

## FRANÇAIS ÉCRIT – FRANÇAIS PARLÉ

TIVADAR GORILOVICS

Debreceni Egyetem  
Egyetem tér 1.  
H-4010 Debrecen  
Hungary  
gorilovi@delfin.klte.hu

The opposition between written and spoken language is particularly conspicuous in French. The issue can be approached from various angles and at various levels. This paper discusses the problems of (standard) usage as well as the representation of the spoken language with a special emphasis on the age of romanticism and realism (Balzac, Monnier, Zola, Maupassant, Courteline). 20th-century poets and artists will also be considered (Barbusse, Céline and Raymond Queneau). The paper highlights the use of certain tenses (imparfait du subjonctif, passé simple) in French because of their practical and literary importance.

*Mais il est impossible de regarder la langue telle qu'elle est.  
C'est toujours d'un point de vue situé, et qu'on ne choisit pas,  
parce qu'on y est intérieur historiquement, qu'on regarde. Et  
ce qu'on décrit vous décrit autant que l'objet.  
L'idée qu'on a de la langue agit sur le langage qu'on tient.*<sup>1</sup>

### UNE DICHOTOMIE PROBLÉMATIQUE

Il faut bien commencer par répondre à un certain nombre de questions que soulève l'intitulé même de notre colloque. Intitulé que tout le monde comprend comme l'expression d'une différence, voire d'une opposition. Français écrit et français parlé représentent en effet deux ordres distincts, deux manifestations de la langue, étant bien entendu que l'oralité précède l'écrit qui n'en est que la représentation. Un problème se pose cependant dès le départ, car si la notion de *langue parlée*,

<sup>1</sup> H. Meschonnic: *De la langue française*, Paris: Hachette, 1997: 123; 23.

du moins au premier abord, se présente avec une clarté rassurante, il n'en va pas de même pour la *langue écrite* qui a deux sens différents : l'expression désigne d'une part la transcription (forcément approximative) de la langue parlée, d'autre part la *langue littéraire*, c'est-à-dire l'usage institué par les écrivains. Mais *langue écrite* s'oppose aussi soit à la *langue familière*, soit à la *langue dite populaire*, distinctions qu'on retrouve notamment dans les dictionnaires. Le *Nouveau Petit Robert* (édition de 1993), par exemple, désigne par l'abréviation LITTÉR. «un mot qui n'est pas d'usage familier, qui s'emploie surtout dans la langue écrite élégante. Ce mot a généralement des synonymes d'emploi plus courant.» L'abréviation FAM. renvoie à «l'usage parlé et même écrit de la langue quotidienne : conversation, etc., mais ne s'emploierait pas dans les circonstances solennelles» ; concerne la situation de discours et non l'appartenance sociale, à la différence de POP. qui «qualifie un mot ou un sens courant dans la langue parlée des milieux populaires (souvent argot ancien répandu), qui ne s'emploierait pas dans un milieu social élevé». En linguistique, précise le même dictionnaire, qui «se devait, selon ses rédacteurs, de noter pour son lecteur les *valeurs sociales* d'emploi des mots et des sens», le mot *populaire* signifie : «Qui est créé, employé par le peuple et n'est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés.» Enfin, une catégorie à part est constituée par «vulgaire» : «mot, sens ou emploi choquant, le plus souvent lié à la sexualité et à la violence, qu'on ne peut employer dans un discours soucieux de courtoisie, quelque soit l'origine sociale». La normativité de ce dictionnaire, commune aux dictionnaires généraux et doublée d'une certaine vision de la société bourgeoise, saute aux yeux.

Pour en revenir à la notion de langue parlée, elle est loin d'être univoque, puisqu'on désigne par elle les diverses manifestations de l'oralité et, notamment, ces «deux niveaux très différents de français non écrit» que Claude Hagège appelle le *français parlé* et l'*oral public*<sup>2</sup>. L'oral public, c'est-à-dire l'éloquence de la chaire et du prétoire, le théâtre, l'enseignement, les discours tenus dans les assemblées politiques, etc. Distinction qui n'a pas échappé à cet observateur de l'usage que fut au XVII<sup>e</sup> siècle Thomas Corneille qui déjà faisait remarquer : «Dans le discours familier on prononce *st'homme*, *ste femme* et ce seroit une affectation vicieuse de dire *cet homme*, *cette femme*, quoique dans la Chaire on doive prononcer ainsi ces mots. Il y a pourtant d'excellens Predicateurs qui prononcent *st'action*, *st'habitude* [...]». L'auteur qui le cite<sup>3</sup> relève le même phéno-

<sup>2</sup> C. Hagège : *Le français et les siècles*. Paris : Éd. Odile Jacob, coll. «Points», 1989 : 123.

<sup>3</sup> Kr. Nyrop : *Grammaire historique de la langue française*, 2<sup>e</sup> éd., t. II, 1924 : 424.

mène dans la «prononciation vulgaire moderne», en citant un endroit de Maupassant : «Savez-vous c'qu'elle a fait c'te bête?»

### UNE APPROCHE LINGUISTIQUE

Une approche linguistique du rapport entre langue écrite et langue parlée a été tentée d'une manière à la fois systématique et pratique par Aurélien Sauvageot<sup>4</sup> : vocabulaire, syntaxe, orthographe, prononciation, la plupart des problèmes qui se posent ont été abordés, dans un souci d'examen «clinique», dans cet ouvrage, destiné en son temps à «tous les usagers de la langue française» (*Avertissement*). Cet ouvrage, dans la mesure même où son auteur s'est proposé de montrer les «points vulnérables» du français, n'a rien perdu de son actualité, en même temps qu'il constitue un témoignage d'époque sur le sentiment qu'on pouvait alors avoir non seulement sur l'état, mais aussi sur l'enseignement de la langue. Qu'il suffise de citer à ce propos le début du chapitre consacré à l'ordre des mots, l'un des points névralgiques de la question.

