



L'oralité
dans la fiction narrative
Formes et enjeux

sous la direction d'Ola Boukadi

Ouvrage publié avec le soutien du Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires (CRIMEL, université de Reims Champagne-Ardenne) et du Laboratoire de recherche interdisciplinaire en discours, art, musique et économie (LARIDIAME, université de Sfax).

Couverture : *Conversation à Arcachon*, Pierre Bonnard, peinture à l'huile, entre 1926 et 1930, Paris Musées / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, CCo.

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN (broché) : 978-2-37496-236-8

ISBN (PDF) : 978-2-37496-237-5



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international.



ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2025

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac, CS40019, 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims

L'oralité dans la fiction narrative

Formes et enjeux

sous la direction d'Ola Boukadi

l'épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NIÈMES

Sommaire

| | |
|---|---|
| Avant-propos..... | 9 |
| Ola Boukadi et Jean-Louis Haquette | |

Première partie : de l'oralité à la théâtralité

| | |
|---|----|
| L'oralité d'une querelle dans <i>La Vie de Marianne</i> de Marivaux | 17 |
| Françoise Gevrey | |

| | |
|---|----|
| De l'oralité à la théâtralisation dans <i>Les Égarements du cœur et de l'esprit</i> de Crébillon fils | 33 |
| Ola Boukadi | |

| | |
|--|----|
| Le dialogue écrit dans <i>Proche lointain</i> de Martine Rouhart : une conversation ou une construction ? | 43 |
| Abdelhamid Bougatf | |

| | |
|---|----|
| L'écriture à haute voix dans <i>Cristal</i> de Gilbert Naccache | 55 |
| Hanène Chelbi | |

Deuxième partie : oralité et mécanismes narratifs

| | |
|---|----|
| Casanova ventriloque : fictions d'oralité dans l' <i>Histoire de ma vie</i> | 69 |
| Jean-Louis Haquette | |

| | |
|---|----|
| Les formes et les enjeux de l'oralité chez Diderot : le cas du conte enchâssé dans <i>Jacques le Fataliste</i> | 87 |
| Salwa Taktak | |

L'oralité dans le roman par lettres sous l'Ancien Régime
(Guilleragues et Laclos) 109

Najoua Mtiri

Oralité et vraisemblance dans l'échange épistolaire :
le cas de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau 119

Samia Boulajfane

Le Bol de Punch ou l'orgie discursive 133

Raoudha Allouche

Troisième partie : oralité et création poétique

Quelques formes de l'oralité dans *Marroca*
et autres nouvelles africaines de Maupassant 145

Ahlème Charfeddine

L'oralisation du récit chez Guy de Maupassant : énonciation
et énoncé d'un discours singulier 153

Arselène Ben Farhat

L'influence de la culture orale sur l'œuvre décadente :
l'exemple de *La Maison Philibert* de Jean Lorrain 167

Faten Masmoudi

Tradition orale et création romanesque
dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni 179

Abla Houichi

La retranscription d'une chronique orale à l'écrit :
Les Chiots de Vargas Llosa 197

Abdeljabbar Oumerzoug

Artifices et dérobadés de l'oralité dans le champ romanesque 209

Aude Laferrière

Avant-propos

Dans les domaines respectifs de la langue et de la littérature, la notion d'oralité n'a pas la même place. Les formes de la parole orale sont l'objet de nombreuses études de la part des linguistes, car elles sont le visage vivant de la langue. Incarnées dans des parlures diverses, elles sont marquées par toute une série d'appartenances, sociales, géographiques, etc. En littérature, depuis plusieurs siècles en Europe, mais depuis beaucoup moins longtemps dans d'autres aires culturelles, l'écrit règne¹ et fait une place variable à des transpositions de l'oralité. Cependant, au regard du temps long, mais aussi dans les pratiques contemporaines de certaines cultures, la littérature naît de l'oralité (au xx^e siècle, Ismaïl Kadaré a traqué, dans *Le Dossier H*, les survivances de tradition plurimillénaire de l'épopée orale). Depuis le romantisme, l'oralité a été valorisée comme matrice originelle, notamment dans le domaine du conte, et l'oralisation des textes imprimés, la lecture à voix haute devant un public plus ou moins restreint, a perduré tout au long du xix^e siècle. Certaines avant-gardes du xx^e ont investi l'oral d'un potentiel contestataire, qui perdure dans bien des écritures contemporaines, instaurant souvent une tension entre la parole orale et l'institution littérature, notamment en contexte post-colonial. Dans le domaine des études littéraires, la question bénéficie d'une actualité certaine, corrélée en partie aux pratiques d'écriture actuelles comme à la valorisation des formes d'« orature² » dans diverses cultures, extra-européennes³.

-
1. Voir l'ouvrage classique de Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* [1977], trad. fr., Paris, Minit, 1979.
 2. Voir le mémoire de Mathilde Curtaud *Ruptures et continuités : figures de l'oralité dans la littérature contemporaine*, au département de littératures et de langues du monde de l'université de Montréal (<https://hdl.handle.net/1866/25060>).
 3. Voir par exemple le récent colloque « Patrimoine, oralité et littérature », organisé par le centre LIMPACT, de la FLSH de l'université Cadi Ayyad de Marrakech,

Si la voix orale est bel et bien présente dans le texte littéraire, c'est dans une mise par écrit, qui lui donne un statut particulier, qui a varié selon les époques et les aires culturelles⁴. Le présent volume est centré sur la fiction en prose, qui pose un certain nombre de questions spécifiques dans le contexte de l'oralité⁵. Son ambition est de proposer un éventail d'approches critiques des formes et des enjeux de la présence de l'oralité dans la fiction narrative. Celle-ci peut intervenir à différents niveaux, de la structure de la narration à la parole des personnages, en fonction du régime énonciatif adopté.

Dans les récits à la première personne, les formes du récit oral sont souvent structurantes. Qu'il s'agisse du roman-mémoires à l'époque classique ou des histoires enchâssées du siècle des Lumières, le roman commence par une introduction qui instaure une fiction d'oralité. Ce programme d'oralité peut être perdu de vue au fil de récit, mais peut aussi être réactivé régulièrement par la parole du narrateur. L'oralité est dans ces cas appelée à conférer une authenticité à la fiction, qu'elle déguise, face aux préjugés anti-romanesques des instances critiques, mais reconduit de fait une ancienne pratique, venue des novellistes de la Renaissance. La transposition de l'oralité, dédoublée entre l'énonciation orale fictive et l'inclusion d'échanges oraux entre personnages, contribue aussi à l'animation du monde du roman, au double sens d'imitation de la vie et de dynamisation de la narration. Dans ce dernier cas, la métaphore théâtrale peut être un outil heuristique. Même si l'oralité dramatique est spécifique, les romanciers, qui sont aussi parfois

au printemps 2024 et l'ouvrage collectif Laura Carvigan-Cassin (dir.), *Littérature francophones : oralité et mondialités*, Paris, H. Champion, 2021.

4. Voir le livre de Marie-Gabrielle Lallemand et Pascale Mounier (dir.), *L'Oralité dans le roman (XVI^e et XVII^e siècles)*, Caen, PU Caen, 2017, n° 32 de la revue *Elseneur*, ou les articles du n° 56 de la revue *Cahiers de littérature orale*, « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences », 2005.
5. Malgré les échanges avec le roman, la question du langage théâtral est spécifique, et depuis les travaux pionniers de Pierre Larthomas, les études ont montré combien le langage dramatique oscille entre liturgie du verbe et utopie de la reproduction du quotidien.

dramaturges, reprennent souvent des effets propres au dialogue théâtral, et les échanges inter-génériques sont nombreux⁶.

Cette double fonction d'effet du réel et de dynamisation se retrouve bien sûr dans le roman à la 3^e personne, mais limitée cette fois aux personnages, qui ne cessent de prendre la parole au sein même du texte, de parler et de converser. Les héros sont généralement loquaces, et utilisent souvent la parole comme une arme efficace au long des péripéties de leur parcours. Ces personnages possèdent leur propre voix, plus ou moins individualisée, que transposent les trois formes canoniques que sont les discours direct, indirect et indirect libre. Au-delà de ces formes énonciatives, le narrateur dispose d'une gamme de techniques pour faire entendre, mettre en scène et individualiser les paroles des personnages. Celles-ci sont caractéristiques de la poétique romanesque de chaque auteur et révèlent aussi leur vision du monde. L'oralité peut ainsi être un outil pour faire entrer certains groupes sociaux dans la fiction, selon des motivations variées (satire, défense, recherche du pittoresque, élargissement de la représentation, etc.). Autant qu'à une sociologie de la fiction, le parler oral peut aussi contribuer à sa géographie (patois régionaux, dialectes, créolisation des langues européennes, etc.). C'est en partie par la place donnée à l'oralité que nombre d'auteurs caractérisent leur démarche d'écriture.

À partir du xx^e siècle, l'oralité jouit d'un statut privilégié en littérature, comme vecteur d'invention et de critique. Certains écrivains exploitent toutes les ressources de la langue parlée dans leurs écrits en assumant aussi bien une inventivité permanente qu'une dénonciation de l'ordre social. Dans un contexte lié aux avant-gardes esthétiques, ils n'hésitent pas à insérer des notations phonétiques qui déstructurent la grammaticalité ou la graphie de la langue, avec des intentions variées, qui mettent en tension la lisibilité du texte : « Ils zondit à la téessesef, poursuit la logeuse, que c'est un aérosol aphrobaisiaque » (Boris Vian, *L'Amour est aveugle*). La fiction d'oralité est alors liée à l'élaboration d'un « français parallèle » qui échappe au langage standard et donne

6. Voir l'étude de cas de Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leyde, Brill, « Faux Titre », 2016, 407 p.

de nouvelles couleurs à la langue littéraire. Dans le domaine de la francophonie, la fictionalisation de l'oralité assume, en plus des fonctions évoquées ci-dessus, une dimension mémorielle, du côté de traditions orales autochtones, à la recherche d'une parole originelle et authentique.

Ce sont différents aspects de ce riche champ d'étude qu'envisagent les contributions réunies ici. Elles vont du XVIII^e siècle à nos jours. Le volume privilégie ainsi une ouverture diachronique afin de permettre la perception d'échos et d'écarts. Par la diversité des corpus, il met aussi en valeur la diversité des littératures de langues françaises.

La première partie insiste sur la théâtralité et l'hybridation des genres, autour de la question du dialogue. Comme l'analyse Françoise Gevrey à propos de la fameuse querelle de *La Vie de Marianne* de Marivaux, le romancier dramaturge innove en choquant ses lecteurs, et il exploite la signification morale d'une querelle populaire. Ola Boukadi explore quant à elle les liens entre oralité et théâtralisation dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils et analyse comment l'auteur fait de l'oralité un jeu de séduction, la conversation galante, mondaine et morale s'imposant au premier plan du roman-mémoires. Chez Martine Rouhart le dialogue oral ne produit pas seulement un effet de réel, il a une fonction esthétique qui confère à la fiction une valeur créative comme le montre Abdelhamid Bougatf à propos de *Proche lointain*. Dans « L'écriture à haute voix dans *Cristal* de Gilbert Naccache », Hanène Chelbi met l'accent sur les procédés morphosyntaxiques et typographiques qui contribuent à l'oralisation du discours du prisonnier pour que le lecteur partage mieux sa pensée.

*

* *

Dans un deuxième temps, c'est l'usage de l'oralité dans les mécanismes narratifs qui est envisagé, dans son lien avec les effets visés sur le lectorat. Comment la transposition de l'oral participe-t-elle de l'agencement du récit ? L'étude de Jean-Louis Haquette, « Casanova ventriloque : fictions d'oralité dans *l'Histoire de ma vie* » envisage d'abord

Avant-propos

l'oralité comme matrice de la narration, pour la considérer ensuite comme un principe d'animation et de structuration du récit ; l'intérêt de l'oralité est à la fois narratif et social pour construire un récit de soi. Les contes enchâssés par Diderot dans *Jacques le fataliste* donnent aussi à son roman une originalité propre, la perception de l'histoire étant alors différente ; Salwa Taktak les prend comme objet de son étude. Elle présente la mise en spectacle de la relation au lecteur, par le cadre du conte et la complexité des échanges entre le conteur, le récit et l'auditeur et le discours. Dans les premiers grands romans épistolaires l'oralité peut aussi bien être un outil du *pathos* que contribuer à la dramatisation de la séduction. Mais elle sert aussi à agir sur le lecteur, comme on le voit dans l'étude de Najoua Mtiri qui propose de comparer les formes et les enjeux de l'oralité dans un roman monophonique, les *Lettres portugaises* de Guilleragues et dans un roman polyphonique, les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. Dans *La Nouvelle Héloïse*, malgré l'adoption de la forme épistolaire, Rousseau fait de l'oralité une preuve de vraisemblance et un instrument d'analyse de soi, comme le montre l'étude de Samia Boulajfane, « Oralité et vraisemblance dans l'échange épistolaire ». De façon contrastée, on voit avec l'analyse de Raoudha Allouche « *Le Bol de punch* ou l'orgie discursive » que l'oralité bacchique mise en scène par Théophile Gautier se teinte d'ironie, ce qui renforce paradoxalement la communication avec le lecteur.

*

* *

Enfin plus on avance dans le temps, plus l'oralité s'impose dans l'écriture fictionnelle ; au-delà de ses fonctions narratives, elle devient un instrument de création poétique et de contestation littéraire. C'est l'objet de la troisième partie. Le phénomène se produit au sein même des écritures naturalistes pour créer une poésie du verbe exotique. Ahlème Charfeddine montre que l'oralité contribue à la fois à la mise en place du cadre narratif et à la caractérisation des protagonistes dans les nouvelles exotiques « africaines » de Maupassant. La contribution

d'Arsèlene Ben Farhat « L'oralisation du récit chez Guy de Maupassant : énonciation et énoncé d'un discours singulier » insiste quant à elle sur l'importance des personnages populaires dans l'usage de l'oralité. Dans ses nouvelles, l'auteur fait de l'interaction orale une donnée inhérente au récit, créant ainsi une « oralité organique » qui va plus loin que la seule imitation réaliste. On peut aussi penser à l'insertion de l'argot : pour Faten Masmoudi, dans son étude sur *La Maison Philibert* de Jean Lorrain, l'oralité se manifeste par « un style d'écriture étonnant et bigarré » qui transgresse les normes académiques et acquiert une indépendance nouvelle. Dans un tout autre contexte, Abla Houichi montre, au sujet de *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni, que l'oralité et la tradition culturelle deviennent des outils identitaires mais aussi des vecteurs d'insolite. C'est aussi le cas dans *Les Chiots* de Vargas Llosa, nouvelle étudiée par Abeljabbar Oumerzoug. La langue s'altère pour défamiliariser le lecteur et le conduire à remettre en cause ses certitudes.

En manière de conclusion, l'étude stylistique d'Aude Laferrière, « Artifices et dérobades de l'oralité dans le champ romanesque », fait la synthèse de ces évolutions, en discernant deux stratégies opposées. D'un côté enregistrer au plus près la phonétique et la syntaxe de l'oralité, notamment populaire, de l'autre la caractériser, sans la reproduire, par l'incise le plus souvent. Mais au-delà de cette tension entre figuration et description, l'attention à la voix et à la prononciation peut faire transformer l'oralité une vibration poétique de la langue.

Ola Boukadi

Université de Sfax, LARIDIAME

Jean-Louis Haquette

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

 <https://orcid.org/0000-0001-5689-5702>

PREMIÈRE PARTIE

De l'oralité
à la théâtralité

L'oralité d'une querelle dans *La Vie de Marianne* de Marivaux

Françoise Gevrey

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

Au XVIII^e siècle l'oralité occupe une place importante dans la civilisation, qu'il s'agisse de conversations de salon (dont Marc Fumaroli fait une « institution littéraire »¹), des échanges dans les cafés, des sermons, et même des procès dont les débats servent de source pour des fictions. Il n'est donc pas surprenant que le genre romanesque prenne en compte cette oralité. Le rôle de Marivaux est de ce point de vue important : le titre de *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de **** (1731-1742), un roman-mémoires sous forme de longues lettres, ne laisse pas attendre une prédominance de l'oralité, ni surtout cette scène de querelle entre une lingère et un cocher de fiacre parisiens qui se déroule à la fin de la deuxième partie publiée en 1734. Marivaux en est conscient dans l'Avertissement, où il rappelle que Marianne n'est pas un auteur, qu'elle « s'imagine être avec son amie, lui parler, l'entretenir, lui répondre ; [...] Figurez-vous qu'elle

1. M. Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1994 ; voir aussi Delphine Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, H. Champion, 1997 et Jacqueline Hellegouarc'h (éd.), *L'Art de la conversation* [1997], Paris, Classiques Garnier, 2023.

n'écrit point, mais qu'elle parle². » Le dernier paragraphe porte sur la querelle : « Il y a des gens qui croient au-dessous d'eux de jeter un regard sur ce que l'opinion a traité d'ignoble » ; mais si les lecteurs veulent être philosophes et ne pas avoir trop d'orgueil, « ces gens-là ne seront pas fâchés de voir ce que c'est que l'homme dans un cocher, et ce que c'est que la femme dans une petite marchande³. »

Marivaux publie son roman en tranches, ce qui peut encourager la présence d'épisodes au ton différent. La seconde partie est dominée par la scène de l'église qui se déroule un dimanche ; en découle la rencontre de Valville, puis la chute et la scène amoureuse chez le jeune homme, enfin le retour chez la lingère, M^{me} Dutour. C'est alors qu'advient la querelle entre le cocher et la lingère, dont tout le siècle va ensuite parler. Quelle est donc la fonction de l'oralité dans cette partie ? S'agit-il d'un pur divertissement ? Quelle est la portée critique et morale de cet épisode qui cherche à « faire vrai » ?

L'oralité dans le roman avant *La Vie de Marianne* et les sources d'une scène avec un cocher de fiacre

Dans le roman héroïque du siècle précédent on se défie de l'oralité et il est recommandé, au nom de la bienséance, d'exclure le langage des « extravagants » comme celui du peuple, même si on note l'importance du discours : « [...] l'on est en droit de dire à ces héros muets, ce beau mot de l'Antiquité : Parle afin que je te voie⁴ ». Parallèlement se sont développées les histoires comiques : Charles Sorel et Scarron jouent des particularités expressives de l'oralité en peignant « la manière et

2. *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1990, p. 56. Toutes les références au roman (désigné par l'abréviation *VDM*) renverront à cette édition, sauf indication contraire. Voir aussi au début du roman : « elle parle à une de ses amies dont le nom est en blanc, et puis c'est tout. » (p. 8).

3. *Ibid.*, p. 56.

4. Georges de Scudéry, Préface d'*Ibrahim* (1641), dans *Poétiques du roman*, éd. C. Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 143.

vivre et de parler de toutes sortes de gens⁵ », dans un espace populaire. Sorel défend la vérité de ces romans comiques dans lesquels il voit des « tableaux naturels de la vie humaine⁶ ». L'oralité, alors liée à la notion de « naturel », semble encouragée par le succès de la nouvelle : ainsi Donneau de Visé, dans la préface aux *Nouvelles galantes* (1669), lie cette forme de fiction à l'oralité⁷. Un théoricien comme Du Plaisir, dans les *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, tente de fixer les limites d'une oralité galante ; il insiste sur les conversations qui doivent être achevées : « La naïveté qui leur est nécessaire peut même faire excuser dans leur expression une simplicité et peut-être une irrégularité que l'on n'excuserait pas ailleurs⁸ » ; et il insiste sur le fait qu'il faut une « grande adresse pour imiter la nature dans le discours⁹ ». Il préconise aussi de prévoir dans les dialogues l'« intervalle de sentiments ou de réflexions qui les préparent ou qui attachent les lecteurs¹⁰ ». Pour l'esthétique classique l'*elocutio* doit respecter la bienséance.

C'est ce qui change au XVIII^e siècle : Robert Challe, que Champfleury verra comme l'ancêtre du « réalisme », déclare dans la préface des *Illustres Françaises* (1713) : « J'ai écrit comme j'aurais parlé à mes amis dans un style purement naturel et familier ; néanmoins j'espère qu'il n'écorchera pas les oreilles délicates¹¹ ». Dans les années 1730, le roman va s'ouvrir au langage des artisans et des paysans¹². Une autre caractéristique chez Marivaux et Richardson est l'habitude de faire du vêtement

5. Charles Sorel, « Avertissement au Lecteur » de *Polyandre*, cité par Henri Coulet, dans *Marivaux romancier*, Paris, A. Colin, 1975, p. 471-472.

6. *De la connaissance des bons livres*, éd. Lucia Moretti Ceneri, Roma, Bulzoni, 1974, p. 152. Sorel réfléchit sur la « manière de bien parler en toutes sortes de sujets » dans sa *Bibliothèque française* (1664).

7. Voir Camille Esmein, *Poétiques du roman*, Paris, H. Champion, 2004, p. 564.

8. *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*, éd. Ph. Hourcade, Genève, Droz, 1975, p. 63.

9. *Ibid.*, p. 69.

10. *Ibid.*, p. 68.

11. *Les Illustres Françaises*, éd. J. Cormier, Paris, Classiques Garnier 2015, p. 86.

12. Voir Gilles Declerq « La rhétorique classique entre évidence et sublime » dans *l'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, M. Fumaroli (dir.), Paris, PUF, 1999, p. 659-665.

un symbole du langage¹³, ce qui lie l'oralité à une représentation matérielle, voire picturale.

Chez Robert Challe¹⁴ comme chez Marivaux, ce qui conduit au développement de l'oralité c'est l'influence du modèle dramatique, que Catherine Ramond et Charlène Deharbe ont soulignée pour la scène qui nous intéresse¹⁵. Le romancier sollicite chez son lecteur le plaisir de reconnaître une intertextualité qui faisait de ce dernier un « spectateur » pendant plusieurs pages. D'abord celle de Molière qui, dans *Les Précieuses ridicules* (1660), montre comment les porteurs de chaise de Mascarille se font payer (sc. 7) : le premier prend un des bâtons de sa chaise pour menacer Mascarille qui a donné un soufflet à l'autre¹⁶. Très rapide aussi paraît chez Regnard une scène d'*Arlequin, homme à bonne fortune* (1690) (acte II, sc. 4) : huit répliques sont échangées entre un vicomte (Arlequin), Colombine et le cocher ; la didascalie « Il enfonce son chapeau et lève son fouet » semble reparaître dans la scène du roman de Marivaux. Plus longue est la scène écrite par Dancourt dans *Le Moulin de Javelle* (1695) sc. 2, durant vingt-cinq répliques une comtesse et sa suivante ont affaire à un cocher ivre ; la comtesse veut lui faire donner les étrivières ; Finette pense qu'il faut le payer en soulignant que « nous autres nous ne saurions nous passer les uns des autres » ; mais « ce maroufle-là » refuse un écu et devient insultant.

De ces scènes de théâtre, Marivaux fait tout autre chose dans son roman par le biais d'une oralité complexe. Il a auparavant traité brièvement, dans *Le Bilboquet*, ouvrage allégorique et satirique, une querelle

13. Marivaux, *Pensées sur différents sujets*, dans *Journaux et Œuvres diverses* (désormais *JOD*), éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 2001, p. 57-58 « Une idée dans l'esprit d'un auteur est, je dis à peu près, est donc un habit entre les mains d'une femme. » ; voir aussi *L'Indigent philosophe*, p. 279.

14. Voir notre article « Souvenirs de théâtre dans *Les Illustres Françaises* » [1992], dans *Modèles et fiction à l'âge classique et au Siècle des Lumières*, Paris, H. Champion, 2018, p. 201-217.

15. Catherine Ramond, *Roman et théâtre au XVIII^e siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 33-37 ; Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2016, p. 87-92.

16. Molière, *Les Précieuses ridicules, Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2010, t. I, p. 14.

où une poissonnière heurte un honnête homme avec son panier ; dès lors la Folie prend la cervelle de la femme, et la Raison abandonne aussi l'homme ; il jure, « et la poissonnière s'échauffa tellement à cette outrage, qu'enfin la querelle en vint aux coups : chapeau dans la boue, cravate en lambeaux, cornette déchirée, gorge découverte : voilà le beau désordre qu'excite la Folie, qui, satisfaite de sa bonne fortune, rejoignit ses deux amies l'Ignorance et la Bêtise, qui, éloignées du lieu de la scène, s'étaient pendant le combat amusées à faire jaser sur Descartes deux pédants qui en avaient fait un petit monstre¹⁷. » Cette querelle est bien l'envers du combat respectable¹⁸. Par ailleurs Marivaux a observé le peuple dans les *Lettres sur les habitants de Paris* (1717-1718), où il souligne, sans faire place à l'oralité, que les gens « [...] se querellent, ils se battent, ils se tendent la main, se rendent service et se desservent tout à la fois¹⁹ » (*JOD*, chap. I, p. 10). L'auteur se fait plus provocant en 1727 dans *L'Indigent philosophe*, où il donne la parole à un gueux sarcastique ; dans la sixième feuille, il affirme : « peut-être celui qu'on appelle valet est le moins valet de la bande » (*JOD*, p. 313) ; au-delà de cette constatation il insiste sur son point de vue moral : « dans un domestique je vois un homme » (*id.*), jugeant le spectacle de Paris en ces termes : « farce en haut, farce en bas » (p. 304). La scène de la querelle de la lingère et du fiacre dans le grand roman-mémoires est donc l'aboutissement d'une réflexion morale.

La double oralité et la structure de la scène

Cet épisode prend place à la fin d'une partie qui se déroule dans plusieurs décors : l'église, la demeure de Valville lieu de la séduction amoureuse, puis la rue et la boutique de M^{me} Dutour. Le contraste

17. Marivaux, *Le Bilboquet* (1714), éd. F. Rubellin, Paris, Saint-Étienne, CNRS éditions, PU Saint-Étienne, 1995, p. 111.

18. Voir le tableau d'Adriaen Brouwer, *Joueurs de cartes se disputant* (1631-1633), reproduit par Jan Blanc dans « Existe-t-il des genres dans la peinture néerlandaise du XVII^e siècle ? », in C. Gauthier, E. Hénin et V. Leroux (dir.), *Subversion des hiérarchies et séduction des genres mineurs*, Leuven, Peeters, 2016, p. 111.

19. Chapitre I, *JOD*, p. 10.

humiliant entre les deux univers est renforcé par la scène qui se déroule sur sept pages de l'édition moderne, avec dix-sept répliques au discours direct. Elle est constamment filtrée par la narratrice dont on entend la voix féminine et polie²⁰. Ses échanges avec la narrataire constituent une première forme d'oralité qui se développe dans « l'acte de raconter », et qui constitue une « voie détournée du réalisme²¹ ». Marianne est censée écrire des lettres à une amie qu'elle interpelle : « Je vous raconte cela pour vous divertir » (*VDM*, p. 93), « Vous jugez bien, suivant le portrait que j'ai fait de ce peuple » (p. 96). Marivaux a répété que Marianne a un esprit « bon à être dit » (p. 8) ; donnée dès le départ pour « babillarde », elle s'affranchit des règles pour être plus vraie.

Pris dans cette scénographie, qu'il sait complètement feinte, le lecteur est invité à suivre le dialogue de la lingère et du cocher qui se déroule dans une autre temporalité, mais comme restituée sur le vif²². Marianne y joue un rôle de témoin : elle est assise pour l'essentiel de la scène, et elle se contente de crier à M^{me} Dutour « Arrêtez-vous ! » (*VDM*, p. 96) Ses commentaires portent d'abord sur la fierté et la vanité de la marchande ; puis sur la montée du ton : « Le mauvais exemple débauche » (p. 93), « [...] elle revint à la manière de quereller qui était à son usage, c'est-à-dire aux discours d'une commère de comptoir subalterne » (p. 93-94) ; ensuite la narratrice explique pourquoi la Dutour soutient l'énergie des expressions du cocher : « elle était trop fâchée pour avoir les oreilles délicates » (p. 96). Elle commente enfin la montée de la violence gestuelle, qui la conduit à payer le cocher et à empêcher M^{me} Dutour de le poursuivre. En outre Marianne s'explique sur l'absence de réaction du peuple, « moins canaille, mais plus peuple que les autres peuples » (p. 95). Pendant une page elle expose des remarques qui seraient « tirées de ce [qu'elle a] remarqué à l'occasion » et elle assume

20. Voir l'analyse de la scène par C. Ramond, *Roman et théâtre au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 32-37.

21. Henri Coulet et Michel Gilot, *Marivaux un humanisme expérimental*, Paris, Larousse université, 1973, p. 188.

22. Marianne est assise à l'arrivée ; M^{me} Dutour voudrait qu'elle se lève pour appeler du renfort, mais elle intervient seulement à la fin en « tirant environ vingt sols » pour les donner au cocher et empêcher la lingère de poursuivre ce dernier, et pour fermer la porte d'une main tandis qu'elle tient M^{me} Dutour de l'autre.

fièrement cette digression : « [...] mais une définition de plus ou de moins, quand elle vient à propos, ne gâte rien dans une histoire. Ainsi, laissons celle-là, puisqu'elle y est. » (p. 96). C'est donc une oralité maîtrisée par une femme deux fois spectatrice, qui, comme un régisseur, donne au lecteur les didascalies nécessaires.

Dès lors la scène dialoguée oppose deux personnages. La lingère a été présentée dans la première partie comme « une grosse réjouie » de trente ans. Dès le premier échange Marianne a été froissée : « Je sentais, dans la franchise de cette femme-là, quelque chose de grossier qui me rebutait » (*VDM*, p. 32) ; elle a entendu « un jargon, un ton brusque qui blessait [s]a délicatesse » (*id.*). Va se poser aussi une question de genre qui transgresse à la fois la convenance et la bienséance : dans ce roman où la voix des femmes domine²³ et où on perçoit un clivage des sexes, est rappelée la réserve que celles-ci doivent garder ; il n'est pas convenable pour une femme de soutenir la dispute face à un cocher anonyme, qui rappelle qu'il est « un gaillard qui n'aime pas les coups » (*VDM*, p. 94) et qui risque de la « traiter comme un homme » (p. 97). Le peuple assemblé joue le rôle d'un spectateur muet, juste bon à faire monter le ton par sa présence. C'est pour lui un spectacle : il attend la « catastrophe²⁴ », quand se manifeste le danger des coups pour M^{me} Dutour ; il cherche des émotions (celles que décrit l'abbé Du Bos à propos des gladiateurs²⁵). À la sortie du cocher, la foule s'ouvre comme à la fin d'une parade.

Les éléments de l'oralité

La scène, aux accents burlesques, suit un rythme ascendant qui impose, par l'emploi presque exclusif du discours direct, un monde sonore, comme le prouvent les verbes : « répliqua », « s'écria », « apostrophant la foule », « s'enrouait à prouver », « criait-elle ». La disposition

23. Voir Béatrice Didier, *La Voix de Marianne, Essai sur Marivaux*, Paris, Corti, 1987, p. 141.

24. *VDM*, p. 96 ; le mot appartient au registre du théâtre.

25. Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], Paris, J. P. Mariette, 1740, vol. I, section 2, p. 12-24.

des répliques dans l'édition du XVIII^e siècle²⁶ laisse voir l'influence de la langue parlée²⁷ puisqu'elles sont souvent isolées par un alinéa. De plus l'absence de signes distinctifs, comme les tirets et les guillemets, exige des verbes déclaratifs qu'on peut nuancer. Ce n'est que des années plus tard²⁸ que Marmontel va défendre l'introduction de signes distinctifs pour écrire des dialogues vifs en supprimant les verbes déclaratifs²⁹. Quelques gestes et accessoires accompagnent les paroles : la bagarre avec l'aune (arme dérisoire), la cornette³⁰ mise de travers, le chapeau dont se coiffe le cocher en partant.

Un terme semble résumer le ton : celui de *brutalité* qui revient dans la scène, à commencer par le « dédain brutal » (VDM, p. 92) du cocher qui refuse ce que lui donne M^{me} Dutour, puis « cette dernière brutalité du cocher³¹ », et la « curiosité « sottre et brutale » (p. 93) du peuple. L'adjectif « ignoble » est employé par Marianne à propos de l'apostrophe du fiacre ; il est aussi question du « plaisir d'être bien grossier » (p. 92) ; le langage insultant désigné comme « ce jargon-là » (p. 93) suscite l'indignation de la lingère ; le cocher choque enfin par « l'énergie de ses expressions » (p. 96). La querelle va se résumer dans la formule « le beau carillon » employée par M^{me} Dutour³² ; ainsi la langue semble en partie puisée dans le *Dictionnaire comique* de Le Roux, sans toutefois céder aux facilités du genre poissard ou aux imitations d'accents. M^{me} Dutour

26. La Haye, Neaulme 1741.

27. Voir Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, A. Colin, 1971, « La phrase parlée », p. 427 *sq.*

28. Dans l'*Encyclopédie*, article « Direct » (1754) repris dans les *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères 2005, p. 411, et dans la préface des *Contes moraux*.

29. Ensuite (jusqu'à Diderot, Baculard d'Arnaud et Loaisel de Tréogate), on donnera plus d'attention à l'oralité en diversifiant les tons et en émancipant les voix ; voir Aurelio Principato, « Dialogue romanesque et théâtral chez Marivaux », dans *Éros, logos, dialogos. Huit études sur l'énonciation romanesque de Charles Sorel à G. de Staël*, Leuven, Peeters, 2007.

30. Coiffe de toile, bande de tissu nouée sur le devant de la tête ; le terme est plutôt populaire.

31. VDM, p. 93. *Brutaliser* peut signifier donner de mauvaises paroles à quelqu'un (Dictionnaire de Le Roux).

32. VDM, p. 98. « *Carillon* se dit aussi, mais basement, des crieries que font les femmes de mauvaise humeur, ou les personnes du bas peuple, lorsqu'elles querellent ou injurient quelqu'un. » (Dictionnaire de Trévoux, 1704).

oscille alors entre son état de « bourgeoise » et la vulgarité des « discours d'un commerce de comptoir subalterne » (*VDM*, p. 94), tandis que le cocher lui répond « en vrai fiacre ». Le lecteur est invité à imaginer sa langue la plus grossière : « et des épithètes d'un cocher on en devine l'incivile élégance » (p. 96). De part et d'autre fusent les insultes ; celles de M^{me} Dutour : « mon enfant », puis « cet homme », « mon ami » « vos sottises », « ivrogne » (elle est vite passée du vous au tu) ; elle prétend avoir été battue, puis traite le fiacre de « malotru », de « fripon »³³. De son côté, le cocher part d'insinuations désobligeantes sur le métier de la lingère, pour monter le ton avec « quel diable de femme », « elle marchande cela comme une botte d'herbes », « cette chiffonnière »³⁴, « Perrette » (qui renvoie à la laitière paysanne de la fable de La Fontaine, mais aussi un personnage du théâtre de la Foire³⁵), « crasseuse » au sens d'avare³⁶ ; enfin « osée », terme populaire au sens de téméraire. Aux insultes s'ajoutent les menaces de la lingère : « si j'appelle un voisin, on vous apprendra à parler », « Gare » pour « prenez garde » (*VDM*, p. 92, 93).

Pour donner de la vivacité aux paroles, Marivaux use d'appuis du discours³⁷ : « Eh », relayé par « Hé bien ! », « Eh vite ! », « Oui, oui », « Quoi ? ». Les exclamations et les interrogations (vraies ou fausses) s'accumulent. On emploie « Fi », une onomatopée soulignant le mépris, ou « que nenni » (vieux et familier). Les jurons d'hommes et de femmes s'échangent : « palsambleu » (utilisé pour les paysans de comédie), « jarnibleu », « jarni de ma vie », « jour de Dieu », « Que la peste m'étouffe » (un juron évoquant une malédiction), « Je me donne au diable »³⁸. M^{me} Dutour use d'expressions proverbiales populaires :

33. *VDM*, respectivement p. 92, 93, 94, 96.

34. Voir Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017. Voir aussi Louis-Sébastien Mercier, chapitre « Chiffonnier », *Tableau de Paris*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France 1994, t. I, p. 452.

35. Louis Fuzelier, *Pierrot-Perrette*, opéra-comique en 2 actes, Foire Saint-Germain, 1725.

36. *Crasse* : « on le dit encore pour exprimer une naissance très basse et une avarice sordide ». (Dictionnaire de Le Roux)

37. Voir Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, A. Colin, 1971, p. 428-429.

38. *VDM*, respectivement p. 93, 94, 96, 94.

« [...] et souviens-toi que c'est aujourd'hui la saint-Matthieu : bon jour, bonne œuvre, ne l'oublie pas³⁹ ! » Le cocher transforme une expression lexicalisée « ce n'est pas d'aujourd'hui que » en « quand ce serait demain » (*VDM*, p. 93) ; quand le fiacre dit « elle marchande cela comme une botte d'herbes » il fait référence à un métier inférieur, celui de marchande de légumes qui inspira les peintres flamands comme Pieter Van Boucle et le peintre italien Campi Vincenzo. On relève aussi des solécismes qui disent la rapidité et l'agressivité comme « Faut-il pas que », ou des expressions comme « ça » préféré à « cela ». Les exclamations contribuent à cette vivacité : « quel diable de femme ! » (*id.*). Le triomphe du cocher s'exprime dans la formule familière qu'il adresse à Marianne : « grand merci mignonne » (p. 97).

Le jeu sur les pronoms contribue au dynamisme de cette oralité : non seulement par le passage du *vous* au *tu*, mais par l'usage du *on* par M^{me} Dutour : « ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on en paye » ; de son côté le fiacre use de la 3^e personne : « qu'est-ce que me vient conter cette chiffonnière », « voyez de quoi elle se mêle » (p. 92, 93). L'accessoire de l'aune accentue le ridicule : « ou je te mesure, ni plus ni moins qu'une pièce de toile » (p. 94). La Dutour cède enfin à la passion : « elle en dévorerait le scandale en faveur de la rage qu'elle avait d'y répondre » (p. 96). L'argent, objet initial de la querelle, n'est pas oublié, mais le débat à son acmé se concentre sur les mots.

L'intention

Cet épisode, d'une certaine hardiesse, fut tout de suite critiqué pour son mauvais goût⁴⁰, ce qui prouve que l'oralité comique ne s'était pas imposée dans le roman de l'époque. Desfontaines, qui avait pourtant apprécié la présentation de la Dutour et de Toinon dans la première

39. *VDM*, p. 97. Saint Matthieu était percepteur, « bon jour bonne œuvre » signifie : « les scélérats font les jours de fête leurs meilleurs coups » (Le Roux).

40. Voir *Le Glaneur français* (1735) (cité par H. Coulet et M. Gilot, *op. cit.*, p. 245).

partie⁴¹, trouve cette scène « ignoble » : « on voit deux personnes qui se querellent maussadement, et c'est tout⁴² ». Dans les *Observations sur les écrits modernes*, il blâme « le désagréable jargon de la lingère avant l'arrivée de M. de Climal. Un auteur ne doit point s'amuser à contrefaire des gens peu dignes d'attention. Le peintre peut peindre tout, parce que son art est matériel : mais l'écrivain qui travaille pour l'esprit ne doit peindre que ce qu'il y a de beau, de grand, de noble, de joli, de gracieux, de plaisant dans la nature⁴³ ». C'est bien la question de la bienséance et de la convenance de l'oralité qui est posée par comparaison au tableau, car les peintres flamands, tout comme La Tour et Chardin, présentaient des scènes de genre. La critique va être durable⁴⁴ : Raynal dans la *Correspondance littéraire* fait aussi la comparaison avec le tableau : « On est excédé par exemple de cette querelle de la lingère et du fiacre, dans la *Marianne* de M. de Marivaux ; rien n'est mieux rendu d'après nature, et d'un goût plus détestable que le tableau que je cite⁴⁵ ». Et D'Alembert écrit encore en 1785 dans son *Éloge* pour l'Académie : « L'auteur n'a pas dédaigné de peindre jusqu'à la sottise du peuple. [...] Il faut pourtant convenir que Marivaux, en voulant mettre dans ses tableaux populaires trop de vérité, s'est permis quelques détails ignobles, qui détonnent avec la finesse de ses autres dessins ; mais cette finesse, qu'on nous permette ici un terme de l'art, demande grâce pour ses *bambochades*⁴⁶. »

Pourtant le premier intérêt de cet épisode d'oralité réside dans sa fonction dramatique. Il contrebalance la scène amoureuse chez Valville et permet de manifester la gêne que Marianne éprouve à résider chez

41. « On les voit, on les entend parler » (*Le Nouvelliste du Parnasse*, t. I, p. 515). Desfontaines avait écrit : « Marianne a bien de l'esprit, mais elle a du babil et du jargon » (*ibid.*, p. 513).

42. *Le Pour et Contre*, 1733, nb. XXX, p. 345-347.

43. *Observations sur les écrits modernes*, vol. III, lettre du 10 décembre 1735, p. 321.

44. Seul le peu connu Espiard de la Cour est moins sévère à l'égard de Marivaux quand il écrit en 1749 : « Scrutateur du cœur des petites gens, il possède à fond leur jargon », *Œuvres mêlées, contenant des pensées philologiques et quelques poésies*, Amsterdam [Dijon], 1749.

45. *Correspondance littéraire*, Lettre du 1^{er} août 1753, Paris, Garnier, t. II, p. 269.

46. D'Alembert, Éloge de Marivaux, dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Classiques Garnier, « La Pochothèque », 2000, p. 2084 ; *bambochade* est attesté depuis le XVII^e siècle pour désigner des peintures représentant des scènes rustiques animées de personnages gouailleurs et caricaturaux.

une lingère qui la pousse grossièrement à se faire entretenir par Climal⁴⁷ et qui reviendra dans la 5^e partie du roman pour lui rappeler qu'elle a été en pension chez une marchande. Même si la querelle veut aussi divertir la narrataire et le lecteur, elle fait intrinsèquement partie de la formation de Marianne qui vit dans une double réalité, celle du sentiment et celle du « monde comme il va ». Du point de vue moral et sociologique, Marianne reste distante par rapport à cette oralité populaire. Elle n'est pas fille de bûcheron comme Jeannette, la paysanne parvenue de Mouhy⁴⁸ : elle analyse de manière critique le fonctionnement de la vanité et de l'amour-propre chez la Dutour, elle souligne son avarice et son instinct de ragoût qui se libère pour répondre au cocher. Marivaux croit au déterminisme des conditions qui se manifeste dans l'expression orale (Diderot partagera ce point de vue). Le cocher exprime pour sa part une revendication sociale : « Faut-il pas que mes chevaux vivent ? Avec quoi dîneriez-vous, vous qui parlez, si on ne vous payait pas votre toile ? Auriez-vous la face si large ? » (*VDM*, p. 93). Le fait que les spectateurs ne s'interposent pas vaut une forme d'approbation dans la curiosité ; leurs réflexes machinaux, leur soif d'émotions les caractérisent sans qu'ils soient fondamentalement méchants. Marivaux fait donc entrer la petite bourgeoisie et le peuple dans un roman qui n'est pas comique, franchissant ainsi les limites qui hiérarchisaient et même séparaient les genres en littérature plus qu'en peinture.

La querelle verbale autour de l'argent laisse voir une violence sociale que Marivaux développe avec une forme d'humour. Cette scène est en quelque sorte confirmée plus tard dans une « facétie » attribuée

47. Voir *VDM*, p. 100 : « Elle en était là de ses leçons dont une partie me scandalisait plus que ses brusqueries quand on frappa à la porte. »

48. Noter que dans le roman de Mouhy les dialogues ne sont pas disposés avec des répliques détachées par des alinéas (*La Paysanne parvenue* [1735-1736], Paris, Prault, 1777).

à Caylus⁴⁹, dans une parade⁵⁰ et dans le *Tableau de Paris* de Mercier⁵¹ où l'auteur souligne l'ivresse des fiacres, l'habitude de fouetter leurs chevaux, les charges du fourrage et de l'impôt : « [...] il est plus tôt fait de les apaiser avec quelques sols de plus, que d'aller demander justice, ou de se la faire soi-même⁵². » Mais le terme de « réalisme », qu'on pourrait lier à l'oralité de la querelle et à l'exactitude des données sur le fiacre, est en lui-même anachronique ; en tout cas par l'effet de la double oralité, ce n'est qu'un « réalisme stylisé » ou même un réalisme « ironique⁵³ », pour reprendre les expressions d'Aurelio Principato et d'Henri Coulet. Marivaux ne se prive pas de « philosopher » : au-delà des deux personnages grossiers, c'est l'homme qui parle, et le moraliste ne doit pas se cantonner au milieu des salons pour en montrer les ressorts. Sur le plan des passions et de la vanité on peut dire que « toutes les âmes se valent⁵⁴ ». Mais cette lucidité est corrigée par les commentaires de la narratrice qui présente la scène de manière presque caricaturale (ce qui diffère du projet de Balzac au XIX^e siècle).

Dès lors se dégage l'originalité de Marivaux dans son usage du dialogue. D'abord parce que ses personnages sont caractérisés par des mots, ce qui constitue une évolution notable du roman, prolongée par *Pamela* de Richardson où la jeune fille prétend retranscrire immédiatement dans ses lettres les conversations qu'elle a entendues (ce qui explique ensuite les nombreuses adaptations théâtrales⁵⁵). En la circonstance, la grivoiserie et les libertés avec la langue doivent permettre de faire

49. *Histoire de Guillaume, cocher* [vers 1750], éd. P. Testud, Cadeilhan, Zulma, 2003 : « C'est par la cuisse que Guillaume, ancien cocher, devient un honnête bourgeois parisien. Il peut alors raconter l'histoire de son extraordinaire ascension sociale. Dans ce récit, évocations cocasses et burlesques, expressions argotiques, proverbes savoureux, polissonneries, ripailles et orgies se disputent allégrement le haut du pavé. »

50. *Léandre, fiacre* (1756), parade attribuée à Thomas-Simon Gueullette.

51. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782, t. I, XLVIII, p. 150-154.

52. *Ibid.*, p. 153.

53. *Marivaux romancier, op. cit.*, p. 474.

54. *L'Indigent philosophe*, 6^e Feuille, *Journaux et Œuvres diverses, op. cit.*, p. 313.

55. Voir à ce sujet Shelly Charles, *Pamela ou les vertus du roman. D'une poétique à sa réception*, Paris, Classiques Garnier, 2018, « Des habits et des mots » p. 357-358 et p. 454.

apparaître des vérités morales : l'amour-propre poussé à bout devient grossier, et M^{me} Dutour se fait plaisir en injuriant le cocher ; d'où une réflexion sur les passions qui font perdre la raison. Marivaux considère le langage comme un signe, ce qu'il développe parallèlement dans la 6^e feuille du *Cabinet du philosophe* (1734) ; c'est pourquoi l'habit peut en être le symbole. Se pose pour lui la question du rapport de la langue à la vérité ; le métissage des styles, qui a choqué bon nombre des lecteurs, correspond à une recherche de l'expressivité, peut-être plus aisée quand les corps s'en mêlent. L'hétérogénéité troublante du style de Marivaux, son hybridation du précieux et du vulgaire, de l'abstrait et du concret, font de lui un « perturbateur de la langue⁵⁶ » ; c'est en cela qu'il est subversif. D'autant que pour lui le style n'est pas purement linguistique puisqu'il écrit : « Il semble que dans ce monde il ne soit question que de mots, point de pensées⁵⁷ » : la langue doit toujours être destinée à exprimer la pensée, d'où le jeu sur la double oralité. En somme les mots de la querelle seraient les « signes » des pensées qu'ont eues les personnages, et surtout l'auteur.

*
* *

Le surgissement de l'oralité populaire dans *La Vie de Marianne* a manifestement dérangé les contemporains de Marivaux. La comédie ne leur semblait pas avoir sa place dans le roman, parce que ses paroles transgressaient les règles, à commencer par celle de la définition des trois styles, ou en peinture la hiérarchisation de la scène d'histoire et de la scène de genre⁵⁸. La querelle, en s'affranchissant à la fois des bienséances et de la convenance, dont Marmontel analyse encore les exigences en

56. Catherine Gallouët, « Les enjeux du marivaudage », dans C. Gallouët et Y. Schutter (dir.), *Marivaudage, théories et pratiques d'un discours*, Oxford, « Studies on Enlightenment », 2014, p. 58 et p. 54-55.

57. *Le Cabinet du philosophe*, 6^e Feuille, « *Du style* », JOD, p. 381 ; Marivaux emploie souvent les mots de « façon » ou « manière ».

58. Voir J. Blanc, art. cit., p. 95-112.

relevant la sévérité du goût⁵⁹, semblait introduire une discordance dans le roman⁶⁰. Cette scène montre que Marivaux ne fut pas seulement l'auteur dont Sade, qui cependant l'appréciait, trouvait le style « aussi précieux, aussi maniéré⁶¹ », ou qui passa pour le « Watteau du théâtre⁶² » selon Théophile Gautier. En partisan des Modernes, il manifesta de l'intérêt pour les réalités familières dès le *Pharsamon*⁶³, il eut la vigueur nécessaire pour accorder de la valeur à une réalité « basse⁶⁴ », en ayant, avant Diderot et Balzac, un intérêt pour le langage expressif de la rue dans la mesure où il échappait au contrôle de la raison. Au-delà, il convient de souligner à quel point cette oralité participa d'une évolution du roman qui se prolongea avec le succès de Richardson, et avec son éloge par Diderot. Selon Béatrice Didier, « *La Vie de Marianne* n'est que parole⁶⁵ ». Toute l'originalité et l'audace de Marivaux fut d'oser concilier, à travers la fiction épistolaire, le langage du peuple et les réflexions d'une narratrice qui apprend à travers les voix à se connaître et à se construire.

59. *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 211-213 et p. 306-309.

