conversion, où des adjectifs sont utilisés en tant qu'adverbes. Dans son analyse, Sourdôt (2009, 499) a déjà mentionné que les adjectifs *grave*, *bizarre* et *direct* s'emploient en tant qu'adverbes :

- (34) a. Le videur du paradis, il le laissera pas entrer. Il va le dégager *direct*.
(Guène 2004, 35 ; Sourdôt 2009, 499)
b. Il regardait *bizarre* les bibelots. (Guène 2004, 18)
c. *Direct* il sort le semi-automatique. (Guène 2004, 46)

Un dernier point notable, qui n'est cependant pas nécessairement lié à la langue des cités est l'utilisation d'une phrase conditionnelle déviant de la norme.

- (35) Si j'aurais su, j'aurais même pas eu mes règles ... (Guène 2004, 85)

La façon dont cela doit être interprété n'est pas tout à fait claire, car la phrase provient de la protagoniste francophone. De plus, les autres phrases conditionnelles qu'elle utilise sont toutes correctes. Puisque Doria est décrite comme étant cinéphile, il est possible que cela soit une référence au film *La guerre des boutons* (1962) dans lequel un petit garçon se sert d'une construction semblable : *Si j'au-*

*rais su, j'aurais pas venu.*⁶ D'un autre côté il serait également possible que l'auteure essaye d'interpréter un langage enfantin afin d'illustrer le refus de Doria d'entrer dans l'âge adulte marqué par l'arrivée de la menstruation.

4.2.3 La reproduction de l'oralité à l'écrit

Outre les particularités du parler (jeune) de la cité présentées dans la section précédente, nous remarquons des techniques stylistiques, avant tout l'adaptation orthographique, les onomatopées et une ponctuation adaptée, par lesquelles l'auteure simule l'oralité à l'écrit. Cela se fait remarquer par exemple lors de l'imitation des aspects phonétiques de l'accent des personnages issus de l'immigration maghrébine. D'ailleurs, nous remarquons également l'imitation d'une voix tremblante, réalisée par la suppression de la consonne <v>. Cela arrive quand Doria rencontre son futur petit ami Nabil après qu'il l'avait embrassée sans lui demander la permission. Afin de représenter la timidité et l'incertitude dans la voix de Nabil, l'auteure élide la consonne :

- (36) Il hoche à peine la tête et me sort une minuscule : « Ça ... a ? » (Guène 2004, 157)

Nous avons déjà pu constater que l'arabe est omniprésent dans le roman, surtout dans le domaine lexical et culturel. Par ailleurs, l'auteure imite également les traits phonétiques de l'accent arabe en français de certains personnages du roman. Quant à la prononciation de l'accent arabe marocain en français, on peut remarquer plusieurs particularités. Nous constatons p. ex. que « [d]es consonnes nasales s'intercalent entre la voyelle nasale et la consonne homorgane suivante (*donc* ['dɔŋkə], *présente* [pre'zāntə]), ce qui peut entraîner la dénasalisation totale de la voyelle (*langue* [lɔŋk] ; *vient de* [vjendə]) » (Jablonka 2017, 465) ainsi que « la fermeture extrême de /e/ jusqu'à [i] : *des études* [disityd] » (Jablonka 2017, 465). Les voyelles [œ] et [ø] se font fréquemment remplacer par [o] (*Europe* [orɔp]), la voyelle /y/ en position préconsonantique est souvent conservée, même si l'arabe ne la connaît pas, et nous remarquons également l'absence de la semi-voyelle [ɥ] avant voyelle, qui est généralement remplacée par [w] (*suis* [swil]) (cf. Jablonka 2017, 465–466). Quant aux consonnes, une simplification des combinaisons de consonnes comme [ks] > [s] (*expliquer* [esplike]) et l'absence du phonème /p/, qui n'existe pas en arabe (*complet* [kōblɛ]), se font observer (cf. Jablonka 2017, 466).

⁶ Nous tenons à remercier Coline Eberhart pour cette remarque.

Mais si nous considérons maintenant l'accent arabe algérien, nous constatons d'une part des différences, mais aussi des ressemblances : Derradji (2017, 444) remarque que « [l']absence du [p] en arabe est compensé par un son qui lui est proche, le [b] ». Cette absence de <p> est également repérable dans l'arabe marocain, où il apparaît seulement dans des mots étrangers (cf. Hoogland 2016, 22). De plus, dans l'accent arabe algérien en français, on rencontre la confusion fréquente des voyelles nasales [ã] et [õ], entre-autre avec [o] (p. ex. *bonjour* [bãʒuʁ]/[boʒuʁ]), ainsi que l'emploi de [œ] à la place de [ẽ] (p. ex. *bain* [bœ]) (cf. Derradji 2017, 444).

Pour ce qui est des tentatives de l'imitation de ces accents dans le roman, nous remarquons tout d'abord l'adaptation de la graphie afin de reproduire ces particularités phonétiques. Cela se produit dans neuf passages du roman et s'applique à des mots seuls, mais parfois aussi à des phrases entières :

- (37) a. Cet enfoiré de M. Schihont, il a cru que Maman se moquait de lui parce qu'avec son accent elle prononce son nom « *Schihant* ». (Guène 2004, 15)
- b. elle expliquait à Maman qu'elle a inscrit Hamza au « *gigot* ». [...] Elle a compris que Tante Zohra voulait dire qu'elle avait inscrit Hamza au judo ... (Guène 2004, 35)
- c. Au début je croyais que son prénom à Nabil, c'était « *Monfiss* » parce qu'elle lui disait tout le temps ça en lui caressant la tête. (Guène 2004, 47)
- d. « Oh là là ! Si vous *prounez credit* sur *credit*, on est toujours pas *sourtis* de la berge !! » (Guène 2004, 77)
- e. – *L'institutrice* elle *doumande* à Toto : « Combien ça fait douze bouteilles de vin, à *dou* euros la pièce ? » [...] (Guène 2004, 77)
- f. C'est des devoirs sur les isotopes. Avec son accent tunisien, ça donnait les « *zizitopes* », comme le groupe de rock de vieux barbus avec leurs lunettes de soleil. (Guène 2004, 80)
- g. Elle a même déjà sympathisé avec deux autres femmes : une Marocaine de Tanger et une grand-mère normande qui s'appelle « *Jéquiline* », J'ai supposé que c'était Jacqueline, la formatrice. (Guène 2004, 89)
- h. « Ça fait *lantemps* je rêve ma fille monter dans les escaliers de Cannes, alors c'est *fourmidable*, merci beaucoup ... » (Guène 2004, 141)
- i. Maintenant, elle tricote à la maison avec « *Jéquiline* », enfin Jacqueline, sa formatrice avec qui elle est devenue copine. (Guène 2004, 151)
- j. Elle voulait que sa fille soit la plus belle à l'occasion de « *L'écoule* neuf, la jdida ... Hamdoullah ». (Guène 2004, 156)

Il en ressort qu'une adaptation se produit avant tout pour les voyelles (nasales). Dans deux cas, (37a,h), nous remarquons un changement de la voyelle nasale de [õ] à [ã] pour *Schihant* et *lantemps*, ce qui se produit par l'adaptation de <ont> à

<ant> et de <ong> à <an>. Cette confusion plaide plutôt pour l'accent de l'arabe algérien, ce qui serait toutefois étrange, puisque cette occurrence se fait remarquer chez la mère de Doria, d'origine marocaine. Quant à la voyelle [y], on remarque des fluctuations : dans (37b), elle se réalise par un changement à [i] (*judo* > *gigot*), pendant que dans (37e), elle se transforme en [u] (*institutrice* > *institutou-trice*). Les différentes réalisations s'expliquent probablement par les différentes origines des locuteurs : tante Zohra, qui est algérienne, transforme la voyelle en [i], pendant que l'épicier Aziz, probablement d'origine marocaine⁷, le transforme en [u]. Pour la réalisation du *schwa*, nous remarquons, à nouveau chez Aziz, dans (37d), un changement de [ə] à [u] (*prenez* > *prounez* ; *demande* > *doumande*). Quant à la voyelle [e] dans la même phrase, celle-ci se transforme en [i] (*crédit* > *cridit*). Dans (37g,i), la mère de Doria, change aussi les [ə] en [i] (*Jaqueline* > *Jéquil-line*). De plus, nous remarquons que la voyelle [a] se transforme en [e], réalisé par un changement graphique de <a> à <é>. La raison exacte pour cela n'est toutefois pas évidente, mais il pourrait s'agir d'une hypercorrection. Quant à [ɔ], nous retrouvons des modifications uniformes : Aziz, cf. (37d), et la mère de Doria, cf. (37h,j), la remplacent par [u], rendu par <ou> (*sortis* > *sourtis* ; *formidable* > *fourmidable* ; *école* > *écoule*). Chez Aziz, dans l'exemple (37e), [ø] ne se transforme pas en [o], ce qui est souvent le cas selon Jablonka (2017, 465), mais en [u] (*deux* > *dou*), rendu par la diphtongue <ou>. Quant à [o], dans l'exemple (37f), Nabil, le copain de Doria d'origine tunisienne, le transforme en [i] (*les isotopes* > *zizitopes*), ce que la protagoniste remarque également, en se référant à son accent tunisien par un commentaire métalinguistique.

En ce qui concerne les consonnes, nous ne remarquons que peu de changements. Dans le cas de (37b) *gigot* 'judo', l'auteure emploie <g> à la place de <j>, sans qu'il y ait un changement phonétique, grâce au <i> suivant, également adapté, afin de réaliser le son [ʒ]. La raison pour laquelle l'auteure a choisi de procéder ainsi n'est pas évidente. Le <d> a également été modifié en <g>, représentant le phone [g] à la place de [d]. L'exemple (37c) en revanche, *Monfiss* 'Mon fils', consiste en une contraction du nom *fils* et le possessif *mon*, simulant l'accent tunisien de la mère de Nabil. Cette contraction sert à souligner l'apparition fréquente des deux mots ensemble, remplaçant son vrai nom, Nabil, pour des raisons humoristiques. De plus, le doublement de la consonne <s> sert à représenter l'accentuation forte du son [s]. Dans ce cas il s'agit d'une technique littéraire nommée *eye dialect*, défini comme « misspelling which actually approximates the standard

7 L'origine de l'épicier Aziz n'est pas précisée dans l'œuvre. Doria désigne son accent comme « accent de blédard » (Guène 2004, 77) et affirme qu'il va épouser une femme marocaine (Guène 2004, 109). On peut donc supposer qu'il est d'origine marocaine, puisque pour Doria le mot *bled* désigne le Maroc.

pronunciation of a word represents ignorance, while a correct spelling which is phonetically incomprehensible represents normality » (Walpole 1974, 193). La prononciation de *Monfiss* ne change donc pas et n'est frappante qu'à l'écrit.

Dans (37f) nous observons l'ajout d'un <z> à *zizitopes* 'les isotopes' ce qui implique un effet de liaison, même si l'article défini du pluriel *les* est également utilisé. Finalement, pour (37d), on remarque aussi qu'*Aziz* élide le <au> initial d'*auberge*, donnant ainsi la forme réduite *berge*. Pour ce qui est de la représentation littéraire de l'accent arabe en français on peut donc constater que la mise en œuvre dans le roman ne correspond pas toujours aux processus décrits dans la littérature spécialisée. Néanmoins, il faut être conscient qu'il s'agit d'une représentation exagérée de l'accent et que les accents de plusieurs cultures maghrébines sont pris en compte, ce qui pourrait par exemple conduire à des mélanges dans la représentation littéraire.

Une telle imitation aussi exagérée ne se produit pourtant pas pour l'accent des jeunes des cités. On aurait pu par exemple attendre une imitation exagérée d'un accent pour Hamoudi, le dealer du quartier, afin de renforcer le stéréotype du jeune banlieusard d'origine arabe. L'auteure fait tout de même référence à son accent à l'aide d'un commentaire métalinguistique : « Souvent il me récite des poèmes d'Arthur Rimbaud. [...] Mais quand il me les dit avec son accent et sa gestuelle de racaille, [...] je trouve ça beau » (Guène 2004, 27). De plus, dans les passages discursifs d'Hamoudi, l'auteure fait référence à son accent seulement par une élision fréquente des voyelles dans les pronoms personnels, avant tout le *schwa* du pronom *je*.

- (38) a. « *J'suis* pratiquement au tiers de ma vie et j'ai rien fait. Que dalle ... » (Guène 2004, 104)
 b. « *J'm'en* fous, j'suis propre, j'ai rien à me reprocher, j'ai bien fait mon boulot et je me suis pas endormi une seule fois ! » (Guène 2004, 121)
 c. Tu dois pas m'écouter, *t'as* compris ? (Guène 2004, 152)
 d. *J'le* connais si c'est un petit du quartier, non ? (Guène 2004, 187)

Il s'agit donc à nouveau d'*eye dialect*, où seuls quelques mots choisis sont mal orthographiés – dans le cas d'Hamoudi, les contractions avec les pronoms personnels – juste assez pour indiquer l'ignorance langagière et la localité, tandis que le reste du dialogue est correctement orthographié (cf. Walpole 1974, 193). La réalisation ponctuelle et limitée de cet accent pourrait aussi s'expliquer par le fait qu'il devrait être utilisé pour la majorité des jeunes du roman, peut-être aussi avec Doria, ce qui pourrait toutefois nuire fortement à la qualité de la lecture.

Tout de même, nous trouvons l'imitation littéraire de la prononciation à l'anglaise et un <r> roulé et accentué en français. Le premier se manifeste lorsque

Doria prononce par erreur le nom biblique de Job à l'anglaise, donc *Djob* (Guène 2004, 152), en classe. La réaction choquée de l'enseignante et son opinion prétendument fasciste sur la préservation de la langue française sont soulignées par l'emploi du roulement de <r> exagéré. Dans le roman, cela se fait par une imitation de la réaction de l'enseignante par la protagoniste, afin de se moquer de son opinion sur le déclin de la langue française.

- (39) Et cette vieille folle de Mme Jacques, elle m'a accusée de « souiller notre belle langue » [...]. « *Parr votrrre* faute, le *patrrrimoine frrrrançais* est dans le coma ! » (Guène 2004, 152)

L'utilisation de la ponctuation contribue également au caractère oral et ainsi les énoncés vociférés sont exprimés en utilisant plusieurs et parfois différents signes de ponctuation. Cet effet est aussi amplifié par l'utilisation de majuscules.

- (40) a. « Oh là là ! Si vous prounez cridit sur cridit, on est toujours pas sourtis de la berge !! » (Guène 2004, 77)
 b. RAYMOND !!! C'est combien le paquet de serviettes hygiéniques de 24 + 2 gratuites, modèle normal avec coussinets absorbants et ailettes latérales protectrices ?! (Guène 2004, 84)

On peut faire le même constat pour les onomatopées. Celles-ci sont également repérables dans le roman, simulant l'oralité à l'écrit, ce qui est surtout le cas quand la protagoniste exprime son dégoût ou sa méfiance. Cela se présente sous forme de *Beurk* (Guène 2004, 26 et 99) en tant que réaction de dégoût et *Pff* (Guène 2004, 25), *Pfff* (Guène 2004, 147) ainsi que *Pffff* (Guène 2004, 164) en tant que réaction aux gens qui lui mentent ou qui se moquent d'elle. De plus, nous remarquons l'onomatopée *Ha Ha Ha !* (Guène 2004, 172), par laquelle la protagoniste exprime sa joie maligne.

5 Conclusion

Kiffe kiffe demain de Faïza Guène est sans aucun doute un exemple réussi d'oralité représentée. L'auteure sait restituer à l'écrit un français juvénile sans que la qualité de la lecture et de la compréhensibilité n'en souffre. L'article montre qu'une étude sur les phénomènes grammaticaux du français parlé en général et ceux du langage des jeunes et des cités s'est avérée très fructueuse. D'un côté, on a pu constater que l'oralité à l'écrit se produisait surtout à travers l'emploi des

phénomènes linguistiques du français parlé du quotidien, comme l'omission du *il impersonnel* et de la particule préverbale de la négation *ne* ainsi que l'emploi du pronom personnel *on* avec le sens de *nous*. Pour ces phénomènes, nous avons pu remarquer une répartition étendue et dominante, dépassant même de loin l'emploi des formes grammaticalement correctes conformément à la norme. D'autre part, les processus linguistiques correspondant plutôt au langage des jeunes comme les troncations, la suffixation et les jeux de langue comme le verlan sont également présents. Quant aux effets stylistiques, différentes techniques, comme p. ex. l'adaptation de la graphie, ce qui était le cas pour l'accent arabe et l'anglais, ainsi que la ponctuation étendue servent aussi à transmettre une sorte d'oralité à l'écrit. De plus, le champ lexical, par lequel les particularités du langage des adolescents se manifestent d'une manière générale, représente également un facteur décisif non négligeable. Que ce soit par l'emploi d'emprunts à d'autres langues comme l'anglais et l'arabe ou par une diffusion excessive des mots et d'expressions familiers et même vulgaires.