«Il n'est pas douteux que ce qui gêne souvent le locuteur français, c'est l'ordre des mots. Il a appris à l'école ou au lycée qu'une phrase doit commencer par le sujet, se continuer par le verbe et se terminer par les compléments de celui-ci. Cet ordre théorique est observé assez souvent par l'usager quand il écrit.» C'est qu'en écrivant, «il peut prendre le temps de construire mentalement son énonciation avant de la coucher sur le papier. [...] Mais il n'en est pas de même quand on parle. Le premier mot lâché veut être suivi des autres qui sont nécessaires si l'on veut aboutir à former une énonciation cohérente.» Ce premier mot n'est pas nécessairement le sujet ou le groupe sujet de la phrase. «Le premier mot qui vient aux lèvres est celui qui reflète la notion qui a surgi la première dans la conscience du sujet parlant.» C'est au locuteur de «se débrouiller» pour «continuer comme il peut». «Quiconque a enregistré du «parlé» spontané<sup>5</sup> sait que l'énonciation habituelle est faite de phrases ébauchées, interrompues, reprises, souvent laissées inachevées dès que l'interlocuteur manifeste d'une manière ou d'une autre qu'il a compris ce qu'on désirait lui dire.»<sup>6</sup>

<sup>4</sup> A. Sauvageot : *Français écrit — français parlé*, Paris : Larousse, 1962 : 28–29 pour les passages cités.

<sup>5</sup> Ce qui est le cas de l'auteur, voir ci-après, p. 346.

<sup>6</sup> A propos de l'ordre des mots, à la même époque où le livre de Sauvageot est publié, des grammairiens d'une grande autorité, comme les frères *Le Bidois*, dans leur

Pour illustrer d'exemple ce phénomène, je citerai ce fragment de dialogue de Christiane Rochefort<sup>7</sup> :

Et à part ça, rien ? Pas de nouvelle particulière ?  
Pas de, non, désolé de te décevoir.

Le narrateur du même roman, un adolescent nommé Christophe, fils d'ouvrier, qui quitte le foyer familial à la suite d'une dispute avec son père qui, voulant regarder la sacro-sainte télé, lui a reproché de « boucher l'écran », se dit au moment de partir : « il y a quelque chose sur son écran et plus de fils devant pour le boucher [...], plus jamais je lui boucherai Son Écran. Plus jamais son Fils Son Écran lui bouchera. »

Raymond Queneau, très attentif comme on sait aux modes de fonctionnement du français parlé, cite plusieurs exemples de syntaxe non-académique par lui relevés dans la conversation courante<sup>8</sup> : « Tu y as été toi, en Espagne l'été ? » ou « T'as déjà roulé toi, la nuit dans le brouillard sur une route défoncée ? » ou « Il l'avait déjà gagné le Tour de France l'année dernière Bobet ? ». Devant *l'Équipe* faubourg Monmartre, on n'entendra jamais dire : « N'est-ce pas Bobet qui, l'année dernière, avait déjà gagné le Tour de France ? » Lui-même d'ailleurs, dans le même article, termine ainsi une phrase, comme pour illustrer son propos : « Il faut bien reconnaître d'ailleurs que le livre n'est pas un objet particulièrement bien inventé : il attire la poussière, il se dégingue facilement, il est fragile et pas pratique, et ça en tient de la place une bibliothèque. » Le même Queneau, au courant des recherches expérimentales et statistiques dirigées par A. Sauvageot et Georges Gougenheim sur le français élémentaire, recherches pour lesquelles on se servait du magnétophone (caché) pour l'enregistrement de « conversations-types », en a retenu entre autres cette leçon<sup>9</sup> : « Le langage oral [qu'il distingue du parlé] comprend, outre les mots plus ou moins organisés en phrases, un nombre incroyable de grognements, raclements de gorge, grommellements, interjections, qui participent à la communication et qui ont une valeur sémantique ; et, naturellement, il faut tenir compte aussi de la part de la mimique. » Il cite en outre, trois pages plus loin, le témoi-

---

*Syntaxe du français moderne* (1958), persistent à qualifier l'ordre S + V d'*ordre logique*. Ils ne font que reprendre la vieille thèse du Père Bouhours qui, dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), avait cru établir la supériorité de la langue française sur le latin sous prétexte que le français adopte un ordre des mots conforme à la raison : la phrase commence par où la raison veut qu'elle commence, c'est-à-dire par le sujet. Pour H. Meschonnic, il s'agit tout bonnement d'un « préjugé culturel » (*op.cit.* : 161).

<sup>7</sup> Ch. Rochefort : *Printemps au parking*, Paris : Grasset, 1971 : 115.

<sup>8</sup> R. Queneau : 'Écrit en 1955', in : *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, 1965 : 80.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 87.

gnage d'Alejo Carpentier «qui a vécu longtemps à Paris, est également un musicologue et s'est beaucoup occupé de radio» et qui lui écrivait : «La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman. . . Le résultat est prodigieux d'imprévu et de révélation sur les vraies lois du style parlé.»

### LE BON USAGE

Fait significatif, c'est en partant du «bon usage actuel» que le *Nouveau Petit Robert* présente les «multiples variations» du français, ce qui explique le souci de ses rédacteurs de noter les «valeurs sociales d'emploi des mots et des sens», sans se demander si de telles distinctions correspondent réellement à la pratique des usagers. L'origine de cette conception du bon usage remonte au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Vaugelas, dans la préface de ses célèbres *Remarques*<sup>10</sup>, le bon usage correspond essentiellement à «la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps». Ce qui revient à dire que ce n'est pas le français de la majorité de ses usagers qui doit servir de modèle. Époque charnière pour Henri Meschonnic<sup>11</sup> : «Richelieu crée l'Académie française. Tout est là maintenant pour éliminer l'ancienne langue, éliminer la pluralité des français qui faisait encore l'écriture de Montaigne, et qui va faire *vieillir* son langage d'un coup. Éliminer le langage populaire — sauf des registres bas de la comédie. Éliminer l'esprit populaire : l'emploi des proverbes devient ridicule. Éliminer les mots des métiers : pas chez Richelet, ni chez Furetière, mais dans le dictionnaire de l'Académie.» Toute une tradition fait que «quand on parle de la langue, c'est un nom d'auteur qui vient, et qu'en réalité, on parle de la littérature».

Cette référence au «bon usage» nous conduit au cœur même de la problématique de notre colloque. C'est que l'une des constantes de l'histoire du français, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, est précisément la défense de ce bon usage que l'illustre Grevisse a tenu pour quelque chose de tellement évident qu'il n'a pas cru nécessaire de le définir. Il devait s'en tenir à la prise de position exprimée dans la préface de la récente édi-

<sup>10</sup> Claude Favre de Vaugelas : *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647.