60. Même Lesbros de la Versane croit bon d'y revenir dans l'« Éloge historique » de *l'Esprit de Marivaux* (Paris, Vve Pierres, 1769, p. 18). Sur les choix de ce recueil voir notre article : « *L'Esprit de Marivaux* : analectes et marivaudage », dans *Marivaudage. Théories et pratiques d'un discours*, op. cit., p. 71-84.

61. *Idée sur les romans* (1800) ; Sade note cependant que Marivaux a de l'énergie, qu'il est « plus original dans sa manière de peindre, plus nerveux » que Crébillon, *Les Crimes de l'amour*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1987, p. 37.

62. Théophile Gautier, « Les Fausses confidences », juin 1848, dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, V, p. 289.

63. *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1972, Septième partie, p. 602.

64. Voir H. Coulet et M. Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, op. cit., p. 220.

65. *La Voix de Marianne*, op. cit., p. 129.

De l'oralité à la théâtralisation dans *Les Égarements du cœur* et de *l'esprit* de Crébillon fils

Ola Boukadi

Université de Sfax, LARIDIAME

L'oralité a contribué à briser les frontières entre le théâtre et le roman et elle a montré l'interaction qui existait entre eux. En effet tout au long du XVIII^e siècle, le genre romanesque fait l'objet d'un débat qui met en question sa définition et son statut : un changement de tactique narrative s'est alors imposé. L'oralité caractérise la société de l'époque, comme l'a montré Arlette Farge dans son *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle* :

La société du XVIII^e siècle repose pour l'essentiel sur l'oralité. À Paris, le bruit domine, il est même assourdissant « une cacophonie indistincte ». Dans ce siècle où l'oralité prime comme aux siècles précédents, la parole, le cri, la « conversation confuse » sont dans les classes peu lettrées, les véhicules principaux de la communication¹.

Les romanciers se sont inspirés ainsi du théâtre pour renouveler le genre romanesque en créant des textes hybrides alors que plusieurs

1. Claudette Toulmonde, « Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle* », *Cahiers d'histoire critique*, 2011, n° 114 ([doi:10.4000/chrhc.2259](https://doi.org/10.4000/chrhc.2259)).

sous-genres s'imposent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle comme le roman épistolaire et le roman-mémoires. Le recours à la théâtralisation est un moyen important bien qu'il soit contradictoire car, par l'usage de l'oral, deux codes s'opposent : l'un se fonde sur la spontanéité, la discontinuité, l'autre se réfère à la distance, à la continuité et au respect des règles syntaxiques. C'est dans ce sens que la conversation, le commerce font partie de la tactique narrative qui donnera un nouvel aspect au texte fictif.

Les Égarements du cœur et de l'esprit (1736-1738), roman-mémoires écrit à la première personne, raconte l'entrée dans le monde de Meilcour, un jeune homme de dix-sept ans, qui va s'éprendre de M^{me} de Lursay et de la jeune Hortense et qui va recevoir les leçons de Versac, un petit-maître accompli. Le roman est construit sur une série de scènes dialoguées, souvent assez longues. La conversation est le procédé qui permet à cet univers d'exister. Les personnages crébilloniens représentent une parodie de l'aristocratie du temps de la Régence et du règne de Louis XV : c'est donc une comédie de mœurs autant qu'un roman d'analyse morale. Versac, qui joue le rôle du mentor lors de la promenade à l'Étoile, semble posséder son langage, il représente l'honnête homme du siècle.

Le phénomène d'hybridité entre les genres dramatiques et poétiques² devient vraisemblablement concret avec Diderot qui en 1762, dans *l'Éloge de Richardson*, montre l'influence du théâtre sur le roman :

[...] Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : *Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu*. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que

2. Voir à ce sujet Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2016, p. 234-250, « Les *Égarements* : une comédie des contresens ».

j'étais satisfait de moi ! J'étais au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien³.

C'est dans ce sens que le langage parlé acquiert un tout autre statut en contribuant à doter l'œuvre littéraire d'un but moral et social. Cette volonté de transformer la dynamique du roman grâce à l'émergence de la conversation produit la théâtralisation du texte littéraire. La conversation prend alors diverses formes : on passe de la conversation galante et séductrice à la conversation mondaine, voire morale. Le dialogue exploité par Crébillon dans l'écriture de son roman-mémoires est inséré par les incises.

La conversation devient donc une tactique : le discours mondain s'organise autour des silences et se construit autour des détours. Le roman-mémoires, comme c'est le cas des *Égarements du cœur et de l'esprit*, est un roman rétrospectif qui nous rappelle l'autobiographie, où le narrateur expose une part de son intimité en développant des réflexions :

Ce qu'alors les deux sexes nommaient Amour, était une sorte de commerce ou l'on s'engageait, souvent même sans goût, où la commodité était toujours préférée à la sympathie, l'intérêt au plaisir et le vice au sentiment.

On disait trois fois à une femme qu'elle était jolie ; car il n'en fallait pas plus : dès la première assurément elle vous croyait, vous remerciait à la seconde, et assez communément vous en récompensait à la troisième.

Il arrivait même quelquefois, qu'un homme n'avait point besoin de parler, et ce qui, dans un siècle aussi sage que le nôtre, surprendra peut-être plus, souvent on n'attendait pas qu'il répondît⁴.

3. Diderot, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, édition établie et annotée par André Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1946, p. 1060.

4. Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, éd. de Jean Dagen, Paris, Garnier Flammarion, 1985, p. 71.

L'organisation du discours dans le texte

Les Égaréments du cœur et de l'esprit est un roman qui se focalise sur la conversation, comme le prouve la fréquence du choix des mots de *commerce* et de *conversation*. Le meilleur exemple en est la soirée mondaine chez M^{me} de Lursay dans la seconde partie (p. 139-164) avec les personnages principaux – Versac, Hortense, M^{me} de Sénanges – qui est une suite de « conversations » sur de nombreuses pages, avec des entrées en scène successives : « Nous avons épuisé à souper ce qu'il y avait de peu nouveau en médisance : sans cette ressource on soutient difficilement la conversation » (p. 159) ; l'on se parle « sur le ton de la bonne compagnie » (p. 154) et l'on débat sur ce qu'est la « *mauvaise compagnie* » (p. 156). Cette soirée développe ce que Charlène Deharbe a nommé une « scénographie conversationnelle⁵ ».

Le narrateur précise bien qu'il s'agit de « conversations », le discours mondain s'organise autour d'une alternance de répliques et de silences et se construit à l'aide de détours :

Elle regardait Versac avec une froideur singulière et une sorte de mépris qui ne laissèrent pas de me rassurer. Pour Monsieur de Pranzi, qui s'avisait aussi de lui donner des marques d'attention, elle ne daigna seulement pas témoigner qu'elle s'aperçût de sa présence. À peine Versac s'était-il assis, que Madame de Senanges, toujours ne sachant que dire, et n'en parlant que plus, se mit à l'interroger. Peut-on savoir, lui demanda-t-elle, d'où vient le Versac ? À quels divins amusements il avait destiné sa journée ? Quelle heureuse belle a tout aujourd'hui possédé ce Héros ? Vous demandez tant de choses, reprit-il, que je doute que je vous satisfasse sur aucune. Il devient discret, s'écria spirituellement Madame de Senanges, mais, Madame, ne vouloir pas nous dire ce qu'il a fait aujourd'hui, cela est admirable ! Pour moi j'en suis confondue au possible⁶.

5. Ch. Deharbe, *op. cit.*, p. 250.

6. Crébillon, *op. cit.*, p. 151.

Une nouvelle forme de roman se construit grâce à une somme d'échanges oraux entre les personnages, mais elle se manifeste aussi par un discours intérieur qui prend un aspect introspectif et qui concerne souvent des réflexions à visée morale :

Une chose m'embarrasse, interrompis-je. Comment des personnes qui n'ont rien appris, ou se sont cru dans l'obligation de tout oublier, peuvent-elles se parler sans cesse ? Il faut nécessairement avoir l'esprit bien fécond pour soutenir, sans les ressources que fournissent les diverses connaissances, une conversation perpétuelle⁷.

Les conversations nous montrent la puissance des mots qui deviennent étourdissants, tout comme le corps ou la sensation d'amour. C'est la façon de parler qui compte et qui est capable de séduire. Le pouvoir des mots devient plus important que le pouvoir du corps ou du sexe comme l'explique Versac au jeune Meilcour :

L'arrangement, ou plutôt l'abus des mots, tient lieu de pensées. J'ai vu beaucoup de ces gens stériles, qui ne pensent, ni ne raisonnent jamais, à qui la justesse et les grâces sont interdites, mais qui parlent avec un air de capacité des choses même qu'ils connaissent le moins, joignent la volubilité à l'impudence, et mentent aussi souvent qu'ils racontent, l'emporter sur des gens de beaucoup d'esprit, qui, modestes, naturels et vrais, méprisent également le mensonge et le jargon. Souvenez-vous donc que la modestie anéantit les grâces et les talents ; qu'en songeant à ce que l'on a à dire, on perd le temps de parler, et que pour persuader il faut étourdir⁸.

Versac devient un maître par la parole, qui est donc un ressort efficace de la machine de séduction. C'est par la conversation, par le commerce, que le personnage séduit et devient maître. Le langage oral l'emporte sur le langage corporel :

7. *Ibid.*, p. 220.

8. *Ibid.*, p. 216.

Vous me semblez vous contredire, interrompis-je, ce dernier précepte détruit l'autre ; si je deviens imitateur, je cesse d'être singulier⁹.

Il est important dans un premier temps de signaler que *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, comme les autres romans de Crébillon, ne rendent pas compte des évolutions des conventions graphiques qui gouvernent l'usage du dialogue au XVIII^e siècle. Il s'agit d'une question d'archéologie du texte et de ses conditions de réception qui sont en général obliées dans les éditions modernes¹⁰. Selon Vivienne Mylne¹¹ le dialogue constitue un élément de la narration, mais il convient de signaler que les conventions typographiques liées aux conventions esthétiques et idéologiques ont évolué. On constate que le dialogue faisait alors partie de la narration, du point de vue de la graphie ; le tiret qui indique un changement d'interlocuteur n'apparaît, sous l'influence de Marmontel, qu'au milieu du XVIII^e siècle.

Les Égarements du cœur et de l'esprit ne contient donc pas de représentation matérielle du dialogue : il n'y a aucune démarcation opérée par des guillemets entre la narration et le discours direct des personnages, pas de tiret ni de retour à la ligne pour signaler le début d'un dialogue ou un changement de locuteur.

Le dialogue se détache du texte lui-même et prend son autonomie, il fait partie de la tactique discursive. Il ne constitue pas seulement une parole, mais c'est aussi un fait prenant place dans la chronologie des événements romanesques et participant lui-même à la progression de l'action ; il devient ainsi un moyen de séduction. La rapidité des répliques prime sur la lisibilité des tours de parole. On note aussi l'emploi du verbe *répondre* : il n'accompagne pas nécessairement une réponse à une

9. *Ibid.*, p. 212.

10. Il est important de noter que Jean Dagen a respecté l'usage de l'époque de l'édition à laquelle il se réfère.

11. Vivienne Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, éd. Françoise Tilkin, préf. Jean Sgard, Paris, Universitas, 1994, p. 37-53.

question posée ; enfin on relève le verbe *reprendre* avec ses deux substituts plus rares mais qui jouent un rôle identique *repartir* et *répliquer*¹².

Les fonctions de la conversation

L'auteur signale l'importance de la conversation qui devient une partie essentielle du libertinage dans une stratégie de séduction :

Une conversation adroitement maniée amène souvent les choses qu'on a plus de peine à dire ; le désordre qui y règne, aide à s'expliquer ; en parlant, on change d'objet, et tant de fois, qu'à la fin celui qui occupe, s'y trouve naturellement placé. Dans le monde surtout, on se plaît à parler d'amour, parce que ce sujet, déjà intéressant de lui-même, se trouve souvent lié avec la médisance, et qu'il en fait presque toujours le fond¹³.

La communication verbale gagne un statut important dans le texte narratif en le théâtralisant. C'est dans cette perspective que nous mettons l'accent sur l'importance de la technique de l'oralité dans l'économie du roman-mémoires et que montrons le lien existant entre l'oralité et la théâtralisation du texte. Il est important dans ce sens de signaler l'importance de l'aveu dans notre texte : elle peut être perçue comme le point d'aboutissement d'une écriture qui place le lecteur dans une position de voyeur. Ce qui nous rappelle le théâtre, où l'aveu a un rôle important, surtout dans les tragédies. L'auteur des *Égarements* a le souci de la vraisemblance, car l'écriture a pour lui une finalité morale. Crébillon écrit pour instruire autant que pour divertir.

La théâtralité, qui domine dans le texte par le recours à la conversation permet ainsi aux personnages d'extérioriser leur point de vue et leurs sentiments :

12. Cette idée a été développée par Geneviève Salvan à partir de la sémiostylistique, de la pragmatique et des théories de l'argumentation, voir *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, Paris, H. Champion, 2002.

13. Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, éd. cit., p. 76.

Je ne savais pas qu'une femme suit rarement une conversation amoureuse avec quelqu'un qu'elle veut engager ; et que celle qui a le plus d'envie de se rendre, montre du moins dans le premier entretien, quelque sorte de vertu. On ne pouvait pas résister plus mollement qu'elle venait de faire ; cependant, je crus que je ne la vaincrais jamais ; je me repentis de lui avoir parlé, je lui voulus mal de m'y avoir engagé, je la haïis quelques instants. Je formai même le projet de ne lui plus parler de mon amour, et d'agir avec elle si froidement, qu'elle ne pût plus me soupçonner d'en avoir¹⁴.

Les Égarements du cœur et de l'esprit répondent à une véritable esthétique de salon, Crébillon y fait une peinture des mœurs de l'aristocratie de l'époque. L'auteur décrit avec précision le comportement des personnages et leurs dilemmes en l'accompagnant de changements de voix qui tantôt montent, tantôt baissent ou ralentissent pour prendre en compte l'état de ces personnages. Habituellement ce changement de voix est accompagné de verbes interlocuteurs qui se répartissent selon Dominique Maingueneau en verbes expressifs, résumés et opérationnels. Mais Crébillon utilise peu ces verbes, puisqu'on trouve dans son roman uniquement le verbe *s'écrier* ; les indices d'affectivité sont en général donnés par des adverbes comme *sèchement*, *doucement*, des gérondifs comme *en souriant*, *en bâillant*, par des signes de ponctuation, surtout par le point d'exclamation, et par des connecteurs conversationnels comme *quoi*, ou *ah* : « Ah ! finissons cette caquetterie, interrompit-elle : ou ne parlez plus sur ce ton, ou soyez du moins d'accord avec vous-même¹⁵ ».

Le choix du dialogue et de la conversation peut enfin s'expliquer à partir du regard que Crébillon a choisi de porter sur l'homme en décrivant le jeu de l'amour au sein de la société. S'il a voulu faire le tableau de la vie humaine, il l'a peint en actes, comme une réalité vivante. Le dialogue théâtralisé devient donc un lieu de relations galantes entre Meilcour et M^{me} de Lursay, là où se nouent et se dénouent des intrigues.

14. *Ibid.*, p. 83.

15. *Ibid.*, p. 114.

C'est une forme de *mimesis* de la relation mondaine. S'il est le lieu de séduction entre personnages, inversement le discours séducteur ne peut être séducteur que dans une situation dialogique¹⁶.

Les Égarements est un roman qui avance par les mots, qui compte plus sur eux que sur les événements. On met l'accent dans cette perspective sur le dernier entretien entre Meilcour et M^{me} de Lursay où cette dernière fait une confession et affirme sa supériorité sur le jeune homme. Cette scène dialoguée s'étale sur plus de dix pages (p. 232-246), c'est un duel où la dame triomphe. Elle commente d'abord ironiquement les mots de Meilcour : « Voilà, sans contredit, s'écria-t-elle, une belle phrase ! Elle est d'une élégance, d'une obscurité, et d'une longueur admirables¹⁷ ! » ; elle raille sa rhétorique, son « préambule ». Puis elle insiste : « Vous ignorez avec les femmes, jusqu'à la façon dont on doit leur parler. Ce que vous venez de me dire, par exemple n'est mal que par votre faute. Mieux dit, il aurait été plaisant¹⁸ ». Elle l'humilie aussi en citant ses mots : « [...] et si je puis vous le dire, c'est à vous, et non à moi, qu'il a plu de faire une belle résistance¹⁹ », ce qui va le faire « bégayer ». Jusqu'à ce que le ton change avec « le tour sérieux que notre conversation avait pris sur sa fin²⁰ », quand M^{me} de Lursay, la voix éteinte et les yeux baissés, a avoué son amour.

Conclusion

Ainsi, avec Crébillon l'oralité contribue à théâtraliser le roman, qui, comme on l'a montré, avance par le biais des conversations plus que des actions qui sont simples et peu nombreuses. Elle permet d'analyser le rituel social de l'amour, de comprendre les codes, de pratiquer une critique des valeurs à travers les mots dont il faut se méfier, de pénétrer les

16. Voir à ce propos Carole Dornier, *Le Discours de maîtrise du libertin*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 242-246 « La manipulation d'un jeune homme inexpérimenté ».

17. *Les Égarements*, éd. cit., p. 233.

18. *Ibid.*, p. 235.

19. *Ibid.*, p. 239.

20. *Ibid.*, p. 245.

intentions qui se cachent derrière des formules toutes faites. Cette théâtralité contribue à instaurer une complicité entre l'écrivain et le lecteur qui reconnaît des scènes topiques comme celle de l'aveu. En découvrant cette oralité dominante, le lecteur reconnaîtra le langage du monde qui l'entoure et aura le même rôle et le même plaisir que le spectateur dans une pièce de théâtre.

Le dialogue écrit dans *Proche lointain* de Martine Rouhart : une conversation ou une construction ?

Abdelhamid Bougaf

Université de Sfax, LARIDIAME

Dans le présent travail nous allons étudier les fonctions du dialogue écrit inséré dans le roman. Le dialogue, cette forme discursive, enchâssée dans une macrostructure telle que le discours narratif, mérite d'être étudiée parce qu'elle est fort complexe et problématique. À la fin du vingtième siècle, le lectorat ainsi que la critique ont constaté que le dialogisme ou la polyphonie ont envahi le discours universitaire, c'est-à-dire que la pluralité des voix, la stratification des prises de parole ont constitué un champ d'investigation. Mais le dialogue, puisqu'il est évidemment dialogique et parce qu'il s'amalgame souvent avec le théâtre, suscite moins de travaux que d'autres dispositifs modernes comme le discours indirect libre.

Certes on reconnaît le dialogue à sa forme graphique, marquée par le passage à la ligne et par les tirets. Mais cette reconnaissance visuelle, qui en fait une sorte de bloc de texte, pose un problème : comment se rattache-t-il à la narration tout en gardant le naturel recherché dans le dialogue ? Nous nous interrogeons pour savoir si le dialogue est un bloc de texte autonome c'est-à-dire un morceau à part du récit, voire un moment de paresse dans lequel le narrateur, sobre de narration, cède la parole aux personnages, si l'insertion du dialogue dans le roman est lié

à un effet de réel, nous rappelant la conception de Maurice Blanchot selon laquelle :

Dans les romans, la part dite dialogue est l'expression de la paresse et de la routine. Les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps dans le livre donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos¹

ou bien s'il est un moment qui s'inscrit dans la sémiotique générale du récit.

L'oralité suppose l'usage de la voix, la conjugaison du débit, du ton, du rythme et des inflexions vocales. Elle évoque le caractère non scriptural du discours ou d'un énoncé littéraire. Il découle de ce constat que l'écriture, qui apparaît désormais comme rupture avec l'oralité, peut supporter des voix. Certes le texte oral est fait pour être dit et non écrit, mais parfois il est des écrivains qui écrivent presque comme ils parlent. L'oralité que nous envisageons d'analyser dans notre article consiste à émailler le texte de mots empruntés à la langue parlée au registre familier.

Nous allons essayer de montrer que même s'il existe une opposition entre la littérature, voire la fiction, et la banalité quotidienne par le fait que la littérature vise le dépassement de la condition banale, refuse le lieu commun et tente de le transformer, Martine Rouhart dans son roman *Proche lointain*, en s'affrontant à l'ici maintenant de l'espace quotidien par le dialogue entre les personnages, tente de réconcilier le fictif et l'oral. L'œuvre est très proche d'une énonciation orale familière mais elle n'est pas loin d'une œuvre fictive, littéraire.

Nous allons essayer de montrer en premier lieu que l'omniprésence du dialogue dans le roman de Martine Rouhart est liée à un souci d'effet de réel. L'autrice a réussi à fondre la communication orale et

1. Maurice Blanchot, « La douleur du dialogue », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, p. 208-209.

l'écriture. Il faut souligner que l'introduction du langage parlé dans le langage littéraire apparaît comme l'appréhension d'un langage réel. Introduire la parole dans le champ de l'écriture, selon Barthes, est la caractéristique fondamentale de la littérature moderne. Cela marque « la réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes² ». Il faut signaler que l'intervention du quotidien dans les écrits modernes rend floue la distinction entre littéraire et non-littéraire. Mais dans la conception barthésienne, ce langage parlé est « pour l'écrivain, l'acte littéraire le plus humain³ ».

En deuxième lieu nous nous demanderons comment l'oralité est conçue comme un effet de fiction. Le dialogue écrit dans le roman *Proche lointain* joue en effet un rôle fondamental pour la construction du texte narratif ; son rôle pourrait être éminent étant donné qu'il est capable de remplacer l'action et de devenir lui-même récit.

Ne s'opposant pas à la littérarité, l'oralité pourrait être considérée comme une composante de l'organisation fictionnelle narrative. L'oralité telle qu'elle est définie par Gérard Genette repose comme on le sait sur un couple : fiction et diction. Elle ne vise pas seulement un échange conversationnel entre les personnages, mais elle constitue aussi le contexte où s'élabore le récit et se construit le sens et où se tisse une relation de complicité entre le narrateur et le narrataire.

Bref, nous allons ici étudier la représentation de l'oralité dans sa composante référentielle et fictionnelle. Le statut paradoxal de l'écrivain tel qu'il est conçu par Van Den Heuvel justifie cette dualité puisque l'écrivain est « l'addition de deux sujets, de deux identités, qu'il est tantôt instance du discours quotidien, tantôt instance du discours artistique⁴ ».

2. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 60.

4. Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, J. Corti, 1985, p. 57.

Le dialogue écrit : une conversation ?

Les écrivains d'ordinaire sont passionnément à la recherche de leur différence en refusant d'introduire dans leurs œuvres littéraires la banalité, le registre oral et les poncifs. Mais c'est par souci du naturel, du spontané et du vrai que Martine Rouhart ne veut pas malmener ni altérer la langue pour créer un nouveau langage. Le quotidien le plus banal constitue la trame de son roman : « nous discutons d'ailleurs durant près d'une heure, sans doute de sujets d'actualité qui s'étaient dans nos journaux. Nos propos s'enchaînaient dans une spontanéité harmonieuse⁵ ». Ainsi, elle insère dans son roman le dialogue qui a pour sous-bassement un langage horizontal, proche d'une énonciation orale.

Le dialogue est considéré comme un échange verbal, mimétique de la conversation. Il réfère *évidemment* à un échange que le lecteur reconnaît en voyant l'alternance des tirets qui introduisent ce qu'il va lire. Quand la romancière fait parler ses personnages dans une narration, en choisissant la forme du dialogue, elle tente de copier aussi exactement que possible l'allure et le ton d'une conversation réelle. Son art d'écrire imite la communication orale qui refuse de retrancher, resserrer et de condenser. Ainsi le roman n'est pas exempt de conversations téléphoniques entre le père (le narrateur) et sa fille (Claire), dont on peut citer un exemple :

- C'est moi, je ne te dérange pas ?
- Pas du tout ma chérie. Mais ta mère est sortie, elle retrouvait...
- C'est à toi que je voulais parler, Papa.
- Tout va bien ? Tu es bizarre... J'entends un boucan infernal, qu'est ce qui se passe, Claire ?
- Oh, laisse tomber... Papa, je crois que j'ai fait une bêtise.
- Ah !... Quel genre de bêtise ma Clarinette ?
- Eh bien, voilà. Sébastien m'a envoyé un texto.
- Ah ! Et ? m'exclamai-je avec un entrain bête.

5. Martine Rouhart, *Proche lointain*, Liège, Dricot, 2016, p. 13.

Le dialogue écrit dans *Proche lointain*

— Oh, Papa, arrête. C'était juste pour dire qu'il venait de voir un film qui déchire, je ne sais plus quoi, je n'ai pas même lu le titre. Je me dis maintenant qu'il a dû envoyer le même message à plein d'autres.

— Bon, d'accord, et où le problème ?

— Le problème ? C'est que j'ai répondu illico, stupidissime, crétine que je suis ! Oh, Papa. J'ai écrit, c'est sorti tout seul, je t'aime.

— Il le savait déjà, non ?

— Oui...enfin non, depuis le temps, il croyait que c'était fini. Je lui ai tant chanté l'amitié éternelle et patati et patata...

— Bon. Eh bien, maintenant il sait que tu l'aimes toujours. C'est mieux ainsi.

— Tu crois... ?

— Bien entendu. Et alors, et lui ? Il a dit quoi ?

— Il m'a donné rendez-vous demain soir, dans une pizzeria, tu sais la jolie près de l'église.

— Ah ! Très bien ! Tu dois être contente, non ?

— C'est chouette, laisse tomber Claire.

— Allez, ma fille, tu verras, il sera conquis. Tu vas le mettre dans ta poche, ce garçon !

— Oui, oui... Bon. Merci Papa. Je suis contente de t'avoir parlé. Je t'embrasse⁶.

À l'instar de maints écrivains qui ont voulu créer une écriture au plus près des modalités d'énonciation ordinaire, la romancière refuse le recours au « haut langage » de peur qu'il se produise une rupture inévitable entre ce que l'on écrit et ce que l'on vit. L'écriture de Martine Rouhart n'exclut pas une conversation téléphonique spontanée : les mots écrits sont les mots dits du père et de sa fille. De surcroît pour évoquer les souvenirs voire les réminiscences des personnages, parler de cette amitié irrésistible entre le narrateur et Jean-Louis, elle insère dans sa fiction le dialogue pour céder la parole à ses personnages en usant un langage simple, familier. Ainsi elle n'éprouve pas le besoin d'utiliser une

6. *Ibid.*, p. 36-39.

terminologie de luxe. En effet, elle revendique, au contraire, pour son écriture une sorte de « profil bas » conformément à la vie qui n'est pas exempte de clichés et de poncifs.

L'écriture n'apparaît pas comme une rupture avec l'oralité. La voix, le rythme et le ton de la parole, les gestes et mimiques sont le support du dialogue dans le roman de Martine Rouhart. L'écriture rouhartienne va vers une forme d'oralité, par l'expression orale, le registre familier, et l'abondance des lieux communs.

L'écriture de Martine Rouhart dans *Proche lointain* semble être une *praxis* semblable à celle de l'oralité. Le dialogue écrit est vu comme conversation ordinaire, comme une parole – car tout écrit est d'abord et avant tout prise de parole. L'écriture est le ton, le débit, le naturel de la parole de l'écrivain. Le texte de Martine Rouhart semble être un espace où la parole va émerger. « Le texte est lui-même une structuration spécifique d'une opération discursive⁷ ».

Les poncifs qui abondent constituent l'expression stylistique adéquate aux sujets simples comme l'amitié, la séparation, la maladie et la mort : la trame du roman rouhartien. Le lectorat trouve fréquemment des interjections comme « eh bien, ah, oh », rencontre des expressions orales qui ponctuent nos simples conversations « bon, d'accord, oui oui, merde, je coupe mes doigts », « pour ainsi dire » « prendre en flagrant délit ». La langue écrite est donc considérée comme un système spécifique en interaction avec la langue parlée.

Lieux communs, clichés et idées courantes constituent le clavier sur lequel joue essentiellement l'écriture de Martine Rouhart. Il est à signaler que l'esthétique du lieu commun ne signifie pas une faiblesse de style ou de pensée ni une platitude. Le dialogue à l'état brut, oral, c'est-à-dire tel qu'on l'entend partout dans notre vie quotidienne, sans être retravaillé sur le plan stylistique, manifeste une littérature discours.

Faire parler les personnages, c'est une façon de donner au texte qui s'écrit un statut romanesque et une crédibilité aussi bien aux yeux du scribeur qu'à ceux de ses lecteurs : « Pour donner plus de rapidité au

7. P. Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op. cit.*, p. 52.

dialogue, on supprime volontiers les mots *il dit, il répondit*, et autres semblables⁸ ».

Le dialogue écrit n'est pas toujours un échange verbal, mimétique de la conversation car comme l'écrivait Georges Poulet :

Dès que je remplace par les mots d'un livre ma perception directe de la réalité, je me livre à la toute-puissance du mensonge. Je dis adieu à ce qui est, pour feindre de croire à ce qui n'est pas [...] je me trouve la proie du langage [...]. Le langage m'entoure de sa fiction⁹.

Le dialogue écrit : une construction

Le dialogue est considéré par les théoriciens classiques comme une pause, une inaction, un endroit où l'auteur, sobre dans la narration, peut se livrer à l'ornementation rhétorique, aussi bien pour montrer sa virtuosité que pour exacerber l'émotion. Cependant il est de plus en plus évident, pour la critique, que le dialogue écrit ne peut pas être analysé comme un morceau à part. Il n'est bien compris qu'en le pensant dans ses rapports avec la narration. D'après la narratologie classique le récit raconte une histoire constituée d'une intrigue vécue par des personnages dans un cadre spatio-temporel donné, formée d'une succession d'événements et d'actions qui acheminent le roman vers un dénouement, mais il peut également comprendre des discours. Gérard Genette oppose d'ailleurs récit d'événements (*diégésis*, soit le récit proprement dit ou le texte du narrateur) et récit de paroles (*rhésis* – plutôt que *mimésis* –, soit le dialogue ou le texte du personnage).

Même si le dialogue est nettement séparé du récit par la ponctuation notamment par les tirets, il sert à informer sur l'action. Il accentue l'intensité du récit en faisant ressortir les tensions entre les deux amis. Comme en théâtre les dialogues dans le roman se passent souvent

8. Théodore-Henri Barrau, *Méthode de composition et de style*, Paris, Hachette, 1851, p. 124.

9. Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, J. Corti, 1971, p. 281.

d'incise et de guillemets pour s'immiscer dans le récit. En échangeant des informations, des secrets, Jean-Louis et le narrateur font avancer l'action. Loin d'être une pause conversationnelle, une inaction, le dialogue est une façon pour le narrateur de continuer son récit.

Dans un récit comportant un dialogue, si le narrateur choisit de faire entendre mot pour mot les paroles de sa fille Claire, de sa femme Judith et de son ami Jean-Louis c'est pour qu'ils prennent le relais et continuent ainsi la narration de leurs histoires. Leurs propos constituent la trame du roman. La conversation familière, cette pause-inaction, sert à faire avancer l'action.

L'emploi fréquent des verbes d'action dans les répliques vise à tisser l'histoire et à renseigner le lecteur sur quelques événements du récit et parfois à remplacer l'action. Dans ce sens Nathalie Sarraute constatait que le dialogue tendait « de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne¹⁰ ». Le dialogue est donc susceptible de supplanter la narration et l'action ; c'est d'ailleurs ce qui caractériserait le roman dialogué.

Il s'avère que le dialogue écrit cette forme, qui représente un espace communicatif entre deux ou plusieurs entités, a une valeur cognitive intéressante puisque le lecteur de *Proche lointain* ne cesse d'apprendre, sur le monde fictif, sur cette amitié perdue en lisant les révélations des interlocuteurs dans les échanges verbaux. C'est grâce au dialogue qui est sous forme d'aveux ayant une fonction heuristique que le lectorat comprend les motifs vrais de la séparation des deux amis. À la fin de la première partie du roman, Jean-Louis avoue avec sang-froid qu'il a renversé une femme arabe

[...] bref, après avoir pris un verre avec mes nouveaux collègues, je me mets en route pour rentrer. Crois-moi, ce n'étaient pas quelques bières qui me soulaient en ce temps-là. Le soir tombe. Pas un chat dehors. Je passe à bonne allure dans le village et voilà qu'en haut

10. Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », dans *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1956, p. 104.

de la côte, une bonne femme de type arabe avec un voile sur la tête (enfin ça, je ne l'ai vu qu'après dans le rétro)¹¹.

Le narrateur s'est donc vu contraint de prendre ses distances et de renoncer à son amitié avec Jean-Louis, cet assassin. Il s'avère que cet aveu, comme d'autres, constitue la pierre angulaire voire le moteur du récit du déclin d'une amitié qui a duré plus que vingt-trois ans. Par ce dialogue et cette révélation inattendue, les masques tombent et la diégèse connaît un autre tournant.

Nous ne nions pas que, comme le postulait Barrau, « le dialogue est souvent employé dans la narration ; il sert à faire connaître les pensées et les sentiments des personnages¹² ». Mais nous osons dire que le dialogue écrit n'est pas réduit à une pause, à une inaction, car il est souvent soumis à la narration et il se doit de servir le dessein narratif et celui du livre.

Les deux amis sont séparés. Mais le projet d'écrire un livre sur l'amitié les unit. En effet, la mise en abyme montre que le dialogue à propos du roman sert à construire le sens de la fin de cette histoire et la naissance du livre qui est coécrit par ces deux amis en instance de rupture :

« Cet amas informe, c'est une sorte de roman, enfin, un roman en devenir. Tu vois que j'y suis arrivé à la fin », dit-il dans un souffle.

Comme j'opine de la tête d'un air appréciateur, il poursuit sur sa lancée avant que je prononce le moindre mot : « Mais ce n'est pas à toi que je dois l'apprendre, c'est sûrement très mauvais au niveau de l'écriture. C'est pourquoi je voudrais que tu revoies ce manuscrit et que tu débrouilles pour le faire éditer.

— Ok, je vais le relire pour toi, le collationner et corriger si nécessaire...

— Ça, n'importe qui peut le faire, mon vieux.

Non, je te demande plus que cela. Ne change rien au fond, s'il te plaît, sinon ce ne serait plus mon livre. En revanche, tu complètes,

11. M. Rouhart, *Proche lointain, op. cit.*, p. 81.

12. T.-H. Barrau, *Méthode de composition et de style, op. cit.*, p. 123.

tu ajoutes tout ce que tu veux, tu as carte blanche. C'est original un livre d'hommes écrit à quatre mains »¹³.

L'histoire des personnages converge avec celle du livre : il faut qu'il y ait une séparation qui fortifie le lien amical et qui garantisse la naissance du livre – le livre est publié après le décès de sa source Jean-Louis. Grâce à ce dialogue le sens de l'histoire va être achevé, le livre va voir le jour. Il ne s'agit pas d'une conversation celle qui selon Oscar Wilde « [...] doit toucher à tout et ne se tenir à rien¹⁴ ».

Dans ce livre il n'y a que des paroles sur l'amitié irrésistible et sur le livre lui-même. Pourtant le livre n'est plus conçu comme discours, mais *texte*, dépersonnalisé, dépossédé du contact immédiat espéré avec le lectorat comme si la rhétorique et l'éloquence semblaient perdre de leur emprise. On passe donc de la littérature-discours à la littérature-texte.

Il est à souligner que le discours n'est pas le propre de l'oral. Il apparaît dans le roman non comme une pure conversation, mais comme moteur de fiction. Dans ce contexte Gérard Genette affirme : « Dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur¹⁵ » et conclut que « le narrateur est lui-même un rôle fictif¹⁶ ».

Conclusion

Le dialogue écrit inséré dans le roman répond à un double postulat : il est à la fois une pause conversationnelle et une construction narrative, voire une création. Cette ambivalence et cette dualité caractérisent le dialogue écrit, car une fois la greffe effectuée, le dialogue ne vise pas seulement à échanger des propos familièrement ; il perd son autonomie en s'amalgamant avec le récit et devient ainsi un moment du récit et un créateur du livre.

13. M. Rouhart, *Proche lointain*, *op. cit.*, p. 135-136.

14. Oscar Wilde, *Intentions*, « La critique de l'art », Paris, Stock, 1973, p. 139.

15. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 71.

16. *Ibid.*, p. 226.

Force est de rappeler que le dialogue écrit dans *Proche lointain* ne se borne pas à être assimilable à une simple conversation. Car, de l'oral à l'écrit, il y a plusieurs opérations réalisées exigeant, par-là, que l'analyse de cette forme doive tenir compte des niveaux sémantique, syntaxique, référentiel, énonciatif, intonatif, etc. Ainsi, d'un simple outil fictionnel qu'il était, le dialogue s'est transformé en une forme-sens autour de laquelle le récit (le texte fictionnel) se cherche, trouve ses points d'appui et se développe avec aisance. Le dialogue écrit est un morceau d'éloquence, tantôt compris comme une partie du discours, tantôt comme une figure du récit. Relevant de la scène, l'une des quatre temporalités de la narration, le dialogue d'après G. Genette constitue le moment mimétique du récit.

Il va sans dire que le dialogue romanesque obéit à une double logique, étant à la fois conversation et fragment narratif. Il est de plus en plus évident que ce morceau d'éloquence à part perd son isolement au sein de la structure narrative. Nous ne le comprenons bien qu'en le pensant dans ses rapports avec la narration. Toutefois il faudrait beaucoup de prétention pour conclure que nous avons supprimé l'aspect ambigu et problématique du dialogue.

Il nous semble important de noter que le regain d'intérêt pour cette forme d'écriture a été motivé non seulement par la production littéraire au xx^e siècle qui a débouché sur de nouvelles formes génériques tel le roman dialogué défini par Marie-Hélène Boblet comme « un texte de matière romanesque, envahi par le dialogue au point que la proportion entre le narratif et le discursif bascule au profit *exclusif* du discours¹⁷ », mais aussi par les recherches académiques, notamment dans des domaines comme la linguistique et la pragmatique, qui portent principalement sur les interactions verbales.

17. Marie-Hélène Boblet, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, H. Champion, « Littérature de notre siècle », 2003, p.13.

L'écriture à haute voix dans *Cristal* de Gilbert Naccache

Hanène Chelbi

Université de Sfax, LARIDIAME

C*ristal* de l'écrivain et militant tunisien Gilbert Naccache est une œuvre écrite en prison, sur des emballages de cigarettes de la marque « Cristal » et publiée en 1982. Elle est fondée sur l'enchevêtrement de deux récits : celui de son journal de prison et celui du récit fictif écrit à Borj Erroumi. Ce texte est écrit avec un style qui privilégie l'oralité, tout en recourant fréquemment à des procédés qui aggravent la voix de G. Naccache et la libèrent jusqu'à faire du mot, de tous les mots, une sorte d'onomatopées d'un cri d'un opprimé, et qui maintiennent une communication permanente avec son destinataire.

Quelles sont les marques de l'oralité dans *Cristal* ? Quelles sont ses valeurs ? Pour répondre à ces interrogations, nous aborderons, dans une première partie, les différents procédés marqueurs de l'oralité dans cette œuvre en focalisant essentiellement sur les procédés morphosyntaxiques et les procédés typographiques. Dans une seconde partie, nous éluciderons les différentes valeurs de l'oralité dans cette œuvre (valeurs expressive, psychique, cognitive, esthétique et communicative).

Les marqueurs de l'oralité

Gilbert Naccache utilise massivement les procédés typographiques. Son recours à un dispositif scriptural foisonnant fait preuve d'une sorte d'oralisation de son texte. Parmi les ressources typographiques qu'il emploie fréquemment, il y a l'italique, les guillemets, les parenthèses et les points de suspension. En effet, l'emploi de l'italique est presque ostentatoire dans *Cristal*. Nous ne parlons pas de l'italique de l'usage comme pour les titres des œuvres, mais celui du soulignement, de la mise en relief. Dans son récit biographique, il l'utilise pour insérer les textes qu'il produit, ainsi que les lettres. Quant au récit fictif, l'emploi de l'italique est pour insister sur son passage du statut du narrateur au statut du commentateur de son récit, qui communique avec son lecteur. Conséquemment, l'instance lectorale s'avère un interlocuteur qui prête l'oreille à l'écrivain. En outre, l'auteur utilise l'italique pour décrire le processus de la création de son texte, de la poétique de son récit. De surcroît, ce passage du récit au discours favorise un passage à un code oral, où l'écrivain s'adresse à son récepteur pour expliciter ses intentions les plus profondes, le déroulement de sa pensée quant à la production littéraire, la gestation de son œuvre. Soit l'exemple suivant :

Le décor du roman commence à se placer. Afif est, en apparence, tout le contraire d'un prisonnier : tout à fait inséré socialement avec son domaine professionnel d'activité qu'il domine à peu près. Je ne crois pas avoir choisi par hasard d'en faire un médecin : je connais un peu, mais de l'extérieur, des gens qui font ce métier, je ne risquais donc pas de me perdre dans les problèmes spécifiques à cette activité. J'étais obligé de supposer qu'Afif est un bon médecin que les difficultés qu'il peut avoir se situent dans son rapport avec la société, on voit déjà qu'il en a avec sa famille¹.

D'après cette assertion, l'écrivain dévoile les motivations et les finalités de son choix des différents traits de caractère de ses personnages, leur

1. Gilbert Naccache, *Cristal* [1982], Tunis, Mots passants, 2011, p. 30.

activité et témoigne de l'intention de l'auteur de partager ses réflexions, les détails de son acte d'écrire avec son lecteur qui s'avère son auditeur.

Dans le même sillage, l'usage de ce procédé typographique permet à l'écrivain de modeler son discours à son gré, selon ses intentions et ses caprices. Il lui permet, de même, de souligner les moments forts de son énoncé. Ce soulignement est réalisé grâce à l'opposition romain/italique. D'ailleurs, le recours au romain est réservé, dans le récit fictif, à la narration, ce qui accentue l'idée que l'italique est le marqueur d'une mutation chez l'instance auctoriale, puisqu'il s'agit d'un passage du statut d'un auteur qui raconte à un auteur qui commente, qui explique.

Outre l'italique, G. Naccache use fréquemment des guillemets, surtout dans son journal. Il s'agit de souligner quelques mots, d'insister sur leur signification, d'instaurer une distance entre ce qui est entre guillemets et ce qui est en dehors de ces guillemets. Ceux-ci sont, dès lors, un élément d'hétérogénéité discursive. Ce moyen typographique est un signe de démarcation. Citons les exemples suivants où tant de termes sont encadrés par des guillemets :

Aussi est-ce sans difficulté qu'après le départ de la majorité de la communauté juive, les arabes tunisiens ont « oublié » ses particularités. (Gilbert Naccache, *Cristal*, *op. cit.*, p. 153)

Tout de même, il faut que j'évoque un aspect qu'avait pris « la lutte idéologique » durant l'été 1974. (*Ibid.*, p. 250)

Nous n'aurions pas pu continuer notre vie de « troupes ». (*Ibid.*, p. 136)

Cela signifie que la femme que je fréquente est adorable, acceptera une relation superficielle, « libre ». (*Idem*)

Les guillemets sont donc utilisés pour mettre l'accent sur quelques termes bien déterminés. Ils miment la prononciation de ces mots à l'oral par une sorte de rupture dans la chaîne parlée et évoquent donc un aspect métalinguistique de l'écrit. Par ailleurs, J. Damourette précise :

Les guillemets ont pour but de reproduire dans l'écriture une modulation du langage oral. La chaîne phrastique est brisée,

l'intonation change ; les guillemets ouvrants font passer à cette intonation nouvelle les guillemets fermants la font cesser et ramènent, s'i y a lieu, l'intonation première. Le rôle général de cet appareil mélodique est d'indiquer que le sujet parlant ne prend pas la responsabilité de ce qu'il énoncé ainsi².

Cette affirmation dévoile le rôle inéluctable de ces signes graphiques dans la modalisation du discours, dans l'implantation du texte du côté de l'oral plutôt que de celui de l'écrit qui est devenu déterminé par le dire, par la situation de l'énonciation.

De même que les guillemets, le narrateur multiplie l'usage des parenthèses, surtout dans son récit autobiographique. Le recours à ce procédé remplit plusieurs fonctions. Le segment discursif encadré par ces parenthèses peut expliquer, commenter, etc. Nous pouvons citer les exemples suivants :

(la langue des juifs tunisiens, le judéo-arabe, est proche de l'arabe tunisien, mais suffisamment éloignée tout de même pour que l'accent soit très fort lorsqu'il parle arabe). (Gilbert Naccache, *Cristal*, *op. cit.*, p. 154)

(Je crois bien que la part de ma mère en la matière n'est pas négligeable). (*Ibid.*, p. 156)

Ces parenthèses permettent au sujet de hiérarchiser son discours, d'établir un autre espace de dire. Ce signe typographique sert à mener une opération de « décrochage typographique », en complexifiant l'énoncé que ce soit par une explication (premier exemple), soit par un commentaire (deuxième exemple), ou par une digression, bref, par un *j'ajoute quelque chose*. Il s'agit d'une incise dans le discours, qui permet, tel le cas du discours oral, au locuteur de s'adresser à son interlocuteur, de lui communiquer une information, un commentaire, une explication supplémentaire. Par ailleurs, ce procédé typographique marque l'énoncé par une discontinuité, qui est la marque particulière du code oral.

2. Jacques Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, p. 73.

Par conséquent, la dislocation qui s'opère au sein des phrases du texte de G. Naccache entraîne une oralisation de ses écrits par un changement du niveau d'énonciation, par un « dédoublement énonciatif » ostentatoire.

Au surplus, le scripteur de *Cristal* emploie d'une façon récurrente un autre signe typographique qui corrobore cet effet de discontinuité, voire d'inachèvement, à savoir les points de suspension. Effectivement, ce procédé de ponctuation marque en fait un long moment prolongé de réflexion, d'hésitation, voire d'accablement. Ce signe traverse le texte autobiographique de même que celui du récit fictif dans son intégralité pour céder la place à l'inachevé, à une pause interminable. Nous citons les exemples suivants :

Cette toux ne serait-ce pas..., mais non, c'est encore quelqu'un qui passe. (*Ibid.*, p. 34)

Aucune importance ! Comme tu es belle ainsi ! Et comme j'ai envie..., ajoute-t-il en regardant ce petit corps si joli dans l'eau. (*Ibid.*, p. 241)

Je sais, les conditions... cela ressemble à du Knock, des fois, ce que nous faisons, de la médecine abstraite, avec des maladies contre lesquelles le médecin seul se bat, le patient est tout juste le terrain de bataille. (*Ibid.*, p. 289)

Tu penses que j'étais plutôt intriguée, j'y suis allée en me demandant ce qu'il avait... (*Ibid.*, p. 243)

Le recours aux points de suspension dans ces différents exemples ne prend pas la même forme. Dans les trois premiers extraits, il s'agit de phrases inachevées, tronquées, où les points miment donc ce moment où le locuteur se livre au silence et à l'hésitation. De là, l'énoncé est très attaché à sa situation d'énonciation, à son moment de production et l'écrit s'avère la transcription fidèle, voire scrupuleuse de la parole du sujet parlant, avec tous ses différents phénomènes intonatifs et prosodiques. Quant au dernier exemple, ce même procédé de ponctuation est placé à la fin d'une phrase complète au niveau syntaxique et sémantique. Cependant, le recours aux points de suspension, dans ce dernier

exemple, annonce une prolongation permanente de la signification, un renoncement catégorique au mutisme, à l'aboutissement du dire, au dire. Force est de déduire que l'interlocuteur, face à un tel usage, devine le sens noyé dans le silence, suspendu entre dit et non-dit, voire indécidable. Toutes ces constatations inhérentes à l'emploi des points de suspension confirment l'idée que cette non-normativité et cette irrégularité, dues surtout à l'incomplétude des phrases, à leur dislocation et à leur bifurcation, témoignent que l'écriture est perçue comme moyen pour enregistrer graphiquement la parole.

D'après ces quelques développements sur la typographie, nous pouvons dire que le rôle de cette variété de signes typographiques est de trahir les structures mentales, les émotions, les rêves de l'auteur. C'est une façon de compenser un manque, celui des éléments de la communication orale.

De même que des marqueurs typographiques, G. Naccache use des marqueurs morphosyntaxiques. Les modalités phrastiques concourent à leur tour à marquer le texte par l'oralité. Nous nous focalisons ici sur la modalité interrogative prédominante dans le texte naccachien. Citons les exemples suivants :

Pas le droit ? Mais si, le Président a le droit. Impossible d'attaquer, de protester. Mais en politique, les choses changent, bientôt peut être...comment ? Qu'on vous montre le premier décret ? Celui de mars 1970 ? (*Ibid.*, p. 13)

Est-il besoin de s'interroger sur ce que pouvait signifier, pour le détenu isolé que j'étais, le fait de se demander si face à ce qui était pour lui l'arbitraire le plus total, ceux qu'il avait aimés sauraient se souvenir de lui ? Le fait est que, ne connaissant rien de l'itinéraire récent de ces amis dont je n'avais aucune nouvelle (mais cette absence de nouvelles n'étaient-elle pas en elle-même éloquente ?) (*Ibid.*, p. 14)

La plupart des interrogations, dans ces exemples, ne demandent pas de réponses (questions rhétoriques) et sont réalisées par une inversion de sujet ou par l'intonation. Ceci relève en fait de l'oral puisque le locuteur

mise sur la prosodie, sur la façon de prononcer et d'inverser les mots, étant donné que l'interrogation, à l'oral, se reconnaît à l'intonation montante. En outre, ces phrases interrogatives ouvrent la voie à une sorte d'interaction entre locuteur et interlocuteur, dans la mesure où cette modalité sert à demander une information. Cette demande instaure donc, même d'une façon virtuelle, une sorte de communication entre G. Naccache et son lecteur.