Quant à la distribution des phénomènes linguistiques dans le discours direct par rapport au récit, il est difficile d'émettre un jugement définitif. On ne relève que peu de passages au discours direct dans l'œuvre et la distribution générale des éléments de la langue quotidienne semble être constante et indépendante des modes narratifs. Comme la majorité de l'œuvre est présentée sous forme de récit du point de vue de la protagoniste adolescente, il est évident que la majorité des phénomènes relevés se retrouvent dans le récit. L'auteure provoque ainsi l'effet d'une transition fluide entre les modes de narration, car ils ne se distinguent guère les uns des autres sur le plan de la langue utilisée. La lecture donne ainsi l'impression d'une narration juvénile et vivante au sens propre du terme, parsemée d'éléments de la langue de tous les jours et elle peut être considérée comme exemple type du parler jeune, ignorant les frontières des modes de narration et ainsi ne se limitant pas aux passages du discours direct afin d'évoquer la langue de tous les jours, même s'il faut néanmoins tenir compte d'une représentation exagérée pour des raisons stylistiques et humoristiques.

Références bibliographiques

Roman

Guène, Faïza (2022 [2004]) : *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette Littératures.

Bibliographie secondaire

- Aronsson, Mattias (2012) : « La réception sur Internet de *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène », dans : Eva Ahlstedt/Ben Benson/Elisabeth Bladh/Ingmar Söhrman/Ulla Åkerström (dir.), *Actes du XVIII^e Congrès de Romanistes Scandinaves*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 63–80.
- Auzanneau, Michelle (2009) : « “La langue des cités” ? Contribution pour la libération d’un mythe », dans : *Adolescence* 27/4, 873–885.
- Bach, Xavier (2018) : « Tracing the origins of *verlan* in an early nineteenth century text? », dans : *Journal of French Language Studies* 28/1, 67–84.
- Bedijs, Kristina (2015) : « Langue et générations : enjeux linguistiques du vieillissement », dans : Claudia Polzin-Haumann/Wolfgang Schweickard (dir.), *Manuel de linguistique française*, Berlin/Boston, De Gruyter, 293–313.
- Blanche-Benveniste, Claire (2010) : « Où est le *il de il y a* ? », dans : *Travaux de linguistique* 61, 137–153.
- Bollée, Annegret (2000) : « Französische Jugendsprache und Argot », dans : Peter Stein (dir.), *Frankophone Sprachvarietäten/Variétés linguistiques francophones : hommage à Daniel Baggioni de la part de ses “dalons”*, Tübingen, Stauffenburg, 341–351.
- Boyer, Henri (1997) : « Le statut de la suffixation en -os », dans : *Langue française* 114, 35–40.
- Derradji, Yacine (2017) : « Algérie », dans : Ursula Reutner (dir.), *Manuel des francophonies*, Berlin/Boston, De Gruyter, 431–452.
- Dostie, Gaétane (2018) : *Synonymie et marqueurs de haut degré. Sens conceptuel, sens associatif, polysémie*, Paris, Classiques Garnier.
- Dufter, Andreas (2012) : « Zur Geschichte der *ne*-Absenz in der neufranzösischen Satznegation », dans : Ludwig Fesenmeier/Anke Grutschus/Carolin Patzelt (dir.), *L’absence au niveau syntagmatique. Fallstudien zum Französischen*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 131–158.
- Gadet, Françoise (2017) : *Les parlers jeunes dans l’île-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys.
- Goudailler, Jean-Pierre (2007) : « Français contemporain des cités : langue en miroir, langue de refus », dans : *Adolescence* 25/1, 119–124.
- Goudailler, Jean-Pierre (2015) : « Culture « banlieues », langue des « cités » et Internet », dans : *Hermès* 71/1, 208–213.
- Grafström, Åke (1969) : « On remplaçant *nous* en français », dans : *Revue de linguistique romane* 33, 270–298.
- Hoogland, Jan (2016) : *Marokkanisch-Arabisch. Ein Lehrbuch für Selbststudium und Unterricht*, Wiesbaden, Reichert.
- Jablonska, Frank (2017) : « Maroc », dans : Ursula Reutner (dir.), *Manuel des francophonies*, Berlin/Boston, De Gruyter, 453–475.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (2001) : « Langage parlé et langage écrit », dans : Günter Holtus/Michael Metzeltin/Christian Schmitt (dir.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik. Vol. I,2* :

- Methodologie (Sprache in der Gesellschaft/Sprache und Klassifikation/Datensammlung und -verarbeitung)*, Tübingen, Niemeyer, 584–627.
- Kundegrabner, Angela (2008) : *Verlan 2007. Untersuchungen zur französischen Jugendsprache*, Hambourg, Kovač.
- Le Robert (2023) : *Le Robert en ligne*, Paris, Éditions Le Robert, <https://www.lerobert.com> (consulté le 18/11/2023).
- Leeman, Danielle (2006) : « L'absence du sujet en français contemporain : premiers éléments d'une recherche », dans : *L'information grammaticale* 110, 23–30.
- Lievois, Katrien/Noureddine, Nahed Nadia/Kloots, Hanne (2018) : « Le lexique des jeunes des cités dans *Kiffe kiffe demain* : choix traductifs en arabe, espagnol et néerlandais », dans : *TTR : Traduction, terminologie, rédaction* 31/1, 69–96.
- Lotterrie [Lotterrie], Christelle (2014) : « La langue de banlieue : de l'oral à l'écrit », dans : *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature* 82/1, 97–111.
- Marchessou, Agnès (2018) : « Strasbourg, another setting for sociolinguistic variation in contemporary French », dans : *Journal of French Language Studies* 28/2, 265–289.
- Meisner, Charlotte/Robert-Tissot, Aurélia/Stark, Elisabeth (2015) : « L'absence et la présence du *ne* de négation », dans : *Encyclopédie grammaticale du français*, <http://www.encyclogram.fr/> (consulté le 18/11/2023).
- Méla, Vivienne (1997) : « Verlan 2000 », dans : *Langue Française* 114, 16–34.
- Messili, Zahour/Ben Aziza, Hmaid (2004) : « Langage et exclusion. La langue des cités en France », dans : *Cahiers de la Méditerranée* 69, 20–27.
- MPF = *Multicultural Paris French*, Londres, Birkbeck University/Queen Mary University of London, <https://www.ortolang.fr/market/corpora/mpf> (consulté le 18/11/2023).
- Neuland, Eva (2007) : « Mehrsprachig – kontrastiv – interkulturell: Zur Heterogenität und Typizität von Jugendsprache », dans : Eva Neuland (dir.), *Jugendsprachen: mehrsprachig – kontrastiv – interkulturell*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 11–30.
- Peeters, Bert (2006) : « Nous on vous tu(e). La guerre (pacifique) des pronoms personnels », dans : *Zeitschrift für romanische Philologie* 122/2, 201–220.
- Riegel, Martin/Pellat, Jean-Christophe/Rioul, René (2018) : *Grammaire méthodique du français*, septième édition, Paris, Presses Universitaires de France.
- Sourdot, Marc (2009) : « Mots d'ados et mise en style : *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène », dans : *Adolescence* 27/4, 895–905.
- Volk, Kathrin (2012) : « Zur Autorin », dans : Kathrin Volk (dir.), *Kiffe kiffe demain*, Ditzingen, Reclam, 173.
- Walpole, Jane Raymond (1974) : « Eye dialect in fictional dialogue », dans : *College Composition and Communication* 25/2, 191–196.
- Widera, Carmen (2022) : « L'emploi du pronom sujet explétif *il* en français moderne : une analyse micro-diachronique de l'oral », dans : *Langages* 226, 55–68.
- Zimmermann, Klaus (2008) : « Argot, *verlan*, Jugendsprache und Verwandtes », dans : Ingo Kolboom/Thomas Kotschi/Edward Reichel (dir.), *Handbuch Französisch: Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin, Erich Schmidt, 204–211.
- Zimmermann, Michael/Kaiser, Georg A. (2014) : « On expletive subject pronoun drop in Colloquial French », dans : *Journal of French Language Studies* 24/1, 107–126.

Paul Cappeau & Catherine Schnedecker

Comment parlent les jeunes de milieux défavorisés dans la littérature contemporaine ? Traits linguistiques présents et absents

Abstract: In this article, the authors compare the speech of young working-class speakers as represented in four recent novels with oral productions by young people from the Paris suburbs available in the Multicultural French Paris corpus (MPF). This comparison makes it possible to propose an expanded inventory of linguistic features: the lexicon (appellatives, intensification procedures and enunciative modalizers), certain discourse markers, as well as certain syntactic facts (linked to grammatical category, verb constructions and word order). This navigation between the novels and the oral corpus provides the salient features, but also identifies some markers absent from the written representation (non-standard anaphoric repetitions, the density of repetitions, etc.) because they break too sharply with reading habits.

Keywords: variation, popular French, literature, orality, linguistic features

Mots-clé : variation, français populaire, littérature, oralité, traits linguistiques

J'écris à la place de mon père. J'écris pour celui que j'étais à chaque fois qu'on m'a humilié.
J'écris pour les esclaves dont je suis, et qu'on trouve dans le RER, à Châtelet, dans les usines,
les *open spaces*, ceux dont le temps est dévoré par une mécanique sans queue ni tête qui
produit de la bêtise et dévore la terre sous nos pieds.
J'écris pour tous ceux qui pourraient se dire en contemplant leur vie : est-ce tout ?
(N. Mathieu)

1 Introduction

L'objectif de cet article vise à caractériser la « mise en scène de l'oralité », pour reprendre ici les termes de Pustka et al. (2021, 126), telle qu'elle apparaît dans des romans contemporains représentant diverses sous-catégories de jeunes de mi-

Paul Cappeau, Poitiers
Catherine Schnedecker, Strasbourg

lieux dits défavorisés. Notre choix s'est porté, d'une part, sur des jeunes de la banlieue parisienne, des collégiens d'*Entre les murs* (désormais *ELM*) de François Bégaudeau (2006) et des jeunes placés par les services de protection judiciaire de *Sale gosse* de Mathieu Palain (2019) (désormais *SG*) et, d'autre part, sur des jeunes localisés en « région » comme disent les Parisiens, en l'occurrence la Lorraine de Nicolas Mathieu dans *Leurs enfants après eux* (2018) (désormais *LEAE*), et la région avignonnaise de Marion Brunet dans *L'été circulaire* (2018) (désormais *EC*).

Le choix de ce corpus romanesque n'est pas fortuit. En effet, tous les auteurs, chacun à sa manière, adoptent des postures qui les rendent particulièrement sensibles à une certaine forme de réalisme. F. Bégaudeau, parce qu'il est enseignant de français en ZEP et qu'il met en scène le quotidien d'un professeur de collège soucieux notamment des normes langagières et de l'expression de ses élèves, comme en atteste l'extrait (1) :

- (1) – Mais m'sieur comment on peut savoir si une expression elle se dit qu'à l'oral ? J'ai reposé la copie de Salimata pour me donner du temps.
 – Normalement c'est des choses qu'on sait. C'est des choses qu'on sent, voilà.
 Hadia s'est dressée comme réveillée en sursaut.
 – C'est la tuition.
 – Voilà c'est l'intuition. (*ELM*, p. 168–169)

Quant à N. Mathieu et M. Brunet, ils ressortissent à ce que Leho (2020) appelle la « littérature de territoire », ancrée dans la France dite périphérique, caractérisée par des traits tels que : « intrigue en province, violence endémique, regard sociologique sur l'environnement décrit » (p. 57) et portant sur l'ennui et les problèmes économiques et sociaux, donc également réaliste. C'est ce qu'attestent, du moins, les déclarations de N. Mathieu :

La France périphérique est un sujet parmi d'autres, particulièrement brûlant parce qu'il s'y joue une partie de notre histoire politique à court et moyen terme. Le feu couve dans ses soutes. Des convulsions, des secousses se produisent de manière de plus en plus rapprochée. Il en découle naturellement un certain désir de savoir ce qui se trame là-bas.

Le réalisme est un postulat. Je ne sais pas très bien d'où ça vient. Rendre du réel est devenu une obsession. Parce que j'ai envie de mettre des mots sur les choses que nous vivons tous sans toujours pouvoir les nommer. Je cherche notamment à obtenir cet effet si précieux qu'on ressent à la lecture de certains livres : « C'est exactement ça ». Dire le monde m'apparaît comme l'une des visées les plus nécessaires du roman, et pour moi, ça passe par une coïncidence entre le texte et ce monde. Peut-être que cette nécessité est d'autant plus prégnante

qu'il me semble qu'une bonne partie de l'industrie de l'information a sombré dans le simulacre, la falsification, le barnum communicationnel.

À la fin, mon job, c'est de raconter la vie des gens. Pas de faire le kéké à l'Élysée.¹

De son côté, M. Palain, journaliste et romancier, se dit tiraillé entre les formes d'écriture de sa bi-profession et revendique dans ses entretiens ses préoccupations réalistes :

C'est réel, c'est réaliste, j'ai l'impression que c'est vrai [...]. C'est la France d'aujourd'hui, c'est la France de 2019.²

Je ne suis pas un romancier. Au sens où il m'est impossible d'inventer une histoire qui serait de la pure fiction. Je ne peux pas me réveiller le matin, m'asseoir en tailleur dans mon lit et me lancer dans la rédaction d'une histoire extraordinaire. Si je le fais, ce sera mauvais et bourré de clichés. Il me faut aller sur le terrain, rencontrer des gens, leur parler, les regarder vivre, s'engueuler, pleurer, pour être capable ensuite de les raconter.³

L'écriture crue, quasi parlée, rend l'immersion du lecteur particulièrement réaliste, tandis qu'il s'attache à ces gamins qui n'ont rien demandé et à leurs bons samaritains obstinés.⁴

Dans cette perspective, on peut faire l'hypothèse que le souci de réalisme partagé par ces auteurs se répercute également sur le parler, la langue des personnages, principalement adolescents, issus de cette fameuse France périphérique. C'est ce qu'il semble émaner de l'échange suivant dans une interview donnée par N. Mathieu :

Votre style est imagé, percutant...

C'est que c'est un style qui me ressemble. *Il y a un parler populaire, cash, proche du langage de la rue.* Et puis il y a une langue beaucoup plus articulée, savante, analytique. Cela correspond à ma position dans la société. Je viens d'un monde pas forcément cultivé et j'ai lu beaucoup, j'ai fait des études. Il y a une tension, des allers-retours entre ces deux pôles. Par ailleurs, je cherche à fixer les sensations corporelles par rapport aux paysages, aux conditions météo, aux relations entre mes personnages.⁵ (souligné par nous)

1 https://www.lemonde.fr/politique/article/2019/12/30/quand-les-macronistes-s-entichent-d-un-goncourt_6024349_823448.html

2 <https://www.youtube.com/watch?v=V14nEZtOI1U>

3 <https://univers-cultures-sauvages.com/litterature/interviews-litteraires/interview-de-mathieu-palain-je-ne-me-sens-legitime-qu'en-allant-au-devant-des-autres-avec-lidee-que-peut-etre-il-serait-interessant-de-raconter-leurs-histoires/>

4 <https://www.ouest-france.fr/culture/livres/roman-mathieu-palain-au-secours-d-un-sale-gosse-6552030>

5 <https://www.lyoncapitale.fr/culture/entretien-avec-nicolas-mathieu-un-goncourt-en-gilet-jaune>

Par ailleurs, ces romans ont été primés, ce qui manifeste une certaine reconnaissance de leur qualité, sinon de leur représentativité. On peut citer le Prix France Culture-Télérama (2006) pour *ELM* et, parmi d'autres, le Prix de la Feuille d'Or de Nancy (2018), le Prix du deuxième roman A. Spiess-Le central (2018) et le Prix Goncourt (2018) pour *LEAE*, le Grand prix de littérature policière (2018) et le Prix SNCF du polar 2020 pour *EC*.

Il s'agit donc ici de mettre en perspective ces œuvres littéraires récentes (à l'exception de *ELM*) dans la mesure où elles instancient : (i) des populations différentes géographiquement (susceptibles de manifester une forme de variation diatopique) et (ii) une chronologie variable puisque *ELM* date de 2006 alors que les trois autres romans sont parus entre 2018 et 2019 et qu'ils mettent en scène des jeunes des années 90 (1992–1998 dans *LEAE* ; 1996 dans *EC*) et 2015 (*SG*, p. 39), permettant ainsi une approche micro-diachronique. Par ailleurs, nous voulons comparer les traits linguistiques de ces fictions aux productions authentiques de populations comparables, celles qui participent du corpus *Multicultural Paris French (MPF)*⁶ afin d'apprécier l'appropriété des traits fictifs en les comparant au parler attesté et d'évaluer le degré de proximité – ou de distance – entre ces deux formes d'oral.