<sup>11</sup> H. Meschonnic : *De la langue française*, *op.cit.* : 17–18 et 96 pour les citations qui viennent.

tion du dictionnaire de l'Académie (1932) qui «constate et enregistre le bon usage, celui des personnes instruites et des écrivains qui ont souci d'écrire purement le français»<sup>12</sup>. C'est l'auteur de la 12<sup>e</sup> édition<sup>13</sup>, qui comble cette lacune dans le § 4 de l'ouvrage : Le «bon usage» (les guillemets sont de lui) est «celui des personnes soucieuses de bien écrire et de bien parler». Quant aux critères de ce bien écrire et de ce bien parler, ils sont explicités tout au long de ce manuel qui, tout en évitant, certes, les écueils d'une orthodoxie rigide, n'en est pas moins un classique du genre, avec ses références constantes aux écrivains de langue française<sup>14</sup>. Il suffit de lire ce qui est exposé à propos de la négation ou de l'interrogation pour se faire une idée de l'orientation générale de l'ouvrage<sup>15</sup>.

En 1948, Raymond Queneau, évoquant le cas de journaux ou hebdomadaires consacrant «une ou plusieurs colonnes d'une façon régulière» à la Défense de la Langue Française, estimait : «Je ne trouve pas le propos futile, mais il me semble que l'entreprise est en général marquée par l'esprit de défaite, car c'est toujours du point de vue de la défensive qu'une pareille défense est faite et cette défense se réduit toujours à des «défenses» et à des interdictions. On ne pense qu'à entretenir, conserver, momifier<sup>16</sup>.»

André Martinet, dans la préface à l'ouvrage de Denise François<sup>17</sup>, a dû constater : «Après plus de quarante années de linguistique structurale, la conviction que le français se confond avec la langue des grands auteurs est à peine entamée.» On se refuse à admettre que «le premier devoir du linguiste est d'étudier la langue parlée sous sa forme la plus générale.»

<sup>12</sup> Cité par H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 191.

<sup>13</sup> M. Grevisse : *Le bon usage*, 12<sup>e</sup> éd. refondue par A. Goosse, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1988.

<sup>14</sup> L'oral n'étant pas «le premier objet» de l'ouvrage, on n'y avait retenu que «quelques exemples oraux», lit-on à la p. IX.

<sup>15</sup> Pour ne parler que de l'interrogation, Grevisse, même pour les condamner, ignore ces tours de la «parlure vulgaire», relevés par Damourette et Pichon, dans le genre de «Quand que tu rentres?», «où qu'on se reverra?», «pour qui que je vais passer?». Ils ne manquent pas de noter : «C'est là une tournure que la parlure bourgeoise frappe d'un ostracisme absolu et qui passe dans les milieux cultivés pour un indice de mauvaise éducation. On en réprime de très bonne heure l'emploi chez les enfants [...]». J. Damourette & É. Pichon : *Essai de Grammaire de la Langue Française*, t. IV, 1911-1934 : 324-325, § 1393. D'autres types de tours sont cités pp. 325-326, notamment cette phrase tirée d'une pièce de théâtre de Tristan Bernard : «Pouquoi c'est-y que vous n'êtes pas venue?».

<sup>16</sup> R. Queneau : 'Connaissez-vous le chinook?', in : *Bâtons, chiffres et lettres, op.cit.* : 61.

<sup>17</sup> D. François : *Français parlé. Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne, I-II*, Paris : S. E. L. A. F., 1974 : 13.

*LE PASSAGE DU PARLÉ À L'ÉCRIT*

Sans l'observation du parlé, disent les «phonocentristes», on ne peut rien dire de valable de l'écrit, et vice versa<sup>18</sup>. Le problème est particulièrement épineux dans le cas du français, son *orthographe*, c'est-à-dire son système de transcription étant étymologique ou étymologisant, à la différence de l'italien ou du hongrois dont l'orthographe est «phonétique». Qui dit orthographe, dit norme, qui dit norme, dit respect ou transgression de règles établies. Henri Meschonnic note à ce propos<sup>19</sup> : «Un élément ostensible de stabilité est l'orthographe, dont les changements périodiques sont complètement décalés de ceux de la prononciation.» Par *graphie*, en revanche, on désigne la représentation écrite d'un mot ou d'un énoncé sans la moindre référence à une norme. La graphie est, du moins en principe, une écriture à référence phonologique par laquelle on entend représenter la langue orale.

En ce qui concerne le français parlé d'avant l'invention des techniques d'enregistrement à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un collaborateur linguiste du *Patrimoine littéraire européen* de Jean-Claude Polet n'a pas manqué de noter dans son Avant-propos<sup>20</sup> :

S'il nous était donné de pouvoir écouter la parole et les accents des hommes qui parlèrent français dans le passé, nous aurions à tendre l'oreille pour reconnaître, sous l'usure du temps, la prononciation, l'usage, la langue qui fut la leur et qui est restée la nôtre.—Le seul moyen que nous ayons de faire pareille expérience, avant qu'on ait pu enregistrer la voix, c'est de passer par le texte, et dans le texte, par tout ce que la graphie traduit, depuis les traits de syntaxe et de morphologie, de lexique, de phonétique et de style jusqu'aux simples variations des conventions ou des rigueurs typographiques.

Ce qui reste de ce passé, souligne à son tour Meschonnic<sup>21</sup>, est «par définition seulement l'écrit. La langue de ces temps était parlée, et aucun texte écrit n'est écrit comme on parle.» La représentation graphique du parlé est forcément la transcription<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Il n'est pas de mon ressort d'entrer dans la discussion du problème, telle qu'elle a été menée par exemple dans *Langue française* 59 (1983), numéro intitulé «Le signifiant graphique».

<sup>19</sup> H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 227.

<sup>20</sup> J.-Ph. Saint-Gérard : 'La langue française dans l'histoire', in : J.-C. Polet (ed.) : *Patrimoine littéraire européen*, t. 11/a : *Renaissances nationales et conscience universelle, 1832-1885*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 1999 : XI.

<sup>21</sup> H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 32.