De surcroît, le choix du présent comme temps verbal par le scripteur-locuteur, dans *Cristal*, que ce soit pour commenter ou expliquer, dans son récit autobiographique, ou pour raconter (présent de la narration) dans son récit fictif accentue l'oralisation de son discours :

Le pavillon cellulaire n'est pas réservé aux politiques. Il reçoit également des détenus de droit commun. (*Ibid.*, p. 43)

Midi vingt. Afif Lakdar s'étire, s'assoit derrière son bureau. Repousse le fauteuil et, en refermant machinalement le tiroir métallique, jette un coup d'œil distrait par la fenêtre. (*Ibid.*, p. 20)

D'après ces deux exemples, le recours au présent constitue donc une tendance à accrocher le dire à son moment de production, à attacher l'énoncé à sa situation d'énonciation, à actualiser le discours de même que le récit, ce qui nous permet d'assister à l'acte de prononcer la parole, d'énoncer, de dire. Ainsi, ce qui est écrit sur la feuille fourmille de vie, de dynamisme, jusqu'à devenir sonore, assourdissant.

Dans la même perspective, G. Naccache utilise la deuxième personne du singulier « tu » pour s'adresser à son interlocuteur : « Tu lèves la main pour frapper à la porte. Et tu ne frappes pas, comme les cinq, six, dix fois précédentes. Et tu reprends le va-et-vient, vers le fond de la cellule, vers la porte. » (*Ibid.*, p. 33) En fait, l'écrivain raconte ici des actions qu'il fait lui-même chaque jour, mais au lieu de dire « je », il opte pour dire « tu ». Ceci traduit une intention affichée d'impliquer son lecteur, de l'influencer en recourant à un discours direct libre. Le récepteur se sent, dès lors, intégré dans le quotidien de l'écrivain par le fait non pas de lire mais d'écouter son discours.

De surcroît, dans le récit fictif que G. Naccache fait alterner avec son texte biographique domine le dialogue. En fait, cette composante constitue une spécificité de l'oral. Quand le dialogue est présent dans l'écrit, il sert à transcrire le langage parlé. L'usage de cette composante devient une sorte d'oralisation du récit, d'un « oral fictif », d'un « style oralisé ». Le récit ne progresse pas par la narration mais par la parole des personnages, par leurs interactions verbales, leurs discussions, leurs querelles, leurs affinités, etc. Le lecteur, face à ce texte, lit mais écoute de même ce que disent les personnages, décrypte leur discours, leurs mots, interprète leurs intentions, leurs pensées, devine leurs actes et leurs réactions. Il devient un lecteur omniprésent.

Les valeurs de l'oralité

Après avoir étudié ces différentes marques de l'oralité dans *Cristal* de Gilbert Naccache, nous tenterons de repérer les différentes valeurs qu'elles mettent en œuvre. En effet, ces marques peuvent avoir une valeur psychique dans la mesure où elles montrent l'état du locuteur, comme sa solitude, son isolement, son indignation à l'égard de la censure, de l'oppression, du racisme, de même que l'état de ses personnages dans son récit fictif. Le fait d'énumérer les phrases interrogatives, de recourir à des phrases tronquées, disloquées et inachevées, constitue une preuve d'un profond sentiment d'abattement, d'inquiétude et d'indécision chez l'écrivain.

Dans la même optique, ce dispositif d'oralisation a une valeur cognitive. Ceci est perceptible lorsque le scripteur fournit des explications et des commentaires à son lecteur, par les parenthèses ou par de longs paragraphes écrits en italique où il dévoile le processus de la production de son récit et sa genèse. Ce « savoir » transmis par les procédés de l'oralité souligne donc l'aspect épistémologique de l'écriture de G. Naccache.

D'un autre côté, le style oralisé chez le penseur tunisien permet aussi de parler d'une valeur communicative. La communicabilité est assurée par le recours à un dispositif typographique qui favorise l'implication du lecteur, tels que les guillemets qui invitent le récepteur à lire (voire

à écouter) certains mots, certaines phrases autrement, prudemment. Outre les guillemets, le segment énonciatif encadré par des parenthèses n'est qu'un message adressé clairement à celui qui lit, ce qui crée une sorte d'échange avec lui. De même, l'emploi du pronom personnel « tu » témoigne d'une tendance à établir des liens directs avec l'interlocuteur au sein du texte, à l'impliquer dans une conversation.

Par ailleurs, tous ces signes d'oralité dans *Cristal* ont de même une valeur esthétique, étant donné que ces marqueurs constituent une sorte de dérive stylistique chez G. Naccache. L'usage massif d'un appareil typographique qui place le style plutôt du côté de l'oral que de l'écrit constitue une sorte de « déviation » par rapport à la norme et accentue « la perceptibilité stylistique » qui « dépend de la relation entre les éléments verbaux non marqués et ceux qui sont marqués³. » Cette irrégularité stylistique confère au texte naccachien une certaine poésie ludique fondée sur le foisonnement des écarts (oral/écrit, italique/romain, récit/discours, etc.), sur un jeu polyphonique ostensible, dû à l'enchevêtrement de plusieurs voix dans le texte (voix du narrateur, voix du commentateur, voix du personnage principal). L'écrivain, par le biais des marqueurs de l'oralité, se mue en plusieurs instances. Il est à la fois narrateur, commentateur, personnage. Cette mutation confère au texte une sorte de jouabilité, d'inconstance, ce qui voue le lecteur à un grand travail de décryptage, de reconstitution de la signification, voire à un jeu. Le processus de réception s'avère en perpétuelle intermittence due aux ruptures sémantique et pragmatique qui accompagnent la mutation de l'entité auctoriale selon ses diverses tâches (narration, explication, commentaire, etc.). Par conséquent, la pratique lectorale se révèle dynamique, joueuse, où le récepteur expérimente plusieurs modalités de lecture, d'interprétation.

*

* *

3. Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, n° 15, 1997, p. 18 ([doi:10.3406/litt.1997.2429](https://doi.org/10.3406/litt.1997.2429)).

En guise de conclusion, *Cristal* est un texte qui confirme « la conception strictement instrumentale de l'écriture⁴ », dans la mesure où l'écrit dans cette œuvre n'est que la reproduction graphique du discours oral, l'enregistrement visible de la parole. G. Naccache transcrit ses réflexions, ses ambitions, voire ses délires. Il permet à son lecteur d'écouter ses voix et de suivre ses voies éclatées, disséminées. La mise en écrit de la parole naccachienne sollicite une pratique textuelle diverse, vertigineuse, où s'entrecourent plusieurs faits stylistiques, plusieurs marqueurs de l'oralité, tels que le système graphique varié, le recours au présent et au pronom personnel « tu », les tournures interrogatives, la dominante dialogale dans son récit fictif. Ce dispositif d'oralisation, avec ses différentes valeurs, incite l'instance lectorale à prêter l'oreille au texte, à partager avec l'écrivain les moments de la genèse de son œuvre, de sa création. Conséquemment, la poïétique de *Cristal* devient un sujet de communication entre le scripteur-locuteur et son lecteur-interlocuteur. Force est de dire que l'oralité libère G. Naccache du joug des conventions littéraires et ce ne serait, peut-être, qu'une forme de résistance contre l'oppression et la censure d'une dictature.

Bibliographie

- Anis, Jacques, « Les linguistes français et la ponctuation », *L'Information grammaticale*, 2004, n° 102, p. 5-10 ([doi:10.3406/igram.2004.2558](https://doi.org/10.3406/igram.2004.2558)).
- Authier, Jacqueline, « "Parler avec des signes de ponctuation", ou : de la typographie à l'énonciation », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain – Vincennes (DRLAV)*, 1979, n° 21, p. 76-87 ([doi:10.3406/drlav.1979.945](https://doi.org/10.3406/drlav.1979.945)).
- Damourett, Jacques, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, 1939.
- Delomier, Dominique, Esquenet-Bernaudin, Monique, « L'écrit dans le sillage », *Langue française*, 1991, n° 89, p. 86-98 ([doi:10.3406/lfr.1991.5765](https://doi.org/10.3406/lfr.1991.5765)).
- Gadet, Françoise, « Le parlé coulé dans l'écrit : le traitement du détachement par les grammaires du xx^e siècle », *Langue française*, 1991, n° 89, p. 110-124 ([doi:10.3406/lfr.1991.5767](https://doi.org/10.3406/lfr.1991.5767)).
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1980.

4. Jacqueline Authier, « "Parler avec des signes de ponctuation", ou : de la typographie à l'énonciation », *DRLAV*, 1979, n° 21, p. 76 ([doi:10.3406/drlav.1979.945](https://doi.org/10.3406/drlav.1979.945)).

L'écriture à haute voix dans *Cristal*

- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1999.
- Naccache, Gilbert, *Cristal*, [Tunis, Salammbô, 1982], Tunis, Mots Passants, 2011.
- Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, J. Corti, 1999.

DEUXIÈME PARTIE

Oralité
et mécanismes
narratifs

Casanova ventriloque : fictions d'oralité dans l'*Histoire de ma vie*

Jean-Louis Haquette

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

 <https://orcid.org/0000-0001-5689-5702>

Il y a un certain paradoxe à choisir l'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova comme champ d'étude de l'oralité dans le cadre d'un collectif consacré à la fiction narrative. Puisque le texte relève du genre des mémoires ou de l'autobiographie, il semblerait qu'il n'appartienne pas au domaine de la fiction. Dans le cas particulier de l'aventurier vénitien, la critique a toujours dû tenir compte d'une tension entre vérité et fiction. Casanova étant soupçonné d'une forte propension à l'affabulation, il s'est souvent agi de développer une recherche historique minutieuse dans l'objectif d'attester des faits racontés ou de dénoncer le « roman d'une vie¹ ». Plus récemment, tout en considérant le fonds vécu du récit, on a montré tout ce qui, dans son écriture, relève des modèles fictionnels. Dans les deux cas, la fiction narrative entre en jeu, de façon centrale. Comme l'écrit Jean-Christophe Igalens, l'un des derniers éditeurs du texte : « Ce rapport consubstantiel au roman et à la fiction est bien plus déterminant pour l'*Histoire de ma vie*, que le partage entre autobiographie et mémoires tel que nous le percevons aujourd'hui² ». Le

1. Gustav Gugitz, *Giacomo Casanova und sein Lebensroman. Historische Studien zu seinen Memoiren*, Vienne, Ed. Strache 1921, p. 280-283.

2. Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. J.-C. Igalens, E. Leborgne, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2013-2016, 3 vol., vol. 1, p. xLI (désormais *HDMV*).

même critique parle aussi d'un « dialogue ininterrompu avec les fictions, qu'elles soient d'inspiration libertine, picaresque ou sentimentale³ ». Et il ajoute : « *l'Histoire de ma vie* fait sans cesse entendre des échos fictionnels [...] éléments constitutifs et signifiants de l'œuvre⁴ ». Ces analyses se situent dans la lignée de la lecture très suggestive proposée autrefois par René Démoris, qui reliait la naissance de l'autobiographie de l'homme sans nom au modèle du roman-mémoires⁵.

Se pencher sur le statut de l'oralité dans le « plus précieux palimpseste du XVIII^e siècle », pour reprendre une formule de Stefan Zweig⁶, permet d'interroger le sens du recours à la parole orale dans le projet d'écriture de Casanova. Il ne peut s'agir, vu l'ampleur textuelle de *l'Histoire de ma vie*, d'être exhaustif, mais seulement de tenter d'être suggestif, à partir d'une sélection, assez réduite, d'exemples significatifs. J'envisagerai d'abord l'oralité comme matrice de la narration, pour l'étudier ensuite comme principe d'animation et de structuration du récit.

Il faut d'abord souligner en effet que chez Casanova, la matrice du récit est bien orale, même s'il ne s'agit pas d'un récit présenté comme oral, à la différence de bien des fictions romanesques du XVIII^e siècle, de *Manon Lescaut* à *Paul et Virginie* : on se souvient du récit oral de Des Grieux adressé à l'homme de qualité, dans l'auberge de Calais, comme de celui du voisin de Paul et de Virginie, adressé à un voyageur anonyme, double fictif de l'auteur. Dans les deux cas, il s'agit d'une fiction énonciative initiale, vite oubliée, car les marques de l'oralité supposée du récit sont par la suite très rares. C'est tout le contraire chez Casanova. L'oralité n'est pas chez lui une fiction énonciative, elle est la modalité native de la narration. Le récit est la mise par écrit d'une énonciation orale.

3. *Ibid.*, p. XL.

4. *Ibid.*, p. XLI.

5. René Démoris, « Introduction », in Casanova, *Mémoires 1744-1756*, Paris, Garnier Flammarion, 1977.

6. Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie, Stendhal, Casanova, Tolstoï*, trad. fr. Alzir Hella, Paris, P. Belfond, 1996, p. 94.

C'est explicitement le cas avec le premier texte autobiographique du Vénitien, le récit de la fameuse fuite de la prison du palais ducal de Venise :

Je ne me sens plus la force nécessaire à narrer ce fait, et je n'ai pas non plus celle de dire aux curieux, qui me pressent de le leur réciter, que je ne l'ai pas [...]. Pour narrer il faut avoir la faculté de bien prononcer. La langue déliée ne suffit pas, il faut avoir des dents, car les consonnes auxquelles elles sont nécessaires composent plus d'un tiers de l'alphabet, et j'ai eu le malheur de les perdre. L'homme peut s'en passer pour écrire, mais elles lui sont indispensables s'il veut parler et persuader⁷.

La portée de la déclaration va au-delà de la distance humoristique face au vieillissement. C'est profondément le modèle de la conversation orale qui est donc présent derrière la première esquisse autofictionnelle de Casanova, écrite plus de vingt ans après les faits.

Au-delà de cette constatation à la fois brutale et amusée, lorsque Casanova parle de l'écriture de ses mémoires, c'est sous la forme d'un soliloque, d'un récit d'abord destiné à lui-même : « je narre à l'air pour me faire rire⁸ ». En écrivant, il se parle et il écrit comme il parle :

Dans cette année 1797, à l'âge de soixante et douze ans, ou je peux dire vixi, quoique je respire encore, je ne saurais me procurer un amusement plus agréable que celui de m'entretenir de mes propres affaires, et de donner un noble sujet de rire à la bonne compagnie qui m'écoute, qui m'a toujours donné des marques d'amitié, et que j'ai toujours fréquentée⁹.

7. Casanova, *Histoire de ma fuite*, Leipzig, Le Noble de Schönfeld, 1787, p. 13-14.

8. Lettre à J.-F. Opiz, 20 février 1792, in *HDMV*, III, annexes, p. 1194-95. Dans la préface de 1797, Casanova reprend l'expression, avec une variante verbale : « Membre de l'univers, je parle à l'air, et je me figure de rendre des comptes de ma gestion, comme un maître d'hôtel le rend à son seigneur avant de mourir. » *HDMV*, I, p. 8.

9. Préface, *HDMV*, I, p. 7.

L'entretien avec soi-même est premier, mais, malgré la solitude de Dux, le cercle de la « bonne compagnie » demeure à l'horizon de la narration ; puisqu'il est le plus souvent absent, il ne peut plus être rejoint que par l'écriture, forme de conversation différée. Helmut Watzlawick souligne à juste titre cet aspect :

[...] Casanova écrit dans une sorte d'exil intérieur, se réfugiant dans ses souvenirs pour oublier les tracasseries, pour s'amuser tout seul dans la reconstruction de ses plaisirs. Il se raconte à lui-même sa vie et on pourrait s'imaginer qu'il se dicte son texte à haute voix. Nous rencontrons son style « oral » à chaque page du manuscrit ; on serait tenté de le considérer comme l'ingrédient secret de la vivacité et du succès durable des Mémoires¹⁰.

Casanova reproche d'ailleurs à Rousseau de ne pas « écrire comme on parle »¹¹.

Partant d'un soliloque, mis par écrit, Casanova est passé progressivement à l'idée d'une diffusion imprimée, notamment après la lecture de ses manuscrits par certains proches, dont le prince de Ligne. Mais le texte relève bien dans son ensemble de cette Europe de la conversation qui caractérisa le siècle des Lumières. Casanova possède à la fois une compétence, d'origine orale, à produire un récit alerte et une capacité particulière à faire parler ses personnages. Cet art de la parole, qui lui servit de passeport au long de ses aventures, est thématiqué dans le récit de vie : Casanova se met en scène dans la position du causeur, et pas seulement à l'intérieur du cercle du salon, mais dans tous les lieux sociaux.

10. Helmut Watzlawick, « Mémoires et thérapie : les anticonfessions de Casanova », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1997, n° 41, p. 286.

11. « [...] l'auteur que je viens de nommer, qui n'écrivait pas comme on parle », *Histoire de ma fuite*, *op. cit.*, p. 11.

La parole comme sésame

L'oralité fait partie de la mise en scène du soi : elle met en évidence un esprit de répartie qui fait mouche, et peut facilement servir de sésame social. J'en ai retenu un exemple au début du premier séjour parisien¹² de Casanova, qui est alors encore étranger à la société de cour. C'est au théâtre de l'Opéra qu'il rencontre M^{me} de Pompadour. Comme on le sait, les salles de spectacle transposent les hiérarchies sociales. Casanova est un simple particulier, mais, recommandé à l'ambassadeur de Venise, il accompagne celui-ci et bénéficie d'une place assise, au parquet, c'est-à-dire au parterre. Les aristocrates occupent quant à eux les loges. Il se trouve que la place de Casanova se situe juste en dessous de la loge de la maîtresse de Louis XV. Tout un passage relate cette représentation lyrique, en mettant en scène ce qui se déroule dans la salle autant que sur les planches, et en donnant à l'aventurier italien le premier rôle. La scène articule une série de deux réactions involontaires de Casanova à trois bons mots, qui lui ouvrent les portes du cercle de la favorite.

Dans un premier temps, il s'agit d'un éclat de rire, qui est perçu comme incongru par un familier de la marquise, le duc de Richelieu, et donne lieu à un mini duel verbal :

J'étais assis dans le parquet précisément au-dessous de la loge où se trouvait Mme de Pompadour, que je ne connaissais pas. À la première scène voilà la fameuse Le Maur, qui sort de la coulisse et qui, au second vers, fait un cri si fort, et si inattendu que je l'ai cru devenu folle. Je fais un petit éclat de rire de très bonne fois, n'imaginait pas qu'on pourrait le trouver mauvais. Un cordon bleu [le duc de Richelieu] qui était auprès de la Marquise [de Pompadour] me demande sec de quel pays je suis et je lui réponds sec que j'étais de Venise.

— Lorsque j'ai été à Venise j'ai aussi beaucoup ri au récitatif de vos opéras.

12. De juillet 1740 à l'automne 1752. Ce séjour précède de quatre ans l'arrestation à Venise et la fuite de la prison des plombs (nuit du 31 octobre 1756).

— Je le crois Monsieur et je suis aussi sûr que personne ne s'est avisé de vous empêcher de rire¹³.

C'est l'aplomb de Casanova qui se manifeste une fois de plus. Il l'emporte visiblement sur le duc par son impertinence, en mettant les rieurs, en l'occurrence la maîtresse du roi, de son côté. Le dialogue se déplace, et fait intervenir la favorite :

Ma réponse un peu verte fit rire Mme de Pompadour qui me demande si j'étais vraiment de là-bas.

— D'où donc ?

— De Venise.

— Venise, Madame, n'est pas là-bas ; elle est là-haut.

On trouva cette réponse plus singulière que la première, et voilà toute la loge qui fait une consultation pour savoir si Venise était là-bas, ou là-haut. On trouva apparemment que j'avais raison, car on ne m'attaqua plus¹⁴.

On notera que le bon mot concerne la patrie de Casanova, son appartenance à la République de Venise lui étant comme un titre de noblesse et l'objet d'une réelle fierté.

C'est ensuite une manifestation physiologique dérangeante – Casanova se mouche fréquemment – qui va provoquer le deuxième bon mot.

J'écoutai l'opéra sans rire, et comme j'étais enrhumé, je me mouchais trop souvent. Le même cordon bleu, que je ne connaissais pas, et qui était le Maréchal de Richelieu, me dit qu'apparemment les fenêtres de ma chambre n'étaient pas bien fermées. — Demande pardon Monsieur ; elles sont même *calfourrées*. On rit beaucoup et

13. *HDMV*, I, p. 774.

14. *Ibid.*, p. 774 et 776.

j'en fus mortifié parce que je ne m'étais pas aperçu que j'avais mal prononcé le mot calfeutrées¹⁵.

C'est sur un élément de pure oralité que repose la boutade involontaire de Casanova : la prononciation italianisée du français par Casanova donne un sens grivois à une déclaration banale. L'aventurier ne dit pas s'il saisit l'équivoque et la raison des rires, mais on peut lui faire crédit en la matière... Dans la rédaction alerte des mémoires, il insiste seulement sur sa honte à ne pas prononcer correctement le français.

Voilà Casanova entré en conversation avec un duc et pair et avec la maîtresse du roi... Un troisième bon mot va achever de le poser comme personnage intéressant aux yeux de la « bonne compagnie » qui accompagne M^{me} de Pompadour :

Une demi-heure après M. de Richelieu me demande laquelle des deux actrices me plaisait davantage pour sa beauté.

— Celle-là.

— Elle a de vilaines jambes

— On ne les voit pas, Monsieur, et après, dans l'examen de la beauté d'une femme la première chose que j'écarte, ce sont les jambes.

Ce bon mot-là dit par hasard et dont je ne connaissais pas la force, me rendit respectable, et fit devenir la compagnie de la loge curieuse de moi. Le Maréchal sut qui j'étais de M. Morosini même, qui me dit que je lui ferai plaisir à lui faire ma cour. Mon bon mot devint fameux et le Maréchal de Richelieu me fit un accueil gracieux¹⁶.

On voit bien comment une étape est ici franchie : ce qui aurait pu n'être qu'une conversation anonyme et amusée, mais sans suite, entre personnes réunies par le hasard d'un spectacle, se transforme en véritable scène de présentation. Les identités se révèlent, et voilà Casanova introduit auprès des grands du royaume. On notera comment l'oralité plaisante provoque l'ellipse des conditions sociales, car rien ne relie le

15. *Ibid.*, p. 776.

16. *Loc. cit.*

roturier vénitien au duc porteur de l'ordre de Saint-Michel (le cordon bleu, deux fois mentionné dans le récit). L'écrivain qu'est aussi Casanova joue sur le mot « respectable » : c'est en n'étant pas respectable, en rompant les conventions et en jouant avec l'érotisation du discours que Casanova inspire un « respect » dont la nature est profondément ambiguë. Quoi qu'il en soit, voilà Casanova lancé sur la scène parisienne, par sa simple parole, et, prétend-il, de façon partiellement involontaire.

Il faut souligner dans ce contexte la distance amusée de l'étranger vis-à-vis de son rapport à la langue, marqué par son accent italien. Casanova faire rire de lui, mais cela tourne à son avantage. Cette absence d'amour-propre, ou cet humour, pour employer un terme du siècle suivant, est assez caractéristique de l'être au monde de l'aventurier, ce qui n'exclut pas, en certaines occasions, comme on le verra plus loin, une susceptibilité affirmée.

L'échange social s'enclenche par l'oralité pure, avant même la parole : cri et éternuements ; il se développe avec le bon mot, volontaire ou pas, et s'épanouit avec le rire, ciment de la communauté qui se crée. L'écrit vise ensuite à restituer au plus près le présent de la scène, malgré la distance temporelle de plusieurs décennies... Il faut dire que Casanova y excelle le plus souvent, dans le premier jet de sa rédaction. Lorsque, et c'est le cas ici, on dispose de la version de 1789 et de la réécriture de 1791-1792 on peut mesurer la « littérisation » du récit en vue de la publication¹⁷. Casanova retranche les échanges au style direct, pour adopter le style indirect, qui met à distance l'oralité. On remarque aussi des modifications de contenu : c'est la marquise qui interroge Casanova sur son rhume... Un académicien disserte sur « là-haut » ou « là-bas ». L'aventurier insiste enfin sur le caractère involontaire de l'équivoque sur le verbe « écarter », face à l'ambassadeur qui est persuadé que c'était une saillie volontaire. La seconde version est donc plus précise, mais moins proche du récit oral initial. La preuve de l'oralité originelle de la scène est livrée par Casanova lui-même, dans la seconde version : il déclare

17. Le passage est donné en annexe, d'après l'édition Igalens-Leborgne (Paris, Laffont, « Bouquins », 2013-2016, 3 vol.) qui propose les deux rédactions en parallèle.

que le jour même, « au souper de Silvia [Balletti], [le récit de] tout ce qui m'était arrivé à l'opéra fit la gaité de la table¹⁸ ».

Parole d'honneur

L'échange oral peut avoir un enjeu plus important, financier ou même vital. C'est le cas d'un événement de la vie parisienne de Casanova, quelques temps plus tard. L'aventurier a rencontré le comte de La Tour d'Auvergne chez une actrice de la Comédie-Italienne, Camille¹⁹. Ils deviennent amis à la suite d'une aventure grivoise. L'aristocrate, qui a la passion du jeu, lui demande un jour de lui prêter 100 louis, pour rembourser une dette.

L'échange oral commence à la réponse de Casanova :

— Je ne les ai pas. Voici ma bourse toute à votre service, lui dis-je, où il y en a dix ou douze.

— Il m'en faut cent, et d'abord, puisque je les ai perdus hier au soir sur ma parole chez la princesse d'Anhalt.

— Je ne les ai pas

— Un receveur de la loterie doit en avoir plus de mille.

— D'accord, mais ma caisse est sacrée : je dois la consigner à l'agent de change aujourd'hui en huit.

— Cela ne vous empêchera pas de la consigner, puisque samedi je vous les rendrai. Otez de votre caisse cent louis et mettez-y à la place ma parole d'honneur. Croyez-vous qu'elle vaille cent louis²⁰ ?

La scène se joue à front renversé : pour l'aristocrate, entre la bourse et la caisse, il doit y avoir communication, alors que pour l'aventurier, qui

18. *HDMV*, I, p. 78r.

19. De son nom complet Jacoma Antonia Camilla Veronese (1735-1768). Voir sa notice biographique *HDMV*, I, Annexes, p. 1537-1538. Casanova écrit deux poèmes en son honneur. C'est le plus souvent par le milieu italien que Casanova rencontre l'aristocratie française.

20. *HDMV*, II, p. 88-89.

est alors directeur de la loterie royale, la caisse est « sacrée »... L'échange relève du dialogue théâtral autant que de la conversation : on notera la répétition de « Je ne les ai pas », le polyptote « doit en avoir », la reprise du verbe consigner, et la question rhétorique sur la valeur financière de la parole.

Tout le récit va tourner autour de ce que vaut la « parole » du comte, promesse orale censée garantir l'emprunt, parole d'honneur, typique de la valeur aristocratique. Le lecteur a déjà anticipé la suite : le comte ne respectera bien sûr pas le délai qu'il a fixé ; à la lettre, il ne tiendra pas parole. Casanova se voit forcé de mettre sa bague en gage pour obtenir la somme manquante et la remettre dans la caisse de la loterie. La deuxième partie de l'anecdote va prolonger le renversement de l'ordre des valeurs, car dans cette histoire, c'est Casanova qui sera le véritable homme d'honneur :

Trois ou quatre jours après voilà La Tour d'Auvergne sur l'amphithéâtre de la Comédie française qui m'approche et me fait des excuses. Je lui réponds en lui montrant ma main sans bague, et lui disant que je l'ai engagée pour sauver mon honneur ; il me répond d'un air triste qu'on lui avait manqué, mais qu'il était sûr de me rendre la somme le samedi ensuite ; et je vous donne, me dit-il, ma parole d'honneur²¹.

La répétition de la parole d'honneur, déjà vidée une fois de sa valeur, pique au vif le Vénitien, qui décoche à l'aristocrate une des pointes dont il a le secret, une parole qui est une arme et qui fait mouche ; elle dénie tout valeur à une parole non tenue, fausse monnaie dont abuse l'aristocrate²² :

21. *Ibid.*, p. 89.

22. Réalité sociologique, le non-remboursement des dettes aux roturiers par les représentants de la noblesse est devenu un *topos* littéraire, dont l'exemple le plus connu est la scène de Don Juan et de M. Dimanche chez Molière.

— Votre parole d'honneur est dans ma caisse ; ainsi permettez que je n'y compte plus dessus : vous me rendrez les cent louis quand vous voudrez.

À ces paroles j'ai vu ce brave seigneur devenir pâle comme un mort.
— Ma parole d'honneur, me dit-il, mon cher Casanova, m'est plus chère que la vie, et je vous donnerai les cent louis demain à neuf heures du matin, à cent pas du café qui est au bout des Champs Elysées. Je vous les donnerai en tête-à-tête, personne ne nous verra, j'espère que vous n'y manquerez pas, et que vous aurez votre épée comme j'aurai la mienne²³.

La réaction du comte de La Tour d'Auvergne est typique du code d'honneur aristocratique : la mise en jeu de la vie est censée garantir la valeur de la parole... et se profile un défi en duel, car il est assez clair que l'évocation du remboursement n'est autre chose qu'une figure de style : c'est la mort de Casanova qui est envisagée, pour éteindre la dette... Celui-ci en est bien conscient et fait retraite, non sans décocher un dernier trait :

— C'est bien désagréable, Monsieur le comte, que vous veuillez me faire payer si cher un bon mot. Vous me faites infiniment de l'honneur, mais j'aime mieux vous en demander pardon, si cela peut empêcher cette fâcheuse affaire²⁴.

Le lexique financier est de nouveau convoqué : le bon mot vaudrait la vie de Casanova s'il acceptait le duel, ce qui lui semble excessif, mais souligne par contraste la dévaluation de la parole aristocratique. Casanova entre pour la forme dans la logique nobiliaire ; il professe que le comte lui fait « infiniment de l'honneur ». Un noble honore en effet un roturier en le provoquant en duel, puisqu'on ne prend l'épée, symbole du statut d'aristocrate, qu'entre pairs. Cependant, c'est bien un autre code d'honneur qui est celui de Casanova... un code fondé

23. *Loc. cit.*

24. *Loc. cit.*

sur la parole donnée mais non exhibée comme fausse monnaie. Cela ne manque évidemment pas de sel chez un aventurier qui fut aussi en partie un escroc²⁵.

Quoi qu'il en soit, la répartie spirituelle, orale, du roturier prend ici la place de la parole d'honneur de l'aristocrate... Sésame social, elle est devenue à la fois une arme et une valeur en soi.

Infâme gazetier

Dans le passage à l'écrit, le récit opère des modulations de la parole orale rapportée, afin de donner un rythme mais aussi de rendre plus saillants certains moments. L'oralité sert alors de soulignement des enjeux interprétatifs. C'est le cas, parmi d'autres, d'un démêlé à Cologne, au printemps 1767, avec un journaliste, où l'on va retrouver la question de l'honneur de Casanova. Ce dernier a été forcé de quitter Vienne, où il avait passé l'hiver, et décide de se rendre de nouveau à Paris. Sur la route, il choisit de passer par Cologne, pour une question d'honneur :

J'avais lu à Dresde sur la gazette de Cologne que *le sieur Casanova ayant reparu à Varsovie après une absence de deux mois, il avait reçu ordre de partir, le roi ayant su plusieurs histoires qui l'obligèrent à défendre sa cour à cet aventurier*. Cet article, que je ne pouvais digérer, m'avait déterminé à faire une visite à Jacquet auteur de cette gazette. Le temps était arrivé²⁶.

Les événements dont il est question sont liés au duel de l'aventurier avec le comte Braniski en Pologne en mars 1766. Ayant blessé le noble

25. C'est La Tour d'Auvergne qui introduira Casanova auprès de sa tante M^{me} d'Urfé, qui fut victime pendant des années de sa crédulité au profit de la bourse d'un Casanova dénué de scrupules...

26. *HDMV*, III, p. 498. C'est dans le numéro 66 de l'année 1766 que cette gazette, publiée en français, annonce cette nouvelle : « Le Sieur de Casa-Nuova, assez connu dans les Feuilles, aiant voulu reparoitre icy, ces jours derniers, la Cour lui a ordonné d'en sorti au plutôt [sic] », *Gazette de Cologne*, n° 66, vendredi 22 août 1766, nouvelle datée du 30 juillet, n.p.

polonais, il se voit contraint de quitter la Cour. C'est ce duel qui fut à l'origine de son premier écrit autobiographique, dans lequel il voulait rétablir sa réputation en donnant sa version des faits.

Le début du récit de la rencontre avec Jacquet²⁷ n'utilise que le discours indirect, jusqu'à ce que Casanova révèle son identité au discours direct, de façon assez théâtrale :

Je vais chez Jacquet armé de pistolet, et de ma canne avec nulle autre intention que celle de la bâtonner.

J'arrive chez lui, la servante me montre la chambre où le gazetier Jacquet travaillait tout seul à sa gazette, elle était au rez-de-chaussée, et la porte, dans la chaleur qu'il faisait, était ouverte. J'entre, et il me dit qui est là sans me regarder et sans cesser d'écrire. Je me mets debout devant lui, et il me demande ce que j'ordonne en me regardant. C'était un homme avec lequel j'aurais pu me battre, je ne devais donc avoir aucun scrupule à le bâtonner. — Je suis, infâme gazetier, ce Casanova aventurier, dont tu as diffamé le nom dans ta gazette il y a quatorze mois²⁸.

Comme dans l'affaire de la dette de La Tour d'Auvergne, c'est l'honneur de Casanova qui est en cause. Et la parole orale a pour fonction de mettre en valeur cette revendication. Elle n'en demeure pas moins paradoxale, dans la société d'ordre de l'Ancien Régime : Casanova n'a pas de nom, au sens aristocratique du terme. Mais il revendique, et c'est toute la modernité de son attitude (proche à cet égard de celle du Rousseau des *Confessions*²⁹), l'honneur de l'aventurier, qui est un homme normalement sans honneur...

27. Le vrai nom du personnage est Anton Caspar Jaquemotte (voir *HDMV*, III, p. 498, n. 7). Ce personnage se trouve affublé d'un nom qui le ravale au rang des serviteurs de comédie, dont Jacques est un nom fréquent...

28. *Ibid.*, p. 499-500.

29. Voir H. Watzlawick, « Mémoires et thérapie : les anticonfessions de Casanova », art. cit. et Jean-Louis Haquette, « La confession dans l'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova : un modèle paradoxal » in H. Meise et J.-L. Haquette (dir.), *La Confession et le texte licencieux. Pratiques textuelles et éditoriales dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Reims, Épure, 2020, p. 59-74 ([doi:10.34929/vjqr-ds41](https://doi.org/10.34929/vjqr-ds41)).

On notera, dans le passage cité, l'écho entre infâme et diffamé. Il est bien question de *fama* dans cette affaire... renommée à laquelle Casanova est particulièrement attentif. Même si on a pu douter de son authenticité³⁰, la scène devait avoir son importance pour notre auteur, car elle a fait l'objet de trois rédactions : la première en italien, dans *Il Duello*... la seconde dans *l'Histoire de ma vie*, la troisième dans un manuscrit demeuré inédit, contemporain de la rédaction des mémoires³¹. Ce troisième récit diffère complètement des deux autres. Il insiste sur la compassion de Casanova, alors que les deux premiers comportent une bonne dose d'intimidation, comme on a pu le voir. Il est intéressant de constater que l'écrivain modifie à chaque rédaction la teneur de l'article, qui est lapidaire (voir note 26). En revanche dans les trois versions Casanova excelle à mettre en place les détails qui sont la base de l'effet de réalité : la porte ouverte, le gazetier seul, et surpris par l'aventurier.

La rédaction des *Mémoires*, à la première personne, à la différence de celle de *Il Duello*, qui est beaucoup plus longue, donne une impression supplémentaire d'immédiateté. Outre la revendication vindicative de l'identité, déjà commentée et signe de l'honneur bafoué, Casanova a

30. Gustave Gugitz, se fondant sur la date de la mort du gazetier, qu'il place en 1765, considère que la rencontre, censée avoir lieu en 1766, est inventée... Casanova n'aurait pu rencontrer que la veuve de Jacquemotte. Cf. G. Gugitz, *Giacomo Casanova und sein Lebensroman*, op. cit., p. 280-283.

31. « Il y a 24 ans qu'étant à Breslau, je me suis trouvé sur la Gazette de Cologne. L'article disait que le roi de Pologne m'avait chassé de Varsovie parce que j'avais appelé en duel le comte Branicki, alors Grand-Panetier de la Couronne, et aujourd'hui Grand-Général ; l'aimable gazetier disait que j'avais surpris ce seigneur en me donnant la qualité de noble vénitien, car sans cela il ne m'aurait pas admis à l'honneur de recevoir de lui le coup de pistolet qu'effectivement il me lâcha dans le jardin du comte de Brühl à Vola. Cette calomnie gazetière me déplut, et quelques mois après je me suis donné la peine d'aller à Cologne. Je fus chez lui avec des mauvaises intentions en laissant à sa porte ma chaise de poste. Je l'ai trouvé seul, attentif à écrire sa gazette. Une certaine action que j'ai faite en fermant sa porte déconcerta un peu ce pauvre gazetier, mais je l'ai rassuré en lui narrant de sang-froid la raison de ma visite. « Vous m'avez déshonoré, lui dis-je, par une calomnie ». Il m'a dit qu'il l'avait reçue de Varsovie, et il me dit le nom du calomniateur en me promettant de se dédire avec un air si honnête que je lui ai donné une petite marque d'amitié. Cet honnête gazetier tint sa parole ; il s'appelait Jacquier, et il vit peut-être encore. » Archives de Dux, Confutations de deux articles diffamatoires publiés dans les gazettes littéraires allemandes de Iéna. Cité dans *Le Duel, ou Essai sur la vie de J.C. Vénitien*, trad. (ital.) Joseph Polio et Raoul Vèze [1926], République des Lettres, 2014, note 38.

recours a un effet d'oralité pour souligner la menace physique qu'il fait peser sur le journaliste, celle d'une mort imminente s'il ne livre pas ses sources :

En disant cela, je tire avec ma main débarrassée de l'écharpe un pistolet, et j'élève ma canne ; mais le malheureux était d'abord tombé du côté gauche et mis à genoux il me demandait pitié, m'offrant la lettre originale de Varsovie, où je pourrais lire le nom de la personne qui lui écrivait le fait dans les mêmes termes.

— Où est cette lettre ?

— Dans l'instant³².

Ici, comme l'aristocrate qu'il n'est pas, mais dont il adopte tous les comportements, le Vénitien menace de bastonner voire de tuer le vil roturier qui a osé bafouer son honneur. Dans l'*Histoire de ma vie*, la concentration des effets est bien plus grande que dans la mise en scène de *Il Duello*, qui reproduit de nombreuses phrases que Casanova est censé avoir prononcées, face un à gazetier muet de frayeur³³.

Le passage est aussi représentatif de la place que prend le journalisme dans la circulation des réputations... Dans la version italienne, Casanova justifie son initiative d'aller châtier lui-même le gazetier de Cologne : « *Tutte le gazzette insieme unite compongono la storia del mondo*³⁴ ». À ses yeux, c'est la presse qui a acquis le pouvoir de fixer, pour la postérité, les réputations. En une lutte qu'il sait finalement vaine, Casanova essaie de contrôler sa *fama*, son image dirait-on aujourd'hui. Mais bien plus que les articles des gazetiers, c'est l'écriture de l'*Histoire de ma vie* qui construira l'image de l'aventurier vénitien. La parole, garante de l'honneur aristocratique, ne vaut plus que si des écrits la

32. *HDMV*, III, p. 500.

33. Voir le texte italien, dans Giacomo Casanova, *Il Duello*, Progetto Manuzio, www.liberliber.it, p. 25.

34. Toutes les gazettes, réunies ensemble, composent l'histoire du monde (nous traduisons). Le volume III de l'*HDMV* dans la collection Bouquins donne une traduction française de *Il duello*. Le passage concernant le gazetier se situe p. 1177-1179.

mettent en scène et la diffusent... Le spectacle de la parole l'emporte sur la parole d'honneur...

Moins dominant que chez *Faublas*, véritable roman dialogué, plus développé que dans *Les Confessions du Comte de****, le régime d'oralité du récit casanovien, savamment dosé, donne au récit de l'aventurier la saveur des choses vécues, au-delà de l'authenticité factuelle des mémoires. Passeport social, gage d'honorabilité, la parole mise en scène, tout en faisant entendre la voix d'un des grands causeurs du siècle des Lumières, devient ainsi surtout le sel de la narration.

Annexe : deuxième version de la présentation
à M^{me} de Pompadour à l'Opéra (*HDMV*, I, p. 777-79-81)

Me trouvant assis au parquet précisément au-dessous de la loge où se trouvait la marquise de Pompadour avec le maréchal duc de Richelieu, j'eus le plaisir de voir de près la physionomie de cette grande dame. La toile à peine levée, voilà la Le Maur, qui sort de la coulisse et qui au second vers, fait un tel cri qui me fait tressaillir, puis pouffer. On fut surpris de mon rire. M. de Richelieu, qui ne me connaissait pas, allonge dehors sa tête et me demande de quel pays j'étais.

— Vénitien

— J'ai aussi beaucoup ri à Venise à votre récitatif.

— Je le crois, Monsieur, et je suis sûr qu'on vous a laissé rire.

— Ma réponse un peu verte fit rire la marquise.

— Êtes-vous vraiment de là-bas ? me dit-elle.

— Pardon, Madame, je suis de là-haut.

— Je n'entends pas cela.

Mais pour lors, tous ceux qui étaient dans la loge ayant trouvé ma réponse aussi singulière que précise, agitèrent la question, savoir si Venise était là-haut, ou là-bas. Un abbé académicien dit qu'à toute force était plus haute que Paris à l'égard du globe, mais qu'il fallait tout de même dire là-bas voulant parler bon français.

Dans ce moment, voilà l'ambassadeur de Venise qui entre dans la loge. On lui dit de quoi il était question, et il fait mes excuses disant que je ne parlais pas encore bien français. La Marquise alors eut la bonté de me dire que je devais l'apprendre, et ayant remarqué que j'avais éternué cinq ou six fois elle me dit que mon rhume pouvait dériver des fenêtres de ma chambre mal fermées. Je lui ai répondu, lui demandant pardon, qu'elles étaient même *calfourrées*. Ce mot fit rire toute la loge et je suis resté capot, car je ne savais pas d'avoir mal prononcé ce mot.

Une demi-heure après M. de Richelieu, à dessein peut-être de me faire dire quelque autre bêtise, me demanda laquelle des deux actrices qui chantaient alors me plaisait davantage et lui ayant dit mon avis, il me répondit que celle à laquelle je donnais la préférence avait des vilaines

jambes. Je lui ai répondu que dans l'examen de la beauté d'une femme la première chose ce qu'on devait d'abord écarter était les jambes.

Je me suis pour lors décidé à ne plus parler, car madame se retira en dedans pour rire tout à son aise. J'ai d'abord reconnu le fier équivoque et je fus fâché qu'il me fût échappé.

Après le spectacle, l'ambassadeur me fit un commentaire sur le mot écarter croyant me convaincre que je l'avais dit exprès ; mais je l'ai persuadé du contraire ; car en italien il n'y a pas de méprise entre *allargare* et *porre a parte*. Je l'ai assuré que j'apprendrai à mieux parler et il me répondit en riant que je ferais mieux à ne pas apprendre.

Les formes et les enjeux de l'oralité chez Diderot : le cas du conte enchâssé dans *Jacques le Fataliste*

Salwa Taktak

Université de Sfax, LARIDIAME

 <https://orcid.org/0000-0003-4018-9437>

Dans le roman *Jacques le Fataliste*¹, Diderot est moins un écrivain qu'un orateur. Il raconte l'histoire de deux voyageurs de manière à faire croire qu'il est en train de parler oralement à son lecteur, que lui-même considère comme son « auditeur » ; « tout auditeur qui me permet de commencer un récit, dit-il, s'engage d'entendre la fin » (p. 101). En fait, il entreprend la narration, puis il l'interrompt pour faire parler ses personnages, pour proposer un conte, une anecdote, une fable, une critique ou un commentaire et surtout pour interpeller son lecteur² ; souvent il s'arrête soudainement pour reprendre un récit qu'il a « oublié » de terminer ou pour revenir sur une idée qu'il a omis de développer ou encore pour proposer à son lecteur de lire les « mémoires » (p. 300) ajoutés par l'« Éditeur » et qui révèlent les différents scénarios

-
1. Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, Paris, Flammarion [1997], 2012. (Toutes les références entre parenthèses renvoient à cette édition)
 2. Des appels au lecteur du genre « Vous voyez, lecteur, [...] » (p. 42), « Vous concevez, lecteur, [...] » (p. 46), « N'allez-vous pas, me direz-vous, [...] » (p. 54), « Une autre chose, lecteur, que je voudrais bien que vous me disiez, [...] » (p. 55), « Un autre que moi, lecteur, ne manquerait pas de [...] » (p. 79), « La voilà remontée, et je vous préviens, lecteur, qu'il [...] » (p. 149) reviennent régulièrement au fil de la narration.

de la fin des amours de Jacques et de son Maître. L'alternance irrégulière des changements énonciatifs ainsi que l'hétérogénéité des voix laissent entendre la spontanéité de l'oral et elles inscrivent le texte diderotien, tant *écrit* que *dit-parlé*, dans le paradigme de la narration oralisée.

L'oral dans la fiction narrative ne concerne pas seulement le récit cadre du roman ; Diderot semble inoculer le goût de l'oralité à ses personnages au moment où ils prennent la parole. Le roman *Jacques le Fataliste* compte vingt et un récits enchâssés dans le récit diégétique. Ils sont racontés par l'auteur-narrateur lui-même, par les personnages éponymes ou par d'autres protagonistes telle l'Hôtesse, ou le marquis des Arcis. Dans le cadre du présent travail nous ne pouvons pas étudier l'oralité dans l'ensemble des récits racontés ; nous nous limitons donc à un échantillon de trois exemples, à savoir les histoires de M^{me} de La Pommeraye, du père Hudson et du chevalier de Saint-Ouin, racontées respectivement par l'Hôtesse, le marquis des Arcis et par le Maître. Dans ce « cycle de nouvelles³ », apparaissent diverses caractéristiques et enjeux du conte enchâssé. Ceux-ci sont perceptibles dans les différentes composantes du *spectacle* de la relation à savoir le cadre du conte, le tandem du conteur et de l'auditeur et le discours.

Le goût de l'oralité est sporadiquement diffusé dans l'ensemble du roman ; Diderot, à l'occasion de l'histoire de M. Aubertot et M. Pelletier, fait allusion à la tradition orale du récit et de l'orateur dans les places publiques :

Tandis que nous nous rafraîchissions dans une auberge, une foule d'oisifs s'était rassemblée autour d'une espèce d'orateur, le barbier de la rue, et lui disait : « Vous y étiez, vous, racontez-nous comment la chose s'est passée. – Très volontiers, répondit l'orateur du coin, qui ne demandait pas mieux que de pérorer. (p. 90)

Il évoque ailleurs le goût du peuple pour le cérémonial de la relation du conte qu'il compare à « un spectacle » (p. 203) :

3. Barbara K. Toumarkine, « Présentation », *Jacques le Fataliste*, éd. cit., p. 27.

[Le peuple] va chercher en grève une scène qu'il puisse raconter à son retour dans le faubourg ; celle-là ou une autre, cela lui est indifférent, pourvu qu'il fasse un rôle, qu'il rassemble ses voisins, et qu'il s'en fasse écouter (p. 202-203).

Il fait parler Jacques de ses veillées dans les huttes à écouter des histoires – « Tenez monsieur toutes ces grandes sentences que vous venez de débiter à propos de bottes ne valent pas une vieille fable des écraignes de mon village » (p. 144) – rappelant ainsi les histoires nocturnes contées par Schéhérazade au roi Shahriar et qui donnent, à bon escient, *Les Mille et une nuits*, modèle de référence dans le genre.

La dyade conteur/auditoire et le cadre spatio-temporel du contage (la chambre, le plein-air, le jour, le soir) ne sont pas les seuls indices d'oralité. Le mode de la transmission du conte en est un autre ; c'est l'Hôtesse qui l'annonce ; elle s'en est servi pour raconter l'histoire de M^{me} de La Pommeraye et du marquis des Arcis à Jacques et son maître :

Il n'y a pas plus de trois heures que ces [deux bourgeois de la ville prochaine] sont ici, et il ne me manque pas un mot de toute leur affaire. [...], je vous la raconterai tout comme leur domestique l'a dite à ma servante, qui s'est trouvée par hasard être sa payse, qui l'a redite à mon mari, qui me l'a redite. (p. 123)

Le cadre et l'atmosphère du contage

Le conte enchâssé dans *Jacques le Fataliste* est d'emblée un conte oral. Car il est rapporté en discours direct par un orateur et est adressé à un public qui l'écoute et éventuellement qui échange avec lui des remarques et des commentaires sur l'histoire racontée, dans un cadre spatio-temporel donné. Le texte romanesque n'a donc pas *tu* la voix parlante ; il n'a pas omis le cérémonial du « contage » et le caractère *spectaculaire* de l'événement de la relation. Le lecteur *écoute*, presque au même degré que les auditeurs « réels » de la situation d'énonciation, les histoires d'un marquis dupé, d'un moine trahi et d'un amoureux

déchu. Nous allons voir que le lieu, le temps et l'atmosphère du contage sont au diapason du conte oral. Celui-ci, rappelle Nicole Belmont, est le domaine de la « parole vive » dont la relation impose « la présence physique du conteur, ou de la conteuse, sa voix et ses gestes, la présence physique des auditeurs, les interactions entre eux, le lieu et l'atmosphère du contage⁴ ».