Nous procéderons en commençant par un rapide état de l'art. Dans un second temps, nous apporterons des précisions sur nos deux corpus. Dans un troisième temps, nous détaillerons les traits linguistiques mis en œuvre par nos auteurs, en insistant sur ceux qui n'ont pas été étudiés antérieurement.

2 Rapide état de l'art

Des nombreux travaux d'observance aussi bien littéraire (Wolf 1990, 2019 ; Favart 2010, 2014 ; Grenouillet/Reverzy 2006) que linguistique (Durrer 1999 ; Pinchon/Morel 1991 ; Traverso 2004 ; Ravazzolo et al. 2015), portant sur le parler populaire fictif, d'une part, et de l'état de l'art récent réalisé par Dufter et al. (2020) et Pustka et al. (2021), d'autre part, ressortent notamment quatre points.

Le premier a trait au caractère totalement construit et créé de l'oralité représentée dans les romans. C'est du reste ainsi que Pustka et al. motivent la notion d'« oralité mise en scène » (2021, 126) : « [...] le terme utilisé d'*oralité mise en scène*

⁶ L'appui sur des corpus oraux est généralement l'occasion de rechercher des traits linguistiques liés à la langue parlée (cf. par exemple Pustka et al. 2021 qui utilisent *CFPP2000* et *CLAPI*). Nous avons choisi *MPF* (voir 4.2) qui contient plutôt des attestations d'un français oral de banlieue pour mieux apprécier le reflet ou le décalage avec la langue de jeunes présentée dans les romans.

souignera par la suite qu'il ne s'agit pas de l'expression de quelque chose de pré-existant mais d'une création [...] ». En effet, selon les auteurs

[il] n'existe aucun indice empirique permettant de valider l'intuition que des romanciers, scénaristes, etc. aient une connaissance si précise de l'oral qu'ils seraient capables de manipuler leur langage dans les détails afin de faire oublier aux lecteurs qu'il ne s'agit pas d'une oralité authentique [...] (Pustka et al. 2021, 126)

Par ailleurs, nombreux sont les auteurs à souligner la dimension démiurgique des propos dits représentés, très éloignés des propos authentiques quelle que soit leur nature (cf. en particulier le propos de Traverso ci-après) :

Les conversations [...] sont des improvisations collectives : les participants qui s'y trouvent engagés ont d'abord à résoudre des tâches organisationnelles (construction des tours et des échanges, gestion conjointe de l'ouverture et de la clôture des différentes unités, réparation des troubles en tous genres, etc.). *Mais les personnages qui sont censés dialoguer dans le roman n'ont pas à accomplir ces tâches puisque c'est l'auteur qui s'en charge, en construisant les tours à leur place dans la solitude de son cabinet de travail et en y mettant le temps qu'il faut.* Il n'est donc pas étonnant que soient si rares dans le dialogue romanesque ces faits si caractéristiques de l'oral que sont les phatiques et les régulateurs, les « ratés » et les réparations, les particules et autres « marqueurs de structuration de la conversation ». (Kerbrat-Orecchioni 2005, nous soulignons)

Le style oralisé est une construction littéraire, qui entretient des rapports, volontairement ou non, fantasmatiques avec la communication orale [...]. La langue parlée envisagée par les romanciers ne correspond pas à la « réalité » ; il s'agit d'un *artefact*, c'est-à-dire d'une sélection de traits qui connotent la réalité. (Dürer 1999, 25, souligné dans le texte)

Pas de mimétisme, c'est bien clair : pas de reproduction de cette construction, bien souvent laborieuse de la confidence authentique, parsemée de silences, d'hésitations, de faux départs, de sollicitations refusées, de micro-négociations qui la rendraient presque illisible. Mais un éclairage accentuant certains aspects, *qui élabore la représentation de la séquence, la stylise*, éclairage qui sans doute s'inspire des représentations ordinaires de ce qu'est une confidence — ne serait-ce que pour la rendre « reconnaissable » pour le lecteur — mais *qui, tout autant les construit en partie.* (Traverso 2004, 120, nous soulignons)

Kerbrat-Orecchioni parle pour sa part de « dialogue à 'métalangage incorporé' » (2005, 332) :

Ce que nous offrent les dialogues romanesques, ce sont à la fois, inextricablement mêlées, des *représentations* (plus ou moins précises et fidèles) des conversations, et des *analyses* (plus ou moins fines et élaborées) de ces mêmes conversations, les premières étant le fait des personnages, et les deuxièmes le fait surtout du narrateur, qui ajoute son grain de sel [...]. (Kerbrat-Orecchioni 2005, 332)

Le deuxième point ressortant de la littérature tient aux difficultés liées à la définition du « français populaire » que souligne Gadet (2003) :

[...] Nous tenons à souligner combien il est délicat de définir et même de circonscrire le français populaire. (Favart 2014)

La dénomination de « populaire » pour une façon de parler apparaît caractéristique, sinon du français, du moins à quelques langues, en nombre limité : si Berruto peut parler d'*italiano popolare* (1983 et 1987), la même appellation en anglais ou en allemand n'existe pas, et ne ferait aucunement sens si on la forgeait. (Gadet 2003, 106)

Là encore, il serait plus approprié de parler « d'effets de voix populaires » (Favart 2014) qui seraient provoqués par un faisceau de faits de langue (cf. infra), voire par la seule incorporation de traits d'oralité dans la narration, ce que suggère Favart :

Dans de nombreux cas – surtout à partir des années 1980 –, le marquage socio-culturel par la langue provient également du seul fait de transposer dans l'ordre du scriptural des opérateurs de mimésis d'oralité. (Favart 2014)

Troisièmement, la majorité des auteurs s'accordent pour considérer que l'oralité mise en scène repose sur un « ensemble hétéroclite de marqueurs d'oralité incorporés mimétiquement dans la langue écrite » (Favart/Petitjean 2012, 79), sans que ces traits soient toujours exploités de manière cohérente et homogène au sein d'une même œuvre ou de la production d'un même auteur d'ailleurs :

Les éléments utilisés pour construire cet effet [d'oral] sont en réalité choisis tout autant pour indiquer le caractère oral de la production que pour typifier les personnages comme populaires. (Traverso 2004, 104)

Wolf (1990) souligne le caractère intermittent de ces traits que l'on précisera dans la partie 4 :

La représentation du peuple dans la littérature s'est accompagnée très tôt d'une représentation de la langue du peuple dans la langue littéraire. [...] Le patois des fabliaux, le jargon artificiel des paysans de Molière, de Balzac, l'argot du Chourineur, le français parlé de Germaine montrent avant tout l'écart qui sépare les pratiques populaires de la langue du français officiel utilisé par l'administration royale, parlé par les élites cultivées, forgé par les écrivains. Peu importe l'exactitude de la transcription. Cette dernière se révèle d'ailleurs toujours imparfaite et incomplète. [...] *Quelles que soient les conventions adoptées par les auteurs, elles n'agissent jamais que de manière intermittente.* Tantôt les modifications graphiques cherchent à donner l'équivalent de la prononciation orale et populaire ; tantôt des vocables appartenant aux différents registres du lexique populaire sont introduits dans le récit ; tantôt enfin la syntaxe subit des déformations imitées de la langue parlée. (Wolf 1990, 151–152, nous soulignons)

Enfin, quatrième, on souligne certains grands absents parmi les marqueurs d'oralité : à l'instar de Traverso ci-après, Dufter et al. (2020, 12) évoquent les phénomènes d'hésitation, de reformulation, les amorces de mots ou les ratés syntaxiques :

L'absence d'une de ses [de l'oral] caractéristiques essentielles, celle liée à la production même du discours : les reformulations, hésitations, auto-corrections, etc. Ces éléments constitueraient un obstacle à la clarté nécessaire pour toute lecture. (Traverso 2004, 105)

De leur côté, Pinchon et Morel (1991) montrent l'absence de convention régissant l'utilisation des marques visant à «représenter» sémiotiquement ces phénomènes :

[...]Pour rendre les hésitations de natures diverses, les ruptures intonatives, les changements de rythme, les interruptions, les silences, les accents d'intensité, le détachement d'un terme, l'auteur ne dispose que d'un nombre restreint de signes. Force lui est donc de commenter, de spécifier par l'écrit l'interprétation qui doit en être faite. *D'autre part, l'emploi de ces signes n'obéit pas à un code bien fixé, et pour un même signifié les écrivains usent de signifiants différents, voire d'absence de signe. Les auteurs sont d'ailleurs diversement intéressés par la reproduction du langage parlé [...].* (Pinchon/Morel 1991, 17, nous soulignons)

3 Le corpus

Comme indiqué en introduction, notre corpus se compose d'un double volet : un corpus littéraire de romans, d'une part, et le corpus *MPF*, constitué d'échanges authentiques, d'autre part.

3.1 Les romans

Outre les caractéristiques évoquées en introduction, nos quatre romans mettent en scène des personnages situés à des époques différentes : la chronologie de *LEAE* est la plus ancienne et s'étend sur 4 ans entre 1992 et 1998, elle est suivie par celle de *EC*, qu'on peut situer dans un intervalle de dix ans à partir de 1996, puis par *ELM* qui se déroule en 2004 et enfin par *SG* dont la diégèse s'inscrit en 2015.

À partir de ce corpus écrit, on s'attend à au moins trois types de variation, selon la sensibilité plus ou moins importante des auteurs à certains faits de langue :

- l'écart important (plus de 10 ans) entre la parution de ces ouvrages permet de disposer d'une micro-diachronie ;
- les populations rattachées à des territoires différents sont susceptibles de manifester une variation diatopique ;

- les caractéristiques sociales des jeunes locuteurs apportent des éléments de variation diastratique.

Tableau 1 : Caractéristiques du corpus romanesque.

Date publication	Auteur	Titre	Période restituée	Jeunes personnages
2006	François BÉGAUDEAU	<i>Entre les murs</i>	2004 (daté grâce aux références sur le foot, pp. 163–164, le Cameroun est vainqueur en 2002).	collégiens en ZEP
2018	Nicolas MATHIEU	<i>Leurs enfants après eux</i>	1992 à 1998 (selon les chapitres)	jeunes placés par la protection judiciaire, jeunes de banlieue
2018	Marion BRUNET	<i>L'été circulaire</i>	p. 49 se passe env. 10 ans après 1996. (p. 101 pièce du Festival non trouvée)	jeunes de milieu ouvrier et bourgeois
2019	Mathieu PALAIN	<i>Sale gosse</i>	2015	jeunes de milieu ouvrier / paysan

3.2 Un corpus oral d'interactions en banlieue parisienne : *MPF*

Multicultural Paris French (MPF) est un corpus d'interactions entre jeunes de la banlieue parisienne (dans 28 communes différentes), comportant trois sortes d'interactions : (i) des entretiens classiques avec un enquêteur ; (ii) des entretiens basés sur la proximité entre les locuteurs ; (iii) des échanges de type écologique entre les locuteurs (sans enquêteur). Il a été constitué à partir des années 2010 et est accessible sur la plateforme Ortolang⁷. Cet ensemble de productions est relativement varié (cf. Tableau 2) et permet de disposer d'attestations de la langue de jeunes locuteurs en contexte de proximité. *MPF* peut ainsi servir à effectuer des comparaisons avec les échantillons utilisés dans les romans.

L'objectif, en s'appuyant sur deux corpus, de nature très hétérogène, est moins de chercher à les comparer que d'élargir les phénomènes observés et de s'interroger sur la pertinence des aspects mis en avant dans les romans. En effet, comme l'indiquent Pustka et al. (2021, 129) :

⁷ <https://www.ortolang.fr/market/corpora/mpf>

Tableau 2 : Caractéristiques du corpus oral *MPF* (en février 2019).

Nombre d'enregistrements	Nombre de participants	Durée transcrite	Nombre de mots transcrits
139	230 locuteurs 24 enquêteurs	78 heures	1 200 000

[...L]’oralité mise en scène ne constitue pas une imitation de l’oral spontané passant par le filtre des représentations et perceptions. Elle présente plutôt un panorama de styles se servant des ressources de l’oral spontané. Il n’existe donc pas un seul oral dans l’écrit, stable et homogène, mais on observe de la variation en fonction de l’auteur, du genre, de l’œuvre, des personnages, des situations, des émotions et de nombreux autres facteurs qui restent à explorer. (Pustka et al. 2021, 129)

Nous avons centré nos analyses sur trois aspects langagiers particuliers : le lexicque, les marqueurs discursifs et la syntaxe.

Notre corpus n’est pas numérisé étant donné le caractère récent des textes encore sous droits. C’est pourquoi nous avons collecté les traits représentatifs du parler jeune « à la main », en privilégiant les interactions entre jeunes, rapportées dans les dialogues. Dans certains cas (cf. infra) ces traits peuvent apparaître dans le propos du narrateur. En outre, nous n’avons pas procédé à un décompte de la fréquence avec laquelle se manifeste chaque trait.⁸

4 Le lexicque

4.1 Les observations antérieures concernant l’écrit littéraire

Comme le dit Durrer (1999) :

Le lexicque est peut-être ce qui connote le plus fortement l’oral. Dès les romantiques, apparaît à côté du vocabulaire littéraire standard un vocabulaire plus courant, familier, populaire ou argotique. Des termes inhabituels pour le contexte littéraire surgissent. Nombreux sont les exemples où *le lexicque est presque seul chargé de soutenir l’effet de langue orale, familière le plus souvent, argotique parfois*. (Durrer 1999, 34, nous soulignons)

⁸ C’est une limite de notre méthode qui nous empêche de déterminer dans quels domaines se distribuent quantitativement les traits et leur taux d’emploi. Nous gardons cette limite à l’esprit pour une étude ultérieure.

Sini, Bruti et Carpi (2010, 119) s'intéressent de façon indirecte au lexique. Elles relèvent dans le roman *ELM* des procédés comme le verlan (*golri*, p. 270), les aphérèses (*Scusez-moi m'sieur*, p. 210) ou les apocopes (*T'manière*, p. 190). Mais les deux derniers cas servent à illustrer le débit haché. La présence de « jurons, termes vulgaires ou irrévérencieux » (présentés comme « caractéristiques de la langue des jeunes urbains », p. 129) est plus rare dans ce roman qui rapporte principalement des échanges élèves/professeurs en milieu scolaire. Concernant l'emploi d'expressions familières ou vulgaires, Nicolosi (2020, 210) – qui s'intéresse à un récit d'Édouard Louis – indique, avec justesse, que « manifestement l'usage d'un vocabulaire non conventionnel dans un contexte littéraire suffit à connoter socialement le discours ».

4.2 Le lexique dans *MPF*

Guerin et Wachs (2017) rendent compte des spécificités lexicales dans le corpus *MPF* à travers deux rubriques :

- a) Les mots non standard (par la forme ou le sens) : outre les procédés déjà signalés (verlan, aphérèses et apocopes), elles notent des emprunts à l'argot traditionnel (*condé* pour désigner des policiers), le recours à des mots épelés (MDR, FB) ou syllabés (GAV, LOL) et le changement de sens de certains termes (*il faisait le coincoin* à comprendre *il insultait*). Cette modification du sens se retrouve dans les créations formelles : ainsi le verlan *meuf* n'est pas utilisé dans les mêmes contextes que *femme*, *kainri* (verlan de *Ricains*) n'est pas superposable à *Américains*.
- b) Les mots en langue étrangère : trois langues sont massivement présentes : l'anglais, l'arabe et le romani, manifestes chez 90% des usagers. L'anglais est utilisé en lien avec l'univers culturel anglo-saxon (cinéma, télévision, musique). Les mots rencontrés (*clash*, *street*, *flow*...) ont généralement un emploi plus restreint qu'en anglais. Pour l'arabe, les mots ne recouvrent pas forcément leur valeur dans la langue d'origine et certains, comme *wesh* ou *wallah*, prennent principalement une valeur discursive. Globalement, les emprunts étrangers fonctionnent comme marqueurs d'une communauté de pairs et reposent « sur des implicites partagés » (Guerin 2018, 11).