<sup>22</sup> Dans la présentation du numéro thématique «L'oral dans l'écrit», D. Luzzati

Un aspect problématique de la transcription : le sort que l'on réserve à l'*e* caduc. Dans un article consacré à ce problème épineux<sup>23</sup>, il est précisé :

dès lors que l'écrit se mêle de vouloir restituer l'oral, vient en général se poser le problème de cet *e* dont le traitement à l'oral est complexe et qui est source d'altérations de graphie, soit qu'on en souligne la réalisation grâce à la graphie «eu» («I'parleu d'apprendre!»), H. Poulaille, *Pain de soldat*, p. 136), soit qu'on en indique la non-réalisation en substituant le plus souvent une apostrophe au graphème *e* plutôt qu'en supprimant purement et simplement celui-ci<sup>24</sup>.

Raymond Queneau, persuadé que «la poésie est faite au moins pour être récitée», et non pas pour être «vue» écrite, parlera à ce propos d'*aberration*<sup>25</sup> et il y reviendra encore à propos de théâtre et d'orthographe<sup>26</sup> :

Il y a de plus l'évolution de la prononciation. Le phénomène le plus connu et le plus élémentaire est l'élision de l'*e* muet dans un très grand nombre de cas, phénomène tellement puissant que la plupart des alexandrins du théâtre classique sont devenus faux et qu'à la Comédie-Française on entend couramment des vers de onze et même de dix pieds (sans parler des «*ion*» ou des «*ien*» non diphtongués). Mais tout ceci n'apparaît pas nettement en raison du système orthographique singulier avec lequel se transcrit la langue française.

Lorsque Molière, dans l'acte II de *Dom Juan*, fait parler des paysans patoisants, il transcrit leur dialogue avec les moyens graphiques dont il dispose<sup>27</sup>. Pierrot, qui vient de sauver de la noyade Dom Juan et son valet, raconte à Charlotte :

je m'en vas te conter tout fin drait comme cela est venu [...] j'étions sur le bord de la mar, moi et le gros Lucas, et je nous amusions à batifoler avec

---

constate que la grande majorité des travaux consacrés à l'oral se fonde sur des transcriptions ; *Langue française* 89, 1991 : 3.

<sup>23</sup> C. Vignaud-Rouayrenc : 'L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'*e*', *Langue française* 89, 1991 : 20.

<sup>24</sup> Pour le recours à la graphie «eu», on peut encore citer Armand Lanoux (1962) : *Bonjour, Monsieur Zola* (chap. II) où on entend Cézanne appeler son ami «Émileu» : «La voix de Paul claironne, appuyant sur la muette, lui donnant assise et force» : «Émileueu».

<sup>25</sup> 'Écrit en 1937', in : *Bâtons, chiffres et lettres, op.cit.* : 18–19.

<sup>26</sup> 'Écrit en 1955', in : *Bâtons, chiffres et lettres, op.cit.* : 74–75.

<sup>27</sup> Rappelons à ce propos la mise en garde d'Henri Mitterand dans *Germinie Lacerteux : les voix du peuple* : «La transposition de l'oralité populaire dans la littérature narrative ne date pas de Raymond Queneau, de Céline et d'Alphonse Boudard. La tradition est longue et remonte au moins jusqu'à Rabelais.» *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris : PUF Écriture, 1998 : 268.



des mottes de tarre que je nous jesquions à la tête [...] En batifolant donc, pique batifoler y a, j'ai aparçu de tout loin queuque chose qui grouillait dans gliau [...].

Étant donné l'écart du patois par rapport au français d'Ile-de-France, la transcription s'impose, alors que Molière ne pense à aucun moment à transcrire les faits de prononciation de l'usage courant, même pas dans les répliques du valet Sganarelle, lequel valet d'ailleurs se sert d'un langage qu'on peut qualifier, à certains égards du moins, d'*académique*. Les traits distinctifs du langage populaire n'apparaissent pas dans sa façon de s'exprimer. Certes, dans les comédies de Molière, la langue parlée avec ses tours et parfois ses incorrections n'est pas absente, mais elle ne se donne pas non plus en spectacle. Il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir des écrivains s'y intéresser.

Du reste, le patois, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, comporte une référence sociale qui en fait l'usage en particulier des paysans. Richelet, dans son *Dictionnaire français* (1680), le définit «Sorte de langage grossier, d'un lieu particulier et qui est différent de celui dont parlent les honnêtes gens». Le terme est pris dans un sens plus large chez Furetière (*Le Dictionnaire universel*, 1690) : «Langage corrompu et grossier, tel que celui du menu peuple, des paysans et des enfants.»

Ayant reproduit le texte d'une lettre, écrite en septembre 1799, par un apprenti-perruquier qui s'efforce visiblement de transcrire, avec les moyens du bord, ses propres paroles, Jacques-Philippe Saint-Gérard fait remarquer<sup>28</sup> :

Les textes de cette nature [...] ne constituent ni une image fiable de l'écrit, ni une mémoire fidèle de l'oral. La *graphie*, sous un mimétisme obstiné de l'oral, dissimule les formes, affole la segmentation et bouleverse la compréhension immédiate du contenu de ces textes. Et que l'on n'aille pas voir là un effet de l'illettrisme [...] ; les enfances de grands écrivains [Quinet], de grands politiques [Jaurès] recèlent quantité de ces défauts ; oral — même délicat à se représenter — n'est pas plus synonyme de *populaire* et *fautif*, qu'*écrit* ne l'est de *correct* et *soutenu*.

### LE LANGAGE PARLÉ, OBJET DE REPRÉSENTATION

La littérature de l'époque romantique, note le même auteur<sup>29</sup>, peut être caractérisée «par l'intérêt progressif qu'elle a marqué pour l'ontologie du langage. Il n'est guère de textes de cette période, tant poétique, que

<sup>28</sup> Oralisation et écriture du français au XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'article cité, XVII–XVIII.

<sup>29</sup> Art. cité, XXXVII.

romanesque, dramatique ou critique, qui ne s'essaie à une définition réflexive de ses instruments verbaux : Hugo, Vigny, Stendhal, Gautier, pour ne citer que les plus grands, manifestent pleinement cette attitude métadiscursive [...] l'esthétique littéraire [...] se fait essentiellement critique de langue [...].