L'Hôtesse de l'auberge du « Grand-Cerf » apparaît « au fond, [de la chambre de Jacques et de son maître] en face de la porte, proche de la table, son verre devant elle » (p. 160) ; elle a, à sa gauche, le Maître « en bonnet de nuit, en robe de chambre, [et] étalé nonchalamment dans un grand fauteuil de tapisserie, son mouchoir jeté sur le bras du fauteuil, et sa tabatière à la main. » ; à sa droite, il y a « Jacques, sans chapeau, [...], les deux coudes appuyés sur la table, et la tête penchée entre deux bouteilles : deux autres étaient à terre à côté de lui » (p. 160). Elle commence la narration le jour, et elle l'achève le soir. « Et moi je vous souhaite une bonne nuit, dit-elle en achevant son récit. Il est tard, [...]. Bonsoir, messieurs, bonsoir. » (p. 185)

Le marquis des Arcis est dans une « chambrée commune » (p. 202) avec Jacques et son Maître et son secrétaire ; il relate pourtant l'histoire de ce dernier, exclusivement, en *aparté*, au Maître. C'est l'heure du « souper » (p. 202) et ils sont à table. Le cadre spatial laisse voir encore une autre situation de communication – restée caduque –, entre Jacques et Richard et s'annonce, ainsi, favorable aux rencontres et aux échanges :

Mais tandis que le marquis des Arcis causait avec le maître de Jacques, Jacques de son côté n'était pas muet avec M. le secrétaire Richard, qui le trouvait un franc original, ce qui arriverait plus souvent parmi les hommes [...]. (p. 217)

Le Maître, contrairement au marquis, raconte l'histoire de ses amours à son valet, le jour, sur leur chemin vers le village des nourriciers de son fils présumé ; d'abord il partageait le dos du cheval de son valet

4. Nicole Belmont, « Le conte de tradition orale », in Évelyne Gevin (dir.), *Conte en bibliothèque*, Paris, Cercle de la Librairie, 2005, p. 21.

qui est son seul et unique auditeur, ensuite il continue la narration sur son propre cheval qu'il a récupéré auprès d'un « laboureur » (p. 284-285) rencontré par hasard. Une partie du récit fut racontée dans « un endroit charmant, [...] à l'ombre sous [des] arbres, [...] au bord de [...] ruisseau » (p. 280).

Les trois contes ont lieu dans différents espaces et à différents moments de la journée, mais ils s'annoncent à l'unanimité comme des vecteurs d'oralité dans la mesure où ils laissent voir concrètement les trois personnages, à proximité l'un de l'autre, en situation conversationnelle. La représentation du conteur et de l'auditeur dans l'espace et dans la durée renvoie à une scène vivante dont se réclame le conte de la tradition orale.

La situation conversationnelle diffère d'un conte à l'autre. Les trois conteurs diffusent pourtant une atmosphère agréable favorable à l'écoute, à la discussion et aux plaisanteries. Le marquis raconte, à la file, l'affaire de son secrétaire Richard ; son auditeur, le maître de Jacques, ne l'interrompt qu'au moment du démarrage de la relation, c'est-à-dire quand il intervient pour noter le relâchement des mœurs des prémontrés. Ce conteur anime pourtant son discours par ses propres commentaires qu'il émet sans qu'il y ait de suite de la part de son auditeur ; il dénonce en fait le rigorisme qu'impose Hudson à sa communauté (« Mais cette austérité à laquelle il assujettissait les autres, lui, s'en dispensait ; ce joug de fer sous lequel il tenait ses subalternes, il n'était pas assez dupe pour le partager » (p. 207) ; il anticipe sur les événements de son récit (« Cette espèce de rapt ne se fit pas sans donner des soupçons aux parents et à l'époux. Ils lui rendirent visite », p. 207) et il se parle comme pour répondre à une question qui aurait pu lui être posée : « Mit-il, ne mit-il pas l'intrigante dans son secret ? c'est ce que j'ignore » (p. 211). Le récit progresse et s'achève entre un conteur sérieux et un auditeur silencieux.

Contrairement au marquis, l'Hôtesse et le Maître, en faisant leur récit, sont en interaction continue avec leurs auditeurs. Dans le récit de la première, le Maître par exemple, touché par les diableries de M^{me} de La Pommeraye, réagit et condamne ses attitudes : « Voilà une terrible tête de femme ! Dieu me garde d'en rencontrer une pareille. »

(p. 157) ; il décrie sa façon d'enliser le marquis dans la passion de la d'Aisnon fille (« Et de la fortifier en en parlant » (p. 170) ; à la fin du récit, il intervient, dans une longue tirade, et souligne la faille qu'il croit trouver dans le récit : « [...] vous narrez assez bien ; dit-il, mais vous n'êtes pas encore profonde dans l'art dramatique » (p. 184).

Jacques à son tour ne cesse de dénoncer la méchanceté de la maîtresse vengeresse qu'il traite au terme du récit de « traîtresse » (p. 177) ; il stigmatise l'ampleur de sa malveillance : « Ah ! notre hôtesse, dit-il, quel diable de femme ! Lucifer n'est pas pire. J'en tremble » (p. 170) ; il blâme son agressivité : « Quelle femme ! quel diable de femme, dit-il, Notre hôtesse, ma frayeur redouble. » (p. 170) ; il condamne sa cruauté : « votre M^{me} de La Pommeraye, dit-il, est une méchante femme » (p. 173) ; il fustige l'excès de sa mauvaise foi : « Cette femme a le diable au corps, et que veut-elle donc ? Quoi ! un refroidissement d'amour n'est pas assez puni par le sacrifice de la moitié d'une grande fortune ? » (p. 176). Jacques ne commente pas seulement le personnage ; il badine aussi avec la conteuse en intervenant directement dans le récit. En effet, il répond, en deux occasions, aux questions du marquis rapportées en discours direct par l'Hôtesse ; d'abord quand celui-ci promet à M^{me} de La Pommeraye une amitié sans faille :

[...] Vous m'aidez de vos conseils, je ne vous refuserai pas les miens dans les circonstances périlleuses où vous croirez en avoir besoin. Qui sait ce qui peut arriver ?

Jacques. – Personne. (p. 142)

Ensuite quand ce même marquis courtise son ancienne maîtresse :

– Ma foi, je cours le plus grand danger avec vous, j'en suis sûr.

Jacques. – Et moi aussi. (p. 159)

Outre le fait qu'ils communiquent avec la conteuse, en réagissant à chaud aux attitudes des personnages, les deux auditeurs parlent entre eux ; ils n'hésitent ni à dire leurs sentiments à propos des personnages

(« Jacques. – Ce pauvre marquis me fait pitié. Le Maître. – Pas trop à moi. » (p. 177) ; ni à anticiper le récit :

Jacques. – Si elles continuent comme elles ont débuté, monsieur le marquis des Arcis, fussiez-vous le diable, vous ne vous en tirerez pas.

Le Maître. – Je voudrais bien savoir quel est leur projet.

Jacques. – Moi, j'en serais bien fâché : cela gênerait tout. (p. 164)

Le contexte convivial laisse entendre même des plaisanteries ; voilà le Maître qui se moque du fatalisme de son valet :

Le Maître. – Jacques, vous n'avez jamais été femme, encore moins honnête femme, et vous jugez d'après votre caractère qui n'est pas celui de M^{me} de La Pommeraye ! Veux-tu que je te dise ? J'ai bien peur que le mariage du marquis des Arcis et d'une catin ne soit écrit là-haut. (p. 176)

Les deux auditeurs partagent aussi leurs opinions avec la conteuse. Ensemble ils s'arrêtent sur l'attitude du prêtre qui a « vendu la sainteté de son ministère » (p. 172) et en discutent de son attitude :

Le Maître. – Jacques, c'est bientôt dit. Sa méchanceté, d'où lui vient-elle ? Du marquis des Arcis. Rends celui-ci tel qu'il avait juré et qu'il devait être, et trouve-moi quelque défaut dans M^{me} de La Pommeraye. [...] Pour ce prêtre, vil et séducteur, je te l'abandonne.

Jacques. – C'est un si méchant homme, que je crois que de cette affaire-ci je n'irai plus à confesse. Et vous, notre Hôtesse ?

L'Hôtesse. – Pour moi je continuerai mes visites à mon vieux curé, qui n'est pas curieux, et qui n'entend que ce qu'on lui dit. (p. 171-172)

et ensemble ils s'acharnent sur le marquis et sa maîtresse :

Jacques. – La chienne ! la coquine ! l'enragée ! et pourquoi aussi s'attacher à une pareille femme ?

Le Maître. – Et pourquoi aussi la séduire et s'en détacher ?

L'Hôtesse. – Pourquoi cesser de l'aimer sans rime ni raison ? (p. 178)

La complicité du Maître avec l'Hôtesse en leur qualité de conteuse et d'auditeur est encore perceptible au moment où ils commentent, à part égale, la fin du récit :

L'Hôtesse. – Jolie enfant ou non, tant y a que c'est une excellente femme ; que son mari est avec elle content comme un roi, et qu'il ne la troquerait pas contre une autre.

Le Maître. – Je l'en félicite : il a été plus heureux que sage. (p. 184)

La conteuse communique avec son auditoire, elle ne se contente pas de lui transmettre une histoire, c'est alors qu'elle commente l'acte de la vengeance de M^{me} de La Pommeraye : « [...] nous n'en avons pas été depuis moins vilainement séduites et trompées » (152) ; elle regrette et condamne les attitudes de ses personnages :

Vous remarquerez, messieurs, dit l'Hôtesse, que depuis le commencement de cette aventure jusqu'à ce moment, le marquis des Arcis n'avait pas dit un mot qui ne fût un coup de poignard dirigé au cœur de Mme de La Pommeraye. (p. 169)

Elle dit même son dégoût pour le personnage du prêtre : « La première scélérateuse de l'homme de Dieu, dit-elle, ce fut d'aliéner la bienveillance du curé, [...] » (p. 172).

Si le rapport entre la conteuse et son auditoire favorise des commentaires sur les attitudes des personnages, et des réflexions sur les passions qui animent et qui corrodent la nature humaine, sur la malveillance des prêtres et des curés qui jouent des sentiments des paroissiens et même sur « l'art dramatique », celui qui unit le Maître à son valet, au moment où celui-là raconte le récit de ses amours, donne lieu à la création d'un conte oral à deux.

En fait, le conte n'est pas dit uniment et à la suite ; il est entrecoupé par les discours de Jacques, qui est le seul auditeur du conteur. Cet auditeur demande souvent des informations qui, *a priori*, ne devraient pas tarder à lui parvenir ; il voulait vite savoir si le Maître « a signé les lettres de change » (p. 254) après s'être approvisionné de marchandises chez M^{lle} Bridioie où s'il « a couché avec M^{lle} Agathe » (p. 255), le soir où il lui a offert « la garniture, les manchettes et la bague » (*ibid.*). Outre les questionnements, Jacques anticipe autrement la narration ; il prévoit des faits qu'il communique au conteur ; il prédit que le chevalier de Saint-Ouin et M^{lle} Agathe voudraient bien « faire de lui un sot complet, un mari. » (p. 257) ; une prédiction qui ne tarde pas à se réaliser ; « Eh bien ! mon maître, Jacques a-t-il du nez ? » (p. 259).

Jacques se distingue des autres auditeurs. Outre le fait qu'il pose les questions qui dynamisent la narration, il s'approprie parfois l'histoire et se substitue au conteur ; le voilà qui poursuit, dans un élan narratif, les propos de ce dernier :

Le Maître. – [...]. Au bout de huit jours nous nous rendîmes chez Le Brun pour voir ce que le reste de nos effets avait produit.

Jacques. – Rien, ou peu de chose. Le Brun fut triste, il se déchaîna contre le Merval et la demoiselle aux révérences, les appela gueux, infâmes, fripons, jura derechef de n'avoir jamais rien à démêler avec eux, et vous remit sept à huit cents francs. (p. 256)

Jacques reconnaît à la fin du récit qu'il faut bien restituer au Maître ses droits de conteur :

Le Maître. – Le chevalier m'en demandait des nouvelles, et avait l'air de s'en impatienter. Jacques : – Et il s'en impatientait peut-être réellement.

Le Maître. – Et pourquoi cela ?

Jacques. – Pourquoi ? Parce qu'il...

Le Maître. – Achève donc.

Jacques. – Je m'en garderai bien ; il faut laisser au conteur. (p. 255-256)

Même si le conteur refuse à son auditeur des interruptions, même si l'auditeur s'obstine à lui couper la parole, les deux protagonistes restent complices et solidaires. Plusieurs situations exemplifient ce modèle d'entente. Le conteur semble ainsi s'attendre aux remarques de son auditeur et quand celui-ci s'en abstient, il n'hésite pas à le solliciter pour s'en expliquer :

Le Maître. – Tu oublies les manchettes prises au prix coûtant par le chevalier.

Jacques. – C'est que le chevalier ne vous en a jamais parlé.

Le Maître. – J'en conviens. Et les deux boîtes d'or et la montre mises en gage par Mathieu, tu n'en dis rien.

Jacques. – C'est que je ne sais qu'en dire. (p. 256)

Un autre exemple. Le Maître ne poursuit la relation qu'après avoir obtenu le consentement de son auditeur, dont le mal de gorge l'empêche de continuer le récit de ses amours. Il le lui réclame, à deux reprises. D'abord, quand il s'aperçoit d'une amélioration de la qualité de sa voix :

Le Maître. – Mais il me semble que ta voix est moins rauque, et que tu parles plus librement.

Jacques. – Cela vous semble, mais cela n'est pas.

Le Maître. – Tu ne pourrais donc pas reprendre l'histoire de tes amours ?

Jacques. – Non.

Le Maître. – Et ton avis est que je continue l'histoire des miennes ?

Jacques. – C'est mon avis de faire une pause, et de hausser la gourde. (p. 257)

Ensuite quand il achève de lui raconter l'histoire de l'emplâtre de Desglonds, la formulation de la demande laisse entendre moins de tension que de badinage ; la réponse de l'auditeur confirme l'entente qui les unit :

Le Maître. – Voilà l'histoire de Desglands. Jacques est-il satisfait ; et puis-je espérer qu'il écouterait l'histoire de mes amours, ou qu'il reprendrait l'histoire des siennes ?

Jacques. – Ni l'un, ni l'autre.

Le Maître. – Et la raison ?

Jacques. – C'est qu'il fait chaud, que je suis las, que cet endroit est charmant, que nous serons à l'ombre sous ces arbres, et qu'en prenant le frais au bord de ce ruisseau nous nous reposerons.

Le Maître. – J'y consens ; [...]. (p. 280)

Jacques, en tant qu'auditeur, ne se limite pas à recevoir l'histoire ou à critiquer un comportement ou un mode de pensée ; il semble affecter le mode de la relation ; il presse le conteur par ses questions ; il supporte ses décisions en criant « *Bravo ! Bravo ! mio caro maestro !* » (p. 261) ; il réclame des pauses du fait de son mal de gorge et il « anticipe sur le raconteur » (p. 264). Il apparaît moins un auditeur qu'un co-conteur.

Même si le Maître refuse que son auditeur s'empare de son rôle de conteur, il ne se fâche jamais contre lui et il ne donne jamais de suite à ses rires, et ses sifflements toujours moqueurs (Jacques rit et siffle la candeur de son Maître dupé par son meilleur ami (p. 267) et sa prédisposition à lui pardonner sa trahison (p. 268) ; il « se met[également] à siffler » (p. 281), comme pour faire diversion au propos du chevalier qui dit au maître de passer une nuit avec Agathe.

L'oralité du conte enchâssé est lisible non seulement à travers le discours *dit*, et les remarques, commentaires et dialogues qui en découlent, mais elle est encore lisible/audible dans l'atmosphère de sociabilité qui marque le temps de la relation. Cette atmosphère de sociabilité reflète deux aspects du conte enchâssé diderotien : son caractère populaire et l'unité ferme de la dyade auteur/conteur.

On notera d'abord que l'aspect populaire de la narration est perceptible dans le récit de l'Hôtesse. Ce sont le bruit et les échanges familiers qui le marquent. La relation se déroule d'abord dans une ambiance fracassante ; ensuite elle se poursuit et s'achève dans le calme de la nuit, au moment où clients et domestiques se retirent dans leurs lits. Les débuts du récit sont marqués par une scène tonitruante ; la conteuse, qui vient

de dire le préambule (« Il faut convenir que s'il y a de bien méchants hommes, il y a de bien méchantes femmes. », p. 134), lâche inconsciemment sa chienne qui était dans ses bras ; les aboiements de l'animal, les hurlements de l'hôtesse et les rires de Jacques mettent « toute l'hôtellerie en tumulte » (p. 135) ; la relation se poursuit quand même, mais dans un cadre acoustique d'un autre type. La conteuse, à l'étage, parle à ses auditeurs en même temps qu'elle répond aux questionnements de son domestique qui est au rez-de-chaussée ; une partie du récit se laisse donc entendre sur un fond sonore d'une suite d'échanges dits à haute voix entre les deux protagonistes. (« Madame ? – Qu'est-ce ? – La carte du numéro cinq : Voyez sur le coin de la cheminée. » (p. 137) / « *Madame ? – Qu'est-ce ? – La clef du coffre à l'avoine ? – Voyez au clou, et si elle n'y est pas, voyez au coffre.* » (p. 138), etc.). La dernière étape de la relation se laisse entendre dans l'enjouement, sur un fond bruisant de rire, et de cognement de verres et de bouteilles de vin.

On peut ajouter que le contact avec l'auditoire à propos d'un récit permet de créer des liens d'amitié bien forts entre eux. La conteuse apparaît, par exemple, mêlée au parterre ; elle boit et s'amuse avec ses auditeurs⁵ ; les petites piques⁶ du début du récit ne tardent pas à s'oublier. Jacques se déchaîne, ne cesse de demander à boire « à la santé de M^{me} d'Aison » (p. 154), à « celle de M^{me} de La Pommeraye, celle du marquis des Arcis » (p. 155) et à celle du « curé » (p. 174) ; quand la conteuse

-
5. Diderot décrit la complicité de la conteuse avec ses auditeurs dans le récit enchâssant : « En parlant ainsi elle avait placé une des deux bouteilles entre ses genoux, et elle en tirait le bouchon ; ce fut avec une adresse singulière qu'elle en couvrit le goulot avec le pouce, sans laisser échapper une goutte de vin. "Allons, dit-elle à Jacques ; vite, vite, votre verre". Jacques approche son verre ; l'hôtesse, en écartant son pouce un peu de côté, donne vent à la bouteille, et voilà le visage de Jacques tout couvert de mousse. Jacques s'était prêté à cette espièglerie, et l'hôtesse de rire et Jacques et son maître de rire. » (p. 149-150)
6. « L'Hôtesse reprit donc : "Il faut convenir que s'il y a de bien méchants hommes, il y a de bien méchantes femmes. / Jacques. – Et qu'il ne faut pas aller loin pour les trouver. / L'Hôtesse. – De quoi vous mêlez-vous ? Je suis femme, il me convient de dire des femmes tout ce qu'il me plaira ; je n'ai que faire de votre approbation. / Jacques. – Mon approbation en vaut bien une autre. / L'Hôtesse. – Vous avez là, monsieur, un valet qui fait l'entendu et qui vous manque. J'ai des valets aussi, mais je voudrais bien qu'ils s'avisassent !... / Le Maître. – Jacques, taisez-vous, et laissez parler madame. » (p. 134-135)

semble oublier certains détails de l'histoire, il l'incite à boire ; « cela rafraîchit la mémoire », lui dit-il (p. 163).

Les auditeurs et la conteuse se déconnectent souvent du récit qui les a préalablement unis ; ils n'hésitent pas à la courtiser : « Jacques. – Notre Hôtesse a été belle comme un ange ; qu'en pensez-vous, monsieur ? / Le Maître. – A été ! Pardieu, Jacques, c'est qu'elle l'est encore ! » (p. 150) ; celle-ci leur parle de sa jeunesse et « [des] bonnes et [des] mauvaises têtes qu'[elle] a tournées » (p. 150) ; elle ne leur cache pas sa haine pour les prêtres qu'elle appelle « canaille de gens noirs » (p. 151) ; elle leur parle même de ses souffrances de femme qui « n'aime pas son mari » (p. 154). Le Maître lui propose de suspendre le récit de M^{me} de La Pommeraye pour raconter le sien : « Et si nous suspendions un moment l'histoire de M^{me} de La Pommeraye... » (p. 158). L'ambiance détendue fait rapprocher, physiquement, la conteuse de Jacques ; il « la prit par le milieu du corps et l'embrassa fortement » (p. 149) quand elle commence par offrir du vin à son auditoire ; de son côté, elle lui « souriait et en souriant, elle passait sa main sur [son] visage et lui serrait le nez » (p. 179) quand elle s'aperçoit de l'intérêt qu'il porte à la « nuit des noces » (p. 179) du marquis et de M^{lle} d'Aison.

La cordialité est également lisible dans le rapport de Jacques, avec son maître. La relation du récit des amours de ce dernier se déroule effectivement dans une atmosphère empreinte de délassement et de décontraction du conteur et de l'auditeur. Ils étaient seuls dans les champs ; le conteur ne s'enferme pas dans son récit ; il tend son oreille aux plaintes de son valet en manque de vin : « [j'ai rempli ma gourde], mais, de par tous les diables, c'est de tisane ; aussi je n'ai point d'idées, je suis bête ; et tant qu'il n'y aura dans la gourde que de la tisane, je serai bête » (p. 258) ; il cède à ses caprices et il lui raconte, contre son gré, le récit de « l'emplâtre de Desglands » (p. 275) ; même les conversations qui alternent avec les épisodes du récit se déroulent dans la décontraction ; par exemple celle qui a lieu à propos de « la fable de Garo » (p. 281) débouche sur un consensus : la fable peut être racontée aux enfants, même si ce n'est pas l'avis de Jean-Jacques Rousseau ; la conversation qui s'articule autour de la liberté de l'homme finit par convaincre le Maître de l'opinion de Jacques qui croit que l'Homme « passe les trois

quarts de sa vie à vouloir, sans faire » (p. 283) ; le dernier débat, à propos de la provenance du miracle – du Dieu ou du diable –, à l’occasion de la trouvaille du cheval du maître, se termine sur un accord : Jacques et son maître admettent à l’unisson qu’il n’est pas vraiment important de savoir si c’est « par Dieu ou par Belzébuth que le cheval [du Maître] soit trouvé » (p. 286).

Dans le conte enchâssé, l’oralité sape les barrières qui existent entre le public et le privé, entre le maître et le valet ; elle laisse voir des auditeurs avertis et détendus, prédisposés à écouter, à critiquer et à apprécier l’histoire ; ils sont attentifs à l’évolution des personnages, au déroulement de la narration et à la sensibilité du conteur ; ils semblent l’accompagner plutôt que l’écouter ; ils collaborent à la réalisation du conte ; ils témoignent de beaucoup de sympathie à l’égard de la conteuse ou du conteur qui à leur tour les trouvent agréables ; les interactions entre la conteuse et les auditeurs ou entre les auditeurs eux-mêmes transforment l’événement de la relation ; celui-ci n’est plus seulement un fait narratif mais c’est aussi, et peut-être surtout, un lieu d’échange dans lequel l’histoire n’est qu’un prétexte.

Si la représentation de l’événement de la relation qui met en scène un conteur et un auditoire en interaction à propos d’une histoire *dite* rattache le conte enchâssé à l’oralité, le texte qui en rend compte l’y inscrit.

Le conte enchâssé : un texte oralisé

Le conte enchâssé est un ingrédient d’une situation de communication ; il se présente comme l’objet d’un échange lors d’une rencontre. C’est une composante de la conversation des personnages. Les verbes associés à l’acte de la narration relèvent de l’oral. En fait, l’Hôtesse et le marquis proposent de « raconter » des histoires⁷ ; celle-ci, une fois interrompue, se donne « le plaisir délicieux de pérorer » (p. 137) ; le

7. « [S]i vous n’étiez pas plus pressé de vous coucher que moi, je vous raconterai [l’affaire des deux bourgeois de la ville prochaine] » (p. 123). / « Si vous n’avez rien qui vous occupe plus utilement [...], je vous raconterai [l’histoire de mon secrétaire, ...]. » (p. 202)

Maître « profère » un apophtegme puis il « continue » son discours⁸. À part les verbes qui exemplifient l'acte locutoire – dits « verbes de communication⁹ », il y a l'élément typographique à savoir les deux-points et les guillemets qui sont les marqueurs les plus visibles d'oralité. Françoise Rullier-Theuret rappelle qu'« à la fin du XVIII^e siècle, les guillemets deviennent la marque spécifique du discours direct¹⁰ ».

La reprise de la narration, sachant que les récits sont régulièrement interrompus, est, également, souvent mentionnée par une mise en scène de la parole du narrateur : « Voilà l'Hôtesse descendue, remontée et reprenant son récit (p. 140) / « Mais revenons à notre histoire, et buvons encore un coup. [...] Vous rappelez-vous où nous en étions ? » (p. 151). À part les verbes introducteurs, le déroulement de la scène de la narration annonce à son tour le caractère oral du récit enchâssé. On remarque les mots et les expressions déictiques qui rappellent que le récit fait partie d'une situation de communication. On note le présentatif « Voici ce précis, [...] » (p. 155) dont la lecture est un véritable vecteur d'oralité ; l'apostrophe de l'allocutaire – « Je vous ai dit que [...] » (p. 151) / « Vous remarquerez, messieurs, que [...] » (p. 169) –, la gestuelle, (« *Ici Jacques se met à rire et à siffler* », p. 267 / « *Et Jacques de siffler encore* », p. 268, etc.¹¹), qui rappelle les didascalies dans le texte théâtral – typiquement oralisé –, les injonctions (« Allez la cave n'est pas vide... », p. 155 / « Buvons un coup », p. 163) et les cris sur un ton familier – en l'occurrence celui de Jacques « *Bravo ! Bravo ! mio caro maestro !* » (p. 261). Tout ce langage verbal et paraverbal fait vivre le face-à-face de la situation de

8. « Rien n'est plus triste dans ce monde que d'être un sot... ». « Est-ce Jacques qui profère cet apophtegme ? [...] Quoi qu'il en soit, il est évident, il est très évident que c'est le maître qui continue. » (p. 247)

9. Françoise Rullier-Theuret, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, p. 14.

10. *Ibid.*, p. 9.

11. À propos de la gestuelle transcrite et qui fait partie de la situation de communication, je relève aussi, entre autres, les tendresses de Jacques avec l'Hôtesse et la manipulation de celle-ci de la bouteille de vin: « Jacques la prit par le milieu du corps, et l'embrassa fortement ; [...] En parlant ainsi elle avait placé une des deux bouteilles entre ses genoux, et elle en tirait le bouchon ; ce fut avec une adresse singulière qu'elle en couvrit le goulot avec le pouce, sans laisser échapper une goutte de vin. » (p. 149) ; « Le Maître, en frappant sur sa tabatière et regardant à sa montre l'heure qu'il est » (p. 157).

communication dont la proximité des locuteurs implique le principe de l'immédiateté de la réception propre à l'oral.

L'oralité est également perçue dans les interruptions de la relation. Elles se déclinent avec différents aspects : on remarque la suspension soudaine de la narration. C'est le cas de l'Hôtesse qui la rompt à trois reprises¹² ; cette rupture est marquée sur le plan typographique par les points de suspension, et elle est matérialisée, sur le plan énonciatif, par les sorties de la conteuse du « site¹³ ». L'abandon momentané de l'auditoire n'est pas le seul moyen d'interrompre le récit ; le texte du conte enchâssé présente aussi des suspensions qui seraient des occasions pour que le conteur réponde à une intervention de l'auditeur ; c'est le cas du Maître qui répond aux multiples questions de Jacques au cours du récit de ses amours. C'est aussi l'exemple de l'Hôtesse. Elle rompt la narration pour répondre à ses domestiques. Le texte, à ce niveau de la narration, est comme « troué » de onze séquences dialoguées, entre l'Hôtesse et son domestique ou entre l'Hôtesse et son mari¹⁴ ; les répliques, des « fractures visibles de l'énonciation », sont écrites en italiques, et elles « s'entendent » comme des cris car les interlocuteurs sont loin l'un de l'autre : l'Hôtesse est à l'étage, dans la chambre de Jacques et son Maître ; ses interlocuteurs sont au rez-de-chaussée. Elles exemplifient la langue parlée, qui n'est d'ailleurs pas utilisée par la narratrice quand elle parle avec Jacques et son Maître ; avec eux elle parle avec

-
12. L'Hôtesse quitte l'auditoire à trois reprises (« L'Hôtesse, fatiguée de ces interruptions, descendit et prit apparemment les moyens de les faire cesser » (p. 139) « Messieurs, je vous demande pardon, je suis à vous dans un moment » (p. 140) ; « Messieurs, dit l'Hôtesse, il faut que je vous quitte. Ce soir, lorsque toutes mes affaires seront faites, je reviendrai et je vous achèverai cette aventure, si vous en êtes curieux... » (p. 143).
13. Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *S'adresser à autrui, les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, PU Savoie, 2010, p. 124.
14. Il s'agit des onze dialogues qui traversent les débuts de la narration la narration. Par exemple : « Elle s'appelait M^{me} de La Pommeraye. C'était une veuve qui avait des mœurs, [...] ; mais cette femme avait été si malheureuse avec un premier mari qu'elle... (*Madame ? – Qu'est-ce ? – La clef du coffre à l'avoine ? – Voyez au clou, et si elle n'y est pas, voyez au coffre.*) qu'elle aurait mieux aimé s'exposer à toutes sortes de malheurs qu'au danger d'un second mariage. » (p. 138).

« élégance[ce] », pense l'auteur-narrateur du récit cadre¹⁵. L'oral semble être réservé au contexte familial et populaire, comme si les personnages « devaient parler une langue conforme à leur statut social¹⁶ ». Ce sont ces discours elliptiques, asyntaxiques et proférés à très haute voix, issus de la conversation ordinaire, qui donnent au récit de l'Hôtesse son caractère oral et populaire.

Celle-ci interrompt également son discours pour commenter l'attitude d'un personnage, en l'occurrence M^{me} de La Pommeraye qui semble accepter l'amour transformé en amitié (« À l'en croire, son cœur était paisible », p. 158), reprocher au marquis le fait d'avoir quitté M^{me} de La Pommeraye (p. 138), dire qu'elle a oublié un pan de la conversation entre les protagonistes¹⁷ (« Ils dirent encore beaucoup d'autres choses que je ne me rappelle pas », p. 163), ou encore pour diffuser une plainte : « On n'a pas un moment de repos dans cette maison, même les jours qu'on n'a presque point de monde et que l'on croit n'avoir rien à faire. Qu'une femme de mon état est à plaindre, surtout avec une bête de mari. » (p. 141). La conteuse dit même au cours de la narration ce qu'elle pense avoir compris du rôle du personnage ; elle suppose en fait que la lettre adressée au marquis est de la main de M^{lle} d'Aisnon : « C'était, dit-elle, la d'Aisnon fille qui paraissait l'avoir écrite par ordre de sa mère » (p. 168) ; elle intervient même pour écouter son propre discours :

La poursuite constante du marquis, secondée de ses qualités personnelles, de sa jeunesse, de sa figure, des apparences de la passion la plus vraie, de la solitude, du penchant à la tendresse, en un mot, de tout ce qui nous livre à la séduction des hommes... (p. 138)

15. « Le Maître : – [...] cette femme raconte beaucoup mieux qu'il ne convient à une femme d'auberge. [...] Et vous, lecteur, [...] ; voulez-vous que nous laissions là cette élégante et proluxe bavarde [...] ? » (p. 143).

16. Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 21.

17. C'est le cas du débat entre La Pommeraye et le marquis à propos de l'engagement dans la religion (p. 162/163).

Le retour à la situation d'énonciation est une autre marque d'oralité ; la conteuse actualise au cours de la narration une donnée déjà avancée (« C'était un ami du petit abbé dont je vous ai parlé », p. 172) ; elle se réfère au temps de la narration quand elle évoque un événement du récit – la mort de la belle-mère du marquis. « Celle-ci, dit-elle, partit dans la même journée, et se rendit au couvent des carmélites de la ville prochaine, où elle est morte il y a quelques jours. » (p. 181)

Les multiples interruptions qui brisent la continuité narrative tels les commentaires, les apostrophes, la lecture, et qui impliquent l'acte locutoire, ne sont pas les seuls éléments à *écrire* l'oralité. La juxtaposition, au niveau de la narration, permet, à son tour, au texte de résonner. Il prend la cadence des phrases, simples ou étendues, qui se succèdent sans lien syntaxique, au gré de la ponctuation vers le bouclage d'un épisode ; c'est le cas du récit qui aboutit à une demande en mariage :

M. des Arcis rompit avec toutes ses connaissances, s'attacha uniquement à M^{me} de La Pommeraye, lui fit sa cour avec la plus grande assiduité, tâcha par tous les sacrifices imaginables de lui prouver qu'il l'aimait, lui proposa même de l'épouser ; [...]. (p. 137-138)

Le rythme prend des ondulations quand la juxtaposition s'agrège de répétitions au niveau des propositions : « mais il arrivait, il s'asseyait, il gardait le silence » (p. 167) ; des groupes adjectivaux : « il reparut ; mais triste, mais mélancolique, mais défait. » (*Ibid.*) ; des phrases à présentatif : « Voilà les chevaux mis ; les voilà partis ; les voilà arrivés au Jardin du Roi ; et les voilà mêlés dans la foule, regardant tout, [...] » (p. 161) ; des adverbes : « Il est impossible de connaître un homme *plus* doux, *plus* civil, *plus* honnête, *plus* poli, *plus* humain, *plus* compatissant, *plus* désintéressé que M. de Merval. » (p. 251, nous soulignons). Il en va de même au niveau des substantifs :

Le père Hudson avait la figure la plus intéressante : un grand front, un visage ovale, un nez aquilin, de grands yeux bleus, de belles joues larges, une belle bouche, de belles dents, le sourire le plus fin, une tête couverte d'une forêt de cheveux blancs. (p. 206)

La juxtaposition crée un effet d'accélération. Aristote analyse les effets de rapidité de la litote, de l'ellipse ou de l'asyndète : « en un temps égal, on a l'impression que beaucoup a été dit », « on a l'impression d'une pluralité¹⁸ ». Les récits sont souvent marqués par une cadence, formée de courtes phrases ; le rythme binaire, ternaire, régulier dit un enthousiasme lyrique, une précipitation.

Les didascalies vocalisent le discours. La conteuse tient à modaliser les énoncés du personnage. M^{me} de La Pommeraye, feignant l'étonnement d'avoir vu les d'Aison, fit « un cri de surprise en disant... » (p. 160) ; elle répondit « sèchement » (p. 176) à celles qui voulaient profiter de la charité du marquis. Outre la didascalie relative à la voix, il y a celle qui se rapporte au visage, « un visage où l'indignation se peignait dans toute sa force » (p. 179) ; cette indication scénique donne au discours de M^{me} de La Pommeraye le lendemain des noces du marquis un mélange de tonalités ; il est entendu en tant que reproche, un cri de douleur, une manifestation de soulagement, ou encore un cri de colère que confirme l'injonction et le débit d'un discours vindicatif :

Marquis, lui dit-elle, apprenez à me connaître. Si les autres femmes s'estimaient assez pour éprouver mon ressentiment, vos semblables seraient moins communs. Vous aviez acquis une honnête femme que vous n'avez pas su conserver ; cette femme, c'est moi ; elle s'est vengée en vous en faisant épouser une digne de vous. Sortez de chez moi, et allez-vous-en rue Traversière, à l'hôtel de Hambourg, où l'on vous apprendra le sale métier que votre femme et votre belle-mère ont exercé pendant dix ans, sous le nom de d'Aison. (p. 179-180)

Outre les indications scéniques, le texte gagne en sonorité par les discours directs que la conteuse enchâsse dans la narration ; c'est le cas de ce monologue : « Il n'est donc que trop vrai, s'écria-t-elle, il ne m'aime plus » (p. 152) ; il se sonorise aussi du fait des échanges verbaux entre La Pommeraye et le marquis, dont celle qui s'articule autour de la

18. Cité par Gérard Dessons, *Introduction à la poétique*, Paris, A. Colin, 2005, p. 84.

charité (p. 165) ; entre La Pommeraye et M^{me} d'Aison, lors de leur première rencontre sous le regard du marquis (p. 160-161), et entre d'Aison et le marquis à propos de la charité (p. 165). Différentes tonalités se dégagent des dialogues ; car il y a ceux qui se déclinent sur le mode de la conversation ordinaire qui privilégie les tirets (p. 159) et ceux qui donnent l'impression d'être des dialogues de scène – « artificiels » ou « fabriqués¹⁹ » – du fait de l'apparition, en typographie, des prénoms des actants en l'occurrence M^{me} de La Pommeraye et Le Marquis.

Le bruissement du texte est audible dans les différentes scènes qui sont des indicateurs d'oralité. Elles rappellent ostentatoirement l'oralité du théâtre. On les trouve dans les trois récits. L'Hôtesse en rapporte plusieurs dont celle qui laisse voir et entendre les lamentations, les prières, et les regrets de M^{lle} d'Aison, fraîchement mariée :

[...] elle s'avança vers lui sur ses genoux ; [...] ; il me semble, lui dit-elle, un sanglot séparant chacun de ses mots... [...] je me suis laissée conduire par faiblesse [...] par menace à une action infâme [...] Monsieur disposez de moi comme il vous plaira. (p. 182)

Dans l'histoire de Charles et Hudson, le conteur, le marquis des Arcis, rapporte le moment où le commissaire surprend les deux moines avec la jeune fille, chez l'« intrigante » (p. 211). Quant au Maître, il rapporte plusieurs scènes dont celle qui se déroule chez la marchande qui contraint le Maître à signer des « lettres de change » (p. 253-254). Les scènes évoquées mêlent le narratif au discursif ; le narrateur décrit les personnages au moment où ils parlent ; c'est ainsi que le texte d'une scène contient des discours directs, et des informations sur la posture et sur les transformations de la voix. La scène crée un effet de *présence* donc d'oralité.

Les captateurs, tels « Je ne vous ferai point le détail de... » (p. 151) / « Il est inutile de dire que ... » (p. 171), sont aussi des vecteurs d'oralité ; d'après Sylvie Durrer, ce sont des « mots ou des expressions [...] qui

19. Catherine Kerbat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversation ordinaire », *Cahier de praxématique*, 1996, n° 26, p. 32 ([doi:10.4000/praxematique.2977](https://doi.org/10.4000/praxematique.2977)).

éveillent l'intérêt de l'allocutaire²⁰ ». La conteuse dit qu'elle s'abstient de dire mais en fait elle charge l'objet de son discours d'importance ; elle atténue un propos pour mieux le renforcer ; les expressions employées permettent de dire sans dire et de dire au-delà du dit.

La relation ne contient pas vraiment les éléments du « style oralisé » tels qu'ils sont fixés par certains linguistes dont Sylvie Durrer²¹. L'oralité chez le conteur, dans le roman de *Jacques le Fataliste*, est un mode de relation. C'est l'alternance de la narration avec les commentaires du conteur, les discours directs, les discours narrativisés, et avec les dialogues de scène qui produit l'oralité d'un texte. Le secret de la recette est dans cet agencement désordonné des modalités énonciatives. Le conte enchâssé, dans *Jacques le Fataliste*, se distingue par son oralité qui concentre une fécondité discursive.

Conclusion

Les récits de l'Hôtesse, du marquis des Arcis et du maître de Jacques ne contiennent pas les indices sensés marquer le style oral, tel qu'il a été exposé par Sylvie Durrer²² et qui consiste à insérer des « dialectes », des « accents étrangers, de « l'argot », ou du « parler enfantin » dans la littérature. Il n'y a en fait ni mots familiers, ni tournures vulgaires ni ce qu'on appelle « style bas²³ ». La narration est pourtant oralisée. L'oralité est lisible/audible, d'abord à travers une mise en scène de l'orateur dans une situation de communication ; ensuite à travers différentes formes d'énonciation. En fait, les conteurs insèrent dans leur discours des dialogues et des discours narrativisés ; ils rapportent des scènes ; ils commentent parfois leur discours et enfin ils échangent des remarques avec leur auditeurs. Le discours narré, qui mêle et/ou alterne

20. Sylvie Durrer, « Le style oralisé », in *Le Dialogue dans le roman* [Nathan, 1999], Paris, A. Colin, 2005, p. 37.

21. *Ibid.*, p. 25-42.

22. S. Durrer, « Le français dans tous ses états », in *Le Dialogue dans le roman*, *op. cit.*, p. 16-24.

23. F. Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 20.

ces pratiques énonciatives les unes avec les autres, est dès lors marqué par la spontanéité de l'oral ; du coup, il est autant écouté que lu.

Le conte enchâssé est un conte oral qui fait partie d'un roman dominé par l'écriture théâtrale. Il exemplifie la mise en abîme du *dire* comme il actualise une variation sur l'écriture théâtrale. S'adonner si clairement à une aspiration pour la composition dramatique ne peut surprendre le lecteur de Diderot, auteur et spectateur dévoué au genre dramatique²⁴. Le conte enchâssé surgit comme pour donner une autre facette de l'oralité déjà perçue dans le récit encadrant ; il surgit comme pour alimenter un désir incessant d'écrire l'oral et de faire dominer l'univers de la parole. Le conte enchâssé n'est donc pas un artefact dans le roman ; c'est une composante bien réfléchie, elle sert à faire apparaître le dramaturge qui est dans le romancier ; sa consécration serait-elle un moyen de restituer et de conserver la tradition orale du conte ?

24. Georges Daniel dit à propos de l'engouement de Diderot pour l'écriture dramatique : « C'est une impulsion organique, un besoin vital en tout cas de sa nature expansive et dominatrice qui lui impose la fiction mi-romanesque mi-dramatique de l'autre. », *Fatalité du secret et fatalité du bavardage au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1966, p. 104.

L'oralité dans le roman par lettres sous l'Ancien Régime

(Guilleragues et Laclos)

Najoua Mtiri

Université de Sfax, LERIC

Monophonique ou polyphonique, le roman épistolaire, sous l'Ancien Régime, est paradoxalement l'espace privilégié d'une écriture tournée vers l'oral, « ce qui pose d'emblée comme problématique le rapport de la lettre à l'oralité¹ ». Le roman épistolaire serait le lieu d'une double oralité. En effet, d'une part, l'auteur parle directement au lecteur : les discours d'escorte (les titres, les préfaces, les notes) sont adressés au public. D'autre part, l'épistolier dit et écrit sur-le-champ son dedans, les soubresauts de son cœur et ses ruses.

Dans cette contribution, nous nous proposons d'examiner les formes et les enjeux de l'oralité dans un roman monophonique, les *Lettres portugaises* de Guilleragues (1669) et dans un roman polyphonique, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782).

Nous tenterons ici de répondre aux questions suivantes : comment l'oralité se manifeste-t-elle dans le roman par lettres sur les plans syntaxique, stylistique, linguistique et pragmatique. Dans les marges,

1. Gérard Ferreyrolles, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, 2010, vol. 71, n° 1, p. 5-27 ([doi:10.3917/licla.071.0005](https://doi.org/10.3917/licla.071.0005)).

l'oralité n'est-elle pas une stratégie de la réception ? Dans le recueil de lettres, l'oralité n'est-elle pas un acte privilégiant le pathos afin d'agir sur autrui et de garantir une interaction ?

L'oralité dans le discours préfaciel : une stratégie du « mensonge romanesque² »

L'oralité est présente dès les seuils du roman épistolaire. L'auteur choisit cette zone stratégique d'où il s'adresse directement à son lecteur. Situés à la marge du recueil de lettres, les discours d'escorte visent à agir sur le récepteur en orientant sa lecture et en le convaincant des visées auctoriales. En fait, sous l'Ancien Régime, le statut du roman est problématique : il est exclu, dénigré et refusé par les autorités religieuses, politiques et littéraires. Les romanciers se distancient de leurs écrits et les nient. Mais, afin de leur assurer une bonne réception, ils recourent à l'espace préfaciel,

[à ce] lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, stratégique et pragmatique³.

Étant un discours tactique, la préface est le lieu d'où le romancier dialogue avec le lecteur. Géraldine Henin écrit :

Comme l'œuvre littéraire qu'elle introduit, la préface ne parvient à sa présence d'œuvre que dans le dialogue instauré avec le lecteur, à travers un vocatif, un titre saillant ou toute autre accroche, dans l'espace ouvert par le lecteur⁴.

2. Cette expression est propre à Jan Herman. Voir son ouvrage, *Le Mensonge romanesque*, Amsterdam, Leuven, PU, 1989.

3. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 7-8.

4. Cité par Arbi Dhifaoui dans *Le Roman épistolaire et son péritexte*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2008, p. 174.

Composé d'un groupe nominal précédé de la préposition « à » désignant l'adresse, le titre « Au lecteur » de l'Avvertissement des *Lettres portugaises* fait du récepteur une instance de l'échange : dans cette préface, le romancier précise sa mission et défend le recueil de lettres, laquelle fonction est aussi assurée par les deux pièces préliminaires des *Liaisons dangereuses*. Comme son titre « Préface du Rédacteur » l'indique, ce discours d'escorte est l'espace où l'auteur s'installe et se déclare comme un simple dépositaire des lettres. Choderlos de Laclos écrit :

Si l'on ajoute à ce léger travail, celui de replacer par ordre les Lettres que j'ai laissé subsister, ordre pour lequel j'ai même presque toujours suivi celui des dates, et enfin quelques notes courtes et rares, et qui, pour la plupart, n'ont d'autre objet que d'indiquer la source de quelques citations, ou de motiver quelques-uns des retranchements que je me suis permis, on saura toute la part que j'ai eue à cet Ouvrage. Ma mission ne s'étendait pas plus loin. (*LD*, p. 39)

Laclos se présente sous le masque du Rédacteur dont le rôle consiste à annoter les lettres qu'il prétend avoir reçues et à les agencer. Un peu plus loin, l'auteur ajoute :

Je déclare avec la même franchise, que si ce Recueil ne m'avait pas paru digne d'être offert au Public, je ne m'en serais pas occupé. (*LD*, p. 41)

En employant la première personne du singulier « je », le préfacier-énonciateur s'adresse directement à son lecteur-énonciataire. L'expression « je déclare », les propositions incises (« dis-je », « je crois ») et la fréquence des verbes performatifs « dire, déclare, avoue » – récurrentes dans la préface – sont des marques d'oralité indiquant que l'auteur est en train d'accomplir un acte de parole. Il cherche à agir sur son lecteur en lui justifiant la publication du recueil de lettres et en le convaincant

5. Cette abréviation *LD* désigne *Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos, éd. Michel Delon, Paris, Librairie générale française, 2002.

de son utilité morale ainsi que de sa vraisemblance. Le pseudo-rédacteur annonce :

L'utilité de l'Ouvrage, qui peut-être sera encore plus contestée, me paraît pourtant plus facile à établir. Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont bonnes, et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but. (*LD*, p. 42)

L'oralité est dès lors une stratégie d'authentification. Les deux préfaces des *Liaisons dangereuses* sont présentées sous forme d'un dialogue implicite entre deux voix, celle du Rédacteur et celle de l'Éditeur qui renvoient en réalité à une seule voix, celle de l'auteur. Cette scénographie qui vise à exposer au lecteur les arguments et les contre arguments sur le recueil de lettres est adoptée par Jean-Jacques Rousseau⁶. Si dans la seconde préface, le romancier authentifie la correspondance, dans la première intitulée « Avertissement de l'Éditeur », il s'en distancie et énumère d'avance les critiques qui peuvent être adressées au roman. Dans cet appareil préliminaire, le pseudo-éditeur annonce :

Nous croyons devoir prévenir le Public, que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman. (*LD*, p. 37)

6. Intitulée « Entretien sur le roman », la seconde préface de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau est sous forme d'un échange entre deux voix, celle de (R) et une autre de (N). L'auteur y présente, sous les yeux du lecteur, un débat argumentatif entre lui et l'homme de lettres à propos des *Lettres des deux amans*. Le romancier met en place deux voix s'affrontant tout au long d'une interaction où alternent les questions et les réponses afin d'énumérer d'avance les critiques de la correspondance et de son auteur et de ne rien laisser à dire au lecteur-critique. Gérard Genette écrit en ce sens : « Les préfaces en dialogue comme celle de *La Nouvelle Héloïse* sont à la fois auctoriales et allographes puisque l'auteur feint d'y partager le discours avec un interlocuteur imaginaire », *Seuils*, *op. cit.*, p. 177.

L'emploi de la restriction insiste sur l'inauthenticité du recueil de lettres. Par ailleurs, le préfacier emploie la première personne du pluriel « nous » qui pourrait désigner la voix des lecteurs-critiques qui s'oppose aux arguments donnés par le Rédacteur, la voix défendant le recueil de lettres et insistant sur les qualités de la correspondance authentique. L'Éditeur va aussi jusqu'à attaquer l'auteur lui-même. Il dit :

Nous blâmons beaucoup l'Auteur, qui, séduit apparemment par l'espoir d'intéresser davantage en se rapprochant plus de son siècle et de son pays, a osé faire paraître sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si étranges. (*LD*, p. 37)

L'espace préfaciel devient le lieu d'une mise en scène d'un jeu. Dans cette frange, le romancier se positionne de deux manières opposées. D'une part, dans la « Préface du Rédacteur », il se distancie et nie sa paternité à la création fictive, mais, il affirme l'utilité morale et l'authenticité de la correspondance. Cette feintise est un usage très répandu sous l'Ancien Régime. En ce sens, Jan Herman déclare :

À l'époque classique, la préface est essentiellement un discours de légitimation : elle est censée expliquer pourquoi le texte existe, pourquoi on l'offre au public, quels sont les buts visés par la publication, à quel public elle s'adresse, quelles en sont les qualités, quels en sont les défauts⁷.