4.3 Quelques aspects du lexique dans les romans du corpus

On retrouve dans les romans de notre corpus différents procédés lexicaux qui viennent d'être signalés : verlan, lexique dit argotique et trivial, nombreux cas de troncation par apocope (*mytho*, *nimp*, *tu me deg*) ou aphérèse (*azy*, *toute façon*),

les emprunts à diverses langues dont notamment l'anglais (*Ils sont bad relous*) mais aussi l'antillais (*boug, goumer*), l'arabe (*hess, miskine, zahef, hebs*) ou, enfin, l'utilisation de locutions verbales (*le faire, s'en battre les couilles, faire le bon-homme, faire son N (rat/fils de pute)*) ou adverbiales (*à l'arrache*). Le lexique est également marqué par de nombreux changements sémantiques (y compris syntaxiques parfois quand les constructions s'ouvrent à des traits /+hum/ comme dans *calculer* ou *désosser quelqu'un*) diversement enregistrés par les dictionnaires d'usage. Chaque procédé mériterait en soi une étude :

- (2) T'as touché ça où ? (pour trouvé) (LEAE)
- (3) Il me calcule⁹ même pas (LEAE, p. 155)
- (4) J'ai pas envie qu'un gamin nous capte (LEAE, p. 252)
- (5) J'ai trop gazé hier soir (SG, p. 82)¹⁰
- (6) Je te froisse (SG, p. 86)/Désosser quelqu'un (SG, p. 104)
- (7) Un avion. Je te jure, un missile. Du genre à se mater dans la vitre du bus. (SG, p. 95)
- (8) Ouais, j'avoue (SG, p. 156)

Bégaudeau et Palain recourent à des procédés variés, qui colorent la parole de leurs jeunes locuteurs, Palain étant le mieux documenté. Brunet et Mathieu se limitent à un vocabulaire émaillé de quelques grossièretés sans rien de très marquant (peu de verlan, par exemple, ou alors des mots quasi intégrés au lexique comme *meuf*). Chez eux, le vocabulaire grossier concerne aussi bien les adultes que les adolescents. Il est difficile d'en faire un marqueur de parler jeune populaire. Il s'agit davantage d'une représentation littéraire que d'un reflet de l'usage des jeunes locuteurs.

Nous allons nous concentrer sur deux points qui, bien que typiques du lexique des jeunes issus de milieux défavorisés, ont été moins commentés : l'utilisa-

⁹ Considéré par le *Petit Robert* comme un « calque sémantique de l'arabe maghrébin [...] Fam. Regarder, prêter attention à. « Elle me calcule même pas cette conne. Se sentir nié à ce point ne lui était jamais arrivé » (Benacquista) ».

¹⁰ Terme réputé « (Familier) (D'une personne) Respirer de la fumée en grande quantité Tu veux te gazer ? » (Wiktionnaire).

tion d'appellatifs particuliers et la tendance à l'intensification par de multiples procédés que nous allons inventorier.

4.3.1 Les appellatifs

Les appellatifs se distinguent par deux traits principaux :

- une forte variété lexicale (déjà repérée par Cappeau et Moreno (2017) qui citent : *gars, mec, (mon) frère, man, tonton, gros, cousin, frangin, go, keum, poto, narvalo, mec, khari* ('frère' en arabe), et même une fois *sœur*) ; dans les romans, on notera l'emploi de noms d'animaux (*blaireau* et *chacal*) et l'appellatif féminin *meuf* ou *daronne* ;
- une syntaxe particulière, notamment dans les cas de termes relationnels usités de façon standard avec des compléments adnominaux (*le frère d'Aline*) ou des déterminants possessifs (*son frère*) dont l'emploi dans notre corpus se réalise généralement sans déterminant.

Le Tableau 3 donne un aperçu de ces expressions.

Tableau 3 : Les appellatifs dans les romans du corpus.

ELM	LEAE	EC	SG
M'sieur (Elle est chaude la question m'sieur, p. 89)	Pépère (On vient pépère, qu'est-ce que vous faites chier ?, p. 61)	Bâtard (Dégage, bâtard, p. 68)	Fils (Fils, courage à toi, p. 44)
Les filles (Les filles, pétasse ça veut dire prostituée ou quoi ?, p. 89)	Gros (Comment ça va gros ? p. 297)	Les vieux (Salut, les vieux, p. 114)	Frère (J'sais ap, frère, pp. 44, 87, 105)
Madame (Franchement c'est abuser madame, p. 272)	Mec (T'as de quoi bédave, mec ?, pp. 298, 501, 535) ¹¹		Gars (Salut, gars, lança Thierry, p. 44 – ici c'est un adulte qui parle)
	Blaireau (Mais non, blaireau, p. 216)		Chacal (Chacal, tu me tues, p. 94)
	Mon frère (p. 79)		Mon frère (p. 94)
	Neuneuil (p. 173)		Daronne (p. 277)
	Meuf, ça fait des mois que j'ai pas baisé (p. 435)		
	Mon pote (p. 501)		

11 Cf. Cappeau/Schnedecker (2021).

Les différences sensibles entre les romans peuvent être rattachées :

- au cadre dans lequel se déroulent les échanges. Dans *ELM*, ceux-ci ont lieu en milieu scolaire et sont souvent dirigés vers l'enseignant, d'où des appellatifs « traditionnels » comme *m'sieur* ou *madame* ;
- à un effet de la variation diastatique. *EG* présente des personnages de milieu social moins populaire que ceux des autres romans. D'où un emploi résiduel avec notamment une forme *les vieux* moins caractéristique ;
- à la sensibilité des auteurs. Ce sont N. Mathieu (*LEAE*) et M. Palain (*SG*) qui offrent la palette la plus étoffée. On remarque toutefois dans *LEAE* un emploi de *pépère* qui semble plutôt décalé et daté.

4.3.2 Procédés d'intensification

Sous le terme d'*intensification*, nous avons regroupé divers procédés manifestant une tendance motivée sans doute par un besoin d'expressivité :

- l'utilisation de l'adverbe *carrément* (*SG*, p. 57) ou de ce qui devient une locution verbale : *j'avoue* en place de *oui* (*ouais, j'avoue, LEAE*, p. 156) ;
- une forme de composition adjectivale ou adverbiale consistant à spécifier un adjectif ou un adverbe par les formes de renforcement hyperboliques *super* ou *hyper*. Par exemple, dans *LEAE* : *super-loin* (p. 23), *super-lourd* (p. 202), *super-beau* (p. 348), *hyper-décontenancés* (p. 74) ;
- l'extension de *trop* en place de *très*¹² (*trop belle, c'est trop bon*) devant un verbe ou un attribut, voire en emploi isolé (11) :

(9) Vas-y mais Dounia, tu t'es *trop* crue dans *Top Chef* toi ! (*SG*)

(10) T'es *trop* un gentleman, en fait. (*LEAE*, p. 364)

(11) C'est toujours la même misère ici. –*Trop*. (*LEAE*, p. 421)

(12) Sur ma vie vous charriez *trop*. (*ELM*, p. 57)

- L'utilisation de l'adjectif converti en adverbe *grave* correspondant au signifié de *très* ou l'adjonction de la construction *de ouf* aux verbes ou adjectifs :

¹² Cf. Cappeau/Moreno (2017, 82–83).

- (13) Je me sens *grave* puissant
- (14) C'est *grave* facile en vrai
- (15) Ils me soûlent *de ouf* ; T'es reloue *de ouf*

4.3.3 Modalisateurs énonciatifs

On relève aussi des marqueurs performatifs d'authentification, d'étayage de la véracité du dire, ou « modalisateur énonciatif assurant la valeur de vérité de l'énoncé » selon les termes de Sini et al. (2010, 119). Ils véhiculent, de façon secondaire, une valeur d'intensification : à *sur ma vie*, repéré par les auteurs, s'ajoutent diverses locutions faisant référence à d'autres membres de la parentèle (*mère, grand-mère*) ou aux textes sacrés (le Coran notamment) (19) ; *wallah*¹³ (22) emprunté à l'arabe signifie littéralement, selon le *Lexik des Cités* 'par Dieu' et serait « employé pour attester la véracité d'un propos » :

- (16) *Sur ma vie* t'es un gamin (SG, p. 86)
- (17) [...] j'*vous jure la vie d'ma mère* c'est trop bien raconté, t'*as vu* [...] (ELM)
- (18) *Sur la vie de ma grand-mère du bled*, ils sont trop beaux les joueurs de l'équipe de France (ELM, p. 269)
- (19) [...] *Sur le Coran*, vous allez l'envoyer direct dans le bureau du principal après (ELM, p. 89)
- (20) *Sur le Coran*, j'*vais* te goumer (SG, p. 101)
- (21) –Même pas il nous avait prévenu j'*vous jure m'sieur* c'est vrai *sur le Coran de La Mecque* [...] (ELM, p. 288)
- (22) *Wallah*, il m'a frappé (SG, p. 101)

Les données de MPF conduisent à nuancer la présence des locutions avec *sur*. Même si les locuteurs admettent les employer (cf. (23)), on en trouve assez peu et

¹³ Cf. Guerin/Wachs (2017, 120).

mal réparties dans les corpus. Ainsi *sur le Coran* attesté 28 fois se retrouve 27 fois dans un seul sous-corpus :

- (23) pour un petit truc x on dit mais wallah c'est vrai *sur le Coran* sur nanana sur la Mecque (MPF, Nacer4)

Moins solennellement, le propos est authentifié par des marqueurs adverbiaux d'énonciation comme *en vrai* (24) ou des locutions *c'est du cent pour cent* (25) :

- (24) *En vrai* je sais plus (SG, pp. 57, 95)

- (25) Vous allez être viré ; *c'est du cent pour cent* (SG, p. 102)

L'usage du syntagme nominal *sa mère* (26)¹⁴ est ambivalent dans la mesure où le *Wiktionnaire* le considère soit comme une interjection équivalant à *putain*, abondamment utilisé dans les quatre romans, soit comme une locution adverbiale signifiant 'fortement' (intensificateur) ou 'réellement' (authentificateur) :

Locution interjective (*Vulgaire*) **Exclamation exagérée**. Ouah sa mère ! J'aurais pas aimé...**Synonymes** *putain* ou **Locution adverbiale** (*Populaire*) **Fortement, réellement**. [J]e ne suis pas d'accord, Zola, ça « décape sa mère ». (Thomas Villatte, *Totem*, t. 1, Fleurus). (Wiktionnaire)

- (26) Wesh ça pue *sa mère* !

La fonction de ces expressions varie selon les contextes. Si, pour Tutin (2019), elles ressortissent à des « phrases préfabriquées des interactions » à fonction interactionnelle, correspondant à des actes de langage comme ici une forme de promesse, elles remplissent un double rôle : tantôt elles renforcent une menace (20) ; tantôt (cf. (17)) elles appuient et donnent du crédit et du poids à un jugement de valeur porté par le locuteur marqué dans les exemples par des superlatifs (*meilleurs gâteaux du Maghreb* dans (27)) ou *trop* (28), soit pour anticiper toute forme de réfutation soit pour parer au discrédit potentiel dont pâtit la parole de certains locuteurs :

¹⁴ Le *Lexik des cités* (2007, 226) en fait une interjection soulignant l'intensité d'un propos qui peut s'employer en tête ou en fin d'énoncé à l'instar de *sa race* ! : « Il s'agit de capter l'attention et de marquer l'intensité d'une appréciation, que celle-ci soit positive ou négative. Il y a de la complicité, de l'ironie, voire de l'autodérision dans cet emploi, qui le rend beaucoup plus léger que d'autres références à la mère, d'emploi similaire, issues de l'arabe marocain et caractéristiques des cultures urbaines ».

- (27) Fatimah aussi c'est joli. C'est le prénom de ma grand-mère, m'sieur. Elle fait des gâteaux, m'sieur, *sur ma vie* c'est les meilleurs gâteaux du Maghreb. (*ELM*, p. 219)
- (28) *Sur ma vie* vous charriez trop (*ELM*, p. 57)

Par ailleurs elles n'ont pas une dimension culturelle arabo-méditerranéenne marquée.

4.4 Un lexique clivant

Si, ainsi que nous l'avons rappelé plus haut à travers le propos de Durrer, le lexique est la manifestation la plus spectaculaire des divers parlers mis en scène dans les romans, notamment de ceux des jeunes, il se révèle clivant sous trois aspects (au moins), séparant jeunes et adultes, marquant les différences d'oralité entre jeunes de banlieue et jeunes des régions, et enfin, nourrissant les jugements critiques que formulent certains lecteurs récalcitrants à l'encontre des auteurs et des fictions qu'ils construisent.

En premier lieu, le lexique constitue LA pierre d'achoppement dans les interactions avec les adultes, notamment dans *ELM* qui met en scène un professeur de français et ses élèves constamment en butte à son incompréhension, que les mots leur soient tout simplement inconnus, cf. (29) et (30), ou qu'ils soient sujets à des déformations (31) ou à des contresens :

- (29) [...] J'écoute ton aphorisme.
 – Mon quoi m'sieur ?
 Ton aphorisme
 – J'sais pas c'est quoi, m'sieur (*ELM*, p. 28–29)
- (30) [...] Non, sérieux, dit Dounia. Vous l'avez vidé, votre poisson ?
 Julien écarquilla les yeux.
 – Comment ça, vidé ?
 – Les viscères, ils sont où ?
 – Les quoi ? (*SG*, p. 195)
- (31) [...] Il y a des exceptions, mais dans ce cas c'est l'intuition qui finit le travail.
 Elle a repris sur le même ton.
 – C'est quoi la tuiion ? (*ELM*, p. 92)

En second lieu, le lexique creuse l'écart entre les modalités suivant lesquelles sont représentés les jeunes de banlieue vs ceux des régions. En effet, les premiers usent de ce que Guerin et Wachs (2017, 111) nomment les *manipulations* dans lesquelles le mot transformé est proche de son correspondant standard et joue un rôle ludique ou cryptique, comme l'illustrent les extraits de *MPF* ci-dessous :

(32) Mais bon avec *mes zincs* [cousins] je m'en branle tu vois. (*MPF*, Ar5a, Louis)

(33) Ce que je fais sinon je prends une salade une salade chez le *quegrè* [Grec] et il me met de la *devian* [viande] un peu de *quegrè* [grec] (*MPF*, Ro2c, Farid)

Ils font aussi des emprunts multiples, au créole ou à l'arabe notamment dont Guerin souligne le statut particulier parmi les langues ressources issues de l'immigration et la « valeur emblématique » :

Dans certains cas, l'emprunt à l'arabe n'impliquerait pas une orientation de l'interprétation prenant en compte les caractéristiques de la culture des pays du Maghreb mais les caractéristiques de la culture des quartiers populaires multiculturels. (Guerin 2018, 9)

Les marqueurs discursifs issus de l'arabe (voir ci-après 4) inviteraient alors à

[...] considérer les propos dans le cadre de référence du groupe de pairs. C'est donc la valeur emblématique de l'arabe qui est mise en avant au point d'atténuer la fonction signifiante des unités linguistiques. (Guerin 2018, 9)

Par comparaison, les régionalismes dans le parler des jeunes des régions de *LEAE* et *EC* relèvent de l'hapax :

(34) On était là chaque année à *se fader*¹⁵ le même manège (*EC*, p. 18)

En troisième lieu, enfin, c'est le lexique qui frappe les lecteurs et fait l'objet de jugements de valeur disqualifiants. En voici quelques exemples :

1,0 sur 5 étoiles UN prix littéraire pour un tel nanar ?

Commenté en France le 9 janvier 2019

Langue française très mal maitrisée, d'une vulgarité affligeante. Bien sûr, je ne suis pas allé au bout. (Amazon, à propos de *EC*)

15 Cf. le dictionnaire *Petit Robert* pour l'origine régionale de *fader* : « étym. 1953, au sens de « se servir avantageusement » ◇ de *fader* « partager le butin » (1821), de l'occitan *fadar* « enchanter », de *fada* « fée », de même origine que *fée* ».

1,0 sur 5 étoiles Déception.

Commenté en France le 4 décembre 2012

Enseignant moi-même, avec un public assez semblable, au début je me suis amusé car cela sentait bon le vécu mais après 100 pages, l'auteur est tombé dans le rabachage [sic] : certes celui-ci est réaliste et, peut-être, cette répétition de scènes [sic] tjs plus ou moins identiques est-il voulu pour faire comprendre comment les enseignants peuvent finir par craquer mais au niveau romanesque, cela ne suscite qu'ennui. Autre remarque : *le professeur qui s'exprime dans ce roman (est-ce de la contagion ?), finit par s'exprimer aussi mal que ses élèves (emploi particulièrement irritant dans sa bouche de la négation sans le "ne"). Cela paraît peu vraisemblable [sic] ou alors ce brave homme [sic] est devenu "grave" (comme disent ses élèves). "Franchement, à chier ce bouquin !", diraient les élèves de la Troisième 1* (Amazon, à propos de *ELM*, nous soulignons)

Même si c'est l'aspect auquel le grand public est souvent le plus sensible, les exemples recensés dans les quatre romans ne sont ni très nombreux ni très spectaculaires. Ce lexique illustre plus un niveau de langue familier (en lien avec certaines des thématiques abordées dans ces romans comme les premières expériences sexuelles) pas spécifique des « jeunes de milieu défavorisés ».