Quant à la langue parlée, à en croire Roland Barthes<sup>30</sup>, vers 1830, «les écrivains ignoraient généralement qu'il existât plusieurs façons – et fort différentes – de parler le français». Dans un premier temps,

on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques [...] Ces jargons pittoresques décoraient la Littérature sans menacer sa structure. Balzac, Sue, Monnier, Hugo se plurent à restituer quelques formes bien aberrantes de la prononciation et du vocabulaire ; argot des voleurs, patois paysan, jargon allemand, langage concierge. Mais ce langage social, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n'engageait jamais la totalité de celui qui le parlait [...].

Il n'empêche que, dans un souci de réalisme, on cherche alors à transcrire ce qui se produit dans la langue parlée. H. Meschonnic<sup>31</sup> souligne : «La graphie, non l'orthographe, permet de mettre en scène des effets de prononciation, comme fait Balzac, pour des accents de province.» Balzac fournit un exemple caractéristique de cette préoccupation, en faisant parler le baron Nucingen avec son accent alsacien, procédé d'une certaine lourdeur qui risque de nuire à la lisibilité du texte. Voici un fragment de dialogue entre le baron et Esther<sup>32</sup> :

Montemisselle, *dit-il enfin à la pauvre fille*, aurez-fûs la bondé té m'accebder gomme fodre brodecdère ?... [...]

Ne bleurez boind. Che feux fus rentre la blis héréize te duddes les phâmes. Laissez-fûs seilement aimer bar moi, fus ferrez.

Autrement significatif est le cas d'Henri Monnier qui devait figurer parmi les premières lectures du jeune Raymond Queneau que nous allons, bien entendu, retrouver parmi les grands propagateurs du français parlé dans la littérature du siècle dernier. Henri Monnier (1799–1877), créateur du personnage de M. Joseph Prudhomme<sup>33</sup>, est aussi l'auteur de nombreux recueils dont des *Scènes populaires*, publiées à partir de 1830.

<sup>30</sup> L'écriture et la parole, dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972 : 58.

<sup>31</sup> H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 234.

<sup>32</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes. Deuxième partie: A combien l'amour revient aux vieillards*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1989 : 209.

<sup>33</sup> Cf. *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme*, 1853, *Mémoires de M. Joseph Prudhomme*, 1857, etc.

Ces scènes dialoguées qui puisent dans l'expérience vécue de la vie quotidienne, sont marquées au sceau de l'humour dont l'une des sources est précisément le langage populaire<sup>34</sup>. Ainsi, dans *Un voyage en diligence* («Le relais»), cette réplique du Conducteur à une réclamation de M. Prudhomme qui souhaiterait prolonger la halte<sup>35</sup> :

CONDUCTEUR

C'est des bêtises, ça, monsieur, d'rester aussi longtemps ; c' n'est pas raisonnable non plus.

LE POSTILLON

En route!... Eh!... eh! là-bas... Eh! houp! houp-là! Allume! allume!... Eh! là-bas.

L'humour de Monnier ne recule pas devant le macabre, comme en témoigne cette conversation pour le moins surprenante, extraite de *Un banquet*<sup>36</sup> où on retrouve bien des particularités de la prononciation comme de la syntaxe du français populaire :

BAUDRY

T'nez, père Rivet, un enterrement qu' j'ai encore bien ri, je me souviens déjà pu, si c'était vot' petit garçon ou vot' p'tite fille... .

RIVET

J'ai eu le malheur de les perdre à quinze jours l'un de l'autre. Si c'était un mardi... .

BAUDRY

J'crois qu'oui.

Je citerai enfin deux passages d'une scène dialoguée, intitulée Un agonisant<sup>37</sup>. Le premier, un échange entre un malade et sa garde :

<sup>34</sup> Avant de citer Monnier, il y a lieu de rappeler la conclusion de C. Vigneau-Rouayrenc (art. cité, p. 33) : «La suppression du graphème *e* est le phénomène d'oralité sans doute le plus intéressant dans l'écrit par le paradoxe qu'il constitue. D'une part, c'est le seul dénoteur susceptible de marquer fortement un parler comme populaire, qui puisse relever en fait du français le plus conforme à la Norme. D'autre part, le mieux apte à rendre compte de ce qui fait la spécificité de l'oral puisque le traitement de l'*e* caduc ne peut s'envisager en dehors du groupe rythmique, c'est lui qui, contraint de passer par les fourches d'un code, montre le mieux combien l'écrit est réfractaire à toute intégration de l'oral. Forme même d'un échec, sa rareté dans la littérature contemporaine ne saurait étonner.»

<sup>35</sup> Cité d'après l'anthologie *Humour 1900* de Jean-Claude Carrière, Paris : Éditions J'ai lu, 1963 : 32.

<sup>36</sup> *Humour 1900, op.cit.* : 33.

<sup>37</sup> *Humour 1900, op.cit.* : 50 et 52 pour les citations.

LA GARDE

Où qu'vous allez posez vot' tasse, à présent ? Donnez.

LE MALADE

Voilà.

LA GARDE

Vous m'direz merci eune aut'fois, pas vrai ?

Le second fragment est un échange entre la garde et la bonne :

LA GARDE

Y les aime assez les abricots, pauv' môsieu.

LA BONNE

C'est ben c'qu'a pensé madame.

LA GARDE

Mais c'est surtout des prunes qu'il a envie.

LA BONNE

J'y<sup>38</sup> dirai.

LA GARDE

Des prunes de reine-claude.

LA BONNE

J'y en monterai.

LA GARDE

Si vous plaît, l'putôt s'ra l'meilleur.

### *REPRÉSENTATIONS RÉALISTES DE LA VIE DU PEUPLE. LES GONCOURT*

C'est dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que la littérature bourgeoise se met non seulement à «peindre», mais à «étudier» d'une manière programmatique la vie des couches populaires. Les pionniers du genre, les frères Edmond et Jules de Goncourt, dans *Germinie Lacerteux*, racontent l'histoire d'une servante dont certains dialogues (pas tous) introduisent dans le roman le langage populaire ou, plus exactement, signalent sa présence par des marqueurs dans la transcription des discours oraux. Ces dialogues populaires, note Nadine Satiat dans l'introduction de son édition de l'œuvre<sup>39</sup>, «rappellent surtout le dernier Monnier, celui des

<sup>38</sup> Y pour *lui*.