D'autre part, dans l'Avertissement de l'Éditeur, le romancier détruit ces arguments et certifie que la correspondance n'est qu'une fiction littéraire et énumère les critiques. Ce n'est qu'une stratégie dont l'enjeu est « de prévenir les critiques c'est-à-dire les neutraliser, voire les empêcher en prenant le devant⁸ ». En se critiquant d'avance, le romancier paralyse

7. Jan Herman, « Justifier l'écriture ; justifier la publication. La lettre comme fiction-limite », in Alexandre Duquaire, Antoine Esch et Nathalie Kremer (dir.), *Les Genres littéraires et l'ambition anthropologique au XVIII^e siècle. Expérience des limites (Actes du colloque de Tours, mai 2003)*, Louvain-Paris, Peeters, 2005, p. 165-176.

8. G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 193.

le lecteur, c'est ce que l'on pourrait appeler la fonction paratonnerre de la préface selon la terminologie de Gérard Genette.

L'oralité est ainsi une stratégie visant à manipuler le lecteur à travers ce qu'on appelle la poétique du mensonge romanesque. Comment cette oralité se manifeste-t-elle dans le recueil de lettres ? Quelles en sont les visées ?

L'oralité dans le recueil de lettres : un acte catalysant l'échange épistolaire

La lettre est l'espace où l'épistolier exprime son désir de parler, de bavarder, de dire directement les fluctuations de sa vie intérieure. Cette parole cherche à agir sur un énonciataire et à garantir une interaction. Discours privilégiant le pathos, la lettre est le lieu privilégié de l'oralité qui se caractérise par le désordre. En effet, les *Lettres portugaises* relatent l'histoire d'une religieuse qui a été abandonnée par son amant, un officier français. Néanmoins, les événements de la trame narrative de ce roman ne sont pas racontés selon leur ordre diégétique mais selon la diction du cœur de cette femme endurent une grande souffrance due à l'éloignement de son amant.

De lettre en lettre, le lecteur ne trouve pas une suite logique de l'histoire relatée : il n'existe ni situation initiale ni situations intermédiaires ni situation finale. L'ordre des lettres correspond à celui de l'état d'âme de l'épistolière. Marianne parle tantôt de sa douleur à cause de l'absence de son amant, tantôt elle exprime sa patience, tantôt elle éprouve son bonheur.

Par ailleurs, l'une des marques de l'oralité, dans le recueil de lettres, est la construction anacoluthique. Marianne commence ses lettres en disant :

Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! malheureux ! Tu as été trahi et m'a trahie par des espérances trompeuses. (*LP*, lettre I, p. 71)

L'ellipse du substantif précédant « malheureux » avec l'imprécision de la signification du terme « amour » crée une ambiguïté ce qui multiplie les interprétations. Pour certains (comme Frédéric Deloffre), l'épistolière interpelle son amant fuyant. Pour d'autres (comme Wolfgang Leiner), Marianne apostrophe son amour personnifié. L'épistolière dit et redit sa passion à un amant perpétuellement absent.

Le silence de l'autre accable cette femme et la pousse à chercher à se décharger à plusieurs confidents comme sa mère, son frère, son amie Dona Brites, un lieutenant... Semblable à une confidence orale, le recueil de lettres portugaises bouillonne de diverses modalités (les interjections, les interrogations et les exclamations), de déictiques (les pronoms démonstratifs, les pronoms possessifs) et de ton pathétique comme s'il s'agissait d'« un système particulier de signes oraux¹⁰ » où Marianne exprime ses sentiments en diversifiant les figures de style comme l'hyperbole et l'anaphore :

Comment se peut-il faire que les souvenirs des moments si agréables soient devenus si cruels ? Hélas ! votre dernière lettre le réduisit en un étrange état. Il eut des mouvements si sensibles. (*LP*, lettre I, p. 72)

La répétition de l'adverbe d'intensité « si » exprime l'exagération : le désarroi de cette femme atteint l'acmé comme si le langage était incapable de traduire ses sentiments. Cependant, se trouvant seule et abandonnée, Marianne tisse « un réseau de voix multiples, [elle peut] créer une orchestration vraiment polyphonique, mais issue d'un sujet

9. Cette abréviation désigne les *Lettres portugaises* de Guilleragues, Nouvelle édition, conforme à la I^{re} [Paris, 1669], Firmin Didot, 1824 (ark:/12148/bpt6k6307575j).

10. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 44.

unique¹¹ ». Le moi est scindé : le dialogue est dès lors entre deux « moi » : un moi conscient et un moi profond. Cette duplicité met en scène le conflit entre la raison et le cœur.

Mais hélas ! je m'abuse [...] il fallait que dans ces moments trop heureux j'appelasse ma raison à mon secours pour modérer l'excès funeste de mes délices, et pour m'annoncer tout ce que je souffre présentement. (*LP*, lettre II, p. 75)

Ayant la forme d'un monologue intérieur, le recueil composé de cinq lettres s'apparente à « une énonciation parlée » où se manifestent le désordre, la discontinuité et la fréquence de quelques procédés d'écriture comme l'anaphore, la métaphore et l'ellipse. Le tumulte intérieur dû à la passion irrésistible de Marianne se reflète sur l'écriture car « vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage » selon l'expression de Roland Barthes.

La parole directe de l'épistolière est écrite afin d'étancher une soif de dire et d'écrire sa passion. De l'amour d'autrui, l'épistolière passe à l'amour de l'écriture. « J'écris plus pour moi que pour vous » (*LP*, lettre V). Étant une pratique très répandue sous l'Ancien Régime, l'échange épistolaire devient une occupation vitale. Le roman épistolaire est l'espace où les épistoliers écrivent « à partir de rien » car l'écriture est l'essence de leur existence. La lettre est non seulement le discours où le destinataire exprime ses sentiments, mais aussi le sujet de la conversation des correspondants. Dans *Les Liaisons dangereuses*, la marquise de Merteuil envoie cette lettre au vicomte de Valmont : « Je m'aperçois qu'il est trois heures du matin, et que j'ai écrit un volume, ayant le projet de n'écrire qu'un mot » (*LD*, I, 10, 73). L'écriture est indispensable dans la vie des épistoliers, c'est pourquoi ils écrivent même au moment de l'agonie :

11. Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, J. Corti, 1989, p. 20.

La femme de chambre m'a informé ce matin, qu'environ vers minuit, sa Maîtresse l'a fait appeler ; qu'elle a voulu être seule avec elle, et qu'elle lui a dicté une assez longue Lettre. Julie a ajouté que, tandis qu'elle était occupée à en faire l'enveloppe, M^{me} de Tourvel avait repris le transport : en sorte que cette fille n'a pas su à qui il fallait mettre l'adresse. Je me suis étonnée d'abord que la Lettre elle-même n'ait pas suffi pour le lui apprendre. (*LD*, IV, 160, p. 479-480)

L'épistolier écrit un discours dicté par les soubresauts de son cœur afin d'agir sur l'énonciataire et de l'amener à réagir en écrivant une lettre-réponse. La lettre est donc un acte : elle devient le catalyseur des actions romanesques, ce qui autorise à parler de sa dimension performative. La trame narrative se constitue par le biais des lettres. L'épistolier use de tous les procédés oraux (le désordre, la discontinuité, le ton pathétique...) afin d'émouvoir son destinataire et l'inciter à répondre. La lettre, par sa fonction émotive, est le garant de la continuité de l'échange épistolaire.

L'oralité est ainsi doublement présente. Dans le discours préfaciel, la mise en scène des voix déguisées sous le masque de publicateur, de rédacteur ou d'éditeur est une stratégie de réception. En exposant les qualités de la correspondance fictive et en se critiquant avant que quelqu'un ne le critique, le romancier manipule le lecteur et le convainc de ses visées. Dans le recueil de lettres, l'oralité vise à agir sur le lectorat en exerçant sur lui un acte illocutionnaire. L'emploi de la première personne et du présent de l'indicatif dans les marges et dans les lettres implique le récepteur et sollicite sa coopération.

Oralité et vraisemblance dans l'échange épistolaire : le cas de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau

Samia Boulajfane

Université de Sfax

Au XVIII^e siècle, la philosophie de l'échange, trait essentiel des Lumières, gagne ses lettres de noblesse dans les salons : lieux de conversation où se développe l'art de la parole, où les échanges sont libres, animés et instructifs et où les intellectuels tels que Voltaire, Diderot, Montesquieu, Grimm, D'Alembert et d'autres encyclopédistes présentent leurs œuvres, exercent leur esprit critique et élaborent leurs projets. Dans cette atmosphère intellectuelle rationnelle et hostile à tout ce qui est fictif, mensonger et chimérique, la fiction narrative se trouve bannie et décriée parce qu'elle a « le grand tort de donner trop de liberté à l'imagination, faculté suspecte aux esprits rationnels, et de pouvoir mêler impunément la vérité et la fiction¹ ».

De nombreux auteurs recourent alors au roman par lettres pour accréditer leurs œuvres et conférer à leurs écrits un aspect vraisemblable. La production épistolaire fictionnelle atteint son apogée en France et

1. *La Littérature française : histoire et perspective*, Robert Favre (dir.), Lyon, PU Lyon, 1990, p. 140-141.

dans toute l'Europe étant donné qu'elle permet de divulguer les idées philosophiques et de toucher un grand public avide des échanges privés et des conversations intimes. Montesquieu reconnaît dans ses *Lettres persanes* la primauté de ce genre romanesque :

D'ailleurs, ces sortes de romans réussissent ordinairement, parce que l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle : ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire².

À son tour, Rousseau ne cache pas son mépris des romans cultivant le mensonge et l'artifice. Il les trouve dangereux puisqu'ils emportent le lecteur dans un monde imaginaire, tout à fait différent de la réalité. Dans son *Entretien sur les romans*, il déclare sa position contre le fictif :

En montrant sans cesse à ceux qui les lisent les prétendus charmes d'un état qui n'est pas le leur, ils les séduisent, ils leur font prendre leur état en dédain, et en faire un échange imaginaire contre celui qu'on leur fait aimer. Voulant être ce qu'on n'est pas, on parvient à se croire autre chose que ce qu'on est, et voilà comment on devient fou³.

Selon Rousseau, le roman doit présenter aux lecteurs une existence meilleure et un monde parfait tout en étant réel ou du moins vraisemblable. Un monde naturel, vertueux et authentique. Rousseau rompt alors avec les romans classiques et recourt à l'écriture épistolaire déjà parue en Angleterre à travers le roman de Samuel Richardson, *Paméla ou la vertu récompensée* (1740). Il écrit en 1761 *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, roman épistolaire polyphonique. Cette forme romanesque lui permettra d'imiter l'échange réel et instantané du théâtre et de rendre compte de

2. Montesquieu, *Lettres persanes*, P. Vernière (éd.), Paris, Garnier, 1975, p. 3.

3. Rousseau, *Entretien sur les romans*, p. 6. (Nos citations des œuvres de Rousseau renverront à l'édition des *Œuvres complètes* de Rousseau – tomes I, II et IV –, publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade »).

« la vérité morale de l'être⁴ » qui sera l'essence même de son projet autobiographique dans les *Confessions*. Anne Chamayou souligne ainsi les vertus du genre épistolaire :

La fiction fait justice à la vérité morale et le problème de justesse, le sens des proportions par exemple, est relégué au second plan. La fiction ne dénature pas mais accomplit cette vérité du cœur sensible, et la sensibilité chez Rousseau, c'est avant tout une langue : à travers les voix épistolaires se module cette vérité – ni vraie ni fausse – des cœurs coïncident harmonieusement avec leur propre langage⁵.

À travers ce travail, nous tenterons de voir si la lettre réussit à procurer à la fiction la vraisemblance désirée. Nous essayerons de détecter les techniques déployées par Rousseau pour conférer à la production romanesque les spécificités de l'échange réel. Nous chercherons enfin à montrer le caractère pragmatique de la lettre et l'effet qu'elle exerce sur l'interlocuteur.

Pour essayer de répondre à ces questions, nous nous pencherons sur les billets échangés par les épistoliers au début du roman et sur quelques lettres de la première partie de *La Nouvelle Héloïse*.

L'écriture épistolaire et le souci de vraisemblance

Rousseau cherche dans toutes ses œuvres et essentiellement dans *La Nouvelle Héloïse* à créer une nouvelle façon de s'exprimer, un nouveau langage, celui du cœur et des sentiments. À travers l'énonciation, il met en place les conditions de la parole instantanée, libre et remplie de passions, capable de traduire les émotions et de les faire circuler entre les

4. Rousseau, *Les Réveries du promeneur solitaire*, IV^e Promenade.

5. Anne Chamayou, « Du sujet épistolaire », in Jacques Domenech (dir.), *Autobiographie et fiction romanesque autour des Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Actes du colloque international, Nice, 11-13 janvier 1996, Nice, Association des publications de la faculté des lettres de Nice, 1997, p. 23.

interlocuteurs. En effet, le recours au discours direct et naturel sauve son texte de l'artifice et de la fiction. Käte Hamburger écrit dans ce sens :

De tous les matériaux de l'art, seule la langue est capable de produire l'apparence de la vie. C'est-à-dire de personnages qui vivent, sentent, pensent, parlent et se taisent⁶.

Dans l'échange épistolaire de *La Nouvelle Héloïse*, la réponse se fait généralement attendre. Le lecteur sent la lenteur du temps qui passe et l'impatience de l'épistolier à recevoir le courrier. Mais, dans certaines lettres, cette réponse est tellement rapide que l'échange ressemble à un dialogue ou à une scène de théâtre. C'est le cas des billets échangés entre Julie et Saint-Preux au début du roman.

Les billets

Après le long silence de Julie à l'égard des trois premières lettres de Saint-Preux, les billets – brefs et successifs – sont de véritables répliques directes et instantanées. Le lecteur oublie pour un instant qu'il s'agit d'un échange écrit qui nécessite un temps pour l'envoi et la réception. Il assiste à une discussion réelle où l'écrit cède place à l'oral. Selon Arbi Dhifaoui, « par ce type de missives [Julie et Saint-Preux] agissent sur le vol du temps et essayent apparemment de remplir celui-ci par leur conversation⁷ ».

À travers ce type de messages écrits apparaît un grand souci de vraisemblance. Rousseau cherche à donner à l'échange épistolaire l'aspect d'une conversation directe en lui conférant le plus de spontanéité possible et en le rapprochant au maximum de l'oral. D'ailleurs, pour l'épistolier « écrire » une lettre est l'équivalent de « parler » : « Je me suis tu longtemps, vos froideurs m'ont fait parler à la fin » (*NH*, I, 1^{re} réponse, p. 38).

6. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, (trad. [allemand] Pierre Cadiot, préf. Gérard Genette), Paris, Le Seuil, 1986 (édition originale 1977), page ?

7. Arbi Dhifaoui, *Julie ou la Nouvelle Héloïse : Roman par lettres/ Roman de la lettre*, Tunis, Centre de publications universitaires, 2000, p. 64.

Pour garantir cette vraisemblance désirée, plusieurs procédés sont mis en place. Commençons par l'interjection « Insensé ! » au début du troisième billet qui traduit les mouvements du cœur et fait entendre les soupirs de l'âme. Elle fait ressortir la grande émotion éprouvée par Julie à l'idée du départ de son précepteur. Les répétitions des verbes « feindre » à deux reprises et du verbe « partir » à trois reprises traduisent la forte perturbation des épistoliers.

1^{re} réponse : « Il faut partir ».

Billet II : « Un homme tel que vous *avez feint* d'être ne part point.

2^e réponse : « Je *n'ai rien feint* [...] j'aurai moins fait que de partir.
(nous soulignons)

De plus, les pronoms personnels « je », « tu » et « vous » s'entrelacent dans le même billet pour créer une fusion et suggérer une proximité renforcée par les possessifs : « mes jours... aux tiens », et rapidement désavouée par le retour du « vous » :

« Insensé ! si *mes* jours *te* sont chers, crains d'attenter aux *tiens*. Je suis obsédée, et ne puis ni *vous* parler ni vous écrire jusqu'à demain. *Attendez* » (*NH*, I, 3^e billet, p. 38, nous soulignons)

À leur tour, les points de suspension, dans « Mais vous... vous pouvez rester », entrecoupent la parole par un moment de silence qui la rend plus vraisemblable tout en exprimant la peur et l'hésitation qu'éprouve Julie avant d'avouer ses sentiments amoureux.

En outre, les impératifs dans les billets de Julie « N'emportez pas, crains, Attendez » traduisent un caractère autoritaire et un désir de prendre l'ascendant sur Saint-Preux et de lui imposer sa volonté.

Ajoutons finalement à tout ce qui précède, la forte présence d'un vocabulaire des sentiments et des émotions telles que les expressions : « cœur vertueux, froideurs, mépris, ce qu'on aime, sentir, une passion, cœur au désespoir ». Ce lexique fait de l'échange épistolaire un véritable

cardiogramme⁸ – selon l’expression de Jean Rousset – qui rend compte de la tension artérielle des épistoliers et traduit fidèlement leurs sentiments et émotions dans un style absolument spontané et naturel.

Les lettres

Grâce à la forme épistolaire, le lecteur assiste à la naissance des sentiments chez les protagonistes, à leur développement et à leurs effets sur les âmes. Ce genre d’écriture permet une étude psychologique qui s’affine d’une lettre à une autre puisqu’il traduit toutes les émotions au moment même de leur déclenchement et les fait coïncider avec le moment de l’écriture. Le lecteur voit évoluer sous son regard les personnages et leurs sentiments. Il sent le trouble et le désordre de la passion, il voit les protagonistes et observe leurs actions comme s’ils étaient sur une scène de théâtre :

O Dieu ! Suis-je assés humiliée ? Je t’écris à genoux : je baigne mon papier de mes pleurs ; j’élève à toi mes timides supplications. (*NH*, I, lettre IV, p. 40)

La forme épistolaire cherche à imiter le vrai et à présenter la fiction comme réalité. La lettre mime le discours direct et instantané en donnant la parole aux personnages. Selon Frédéric Calas,

il s’agit de révéler l’intimité, la menue réalité de la vie des personnages, de les faire parler pour les rendre réels, pour qu’ils se différencient les uns des autres. La syntaxe affective signale que le lieu de l’événement se déplace vers le for intérieur et le temps de l’action se concentre à l’instant vécu⁹.

8. Le terme cardiogramme a été employé par Jean Rousset dans *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1962, p. 116.

9. Frédéric Calas, « Petit état des lieux du roman épistolaire en France : quelle typologie » (<https://ircl.cnrs.fr/wp-content/uploads/2024/10/2014-aete-jet-frances-burney-calas.pdf>), p. 9.

Il nous semble évident alors d'employer la première personne et de recourir au présent de l'indicatif. En effet, les lettres de *La Nouvelle Héloïse* tendent à faire concorder la parole et l'événement vécu pour créer un effet du direct, pour garantir la transparence et éviter le caractère fictif et mensonger des romans. Ce désir de vraisemblance se sent dans toutes les lettres comme le souligne Frédéric Calas :

C'est en effet la conjugaison de la spontanéité de l'écriture et de la spontanéité du sentiment dans le présent qui assure l'authenticité de la narration épistolaire¹⁰.

La lettre LIV de la 1^{re} partie est l'exemple le plus patent de cette concordance entre la parole et l'événement vécu, entre l'énonciation et l'action. Dans cette lettre, le lecteur se trouve sur scène, près du personnage. Tout se passe sous son regard et aucun détail ne peut lui échapper. Il accompagne Saint-Preux dans le cabinet de Julie, le voit écrire sa lettre, lit ce que l'épistolier écrit, voit arriver la jeune fille et voit Saint-Preux poursuivre l'écriture. Le lecteur sait même ce qui se passe dans le for intérieur du personnage. Il voit palpiter le cœur de l'amoureux, entend ses soupirs brûlants et partage sa peine et sa souffrance, exprimées par les phrases courtes, le rythme rapide et le grand nombre d'exclamations qui traduisent l'état d'une âme assoiffée d'amour et de bonheur :

Ô désirs ! ô crainte ! ô palpitations cruelles !... On ouvre !... On entre !... c'est elle ! c'est elle ! je l'entrevois, je l'ai vue, j'entends refermer la porte. Mon cœur, mon faible cœur, tu succombes à tant d'agitations ; ah ! cherche des forces pour supporter la félicité qui t'accable ! (*NH*, I, lettre LIV, p. 146)

Dans cet exemple, le recours à l'écriture de la lettre n'est plus un moyen pour défier la distance et l'éloignement ou pour échapper aux contraintes sociales. Il s'agit d'un choix conscient. On écrit des missives

10. *Ibid.*, p. 10.

bien qu'on soit seuls, face à face et dans la même pièce. L'écriture est un privilège, un « bonheur » qui permet à l'épistolier de mieux s'exprimer et dans certains cas de mieux tempérer son « transport ». La lettre est beaucoup plus éloquente que la parole, c'est même une forme de sublimation qui transforme la pulsion amoureuse en une création artistique :

Quel bonheur d'avoir trouvé de l'encre et du papier ! J'exprime ce que je sens pour en tempérer l'excès ; je donne le change à mes transports en les décrivant. (*NH*, I, LIV, p. 147)

La valeur pragmatique de la lettre

La lettre a certes une visée communicationnelle. Elle offre à l'épistolier la possibilité de s'exprimer et de traduire sa subjectivité. Cependant, il ne faut pas ignorer la dimension pragmatique que la missive peut avoir.

Tout d'abord, envoyer une lettre c'est engager la conversation et obliger le destinataire à l'échange. La lettre exerce un pouvoir immense sur le récepteur. Tel est le cas de Julie qui a su se contrôler dans les tête-à-tête et qui a succombé dès la première missive. Lire la lettre de Saint-Preux est son tort le plus impardonnable, lui répondre était inéluctable !

J'eus beau, par une froideur affectée, vous tenir éloigné dans le tête-à-tête ; cette contrainte même me trahit : vous écrivites. Au lieu de jeter au feu votre première lettre ou de la porter à ma mère, j'osai l'ouvrir. Ce fut là mon crime, et tout le reste fut forcé. Je voulus m'empêcher de répondre à ces lettres funestes que je ne pouvois m'empêcher de lire. (*NH*, III, lettre 18, p. 341-342)

La lettre est alors le substitut de la parole. Elle rompt le silence « rigoureux » que s'imposent les amants. Julie et Saint-Preux ayant passé toute une année ensemble sans se permettre d'avouer leurs sentiments, finissent par déclarer leur passion à travers la correspondance :

Deux tendres amants passèrent ensemble une année entière dans le plus rigoureux silence, leurs soupirs n'osaient s'exhaler ; mais leurs cœurs s'entendaient. [...] À force de s'entendre, ils se parlèrent. (*NH*, III, lettre XVIII, p. 352)

De plus, cette dimension pragmatique de la lettre se renforce par l'emploi du présent et de la première personne. En effet, le discours au présent a le pouvoir d'agir grâce aux verbes « performatifs », selon le terme de John Austin¹¹.

Ces verbes, conjugués au présent et à la première personne peuvent « instaurer une réalité nouvelle par le seul fait de leur énonciation¹² ». Ainsi, parler au présent ne se limite pas à rendre compte d'une réalité, d'un sentiment éprouvé. C'est aussi agir sur cette réalité et la modifier. Nous pouvons citer à ce propos la lettre I de la première partie : « Oui je promets, je jure de faire de mon côté tous mes efforts pour recouvrer ma raison ».

L'emploi des verbes « promettre » et « jurer » ne se limite pas à décrire un acte. Il s'agit bel et bien d'une promesse, d'un serment et d'un engagement. Cette spécificité du verbe « jurer » a été explicitée par Benveniste selon qui :

Jurer consiste précisément en l'énonciation je jure, par quoi Ego est lié. L'énonciation je jure est l'acte même qui m'engage, non la description de l'acte que j'accomplis¹³.

À ces opérateurs pragmatiques, à savoir le présent de l'indicatif et les verbes performatifs cherchant à transformer la parole en un acte, s'ajoutent des verbes qui cherchent à agir sur les autres à travers la parole.

11. John Austin différencie les énoncés constatatifs qui décrivent des faits antérieurs et les énoncés performatifs où la réalisation du fait est parallèle à son dire (cf. *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 2002).

12. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 5.

13. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 265.

En effet, on remarque dans *La Nouvelle Héloïse* la fréquence exagérée du verbe « sentir ». Nous pouvons en citer quelques exemples de la première partie du roman :

Il faut vous fuir, Mademoiselle, je le *sens* bien. (I, lettre 1, p. 31)
Je *sens* que le pire de tous est de vous déplaire. (I, lettre 2, p. 35)
Je *sens* d'avance le poids de votre indignation. (*Ibid.*)
Je *sens* avec désespoir que le feu qui me consume ne s'éteindra qu'au tombeau. (I, lettre 3, p. 37)
Va, je vois trop, je *sens* trop où mène la première faute. (I, lettre 4, p. 40)
Je *sens* que j'ai pris une charge au-dessus de mes forces. (I, lettre 8, p. 49.
Je sais que je le dois toujours, mais je *sens* qu'il m'est impossible. (*Ibid.*)

La forme verbale « je sens » n'exprime certainement pas une action. Cependant, sa fréquence témoigne d'une volonté d'imprégner de subjectivité la parole afin de traduire les sentiments. L'énonciation cherche alors à attendrir et à influencer le destinataire. Selon Isabelle Chanteloube :

« Je sens » fait de l'énoncé une certitude intuitive et non pas la simple description d'une difficulté, d'un savoir et d'une obligation. Par lui, nous sommes confrontés à l'attitude de l'énonciateur, et donc amenés à prendre position par rapport à cette déclaration – partageons-nous ses doutes, son inquiétude, devons-nous lui faire confiance¹⁴ ?

Ainsi, si selon John Austin « Quand dire c'est faire », selon Rousseau, écrire c'est faire, c'est agir sur le destinataire et le forcer à l'échange.

14. Isabelle Chanteloube, *La Scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau*, thèse de doctorat, sous la direction de Violaine Geraud, Lyon, Université Jean-Moulin Lyon 3, 2003, p. 43.

Conclusion

L'œuvre de Rousseau se caractérise par une grande diversité générique. Il a écrit à la fois un texte théâtral, un discours, un roman et un traité philosophique. Cependant, ces textes appartenant à différents genres, se caractérisent par une forte présence du « Je », par une forte subjectivité.

Dans le cas de *La Nouvelle Héloïse*, cette subjectivité est encore plus grande. D'ailleurs, Rousseau avoue dans ses *Confessions* qu'il s'est identifié à Saint-Preux, qu'il lui a conféré ses qualités et ses défauts, qu'il l'a doté en plus de la jeunesse et de la beauté et qu'il a fait de lui son double parfait :

Épris de mes deux charmants modèles, je m'identifiois avec l'amant et l'ami le plus qu'il n'étoit possible ; mais je le fis aimable et jeune, lui donnant au surplus les vertus et les défauts que je me sentoiss.
(*Les Confessions*, I, p. 430.)

Il nous semble qu'à travers l'image de Saint-Preux, Rousseau cherche à se donner la figure tant désirée et rêvée par l'auteur, et à compenser tous les manques qu'il éprouve. En effet, si Rousseau est voué à la solitude et à la réclusion, le jeune précepteur vit en communauté et jouit de l'amour et du respect de tout le monde. De plus, si Rousseau est peu doué pour la parole et la conversation, s'il n'arrive pas à avouer son amour à Sophie d'Houdetot et à réussir la moindre relation amoureuse, Saint-Preux est en revanche un véritable orateur. Il a réussi malgré les contraintes sociales à enchaîner l'échange et la conversation avec sa bien-aimée. Grâce à la lettre, il a pu déclarer ses sentiments, séduire la jeune aristocrate, rompre le silence qui s'imposait dans le tête-à-tête et vivre avec elle l'aventure amoureuse la plus enflammée sans jamais lui parler directement. Citons à ce propos Arbi Dhifaoui qui écrit :

L'amant préfère l'écriture à l'entretien oral. Conscient des contraintes sociales, il croit que la lettre lui permet de s'exprimer avec plus de spontanéité et d'efficacité que dans la conversation

orale [...] c'est l'épistolier qui parvient à libérer l'amant de la timidité et des préjugés sociaux¹⁵.

L'écriture épistolaire offre ainsi à l'épistolier tout un dispositif énonciatif permettant de se rapprocher au maximum de l'oral et d'être le plus spontané possible. Elle lui donne en plus la faveur de s'exprimer ouvertement sans le moindre sentiment de timidité, sans le moindre risque l'humiliation. La lettre lui sauve la face.

Bibliographie

- Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans d'une petite ville au pied des Alpes*, texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon, in *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », N.R.F., 1964, p. 1-745.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Olivier Daria, Paris, Gallimard, « tel », 1978.
- Barguillet, Françoise, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1981.
- Barthes, Roland, *SSZ*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Dhifaoui, Arbi, *Julie ou La Nouvelle Héloïse : roman par lettres / roman de la lettre*, préf. Henri Coulet, Tunis, Centre de publication universitaire, 2000.
- , *Le Roman épistolaire et son péri-texte*, préf. Jan Herman, Tunis, Centre de publication universitaire, 2008.
- Dufief, Pierre-Jean, *Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondance*, Paris, Bréal, 2001.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
- Lamartine, Alphonse de, *Les Confidences*, in *Œuvres complètes*, Paris, chez l'auteur, 1862-1863, 40 vol, t. XXIX.
- Lecerclé, Jean-Louis, *Jean-Jacques Rousseau : modernité d'un classique*, Paris, Larousse-Université, « Thèmes et textes », 1973.
- , *Rousseau et l'art de roman*, Paris, A. Colin, 1969.
- Lamy, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, livre II, chapitre III & I, Pralard, 1676.
- Launay, Léo et Michel, *Le Vocabulaire littéraire de Jean-Jacques Rousseau*, Genève Slatkine ; Paris, H. Champion, 1979.
- Launay, Michel, *Jean-Jacques Rousseau et son temps*, Paris, Nizet, 1969.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique le discours littéraire*, Paris, A. Colin, 2005, p. 5.
- May, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1963.
- , *Rousseau par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1961.
- Mély, Benoît, *Jean-Jacques Rousseau, un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve, 1985.
- Merlant, Joachim, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Hachette, 1905.
- Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1964.

15. A. Difaoui, *Julie ou la Nouvelle Héloïse : roman par lettres / roman de la lettre*, *op. cit.*, p. 68.

Oralité et vraisemblance dans l'échange épistolaire : *La Nouvelle Héloïse*

- , *Narcisse romancier*, Paris, J. Corti, 1973.
- Starobinski, Jean, *Jean Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, Paris, 1989.
- Trabelsi, Mustapha et Ben Farhat, Arselène, *La Question de l'hybride*, Sfax, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 2014.
- Trahard, Pierre, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, t. III, Paris, Boivin & C^e, 1932.
- Tripet, Arnaud, *Jean-Jacques Rousseau : la tension et le rythme*, Paris, Classique Garnier, 2012.
- Trousseau, Raymond, *Rousseau et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1971.
- Versini, Laurent, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

Le Bol de Punch ou l'orgie discursive

Rgoudha Allouche

Université de Sfax, LARIDIAME

Oral, oratoire, orateur, oralement, oralisation, oraliture... tous ces termes tournent autour de l'oralité sans pour autant la définir. En fait, la notion d'oralité résiste à toute définition restrictive et à tout effort de théorisation. Multiforme et ambiguë, l'oralité est le lieu d'un flou conceptuel. Faut-il la rattacher à l'oral au sens étymologique du terme, autrement dit à tout ce qui relève de l'*oris*, de la sphère du buccal, du parlé ? Doit-on la définir en opposition avec l'écrit ? ou avec l'écriture ?

Dans une tentative de répondre à la question « Qu'entendez-vous par oralité ? », Henri Meschonnic affirme la nécessité de composer la notion sociologique de l'oralité et la notion rhétorique. S'inscrivant dans une approche anthropologique et poétique, il met l'accent sur la dimension rythmique de l'oralité. Pour lui, le primat du rythme se réalise à travers le rapport inextricable entre le discours, le corps et la voix. Se situant dans le sillage de Meschonnic, Marion Chénétier, elle, situe l'oralité du côté de la corporalité. Dans son livre *L'Oralité dans le théâtre contemporain*, nous pouvons lire : « Si la voix est ce qui charrie notre corps dans la langue parlée, l'oralité serait ce qui se transmet du corps dans l'écriture. » (p. 93) Roland Barthes, quant à lui, pense l'oralité comme « une communication au second degré, une "représentation", un glissement spectaculaire de deux imaginaires : celui du corps et celui de la

pensée¹ ». Il établit la distinction entre la parole, l'écrit et l'écriture (ou plutôt la scription) et parle de « la valeur d'une expérience différentielle des langages² ». Aussi nuancées que soient ces définitions, un dénominateur commun persiste, c'est la manifestation d'une parole et son inscription dans le corps du texte, dans la texture d'une œuvre.

Ce travail se propose, justement, de réfléchir sur le mode de déploiement de l'oralité dans *Le Bol de Punch* de Théophile Gautier et d'interroger les excès qui régissent l'écriture gautiériste. Rappelons que *Le Bol de punch* est le récit qui clôt les *Jeunes-France*. C'est une œuvre de jeunesse (publiée en 1833) placée sous l'égide du Petit-Cénacle, et déjà annoncée dans le poème qui ouvre le récit inaugural des *Jeunes-France*, « Sous la table ».

Voici le punch qui bout et siffle dans la coupe,
Que la bande joyeuse autour du bol se groupe³.

Qu'est-ce qui fait de ce récit une logorrhée qui fait dialoguer différents personnages et résonner plusieurs voix ? Comment lire cette incontinence verbale et son mode d'inscription dans le tissu narratif ? Quelles formes l'oralité prend-elle et quels en sont les enjeux ?

« À bas l'orateur ! »

Théodore : Et si chacun racontait ses bonnes fortunes ?
– Tous : Allons donc ! poncif ! pompadour ! ce serait bien amusant et varié ! À bas la motion ! à bas l'orateur⁴ !

-
1. Roland Barthes, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 12.
 2. *Ibid.*, p. 13.
 3. Théophile Gautier, *Sous la table. Les Jeunes-France*, in *Romans, contes et nouvelles*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 25.
 4. T. Gautier, *Le Bol de punch, Les Jeunes-France*, in *ibid.*, p. 156.

Refusant l'art de l'orateur, une bande de jeunes dandys assoiffée de plaisirs et d'excentricité, cultivant le dérèglement généralisé, se réunissent chez Philadelphie, maître de maison à l'esprit enjoué et désinvolte et choisissent en programme d'organiser une orgie : « Faisons une orgie ! une orgie est indispensable pour nous culotter tout à fait : il ne nous manque que cela » (p. 157).

Le Bol de Punch est un récit qui recrée sous la plume de Gautier l'orgie échevelée annoncée à travers une quadruple épigraphe.

L'orgie échevelée

De Balzac

L'orgie échevelée

Jules Janin

L'orgie échevelée

P. L. Jacob

L'orgie échevelée

Eugène Sue (p. 152)

La répétition donne le ton et annonce l'effet d'oralité dans le discours. *Le Bol de punch* est, en effet, un conte caustique où l'oralité est prégnante, une oralité qui prend la forme d'un « dialogue bachique » déjà entamé dans le premier récit des *Jeunes-France, romans goguenards*. Rappelons que le premier récit intitulé « Sous la table » commence ainsi : « *Dialogue bachique sur plusieurs questions de haute morale*⁵ ».

Sur les quelque vingt pages qui constituent *Le Bol de punch*, près de douze se présentent sous forme de dialogue, soit plus de la moitié de l'ensemble du texte.

En vérité, je ne sais pas trop pourquoi j'ai pris la forme du dialogue pour vous narrer ce conte véridique ; il est clair qu'elle s'y adapte fort mal, et la page précédente est un chef d'œuvre de mauvais goût⁶.

5. T. Gautier, *Sous la table, Les Jeunes-France, op. cit.*, p. 25.

6. T. Gautier, *Le Bol de punch, op. cit.*, p. 157.

De l'aveu de Gautier lui-même, le dialogue représente, malgré tout, la catégorie d'énoncé qu'il privilégie. En effet, le dialogue tient une place de prédilection, il occupe l'espace textuel, l'envahit et se décline au pluriel : dialogue entre des personnages drôles et excentriques (Rodolphe, Théodore, Roedrick et Philadelphie), dialogue plus « érudit » entre les balzaciens et les janinlâtres, dialogue entre des voix de femmes et des voix d'hommes, celui entre flambants et truands, et enfin dialogue entre le narrateur et le lecteur.

Manifestement, Théophile Gautier peintre et fin descripteur s'éclipse pour céder la place à un Gautier conteur et virtuose de l'art de la conversation :

Le dialogue a cela d'agréable qu'il foisonne beaucoup : chaque demande et chaque réponse étant séparées par le nom des personnages écrit en lettres majuscules l'on peut avec un peu d'adresse, composer une page sans y mettre plus de cinq ou six lignes, en ayant le soin de hacher le style court et menu⁷.

Le mode d'emploi est explicite. Outre l'aspect quantitatif, l'échange oral obéit aux canons de l'écriture théâtrale et donne lieu à une véritable représentation : accent, ton, timbre de voix et même gestuel sont précisés par une frange textuelle qui s'apparente aux didascalies du texte théâtral et qui plus est, en prend l'aspect typographique par le recours à l'italique :

TOUS *avec une expression de terreur profonde*
RODOLPHE, *du ton le plus dithyrambique du monde*
ALBERT, *solennellement*
TOUS, *avec un enthousiasme frénétique*
(Il se verse un grand verre de vin dans l'estomac)
(Ici, Roderick, profitant de l'hiatus occasionné par l'émission de cet horrible jurement, lui fourre subtilement une demi-aune de serviette dans le gosier)

7. *Ibid.*, p. 157.

(Il fouille dans sa poche)

(Il fouille dans son gilet)

Gautier use de l'art de la monstration et multiplie les signes de la théâtralité. La dimension théâtrale combine à volonté l'écrit et le dit, le verbal et le gestuel, elle crée une dynamique textuelle qui n'est pas sans rappeler le côté impulsif et improvisé de l'oral.

En outre, de nombreux procédés sont mis au service de l'oralité. On citera d'abord le choix d'un registre de langue qui correspond parfaitement à la causerie familière, à la conversation spontanée : « autant nous faire avaler de la panade sans sel », « la gueule remplie avec de la bouillie bien chaude », « la bouillie est toujours de la bouillie », « tu as oublié de chausser tes lunettes » (p. 156). S'ajoutent les figures de construction, notamment la brièveté elliptique⁸, l'emploi à foison des interjections⁹, le rythme créé par le jeu de répétition¹⁰, les onomatopées fonctionnant comme une mise en scène de l'oralité, assurant la jonction de l'oral et de l'écrit et donnant lieu à des sonorités plutôt cacophoniques¹¹. Il faut mentionner enfin les comparaisons et les métaphores triviales, dépourvues de toute poéticité : « en deux traits de plume, je m'en vais lui faire une jupe d'adjectifs, un corset de périphrases et des panaches de métaphores » (p. 154).

Tous ces procédés contribuent à une hybridation linguistique et font naître une impression de désordre et d'éclatement, « un fouillis, un chaos indébrouillable, à faire tomber la plume¹² ». Ce fouillis est, d'ailleurs, suggéré dans le titre, car, qu'est-ce qu'un « bol de punch » sinon un mélange hétéroclite, un cocktail explosif ?

8. « Après ? La tortue avec sa carapace et du persil dessous, en guise de bouilli. Après ? » (p.165).

9. « Au diable », « pouah », « pardieu », « euh », « ouf », « bah », etc.

10. « Oui ! oui ! [...] Non, non [...] Moi-moi-moi ! » (p. 163), « Ici - ! ici [...] Voilà !-voilà ! » (p. 164).

11. « Pan, pan ! », « Frou, frou », « Glin, glin ! », « Clac ! », « Brr... », « Aïe, aïe ! », « Hamph ! », « Ah ! », « Fi ! », « Oh ! », « Euh, heu... », « Paf ! », « Pouah ! », « Ouf ! ».

12. *Ibid.*, p. 153.

Un bol de punch, grand comme le cratère du Vésuve, fut déposé sur la table [...]. Sa flamme montait au moins à trois ou quatre pieds de haut, bleue, rouge, orangée, violette, verte, blanche, éblouissante à voir. (p. 172)

Le Bol de punch se présente comme une palette haute en couleurs, comme une frénésie verbale. Comment doit-on lire cette orgie discursive ?

L'oralité : instrument de contestation et de dérision

La prolixité verbale qui régit *Le Bol de punch* est un choix assumé, un choix que le narrateur-auteur remet pourtant en question en le considérant comme une « abomination » :

Je pense que le seul motif qui m'a poussé à cette abomination est le désir de faire le plus de pages possibles avec le moins de phrases possible. Je souhaite de tout mon cœur que ce bienheureux conte, « Le Bol de Punch » aille jusqu'à la page 370, qui est la colonne d'Hercule où je dois arriver, et que je ne dois pas dépasser. (p. 157)

Il ajoute :

Je ne crois pas qu'il soit possible d'écrire d'une manière plus prétentieuse et plus fatigante : chaque interlocuteur prend le dernier mot de l'autre, et le renvoie comme un volant avec une raquette. (p. 157)

À travers ce jeu de passe-passe se donne à voir une sorte de *happening* délirant grâce auquel Gautier reproduit de façon si légère et pourtant si signifiante l'esprit cénaculaire. Plus encore, lui-même Jeune-France tapageur et excentré, ayant arboré le fameux gilet rouge lors de la première d'*Hernani*, Gautier s'institue en rebelle qui refuse de se plier aux conventions littéraires. L'insertion excessive des dialogues dans le tissu narratif fonctionne comme un subterfuge auquel recourt le conteur

pour se jouer des clichés (et notamment ceux des romantiques). En effet, *Le Bol de punch* est foncièrement parodique. La parodie se traduit tantôt de façon allusive tantôt explicitement. Dans cet ordre d'idées, Marc Eigeldinger affirme :

Le discours-dialogue, à travers sa spontanéité, permet d'harmoniser la concentration du langage et l'expansion du texte dans la page. Il favorise le jaillissement de la parole ; il est, plus que le récit ne parvient à l'être, un instrument de la liberté et de l'humour, en même temps qu'un véhicule de l'échange, accru par la gestuelle et le dessein parodique¹³.

Oralité et intertextualité s'imbriquent pour se livrer à une parodie mordante. Cinq textes sont nommément désignés dans *Le Bol de punch*. *Le Barnave* de Jules Janin, *La Salamandre* d'Eugène Sue, *Le Divorce* et *La Danse macabre* de Paul. L. Jacob, et enfin le texte qui semble marquer le plus Théophile Gautier *La Peau de chagrin* de Balzac.

Chacun prit place : les balzaciens et les janinlâtres au bout aristocrate, les autres plus bas ; mais ce qu'il y avait de plaisant, c'est qu'à côté de chaque assiette était posé un volume, soit de *Barnave*, soit de *La Peau*, soit de *La Salamandre*, ou de *La Danse macabre*, ouvert précisément à l'endroit de l'orgie, afin que chacun pût suivre ponctuellement le livre et en garder consciencieusement la tournure. (p. 162)

Livres à la main et textes à l'appui, les convives s'adonnent à un bavardage effréné et exalté ; ils prennent plaisir à miner les aspects conventionnels d'une littérature en proie au désenchantement et à la désillusion.

Cette parodie se double d'ironie. Lecteur de Sterne et de Byron, Gautier recourt au détour ironique qu'il manie de manière subtile en vue de se défaire des modèles établis. Il refuse la description : le choix

13. Référence ?

du dialogue dans *Le Bol de punch* concrétise ce refus des déploiements descriptifs et témoigne d'un état crisologique – crise de la littérature, celle de la société. Il joue avec le dédoublement : l'énonciation ironique cultive le brouillage et accroît le rapport complexe entre le narrateur, l'auteur et l'objet de la narration : le narrateur écrit, se voit écrire et émet des commentaires métadiscursifs, souvent péjoratifs à propos de ce qui est écrit (autodérision). Enfin, il met en exergue, grâce à l'échange dialogal, de l'expérience du langage, un langage qui ne sert pas à représenter ou à définir le réel mais à souligner l'artifice des rapports instaurés entre les personnages.

L'ironie permet ainsi une distanciation de l'auteur par rapport à son œuvre. Plus encore, par le biais du Jeune-France réfractaire et anti-conformiste, le romantisme triomphant est remis en question, tourné en dérision, produisant ainsi sa caricature. Rappelons que pour les romantiques, l'ironie se confond avec la liberté créatrice. Walter Biemel, auteur de « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand » affirme que

Cette négation des objets est le but de l'ironie romantique. C'est pourquoi l'ironie romantique comporte à sa base un sentiment de libération, de dégagement. Même les qualités les plus hautes tels que le génie et la vertu restent limitées ; la meilleure œuvre est une œuvre limitée, aussi doit-elle être dépassée. Le lecteur ne doit pas être subjugué par l'œuvre, sinon sa liberté serait limitée. Aussi le poète dégage-t-il le lecteur de l'œuvre en lui montrant le caractère d'illusion de celle-ci¹⁴.

L'énonciation ironique est d'autant plus signifiante qu'elle implique le lecteur. Gautier multiplie les apostrophes et les interpellations, procédés caractéristiques de la forme conversationnelle. Par ce faire, il instaure une complicité entre le narrateur-auteur et un lecteur constamment désigné.

14. Walter Biemel, « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue philosophique de Louvain*, 1963, n° 72, p. 639-640.

Le Bol de Punch ou l'orgie discursive

Quoi qu'il en soit, je renonce au dialogue, temporairement du moins, et le lecteur y gagnera une superficie de deux ou trois pouces carrés par feuillet de pensées exclusivement admirables, ainsi que je me suis engagé à les livrer à mon éditeur très cher. (p. 157-158)

Ou encore :

Si vous n'avez pas de gastrite, ce que je souhaite de toute mon âme, ô vénérable lecteur, tendez votre verre que je vous verse de ce délectable breuvage. Et vous ô charmante lectrice (il n'y a aucun doute que vous soyez charmante), avancez le vôtre, que je ne répande rien sur la nappe. (p. 158)

Le lecteur ne cesse d'être sollicité. Il est même invité à adopter une attitude participative. Calquant le modèle de Diderot (notamment dans *Jacques le fataliste* et *Le Neveu de Rameau*), Théophile Gautier se soucie de la réception de son œuvre, attire l'attention de son lecteur et cherche à sceller un pacte fondé non sur un processus d'identification mais plutôt sur une lecture critique et distanciée.

Dans *Le Bol de punch*, l'oralité dont témoigne le dialogue bachique est le lieu d'une libération. Forme-sens, elle donne à Gautier la possibilité de jeter un regard oblique sur les pratiques littéraires de son époque, sur ses propres pratiques et de révéler sur un mode mêlant parodie et ironie les limites de la littérature et de la représentation littéraire.

TROISIÈME PARTIE

Oralité et création
poétique

Quelques formes de l'oralité dans *Marroca et autres nouvelles africaines* de Maupassant

Ahlème Charfeddine

Université de Tunis

M*arroca et autres nouvelles africaines* est un recueil de six nouvelles écrit par Maupassant. Ces nouvelles sont parues entre 1882 et 1889 dans différents journaux français. En 1881, Maupassant est envoyé par le journal *Le Gaulois* en Algérie pour couvrir les insurrections de Bou-Amama (1881-1883). Ce ne sera pas le seul voyage de Maupassant en Afrique du Nord : entre 1881 et 1890, il fera quatre voyages en Algérie et en Tunisie. Ces séjours ont donné naissance à plusieurs récits africains dont *Au Soleil*, *Lettres d'Afrique*, *La Vie errante* et *Marroca et autres nouvelles africaines*. Les nouvelles du recueil de *Marroca* ont été rassemblées par Gérard Délaisement et non par l'auteur lui-même. *Marroca* est la première nouvelle du recueil, puis viennent *Tombouctou*, *L'Orient*, *Mohammed-Fripouille*, *Un Soir* et *Allouma*. Toutes les nouvelles ont un lien avec l'Afrique ou l'Orient. L'oralité est importante dans ces nouvelles et elle se présente sous diverses formes que nous allons étudier.