5 Quelques marqueurs discursifs typiques

Certains marqueurs discursifs (Dostie/Pusch 2007) sont propres aux jeunes de banlieue ou sont, du moins, considérés comme tels par les dictionnaires d'usage. C'est le cas de *wesh* notamment. *Wesh* est, en effet, considéré par le *Petit Robert*, le *Lexik des cités* et le *Wiktionnaire* comme une expression issue de l'arabe, utilisée par les jeunes pour saluer, apostropher ou mettre en garde d'autres jeunes ou comme adverbe interrogatif.¹⁶ Guerin (2018, 11) en fait un indicateur de direction interprétative : « il pose un point de vue du locuteur sous la forme d'une injonction d'activer le cadre de référence partagé » (cf. infra) :

- (35) *Wesh pourquoi tout à l'heure j'ai demandé un mot vous avez pas voulu écrire et maintenant vous écrivez ? (ELM, p. 81)*

*Vas-y*¹⁷, non attestée dans les dictionnaires d'usage, est analysée par Sini et al. (2010, 119) ainsi que Kahloul (2013, 78–79) comme une expression ayant pour

¹⁶ Ce qui correspond à son rôle en arabe, cf. Gadet (2017, 120).

¹⁷ « Expression qui marque une exhortation « Vas-y, viens on y va ? », « Vas-y, tu saoules ! ». Peut également signifier l'approbation (question « Vas-y, on va en cours. » Réponse : « Vas-y ! ») ou l'exaspération (Va-yyy) » (<https://weshipedia.fr/glossary/vas-y/>).

source une émotion négative qui « implicite un acte de rejet, par expulsion de l'interlocuté hors du champ énonciatif (c'est un synonyme de « arrête ») » ou signifierait la désapprobation du locuteur par rapport à la situation. Toutefois, certains exemples repérés dans notre corpus ((37) par exemple) invalident cette hypothèse et tirent *vas-y* vers une simple formule d'exhortation, « blanchie » encore plus dénuée de sens (cf. note 16) :

- (36) – Vous avez vu m'sieur comment il m'a tipée ?
– *Vas-y* j'tai pas tipée. Tsss. (*ELM*, p. 178)

- (37) Mouss *vas-y* ramène un miroir (*SG*, p. 86)

- (38) [...] tu te calmes ! – *Vas-y* (*SG*, p. 108)

Dans *MPF*, cette expression est très présente. Cela tient au fait qu'elle est souvent répétée. On la trouve aussi en début de propos rapportés après un verbe introducteur :

- (39) Bien sûr *vas-y vas-y* fais-moi une demande (*MPF*, Wajih5)
(40) Ah ok d'accord *vas-y vas-y* tu *vas-y* va la pécho (*MPF*, Adeline2)
(41) Ils vont nous dire *vas-y* là on (n')a pas le temps (*MPF*, Anna4)
(42) Ils disaient bah *vas-y* viens on va se battre (*MPF*, Wajih4)

Le tableau suivant donne un aperçu quantitatif dans *MPF* de certains des phénomènes présentés en 4 et 5, ce qui permet d'apprécier l'écart éventuel avec la langue des romans. Le cas le plus frappant concerne *sur ma vie* ou les expressions formées avec *sur* : les auteurs font preuve d'une variété et d'une inventivité plus grandes que celles observées dans le corpus oral.

Tableau 4 : Répartition quantitative de quelques faits dans *MPF*.

<i>mec</i> (appellatif)	<i>carrément</i>	<i>j'avoue</i>	<i>de ouf</i>	<i>sur ma vie</i>	<i>en vrai</i>	<i>wallah</i>	<i>wesh</i>	<i>vas-y</i>
22	108	45	42	0	36	75	390	343

6 La syntaxe

6.1 Les observations antérieures concernant l'écrit littéraire

Du point de vue syntaxique, Sini et al. (2010, 217–218) signalent plusieurs sortes de phénomènes qui, dans *ELM*, se rencontrent dans la parole des élèves et parfois de leur professeur :

- des constructions topicalisées (*Le rugby mon fils a essayé de m'expliquer, ELM*, p. 164) ;
- des constructions parataxiques (*Tout le livre les phrases elles commencent par je me souviens ? (ELM, p. 229) ;*
- des constructions synthétiques obtenues par la « suppression » de nombreux éléments grammaticaux non accentués (article, préposition, « particule polyvalente *que* », *ne* de négation) ;
- des constructions raccourcies des verbes, où l'objet est systématiquement éliminé (*je confisque, ELM*, p. 96 ; *oui oui j'ai connu, ELM*, p. 114) ;
- des relatives à décumul (*Ceux-là qui z'ont dit ça ils ont juré sur leur vie, ELM*, p. 90).

Dans leur présentation, Dufter et al. (2020, 14) rappellent les cinq variantes morphosyntaxiques « caractéristiques du français oral et/ou de l'immédiat » que Ferreira, l'un des auteurs du volume, compare entre l'oralité littéraire et deux corpus oraux : absence du *ne* de négation et du *il* impersonnel, dislocations, emploi de phrases clivées et pseudo-clivées. Durrer (1999), quant à elle, recense les faits suivants dans les dialogues de romans :

La juxtaposition des propositions, les modifications de la structure interrogative, la suppression d'une partie de la négation, les constructions clivées, l'élargissement de la préposition « à », l'extension de la conjonction « que », la perméabilité des classes de mots, les ellipses et les tours particuliers sont les principaux procédés utilisés. (Durrer 1999, 31)

Ces différentes listes, fortement convergentes, soulignent à quel point la distinction entre oral de l'immédiat et oral des jeunes de banlieues reste difficile à tracer : bien souvent, le fait d'insérer des tournures orales dans les écrits constitue une rupture par rapport à la tradition écrite et apporte une coloration originale aux propos et par contre-coup au personnage.

6.2 Quelques faits de syntaxe dans *MPF*

Cappeau et Moreno (2017) recensent quelques faits de syntaxe récurrents dans le corpus *MPF*. Cette entreprise est confrontée à deux difficultés : la relation à la langue standard et à la norme (la langue des jeunes ne doit-elle être présentée que sous la forme d'écarts et de fautes ?), la désignation des changements observés (parler de suppression ou d'absence d'un élément conduit inévitablement à se référer à la norme et à considérer qu'il y a faute).

Parmi les faits relevés par les auteurs, certains – liés aux catégories grammaticales – ont déjà été examinés précédemment : les appellatifs (4.3.1), l'emploi de l'adverbe *trop* (4.3.2) et de *wesh* (5). Les autres observations portent sur :

- a) l'interrogation partielle dont trois spécificités sont commentées :
 - la construction avec clivage : *Bon c'est quand qu'on fait notre choré là ?* (*MPF*, Ar2b) ;
 - la neutralisation de la distinction syntaxique entre interrogation directe/indirecte : *Tu sais ça veut dire quoi swag ?* (*MPF*, Ann16) ; *elle préfère savoir qu'est-ce que moi je veux faire comme études* (*MPF*, Ana1a) ;
 - la valeur nouvelle de certains mots interrogatifs tels que *où* qui prend un sens d'étonnement, *comment* proche d'un exclamatif : *mais où où j'ai déjà mangé des salades d'été que tu as fait ?* (*MPF*, Ar2b) ; *comment ils pèsent un truc de fou* (*MPF*, Ar2b) ;
- b) les prolongateurs de listes qui possèdent des formes inédites (*nanana*, *machin et tout*, ...) et peuvent se cumuler ;
- c) l'absence de complément de certains verbes : *mais il mange pas devant moi si il respecte un petit peu* (*MPF*, Wa2) ; *non mais elle aura elle aura quand elle va travailler* (*MPF*, Naw1) ;
- d) des configurations macro-syntaxiques dans lesquelles les liens entre segments passent par la proximité et la prosodie plus que par des morphèmes grammaticaux : *Sérieux tu viens à un match tu oublies le maillot ?* (*MPF*, Sal1) ; *C'est pour ça moi perso la police d'ici* (bruit de bouche) (*MPF*, Wa4).

6.3 Faits syntaxiques saillants dans les romans du corpus

À quels procédés recourent les auteurs de notre corpus lorsqu'ils veulent typer la parole de leurs personnages ? Un premier constat s'impose : une forte variation stylistique selon les auteurs. Ainsi, Bégaudeau (*ELM*) est sensible à des tournures syntaxiques originales alors que Brunet (*EC*) délaisse, en grande partie, cette composante langagière.

On a choisi de ne pas commenter des phénomènes très banals à l'oral comme les dislocations (*Elle est grave cette meuf*, LEAE, p. 34) ou l'absence du *ne* de négation (*J'sais pas*, ELM, p. 40) en considérant qu'il s'agit de particularités liées à l'oral non préparé plus que de traits dénotant le caractère jeune des locuteurs.

6.3.1 Les procédés partagés : en lien avec le lexique

Trois procédés sont privilégiés et sont étroitement liés à des unités lexicales, dont on a vu qu'elles focalisent l'attention (des auteurs et du public) :

- a) le changement de catégorie grammaticale : il s'agit d'adjectifs employés comme des noms (*C'est des chauds cette année* (LEAE, p. 30), d'un nom propre utilisé comme un nom commun (*T'as voulu faire une Zizou !*, SG), d'un nom en position verbale (*Cyril est hyper-stress*, LEAE, p. 213) ou d'adjectifs transformés en adverbes (*Sérieux, vous avez fait ça ?*, LEAE, p. 30 ; *Ah, samouraï direct !*, SG, p. 94) ;
- b) le changement de construction de certains verbes : *j'ai taillé* (SG, p. #), *c'est pas la peine de nous traiter* (ELM, p. 83) ; *C'est parce que vous nous avez insultés de pétasses* (ELM, p. 86), *J'ai complètement zappé de te prendre un casque* (LEAE, p. 159) ;
- c) un changement dans l'ordre des mots : souvent une antéposition (qui peut produire un effet de focalisation) est privilégiée : *Chef, pour les frites, samouraï, tu as ?* (SG, p. 93) ; *Même pas vous êtes pour la France ?* (ELM, p. 139) ; *Putain, avec mon sursis, même pas je le touche.* (SG, p. 97) ; *Toujours tu critiques* (EC, p. 150). L'ordre des mots concerne aussi les tournures interrogatives plus importantes dans ELM : *J'sais pas c'est qui* (p. 114) ; *M'sieur vous avez vu qu'est-ce qu'il a lancé ?* (p. 54) ; *Vous avez pas dit c'est quoi une DS* (p. 151).

6.3.2 Les procédés peu partagés

Comme indiqué précédemment, F. Bégaudeau fait preuve d'une sensibilité bien plus grande que les autres romanciers pour restituer des tournures originales, présentes dans l'oral de nombreux usagers, mais particulièrement denses dans son roman. En cela, ils constituent des marqueurs intéressants.

- a) Les néologismes syntaxiques. Il s'agit notamment du changement de valeur de certains mots interrogatifs (phénomène qui a été repéré aussi dans MPF et que Dekhissi (2021) observe également dans les dialogues de films). Dans ELM, c'est

d'où qui est concerné s'apparentant à *pourquoi* : *D'où tu m'pousses ?* (ELM, p. 113), *D'où vous m'traitez* (ELM, p. 143). On pourrait ajouter cet emploi particulier de *comme* relevé dans EC : *ils verront pas comme tu es bizarre* (p. 42).

- b) L'emploi de configurations macrosyntaxiques. Dans l'oral de proximité, la prosodie joue un rôle majeur pour assurer le lien entre des segments, sans qu'il soit nécessaire de recourir à des marqueurs grammaticaux (prépositions et conjonctions notamment). L'effet produit, à l'écrit, est saisissant puisque l'énoncé est construit par juxtaposition de segments sans liens grammaticaux. Bégau-deau restitue à de nombreuses reprises ces assemblages syntaxiques : *J'suis pas sûre c'est bon* (p. 29), *M'sieur ça fait longtemps vous avez une dent en argent ?* (p. 184). Palain (dans SG) exploite aussi cette possibilité : *Moi, Mouss, tu me fais un dégradé pété comme ça, je te froisse* (p. 86), *Les sauces, j'ai ketchup, mayo, blanche [...]* (p. 94), *Ça se trouve, c'était un tueur* (p. 105). Chez lui aussi (SG), certains verbes, comme *croire* ou *imaginer*, sont privilégiés, ce qui confirme le lien étroit entre lexique et syntaxe chez cet auteur : *Vous croyez c'est le Barça ici ou quoi* (SG, p. 42) ; *Imagine demain ils meurent* (SG, p. 96). Par comparaison, Bégau-deau élargit les contextes (on a par exemple des clivées sans *que*) et varie plus les verbes : *c'est pour ça elle y va tout le temps* (ELM, p. 51).

6.3.3 Les grands oubliés

On peut imaginer que la restitution de l'usage oral de jeunes locuteurs tient compte des habitudes de lecture du public. On l'a vu (4.4), de nombreux lecteurs sont heurtés par les choix lexicaux. Leurs réactions seraient tout aussi négatives devant des distorsions ou des singularités syntaxiques en trop grand nombre. Ainsi, plusieurs faits de langue du corpus oral MPF sont absents des romans de notre corpus :

- une morphologie non standard : elle type des locuteurs même si sa présence dans les corpus reste faible : *c'est pas moi qui a choisi* (MPF) ;
- les reprises anaphoriques : les accords défaillants (notamment en genre) entre un nom et un pronom sont signalés depuis longtemps par Damourette et Pichon (1911–1940, § 2339). On en trouve aussi ponctuellement dans les corpus oraux. En voici des exemples pris dans le même sous-corpus de MPF (Waj) : *les meufs ils doivent rester vierges – et les filles ils voulaient plus leur parler – les filles ils étaient mal* ;
- la densité des répétitions : dans les corpus oraux, la réitération de certains éléments (lexicaux ou structuraux) est bien attestée et correspond à des contraintes de l'échange oral (risque de parasitage, élaboration du discours du locuteur, nécessité de capter l'attention de l'interlocuteur... (Tannen 1989).

La transposition dans un texte écrit de ces particularités pourrait avoir des effets repoussants. Françoise Gadet a ainsi comptabilisé 84 *tu vois* dans un enregistrement de 11 minutes (soit en moyenne 8 par minutes). Ce genre de phénomène serait fastidieux à l'écrit. Ce risque est écarté par les romanciers qui réduisent les prises de parole.

7 Conclusion

Plusieurs enseignements ressortent de cette étude. La variation micro-diachronique (qui oppose *ELM* et *LEAE* aux deux autres romans) est peu sensible. Elle est perceptible au travers de quelques termes ou expressions, dépendant de modes langagières comme *j'avoue*. La variation diaphasique qui oppose *ELM* aux trois autres textes tient au cadre (uniquement scolaire pour *ELM* vs extrascolaire pour les autres). Par conséquent, les interactions dans *ELM* se déroulent principalement entre élèves et professeurs, ce qui occulte certains thèmes comme la sexualité (grande pourvoyeuse de faits langagiers marqués). La variation diastratique (qui concerne *ELM* et *EC*) reste difficile à apprécier. On remarque que, dans *ELM*, les professeurs parlent parfois comme les élèves ; dans *EC* les adultes et les adolescents utilisent un vocabulaire grossier. La variation diatopique (qui oppose *ELM* et *SG* aux deux autres romans) est la plus apparente. Une forte différence se dégage entre les jeunes des banlieues (sans doute plus visibles) et ceux des territoires. Pour *LEAE*, les faits se déroulent entre 1992 et 1998, et les faits de langue sont donc moins dans l'air du temps. Enfin la variation stylistique est forte et reflète la sensibilité des auteurs aux procédés linguistiques. Cela explique les différences quantitatives et qualitatives dans les procédés utilisés.

Diverses pistes d'analyses s'ouvrent en prolongement à cette étude. En premier lieu, le corpus d'œuvres littéraires pourrait être étendu à d'autres romans récents mettant en scène de jeunes protagonistes. Il existe aussi une littérature de jeunesse (on pense ici aux romans d'A. Cathrine, comme *À la place du cœur*, qui met en scène de jeunes lycéens en exploitant toutes leurs ressources communicationnelles (sms, tchat, etc.) dont l'étude ferait ressortir les traits saillants du parler dit jeune. Enfin, il serait intéressant de comparer les romans étudiés avec leur adaptation cinématographique (*ELM* a été porté au cinéma par L. Cantet en 2008 ; *LEAE* va l'être en 2025) notamment pour appréhender la dimension proprement

orale des locuteurs (débit, prosodie, phonologie, etc.), qui constitue également un marqueur fort du parler jeune¹⁸....