<sup>39</sup> Edmond et Jules de Goncourt (1865) : *Germinie Lacerteux*, Paris, GF Flammarion, 1990.

*Bas-Fonds de la société* (1862), sec et dur qui [...] ne fait plus rire du tout, sinon jaune».

Le passage que je vais citer est assez représentatif du genre : c'est la mère Jupillon, la crémière du coin qui parle, très fière de la capacité de séduction virile de son fils, alors que celui-ci est «en train de faire le noeud de sa cravate» dans sa chambre meublée par Germinie<sup>40</sup> :

Tu vas en faire, de ces malheureuses ! reprit la mère Jupillon, et donnant à sa voix un ton d'insinuation caressante : – Dis donc, bibi, que je te bise, grand mauvais sujet : les jeunesses qui fautent, tant pis pour elles ! ça les regarde, c'est leur affaire... Tu es un homme, n'est-ce pas ?... t'as l'âge, t'as le physique, t'as tout... Moi, je peux pas toujours te tenir à l'attache... Alors, que je m'ai dit, autant l'une que l'autre...

Le français parlé apparaît dans les discours de personnages, étant bien entendu, comme le souligne Henri Mitterand<sup>41</sup>, qu'il convient de ne pas confondre langue parlée et langue populaire. Dans *Germinie Lacerteux*, les Goncourt font entendre «trois variantes du parler parisien au milieu du siècle [...], trois variantes dont une seule, celle de Gautruche, relève vraiment de la langue populaire»; celle de Germinie, «sur un fond de simplicité fruste», comporte les marques «d'une éducation de Paris» acquise dans la «compagnie de sa maîtresse»; enfin le discours de Mlle de Varendeuil a ses caractères propres qui n'appartiennent qu'à elle. Pour ce qui est du langage populaire, il est à analyser «pour tenter de comprendre comment» et à quelles fins les Goncourt ont stylisé ce qu'ils désignent dans le roman, de façon assez vague, tantôt par «la langue de la rue», tantôt par «une langue de peuple», ce qui revient à dire qu'on a affaire dans tous les cas à des discours *stylisés*.

Lorsque le narrateur donne la parole à Gautruche, un peintre en bâtiments, un souïlard dont il est dit<sup>42</sup> que «c'était un homme élevé par la rue», il lui arrive de lui prêter des paroles où au registre populaire se trouvent mêlées des expressions qui respectent l'usage académique. Il dit, par exemple, à Germinie : «D'abord, je ne veux plus boire, vrai de vrai, que je ne veux plus, tu verras ! Tu comprends que je ne veux pas me payer cette existence-là, à m'en faire crever... Pas de ça ! Attention ! Il ne faut pas s'abîmer le coco...»<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Edmond et Jules de Goncourt (1865) : *Germinie Lacerteux*, *op.cit.* : 152 (chap. XXVI).

<sup>41</sup> H. Mitterand : *Germinie Lacerteux : les voix du peuple*, dans *Le roman à l'œuvre*, *op.cit.* : 270–271, 278 pour les citations.

<sup>42</sup> Edmond et Jules de Goncourt (1865) : *Germinie Lacerteux*, *op.cit.* : 209 (chap. XLIX).

<sup>43</sup> *Ibid.* : 223 (chap. LIII). Et pourtant, dans le précédent chapitre, au moment de monter l'escalier en bégayant, on l'entend gémir dans le plus pur langage populaire :

A propos de la «parlure» populaire et de sa représentation, H. Mitterand fait remarquer<sup>44</sup> : «Les Goncourt ont de l'oreille et un coup d'œil vif.» Ce qui fait qu' «au-delà des tournures canaille, des vulgarités de prononciation et de syntaxe», ils «s'efforcent de rendre un débit, un rythme, une *respiration* de la parole»<sup>45</sup> :

Ils traduisent ce faisant, la spontanéité du discours populaire improvisé, qui cherche ses idées en parlant ; mais aussi, du même coup, ils musicalisent en quelque façon la tirade peuple [...] Cela semble assez inédit, pour l'époque, dans l'expérimentation littéraire du parlé en littérature. Ce traitement de la portée prosodique n'apparaît ni chez Hugo, ni chez Balzac, ni chez Zola, qui, pourtant, tous les trois sont tombés en arrêt devant les langages des «basses classes», selon la terminologie des Goncourt. Or, quel en est l'instrument graphique ? Tout simplement les trois points de suspension. Leur fréquence est étonnamment serrée dans les passages parlés de *Germinie Lacerteux*<sup>46</sup>. On pense donc inévitablement à Céline,

et pourtant «il paraît bien que nos deux frères romanciers avaient fait cette trouvaille avant lui – évidemment sans en tirer un parti aussi systématique.»<sup>47</sup> En plus, chez les Goncourt, «la parole populaire est toujours mise en situation, justifiée et vraisemblabilisée par son lieu, son moment et son objet».

## ZOLA

Avec Zola, une nouvelle étape est franchie, notamment dans le cas de *L'Assommoir*, car ce roman use du langage familier et populaire et même de l'argot non seulement dans les dialogues, mais aussi dans la narration où il est véhiculé par de nombreux passages au style indirect libre. «Entreprise audacieuse pour l'époque, note l'auteur d'une étude

---

«Canaille!... canaille ed' d'marchand de vin!... tu m'as vendu du vin qui soûle!» (chap. LII, p. 219).

<sup>44</sup> *Le roman à l'œuvre*, *op.cit.* : 270, 275–276, 278 pour les citations qui viennent.

<sup>45</sup> H. Meschonnic (*De la langue française*, *op.cit.* : 300–301), accorde une importance capitale au rythme et, en particulier, au «rythme *linguistique* français» qu'il distingue des «rythmes *rhétoriques*» (d'ordre «culturel») et des «rythmes *poétiques*», «au sens d'une poésie individuelle». Voir encore plus loin, à propos de Céline ; la note 81.

<sup>46</sup> On n'a qu'à relire pour s'en convaincre les chap. XXVI et LIII. Les dialogues du roman, note l'auteur (*op.cit.* : 280), «sont autant de scènes parlées quasi indépendantes, on peut bien soupçonner une tentation du théâtre».