L'oralité comme embrayeur narratif

Dans ce recueil, le dialogue est utilisé pour poser la structure d'énonciation. C'est le modèle de la conversation qui est utilisé, pour construire une fiction de récit oral, dont l'écrit ne serait que la trace. Dans *Un Soir*, le narrateur discute avec son ami Trémoulin qu'il vient de retrouver au hasard d'un voyage. La nouvelle *Mohammed-Fripouille* commence par une conversation entre le narrateur « je » et le capitaine Marret dont voici les premières lignes :

« Nous allons prendre le café sur le toit ? » demanda le capitaine.
Je répondis :
« Mais oui, certainement¹. »

Cet incipit, qui est une invitation à la discussion, est un embrayeur de récit traditionnel, mais il rend le récit plus vivant et renvoie à l'univers du Maghreb, les terrasses sur les toits plats étant un lieu caractéristique de rencontres et d'échanges. Dans *Allouma* l'échange verbal est préparé et redoublé. Dès la première phrase de la nouvelle, on lit : « Un de mes amis m'avait dit : "Si tu passes par hasard aux environs de Bordj-Ebbaba, pendant ton voyage en Algérie, va donc voir mon ancien camarade Auballe, qui est colon là-bas" » (*Marroca, op. cit.*, p. 81). La nouvelle commence donc par un discours direct relayé par le narrateur, qui annonce la rencontre entre le narrateur et le colon Auballe en suscitant sa curiosité. Après avoir décrit son voyage, le narrateur en arrive à la rencontre involontaire du colon Auballe qui lui raconte son histoire, le caractère inopiné de la rencontre étant programmé dans le discours direct avec la modalisation « par hasard ». La nouvelle *Tombouctou* présente aussi deux personnages, le narrateur et son ami, mais qui discutent cette fois dans un café parisien. Le schéma de l'échange oral ami est reconduit, non plus dans le contexte exotique, mais dans un cadre familier du lectorat, celui des journaux où sont publiées d'abord les

1. Guy de Maupassant, *Marroca et autres nouvelles africaines* [1882], éd. Gérard Delaisement, Paris, Arcantère, « La Boîte à documents », 1992, p. 51.

nouvelles. Ici il y a inversion du schéma : ce n'est plus un colon français qu'on va rencontrer, mais un personnage issu du monde exotique.

Le dialogue est aussi présent de façon spécifique dans l'incipit de la nouvelle *Marroca* qui est particulière car elle se présente sous la forme d'une lettre adressée à un ami : « Mon ami, tu m'as demandé de t'envoyer mes impressions, mes aventures, et surtout mes histoires d'amour sur cette terre d'Afrique qui m'attirait depuis si longtemps » (*ibid.*, p. 19). Le style épistolaire mime par certains côtés l'échange verbal en recourant à l'interlocution : « Entendons-nous bien », « Tu connais ces demeures, si souvent décrites », « Oh mon ami ! il n'est que deux supplices sur cette terre [...] Lequel est le plus affreux ? Je ne sais » (*ibid.*, p. 19 et 21).

Un modèle oriental de narration ?

Quatre nouvelles sur six contiennent un récit enchâssé : *Tombouctou*, *Mohammed-Fripouille*, *Un Soir* et *Allouma*. Leur réunion en recueil souligne cette proximité formelle. Dans *Tombouctou*, après sa rencontre avec le personnage éponyme, le narrateur raconte à son ami comment il a fait connaissance avec Tombouctou par le passé. Il se lance dans un récit à la première personne du singulier où il raconte ses souvenirs avec Tombouctou qui est le héros. Dans *Un Soir*, le narrateur rencontre par hasard son ami d'enfance Trémoulin devenu colon en Algérie. Ce dernier se met à lui raconter les raisons qui l'ont poussé à quitter la France, à savoir la découverte que son épouse le trompait avec un riche vieillard. Nous retrouvons le motif de la rencontre par hasard qui suscite l'évocation des souvenirs du passé. D'ailleurs, cette nouvelle aussi commence par une rencontre fortuite entre le narrateur et le colon Auballe. Ce dernier se met à raconter un souvenir de ses années passées dans le désert. En cela, il ressemble au capitaine Marret qui va raconter au narrateur, à sa demande, un de ses souvenirs d'Afrique : « Quel genre d'histoire voulez-vous ? Il m'est arrivé tant d'aventures pendant mes douze années de sable, que je n'en sais plus une seule » (*ibid.*, p. 52).

Même si ce type de dispositif est présent dans la tradition occidentale de la nouvelle, il est tentant, vu le contexte « oriental » des récits, et leur thématique, de rapprocher ces récits encadrés de la structure des *Mille et Une Nuits*. L'auditoire des nouvelles exotiques de notre corpus est subjugué par le récit du narrateur. Le public se montre très curieux, ce qu'expriment les questions posées au colon Auballe par le narrateur du récit-cadre dans *Allouma*. D'ailleurs, à de nombreuses reprises, le conteur prend la parole à la demande de quelqu'un comme dans *Mohammed-Fripouille* : « Vous devriez bien me raconter quelque chose de votre vie dans le Sud » (*Id.*), dit le narrateur au capitaine Marret. Dans *Tombouctou*, l'ami du narrateur lui demande : « Qu'est-ce que c'est que cette brute ? » (*Ibid.*, p. 37) à propos de Tombouctou. Le commandant répond en faisant le récit de sa rencontre avec Tombouctou. Dans *Marroca* qui se présente sous la forme d'une lettre destinée à un ami, le narrateur écrit également cette lettre sous la demande de son ami : « Mon ami, tu m'as demandé de t'envoyer mes impressions, mes aventures, et surtout mes histoires d'amour sur cette terre d'Afrique [...] » (*ibid.*, p. 19). Mais c'est surtout dans *Un Soir* que le portrait du narrateur du récit enchâssé, Trémoulin, est spectaculaire :

Il vociférait comme un prophète antique, d'une voix furieuse, sous le ciel étoilé, criant, avec une rage de désespéré, la honte glorifiée de toutes les maitresses des vieux monarques, la honte respectée de toutes les vierges qui acceptent de vieux époux, la honte tolérée de toutes les jeunes femmes qui cueillent, souriantes, de vieux baisers. (*Ibid.*, p. 19)

La comparaison avec les prophètes antiques permet au destinataire, au lecteur, de s'imaginer parmi les auditeurs de la fiction. Le narrateur est ému par la narration de Trémoulin comme le montrent les expressions suivantes : « un récit poignant », « une émotion unique ». Il est intéressant de souligner ici que Trémoulin traite de nouveau de la femme. Elle est présentée comme une femme intéressée et vénale qui s'offre par intérêt aux hommes. Il y a une généralisation : toutes les femmes sont

infidèles et traîtresses. L'histoire de Trémoulin se situe à Paris. C'est seulement après la trahison de son épouse qu'il quitte la France pour l'Algérie. Le thème de la femme traîtresse est un des thèmes favoris de Maupassant : nous le retrouvons dans *Marroca* qui trompe son époux avec le narrateur. Nous pouvons aussi ajouter Allouma, maîtresse du colon Auballe, qui finit par le quitter pour s'enfuir avec un berger.

Le récit enchâssé brosse les portraits de divers personnages exotiques comme Mohammed-Fripouille, Tombouctou ou Allouma. Tous sont caractérisés par leur étrangeté, et les femmes par leur magnétisme. L'oralité participe de la poétique de l'exotisme, un exotisme qui rejoint les stéréotypes orientalistes de l'époque, mais qui, dans les passages descriptifs, témoigne d'une véritable séduction esthétique. Dans ces nouvelles, le récit encadré permet de rendre plus vivant le récit, de lui donner un aspect de mise en scène théâtrale et de souligner la couleur locale, par le parler des personnages.

Oralité et caractérisation

C'est dans *Tombouctou* que l'irruption du pittoresque exotique est la plus spectaculaire puisque c'est dans le récit cadre, qui se passe sur les Grands Boulevards parisiens, que se fait entendre la voix du personnage éponyme :

« Bonjou, mon lieutenant. »

« Je ne vous connais, monsieur ; j'ignore ce que vous me voulez. »

Le nègre reprit :

« Moi aimé beaucoup toi, lieutenant Védié, siège Bézi, beaucoup raisin, chercher moi. » (*Ibid.*, p. 36)

L'étrangeté de la rencontre est manifestée par le discours direct. Dans ce passage, Tombouctou devient l'objet de la curiosité de tous les passants parisiens. Sa façon de parler met en relief l'exotisme du personnage. Mais les quelques phrases de Tombouctou dévoilent aussi

sa fidélité envers son supérieur. De fait, le narrateur avait rencontré Tombouctou lors de la guerre franco-prussienne de 1870 à Béziers, ainsi qu'il l'expliquera par la suite. Il ne le reconnaît pas d'abord, car le personnage est sorti du contexte dans lequel il l'avait connu. Tombouctou déclare ses sentiments envers le commandant de la manière la plus simple et la plus spontanée. La phrase de Tombouctou contient des erreurs syntaxiques, qui sont aussi transposées à l'écrit en erreurs orthographiques. Le passage reflète, malgré le caractère attachant du personnage, les préjugés de l'époque sur les Africains qui s'expriment en français. L'oralité de Tombouctou s'accompagne dans les échanges qui suivent, où le capitaine reconnaît son subordonné, de la sonorité de son rire, qui prime, pour les passants parisiens, sur sa parole. Ce rire énorme est lui aussi topique de la représentation racialisée. Mais extériorité et intériorité s'opposent, comme souvent chez Maupassant, ce que traduit l'échange qui clôt la scène initiale, qui joue sur l'allitération entre brute et brave :

Le colonel demanda :

— Qu'est-ce que cette brute ?

Le commandant répondit :

— Un brave garçon et un brave soldat. (*Loc. cit.*)

Dans *Allouma*, c'est après une longue introduction que les propos du personnage éponyme vont être reproduits. Les bribes de conversation que le narrateur a avec Marroca en disent long sur son caractère et la présentent comme une femme tentatrice et sauvage. La première fois que le narrateur aperçoit Marroca lors de son bain en bord de mer, celle-ci commence par lui interdire de la regarder : « Allez-vous en » sont ses premières paroles. Dès cette première intervention, la qualité sonore de sa parole est caractérisée, et un trait est souligné, qui va devenir l'identité sonore du personnage :

Quelques formes de l'oralité dans *Marroca*

Et sa voix pleine, un peu forte comme toute sa personne, avait un accent guttural. Je ne bougeai point. Elle ajouta : « Ça n'est pas bien de rester là, monsieur. » Les *r*, dans sa bouche, roulaient comme des chariots. (*Ibid.*, p. 26.)

Mais après plusieurs rencontres sur le rivage, ils deviennent rapidement amants, et se rejoignent chez le voyageur européen, pour des ébats passionnés, selon le stéréotype de la femme africaine, qu'elle n'est pourtant pas puisqu'elle est fille de colons espagnols d'où la particularité de sa prononciation des « *r* » : « Elle s'appelait *Marroca*, d'un surnom sans doute, et prononçait ce mot comme s'il eût contenu quinze *r*... » (*Ibid.*, p. 23). Cette insistance sur les -*r* se retrouve dans son nom même où la consonne -*r* est doublée.

Le personnage finit par vouloir inviter le narrateur au domicile conjugal : « Oui, quand mon mari sera parti, tu viendras dormir à sa place. » Comme il hésite, elle insiste :

Elle passa ses bras à mon cou. « Quand tu ne seras plus là, j'y penserai. Et quand j'embrasserai mon mari, il me semblera que ce sera toi. » (*Ibid.*, p. 25)

C'est dans ce passage que l'auteur orchestre la particularité orale de la parole du personnage, qui en est la seule trace exotique, car *Marroca* s'exprime correctement en français. Les comparaisons qui qualifient le roulement des « *r* » sont significatives : « C'est pour me faire un souvenir. Et l'*r* de souvenir traîna longtemps avec un fracas de torrent sur des roches » (*loc. cit.*). « Et les *rrrai* et les *rrra* prenaient en sa voix des grondements de tonnerre familiers » (*loc. cit.*). « Elle dit : "Tu verras comme je t'aimerrrai". T'aimerrrai retentissait à la façon d'un roulement de tambour battant la charge » (*loc. cit.*). Si cette mise en scène de la voix de *Marroca* peut avoir un effet comique, elle fait littéralement entendre la violence de son tempérament, puisque dans la chute du récit, elle se montre prête à décapiter son mari, s'il avait surpris ses ébats avec le

narrateur. L'oralité ici est comme l'identité sonore du personnage, liée à la topique passionnelle, liée à l'Espagne autant qu'à l'Afrique du Nord².

*
* *

L'oralité est donc très importante dans ce recueil de Maupassant. Elle se présente sous divers aspects, à la fois comme outil de mise en fiction de la narration et de caractérisation des protagonistes. Elle favorise la mise en scène de l'Autre, faisant entendre son altérité, et lui donnant, pour le lecteur, un relief particulier. Ces récits sont à bien des égards des échos de l'expérience des voyages au Maghreb, comme le souligne Gérard Delaisement dans la présentation du recueil de référence. Les personnages féminins y occupent une place particulière, incarnant la puissante et inquiétante séduction de l'ailleurs africain et oriental. De ce fait, la structure de quatre des six nouvelles, qui contiennent des récits oraux enchâssés, incite à rapprocher ces récits de la tradition du conte oriental.

2. Il faut noter que dans *Allouma* le personnage éponyme n'est pas caractérisé par sa voix : le narrateur indique lui parler en arabe, et elle lui répond de même. Ses paroles supposées « traduites » en français ne relèvent d'aucun idiolecte. Cela le rend plus mystérieux que Marroca.

L'oralisation du récit chez Guy de Maupassant

Énonciation et énoncé d'un discours singulier

Arselène Ben Farhat

Université de Sfax, LARIDIAME

L'oralité occupe une place privilégiée chez Guy de Maupassant pour de multiples raisons. D'abord, l'auteur de « Boule de suif » est attiré par le théâtre. Il a écrit, à ses débuts, plusieurs textes dramaturgiques comme *La Trahison de la comtesse de Rhune*, *Histoire du vieux temps*, *Musotte*, etc. Son écriture est contaminée de ce fait par le souffle du dire et par une dramatisation de la voix narrative. À cela s'ajoute le genre qu'affectionne l'auteur et qui s'inscrit dans une tradition orale. Marie-Louise Tenèze signale, dans une étude intitulée « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », que « L'alliance sémantique du mot "conte" avec le verbe "conter" qui signifie un acte oral, semble évidente¹ ». Il est donc clair que l'oralité s'impose à l'auteur en donnant spontanéité et dynamisme à la narration. En effet, notre projet de recherche consiste à montrer que l'oralité maupassantienne est rarement locale. Quand elle est actualisée, elle se manifeste non seulement au

1. Marie-Louise Tenèze, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 24^e année, n° 5, 1969, p. 1108 ([doi:10.3406/ahess.1969.422116](https://doi.org/10.3406/ahess.1969.422116)).

niveau des mots ou des phrases, mais également au niveau du discours et de la structure des récits et de leurs formes. Pour confirmer cette hypothèse de lecture, nous allons, analyser, dans un premier temps, le contexte énonciatif qui permet l'oralisation du récit. Nous étudierons, dans un second temps, les manifestations de l'oralité chez Maupassant.

Notons que la problématique de l'oralité se pose de deux façons différentes dans les romans et les récits brefs. En effet, Maupassant adopte un mode de narration hétérodiégétique dans ses œuvres romanesques. Le narrateur s'applique, dans ce cas, à se rendre invisible en éliminant tous les indices qui se réfèrent au contexte énonciatif ou qui traduisent sa prise de position ou ses impressions. Dans ce contexte, l'oralité n'apparaît que dans les dialogues. C'est là que la langue populaire est restituée. C'est là encore que les constructions spécifiques de la langue parlée des paysans normands ou celles des journalistes de l'époque sont reconstituées. Nous citerons, à titre d'exemple, l'épisode normand actualisé au premier chapitre de la deuxième partie. Le héros vient d'épouser Madeleine Forestier et se rend chez ses vieux parents afin de leur présenter son épouse :

Georges, qui riait, cria : « Bonjour, pé Duroy. »

Ils s'arrêtèrent net, tous les deux, stupéfaits d'abord, puis abrutis de surprise. La vieille se remit la première et balbutia, sans faire un pas : « C'est-i té, not' fieu »

Le jeune homme répondit : « Mais oui, c'est moi, la mé Duroy² ! »

Notons que dans cet extrait, l'auteur restitue la langue paysanne normande à travers l'emploi d'un vocabulaire peu utilisé dans le langage courant « fieu » (fils) et « mé » (mère). Il reproduit également, dans les répliques, les diverses nuances de prononciation qui sont propres à l'oral et qui témoignent chez l'écrivain d'un souci de vérité : « C'est-i té, not' fieu ? », « Mais oui, c'est moi, la mé Duroy ! ».

2. Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, p. 357.

Cependant, comme le montre Sylvie Durrer, la place qu'occupent les dialogues au niveau statistique reste limitée dans un grand nombre de romans du XIX^e siècle³. Chez Maupassant, toutes les formes et traces d'oralisation du discours narratif sont éliminées dans les séquences narratives qui dominent dans les œuvres romanesques. C'est une voix impersonnelle et omnisciente qui se borne à narrer les aventures et à donner l'illusion d'une immédiateté des faits. Maupassant défend une telle esthétique dans une chronique intitulé « Romans » :

Le romancier ne doit pas plaider, ni bavarder, ni expliquer. Les faits et les personnages seuls doivent parler. Et le romancier n'a pas à conclure, cela appartient au lecteur⁴.

Ce mode d'écriture est brisé dans les récits brefs de l'auteur de « Boule de suif ». Le narrateur est le héros dans 76 contes et nouvelles dont il assume la narration. La présence vocale y est intense. Le récit bref ne se définit pas uniquement, dans ce cas, comme une succession d'événements marqués par le passage d'une situation à une autre, mais comme l'aboutissement d'un échange oral entre un narrateur et un narrataire, comme une longue réplique. L'oralisation est alors inhérente au contenu du récit, à sa forme, au processus de sa naissance et de ses effets et c'est le type de relation entre les protagonistes qui constitue une première composante du cadre de l'énonciation narrative. C'est même d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni « l'aspect le plus important » de ce « cadre »⁵. Selon elle, « les participants peuvent être envisagés dans leurs caractéristiques individuelles [...] ou dans leurs relations mutuelles-degré de connaissance, nature du lien social (familial ou professionnel, avec ou sans hiérarchie), et affectif (sympathie ou antipathie, amitié, amour et autres sentiments qui peuvent être ou non partagés)⁶ ».

3. Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 6.

4. Guy de Maupassant, « Romans », *Chroniques*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, t. I, p. 42.

5. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. I, Paris, A. Colin, 1990, p. 80-81.

6. *Ibid.*

Un tel facteur énonciatif qui intervient fréquemment chez Maupassant joue un rôle important dans le processus d'oralisation du récit. En ce sens, la parole se libère des contraintes et se déploie aisément quand celui qui l'émet et celui qui la reçoit se connaissent intimement et sont liés par une relation de confiance et d'affection.

Cela, « Garçon, un bock ! » le donne clairement à voir de deux manières différentes. Le personnage qui remplit la fonction de narrataire retrouve un ancien ami, Jean des Barret, « sale⁷ », miné par l'alcool et par l'atmosphère étouffante de la brasserie où il s'enferme. Cependant, la circulation de la parole ne se poursuit que de façon précaire, l'échange risquant à plusieurs reprises de s'enliser. Pénétrer dans l'univers intérieur du narrateur n'est pas facile car les causes de son malheur ne sont pas claires. Le narrataire doit être actif pour pousser le conteur à raconter ce qui lui est arrivé. La pression qu'il exerce se mue en un jeu peu intense au début quand les deux protagonistes échangent des banalités, des platitudes sur leur santé et leurs occupations. Ensuite, cette pression se durcit quand le narrataire s'arroge le droit de soumettre son interlocuteur à un questionnaire serré. Opérant habilement au plan énonciatif, le narrataire gère habilement l'organisation des tours de parole de façon à gagner la confiance du conteur et c'est au bout de cette pression graduelle que les dernières réticences du narrateur cèdent et qu'il entame la narration de son tragique drame : « J'ai reçu un coup, quand j'étais petit, et cela m'a tourné au noir pour jusqu'à la fin⁸. » Le récit oral reconstitue le traumatisme subi par le héros narrateur au cours de son jeune âge. Il a assisté au terrible spectacle du père frappant, avec une brutalité atroce, sa mère, cet être si fragile et si aimé. La description est émouvante : le chapeau de la mère tombe, ses cheveux se dénouent et elle roule à terre :

7. Guy de Maupassant, « Garçon, un bock ! », *Contes et Nouvelles*, t. I, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, p. 1123.

8. *Ibid.*, p. 1126.

Papa, comme fou, frappait, frappait. Elle roula par terre cachant sa face dans les deux bras. Alors il la renversa sur le dos pour la battre encore⁹.

Le bruit, les cris, la brutalité du père et le spectacle de la mère renversée sur le dos recevant des gifles et pleurant définissent les dimensions tragiques de cette scène qui aboutit non seulement à un bouleversement total de la vie du héros mais aussi à un changement des « lois éternelles¹⁰ ». Le paradis de l'enfance qui incarne la pureté et l'harmonie est à jamais perdu. L'oralisation du récit qui se manifeste par la répétition, l'emploi du présent, l'accumulation des interrogatives, les exclamatives et la brièveté des phrases montre que le héros narrateur est encore sous le choc. Son acte narratif ne lui permet pas de se libérer de ce drame. Oralisé, il est plutôt générateur de douleur puisqu'il le ressuscite par la prise de parole et le fixe dans le récit comme un événement intemporel.

Il ressort de cette analyse que le discours narratif s'inscrit dans une interaction orale conçue par l'auteur comme le contexte idéal où s'élabore le récit et se construit son sens. Mais l'échange entre les protagonistes énonciatif n'est pas toujours harmonieux. Il est en fait jalonné d'irritations, de refus, de désaccords et de tentatives de blocage. La fonction du narrataire est dans ce cas moins de parler que de susciter la parole, d'assurer son jaillissement. Il dispose de moyens communicatifs qui lui permettent de franchir les obstacles au dire : les questions, les exclamatives, les ordres, etc. comme nous l'avons noté en analysant « Garçon, un bock ! ». Différents facteurs énonciatifs interviennent dans le processus de narration du récit et de son oralisation. Leur analyse nous permet de voir comment Maupassant introduit le parler populaire, le français standard ou le patois normand dans ses œuvres.

Ainsi, l'auteur définit l'espace dans lequel se réalise le jaillissement de la parole narrative. Ce sont les lieux des rencontres, des contacts fortuits, des rendez-vous, des lieux où s'épanouit l'oralité : la brasserie dans « Garçon, un bock ! », le café dans « Tombouctou », le salon dans

9. G. de Maupassant, « Garçon, un bock ! », *op. cit.*, p. 1127.

10. *Ibid.*

« Le Bonheur », le bateau dans « La Peur », « Sur l'eau », « Découverte », la salle à manger dans « Magnétisme », « Histoire vraie », « Le Voleur », « Le Verrou », etc¹¹. Ce sont des lieux de la mise en scène de la voix et de sa théâtralisation, des lieux de familiarité et de détente. Ainsi, l'odeur suave des cigares et de l'alcool qui s'y exhale incite les protagonistes du conte « Le Verrou », par exemple, à « déguster » « en gourmets leurs interventions et leurs paroles » selon la terminologie de Georges Jean¹². Ils transmettent, dans le souffle de leur dire, le plaisir qu'ils éprouvent à se laisser aller dans le flot de leur discours.

Toutefois, l'oralisation du récit est déterminée aussi par le contexte temporel. Le moment privilégié est surtout la nuit, après le dîner. Nous citerons comme exemple « Sur l'eau », « La Bûche », « Magnétisme », « Rêves », « Histoire vraie », « L'Horrible », etc. Ce moment acquiert une grande importance dans le processus d'oralisation du récit, car il rend possible l'existence d'une intimité entre le narrateur et les narrataires permettant une libération de la parole de toutes les contraintes.

En somme, la forme orale des récits dépend en grande partie du profil des protagonistes, de la nature de leurs rapports, du lieu et du moment de leur rencontre. Chacun de ces facteurs a un impact sur la narration. Il est donc clair que le récit bref s'élabore contre l'esthétique romanesque et contre les formes d'écriture fondées sur l'impassibilité, l'impersonnalité et la distanciation. Mieux encore, il constitue, pour le conteur, un espace de liberté et d'affranchissement de l'esthétique de « l'école littéraire traditionnelle¹³ ». L'analyse des manifestations de l'oralité dans les contes et nouvelles de l'auteur du *Horla* permet de valider cette hypothèse de lecture.

Cependant, nous rencontrons deux difficultés quand nous abordons la question de l'oralité conçue comme une succession d'énoncés chez Maupassant. Nous notons en effet que l'écrit et l'oral correspondent à deux codes différents. Comment analyser l'un à travers l'autre ? L'oral peut-il être actualisé à travers le code graphique ? Par ailleurs,

11. Nous renvoyons à l'édition de ces nouvelles dans la « Bibliothèque de La Pléiade », *op. cit.*

12. Georges Jean, *Le Pouvoir du conte*, Paris, Casterman, 1993, p. 185.

13. G. de Maupassant, « Un drame vrai », *Contes et Nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p. 495.

les manifestations et le fonctionnement de l'oralité sont encore peu connus malgré le nombre élevé d'études qui lui sont consacrées surtout en didactique. Il n'y a pas apparemment de grammaire propre à l'oral pouvant être érigée en un modèle par rapport auquel on peut situer les textes de Maupassant. Peut-on, dans ce cas, définir avec certitude, les marques qui régissent l'oralité chez Maupassant ?

L'étude de Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, nous aide à surmonter ces difficultés même si elle porte sur l'oralisation du dialogue romanesque et non du récit bref. Les dialogues sont « autant de simulacres du code oral », ils « sont reconnaissables comme tels uniquement en raison d'une série d'emprunts réalisés parmi les traits pertinents de ce dernier¹⁴ ». L'intérêt de cette analyse est de souligner le caractère conventionnel de l'oralité dans la fiction. Le récit bref se fonde ainsi sur un travail scriptural hybride marqué par la voix du conteur. C'est pourquoi Maupassant ne se limite pas, pour assurer l'oralisation de ses récits, à créer un contexte d'énonciation approprié comme on l'a vu dans la première partie, mais il va s'intéresser au timbre, à la puissance et au rythme de la voix du narrateur ainsi qu'aux effets qu'il produit sur les narrataires. Mieux encore, l'auteur de « Boule de suif » va emprunter au code oral ses moyens d'action et ses marques et les exploiter dans ses œuvres. Du coup, les énoncés narratifs deviennent le lieu d'une quête d'oralité.

On note tout d'abord la haute fréquence des expressions qui sont vides de sens mais qui servent à consolider l'échange et à garantir sa continuité. Citons comme exemple la formule « n'est-ce pas » que nous trouvons dans « Magnétisme » (*Contes et Nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p. 406), « Rêve » (p. 449), « Une veuve » (p. 533), « Ma femme » (p. 659), etc. ou les expressions « Monsieur », « Madame » employées dans « Rencontre » (p. 440), « Le Loup » (p. 625), « L'Enfant » (p. 981), « Monsieur Jocaste » (p. 717), etc. ou les termes « vous savez... » ou « voyez-vous » utilisés dans « La Bûche » (p. 352), « Histoire vraie » (p. 457), « Misti » (p. 1153), etc. Tous ces énoncés n'ont pas pour fonction de véhiculer des

14. Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Ottawa, PU Ottawa ; Paris, Klincksieck, 1989, p. 39.

informations, mais de permettre au conteur de s'assurer constamment la bonne transmission du récit. Ce sont en fait des appuis du discours qui sont, d'après Pierre Larthomas, « très rares dans la langue écrite [mais] répondent dans la conversation courante à une nécessité¹⁵ ». Ils insèrent les récits dans « le flux communicationnel¹⁶ » et participent de ce fait à l'oralisation du discours narratif. Dans *Au Printemps*, par exemple, le conteur s'adresse au narrataire plusieurs fois : les expressions « Ah ! Monsieur » sont répétées à plusieurs reprises et le terme « Monsieur » sept fois. L'oralisation tient à cette haute fréquence de ces termes d'adresse qui assurent la continuité de l'échange. Le héros narrateur atteint le même objectif dans « La Bûche », mais en usant d'autres termes investis de la fonction phatique :

... Enfin, une minute de plus... Vous comprenez, n'est-ce pas ? Une minute de plus et... j'étais... non, elle était... pardon, c'est lui qui l'était !... ou plutôt qui l'aurait été, quand voilà qu'un bruit terrible nous fit bondir¹⁷.

Dans cet extrait, le conteur nous décrit son émotion quand la femme de son ami s'est donnée à lui. L'expérience est si intense qu'elle risque d'affecter la continuité de l'échange. La fonction de communication propre au code oral prend dans un tel contexte une grande importance. Elle se manifeste dans cette citation par les termes : « Vous comprenez, n'est-ce pas ? », « pardon » et permet de rétablir l'interaction et de la maintenir.

Cependant, l'examen de cette même citation tirée du conte « La Bûche » révèle les effets de l'oralisation sur le code graphique et sur la forme des phrases ainsi que sur leurs structures syntaxiques. C'est au niveau discursif que le morcellement et la désarticulation se font le plus sentir. La première forme de la fragmentation se manifeste à travers l'éclatement de la disposition textuelle. L'utilisation à plusieurs reprises

15. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, p. 282-283.

16. Jean-François Halté, « Trois points de vue pour enseigner les discours explicatifs », *Pratiques*, n° 58, 1988, p. 6.

17. G. de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p. 356.

des points de suspension constitue les traces de la discontinuité qui mine l'unité interne des phrases. De même, le trouble du conteur se révèle au niveau vocal et émotif par l'hésitation dans le choix du pronom personnel : « j'étais... non, elle était... pardon, c'est lui qui l'était !... ou plutôt qui l'aurait été [...] ».

L'auteur arrive à reconstituer l'expérience orale en soulignant les défaillances du locuteur et l'échec de ses tentatives d'effacer les traces de discontinuité et de maîtriser les multiples formes de fragmentation inévitables dans la prise de parole du conteur. L'emploi de l'adverbe « non », des cataphores « lui » et « il » et l'emploi des phrases inachevées, difficiles à articuler, accentuent l'oralisation du discours narratif. Tout est fait par Maupassant pour assurer le passage d'un conte écrit à un conte oral libéré de toutes les contraintes propres à la langue.

Maupassant va encore plus loin dans « Rosalie Prudent » et « Le Père Milon ». Il reproduit, dans ses deux œuvres, le jaillissement d'une parole marquée par un contexte énonciatif émouvant. Ainsi, Rosalie Prudent, une jeune domestique, avoue devant le tribunal avoir tué ses deux enfants. Elle explique qu'elle s'est laissé séduire et qu'elle n'a pas pu résister aux avances faites par un jeune sous-officier quand il l'invite à descendre au bord de la rivière un soir :

Texte 1 (« Rosalie Prudent »)

« Que voulez-vous ?... On écoute ces choses-là, quand on est seule... toute seule... comme moi. J'suis seule sur la terre, m'sieu... J' n'ai personne à qui parler... Personne à qui conter mes ennuyances... Je n'ai pu d'père, pu d'mère, ni frère, ni sœur, personne ! Ça m'a fait comme un frère qui serait r'venu quand il s'est mis à me causer. Et puis, il m'a demandé de descendre au bord de la rivière un soir, pour bavarder sans faire de bruit. J'y suis v'nue, moi... Je sais-t-il ? je sais-t-il après ?... Il me tenait la taille... Pour sûr, je ne voulais pas... non... non... J'ai pas pu... J'avais envie de pleurer tant que l'air était douce... il faisait clair de lune... J'ai pas pu... Non... Je vous jure... J'ai pas pu... il a fait ce qu'il a voulu

[...]. Il est parti... Je ne savais pas que j'étais grosse, moi ! ... Je ne l'ai su que l'mois d'après... »

Elle se mit à pleurer si fort qu'on dut lui laisser le temps de se remettre.

Puis le président reprit sur un ton de prêtre au confessionnal :
« Voyons, continuez »¹⁸.

En revanche, dans « Le Père Milon », le héros n'éprouve aucune difficulté à dévoiler son action de résistance. Il a tué seize militaires prussiens pour venger son père et son fils et pour se venger des occupants qui lui prennent ses récoltes :

Texte 2 (« Le Père Milon »)

« [...] Et puis, c'est vous qu'avez tué mon père, qu'était soldat de l'Empereur premier. Sans compter que vous avez tué mon fils cadet, François, le mois dernier, auprès d'Evreux. Je vous en devais, j'ai payé. Je sommes quittes. »

Les officiers se regardaient.

Le vieux reprit : « Huit pour mon père, huit pour mon fieu, je sommes quittes. J'ai pas été vous chercher querelle, mé ! J'vous connais point ! J'sais pas seulement d'où qu'vous v'nez. Vous v'là chez mé, que vous y commandez comme si c'était chez vous. Je m'suis vengé su l's autres. J'm'en r'pens point. »

Et, redressant son torse ankylosé, le vieux croisa ses bras dans une pose d'humble héros.¹⁹

Ces deux passages montrent que les traces de l'oralité sont multiples et variées. C'est d'abord l'emploi des termes qui appartiennent à la langue populaire comme « ça » et « mes ennuyances » (texte 1). L'oralité concerne aussi la répétition : « quand on est seule... toute seule... comme moi. J'suis seule » (texte 1), « J'ai pas pu... J'avais envie de

18. G. de Maupassant, « Rosalie Prudent », *Contes et Nouvelles*, t. II, *op. cit.*, p. 700-701.

19. G. de Maupassant, « Le Père Milon », *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p. 828.

pleurer... [...] J'ai pas pu... Non... Je vous jure... J'ai pas pu » (texte 1). L'utilisation de l'adverbe « non » (texte 1) et des expressions « Que voulez-vous ? » (texte 1), « ces choses-là » (texte 1), « et puis » (texte 2) est propre à la langue parlée.

Cependant, le plus intéressant dans les deux extraits est l'importance de la présence du patois. Rosalie Prudent et le père Milon sont deux paysans normands. Maupassant restitue leur parler au niveau lexical, syntaxique, morphologique et phonétique. Ainsi, le mot « fieu » remplace fils : « huit pour mon fieu » (texte 2). « Mé » signifie moi : « j'ai pas été vous chercher querelle, mé » (texte 2), « Vous v'là chez mé. » (texte 2). On note la haute fréquence des suppressions du phonème « e » dans les deux extraits : « J' n'ai personne à qui parler » (texte 1), « J' suis » (texte 2), « d' père », « d' mère » (texte 1), « v'nue », « l'mois » (texte 1). On remarque aussi la suppression de certaines lettres de l'alphabet comme le « l » : « je n'ai pu de père, pu de mère » (texte 1) ou les « on », « r », « i » : « m'sieu » (texte 1) « c'est vous qu'avez tué mon père, qu'était soldat » (texte 2).

Au niveau syntaxique, le verbe ne s'accorde pas toujours avec le sujet : « je sommes quittes » (texte 2). Dans cette phrase, le sujet est à la première personne du singulier et le verbe est à la première personne du pluriel. C'est aussi le cas des extraits suivants où on retrouve dans la même phrase « je » et « il » : « je sais-t-il ? », « je sais-t-il après ? » (texte 1). On constate également que le premier élément de la négation est éliminé : « J'ai pas pu » (texte 1), « Je vous connais point » et « J'sais pas » (texte 2).

Il est évident que les différents procédés que nous avons énumérés assurent l'oralisation du discours narratif et permettent de définir la singularité des personnages normands. Ils confèrent ainsi aux récits une coloration régionale normande. Maupassant reproduit le code oral des paysans en reconstituant la particularité de leur parler au niveau phonologique, lexical et syntaxique et en restituant la suavité et le pittoresque de leur accent. Visiblement, l'oralité traduite par le patois n'incarne pas, dans ses œuvres, la figure de l'Autre, du paysan qu'on méprise et qu'on rejette, mais celle de la quête du « même ». L'auteur de « Boule de suif » qui a passé toute son enfance au pays de Caux tente de retrouver, à

travers le patois, la terre de sa naissance, les paysans qu'il a côtoyés et les enfants avec qui il a joué. Il sait que les sensations auditives et visuelles de ce milieu rural peuvent être recréées plus aisément grâce non pas au français standard, mais à la richesse et aux multiples actualisations du patois. C'est le point de vue que soutient Gaston Demongé, l'un des défenseurs acharnés des langues régionales dès le début du xx^e : « les patois composent une profonde symphonie où toutes les provinces de France ont apporté leur accent. Fidèles à la langue originelle, les patois en prolongent la résonance²⁰. »

Cependant, l'oralité paysanne traduite par le patois n'exprime pas uniquement une nostalgie pour la terre natale, elle révèle également une ardeur patriotique très intense. Mieux encore, elle devient, pour le père Milon, un moyen de résistance face aux Prussiens qui ont envahi sa terre, tué son fils et son père et pris sa récolte. Apparemment, le père Milon répond calmement aux questions de ses geôliers après son arrestation et semble ainsi se cantonner dans la posture de dominé docile. En réalité, ses réponses sont si franches et si précises que ses interlocuteurs allemands sont au début étonnés, puis déconcertés et embarrassés. Nous assistons à un retournement paradoxal de la situation et à une inversion des rôles. De dominé, le père Milon se fait dominant et sa prise de parole en patois n'est pas l'expression d'une soumission, mais elle se métamorphose dans le récit en un moyen de combat contre l'opresseur prussien. L'auteur renforce le puissant pouvoir du discours oral à coups de détails et de touches choisis soigneusement. Ainsi la posture fière du Père Milon, le croisement de ses bras et le redressement de son torse reflètent la ferveur patriotique qui l'anime. Les officiers prussiens se trouvent non pas devant un pauvre paysan qui a peur d'être fusillé mais plutôt devant un « humble héros » qui se démarque par sa bravoure, son déterminisme et sa force et qui choisit de se sacrifier : « Redressant son torse ankylosé, le vieux croisa ses bras dans une pose d'humble héros. »

En somme, le discours narratif revêt, dans les récits brefs de Maupassant, la forme d'une cérémonie orale alors que les traces du parler ne se manifestent dans les romans que dans les dialogues. En effet,

20. Gaston Demongé, *Les Terreux*, Fécamp, Durand et fils, 1925, p. 76.

l'auteur de *Bel-Ami* envisage le plus souvent le conte comme une entité énonciative qui s'inscrit dans un échange dynamique entre un narrateur et un narrataire. L'oralité n'est pas, dans ce cas, un simple artifice exploité par l'auteur pour créer un effet de réel. Il s'agit plutôt d'« une oralité organique²¹ » qui définit l'origine du récit, sa forme et sa structure et qui est déterminée par le contexte de son énonciation. L'absence de l'un des facteurs énonciatifs menace l'existence même du conte, car le narrateur trouvera des difficultés à prendre la parole et à narrer son aventure. L'analyse de « Rosalie Prudent » et du « Père Milon » nous montre que ce contexte est tragique. Il définit deux modes d'oralité : il s'agit d'une oralité non maîtrisée, selon de la terminologie de Françoise Gevrey²², pour « Rosalie Prudent ». L'héroïne qui remplit la fonction de narratrice n'arrive pas à se contrôler, ni à maîtriser son discours. Des fragments de phrases se succèdent, se répètent et semblent se noyer dans le vide de l'espace textuel. Ils rompent l'homogénéité graphique de la page et donnent à voir la tension qui domine l'héroïne. Le rôle du narrateur incarné par le président du tribunal est d'aider Rosalie à structurer son discours, à se confesser et à se libérer de l'expérience traumatisante qu'elle a vécue. Dans « Le Père Milon », l'oralité est en revanche maîtrisée. Elle devient une arme redoutable utilisée par le vieux paysan contre les Prussiens. L'aveu n'est pas pour lui l'expression d'une soumission, mais d'une révolte qui retrouve dans l'emploi du patois une forme de résistance et d'enracinement dans le patrimoine régional. Cette forme d'oralité introduit dans les récits la parole populaire vive. Le patois cauchois entre en interaction avec le français standard dans le même espace textuel (« mon fils » / « mon fieu », « je ne sais pas » / « J'sais pas », etc.). En évitant d'éliminer l'un au profit de l'autre et en assurant leur coexistence dans ses œuvres, Maupassant apparaît comme le meilleur défenseur du dialecte de sa région.

21. G. Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, *op. cit.*, p. 40.

22. Voir dans ce volume la contribution de Françoise Gevrey, « L'oralité d'une querelle dans *La Vie de Marianne* », p. 17-31.

L'influence de la culture orale sur l'œuvre décadente

L'exemple de *La Maison Philibert* de Jean Lorrain

Faten Masmoudi

Université de Sfax, LERIC

Introduction

La littérature décadente ou la littérature fin-de-siècle s'est développée en France pendant les vingt dernières années du XIX^e siècle. Elle cherche notamment à mettre au jour un état de décadence qui reflète une vision pessimiste du monde et s'oppose par la suite aux lois et aux règles préétablies sur tous les niveaux, essentiellement sur le plan littéraire et moral. De même, elle atteste notamment d'une écriture complexe qui est loin d'être l'écriture des romans classiques. En effet, c'est une écriture qui privilégie la différence et la prolixité étant donné qu'elle prône la liberté de l'esprit par rapport à toute forme de contrainte et qu'elle est régie par une fragmentation qui touche aussi bien la structure classique du schéma narratif que l'ordre syntaxique des mots. À vrai dire, l'œuvre décadente s'évertue à transcender les codes romanesques habituels pour explorer de nouvelles voies et élaborer des techniques romanesques originales. Ainsi témoigne-t-elle d'une dissolution en cours traduite par une écriture saccadée, continuellement interrompue ou rompue,

une écriture volontairement « déliquescence¹ » « elle-même représentative des dysfonctionnements d'une société aux rouages grippés par l'individualisme² ». À cet égard, plusieurs écrivains décadents, tels que Marcel Schwob et Joris-Karl Huysmans, sont les premiers à souligner la dégénérescence des mœurs de leur société et calquent leurs littératures sur le plan de cette décrépitude tout en l'assumant pour mieux la mettre en valeur. De surcroît, ils choisissent d'adopter la forme de l'écriture décadente qui peut les satisfaire et correspondre à leur aspiration et grâce à laquelle ils tentent de donner un sens aux agitations qui perturbent leur société en révélant notamment l'envers original d'une écriture subversive de la construction du roman traditionnel. Paul Bourget définit ainsi le style décadent de la manière suivante :

Un style décadent est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot³.

Le style décadent accorde donc une priorité au mot. En effet, on remarque un processus de raréfaction fondé sur une hiérarchie descendante, qui fait passer du livre à la page et de la page à la phrase et de la phrase au mot, ce qui contribue par la suite à la décomposition en système d'écriture. En d'autres termes, cette unité de la langue devient indépendante par rapport à la phrase et au paragraphe ce qui donne à voir une œuvre en décomposition. C'est dire que le mot se détache de l'ensemble de l'œuvre pour devenir une composante autonome de la langue.

Paul Alexandre Martin Duval, connu dans le domaine de la littérature sous le pseudonyme de Jean Lorrain, est également considéré comme une figure marquante de la littérature décadente. Cet écrivain

-
1. José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995, p. 11.
 2. Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste, un art de l'« extrême conscience »* (thèse remaniée), Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », p. 98.
 3. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883) ; éd. déf. Paris, Plon, 1889, p. 15-16.

accorde, dans la plupart de ses œuvres et notamment dans *La Maison Philibert*, une grande importance à la culture orale de la fin du XIX^e siècle qui est traduite par un recours constant à une langue de convention, à savoir l'argot, connu des seuls initiés, dans la mesure où il est créé par une classe de gens marginalisés pour communiquer entre eux. À ce sujet, il faut noter que Lorrain fait référence à cette langue codifiée pour mieux mettre en évidence l'esthétique décadente et pour rompre, du moins partiellement, avec les milieux bourgeois et les règles morales si contraignantes.

Dans *La Maison Philibert*, Jean Lorrain nous paraît, selon l'expression de José Santos, « vouloir opérer un retour vers la réalité sociale, pour laquelle [il] a toujours éprouvé un vif intérêt⁴ ». La classe populaire est donc, pour cet écrivain, le lieu par excellence de cette transgression des normes et lois morales d'une société en décadence puisqu'il serait fort peu crédible de mettre dans la bouche de ses représentants le langage châtié d'un diplomate ou d'un académicien. Pour ce faire, Lorrain ne s'attarde pas à étudier l'argot qui déforme, déstructure, découpe les mots et enfreint notamment les règles comme c'est le cas pour les caractéristiques du style décadent qu'on a déjà vues. Ce langage est mis en valeur grâce au recours à un style d'écriture étonnant et bigarré, différent de l'écriture artiste employée jusqu'alors :

Une des caractéristiques de la sensibilité décadente est en effet un goût particulier de la langue, dont la plupart [des écrivains décadents], en réaction par rapport à la platitude du style de l'époque se sent vus « affectés », dans les deux sens du terme⁵.

Les aspects de l'argot à travers *La Maison Philibert*

Certes l'argot par sa nature même, par ses origines, a pour vocation première un fonctionnement oral, mais Lorrain s'empare de cette

4. J. Santos *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 80.

5. *Ibid.*, p. 86.

langue non parce qu'il s'agit d'une langue qui serait plus ou moins la sienne, mais à cause d'un lexique qu'il connaît de plus ou moins longue date grâce à son métier de journaliste. Ainsi pratique-t-il cette langue de telle manière que la faire passer de ses formes orales à l'expression écrite se présente à lui comme une tâche primordiale. En ce sens, notons que, influencé par les Goncourt, Jean Lorrain a un goût particulier pour cette langue :

Mais c'est aux Goncourt que semble aller sa vénération, non seulement vis-à-vis de cette langue « faisandée » que Des Esseintes goûtait déjà fort, mais lui-même à peindre des couleurs les plus vives, et dans la langue la plus crue⁶.

Dans *La Maison Philibert*, nous remarquons chez notre écrivain le même souci de réalisme que chez les naturalistes. Pour faire apparaître le côté réaliste de son œuvre, cet auteur se sert de plusieurs moyens. En plus d'une documentation et d'une observation minutieuse à propos du sujet étudié, il use du langage spécifique aux catégories sociales présentées dans le texte.

Jean Lorrain expose ainsi toutes les informations sur le sujet de son œuvre même les informations concernant le langage avec le souci de représenter les personnages dans leur réalité en leur faisant parler leur langue populaire propre aux milieux auxquels ils appartiennent. Citons, dans ce cadre, un personnage nommé le Môme l'Affreux qui parle uniquement en argot :

— [...] Autrement, on ne vous retrouve que dans les filets de Saint-Cloud, un macchabée⁷ dans le jus, comme dirait le Môme.

— Il parle argot ?

— Il ne parle que ça⁸.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. Macchabée ou macchab (n. m.) : cadavre (les définitions des termes argotiques proviennent de l'édition de référence, citée à la note suivante).

8. Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, éd. et préf. Noëlle Benhamou, [s.l.], Le Boucher, 2007, p. 187 ; désormais désigné par l'abréviation *MP*.

L'intrusion des marques de l'oralité dans la narration est tout d'abord mise en relief grâce à la prédominance des dialogues qui structurent le récit décadent. Certes les phrases prononcées par les personnages et rapportées au discours direct sont mises entre guillemets ou bien précédées d'un tiret, mais l'on remarque l'absence totale des verbes introducteurs dans toutes les conversations de *La Maison Philibert*, ce qui contribue à créer parfois chez le lecteur une sorte de confusion et de brouillage entre la voix des personnages et celle du narrateur.

De plus, Jean Lorrain n'hésite pas à préserver aussi fidèlement que possible la syntaxe, la morphologie, le lexique du langage argotique et à reproduire ses particularités. En fait, il se caractérise sur le plan linguistique par un niveau d'expression, un certain nombre de procédés d'écritures qui lui sont spécifiques et par un vocabulaire approprié. À vrai dire, notre corpus est fortement imprégné de mots qui appartiennent à ce registre de langue. Par exemple, Beaudarmon dans ses répliques adressées au journaliste Jacques Ménard emploie plusieurs termes argotiques :

Les études de bas-fonds, les vraies, ça vous aguiche⁹, vous autr'journalistes, et c'est pas du chiqué¹⁰, les guinches¹¹ où l'on rencontre le Môme et sa soce¹². J'sais des fourbis¹³ où les agents n'osent pas s'risquer.[...] c'est un rancart¹⁴ de grinches¹⁵, de fric-frac¹⁶ et de barbes¹⁷, le Môme aussi s'y amène¹⁸.

9. Aguicher : attirer, exciter.

10. Chiqué (du) : de la simulation, du faux.

11. Guinche (n. m.) : cabaret où l'on danse, bal.

12. Soce (n. f.) : groupe d'individus.

13. Fourbi (n. m.) : 1) chose indéterminée. Et tout le fourbi : et tout le reste. 2) trafic douteux. 3) bénéfice, butin, part du vol. 4) lieu.

14. Rancard, rancart (n. m.) : rendez-vous.

15. Grinche (n. m.) : voleur.

16. Fricfrac ou fric-frac (n. m.) : 1) vol avec effraction. 2) voleur spécialiste dans l'effraction.

17. Barbe ou barbeau (n. m.) : proxénète. Personne qui organise la prostitution d'autrui pour en tirer des revenus (souteneur, maquereau).

18. *MP*, p. 118-119.

Il est évident que cet extrait contient des mots que l'auteur a fort certainement puisés dans le parler populaire de la société de la fin du XIX^e siècle. En effet, nous notons l'emploi d'au moins neuf mots en argot ; ce sont des mots techniques spécifiques aux thèmes principaux de l'œuvre et qui sont relatifs aux bas-fonds parisiens tels que la pègre, le crime, la violence, etc.

En d'autres termes, comme un roman populaire, *La Maison Philibert* exploite largement le lexique et les métaphores de l'argot propres aux problèmes de la classe populaire comme c'est le cas de la prostitution. Par exemple, les termes pour désigner la prostituée sont multiples. « bétail »¹⁹, « chameau »²⁰, « gibier »²¹, « grue »²², « brioche »²³, etc., sont, selon le glossaire situé à la fin du livre²⁴, des synonymes du mot « prostituée ». Ces termes prennent une connotation péjorative car ils se réfèrent au registre bestial et servent donc à dévaloriser la femme puisqu'elle est comparée aux animaux. À cet égard, notons que selon José Santos, Jean Lorrain semble défendre « la thèse que la prostitution est un bon moyen de redistribuer l'argent inégalement réparti »²⁵.