Références bibliographiques

Corpus romanesque

- ELM = Bégaudeau, François (2006) : *Entre les murs*, Paris, Gallimard Folio.
 LEAE = Mathieu, Nicolas (2018) : *Leurs enfants après eux*, Paris, Babel.
 LEC = Brunet, Marion (2018) : *L'été circulaire*, Paris, Librairie Générale Française.
 SG = Palain, Mathieu (2019) : *Sale Gosse*, Paris, J'ai lu.

Bibliographie secondaire

- Cappeau, Paul/Moreno, Anaïs (2017) : « Les tendances grammaticales », dans : Françoise Gadet (dir.), *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys, 73–99.
 Cappeau, Paul/Schneidecker, Catherine (2021) : « La pragmatization des noms d'humains généraux *mec/man*. Étude sur corpus montrant un changement linguistique en cours », dans : *Travaux de linguistique* 83/2, 87–114.
 CFPP2000 = *Discours sur la ville. Corpus de Français Parlé Parisien des années 2000*, Équipe d'Accueil 7345 (CLESTHIA), Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, <http://cfpp2000.univ-paris3.fr/> (consulté le 25/07/2024).
 CLAPI = *Corpus de Langue Parlée en Interaction*, ICAR (CNRS UMR 5191 & Université Lyon 2), <http://clapi.ish-lyon.cnrs.fr/> (consulté le 25/07/2024).
 Dekhissi, Laurie (2021) : « Les exclamatives en *comment* dans le cinéma de banlieue : une étude variationniste », dans : *Journal of French Language Studies* 31/2, 216–240.
 Damourette, Jacques/Pichon, Édouard (1911–1940) : *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, 7 vol., Paris, d'Artrey.
 Dostie, Gaétane/Pusch, Claus D. (2007) : « Présentation. Les marqueurs discursifs. Sens et variation », dans : *Langue Française* 154, 3–12.
 Dufter, Andreas/Hornsby, David/Pustka, Elissa (2020) : « L'oralité mise en scène dans la littérature : aspects sémiotiques et linguistiques », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 130/1, 2–19.
 Durrer, Sylvie (1999) : *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

¹⁸ On pense aux développements journalistiques récents autour de l'affrication. Cf. <https://www.tf1info.fr/societe/l-affrication-le-nouveau-tic-de-langage-adopte-par-les-jeunes-decrypte-par-benjamin-min-muller-2283551.html> ; <https://www.europe1.fr/societe/vendredi-just-chine-est-parti-a-saint-etienne-quest-ce-que-laffrication-ce-nouveau-tic-de-langage-a-la-mode-chez-les-jeunes-4226391>.

- Favart, Françoise (2010) : « Le stéréotype de registre de langue populaire dans le roman du second XX^e siècle (1966–2006) », dans : *Textes et contextes* [en ligne] 5, <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=255> (consulté le 25/07/2024).
- Favart, Françoise (2014) : « Modes de production d'effets de voix populaires dans les fictions littéraires du XX^e siècle », dans : Laure Himy-Piéri/Jean-François Castille/Laurence Bougault (dir.), *Le style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, éd. par, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 341–352.
- Favart, Françoise/Petitjean, André (2012) : « Faits de langue et effets de voix populaires dans les fictions romanesques », dans : Claire Despierrez/Mustapha Krazem (dir.), *Quand les genres du discours provoquent la grammaire ... et réciproquement*, Limoges, Lambert-Lucas, 77–88.
- Gadet, Françoise (2003) : « 'Français populaire' : un classificateur déclassant ? », dans : *Marges Linguistiques* 6, 103–115.
- Gadet, Françoise (dir.) (2017) : *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys.
- Grenouillet, Corinne/Reverzy, Éléonore (dir.) (2006) : *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Guerin, Emmanuelle (2018) : « Les « emprunts urbains contemporains » : une approche sociolinguistique d'un phénomène lexical », *SHS Web Conf. 6^e Congrès Mondial de Linguistique Française*, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20184605003>.
- Guerin, Emmanuelle/Wachs, Sandrine (2017) : « Dynamique des mots », dans : Françoise Gadet (dir.), *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys, 101–125.
- Kahloul, Mongi (2013) : « Vas-y marqueur d'attitude énonciative : du mouvement au mouvement d'humeur », dans : *Langue française* 180, 65–80.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2005) : *Le discours en interaction*, Paris, Colin.
- Leho, Morgan (2020) : *La littérature de territoire : écrire la province dans les romans contemporains français*, HAL, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03165498/document> (consulté le 25/07/2024).
- Lexik des cités = Rey, Alain/la Peste, Disiz [Sérgine M'Baye Gueye] (dir.) (2007) : *Lexik des cités : lexik des cités illustré*, Paris, Fleuve noir.
- MPF = *Multicultural Paris French*, Londres, Birkbeck University/Queen Mary University of London, <https://www.ortolang.fr/market/corpora/mpf> (consulté le 25/07/2024).
- Nicolosi, Frédéric (2020) : « Représentation de l'oralité populaire dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », dans : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 130/1, 98–118.
- Petit Robert = Rey, Alain (dir.) (2024) : *Le Petit Robert de la langue française*, version numérique, Paris, Le Robert.
- Pinchon, Jacqueline/Morel, Marie-Annick (1991) : « Rapports de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », dans : *Langue française* 89, 5–19.
- Pustka, Elissa/Dufter, Andreas/Hornsby, David (2021) : « L'oralité mise en scène : syntaxe et phonologie. Introduction », dans : *Journal of French Language Studies* 31/2, 125–130.
- Ravazzolo, Elisa/Traverso, Véronique/Jouin-Chardon, Émilie/Vigner, Gérard (2015) : *Interactions, dialogues, conversations : l'oral en français langue étrangère*, Paris, Hachette.
- Sini, Lorella/Bruti, Silvia/Carpi, Elena (2020) : « Représenter et traduire l'oralité – l'exemple de *Entre les murs* (F. Bégaudeau) », dans : *Glottopol* 15, 112–134.
- Tannen, Deborah (1989) : *Talking Voices. Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tutin, Agnès (2019) : « Phrases pré-fabriquées des interactions : quelques observations sur le corpus CLAPI », dans : *Cahiers de lexicologie* 114, 63–91.

Traverso, Véronique (2004) : *L'analyse des conversations*, Paris, Nathan Université.

Wiktionnaire = <https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire>.

Wolf, Nelly (1990) : *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France.

Wolf, Nelly (2019) : *Le Peuple à l'écrit : de Flaubert à Virginie Despentes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

Catarina von Wedemeyer

Violence expressive – La langue du crime chez Leïla Slimani et Marie NDiaye

Abstract: Like Euripides' Medea, both Leïla Slimani's novel *Chanson douce* (2016) and Marie NDiaye's *La vengeance m'appartient* (2021) deal with infanticide. Building on the work of Rita Segato (2013), who understands crime as the language of violence, this analysis proposes to read these infanticides as the expressive form of those individuals who are structurally silenced. "Violence itself becomes an act of rebellion, a form of resistance to oppressive power." (Putnam 2011, 25). Sociological research on infanticides states that the women implicated in such crimes are subject not to psychological pathology but rather to severe social precariousness (Odome 2022, 11). Among the risk factors for infanticide, Ancian (2022, 22) identifies domestic violence, mental overload, isolation, lack of family support, as well as difficulties in accessing family planning services, effective contraception, and abortion. The novels in question precisely evoke emotional and sexual abuse, despair, and social injustice, such that infanticide can be understood as revenge against classism (in Slimani), or as an act of liberation from a patriarchal prison (in NDiaye).

Keywords: infanticide, feminist revenge, violence, social criticism, Medea

Mots-clés : infanticide, vengeance féministe, violence, critique sociale, Médée

1 Introduction

Tout comme la *Médée* d'Euripide, les romans *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani et *La vengeance m'appartient* (2021) de Marie NDiaye abordent le thème de l'infanticide.¹ Tandis que Slimani explore les nuances des attentes sociales, NDiaye transpose la langue orale spécifique de ses protagonistes à l'écrit, comme le démontre une lecture attentive des monologues de l'aveu de la mère infanticide et du témoin-

¹ Le titre allemand de cet article serait « Verbrechen und Sprache bei Leïla Slimani und Marie NDiaye », après la traduction louée de Dostojevski *Verbrechen und Strafe* par Swetlana Geier, 1994. Voir le seul autre article comparant ces deux romans : Boyer (16.01.2021) critique NDiaye et félicite à Slimani.

Catarina von Wedemeyer, Genève

gnage du mari. En se focalisant sur la langue des subalternes (Spivak 1988), la lecture proposée de ces deux livres sera guidée par les questions suivantes : Qui sont les subalternes, qui est « le peuple » ? Quelles voix sont perçues comme pertinentes et populaires, et quelles voix ne sont considérées que comme bruit ? Comment le langage d'une classe sociale est-il restitué dans le contexte littéraire et comment ceux et celles qui n'ont pas les mots pour exprimer l'injustice vécue prennent-ils ou elles la parole ? Enfin, en guise de thèse de cette contribution, je voudrais interroger ce qui se passe quand le crime lui-même est lu comme une forme d'expression, c'est-à-dire comme une langue, peut-être pas du peuple, mais de ceux et celles qui sont réduit-e-s au silence.

Avec Rita Segato je propose de lire le crime comme écriture, comme langage de la violence, une « *violencia expresiva* » (2013, 21). Segato se concentre surtout sur les féminicides, mais elle considère tous les actes de violence dans leur dimension de « *gesto discursivo* » (2013, 22). Avec sa définition, l'anthropologue fait référence à Derrida : « Si la violación es, como afirmo, un enunciado, se dirige necesariamente a uno o varios interlocutores que se encuentran físicamente en la escena o presentes en el paisaje mental del sujeto de la enunciación. » (Segato 2013, 22). En se fondant sur les explications de Segato, cet article comprend les actes de violence des protagonistes féminines comme une forme de légitime défense et un cri dans une société qui leur interdit de s'exprimer. Ou, pour reprendre les paroles de Putnam dans son essai sur les romans de Toni Morrison : « [V]iolence itself becomes an act of rebellion, a form of resistance to oppressive power. » (Putnam 2011, 25).

Dans cet article, je me concentrerai sur la langue et les manières dont les livres de Slimani et de NDiaye traitent de différentes formes de violence. Il s'agit surtout de violence structurelle, mais il est également question de violence physique ainsi que d'allusions ponctuelles à l'abus sexuel d'un enfant. Comme celui de Morrison, le roman de Slimani est basé sur un *fait divers*, repris d'un article publié dans la presse. L'auteure a donné à son protagoniste le nom de Louise, d'après Louise Woodward, une jeune fille au pair britannique qui a été condamnée en 1997 pour homicide involontaire sur un bébé de huit mois (cf. Collins 2017, s.p.). Dans son analyse du roman de NDiaye, Odome énumère une série d'autres cas plus récents en France (2022, 17) ; la sociologue Julie Ancian a rédigé toute une enquête à ce sujet (publiée en 2022, un an après la parution du livre de NDiaye). Odome se réfère à Ancian, lorsqu'elle montre que, contrairement aux images courantes de « monstres » et de « folles », les actes des personnes concernées sont souvent dus à une grande précarité sociale plutôt qu'à une pathologie psychique. Parmi les causes des infanticides, la sociologue identifie des causes variées : la violence conjugale, la surcharge mentale, l'isolement, le manque de soutien familial ainsi que les difficultés d'accès aux services de planning familial, à savoir aux moyens de contraception efficaces

ou à l'avortement (Odome 2022, 11). Dans le film *Saint Omer* d'Alice Diop (2022), les différentes formes de violence qui ont poussé la mère à l'infanticide sont examinées dans le cadre d'un processus judiciaire. Le film est inspiré par l'affaire Fabienne Kabou, qui, en 2013, avait abandonné sa fille de 15 mois sur une plage de Berck-sur-Mer.

Le roman de NDiaye intègre de manière concrète le rôle des médias et le traitement juridique de l'affaire – l'avocate qui prend en charge le cas d'une mère qui a tué son enfant après avoir appris l'histoire dans la presse.² Ici, c'est la mère Marlyne qui tue ses enfants, tandis que dans le roman de Slimani, c'est la nounou Louise, « cet ersatz de mère » (Slimani 2016, 112).³ Un autre parallèle se laisse dresser par la présence remarquable d'une figure d'avocate : chez NDiaye, la narration se déroule autour du Maître Susane qui défend la meurtrière, alors que chez Slimani, Myriam cherche une nounou parfaite pour reprendre son activité d'avocate après la naissance de son deuxième enfant. « The perfect nanny » sera d'ailleurs le titre de l'adaptation cinématographique du livre en 2019.⁴ En même temps, les deux femmes sont liées par le fait qu'elles n'attaquent pas directement ceux qui leur font subir des violences (psychologiques), mais qu'elles dirigent leur riposte vers un 'substitut' par le biais duquel elles veulent rencontrer leurs bourreaux.

Cependant, les motifs des actes ne sont dévoilés qu'au fil de la narration. Les auteures évoquent avec précision les abus émotionnels et sexuels, le désespoir et l'injustice sociale subis par les figures meurtrières, jusqu'à ce que l'infanticide puisse être compris – notamment comme une vengeance contre le classisme dans le roman de Slimani, ou bien comme un acte de libération d'une prison patriarcale dans le texte de NDiaye. Une autre lecture possible pourrait être celle d'une tentative paradoxale de vouloir protéger les enfants. À cet égard, le texte de NDiaye évoque le roman *Beloved* de Toni Morrison paru en 1987. Dans cet œuvre, la mère de *Beloved* fuit l'esclavage pour se réfugier dans le nord des États Unis. Un jour, lorsqu'elle entend des cavaliers, elle craint tellement d'être retrouvée et réduite à nouveau en esclavage qu'elle commence à tuer ses enfants pour les sauver de ce destin. La observation suivante s'applique aussi bien à Marlyne, la protagoniste de NDiaye, qu'à Sethe, la mère de *Beloved* : « to kill her daughter is to

2 Malheureusement, en cherchant des meurtres d'enfants dans la presse, on continue de trouver aussi des cas très récents.

3 Pour que les références entre parenthèses restent courtes, je les abrège comme suit : Au lieu de (NDiaye 2021, pp) j'utilise (LV pp) pour *La vengeance m'appartient*, et au lieu de (Slimani 2016, pp) j'utilise (CD pp) pour *Chanson douce*.

4 Cf. la traduction anglaise par Sam Taylor : *Lullaby*, United Kingdom, Faber and Faber, 11/01/2018 ; *The Perfect Nanny*, United States, Penguin Books, 09/01/2018.

kill her own best self, to kill her best and self-gendered fantasy of the future. The act is like killing time itself, especially its redemptive gifts, which the daughter, as a potential mother, symbolizes. » (Demetrakopoulos 1992, 53). Comme Sethe, ni Marlyne, ni Louise n'ont la capacité de se penser avec un sens de soi : « Morrison denies Sethe even the ability to fantasize about her future in terms of suicide, which in its destruction of self means at least that a self has been acknowledged. » (Demetrakopoulos 1992, 53).

Aussi bien Slimani que NDiaye choisissent délibérément des protagonistes socialement marginalisées issues de la classe ouvrière : des protagonistes « secondaires », pour ainsi dire, afin de défier le classisme de leur lectorat. Les auteures elles-mêmes font en effet partie de l'élite culturelle depuis longtemps : toutes les deux ont reçu le prix Goncourt, par exemple. Ou encore le candidat à la présidence en 2017 Manuel Valls avait décrit le français comme la langue de « Rabelais, de Hugo, de Camus, de Césaire, de Beauvoir, de Patrick Modiano ou de Leïla Slimani » (Cambon 2016).

2 *Chanson douce* – La différence de classe : Lorsqu'il n'y a pas de mots, la violence devient le message

Leïla Slimani est née en 1981 à Rabat au Maroc, et vit à Paris depuis ses études secondaires (1999). Son premier roman, *Dans le jardin de l'ogre*, paraît en 2014. Après avoir obtenu le Prix Goncourt pour son deuxième roman, *Chanson douce*, en 2016, Slimani devient la représentante personnelle du président Emmanuel Macron pour la francophonie. En 2020, elle publie le premier roman de la trilogie *Le Pays des autres*, dont le deuxième volume *Regardez-nous danser* est paru chez Gallimard.