<sup>47</sup> Sur l'emploi des points de suspension, voir Pinchon, J. et M.-A. Morel : 'Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains', *Langue française* 89, 1991 : 10–16.

sur le roman<sup>48</sup>, et que Zola, dans sa préface, qualifiait modestement de «travail purement philologique». Cette adaptation est parfois si étroite que langue du peuple et langue de l'écrivain se trouvent confondues.» Deux exemples cités par Dubois :

Lantier ne se lassait pas, la prenait à la taille, en disant des choses pour lui mettre le feu dans le sang. Ah ! elle était bien plantée avec un loupiat de mari par devant, qui l'empêchait de se fourrer honnêtement sous sa couverture, avec un sacré salaud d'homme par derrière [...]

Et Coupeau l'interrompit pour crier bravo ! Oui, une femme devait savoir se retourner. Mais la sienne avait toujours été une guimbarde, un tas. Ce serait sa faute s'ils crevaient sur la paille.

Commentaire de J. Dubois : «Les expressions familières, les mots argotiques renvoient si clairement aux personnages et à leurs discours que Zola exploite à fond cette ressource.» Il se sert, pour en marquer les limites, de signes particuliers ; d'exclamations comme *oh !* et *ah !* ou d'adverbes comme *donc* ou *justement*, de ces éléments que Gérard Antoine<sup>49</sup> a caractérisés comme une tendance de la langue parlée qui ne se contente pas des éléments classiques de coordination, mais joue de moyens divers pour lier les parties du discours, qualifiés de «succédanés de coordination». L'une des conclusions de cette analyse du fonctionnement de l'indirect libre chez Zola : «en acclimatant le langage populaire aux conventions de l'écriture, l'indirect libre emprunte à ce langage des formes orales qui lui servent de marques distinctives», et puis : «à son tour, le discours narratif emprunte à l'indirect libre un style oral, des éléments de langue familière et quelque chose de la vision subjective».<sup>50</sup>

A propos de l'emploi de l'argot, J.-Ph. Saint-Gérand<sup>51</sup> a souligné l'importance de «l'impact des argots sur le lexique français standard» pour résumer le sens de l'évolution du français en ces termes : «la langue en ses développements quotidiens est appelée à connaître des particularités sociologiques fracturant la belle unité de l'idiolecte national et faisant émerger des formes de parlures qui tendent à se constituer en autant d'hermétolectes».

<sup>48</sup> J. Dubois : *L'Assommoir de Zola — société, discours, idéologie*, Paris : Larousse, 1973 : 151–152 pour les citations.

<sup>49</sup> Dans sa thèse sur *La coordination en français*, Paris : D'Artray, 1958–1962.

<sup>50</sup> J. Dubois : *L'Assommoir de Zola...*, *op.cit.* : 157.

<sup>51</sup> J.-Ph. Saint-Gérand : 'La langue française dans l'histoire', *op.cit.* : XXXIII–XXXIV.

*FIN DE SIÈCLE*

Le Zola de *L'Assommoir* fait parler des ouvriers parisiens, Maupassant qui a appris dans son enfance le patois cauchois (de la région de Caux), fait parler les paysans de sa Normandie natale. Mais le parler paysan n'apparaît d'habitude chez lui que dans les dialogues qui sont transcrits en une écriture à référence phonologique, comme dans la nouvelle *Une vente* (1884) où on voit comparaître devant la cour d'assises deux paysans, accusés d'avoir jeté dans un baril plein d'eau la femme de l'un d'eux<sup>52</sup>. Au cours de l'interrogatoire, la femme Brument fait sa déposition en ces termes :

J'écoissais d'z haricots. V'là qu'ils entrent. Je m'dis «qué qu'ils ont. Ils sont pas naturels, ils sont malicieux<sup>53</sup>». Ils me guettent comme ça, de travers, surtout Cornu, vu qu'il louche. J'aime point à les voirs ensemble, car c'est deux pas grand-chose en société. J'leur dis : «Qué qu'vous m'voulez ?» Ils répondent point. J'avais quasiment une méfiance...

Le prévenu Brument interrompt avec vivacité la déposition et déclare : J'étais bu.

Alors Cornu, se tournant vers son complice, prononce d'une voix profonde comme une note d'orgue : Dis qu' j'étions bus tous deux et tu n'mentiras point.<sup>54</sup>

Ici, une parenthèse, à propos de la représentation du parler paysan dans la littérature française, inséparable du reste de celle de la paysannerie elle-même. Paul Vernois fait remarquer<sup>55</sup> que, depuis George Sand, l'exigence de réalisme conduit «tout droit au cruel dilemme formulé dans *l'Avant-propos* de *François le Champi* : Comment respecter la vérité du langage des paysans, seule image valable de leur tournure d'esprit et l'intelligibilité des termes employés, apanage de la langue nationale,

<sup>52</sup> Brument, qui a besoin d'argent, propose au cabaretier Cornu de lui vendre sa femme au mètre cube. C'est pour mesurer le volume de la femme qu'ils la plongent dans un baril plein d'eau.

<sup>53</sup> C'est-à-dire d'humeur méchante.

<sup>54</sup> Dans un conte souvent cité, *La ficelle*, le narrateur introduit dans son propre discours des normandismes. Quant à l'*authenticité* de la langue des personnages paysans dans ces nouvelles, seuls les dialectologues peuvent en juger. Le lecteur profane ne relève que la présence dans le texte de marqueurs censés représenter le parler paysan en tant que tel. Pour une analyse approfondie de l'oralisation chez Maupassant des différents types de discours, voir M. Syllam : 'La variation dans les dialogues de *Bel-Ami*', *Langue française* 89, 1991 : 35-51.

<sup>55</sup> Dans sa thèse sur *Le style rustique dans les romans champêtres après George Sand—Problèmes de nature et d'emploi*, Paris : PUF, 1963 : 9-10.



dont la large audience rachète mal pourtant l'absence de pittoresque ?» George Sand s'en expliquait en effet dans son *Avant-propos*<sup>56</sup> :

[...] le sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas [...] il faut écrire en français, et ne pas se permettre un mot qui ne le soit pas, à moins qu'il ne soit si intelligible qu'une note devienne inutile pour le lecteur.