De même, il est intéressant de noter la présence de termes argotiques pour désigner les voyous et les voleurs comme « apache »²⁶, « grinche »²⁷, « poisse »²⁸, etc. Ces termes ne sont que des exemples du registre argotique qui abondent dans le texte et qui renvoient aux marginaux, cette catégorie sociale qui fait partie de la littérature populaire et qui sont des

19. Bétail (n. m), bestiaux (n.pl) : 1) ensemble des prostituées d'un proxénète, d'une maison close. 2) femmes qu'on vend à une maison de prostitution.

20. Chameau (n. m) : fille publique, prostituée (insulte).

21. Gibier (n. m) : prostituée. Gibier de Saint-Lazare : prostituée de bas étage.

22. Grue (n. f) : prostituée.

23. Brioche (n. f) : prostituée.

24. Ce glossaire regroupe des mots ou expressions essentiellement argotiques. Il est constitué à partir de plusieurs dictionnaires : François Vidocq, *Dictionnaire argot-français*, Paris, chez l'auteur, 1837, rééd. Paris, Le Boucher, 2002 ; Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Paris, Dentu, 1866, rééd. Paris, UGE, « 10/18 », 1997 ; Jean Lacassagne et Pierre Devaux, *L'Argot du milieu*, Paris, A. Michel, 1928 ; Jean-Claude Colin, *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse, 1990.

25. *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 83.

26. Apache (n. m) : voyou parisien.

27. Grinche (n. m) : voleur.

28. Poisse (n. m) : voleur, voyou, proxénète.

acteurs dans les péripéties criminelles. Outre les expressions argotiques propres à la classe populaire française employées dans le livre, nous remarquons la présence de quelques termes qui font allusion à l'influence que la culture orale normande exerce sur Jean Lorrain, par exemple les mots « eusse(e)²⁹ » et « epeurer³⁰ ».

Ensuite, au niveau de la syntaxe, les marques d'oralité se traduisent généralement par la répétition des phrases simples qui contiennent des tournures grammaticales incorrectes et qui montrent bel et bien que le langage populaire est un langage rapide et abrégé. Citons à titre d'exemple, la prolifération des phrases interrogatives qui sont souvent traduites uniquement par un changement d'intonation sans inversion ni mot interrogatif tel est le cas pour le titre du quatrième chapitre : « Un homme heureux³¹ ? »

En ce sens, il convient également de noter la suppression de l'adverbe de négation « ne » dans ce type de phrase :

— Et le Môme l'Affreux est pas avec eux³² ?

— Le Môme l'Affreux ? Y viendra pas [...]³³ ?

Puis, à première vue, le lecteur découvre une quantité de lettres manquantes par rapport au code écrit, et constate que Lorrain est soucieux de la prononciation même des mots. En ce sens, référons-nous à l'élimination des lettres non prononcées à l'oral, tel est l'exemple de la suppression de la voyelle « e » tant dans le corps du mot qu'en finale ce qui provoque la rencontre de deux consonnes :

— C'que j'gobe³⁴ ça de peler³⁵ des pommes de terre et d'éplucher les légumes [...]³⁶

29. C'est-à-dire : eux.

30. C'est-à-dire : apeurer.

31. *MP*, p. 41.

32. *MP*, p. 125.

33. *MP*, p. 135.

34. Gober : 1) croire sans discernement. 2) aimer, apprécier quelqu'un.

35. Retirer la peau (d'un fruit, d'un légume). Synonyme : éplucher.

36. *MP*, p. 55.

– La p'tite accepte ; le temps d'donner congé dans son hôtel, elle s'amène avec ses frusques³⁷ chez son p'tit homme. C'était un samedi soir, y s'donnent rancard pour le lundi, l'temps d'faire chacun leurs p'tites affaires ; on croûtera ensemble chez un bistro³⁸ d'la porte Maillot, et d'là, on ira faire un tour à la fête de Neneuille (vous saisissez, la fête de Neuilly ; et puis vous avez lu ça tout au long dans l'journal³⁹).

L'omniprésence de cette langue vernaculaire abrégée et lésée est pareillement mise en valeur par le biais de la réitération de deux procédés stylistiques telle que l'aphérèse caractérisée par la chute d'un ou plusieurs phonèmes au début d'un mot. Citons à titre d'exemple les mots « boule » qui est l'aphérèse de maboule et qui signifie « être rien boule » c'est-à-dire « être un peu fou » et « pingler » qui est l'aphérèse d'épingler et qui signifie « arrêter ». Le deuxième procédé est l'apocope⁴⁰, défini, à l'encontre de l'aphérèse, comme la chute d'un ou de plusieurs phonèmes à la fin d'un mot comme c'est l'exemple des mots suivants : « bar' d'af⁴¹ » qui est l'abréviation de l'expression « les bataillons d'Afrique », « Mac » qui est l'apocope de « maquereau » et qui signifie « proxénète », « Typo » est l'apocope de « typographe » et qui signifie « ouvrier imprimeur ».

Il convient d'ajouter aussi que Lorrain, avec la grande maîtrise qu'il possède de cette langue, l'utilise dans toute sa violence et dans des réparties dont le comique est sans pareil. Ainsi Mélie, une pierreuse, s'en prend à la demi-mondaine Ludine de Neurflize qui la regarde avec un peu trop d'insistance : « Quand vous aurez fini de me zieuter⁴², vous !

37. Frusques (n. pl.) : vêtements.

38. Bistro (n. m.) : 1) café. 2) patron de café.

39. *MP*, p. 94

40. Brigitte Buffard, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod, 1998, p. 104 : « L'apocope est [la chute d'un phonème, d'un groupe de phonèmes ou de graphèmes correspondants à] la fin d'un mot : "prof" pour "professeur" [...] ».

41. *MP*, p. 115.

42. Zieuter, Zyeuter : regarder.

Vous savez, je ne marche pas, vous perdez votre temps, et toute fringuée⁴³ que vous êtes, je me fous⁴⁴ de votre gueule⁴⁵. »

Et un peu plus loin :

C'est pas pour madame que tu as amené Thomas. Je connais son numéro, à madame. Y a pas besoin de la mirer⁴⁶ longtemps dans les chasses. C'était pas la peine de faire enchiber⁴⁷ Fanny la Vrille aux Halles pour te faire le rabatteur⁴⁸ de madame ici. Chameau, va⁴⁹ !

De même, Lorrain ne s'attarde pas à transmettre le langage argotique tel qu'il est prononcé oralement dans la mesure où il évite de corriger les fautes qui l'émaillent pour mieux accentuer cette visée comique. Ainsi imite-t-il l'accent de M^{me} Cubernheim, la « Juive d'Amsterdam ». À titre d'illustration, référons-nous à la réplique suivante :

Ch'aurais bourtant pien foulu foir matame Lutine, ch'ai là (et la courtière entr'ouvrait son cabas) une bièce unique à lui mondrer. [...]°.

Mais l'argot n'est pas seulement pour Lorrain un moyen de donner à son roman le piquant de la couleur locale. C'est également une manière d'enrichir son texte en le faisant glisser dans un autre sociolecte, et de lui donner une nouvelle force de transgression, de provocation, non seulement par rapport à la littérature bourgeoise de l'époque, mais aussi à l'égard de la langue française, sur laquelle il se permet ainsi une

43. Fringuer : habiller.

44. Foutre : foutre le camp : partir, s'enfuir, disparaître. Tout fout le camp : rien ne va plus. Se foutre de quelqu'un dans les grandes largeurs : se moquer complètement de quelqu'un.

45. *MP*, p. 204.

46. Mirer : regarder.

47. Enchiber : arrêter, enfermer, emprisonner.

48. Rabatteur (n. m.) : individu, qui moyennant une commission, procure des clients à un tripot, une maison close, des filles à des particuliers.

49. *MP*, p. 204.

50. *Ibid.*, p. 12. C'est-à-dire : « J'aurais pourtant bien voulu voir madame Ludine, j'ai là une pièce unique à lui montrer ».

distorsion, une forme de revanche. De même, Il est clair que la version syllabique de plusieurs répliques des personnages de *La Maison Philibert* exige un très long travail pour parvenir à un tel résultat. Mais le lecteur est à son tour convié à s'armer de patience pour décrypter le texte oral.

Dans ce contexte, il semble intéressant de signaler que ce qui frappe notre attention lors de la lecture de *La Maison Philibert* est la présence d'une autre marque de cette forme d'oralité, à savoir la prolifération des points de suspension comme un signe typographique qui renforce l'effet du silence⁵¹. En fait, le recours à ces points n'est pas gratuit puisqu'ils cachent davantage une visée ironique adoptée par Jean Lorrain, citons à titre d'exemple l'énoncé suivant pour mieux illustrer ce point de vue :

Pour un malheur, c'en est un, vrai, que de vivre à l'heure d'aujourd'hui. On n'est plus protégé contre rien. Autrefois, on avait pour soi la police, mais maintenant, elle fait le jeu des femmes. Ce sont ces chameaux-là qui nous exploitent ; plus de recours contre elles ; on ne reconnaît plus les dettes... Alors, quelle garantie avons-nous, nous, patrons ?... Nous sommes bons...⁵²

Autrement dit, les points de suspension traduisent bel et bien non pas l'absence de la parole mais plutôt le caractère de l'incomplétude, le morcelé, le débris qui forme l'essence de l'écriture décadente. De façon significative, ces marques typographiques qui mettent en exergue le silence au niveau de l'oral font allusion à la recherche de la brièveté visée par la littérature décadente au niveau scriptural. Il s'agit donc de mettre l'accent sur une écriture décadente de la dislocation renforcée par l'éloge de la brièveté et gérée par un détraquement du mot et un dérèglement

51. « Réfléchir sur le Silence, c'est donc inmanquablement réfléchir du même coup sur la compromission du Mot. Sur la présence ou l'absence, sur l'office manqué, sur la promesse non tenue, sur la démission du Mot. Cette prise de conscience de l'insuffisance de la Parole est un des faits notables de la fin du XIX^e siècle. Et comme, simultanément, toute construction textuelle paraît obligatoirement reposer sur le Mot et même se réduire au Mot, la découverte de sa carence et de son inutilité, pour ne pas dire sa nocivité, est lourde de conséquence. » Jean De Palacio, *Le Silence du texte poétique de la décadence*, Leuven, Peeters, 2003, p. 18.

52. *MP*, p. 25.

de la parole renforçant par la suite un silence générateur de sens. Grâce à cette brièveté, chaque mot devient imbibé de sens, acquiert une valeur indiscutable et participe de ce fait à la création du texte. La brièveté fait ainsi la puissance du texte décadent, cette brièveté qui « possède justement toute la puissance poétique nécessaire pour ranimer le monde⁵³ ».

Enfin, *La Maison Philibert* reproduit d'autres indices de l'intrusion de l'oralité dans la fiction narrative décadente à travers la présence des chansons et des poèmes dont les couplets sont distillés, comme au chapitre XXV intitulé : « Une idylle ». En effet, ce sont des complaintes réalistes écrites en style populaire et qui reflètent la vie misérable d'une fille de Paris racolée par un beau garçon qui s'avère être un souteneur :

Quand j'étais goss' line⁵⁴,
J'enviais ma frangine⁵⁵
Qui f' sait la rupine⁵⁶,
Chaqu' fois qu'ell' venait.
Pour fair' la darone⁵⁷,
Comme une baronne,
L'allure fanfaronne,
En fiacre ell' s'amenait.⁵⁸

Bref, Jean Lorrain, à l'instar de la plupart des écrivains décadents, fait délibérément de l'argot le langage dominant du roman étant donné qu'il est considéré comme le langage le plus authentique capable d'attribuer au texte ce que Roland Barthes appelle « l'effet de réel⁵⁹ ». À vrai dire, les traces d'oralité qu'on a déjà évoquées ajoutent plus de réalisme au texte et permettent de restaurer l'authenticité du récit même si elles contribuent à faire croire que le code oral est déficient par rapport au code écrit.

53. Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 13.

54. Gosseline (n. f.) : fillette, jeune fille.

55. Frangine (n. f.) : sœur.

56. Rupin, e (n. et adj.) : riche, à l'aise financièrement. Bourgeois aisé.

57. Darone (n. f.) : maîtresse. Faire la darone : jouer à la grande dame.

58. *MP*, p. 196.

59. Roland Barthes, « *L'Effet de réel* », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

Conclusion

Comme on vient de le voir, Jean Lorrain recourt constamment à l'argot pour obtenir une libération langagière à bon compte et un sur-saut stylistique. Il joue de l'interférence et de l'entrecroisement de l'écrit et l'oral sans jamais altérer les intrigues ou dénaturer les événements relatés. Ce recours fait écho à la situation de déchéance sociale des années 1860 et s'explique par une volonté d'établir une connivence avec le lecteur. Or, on décèle dans toutes les utilisations du lexique argotique une certaine insolence, une provocation langagière qui en est peut-être la marque la moins contestable, quel que soit le degré d'authenticité qu'on lui concède et quelle que soit la posture de distanciation adoptée.

Corpus

Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, éd. et préf. Noëlle Benhamou, [s.l.], Le Boucher, 2007 (<https://www.leboucher.com/pdf/lorrain/philibert.pdf>), abrégé *MP*.

Bibliographie

- Barthes, Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89 ([doi:10.3406/comm.1968.1158](https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158)).
- Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], éd. déf., Paris, Plon, 1889.
- Buffard, Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod, 1998.
- De Palacio, Jean, *Le Silence du texte poétique de la décadence*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, MA, 2003.
- Michelet Jacquod, Valérie, *Le Roman symboliste, un art de l'« extrême conscience »* (thèse remaniée), Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.
- Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- Santos, José, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995.

Tradition orale et création romanesque dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni

Abla Houichi

Université de M'Sila, Algérie

La littérature algérienne de langue française reflète la complexité, la diversité et la richesse de l'histoire du pays. Cette littérature originale, liée à la colonisation, s'affirme, se renouvelle et s'enrichit avec le temps. Par l'originalité de sa forme, elle mêle harmonieusement les éléments de l'oralité et une technique romanesque moderne (celle du Nouveau Roman).

Au lendemain des indépendances, les écrivains algériens ont vite ressenti le besoin de plier la langue française aux exigences d'une expression nouvelle et de faire appel à des stratégies qui leur permettent d'être plus originaux. Défiant tabous et censures, ces auteurs démontraient leur désir de renouvellement, par le biais de constructions lexicales originales, de ruptures syntaxiques et de transgressions sémantiques. Ces nouvelles écritures ne manquent pas de surprendre par leur style et leur langage, outre que par leur contenu, et font ainsi preuve de grande modernité. L'oralité et la tradition culturelle et identitaire deviennent donc pour ces écrivains les moyens sûrs de la démarcation par rapport au modèle occidental. Ainsi, ils intègrent dans leur processus de création littéraire des éléments du récit traditionnel oral (chants, proverbes, contes, légendes...). C'est ce que fait Rachid Mimouni, dont le roman

L'Honneur de la tribu affiche d'emblée sa volonté de recourir à l'oralité comme modalité d'écriture.

Influencée par le patrimoine arabe et berbère, cette littérature n'a cessé de rechercher de nouvelles formes, contestant les modèles traditionnels en quête de sa propre identité. On peut observer surtout une déconcentration de la forme romanesque favorisant un dispositif importé de la culture maternelle : le discours narratif éclate en formes hybrides. Des œuvres aussi complexes que celles de Kateb Yacine, de N. Fares ou de Rachid Mimouni reprennent la tradition orale de la littérature arabe des *Mille et Une Nuits*, du Coran, aux récits souvent enchâssés.

C'est avec l'éclatement du texte moderne qu'on parle de fragmentation, d'hétérogénéité et de subversion. C'est la révolte contre les procédés narratologiques. Ces écrivains veulent faire éclater toutes les contraintes aussi bien d'ordre idéologique que structurelles qui semblent enchaîner le roman ; ils veulent innovation et renouvellement de la parole et de ses procédés dans des sociétés décolonisées qui se doivent d'affronter leur reconstruction et les changements du monde moderne.

On doit reconnaître à Mimouni le mérite d'avoir su allier les techniques traditionnelles de l'oralité et celles de l'écriture moderne. C'est ce mouvement littéraire du renouvellement qui semble séduire R. Mimouni ; son influence est perceptible dans son roman *L'Honneur de la tribu* ; dans ce texte se dessine déjà la recherche d'une esthétique moderne et rénovatrice mais qui s'affirme comme entièrement vouée à l'éclatement et la subversion sur le plan narratologique et discursif.

L'Honneur de la tribu allie certains éléments de la tradition orale algérienne aux techniques du roman moderne et qui se placent dans une double filiation littéraire maghrébine et occidentale. L'œuvre romanesque de Rachid Mimouni a marqué une rupture dans l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française en lui donnant une nouvelle orientation esthétique et une nouvelle tonalité et affirme une contestation sociale et politique mais aussi un questionnement sur « l'être là » maghrébin.

Au sujet du mariage de la tradition orale et de la modernité sur le plan de l'écriture romanesque, Mohamadou Kane dit que « les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne ; c'est en

cela que réside l'originalité des œuvres africaines » (Kane, 1983 : 103). Pour ce critique, il est clair qu'il « s'agit d'une continuité certaine de l'oralité à l'écriture » (Kane, 340). Ces propos s'appliquent parfaitement à Rachid Mimouni dont l'esthétique romanesque repose essentiellement sur le jumelage harmonieux de l'oralité et de l'écriture.

Mélange des genres, hybridité et originalité

Cette étude vise à identifier et à analyser, à travers le mélange des genres et des formes, les divers modes d'insertion et de permanence de la tradition orale dans la création romanesque. Il s'agit également de dégager et d'interroger les formes romanesques nouvelles, les œuvres polymorphes engendrées par ce mouvement d'innovation que constitue l'interprétation de l'oralité et de l'écriture dans le roman de Mimouni.

Le romancier ivoirien J-M. Adiaffi considère qu'il faut « partir de la spécificité de la littérature (orale) africaine pour innover, trouver de nouvelles formes » (Adiaffi, 1983 : 20). À l'instar du conte, lieu de convergence de plusieurs arts et genres, les récits du romancier algérien Mimouni manifestent éloquemment l'ambition de donner une vision totalisante de la création artistique ou littéraire. À ce propos, Pierre N'Da écrit :

Dans les sociétés traditionnelles, le conteur ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent son récit est protéiforme, son texte est hybride. En effet, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, il mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre... (N'Da, 2003 : 59).

Une des particularités les plus frappantes aussi chez Mimouni, c'est l'éclatement des frontières et le mélange des genres dans la discursivité romanesque. On note en effet une écriture singulière, qui fait fi de l'ordre générique conventionnel, qui ne respecte plus la notion de roman dans laquelle il intègre, sans gêne, tous les autres genres. Chez lui, il n'y

a plus de limite, de cloison entre les genres à l'exemple du récit traditionnel oral. En fait, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, mélange les genres, passant de l'un à l'autre, insérant dans le récit principal d'autres récits, des proverbes, des légendes, des mythes, des faits historiques.

Si la littérature orale mélange les genres, elle ne les confond pas cependant ; elle sait fort bien les distinguer, mais elle sait aussi qu'il n'y a pas de limites infranchissables établies entre eux, que, même si des frontières existent, elles sont souples perméables et l'on passe d'un genre à l'autre sans problème. À ce sujet, Senghor a écrit : « Il n'y a en Afrique noire, ni douaniers ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontières » (Senghor, 1962 : 9).

Pour sa part, Mohamadou Kane renchérit sur cette idée de l'interprétation des genres en affirmant que cela est même possible à l'intérieur d'un même genre. Il écrit

Au sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement ; la poésie et le chant sont partout présents (Kane, 1974 : 566).

À la lecture du roman de Rachid Mimouni, on remarque qu'il relève à la fois du conte, du roman, du mythe, de la légende, de l'histoire, qu'il contient des proverbes, des discours parodiques, des passages oniriques, etc. On voit bien que ce romancier a été profondément impressionné par les techniques narratives des conteurs populaires et les a adoptées et adaptées pour son roman.

L'écriture romanesque de Mimouni est fortement influencée par la littérature orale, mais, incontestablement, elle est aussi marquée par les nouvelles stratégies romanesques. Le romancier allie de façon harmonieuse, selon l'expression de Jacques Chevrier, « la pratique du discours oral africain et l'efficacité de la technique narrative occidentale » (Chevrier, 1984 : 129). Son originalité réside donc dans le travail de la forme. L'auteur mêle les genres et les courants littéraires de sorte

qu'il débouche sur une écriture métissée, hybride et profondément dialogique.

L'intérêt de son écriture réside précisément dans l'adoption hardie et l'intégration des nouveaux procédés romanesques qui caractérisent le Nouveau Roman (Ricardou, 1973) et le postmodernisme (Hutchéon, 1988). Or ces nouvelles écritures se remarquent par le parti pris de la rupture, de la transgression et de la subversion des codes littéraires canoniques ainsi que par des expériences de création et d'écriture inédites. Comme l'indique Janet Paterson dans son livre, *Moments postmodernes dans le roman québécois* (1993), ces nouvelles formes romanesques remettent en question les notions logocentriques d'autorité, de vérité, d'ordre, d'harmonie, d'unité, d'identité, de canon générique ; elles instaurent au contraire l'ordre de la liberté de création et d'expression, l'ordre de la diversité, de l'originalité, de l'ouverture, bref de l'hétérogène. Écritures plurielles, polymorphes, ces nouvelles écritures dont s'inspire Mimouni lui permettent de subvertir l'impérialisme générique et de créer en toute liberté tout en cherchant à rénover. À l'instar des écrivains du Nouveau Roman et du postmodernisme, il fait éclater la notion même de roman qui devient un genre hybride, protéiforme, pouvant accueillir et absorber d'autres genres littéraires, suivant la conception de Bakhtine qui écrit :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre » (Bakhtine, 1978 : 141).

C'est la même idée qu'exprime Marguerite Yourcenar en ces termes : « Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui ». (Yourcenar, 1982 : 535). Julio Cortazar, pour sa part, va jusqu'à dire que le roman est un genre en définitive sans règle : « Le roman n'a pas de lois, sinon celle que n'agisse la loi de gravité qui

fait tomber le livre des mains du lecteur » (Cortazar, 1963). C'est dire la grande liberté que prennent les écrivains à l'égard du genre romanesque.

L'Honneur de la tribu se caractérise par ce qu'Alioune Tine appelle « l'oralité feinte » et définit comme « une caisse de résonance des différents types de discours et de langages qui circulent dans la société africaine » (Alioune, 1984 : 106). Parmi ces types de discours, nous notons : le conte fantastique, le mythe...

Le recours au mythe caractérise son roman *L'Honneur de la tribu*. Le mythe qui y est convoqué n'est pas de simple fiction, mais un mythe fondateur, récit aux significations profondes qui véhiculent l'idéologie du peuple à l'instar des légendes. Il offre au lecteur la vision du monde, la philosophie et la morale du peuple dont est issu l'écrivain. Cette œuvre est émaillée d'emprunts au merveilleux et à la légende. Souvent, des épisodes mythiques sont insérés dans le récit principal pour expliquer un phénomène de la société actuelle. C'est par exemple le cas du mythe du saltimbanque et de l'ours. L'œuvre de Mimouni baigne dans l'irréel. Le fantastique, voire le surréalisme, est une composante de sa poésie. Cette écriture caractérise surtout ce roman, qui se joue de la réalité et qui est riche en images surréalistes.

Le fantastique est le contraire du réel, du rationnel et du possible. C'est un phénomène de l'écriture littéraire qui transgresse l'illusion du réel dans le récit. Il présente le réel d'une façon symbolique ce qui oblige le lecteur à utiliser ses connaissances socioculturelles et littéraires dans la quête de sens. Le fantastique fait appel au surnaturel pour présenter les faits narratifs d'une manière étrange non convenable aux conventions de l'esprit et de la vie humaine :

Le fantastique est le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra- ou antinaturel. Le fantastique déborde la littérature et s'exprime dans toutes les formes d'art. (Aron *et al.*, 2002 : 218)

L'irruption constante du rêve et du l'imaginaire au sein du monde réel donne à ce roman l'apparence d'une histoire merveilleuse. *L'Honneur de la tribu* peut en effet se lire comme un conte où se côtoient des personnages mystérieux, énigmatiques et étranges. Comme dans un conte, ils ont souvent une valeur symbolique. C'est par exemple le cas de l'ours « ce monstre effrayant... ce chef-d'œuvre de la nature » (Mimouni, 1984 : 76). Dans ce même roman, on trouve également d'autres personnages allégoriques comme le saltimbanque « avec sa barbe folle de prophète » (69).

Notre roman se présente aussi comme un long conte initiatique, une fable ancestrale qui se termine par une morale finale, objet de l'enseignement. Ce roman exprime une didactique, une morale, des enseignements ; rappelant que les traditions orales ont toujours une portée didactique. C'est-à-dire qu'il y a toujours un enseignement à tirer, une valeur à inculquer dont les thèmes d'instruction sont : connaissance de la nature, morale, comportement social... et où les héros mettent en évidence un système de valeurs et incarnent, suivant les cas, les vertus qui les mènent à la réussite sociale ou les défauts qui les conduisent à leur perte. Ils tirent leur valeur de la société qui élabore elle-même ses règles de conduite et résiste fortement à tout changement.

Puisant toujours dans le répertoire arabo-berbère, R. Mimouni traduit sous forme d'archétype les représentations opposées du Bien et du Mal en reprenant les modèles de la goule et de son antonyme, l'ange, et en décrivant les deux personnages, Ourida et Suzanne. D'après la représentation populaire, le Bien est autochtone et le Mal étranger. Le narrateur nous présente donc un portrait répugnant de l'étrangère, « la goule », Suzanne :

Allah semblait avoir voulu réunir en cette fille toutes les disgrâces humaines. Elle était dotée d'un corps épais et brut, plus lourd qu'une meule à grains. [...] Et pourtant Omar El Mabrouk s'installa chez eux et passa ses nuits avec la goule (Mimouni, 97-98).

C'est à travers ce portrait qu'il tire la « moralité de la fable » en disant, « c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive ! » (35).

À l'inverse de Suzanne la goule, Ourida (petite fleur) est l'incarnation du Bien et de la beauté de l'âme :

[...] plus blonde que l'épi de blé au jour de sa récolte, le visage rayonnant comme une lune en son plein. Ses gestes de douceur et ses paroles de miel la rendaient encore plus attirante. La fille semblait avoir reçu en prime une serviabilité hors du commun et une exquise politesse (98).

L'oralité qui caractérise l'écriture du romancier algérien repose, en grande partie, sur l'esthétique du conte. Dans *L'Honneur de la tribu*, ces récits emboîtés dans le récit principal sont des condensés de la sagesse traditionnelle. La plupart du temps, ils sont imagés, symboliques et transmettent des enseignements sur la vie en société. Au niveau narratif, ils éclairent la pensée de l'auteur en lui servant d'illustration. Dans ce roman, le conte garde un rapport étroit avec l'univers sociopolitique dans lequel évoluent les personnages. Ils reprennent des thèmes comme le pouvoir, la corruption, l'injustice, les vices sociaux. Intégrés au récit principal, ces contes servent à illustrer les propos, à annoncer certains événements à venir. Ils apportent également au roman les dimensions ethnographique, culturelle, didactique, initiatique et symbolique de la tradition orale.

Les nouvelles critiques pensent au croisement des codes narratifs, c'est-à-dire à la subversion du code narratif ordinaire, comme l'inclusion dans la narration du mythe, du fantastique, de l'inscription du délire et de sa poétisation, du code de l'oralité. Ces codes, qui s'entremêlent, s'appuient sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, l'humour et la dérision, créant de ce fait un monde romanesque chaotique et difficilement accessible au lecteur à travers un récit différent du type habituel.

Mimouni a recours à la déconstruction de la norme narrative et de ses codes dans ce récit où se croisent et s'entremêlent des genres, comme le réalisme merveilleux, le fantastique, le délire, les mythes, les légendes, la polyphonie, l'humour, la dérision, l'oralité et l'histoire. C'est pourquoi le lecteur sera désarmé par sa structure éclatée, fragmentée.

C'est-à-dire que sa forme non conforme aux normes devient difficilement accessible au lecteur.

Vivant dans un conflit entre deux cultures, deux systèmes de valeurs, R. Mimouni donne naissance à de « nouveaux genres », un texte hybride dans la littérature maghrébine d'expression française en réécrivant fidèlement les modèles endogènes d'autrefois (*Les Mille et Une Nuits*, le Coran, le conte oral, et la fable ancestrale), et en utilisant la langue de l'Autre (la langue française) dans le but d'exprimer sa différence, son identité et pour renaître à la vie et accéder à la modernité. Il cherche par le particularisme formel de l'oralité à interpréter sur le plan idéologique, existentiel, comme la volonté de traduire le malaise du sujet maghrébin.

Partant des récits et des légendes arabes, musulmanes et berbères, Rachid Mimouni pastiche ces modèles ancestraux pour nous en livrer un tout autre avec des techniques d'écriture novatrices, pour remettre en valeur une culture populaire sous-estimée, faire revivre la « mémoire » et la sauver de l'oubli. En choisissant d'écrire son roman à la manière d'un conte, Mimouni cherche une solution à ce conflit, en établissant un pont entre modernité et tradition et en reliant dans un même ensemble ces deux éléments qui sont plus au moins contradictoires : écriture moderne et oralité traditionnelle.

Les indices de l'oralité dans *L'Honneur de la tribu* (HT)

Cette étude tentera de dégager du texte les marques de l'œuvre de l'oralité. Elle visera aussi à mettre en place les éléments constitutifs de l'oralité chez Mimouni. Cette inscription de l'oralité dans l'écriture conduit vers une esthétique scripturale et littéraire. C'est l'universel que l'œuvre de Mimouni cherche à atteindre. C'est aussi une quête esthétique à travers laquelle il dit son rapport aux choses et formule sa conception du monde et de l'être. Mettant en jeu les mots, la mémoire et l'imaginaire, cette investigation tente de comprendre, à travers le projet littéraire de Mimouni, la genèse des formes esthétiques que déploie l'écriture. Ces formes esthétiques permettent de saisir le caractère multi-forme d'une œuvre créatrice de son contenu par sa forme même.

Les indices de l'oralité sont autant de signes de cette parole ancestrale et populaire, qui se greffent à la narration ou au discours des personnages. Elle accentue la déstabilisation de la norme. Cette transgression prend diverses formes et registres de langues : la représentation métaphorique de l'objet étranger à l'espace d'origine, les expressions religieuses figées consacrées dans les relations sociales, les proverbes, le code de la politesse. C'est la marque d'authenticité proposée par les écrivains maghrébins iconoclastes.

La parole ancestrale transmet aussi des préceptes moraux : « En notre source, nous avons l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces. » (*HT*, 21). En effet, le verbe populaire n'est pas antonyme d'élaboration artistique, selon S. Cherif, car s'il y a transmission de cette « parole vive », il y a nécessairement qualité artistique. Ainsi les « gardiens de la tradition ne transmettent pas seulement “un ensemble de connaissances historiques [...], géographiques, sociologiques et de préceptes moraux, religieux et politiques” ; ils transmettent aussi une parole ancestrale d'où la valeur esthétique n'est nullement absente » (Cherif, 126).

Plusieurs figures de comparaison et de métaphore soutiennent cette dimension de l'oralité, par exemple : « [...] dans l'immense ville qui restait indécemment étendue sur la plaine comme sur son lit l'amante assouvie. » (Mimouni, 15) ; « [...] et tous ces mystérieux mécanismes, plus complexes que la plus complexe sourate du Coran » (17) ; « [...] plus lourds que leurs monstrueux rouleaux compresseurs, l'exil lamine l'être » (20) ; « [...] l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces » (21).

L'Honneur de la tribu est une fable dépourvue de visée éducative ou de fonction de transmission de connaissances. Ce récit initiatique nous apprend des choses sur nous-même et nous transmet un savoir, un savoir-faire et un savoir-être, c'est-à-dire une vision du monde. Il s'agit d'une vraie pédagogie orale qui véhicule des enseignements, des sentences, des maximes et des proverbes. Ces « greffes dialectales » (Cherif, 130) donnent au discours son charme, ils font partie de la tradition orale qui permet la transmission de connaissances historiques et de préceptes moraux et religieux. Leur avantage, c'est de perpétuer une vision du

monde. C'est à travers ce type d'énoncés que le vieux narrateur, qui ne peut parler autrement, choisit souvent pour nous communiquer la sagesse populaire. Il y apporte beaucoup d'humour. Ces passages apportent aussi une dimension explicative et morale à son récit. Il convient aussi de mentionner les nombreux proverbes et maximes qui parsèment le récit : « [...] c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive » (*HT*, 35) ; « C'est à la graine qu'il faut juger la récolte » (50) ; « Il est bien connu que la cendre naît du feu » (54).

Selon Carole Tisset « Le discours du narrateur apparaît derrière l'aphorisme » (Tisset, 2002) : « [...] car chez nous un honorable père de famille doit cesser de travailler dès que son premier mâle est en âge de le remplacer » (*HT*, 13) ; « [...] ce qui représente chez nous le pire des vices » (22). Moins belliqueux, son père (Slimane) était tout le contraire de son grand-père, Hassan El Mabrouk : « nous constatâmes avec soulagement qu'à l'inverse de son père, Slimane se révélait calme, posé, respectueux et obéissant au point que la grand-mère le donnait souvent en exemple à sa turbulente progéniture. Il est bien connu que la cendre naît du feu. » (59).

L'Honneur de la tribu reste une brillante représentation de la parole maghrébine. Reprenant les propos d'Adonis, Z. Mered a conclu que le texte de ce roman, habité par l'esprit de l'Ancêtre, est « fermement attaché aux valeurs du chant-récitation et de la mémoire ». Selon lui, *L'Honneur de la tribu* a surgi au détour d'un acte d'écriture qui

[...] oscille entre oralité et écriture : entre le mot chanté et le mot écrit, entre la parole qui est présence absolue, parce que dite, et la parole qui est passé ou futur parce qu'écrite : entre la parole-désert et la parole-cité, entre l'errance et le foyer. Comme si elle était simultanément convergence et divergence. Convergence pour l'enracinement et l'authenticité, divergence pour l'adaptation aux modifications de la civilisation et du progrès.[...]. (Mered, 2003)

Dans son roman, R. Mimouni emploie des expressions et des mots puisés dans l'oralité maghrébine et qui ont une grande charge sémantique pour séduire le lecteur français. C'est un jeu délicat qui s'installe

entre le texte et le lecteur à travers le charme qui résulte du rapport de l'oralité à l'écriture. Ses textes recèlent un certain nombre d'indices qui expriment de diverses manières la fusion harmonieuse de différents modes d'expression que sont le roman et la littérature orale, l'oralité et la scripturalité.

L'oralité participerait par conséquent à la séduction du lecteur français, elle vise à l'ensorceler par la transposition par écrit d'expressions et d'images maghrébines étrangères à sa langue d'écriture. L'écrivain réécrit des histoires déjà existantes en tissant son récit sur le modèle ancestral et en le colorant par la profusion d'expressions dialectales, d'images de légende populaire et de citations coraniques. Cette œuvre fait jaillir une écriture différente : « une étrangeté » (Mered, 2003 : 54) qui s'inscrit dans la tendance « néo-narrative ». Cette écriture s'installe alors dans l'absence d'une parole, dans les silences d'une oralité qui se situerait alors dans cet espace entre le dire et l'écrire.

Toutes ces techniques scripturales modernes apparaissent en parfaite harmonie avec l'oralité déployée dans le roman, et le conflit entre les tenants de la tradition et les partisans de la modernité qui domine *L'Honneur de la tribu* semble résolu grâce à cette écriture qui, tout en s'enracinant dans la tradition orale et ses valeurs, s'ouvre au monde et à la modernité. Ainsi, l'oralité avec le conte, les proverbes et les mythes permet-elle de féconder le roman qui, à son tour, devient une survivance de la culture traditionnelle et permet au souffle ancestral de s'entendre du point de vue de l'universel.

De l'écriture dialogique et plurielle à l'écriture du renouvellement

La rupture avec une tradition romanesque littéraire algérienne « exotique » et « ethnologique », le choix d'une écriture moderne qui tend à l'universalité, la contestation sociale et le retour vers la culture ancestrale dans un mouvement qui rompt les fils de la filiation placent l'écriture mimounienne au cœur du monde.

Il s'agit notamment, pour Fouzia Benjelid, de la quête d'une écriture subversive. L'ossature de l'œuvre romanesque de Mimouni est soutenue par une logique interne qui exploite les ressources formelles d'une écriture éclatée. Cette critique a constaté chez l'écrivain que la révolte contre la norme narrative se précise au fur et à mesure de son évolution, de sa maturité et de la maîtrise de son projet d'écriture. C'est, en effet, toute une gamme de procédés qu'il emploie pour traduire un univers romanesque chaotique, une société décolonisée dégénérée. Il a recours à la déconstruction de la syntaxe narrative et de ses codes ; dans les récits se croisent des genres alliant le réalisme tronqué, le fantastique, le délire, le policier, les mythes, les légendes, l'oralité, l'histoire. Ce qui justifie, pour l'auteur, le fait que la texture romanesque, dans certains romans, devienne inextricable et difficilement accessible au lecteur. La polyphonie narrative et discursive, l'humour et la dérision sont les autres volets de cette écriture en rupture qui multiplie les ressources d'une lecture plurielle.

L'Honneur de la tribu s'inscrit dans un projet d'écriture moderne tout en gardant au discours sa teneur dénonciatrice. L'auteur renoue avec l'éclatement des structures spatio-temporelles, la mise en abyme, le fantastique. Il intègre d'autres instruments d'écriture comme le mythe social et historique, la mise en texte de l'oralité. C'est un vieux conteur qui représente la voix de la communauté, celle de son histoire et du terroir qui témoigne du passé de la tribu.

Le roman de Mimouni est doublement extra-ordinaire : il réalise d'étranges métissages entre le code écrit et oral, et il introduit dans la langue d'expression des bribes de langue vernaculaire, des manières de parler, une vision du monde spécifique. En parlant des écrivains africains et de leur création littéraire, Kazi-Tani a confirmé qu'ils ne sont ni tout à fait semblables aux romanciers occidentaux, ni vraiment pareils aux griots ou au *meddabs* ; ces artistes africains, riches de leur double héritage, entendent trouver une troisième voie, créer une écriture novatrice. On ne parle pas, ici, de simples traducteurs, ni de « torjman » mais d'artistes ; « il ne s'agit pas seulement d'écrire en français, mais d'inscrire dans les structures linguistiques du texte, leur propre identité linguistique » (Kazi-Tani, 1995 : 159).

Mimouni emploie de multiples techniques afin de s'inscrire dans le projet de l'écriture de la modernité, avec tout ce que cela peut supposer comme travail, comme recherche, comme renouvellement. Situé au carrefour des langues et des cultures, le roman mimounien montre son caractère moderne surtout par la création de formes esthétiques nouvelles qui suggèrent un nouveau mode de lecture.

Le recours à la littérature traditionnelle orale qui caractérise l'écriture de Mimouni répond au souci de renouveler les formes du roman algérien d'expression française. Il s'agit donc de mettre en évidence et d'analyser les techniques d'écriture qui constituent pour l'auteur de véritables instruments de renouvellement et de modernisation de l'esthétique romanesque maghrébine. L'étude de ces pratiques et choix esthétiques permet de cerner tant au niveau formel qu'idéologique cette tendance à l'innovation qui motive l'écriture du romancier.

La littérature algérienne des années 1980 ne peut cependant ignorer le contexte tragique dans lequel elle s'est constituée et qui modifie l'écriture des textes. Les écrivains développent nécessairement une esthétique et une thématique différentes. À ce sujet, Mohammed Dib déclare en 1997 : « Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'état algérien [...]. Il ne subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir » (Dib, 1997). Yasmina Khadra avoue également : « Il est évident que la tragédie de mon pays a donné un sens différent à mes textes ». (Khadra, 1999)

L'usage abondant de la métaphore, des images fortes et symboliques, de l'hyperbole et le recours fréquent aux proverbes qui transmettent des enseignements, les normes de la société, l'héritage ancestral, la morale, dénoncent les déviations, les tares, appellent à la réflexion, et donnent force aux discours qu'ils authentifient. L'originalité de cette création romanesque se trouve essentiellement dans cette liberté d'organiser l'héritage littéraire comme bon lui semble et dans ce souci de chercher à innover et à remodeler le genre romanesque en détruisant les frontières génériques traditionnelles.

Rachid Mimouni a choisi délibérément d'écrire le roman « à l'algérienne » en puisant systématiquement dans la tradition de son pays et en usant formellement et fondamentalement des ressources de la littérature orale tout en adoptant et adaptant aussi les nouvelles techniques romanesques. Cet accouplement des techniques modernes et des pratiques traditionnelles ou cette fécondation de l'écriture romanesque par l'oralité a donné un style spécifique, une écriture protéiforme, un texte hybride. Avec cet auteur, « le roman est devenu plus que jamais un genre polymorphe pouvant accueillir et absorber toutes sortes de genres et de textes », comme l'affirmait Michaël Bakhtine (1978a).

C'est ce mélange de genres, de formes et de textes divers, c'est ce « patchwork littéraire¹ » que Mimouni a employé dans son œuvre. Son roman se caractérise par une structure de la narration issue du récit traditionnel en reprenant les composantes formelles et les relations dialogiques qui existent entre le conteur et son public, entre le narrateur et le narrataire. Avec l'éclatement des frontières génériques, ce romancier a su tirer profit des possibilités que lui offre l'esthétique du mélange des genres : il fait appel aux textes oraux traditionnels comme les mythes, les légendes, les proverbes. Notre étude a analysé également le recours constant aux références littéraires et culturelles, aux allusions historiques, aux faits de l'actualité, au Coran, aux dictons populaires, etc. Pour Mimouni, en effet, le renouvellement de l'écriture romanesque moderne passe nécessairement par le mariage des ressources de la tradition orale avec les stratégies romanesques modernes.

*

* *

1. Cette expression a été utilisée par Pierre N'Da dans son article « L'étrange destin de Wangrin, un étrange roman : un patchwork littéraire », *Enquête*, n° 9, 2002, p. 54. Dans cette expression, on retiendra également l'idée de composite, d'hybride, de polymorphe, car à l'image du *n'zassa*, le patchwork est une pièce de tissu faite d'un assemblage de morceaux de tissus divers.

Pour conclure nous pouvons retenir que la littérature orale, c'est cette parole particulière, artistique dont les anciens sont les premiers dépositaires. Moyen d'expression populaire, elle constitue un véritable réservoir de la sagesse, de la culture et de l'art des peuples au sein desquels elle s'exprime. Elle se transmet de bouche à oreille et de génération en génération.

L'intégration de cette forme de littérature à la structure romanesque est si marquée chez Mimouni que certains de ses écrits s'écartent de la forme classique du roman. Ce recours à l'oralité par lequel il marque sa tendance au changement s'inscrit dans son projet de renouvellement. La démarche de Rachid Mimouni repose donc sur des motivations idéologiques, culturelles et esthétiques qui apparaissent bien dans les innovations et la subversion que l'oralité introduit dans l'écriture romanesque.

Au terme de cette étude, on peut soutenir que le roman algérien de cette période est une œuvre littéraire au confluent des langues, des cultures, des genres et qu'il repose sur une technique romanesque qui peut être considérée comme une sorte d'alliance de la dimension de l'oralité, de l'esthétique de la fragmentation, d'un art dramatique, de la profusion poétique, une technique de confusion des genres et des formes d'expressions ; une technique qui use à la fois de la légende, du mythe, de l'histoire, des contes tribaux, des chants poétiques, des textes lyriques, légendaires où affleurent des symboles et des éléments poétiques novateurs.

En définitive, on peut avancer que l'écriture de l'oralité est une technique originale, évolutive, révolutionnaire (sur le plan esthétique) et qu'elle donne naissance à une nouvelle forme romanesque, qui constitue l'apport de la littérature romanesque algérienne à la littérature universelle.

Références bibliographiques

- Adiaffi, Jean-Marie (1983), « Les maîtres de la parole », *Magazine littéraire*, n° 195, p. 20.
Alioune, Tine (1984), « Pour une théorie de la littérature africaine », *Présence africaine*, p. 133-34.

Tradition orale et création romanesque dans *L'Honneur de la tribu*

- Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (2002), *Le Dictionnaire de Littéraire*, Paris, PUF, p. 377.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978a), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 141.
- Bakhtine, Mikhaïl (1982b), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », p. 461.
- Barthes, Roland (1977a), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil [1^{re} éd. 1953].
- Barthes, Roland (1979b), *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, « Bibliothèque Médiations ».
- Benchehida, Mansour (1997), « L'espace métaphorique dans *L'Honneur de la tribu* », Mémoire DEA sous la dir. de F.Sari et Charles Bonn, université Paris 13.
- Bray, Claude (1989), « *L'Honneur de la tribu* par Rachid Mimouni », *La Voix du Nord*, 11 mai.
- Calle-Gruber, Mireille (2001), *Assia Djebar ou La résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Chevrier, Jacques (1985a), « Le roman africain dans tous ses états », *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars, p. 44.
- Chevrier, Jacques (1984b), *Littérature nègre*, Paris, A. Collin.
- Cortazar, Julio (1963), *Les Armes secrètes*, Paris, Gallimard.
- Denoël, Thierry (1992), « Une Peine à vivre de Rachid Mimouni », *VLAN*, n° 1234.
- Dib, Mohammed (1997), Interview de Mohammed Dib dans le quotidien *El-Khabar* repris par *Horizon* n° 102 du 3 juillet.
- Djebar, Assia (1999), *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, A. Michel.
- Duvignaud, Jean (1980), *Le Jeu des jeux*, Paris, Balland.
- Éliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Folio essai ».
- Fromilhague, Catherine et Sancier, Anne (1991), *Introduction à la Stylistique*, Paris, Bordas.
- Gallimore, Rangira Béatrice (1997), *L'Œuvre romanesque de Galixthe Beyala : le nouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan.
- Gauvin, Lise (1996a), « L'imaginaire des langues », in *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, PU Montréal.
- Gauvin, Lise (1993b), « L'écrivain dans la Cité », *Le Devoir*, 20 novembre.
- Gauvin, Lise (1995c), « Rachid Mimouni, romancier algérien », *Le Devoir*, 22-23 avril.
- Gauvin, Lise (1997d), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Khartala, p. 113.
- Girard, Patrick (1991), « À quoi rêvent les dictateurs », *Jeune Afrique*, n° 1600, 28 août-3 septembre.
- Glissant, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- Houichi, Abba (2009), « Oralité et écriture dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », mémoire de magister sous la dir. de Said Khadraoui, Université Hadj Lakhdar, Batna.
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge.
- Jouve, Vincent (1986), *La Littérature selon Roland Barthes*, Paris, Minuit.
- Kane, Mohamadou (1983a), *Roman africain et tradition*, Dakar-Abidjan, N.E.A.
- Kane, Mohamadou (1974b), « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée*, n° 3-4, juillet-décembre.
- Kazi-Tani, Nora-Alexandra (1995), *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan.

- Khadda, Naget (1995a), « *L'Honneur de la Tribu* de Rachid Mimouni, Lectures algériennes », *Études littéraires maghrébines*, n° 4.
- Khadda, Naget (1987b), *Enjeux culturels dans le roman algérien de langue française*, Doctorat d'État ès-lettres, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III.
- Laqabi, Saïd (1996), *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingts*, thèse sous la dir. de Charles Bonn, Université Paris XIII (<https://www.limag.com/Theses/Laqabi.PDF>).
- Lebdi, B. (1992), « Chronique littéraire, Mimouni : la modernité est incontournable », *El Watan* 28, mai.
- Lévi-Strauss (1996), Claude, *Anthropologie structurale* II, Paris, Plon.
- Mered, Zoulikha entretien réalisé par (1989a), « Créative Algérie », *La Revue Phrématique*, n° 51, p. 62-67 (<http://www.limag.com/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>).
- Mered, Zoulikha (2003b), *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*, Algérie, ANEP.
- Mimouni, Rachid (1990), *L'Honneur de la tribu*, Alger, Laphomic, [1^{re} éd. 1989].
- N'Da, Pierre (2003), *L'Écriture romanesque de Maurice Bandaman, ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan.
- Paré, François (2001), *Les Littératures de l'exigüité*, Canada, Le Nordic.
- Paterson, Janet (1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, PU Ottawa.
- Peytard, J (1968), *Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain in La nouvelle critique*, n° spécial linguistique et littérature colloque de Cluny.
- « Rachid Mimouni », entretien avec la revue *Jeune Afrique*, n° 1240, 10 octobre 1984.
- Raybaud, A (1984), *Le Travail du poème dans le roman maghrébin*, Paris, L'Harmattan.
- Redouane, Najib, et Mokaddem, Yamina (1999), *1989 en Algérie*, Toronto, La Source, p 111-127.
- Ricardou, Jean (1973), *Le Nouveau roman*, Paris, Le Seuil.
- Senghor, Léopold Sédar (1962), *Préface aux nouveaux contes d'Amadou Koumba de Birago Diop*, Paris, Présence africaine.
- Thérèse, Michel Mansour (1994), *La Portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, PUBLISUD.
- Tisset, Carole (2002), *Analyse linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-Puy, SEDES.
- Todorov, Tzvetan (1981a), *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, « Poétique ».
- Todorov, Tzvetan (1978b), *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, « Poétique ».
- Tro Deho, Roger (2005), *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan.
- Vitoux, Frédéric (1989a), « Mon village à l'heure algérienne, l'imam et le préfet », *Le Nouvel Observateur*, 11-17 mai.
- Vitoux, Frédéric (1989b), « Rachid Mimouni Algérien, 44 romancier », *Le Nouvel Observateur*, 14 décembre.
- Yourcenar, Marguerite (1982), *Mémoire d'Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».