Chanson Douce commence *in medias res*. Après une description de la scène du crime des enfants tués, l'auteure déroule l'histoire de manière chronologique, sur le mode de l'analepse : dans leur quête d'une nounou (CD 20), la famille tombe sur Louise, une française blanche expérimentée, qui joue immédiatement avec les enfants, nettoie l'appartement, fait la cuisine, etc. La narration alterne le point de vue de la famille et celui de Louise (CD 21).⁵ Nous apprenons que cette

5 Du point de vue de Marlyne, on pourrait argumenter que la solitude, la fatigue et le manque de stimulation la poussent à la violence (LV 10–13).

dernière a été exploitée et battue par son mari,⁶ méprisée par sa fille pour sa soumission⁷ et insultée par ses employeurs précédents (CD 92).⁸ Après avoir perdu son mari et sa fille, elle se retrouve seule, lourdement endettée (CD 127) et elle craint de devenir folle (CD 95).⁹ Confrontée au contraste entre son propre malheur et le bonheur de sa famille employeuse, entre leur vie privilégiée et sa proximité avec ce monde auquel elle n'appartiendra pourtant jamais, elle s'aliène de la réalité. Un jour, la famille l'invite à rester pour un dîner entre amis, et on lit : « Louise s'est assise dans un coin du canapé, ses longs doigts vernis s'agrippant à sa coupe de champagne. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle. » (CD 53).

Plusieurs scènes décrivent l'inégalité classiste dans ce texte, par exemple quand les protagonistes parlent de ne pas engager de nounou qui soit elle-même mère en partant du principe que ce soit plus facile si cette dernière n'avait pas de vie privée.¹⁰ La majorité des nounous sont issues de l'immigration. La voix narrative reflète cela à travers de la description du multilinguisme sur l'aire de jeux :

6 Un exemple du caractère colérique de son mari Jacques se trouve ici : « Elle sentait bien que son mari fulminait. Elle savait que c'était pour la faire taire qu'il augmentait le son de la radio. Que c'était pour l'humilier qu'il ouvrait la fenêtre et se mettait à fumer en fredonnant. La colère de son époux lui faisait peur mais elle devait aussi reconnaître que, parfois, cela l'excitait. » (CD 82).

7 Stéphanie a une conscience de classe, tandis que sa mère est soumise et se laisse commander par les enfants, cf. CD 42.

8 Une scène avec sa seule amie Wafa illustre la réalité de sa vie de nounou : « Pour la première fois de sa vie, Louise s'assoit sur le canapé et regarde quelqu'un cuisiner pour elle. Même enfant, elle ne se souvient pas d'avoir vu quelqu'un faire ça, juste pour elle, juste pour lui faire plaisir. Petite, elle mangeait le reste des plats des autres. » (CD 119).

9 Voir les descriptions de sa solitude : « Louise est seule, comme une idiote. Un goût aigre lui pique la langue, elle a envie de vomir. Les enfants ne sont pas là. Elle marche la tête basse à présent, en larmes. Les enfants sont en vacances. Elle est seule, elle a oublié. Elle se tape le front, paniquée. » (CD 118) et : « On se sent seul auprès des enfants. Ils se fichent des contours de notre monde. Ils en devinent la dureté, la noirceur mais n'en veulent rien savoir. Louise leur parle et ils détournent la tête. » (CD 184).

10 Dans le chapitre deux, les époux se consultent et entament une recherche stratégique pour trouver la baby-sitter idéale. Normalement, il s'agit le plus souvent de femmes immigrées, et quelqu'un leur conseille que si la nounou doit avoir ses propres enfants, il vaut mieux qu'ils ne soient pas en France, mais dans son pays d'origine. Dans une scène, Myriam cache les nouveaux vêtements à Louise et Paul la félicite pour cela – comme si la différence de classe pouvait être dissimulée. Toutes ces scènes sont des descriptions de la violence classiste contre la nounou. La citation suivante montre clairement que les employeurs ne se préoccupent guère de la vie privée de leur employée : « Pour la première fois, elle tente d'imaginer, charnellement, tout ce qu'est Louise quand elle n'est pas avec eux. » (CD 192).

Autour du toboggan et du bac à sable résonnent des notes de baoulé, de dioula, d'arabe et d'hindi, des mots d'amour sont prononcés en filipino ou en russe. Des langues du bout du monde contaminent le babil des enfants qui en apprennent des bribes que leurs parents, enchantés, leur font répéter. « Il parle l'arabe, je t'assure, écoute-le. » Puis avec les années, les enfants oublient et tandis que s'effacent le visage et la voix de la nounou à présent disparue, plus personne dans la maison ne se souvient de la façon de dire « maman » en lingala ou du nom de ces repas exotiques que la gentille nounou préparait. (CD 173)

Le désintérêt pour la vie privée des nounous et l'ignorance de leur culture d'origine sont également des formes de violence, à la fois raciste et classiste, comme le montre clairement la narration de Slimani à travers le personnage de Louise. Cependant, la violence est mutuelle :

Louise s'agite en coulisses, discrète et puissante. [...] Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et protectrice. Elle est la louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infaillible de leur bonheur familial. On la regarde et on ne la voit pas. Elle est une présence intime mais jamais familière. Elle arrive de plus en plus tôt, part de plus en plus tard. (CD 48)

Il arrive même que Louise passe la nuit dans l'appartement de la famille (CD 49). Le père, Paul, commence à la détester, et Myriam a peur d'elle.¹¹ Malgré cela, ils ne parviennent pas à la licencier :

Bien sûr, il suffirait d'y mettre fin, de tout arrêter là. Mais Louise a les clés de chez eux, elle sait tout, elle s'est incrustée dans leur vie si profondément qu'elle semble maintenant impossible à déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera contre la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé. (CD 155)

Dès le début, Louise est décrite avec un vocabulaire et des images violentes, et elle apparaît régulièrement dans des scènes de cruauté émotionnelle envers les enfants (CD 40, 81). Louise est notamment comparée à un soldat, voire à une bête. « Louise acquiesce, mutique et docile. Elle observe chaque pièce avec l'aplomb d'un général devant une terre à conquérir » (CD 25) et plus tard : « Louise est un soldat. Elle avance, coûte que coûte, comme une bête, comme un chien à qui de méchants en-

¹¹ Dans le chapitre deux, les époux se consultent et entament une recherche stratégique pour trouver la baby-sitter idéale. Normalement, il s'agit le plus souvent de femmes immigrées, et quelqu'un leur conseille que si la nounou doit avoir ses propres enfants, il vaut mieux qu'ils ne soient pas en France, mais dans son pays d'origine. Dans une scène, Myriam cache les nouveaux vêtements à Louise et Paul la félicite pour cela – comme si la différence de classe pouvait être dissimulée. Toutes ces scènes sont des descriptions de la violence classiste contre la nounou. La citation suivante montre clairement que les employeurs ne se préoccupent guère de la vie privée de leur employée : « Pour la première fois, elle tente d'imaginer, charnellement, tout ce qu'est Louise quand elle n'est pas avec eux. » (CD 192).

fants auraient brisé les pattes » (CD 77). Parfois, Louise joue avec l'idée de mettre feu à sa propre maison,¹² et quand elle pense à sa fille, elle se dit qu'elle aurait peut-être mieux fait de la tuer avant sa naissance.¹³ Ce n'est pas tant le droit à l'avortement que l'idée de maternité qui est remise en question ici (voir Odome 2022, 2).

Finalement, Louise transforme ses fantasmes de violence en réalité et détruit le bonheur de la jeune famille :

Une haine monte en elle. Une haine qui vient contrarier ses élans serviles et son optimisme enfantin. Une haine qui brouille tout. Elle est absorbée dans un rêve triste et confus. Hantée par l'impression d'avoir trop vu, trop entendu de l'intimité des autres, d'une intimité à laquelle elle n'a jamais eu droit. Elle n'a jamais eu de chambre à elle. (CD 137)

Cette référence à la célèbre « Une chambre à soi » de Virginia Woolf (1929), suggère une réévaluation féministe du crime. Après avoir perdu son mari, sa fille, sa santé et son logement, Louise n'a plus rien à perdre (CD 132). Dépourvu d'éducation et de conscience de classe, elle n'a pas les mots pour adresser les injustices. Accablée par ses dettes financières, elle n'ouvre plus son courrier et tente de tout refouler. Finalement, les meurtres deviennent sa manière de communiquer sa frustration.

3 *La vengeance m'appartient* – L'oppression sexiste : Quand la voix est interdite, la violence parle

Marie NDiaye est née en 1967 à Pithiviers, au sud de Paris, d'une mère française et d'un père sénégalais. À 17 ans, elle publie son premier ouvrage, *Quant au riche avenir*, aux Éditions de Minuit.¹⁴ En 2001, elle reçoit le prix Femina pour son roman *Rosie Carpe*, et en 2009 elle remporte le prix Goncourt pour *Trois Femmes puissantes*. *La vengeance m'appartient*, paru en 2021, est son dix-huitième roman, sans compter ses publications dramatiques ou essayistes.

12 Cf. « Elle a pensé à y mettre le feu, dans le petit jardin, et s'est dit que le feu, avec un peu de chance, pourrait venir lécher les murs de la maison, ceux de la rue, de tout le quartier même. Ainsi, toute cette partie-là de sa vie partirait en fumée. Elle n'en éprouverait aucun déplaisir. » (CD 86).

13 Cf. : « Stéphanie pourrait être morte. Louise y pense parfois. Elle aurait pu l'empêcher de vivre. L'étouffer dans l'œuf. Personne ne s'en serait rendu compte. On n'aurait pas eu à coeur de le lui reprocher. Si elle l'avait éliminée, la société lui en serait peut-être même reconnaissante aujourd'hui. Elle aurait fait preuve de civisme, de lucidité. » (CD 91) Cf. aussi une autre scène de violence contre sa fille (CD 160).

14 Sortent ensuite *La Femme changée en bûche* (1989), *En famille* (1991), *La Sorcière* (1996), *Hilda* (théâtre, 1999), *La Naufragée* (1999), *Providence* (2001). Cf. Rérolle (2009).

Dans *La vengeance m'appartient* (2021), Marie NDiaye reprend à la fois le motif de l'infanticide et celui d'une relation tendue entre l'avocate et l'employée de maison. Le titre est une citation biblique (Deutéronome 32, 35). Ce sont les paroles d'un Dieu vengeur et pourtant le roman est construit d'un point de vue féminin : on a donc affaire à une déesse de la vengeance à plusieurs visages, dans le sens où toutes les femmes seraient vengeresses, même si chacune emprunte un chemin différent. L'avocate Me Susane vit seule et emploie une femme de ménage sans-papiers, mauricienne, du nom de Sharon, qui s'occupe parfois de Lila. Lila, une fille de sept ans, est la fille de l'ancien partenaire de Me Susane, mais Me Susane se comporte avec elle comme une tante (LV 148).¹⁵ Dans sa vie professionnelle, Me Susane a pris le cas de la famille Principaux, dont la mère Marlyne a noyé ses trois enfants dans la baignoire. Mais elle se rend vite compte que sa vie professionnelle et sa vie privée se chevauchent : la mère de Me Susane a également travaillé en tant que femme de ménage et il est probable que l'avocate et son futur client se soient rencontrés une fois, quand Me Susane était encore enfant et Gilles Principaux adolescent. Sharon travaille pour une dame âgée qui porte également le nom de Principaux (LV 72).

Nous sommes confronté-e-s à deux fils narratifs : dans l'un, Me Susane tente d'aider Sharon à obtenir des papiers et à se souvenir d'un traumatisme d'enfance (LV 20, 24) ; dans l'autre, elle cherche à reconstituer les circonstances qui ont conduit Marlyne à assassiner ses propres enfants. Au cours du roman, il s'avère que Marlyne a été victime d'abus émotionnels de la part de son mari : suite à une déstabilisation et constante méprise de sa part, elle quitte son travail de professeuse de français, adopte ses arguments sexistes, et se laisse de plus en plus isoler. Même les liens avec sa mère et ses sœurs sont rompus.¹⁶ Comme elle n'a plus personne pour s'exprimer et qu'elle ne parvient pas à quitter son mari, elle décide d'assassiner les enfants.

Elle souhaite ainsi rompre tout lien avec le père et épargner aux enfants de subir le même sort ; plus précisément les abus émotionnels de Gilles Principaux, qui, selon les souvenirs d'enfance de l'avocate, est en outre un pédophile. Cependant, Me Susane ne peut rien prouver non plus : alors qu'elle n'avait que dix ans, l'adolescent de quatorze ans l'avait emmenée dans sa chambre et elle a refoulé tout le reste (LV 207).¹⁷

¹⁵ Les parents de Lila se sont séparés, notamment en raison de leur différence de classe (LV 228).

¹⁶ Cf. la langue de Marlyne, qui déteste Gilles. « Gilles, lui, est toujours mielleux » (LV 94). Dans un premier temps, elle arrête de travailler (LV 105), ce qui développe une dépendance croissante ; s'ensuit l'isolement de la famille (LV 107), ainsi que la perte d'amitiés (LV 117).

¹⁷ Elle est devenue bizarre, on peut donc supposer un traumatisme dû aux abus – mais il l'a poussée à être d'accord avec tout. Elle n'a rien à lui reprocher et le déteste d'autant plus (LV 220).

Comme le discours direct est très marqué dans le roman de NDiaye, j'ai choisi trois exemples pour analyser le langage des différent-e-s protagonistes. Ils concernent les rapports de Marlyne avec sa mère et son époux. La mère de Marlyne décrit l'isolement croissant de sa fille en utilisant des explétifs familiers :

Elle avait adoré son métier, [...] et la voilà qui me débitait qu'il n'y avait pas de plus belle mission que celle d'être maman, qu'elle voulait tout faire pour protéger ses enfants des dangers du monde, bla-bla-bla, et que pour assurer cette mission merveilleuse une maman se devait de l'être à plein temps, bla-bla-bla. [...] Principaux l'avait sous sa coupe, elle avait toujours un éloge mécanique à son sujet, Gilles était merveilleux, bla-bla-bla, Gilles était si intelligent, bla-bla-bla, Gilles avait tant d'attentions délicates pour elle, bla-bla-bla. (LV 111)

À travers le procès-verbal de Gilles Principaux (LV 209–216), on comprend son sexisme subtil, sa violence perfide lorsqu'il parle de sa femme et de ses enfants. Odome définit Principaux comme un « prédateur sadique », qui choisit « délibérément une représentante inexpérimentée pour saper la défense de son épouse et feignant dans le même temps de ne pas reconnaître une femme qu'il aurait connue dans sa jeunesse » (2022, 18). Il compare ses enfants à de braves chiens et il exige qu'ils le craignent autant qu'ils l'aiment (LV 211).¹⁸ Ensuite, il se contredit souvent, par exemple quand il dit de Marlyne qu'il ne l'a jamais vraiment aimée, tout en confirmant son amour :

Nous ne nous sommes jamais aimés, je veux dire sentimentalement, absolument, romantiquement. Oh je l'aime, si ! [...] Je l'aime, je ne l'abandonnerai pas, je l'aime peut-être plus et mieux qu'avant. Mon amour est sacré, inébranlable. Non, nous ne nous aimions pas profondément quand nous nous sommes rencontrés, quand nous avons eu les enfants. [...] Je l'aime mieux qu'avant, oui. (LV 212–213)

En ce qui concerne son langage dans son deuxième monologue (LV 266–277), il est frappant de constater qu'il commence chaque phrase par le mot « car » (peut-être pour paraître plus éduqué) (voir aussi Odome 2022, 25). En plus, il s'adresse à Me Susane dans une posture prétendue de soumission : « Car oui, Maître [...] car non, Maître, [...] Maître, je ne me le pardonnerai jamais [...] Car je me serais précipité et après ? Oui, Maître, et après ? Car j'aurais trouvé les petits avant que les policiers n'arrivent. Car j'aurais trouvé les petits décédés de toute façon. Car, Maître, techniquement cela n'aurait rien changé non ? » (LV 266–267). Dans l'ignorance de l'état de sa femme, il manifeste aussi son mépris pour elle, et il ne semble pas du tout la considérer comme un être humain. Finalement il s'embrouille de plus en plus :

¹⁸ Les deux argumentent qu'ils n'ont eu les enfants que pour faire plaisir à leur partenaire, cf. « Il dit qu'il n'a jamais voulu d'enfants, mais qu'il ne l'a jamais dit à Marlyne, parce qu'il est parti du principe qu'elle voulait absolument des enfants, alors qu'elle dit qu'elle ne l'a fait que pour lui. » (LV 115).

Car j'étais préoccupé, oui, car j'avais soudain peur pour ma femme, [...] elle est peut-être déprimée même si, Maître, je ne voyais aucune raison à une éventuelle déprime de Marlyne qui, à mes yeux, Maître, allait bien, très bien, [...] car elle était elle-même tout le temps, oui, Maître, car Marlyne [...] était stable et bien tranquille, Maître, car Marlyne était, Maître, oui, une femme équilibrée, Maître, [...] (LV 267–268)

L'avocate ne se sent point en sécurité avec lui : « jamais elle n'avait éprouvé l'impression d'une telle mise à nu de sa chair » (LV 276). Malgré sa propre expérience avec Gilles Principaux, comparable à celle de Marlyne (voir aussi Odome 2022, 28), il n'y a pas de solidarité entre les deux femmes. De façon similaire à son mari, dans son procès-verbal (LV 186–203), Marlyne commence chaque phrase avec le mot « mais ».¹⁹ Elle aussi se répète souvent et s'adresse à son mari en l'appelant Monsieur Principaux. Je cite sa conversation avec Me Susane quand celle-ci lui rend visite en prison :

Mais M. Principaux est un saint, oui. Mais une malédiction bien triviale pesait sur ma petite personne qui, elle, s'alourdissait à mesure que le corps de M. Principaux se faisait plus svelte, plus maigre et musclé. Mais Monsieur Principaux, sans aucun doute, est un saint. [...] Mais je désirerais ne plus jamais le voir. [...] Mais je le plains, mais je le hais, mais j'ai honte devant lui comme devant Dieu. [...] Mais il riait de moi, mais d'un rire amer. [...] Mais je me disais : mes chers élèves me protègent du meurtre lent auquel me soumet la vie aux côtés de M. Principaux, [...] Mais je ne pouvais rien reprocher à mon mari. (LV 188–189)

4 Lire la violence comme défense d'urgence

Cela nous amène aux parallèles entre les deux romans : comme la nounou dans le roman de Slimani, qui ressent la violence structurelle classiste, Marlyne ressent la violence sexiste, mais ne parvient pas à l'adresser, à l'exprimer avec des mots ou à s'en libérer. Et tout comme le couple Myriam et Paul chez Slimani, elle n'ose pas rompre le lien, c'est-à-dire divorcer ou disparaître. Les courtes parataxes, les parallèles et les répétitions font que le monologue de Marlyne ressemble au langage parlé :

Mais on ne peut pas tuer Monsieur Principaux, même en imagination. Mais on ne peut pas quitter M. Principaux, même en rêve. Mais si, à vrai dire, mais en rêve on peut s'en aller, mais abandonner tout ça, mais M. Principaux, les enfants, la maison, mais tout ça quoi, mais toute cette vie. Mais dans la réalité, mais non, non, non. Mais non, non, vous comprenez. (LV 201)

¹⁹ Marlyne s'exprime aussi par écrit de manière aussi répétitive et maladroitement qu'à l'oral (LV 292).

Les deux romans font allusion au mythe de Médée et en partie à celui de Lilith, qui, tous deux, offrent aux protagonistes une certaine capacité d'action. Une approche intertextuelle permet une interprétation d'un développement des deux femmes qui passent du rôle de victime ou du monstre à celui de justicière ou même de déesse : Louise est comparée à Vishnou dans le livre de Slimani, et le titre de NDiaye suggère de comprendre la violence de Marlyne comme vengeance divine (voir Gaudé 2003). Les protagonistes évoluent ainsi dans un champ dialectique entre les maux de la société d'une part et leur propre pouvoir d'agir d'autre part. Elles ne sont ni de simples victimes passives du patriarcat ou du classisme, ni les seules responsables des infanticides.

Ainsi, la vengeance appartient en fin de compte à toutes ces Marlyne éprouvées, en situation de détresse, de stress conjugal, d'isolement social, bref de vulnérabilité, lesquelles par des voies parfois radicales décident au point zéro de l'épuisement de faire un pied de nez au *statu quo* du système hétéro-patriarcal. (Odome 2022, 24)

Dans le roman de NDiaye, pour se soustraire à son mari et reconquérir sa liberté – paradoxalement, parce qu'elle se trouve dans la prison –, Marlyne accepte que ses enfants « doivent » mourir comme l'avait fait Lilith (Alphabet of Ben Sira ; Frey-Anthes, 2007, s.p. ; Lesses 1999, s.p.). Dans le mythe d'Euripide, Médée aide Jason à voler la Toison d'or. Par la suite, elle l'épouse et s'enfuit avec lui à Iolcos. Malgré leurs deux fils, Mermeros et Phérès, Jason quitte Médée après dix ans de mariage pour épouser la fille de Créon. Pour se venger, Médée empoisonne la fiancée, fait pleuvoir du feu sur le palais de Créon et assassine les enfants qu'elle a eus avec Jason. Elle s'enfuit ensuite dans un char tiré par des dragons à Athènes et épouse le roi Égée. Là, elle donne naissance à un troisième fils, mais doit à nouveau s'enfuir et finit par épouser Achille. Pour défendre son père, elle tue également deux de ses frères au cours de sa vie. Dans l'histoire de Leïla Slimani, la famille emmène la nounou en vacances en Grèce (LV 55) et Myriam, la mère, raconte des mythes (LV 56). Lorsque Louise essaie de s'en souvenir, elle se rend compte qu'elle a déjà oublié tous les dieux. À la place, elle invente alors d'autres histoires effrayantes pour les enfants.

Comme l'antique Médée, la protagoniste de NDiaye tue également par vengeance, non pas parce que son mari la quitte, mais parce qu'elle cherche à s'échapper à son isolement et ne voit pas d'autre issue. De plus, l'aîné des enfants s'appelle Jason, comme le premier mari de Médée.²⁰

20 Cf. les chapitres « Matrimonio, maternidad y derechos políticos : entre la coerción y la libertad », et « Medea como transgresora » de Hidalgo-Xirinachs (2010, 56–71).

Dans le mythe décrit par Euripide, Médée a une nourrice qui essaie de protéger les enfants de leur mère (cf. Manuwald, 1983, 43). Inversement, chez Slimani et chez NDiaye, le personnage de la nounou est utilisé pour mettre en évidence la différence de classe sociale. Les deux récits discutent la problématique à travers une dynamique conflictuelle entre une avocate et son employée. Chez Slimani, l'avocate Myriam est la mère, et la nounou devient la meurtrière. Dans la constellation décrite par NDiaye, il s'agit de Me Susane et de sa relation avec Sharon, sa femme de ménage, qui prendra plus tard en charge la surveillance de sa 'fille' Lila.²¹ Les relations décrites dans les deux textes font preuve de tensions subtiles. Katie B. Garner suggère même des tensions sexuelles entre Myriam et Louise (2020, 167–190). Comme le dit Lauren Collins (2017, s.p.) dans sa critique du roman de Slimani : « [...] this relationship between the parents and the nanny is—like every human relationship, like the relationship between parents and their children—made of errors. There's no user's guide. You mess up all the time. ». NDiaye retranscrit le monologue intérieur de sa protagoniste, Me Susane – elle-même fille de femme de ménage et maintenant employeuse d'une femme de ménage : « Sharon je vous emploie par militantisme, pour vous aider et favoriser une cause que je défends, aussi n'est-il pas nécessaire que vous vous montriez envers moi scrupuleuse, propre, irréprochable » (LV 14). Ailleurs, Me Susane exprime qu'elle déteste Sharon, mais néanmoins insiste à l'aider, bien que Sharon refuse cette aide (LV 159). Pour que la relation semble plus équilibrée, Me Susane souhaite par exemple que Sharon l'appelle par son prénom, mais cette dernière refuse (LV 237). Le fait que les lecteurs et lectrices ne découvrent jamais le prénom de l'avocate (voir Philippe 2021, s.p.), contribue donc à les placer à leur tour dans la perspective de l'employée. En plus de la différence de classe, l'expérience de la migration joue également un rôle dans les deux romans : Myriam est d'origine marocaine alors que Louise est blanche. Me Susane vient elle-même d'une famille ouvrière alors que Sharon est une sans-papiers de l'île Maurice (voir Cadieu 2024, 210–236).²² Mais au lieu de perpétuer la violence subie (en la portant à son paroxysme), Myriam, Sharon et Me Susane évoluent dans un champ de tensions mar-

21 Le rôle de la nounou diffère de la manière suivante : chez Slimani, c'est elle qui est la meurtrière, chez NDiaye ce n'est pas l'aide-maison, mais elle est tout de même très en vue dans le roman, elle a elle-même deux enfants, et elle s'occupe de la fille de l'ex-partenaire de Me Susane, l'avocate de la mère meurtrière.

22 Me Susane veut l'aider et se rend même à l'île Maurice pour cela, mais elle échoue. Dans les deux romans, il y a une protagoniste franco-africaine, Myriam chez Slimani et Sharon chez NDiaye, mais le lien avec l'ancienne colonie ne joue pas un rôle aussi important chez Slimani (le Maroc) que chez NDiaye avec l'île Maurice.

qués par des relations ambivalentes, dans lesquelles dominer et être dominé ne sont pas des statuts clairement répartis.

Un autre parallèle réside dans la sexualisation prématurée des enfants. Chez Slimani, une scène dépeint une situation où la nounou maquille la fillette. La réaction du père est la suivante :

Il a l'impression d'avoir surpris un spectacle sordide ou malsain. Sa fille, sa toute petite, ressemble à un travesti, à une chanteuse de cabaret démodée, finie, abîmée. Il n'en revient pas. Il est furieux, hors de lui. Il déteste Louise de lui avoir imposé ce spectacle. Mila, son ange, sa libellule bleue, est aussi laide qu'un animal de foire, aussi ridicule que le chien qu'une vieille dame hystérique aurait habillé pour sa promenade. (LV 90)

Dans cette scène, les pouvoirs sublimés du sexe, de l'argent et de la classe se reflètent sur le visage de la petite fille, tandis que la différence entre les deux mondes se manifeste dans la colère du père.²³ Dans le roman de NDiaye, l'avocate se souvient de la colère de son propre père contre l'adolescent agresseur, qu'il soupçonne être la raison pour laquelle sa fille de dix ans s'est coupé les cheveux (LV 167). Depuis l'abus (présumé) qu'elle a vécu dans la maison des Principaux, Me Susane a toujours eu le sentiment de se prouver, de devoir dominer. Son inquiétude extrême pour Lila, la fille de son ex-partenaire, semble également influencée par son propre traumatisme.

Les deux auteures ont délibérément choisi de montrer une femme blanche comme tueuse, mais dans les deux romans, les femmes d'origine africaine jouent des rôles tout aussi importants. Ce jeu avec les ressentiments classistes et racistes des lecteurs et lectrices est possible grâce aux expériences sociales qu'ont vécues les auteures. En effet, la posture auctoriale de Slimani et NDiaye peut être caractérisée comme ambivalente : dans une perspective intersectionnelle, les auteures proviennent d'un milieu aisé et ont connu une réussite professionnelle extraordinaire, de l'autre, leur origine ethnique est systématiquement discriminée et leur sexe méprisé. Avec leurs textes, elles défient les lectures essentialistes et confrontent le public à ses propres préjugés. Rien n'est évident, même la culpabilité ne peut pas être clairement attribuée. Chez Morrison, l'infanticide commis par la mère s'avère comme résultat du système colonialiste et raciste de l'esclavage, qui déclenche la violence. Dans le texte de NDiaye, c'est également la mère qui commet l'acte de violence visible alors qu'en réalité, le père est le coupable : il incarne patriarcat qui, par le biais d'un sexisme subtil (Becker 2014, s.p.), d'un abus émotionnel et d'une pédophilie assumée, exerce une violence invisible dont l'effet est finalement

23 « The sublimated forces of sex, love, money, and class have converged upon a little girl's flesh » (Collins 2017 s.p.).

mortel. Chez Slimani enfin, la nounou est accusée d'être l'auteure du crime, tandis qu'elle est aussi présentée comme victime de la pauvreté, d'un manque d'éducation et de l'exclusion classiste. Avec Putnam (2011, 26), j'affirme que « [b]y taking the violence forced on them and redirecting it, these characters redefine themselves as compellingly dominant women »²⁴.

En conclusion, on pourrait dire que, dans un système institutionnalisé de discrimination des femmes, le motif extrême de l'infanticide lui-même peut devenir l'expression d'une impasse. Il s'agit donc d'une langue des subalternes, de ceux ou celles qui ne savent pas s'exprimer autrement, mais qui, en même temps sont conscient-e-s qu'ils ou elles n'auraient aucune chance devant un tribunal. En tenant compte des procédures judiciaires publiques en cours, les thèmes abordés ici sont beaucoup plus proches de la réalité qu'il n'y paraît au premier abord. Par la présence des avocates, les deux romans montrent clairement l'interconnexion du jugement social et du discours juridique. En sondant l'étendue de la violence capitaliste et patriarcale, et en faisant appel au langage et à la littérature comme instrument essentiel, les auteures adoptent elles-mêmes le rôle d'avocate de la femme.

Références bibliographiques

- Alphabet of Ben Sira, The Story of Lilith, Question #5 (23a–b), dans: Alan Humm, U Penn, sans dates, <http://jewishchristianlit.com/Topics/Lilith/lilith.html> (consulté le 26/07/2023).
- Ancian, Julie (2022) : *Les violences inaudibles. Récits d'infanticides* (La couleur des idées), Paris, Seuil.
- Becker, Julia C. (2014) : « Subtile Erscheinungsformen von Sexismus », bpb, 07/02/2014, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/178674/subtile-erscheinungsformen-von-sexismus/> (consulté le 18/07/2023).
- Boyer, Joël (2021) : « Une étrange baisse de forme », dans : *Sens critique*, 16/01/2021, https://www.senscritique.com/livre/La_vengeance_m_appartient/critique/239334781 (consulté le 25/07/2023).
- Cadieu, Morgane (2024) : “7. From Rastignac to Subutex: the immobilization of the fictional character”, dans : *On Both Sides of the Tracks: Social Mobility in Contemporary French Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 210–236.

24 « And yet these female characters remain powerful, dominant, and intriguing. They face horrendously oppressive circumstances and create new endings to them, which their oppressors can hardly believe. They redirect their powerless positions, transforming themselves into hauntingly forceful girls and women. They choose their own destinies, even if those futures are often lonely or tragic. Thus, these violent females provide a new understanding of violence and its relationship to personal power and community » (Putnam 2011, 42).

- Cambon, Henri (2016) : « De Pompidou à Valls, du mauvais usage de la littérature », dans : *Le causeur*, 19/12/2016, <https://www.causeur.fr/pompidou-valls-litterature-141701> (consulté le 23/07/2023).
- Collins, Lauren (2017) : « The killer-nanny novel that conquered France », dans : *New Yorker*, 25/12/2017, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/01/the-killer-nanny-novel-that-conquered-france> (consulté le 09/01/2022).
- Demetrakopoulos, Stephanie A. (1992) : « Maternal bonds as devourers of women's individuation in Toni Morrison's *Beloved* », dans : *African American Review* 26/1, 51–59, <https://doi.org/10.2307/3042076> (consulté le 26/07/2023).
- Diop, Alice (2022) : *Saint Omer*, France, SRAB Films.
- Euripides (2011) : *Medea, Tragédie*, Ditzingen, Reclam, 2011.
- Frey-Anthes, Henrike (2007) : « Lilit », dans : *Bibelwissenschaft*, Deutsche Bibelgesellschaft, <https://www.bibelwissenschaft.de> (consulté le 26/07/2023).
- Garner, Katie B. (2020) : « Love bi the book: a Chodorowian examination of the heterosexual mother's love for nannies in contemporary culture », dans : Holly Zwalf et al. (dir.), *Mothers, Sex, and Sexuality*, Bradford, Ontario, Demeter Press, 167–190.
- Gaudé, Laurent (2003) : *Médée Kali*, Arles, Actes Sud.
- Hidalgo-Xirinachs, Roxana (2010) : *La Medea de Eurípides: hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía*, San José, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Lesses, Rebecca (1999) : « Lilith », dans : *Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women*, 31/12/1999, Jewish Women's Archive, <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith> (consulté le 26/07/2023).
- Manuwald, Bernd (1983) : « Der Mord an den Kindern: Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron », dans : *Wiener Studien* 96, 27–61.
- Morrison, Toni (1987) : *Beloved*, New York, Knopf.
- NDiaye, Marie (2021) : *La vengeance m'appartient*, Paris, Gallimard.
- Odome Angone, Ferdulis Zita (2022) : « Mises en fiction du non désir de maternité », dans : *Revue critique de fixxion française contemporaine* (en ligne) 24, <http://journals.openedition.org/fixxion/2454> (consulté le 15/03/2024).
- Philippe, Elisabeth (2021) : « Marie NDiaye : « Ça ne me dérange pas d'avoir des intérêts malsains » Propos recueillis par Elisabeth Philippe », dans : *Le nouvel Obs*, 04/01/2021.
- Putnam, Amanda (2011) : « Mothering violence: ferocious female resistance in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, *Beloved*, and *A Mercy* », dans : *Black Women, Gender + Families* 5/2, 25–43.
- Rérolle, Raphaëlle (2009) : « Libre d'écrire », dans : *Le Monde*, 03/11/2009.
- Segato, Laura Rita (2013) : *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Slimani, Leïla (2016) : *Chanson douce*, Paris, Gallimard.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) : « Can the subaltern speak? », dans : *Die Philosophin* 14/27, 42–58.