La retranscription d'une chronique orale à l'écrit : *Les Chiots* de Vargas Llosa

Abdeljabbar Oumerzoug

Université de Sfax

D'un fait divers à une construction romanesque inhabituelle

Mario Vargas Llosa, grand admirateur de Flaubert, son maître de style, fut l'un des jeunes écrivains qui ont contribué à l'essor du roman latino-américain des années soixante du xx^e siècle. Le « nouveau roman » de cette génération – Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes – se veut à la fois moderne par le style et différent par sa thématique : apparaissent le mythe, la tradition orale, la recherche de l'identité latino-américaine, et des thèmes privilégiés (dictature, injustice, populations indigènes de l'Amazonie, liberté politique).

Les Chiots (1967), support de notre réflexion, s'inscrit dans cette mouvance d'innovation d'écriture romanesque qui entraîne le lecteur dans un univers stylistique inhabituel. À partir d'un triste fait divers, un enfant mordu par un chien dans ses parties génitales, l'écrivain fait vivre le lecteur dans un monde symbolique où les personnages sont ancrés dans une société rongée par la violence, l'exclusion et les préjugés sociaux. L'usage excessif du langage parlé ou du jargon comme technique stylistique détermine la valeur romanesque de ce petit roman en

six chapitres. Dans *Les Chiots*, comme le note Albert Bensoussan, traducteur attitré de Vargas Llosa :

L'auteur entend, plus gravement, démontrer les rouages implacables de la société péruvienne fondée sur le mythe de la virilité et de la réussite sociale à travers l'histoire emblématique d'un personnage qui, parce qu'atteint précisément dans sa virilité, va se trouver d'abord marginalisé – Cuéllar est son nom, mais il est vite affublé par ses camarades d'un surnom infamant : « Petit Zizi » en espagnol Pichulita¹...

Dès les premiers énoncés du récit, le narrateur intradiégétique, témoin impliqué dans l'histoire, avertit le lecteur qu'il a affaire à une construction romanesque laborieuse :

Ils portaient encore culotte courte cette année, nous ne fumions pas encore, de tous les sports ils préféraient le football, nous apprenions à courir les vagues, à plonger du second tremplin du *Terrazas*, et ils étaient turbulents, imberbes, curieux, intrépides, voraces².

Ce narrateur multiple fait appel aux souvenirs et à la technique cinématographique du *flash-back* pour retracer la vie quotidienne de toute une génération représentée ici par le pronom « Ils », dont il distingue un « Nous » qui désigne un petit groupe de cinq camarades : Cuéllar, Fufu, Ouistiti, Marlou et Lalo. À cet entrecroisement des voix s'ajoute la troisième personne du singulier « Il », qui se réfère à la triste histoire de Cuéllar, fil conducteur du récit.

Ce narrateur-personnage, qui possède tous les pouvoirs sur l'intrigue, fait alterner ces trois modes d'énonciation (ils, nous, il) en exigeant du lecteur d'être attentif. Par ailleurs, le caractère oral du récit, recherché

1. Albert Bensoussan, *Ce que je sais de Vargas Llosa*, Paris, F. Bourin, 2011, p. 49.

2. Mario Vargas Llosa, *Les Chiots*, Paris, Gallimard, 1991, p. 13 (trad. Albert Bensoussan, éd. bilingue).

par le romancier comme un effet du réel, provoque une succession de plans brefs et d'images superposées :

[...] ils étaient tous sur le terrain de foot. Ils jetaient leur cartable dans l'herbe, la veste, la cravate, allez Ouistiti allez, mets-toi dans les buts avant que les autres ne s'y collent, et dans sa cage Judas devenait fou, ouah, dressait la queue, ouah ouah, leur montrait les crocs, ouah ouah, ouah, faisait des sauts périlleux, ouah ouah ouah ouah, secouait son grillage. (*Les Chiots*, p. 15)

En insistant, par le biais de la transposition onomatopéique, sur l'état de la rage progressive du chien enfermé dans sa cage, le narrateur décrit la scène habituelle des enfants joyeux sur le terrain de foot après l'école. Aussi la spontanéité enfantine et la plaisanterie contribuent à accentuer l'oralité de la narration donnant au lecteur l'illusion d'être confronté directement à la vie réelle (effet renforcé par l'absence de ponctuation dénotant le discours direct, choix présent dans l'original espagnol) :

Ils descendaient par la Diagonale en faisant des passes avec les cartables, bloque ça pépère, nous traversions le Parc à hauteur de *Las Delicias*, j'ai bloqué ! t'as vu, mémère ? et chez *D'Onofrio* à l'angle de la rue nous achetions des cornets à la vanille ? panachés ? mets-en un peu plus, l'ami, ne triche pas, un petit peu de citron, radin, avec un chouia de fraise. (*Ibid.*, p. 17)

En revanche, cette ambiance festive qui règne chez les camarades se rompt soudainement dans un acte triste et malheureux :

[...] ce jour-là, ouah ouah, quand Judas surgit à la porte des vestiaires, ouah ouah ouah, seuls Lalo et Cuéllar se baignaient : ouah ouah ouah ouah. Fufu, Ouistiti et Marlou sautèrent par les fenêtres, Lalo hurla il s'est échappé fais gaffe et il parvint à fermer la porte de la douche sous le muffle du danois. (*Ibid.*, p. 23)

À partir de ce drame, l'écrivain maintient son lecteur dans une tension entre un exercice de style et une histoire émouvante. En d'autres termes, il s'agit d'une création littéraire où la forme joue le rôle du protagoniste et d'un témoignage des injustices qui façonnent la société péruvienne du xx^e siècle.

L'oralité poétique des *Chiots*

Cuéllar, l'enfant victime, suscite la compassion des adultes et l'ironie de ses camarades dans une période où la vie, pour eux, n'est que jeu et diversion. Ainsi que le dit avec un langage enfantin le narrateur :

Depuis l'accident ils te chouchoutent, lui disions-nous, tu connaissais que dalle aux fractions et, c'est un comble, ils t'ont collé seize. [...] Qui mieux que toi, disait Fufu, c'est la bonne vie, dommage que Judas ne nous ait pas mordus nous aussi. (*Ibid.*, p. 31)

L'usage des expressions « que dalle » et « ils t'ont collé seize », qui sont propres au code oral, participent à l'oralité de la narration. Désormais, Cuéllar se sent dévalorisé et touché dans sa personnalité virile au milieu des écoliers par le surnom Petit Zizi, ce qui suscite chez lui, dans les premiers jours, des réactions virulentes.

En adoptant un discours direct, le narrateur essaie de rappeler à son copain Cuéllar les codes culturels de la société. Il l'incite implicitement à accepter et reconnaître la réalité de sa nouvelle condition physique :

[...] pourquoi tu te fâches, frérot, c'était un surnom comme un autre et enfin Pérez le boiteux tu l'appelles pas Patte-Folle et Rodríguez parce qu'il louche le Bigleux ou Regard-Fatal et Bouche-d'Or Rivera parce qu'il bégaie ? Et ne l'appelait-on pas, lui, Fufu et lui Ouistiti et lui Marlou et lui Lalo ? te fâche pas, frérot, continue à jouer, allez, c'est à toi. (*Ibid.*, p. 39)

L'oralisation de ce discours donne au message une résonance sonore significative. D'abord, par le langage enfantin et humoristique, et puis par l'absence de la négation « ne » réservée à l'oral, (« l'appelles pas Patte-Folle ») (« te fâche pas »).

Rappelons que, d'après les romans de Vargas Llosa, le surnom est une pratique courante dans la société péruvienne. Sa charge symbolique renvoie explicitement à des codes et à des préjugés socio-culturels définis préalablement. Le surnom définit l'individu selon une qualité, un défaut, une condition sociale, un trait physique. Il peut être affectif, méprisant, dépréciatif, discriminatoire, insultant, intime, humoristique et ridicule. Or celui de Petit Zizi, contrairement au dire du narrateur « c'était un surnom comme un autre », est dévalorisant, il entraîne son porteur dans une spirale discriminatoire et dramatique. Désormais, la narration est centrée sur le vécu physique et psychologique du personnage Petit Zizi-Cuéllar au sein du groupe.

Dans le passage suivant, le narrateur fait un saut chronologique et nous emmène à la période de l'adolescence où l'affirmation de soi joue un rôle capital dans l'existence présente et dans le futur de l'individu :

Ils portaient maintenant des pantalons longs, *nous nous* passions de la gomina dans les cheveux et *ils s'étaient* développés, surtout Cuéllar qui, alors qu'*il* était le plus petit et le plus malingre de la bande, devint le plus grand et le plus fort. On dirait Tarzan, Petit Zizi, lui disions-nous, quel balaise tu fais. (*Ibid.*, p. 47) [nous soulignons]

Le petit Cuéllar devient maintenant « grand, fort, Tarzan, balaise », en revanche il demeure Petit Zizi, le surnom infamant qui « lui collait comme une étiquette » dans une période où l'intérêt pour la danse, les filles et les fêtes remplace la passion du foot et du cinéma.

Dans *Les Chiots*, l'usage de l'argot comme une forme d'oralité recherchée constamment par l'écrivain pour construire son roman permet de donner un effet de réalité et plus de crédibilité à l'histoire racontée. Ici le langage oral acquiert une dimension stylistique et esthétique qui

nous transmet une perception visuelle et auditive des événements et des personnages :

[...] l'autre soir Fufu a chopé le Vénézuélien de terminale, celui qu'on appelle Tirelire à cause de sa grande gueule, mon vieux, dans une bagnole, avec une femme très maquillée et, naturellement, ils se pelotaient, et toi Lalo, tu as déjà peloté une fille ? et toi, Petit Zizi, ah ah [...] et Fufu allait payer une glace quand son portefeuille est tombé avec la photo d'un Petit Chaperon rouge dans une fête enfantine, ah ah, ne fais pas des manières, Lalo, on sait bien que tu es fou de la petite Rojas, et toi Petit Zizi tu es fou de qui ? et lui non, tout rouge, pas encore, ou pâle, il n'était fou de personne, et toi et toi, ah ah. (*Ibid.*, p. 41)

Le narrateur, qui est à la fois dedans et en dehors de la narration, structure cette multiplication des voix où se confondent le style direct et le style indirect libre dans un même énoncé. Cette écriture esthétique de l'oralisation qui transpose le langage parlé à l'écrit contribue à dynamiser les événements et à accélérer le rythme.

Cuéllar, devant la stigmatisation sociale et la violence verbale qu'il subit, cherche en vain à se repositionner au sein d'une société virile : « Il faisait le fou pour nous impressionner, mais aussi pour t'as vu, t'as vu ? », « Il fait l'intéressant, le malheureux » (*Ibid.*, p. 57). En revanche, ses copains lui reprochent son changement radical et sa conduite qui ne correspond pas aux normes de la bonne coexistence sociale. Par exemple : « Dans la bagnole que ses vieux lui avaient offerte à Noël, une Ford décapotable a échappement libre, il ne respectait pas les feux et faisait un bruit d'enfer, effarouchait les passants » (*Ibid.*, p. 61).

Son besoin d'être vu et aimé comme un individu le conduit dans une impasse dans lequel il devient à la fois sujet et objet de harcèlement et de la violence. En effet, sa présence dérange :

Ses folies lui donnèrent mauvaise réputation et Ouistiti, frerot, il faut que tu changes, Fufu, Petit Zizi, tu deviens antipathique,

Marlou, les filles ne voulaient plus se rejoindre à lui, elles te prenaient pour un bandit, un snob et un casse-pieds. (*Ibid.*, p. 69)

Avec un style direct et une succession des répliques courtes juxtaposées, ses amis expriment leur mécontentement. Dans cette atmosphère, le narrateur intradiégétique nous livre plusieurs épisodes sur le vécu quotidien de ce groupe d'amis aisés et bien protégés de la bourgeoisie liménienne. Et entre tous ces épisodes, se distingue la persécution morale que subit Petit Zizi Cuéllar du fait qu'il ne peut pas avoir des relations avec les filles : « Elles lui rendent la vie impossible, disions-nous, il finira ivrogne, voyou, loque » (*Ibid.*, p. 93).

La castration de Petit Zizi Cuéllar éveille chez le narrateur une nostalgie mélancolique et chez le lecteur un sentiment de solidarité et d'indignation humaine envers cette injustice sociale qui condamne la différence. En revanche, un passage attire émotionnellement l'attention du lecteur. Il s'agit de l'espérance de tous les personnages du roman de revoir peut-être Cuéllar récupérer son identité masculine perdue :

[...] un soir, après un magnifique carambolage, à mi-voix, sans nous regarder : ça y est, on allait le guérir. Il marqua ses points, on allait l'opérer, et eux que disait-il, Petit Zizi ? et lui prenant un air détaché, pas mal, hein ? C'était possible, oui, pas ici mais à New York, son vieux allait l'y mener, et nous mais c'est magnifique, fréro, c'est formidable, quelle grande nouvelle, quand le départ ? Et lui bientôt, dans un mois, à New York, et eux qu'il rie, chante, crie, sois heureux, petit frère, quelle joie. (*Ibid.*, p. 77)

Avec un langage spontané chargé d'émotion, les personnages accueillent la nouvelle de l'éventuelle opération de Petit Zizi comme un tournant. D'autant plus que le lecteur se voit impliqué dans l'histoire à travers l'effet du réel produit par le caractère oral de ses répliques. Au fur et à mesure de la dimension affective de la lecture de ces heureuses lignes, la déception gagne le lecteur comme l'ensemble des personnages :

[...] son vieux le prit par les épaules : non, ça n'était pas possible, mon gars, il fallait avoir du courage. Oh, quel dommage, lui disaient-ils, et lui mais il se peut qu'ailleurs, en Allemagne par exemple, à Paris, à Londres, son vieux allait se renseigner, écrire des centaines de lettres, il ferait l'impossible, mon gars, et il partirait, on l'opérerait, et nous bien sûr, petit frère, bien sûr que si, et quand il s'en allait, le pauvre, on avait envie de pleurer. (*Idem*)

Puis la narration a repris son cours en mettant l'accent sur le conflit intérieur du protagoniste et la bascule de sa vie vers l'abîme : l'alcool et la violence. Cuéllar se perçoit comme une victime, un exclu. Ici le lecteur oppose l'image de Cuéllar enfant modèle à celle de Petit Zizi générateur de trouble, qui souffre d'un profond isolement affectif et émotionnel. Il se révolte peu à peu contre cette organisation sociale qui enferme chaque individu dans une catégorie sexuelle prédéfinie. Dans ce déchirement social notre Cuéllar trouve refuge et alibi dans les lieux mal famés, chez les homosexuels et dans le sport, sphères qui imposent un langage oral spécial. Voici quelques exemples :

Ils débarquaient au bistrot du coin et on demandait au Chinois, en frappant sur le zinc avec le poing : cinq perroquets ! Cul sec, disait Petit Zizi, tel quel, et glou et glou, comme des hommes, comme moi. (*Ibid.*, p. 47)

« Qu'est-ce que ça te fout que je salisse, faux jeton, traître », [...] Silencieux, tassé, triste dans son coin, Cuéllar s'envoyait perroquet sur perroquet, « [...] buvons à sa santé, Petit Zizi, tchin-tchin, à la tienne » (*Ibid.*, p. 67).

Au milieu de l'année, peu après la Fête Nationale, Cuéllar entra travailler à l'usine de son vieux : maintenant il va se corriger, disaient-ils, il va devenir un garçon sérieux. Mais il n'en fut rien, au contraire. [...] à sept heures et demie au *Chasqui*, accoudé au bar, buvant (une petite « Cristal », un perroquet) et attendant l'arrivée de quelque connaissance pour jouer aux dés. Il passait là toute la soirée, entre les dés, les cendriers débordants de mégots, les flambeurs et les bouteilles de bière glacée, et il finissait la soirée en voyant un

show dans des cabarets mal famés (le *Nacional*, le *Pingüino*, l'*Olimpico*, le *Turbillón*) ou, s'il était fauché, il finissait de se saouler dans les pires troquets où il pouvait laisser en gage son stylo Parker, sa montre Omega, sa gourmette en or, et certains matins on le voyait tout égratigné, un œil au beurre noir, une main bandée : il est fichu, disions-nous, et les filles pauvres de sa mère et eux sais-tu qu'il fréquente maintenant des pédés, des macs, des dealers ? (*Ibid.*, p. 103)

Cela dit, l'usage excessif des expressions liées au code oral, l'alternance du discours direct et indirect ainsi que l'amalgame de voix narratives sans ponctuation dialogique provoque chez le lecteur un déséquilibre baroque. Cet exercice formel imprime au roman son originalité et sa lecture devient rapide et successive, comme en atteste ce passage où plusieurs procédés d'écriture s'entrecroisent et se fondent les uns dans les autres. Ici on constate que les dialogues se transforment en discours :

Nous revenions alors chez nous, *ils* se douchaient, *nous* nous pomponnions et *Cuéllar* venaient les prendre avec sa puissante Nash que son vieux lui avait cédée à sa majorité, mon gars, *il* avait maintenant vingt et un ans, tu peux voter maintenant et sa vieille, mon cœur, ne conduis pas trop vite car il allait finir par se tuer. (*Ibid.*, p. 105)
[nous soulignons]

Le handicap sexuel de Cuéllar l'a poussé à développer un mode de vie à l'écart et à l'opposé de l'homme « normal » qui débouche sur le non-respect des codes moraux et sociaux. Par ses folies et sa violence il se transforme en méchant du groupe et en élément asocial :

Cuéllar avait déjà eu plusieurs accidents et sa Volvo était toujours cabossée, écaillée, les vitres écrabouillées. Tu vas te tuer, mon cœur, ne fais pas des folies et son vieux ce n'était plus possible mon gars [...]. Et nous : tu es trop grand pour fréquenter des mouffets, Petit Zizi. [...] Sa bagnole était toujours pleine de voyous de treize, quatorze ans [...]. Il leur apprenait à conduire sa Volvo, faisait le malin devant eux en prenant des virages sur deux roues, sur le Front

de mer et les conduisait au Stade, au catch, à la corrida, aux courses, au Bowling, à la boxe. Ça y est, disions-nous, c'était fatal : pédé. (*Ibid.*, p. 111)

Vers la fin du roman où le désir de la vie chez Cuéllar s'écroule jour après jour, le lecteur constate une condensation d'événements et une rapidité du récit à travers des répliques brèves. Ceci donne l'impression que le narrateur est dans la précipitation de finir cette triste et émouvante histoire dont il est un témoin impliqué. Le protagoniste « s'était tué maintenant, en allant vers le Nord, [...] dans une collision ». Cette fin tragique, selon ses amis, est une conséquence logique et attendue vu son changement moral et social : « [...] le pauvre, disions-nous à son enterrement, ce qu'il a souffert, quelle vie il a eue, mais cette fin c'est un fait qu'il a bien cherché » (*Ibid.*, p. 117).

À vrai dire, dans une société où les rapports sociaux reposent sur la virilité masculine comme une composante essentielle de la réussite sociale, Cuéllar est mort symboliquement le jour où il se fait mordre par le chien Judas. En effet, il serait l'incarnation de l'individu qui, par son infirmité et sa différence, voit sa vie vouée à l'échec.

Par ailleurs, l'organisation du récit correspond au déroulement de la vie, c'est-à-dire l'enfance, puis l'adolescence et enfin la maturité. Ainsi le roman s'achève par l'évocation de l'âge adulte où les chiots d'autrefois deviennent des pères qui ont réussi leur vie sociale. Ceux-ci engendrent à leur tour des chiots dans la logique du cycle de la vie humaine. La réussite, l'échec et l'intégration sociale dépendent aussi de l'identité sexuelle « normale » de l'individu :

C'étaient des hommes mûrs maintenant et nous avions tous femme, bagnole et enfants qui étudiaient au Champagnat, à l'Immaculée ou au Santa María, et ils se faisaient construire une résidence secondaire à Ancon, Santa Rosa ou sur les plages du Sud, et nous commencions à grossir et à voir des cheveux blancs, avec de la bedaine. Des chairs molles, à porter des lunettes pour lire, à sentir les lourdeurs d'estomac après avoir mangé et bu et sur la peau

apparaissaient déjà quelques taches de rousseur, certaines petites rides. (*Ibid.*, p. 117)

Dans *Les Chiots*, l'auteur a mis toute sa nostalgie et sa colère pour nous faire savoir à quel point le milieu social dans lequel nous sommes immergés peut détruire la vie de l'individu. En effet, ce langage oral, qui caractérise l'histoire racontée, perd sa nature et en acquiert une dimension innovante du point de vue de son style comme de son esthétique. Cette oralisation du récit rend l'histoire de Cuéllar dite et entendue plus qu'écrite.

D'un point de vue stylistique le roman s'achève en boucle, avec la même combinaison technique et le même emboîtement des procédés d'écriture qu'au début. Cela dit, la grande création de ce bref et intense roman est la cohésion entre le fond et la forme, basée ici sur l'oralité comme une technique discursive. Par ailleurs, l'écrivain accorde une importance primordiale à la forme. Pour lui :

Dans tout roman c'est la forme – le style dans lequel il est écrit et l'ordre de déroulement du récit – qui décide de la richesse ou de la pauvreté, de la profondeur ou de la banalité de son histoire³.

La singularité de l'écriture orale des *Chiots* réside dans l'imbrication simultanée de plusieurs procédés d'écriture en partant du principe qu'un bon roman ne revient pas à raconter une histoire, mais à la faire vivre et à la partager avec le lecteur. Cette construction romanesque fondée sur une narration polyphonique suit le schéma suivant : des énoncés juxtaposés interrompus par des séquences dialogiques sans marques typographiques afin de retranscrire, comme dans la vie réelle, les interactions des personnages. Le romancier, à travers la forme et la technique, cherche une simulation de la réalité objective, surtout au niveau langagier qui représente le dialecte et l'idiolecte de l'enfance et de l'adolescence, puisque les trois quarts du roman couvrent ces deux étapes de la vie des « chiots ». En d'autres termes, les nombreuses

3. Mario Vargas Llosa, *La Vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, 1992, p. 80.

expressions populaires locales et régionales, « *americanismos* » « *peruanismos* », qui sont étranges pour un lecteur de la péninsule Ibérique, agissent à leur tour sur le ton et le style de la narration. Pour ce faire, la traduction française d'Albert Bensoussan nous donne, à nous lecteur bilingue, une grande satisfaction. Malgré sa brièveté, *Les Chiots*, inspiré d'un fait divers, raconte une histoire complexe et profonde qui touche le lecteur tant au niveau humain qu'au niveau artistique.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
Bensoussan, Albert, *Ce que je sais de Vargas Llosa*, Paris, F. Bourin, 2011.
Vargas Llosa, Mario, *Les Chiots* (éd., trad. et préf. Albert Bensoussan), Paris, Gallimard, « Folio-bilingue », 1991.
—, *La Vérité par le mensonge* (trad. Albert Bensoussan), Paris, Gallimard, « Le Messenger », 1992.

Artifices et dérobades de l'oralité dans le champ romanesque

Aude Laferrière

Université Jean Monnet, Saint-Étienne, CIEREC

Pour reprendre les termes de Bakhtine, « dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle¹ ». Dès lors, la représentation de l'oralité est une question qui s'avère centrale dans le champ romanesque et ce, d'autant qu'à en croire l'auteur de *Verbier, Herbier verbal à l'usage des écrivants et des lisants*, « on dit qu'un roman vaut ce que valent ses dialogues. Faire parler les personnages, redoutable épreuve² ».

Gage qualitatif autant que gageure, la retranscription des dialogues fait même l'objet de propos métalinguistiques d'auteurs qui n'hésitent pas à faire irruption dans leur récit pour justifier leurs choix scripturaux. À titre d'exemples, citons les métalepses d'un Balzac :

— Ah, c'est bien facile, répondit le marchand de curiosités dans son affreux charabia qu'il est inutile de continuer à figurer ici pour la clarté du récit³.

-
1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, [1978] 1993.
 2. Michel Volkovitch, *Verbier. Herbier verbal à l'usage des écrivants et des lisants*, Paris, M. Nadeau, 2000, p. 165.
 3. *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. VII, [1847] 1977, p. 593.

ou plus récemment d'un San Antonio :

— 386 156, lui réponds-je en toutes lettres, mais je te l'écris en chiffres pour que tu puisses suivre⁴.

Au-delà du plaisir de ce dernier auteur à alpaguer d'un ton conversationnel et désinvolte son lecteur, cette citation révèle le nécessaire encodage (numérique ici) de l'oralité et les problèmes de lisibilité qu'elle peut susciter.

Le présent article envisage l'alternative qui s'offre au romancier quant à l'écriture de l'oralité, telle qu'elle a pu être résumée par Deleuze à propos du bégaiement : ou bien « *le faire* » – c'est-à-dire matérialiser les particularités de la diction dans la réplique, autrement dit représenter l'oralité – ou bien « *le dire sans le faire*⁵ » – en d'autres termes, mentionner les spécificités orales sans chercher à les montrer.

De l'image de l'oralité à l'*imago* dénoncée

Que les répliques des personnages se veuillent répliques de la réalité langagière orale remonterait à la Renaissance, quand l'imprimeur commence à supplanter le conteur. La littérature témoigne alors d'un intérêt plus grand pour la retranscription de la dimension vocale⁶. L'oralité représentée serait ainsi le seul résidu – fossile car trace purement graphique – de la corporéité du conteur et le dernier bastion d'une forme d'incarnation des mots.

Mais c'est surtout à partir du XIX^e siècle, siècle où « le roman se vit en rivalité avec le théâtre⁷ », que le souci paradoxal d'écrire l'oralité est le plus sensible. C'est à ce moment-là que le roman « essaye péniblement

4. *Champagne pour tout le monde*, Paris, Fleuve noir, 1981, p. 74.

5. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135.

6. Voir Marion Chenetier-Alev, *L'Oralité dans le théâtre contemporain*, [s.l.] Éditions universitaires européennes, 2010.

7. Marie-Hélène Boblet, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, H. Champion, 2003, p. 44.

de trouver une équivalence [...] aux procédés spécifiquement oraux, extra-articulatoires, gestuels⁸ » de l'œuvre dramatique.

Au rang des procédés de compensation de la déperdition provoquée par le passage de l'oral à l'écrit, figurent les segments phonogrammiques, proposés régulièrement par les auteurs réalistes :

— « Sans fus, che murerais d'inquiétude », dit Schmucke⁹ [...]

Le réalisme s'exerce aussi au niveau langagier, avec un goût pour des répliques babéliques. Ces phonétismes littéralement *barbares* sont régulièrement mobilisés, en témoigne tout récemment le dernier roman de Houellebecq :

Je fis l'acquisition d'une paire de fortes jumelles, des Schmidt & Bender, qui étaient, m'assura avec enthousiasme le vendeur, homosexuel et joli, qui était affligé d'un petit défaut de prononciation qui le faisait parler un peu comme un Chinois, « vraiment ce qu'on tlouvait de mieux sur le malché, sans compalaison¹⁰. »

Avec cette mimologie, les mots semblent s'imposer dans leur matérialité : la transcription phonétique tend à masquer le travail de retranscription de l'oralité derrière un effet d'immédiateté sonore. Au-delà du goût pour le pittoresque verbal qui permet d'individuer les personnages – par une figuration régiolectale –, ce goût phonographique a aussi des vertus esthétiques : il instaure une vivacité polyphonique dans le roman, « menacé de monophonie¹¹ ».

Un autre facteur pouvant expliquer la volonté de retranscrire l'oralité réside dans la mutation du personnel romanesque. Les héros de basse condition faisant leur apparition sur la scène romanesque, il leur fallait une voix propre, parfois particularisée jusqu'à l'inédit graphique, tel que

8. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 179.

9. Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 503.

10. *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019, p. 202.

11. Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, PU Mirail, 1997, p. 61.

le célèbre phonétisme « keksekça » de Gavroche dans *Les Misérables*, ancêtre du « doukipudonktan » de la non moins populaire Zazie de Queneau ou du plus récent « konsépaki » de Lang¹². La conformation sonore se dit par la déformation orthographique, la logique phonique remodelant la graphie à ses contours.

Mais les « dénoteurs¹³ » de l'oralité sont plus souvent morphologiques, avec notamment les solécismes :

— Que oui, qu'i sont durs », affirma d'une voix de gendarme la grande femme¹⁴ [...]

Typée dans son opposition à la langue normée, l'oralité est appréhendée sous un angle sociologique. Marqueur de classe sociale, elle est d'autant plus marquée qu'elle se démarque visuellement : son lieu d'apparition par excellence est le discours direct, zone circonscrite par toutes sortes de balises typographiques où peuvent résonner des paroles données comme vives – à l'image des paroles dégelées rabelaisiennes, « bruits libérés¹⁵ » – sans pour autant contaminer le langage homogène et normé de la narration.

Ainsi, c'est d'abord un oral populaire qui sert à dénoter l'oralité. Mais au fur et à mesure que le niveau de langage courant s'universalise et uniformise le paysage social verbal, le clivage diastratique tend à s'estomper derrière la variation diamésique. Il s'agit alors moins d'opposer les classes sociales que les situations d'énonciation et les canaux d'une communication (orale ou écrite) reconnue comme mobilisant deux codes distincts.

L'oralité est davantage présentée comme ce qui s'oppose non plus tant à la correction grammaticale qu'à la phrase narrative caractérisée notamment par ses marqueurs de cohésion, sa progression informative,

12. *11 septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003, p. 146.

13. Catherine Rouayrenc, « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 30, 1996, p. 32.

14. Guy de Maupassant, « La Bête à maît'Belhomme », *Contes et nouvelles de Maupassant*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 557.

15. Rabelais, *Le Quart-livre*, 1552, chap. 55.

dans un propos épuré des redites et vierge des ratés de la conversation ordinaire. L'oralité rime, elle, avec oral non préparé, spontanéité non corrigée :

Alors, c'est bien !... ; Moi je veux voir ! Tu m'entends ? ... Je veux voir !... Je veux voir tout !... J'ai tout sacrifié ! Toute mon existence !... Ma santé... Tout mon avenir !... Tout ! Il ne me reste plus rien... Je veux les voir pousser !... Tu m'entends ?... Pou-sser !¹⁶...

L'oralité est connotée ici par la réduplication, la déliaison et le surmarquage ponctuationnel, lequel isole les syntagmes tels des pulsations : la réplique prend une facture de partition. L'oralité est rendue visible : à l'instar des voyageurs rabelaisiens confrontés aux paroles dégelées, le lecteur, pour reprendre la formule de Rabelais « vo[it] les voix sensiblement¹⁷ ». L'émission sonore est aussi rendue lisible par la segmentation syllabique (« pou-sser »). Ce transcodage de l'audible en lisible rapproche parfois les répliques dialogales des phylactères des bandes dessinées, comme lorsque l'oralité *prend corps* littéralement quand elle figure dans un *corps* de police différent :

Nous avons repris tous en cœur : « HA ! HA ! HA ! HA !
STAYIN'ALIIIIIIIIIII-VEU...¹⁸ »
— Oh putain, il va me tuer ce mec, ben, eux¹⁹ !

Majuscules pour le chanté, petit corps pour le chuchoté : la police est indicateur d'intensité sonore.

L'oralité est aussi rendue visible par son caractère processuel, nourri de redites, paraphrases et retouches correctives :

16. Céline, *Mort à Crédit* Paris, Gallimard, « Folio », 1952, p. 523.

17. Rabelais, *op. cit.*

18. Gavalda, *L'Échappée belle*, Paris, Le Dilettante, 2009, p. 96.

19. *Ibid.*, p. III.

Oui, oui, oui, bien sûr. Oui, évidemment, je vais ouvrir, il faut que je l'ouvre, je suis bête. Sacré Bernard, hein, il est fou. Il est fou, non ? Quand même. Je. Je²⁰.

Cette dernière réplique condense l'arsenal dénoteur d'oralité : prédilection pour les monosyllabes, mots-phrases redoublés, ponctuations de discours, interpellations phatiques (« hein », « non ? »), faux-départs (« Je. Je. ») laissant finalement la phrase en suspens. La spontanéité conversationnelle est rendue dans ses ratages.

Enfin, l'oralité peut se dire par des variations diachroniques, représentation d'une oralité spécifiquement générationnelle, plus fréquente à partir des années 1980, avec, en particulier, le « parler jeune ». L'incipit de *La Vie de ma mère* en fournit un bon exemple, dans la mesure où le roman se présente comme la transcription d'un enregistrement au magnétophone d'une confession d'un adolescent de onze ans, dans les années 1990 :

Quand même, le jour où avec Farid, on a versé de la Javel Lacroix dans l'aquarium, là, monsieur Bouvier il a pas aimé. Les poissons, ils étaient tous crevés ! Le dirlo, il nous a fait style la morale, comme quoi on devrait avoir honte de tuer des pauvres bêtes, qu'on avait même pas le respect des animaux, et tout ! Il nous a bien pris la tête, làçui, avec ses poissons, mais à la cantine, on en mange bien, des trucs en carré panés, cap'tain Igloo comme à la télé, alors qu'est-ce qu'il y a, où qu'il est le respect avec ces poissons-là²¹ ?

À côté des dénoteurs traditionnels de l'oralité relâchée comme l'élimination de la négation « ne », d'hyperonymes comme « trucs », se trouve aussi la systématisation des constructions segmentées : « Monsieur Bouvier, il [...] », « les poissons, ils [...] », « le dirlo, il [...] ». Cette surthématisation est de fait abondamment pratiquée dans le langage oral courant. L'écriture de l'oralité se marque donc par la captation

20. Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009, p. 23.

21. Jonquet, *La Vie de ma mère*, Paris, Gallimard, 1994, p. 53.

de modes langagières, comme le verlan – « laçui » – ou de particularités générationnelles – marque de surgelés « Captain Igloo ». Elle serait donc tributaire d'une bonne perception synchronique de la langue contemporaine. Ainsi le substantif « style » (« il nous a fait style la morale »), employé comme adverbe intercalé avec un sens d'approximation, est un fait linguistique récent, régulièrement recensé parmi les « tics du langage adolescent » dans les rubriques journalistiques consacrées à la langue.

La fabrique de l'oralité ou l'art du leurre

Mais ce que les écrivains peuvent percevoir comme une figuration de l'oralité est davantage perçu par certains critiques comme une configuration de l'oralité n'entretenant avec la réalité linguistique qu'une ressemblance toute fictive, autrement dit, comme une contrefaçon d'oralité. Examinons l'un des traits sélectionnés par les écrivains qu'est le morphème *que* introduisant l'incise de citation :

- On ne sent plus l'vin, qu'il dit²² !
- Menteuse, qu'elle a dit Francine²³ [...]

Ce morphème, chargé d'escorter des répliques, serait lui-même un marqueur d'oralité. Certaines remarques puristes condamnant ce tour comme fautif en font effectivement un stigmate du langage populaire :

Un *que* parasite [...] se greffe incorrectement dans un certain nombre de tours du français parlé négligé²⁴.

Encore plus récemment dans *La Grammaire méthodique du français* :

22. Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, A. Michel, 1919, p. 241.

23. Pinget, *Le Libera*, Paris, Minuit, 1984, p. 129.

24. René Georquin, *Le Code du bon langage*, Paris, Éditions sociales françaises, 1959, p. 207.

Le parler populaire introduit l'incise au moyen de *que*, ce qui permet d'éviter l'inversion du sujet²⁵.

Pour eux, le morphème *que* serait donc un bon stylème d'oralité. Mais pour d'autres, ce dénoteur d'oralité n'est au contraire que pur leurre :

L'auteur du *Voyage au bout de la nuit* a cru sans doute rendre une image fidèle de la langue populaire en ajoutant à presque toutes les phrases de ses dialogues une incise amenée par *que*²⁶.

Ce qui est en cause ici est le pouvoir mimétique de ce type d'incise. Fruit d'une volonté de typer l'oralité populaire (l'incise *qu'il dit* serait diamésique), elle n'est pour eux qu'un stéréotype sans fidélité à la langue d'origine. Autrement dit, l'incise de ce genre n'est qu'un *truc*, au sens de « trucage » grossier. Ainsi, pour L. Rosier, qui constate l'absence de cette formule dans les corpus oraux étudiés par Cl. Blanche-Benveniste, cette forme est en réalité un trait spécifiquement littéraire, « usité paradoxalement pour typer une énonciation fortement oralisée, parlée²⁷ ».

Et du type au stéréotype, il n'y a qu'un pas, que les grammairiens puristes reprochent à certains auteurs de franchir : M. Dessaintes voit dans l'incise *qu'il dit* une « construction chère à certains écrivains populistes (Barbusse, Giono, Céline), mais qui devient vite un cliché énervant²⁸ » à cause de son caractère à la fois systématique et artificiel. Elle serait donc moins mimétique que fantasmatique, relevant d'un pur imaginaire linguistique :

25. Martin Riegel, René Rioul, Jean-Christophe Pellat, *Grammaire méthodique du français*, 4^e éd., Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 2009, p. 451.

26. Robert et Georges Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, t. II, Paris, A. Picard, 1938, p. 19.

27. Laurence Rosier, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, « Champs linguistiques », 1999, p. 251.

28. Maurice Dessaintes, *La Construction par insertion incidente*, Paris, D'Artrey, 1960, p. 81.

L'auteur se trompe étrangement s'il croit rendre ainsi l'image du parler populaire : cette grossière caricature n'abuse que les naïfs²⁹.

Il relèverait moins d'un modèle empirique que l'écrit reproduirait que d'une représentation de l'oral, d'un code pour le connoter. « Contrefaçon littéraire de l'oral³⁰ », cette formule, plus qu'elle n'imité ou ne reproduit, produit du faux.

Ces incises sont donc tantôt vues comme des pastiches du langage populaire, tantôt comme des parodies. J. Damourette et É. Pichon rendent bien compte de cette hésitation en juxtaposant les deux approches :

« *Emmène-moi, que je faisais à Pierre, emmène-moi, je sens que je vais mourir !* » On sait quel usage fréquent, quel abus la plèbe fait de ces incises [...] qu'elle répète avec une fréquence à la fois inutile et burlesque qui fournit aux narrateurs et aux écrivains un des traits les plus faciles de la caricature du langage du bas-peuple³¹.

L'analyse de ce phénomène touchant l'oralité et sa représentation romanesque est donc sujet de discordance : les normatifs accusent à la fois les couches sociales populaires de déformer le bon usage et en même temps les auteurs qui les mobilisent de déformer le langage parlé.

La représentation romanesque de l'oralité est donc un défi scriptural ainsi que le constate Queneau :

L'oral a une présence dont on ne peut rendre compte à l'écrit (les bafouillages, les gestes, les ratés, les grognements)³².

29. Robert Le Bidois, *L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950)*, Paris, D'Artrey, 1952, p. 201.

30. Frédéric Gachet, *Incises de discours rapporté et autres verbes parenthétiques. Étude grammaticale*, Paris, H. Champion, 2015, p. 127.

31. Jacques Damourette, Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française* (t. III), Genève, Slatkine Reprints, 1983, p. 463.

32. Andrée Bergens, *Raymond Queneau*, Genève, Droz, 1973, p. 175.

Cet aveu d'échec conduit certains auteurs à renoncer aux tentatives de rendre visible l'oralité et à faire le choix de simplement la mentionner.

L'oralité « réwritée³³ »

Si, pour reprendre une formule de Stendhal, « le son de la voix di[t] tout³⁴ », on comprend que certains auteurs attachent une grande importance à la caractériser :

— Ta, ta, ta, ta, dit le tonnelier sur quatre chromatiques³⁵ [...].

Balzac, en précisant la tessiture de la réplique, *orchestre* littéralement l'oralité, mais une oralité paradoxalement narrativisée, reversée dans la narration, ici plus précisément dans l'incise, laquelle prend des airs de didascalie.

Pour autant, les procédés graphico-phoniques rendent la lecture pénible, comme le suggère Daudet sans pourtant y renoncer :

« *Chai bas gonfianze !...* » disait-il dans son lourd jargon de là-bas³⁶.

En témoignent plus récemment les retranscriptions phonétiques de la prononciation française d'expressions anglaises dans *11 septembre mon amour* de Lang telles que « You Esse Eïe³⁷ » ou « Double V Bouche³⁸ » qui ne sont pas sans ralentir la lecture, car, ainsi que l'affirme Butor :

33. Nadine Gelas, « Dialogues authentiques et dialogues romanesques », in J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Échanges sur la conversation*, Paris, éditions du CNRS, 1988, p. 324.

34. *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p.310.

35. Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, LGF, « Le Livre de poche », [1833] 1983, p. 108.

36. Alphonse Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », [1874] 1986, p. 1036.

37. *Ibid.*, p. 42.

38. *Ibid.*, p. 167.

L'orthographe est en français quelque chose de quasi sacré, l'on se méfie beaucoup des écrivains qui la dérangent, car la compréhension est retardée par la moindre modification de la figure visuelle d'un mot³⁹.

La principale solution pour concilier clarté de la lettre et explicitation de l'oralité est de recourir aux « incises phonographiques⁴⁰ » :

« De très, très mal », reprit-elle en mettant trois *t* à très⁴¹.

La réplique est en quelque sorte mise au format du récit : l'intégrité de la langue est préférée à l'image d'un discours rapporté intègre, livré dans son « oralité » : la « sténographie » migre dans la narration et se fait par le métalangage⁴² :

— Charles, modula-t-il, roulant hospitalièrement l'*r* médian⁴³.

La perte de l'oralité est compensée par un « effet Larsen » – une rétroaction acoustique – par l'incise qui donne après coup au lecteur le moyen d'*interpréter* (au sens musical ou théâtral de *jouer*) le texte. À titre d'exemple, le bégaiement, réalité orale s'il en est, peut faire l'objet de plusieurs traitements romanesques. D'un côté, se trouvent les écrivains qui refusent de se résoudre à la perte de littéralité entendue comme

notion pragmatique qui renvoie à la mise en œuvre dans un énoncé rapporté d'une série de traits intonatifs, phonétiques, morpho-syntaxiques, lexicaux et stylistiques destinés à suggérer la réalité concrète, textuelle, spécifique et distinctive du discours reproduit⁴⁴.

39. Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 395.

40. Aude Lafferrière, *Les Incises dans les genres narratifs*. « Certaines formules des plus prometteuses », Paris, Classiques Garnier, « Investigations stylistiques », 2018, p. 353.

41. Proust, *Le Côté de Guermantes I*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1988, p. 209.

42. Jean-Loup Bourget, « Ni du roman, ni du théâtre », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 462.

43. Jean Échenoz, *L'Équipée malaise*, Paris, Minuit, 1986, p. 59.

44. Gérard Strauch, « De la "littéralité" du discours rapporté », *RANAM*, n° XVII, 1984, p. 175.

Ainsi en est-il fréquemment de Balzac :

— Nous verrions donc à tâ... tâ... tâcher de nous aaaarranger tou... tous deux dans les po... po... po... possibilités relatives et sans m'en... m'en... m'engager à quelque chose que je... je... je ne vooou... oudrais pas faire, dit Grandet en bégayant⁴⁵.

ou encore de Bazin :

— On a...na...gaga..., bégaya-t-il⁴⁶.

Chez eux, la perturbation de l'élocution est figurée par des répétitions saccadées, des faux-départs et des suspensions vocales figurées par les points de suspension.

De l'autre côté, des écrivains font le choix d'encoder le bégaiement en incise, par le seul verbe de parole, préférant offrir l'image d'une oralité drainée de ses imperfections. Ceux-ci sont majoritaires ainsi que le prouve un rapide sondage du champ romanesque sur Frantext⁴⁷. Sur 86 répliques escortées de l'incise commençant par *bégaya*, 51 ne comportent pas le moindre marqueur de bégaiement. Ce choix massif d'une oralité *dé-figurée* au profit de l'incise chargée seule d'indiquer le bégaiement n'est pas sans répercussions dans le domaine théorique puisqu'elle invite à remettre en cause certaines définitions courantes du discours direct, comme « style dans lequel on reproduit textuellement l'énoncé comme le ferait un magnétophone⁴⁸ » ou comme « constitu[ant] apparemment la forme la plus littérale de la représentation du discours d'autrui⁴⁹ ». Au contraire ici, le discours direct est explicitement présenté comme remodelé : l'oralité perdue et affichée comme telle tend paradoxalement à en accréditer la vraisemblance. Le narrateur semble

45. Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 143.

46. René Bazin, *Le Bureau des mariages*, Paris, B. Grasset, 1951, p. 160.

47. Sondage effectué parmi les 1 352 textes recensés dans la catégorie « roman » dans la base (telle que consultée en novembre 2019).

48. Maurice Lévy, *Grammaire du français. Approche énonciative*, Gap/Paris, Ophrys, 2000, p. 19.

49. M. Riegel *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 1010.

faire écho à une réalité sonore existante trop complexe pour pouvoir être retranscrite et lue en l'état.

L'alternative qui se présente au romancier quant à l'écriture de l'oralité pourrait être symbolisée par le phonographe, terme au sens double. Originellement, il désigne « celui qui transcrit la prononciation des mots » et pourrait ainsi incarner la tentation fidéiste de l'écriture. Mais il désigne aussi « celui qui décrit la voix et les sons grammaticalement », pouvant symboliser, à l'inverse cette fois, la préférence pour la description au détriment de la figuration directe. Que les écrivains optent pour l'une ou l'autre option, la logique linéaire de l'écrit, qui disjoint ce qui est superposé à l'oral, semble irrémédiablement perçue comme une indigence, aussi bien du point de vue de la réception :

Le problème technique soulevé par ces questions est qu'à l'écrit, devant un texte littéraire, à part d'éventuelles, et souvent rudimentaires, indications du dramaturge ou narrateur, et à part les notations dues aux signes de ponctuation, on n'a qu'une misère par rapport à l'infinie richesse des variations sonores de l'oral.⁵⁰

que de celui de la conception :

L'air, le ton, le feu des paroles et des gestes, les mille manières de prononcer un mot, tout cet esprit, semblable à de la mousse de vin de Champagne qui pétille et s'évapore sur-le-champ, sont des choses qu'il est impossible de fixer et de reproduire⁵¹.

Pourtant, l'espace textuel peut devenir caisse de résonance à même d'immortaliser cette oralité volatile et fugace :

On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sait pas qui.
On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un *a* de l'Orient et de son

50. George Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1993, p. 58.

51. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, chap. 9.

tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un *t* par exemple ou d'un *l*⁵².

La ligne graphique s'offre comme une onde propageant le cri : son épellation sous le signe de correspondances quasiment synesthésiques le font même entrer en écho avec les correspondances baudelairiennes et rimbaldiennes (« A noir, E blanc, I rouge... »), conférant à ce cri l'épaisseur de voix intertextuelles. Finalement l'écriture de l'oralité, loin d'être condamnée à n'être qu'une pâle copie de l'oralité originelle, peut orchestrer une vibration poétique de celle-ci.

Bibliographie

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, [1978] 1993.
- BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, H. Champion, 2003.
- BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, PU Mirail, 1997.
- BERGENS, Andrée, *Raymond Queneau*, Genève, Droz, 1973.
- BOURGET, Jean-Loup, « Ni du roman, ni du théâtre », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 459-467.
- BUTOR, Michel, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.
- DAMOURETTE, Jacques, PICHON, Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française* (t. III), Genève, Slatkine Reprints, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DESSAINTE, Maurice, *La Construction par insertion incidente*, Paris, D'Artrey, 1960.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994.
- GACHET, Frédéric, *Incises de discours rapporté et autres verbes parenthétiques. Étude grammaticale*, Paris, H. Champion, 2015, p. 127.
- GADET, Françoise, *La Variation sociale en français*, Paris/Gap, Ophrys, 2003.
- GELAS, Nicole, « Dialogues authentiques et dialogues romanesques » in J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Échanges sur la conversation*, Paris, éditions du CNRS, 1988, p. 323-333.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Le Seuil, « Essais », 1972.
- LAFERRIÈRE, Aude, *Les Incises dans les genres narratifs. « Certaines formules des plus promoteuses »*, Paris, Classiques Garnier, « Investigations stylistiques », 2018.
- LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa, PU Ottawa ; Paris, Klincksieck, 1989.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.

52. Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, p. 11.

Artifices et dérobades de l'oralité dans le champ romanesque

- LE BIDOIS, Robert, LE BIDOIS, Georges, *Syntaxe du français moderne*, t. II, Paris, A. Picard, 1938.
- *L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950)*, Paris, D'Artrey, 1952.
- LÉVY, Maurice, *Grammaire du français. Approche énonciative*, Gap/Paris, Ophrys, 2000.
- MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1993.
- RIEGEL, Martin, RIOUL, René, PELLAT, Jean-Christophe, *Grammaire méthodique du français*, 4^e éd., Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 2009.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, « Champs linguistiques », 1999.
- ROUAYRENC, Catherine, « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 30, 1996, p. 31-44.
- , « Figures et oralité », *Pratiques*, 2015 ([doi:10.4000/pratiques.2527](https://doi.org/10.4000/pratiques.2527)).
- STRAUCH, Georges « De la "littéralité" du discours rapporté », *RANAM*, n° XVII, 1984, p. 59-182.
- VOLKOVITCH, Michel, *Verbier. Herbier verbal à l'usage des écrivains et des lisants*, Paris, M. Nadeau, 2000.

Achévé d'imprimer en septembre 2025 par l'Imprimerie centrale
de l'université de Reims Champagne-Ardenne
imprimerie.centrale@univ-reims.fr