Paul Vernois conclut : «Le roman rustique qui s'interdisait d'être une charge sans renoncer à la vigueur et à la couleur des expressions paysannes hésitait entre l'utilisation du fonds linguistique local et celle du français pur et simple.» Ce que Vernois appelle le style rustique, n'est finalement selon lui qu'une création d'écrivain, «non pour reproduire un parler à la fois réel et irréel, insaisissable à travers le kaléidoscope des patois et des disparates des phonèmes, mais bien pour donner à sa propre expression la couleur, l'intonation, le relief et la spontanéité foncière du langage paysan».

A propos de ces parlers régionaux, Jacques Monfrin a noté<sup>57</sup> : «Paradoxalement, les patois n'ont probablement jamais autant retenu l'attention qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où ils commençaient à être menacés de disparition». Toujours opposés au «français national», ils feront l'objet de recherches poussées vers la fin du siècle<sup>58</sup>. Quant au statut même du patois, l'auteur estime que, pour les Français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le mot «a perdu sa valeur péjorative» : en user serait un «plaisir» en même temps que «la satisfaction du besoin de se rattacher à une terre, d'entretenir ou de retrouver à travers les mots quelque peu de la vie des générations passées. Mais bien connaître le patois est aujourd'hui presque un luxe. Combien d'hommes et de femmes de notre pays, et pour combien de temps, pourront-ils le préserver ?»

Dans les œuvres narratives de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le langage parlé en général et le langage populaire en particulier gagne du terrain, mais ils continuent de se déployer, à l'exception notable de Zola, dans les séquences dialoguées. L'essor de la presse et les choix thématiques ne sont pas étrangers à cette pénétration, comme en té-

<sup>56</sup> Cité d'après l'édition en *Livre de poche*, par Maurice Toesca, Paris : Librairie Générale Française, 1983 : 28–29.

<sup>57</sup> J. Monfrin : 'Les parlers en France', in : M. François : *La France et les Français. Encyclopédie de la Pléiade*, Paris : Gallimard, 1972 : 772–774.

<sup>58</sup> Voir pour plus de détail Jacques-Philippe Saint-Gérard : 'La langue française dans l'histoire', *op.cit.* : XLII–XLV.

moignent les contes et nouvelles de Maupassant avec leur population de paysans, de petits employés, de commis-voyageurs, de rentiers, de prostituées, de notables provinciaux et d'aristocrates, chacun avec ses habitudes langagières.

Le service militaire obligatoire, institué en 1872, a fait naître une littérature soit de témoignage (comme *Les sous-offs* de Lucien Descaves), soit humoristique : c'était la naissance du comique troupié dont l'exemple classique a été fourni par Georges Courteline (1858–1929) dans *Les gaietés de l'Escadron*<sup>59</sup>. Ce genre de comique n'est pas seulement de situation et de caractère : il exploite largement le « pittoresque » du langage populaire. Dans l'exemple que je vais citer, les troupiés, en train d'éplucher des pommes de terre, parlent de la « soupe », c'est-à-dire de la nourriture qu'ils trouvent exécrable (le narrateur, lui, se servant des passés simples de rigueur).

[...] Faës dit tout à coup, avec un petit rire malin :  
Eh bé ! dis donc, La Guillaumette, toi qui r'nâcles tant sur la soupe, v'là l'coup pour et'plaindre au colon<sup>60</sup>.  
Toute la chambre ricana. La Guillaumette [...] dit tranquillement :  
Pourquoi que j'y dirais pas ? C'est t'y toi qui m'en empêcheras ? [...]  
Mais Faës haussa les épaules :  
T'y diras *peauzezébie*<sup>61</sup>, v'là tout c'que t'y diras.

Phénomène autrement intéressant et bien plus rare, cet exemple de transcription du parlé en poésie, dans le recueil de poèmes *La muse à Bibi* d'André Gill<sup>62</sup> :

Bon sens d' bon Dieu ! fait-i' un vent !  
J'fais pas quat' pas l'un l'aut'e d'vant.  
J'arriv'rai jamais à Montrouge.  
Qué sal' vent ! C'est pas c'que j'ai bu [...]  
Tiens ! Pig's tu la lun' qui s' balade ?  
Qué qu'a<sup>63</sup> boit donc, c'te bourriqu'-là  
Pour avoir la gueul' blanch' comme ça ?

Des chansonniers comme Aristide Bruant, des poètes comme Jehan Rictus ont exploité les ressources du langage populaire, Jean Richepin

<sup>59</sup> *Escadron* : compagnie d'un régiment de cavalerie. Cité d'après l'anthologie *Humour 1900*, *op.cit.* : 236.

<sup>60</sup> « Colon » pour « colonel », « et'plaindre » pour « te plaindre » (argot de Paris). Cf. Kr. Nyrop : *Grammaire historique...*, *op.cit.* : 393.

<sup>61</sup> *Peau de zébie* : expression vulgaire pour dire « rien du tout ».

<sup>62</sup> Poème intitulé *Nocturne*. Cité d'après l'anthologie *Humour 1900*, *op.cit.* : 429.

<sup>63</sup> Dans des patois modernes ou l'argot de Paris : *a* pour *elle*. Cf. Kr. Nyrop : *Grammaire historique...*, *op.cit.* : 402.

a même écrit dans un argot qu'il qualifiait de «classique» un sonnet, intitulé par lui *Sonnet bigorne*<sup>64</sup>. Quant à Jehan Rictus, Raymond Queneau le cite, avec Henri Monnier, parmi les auteurs de sa jeunesse.

*LE CARCAN DE L'EMPLOI DES TEMPS OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER ?*

Ce n'est pas un hasard que dans son analyse descriptive déjà citée du français parlé à partir d'un corpus recueilli dans la région parisienne, Denise François n'a pas considéré le passé simple et l'imparfait du subjonctif, ces deux temps étant, à de rares exceptions près, hors d'usage dans la pratique quotidienne proprement dite. Il n'en va de même de l'oral public, proche de l'écrit : le passé simple n'en est pas écarté, à la différence de l'oralité spontanée des Français. Quant à l'imparfait du subjonctif, on l'emploie, quand on l'emploie, surtout à la troisième personne.

Roland Barthes<sup>65</sup> a caractérisé en ces termes la fonction du passé simple : «Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience [...]» Le passé simple est «l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert.» «Le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose.» Il garde cette fonction même chez des auteurs qui par ailleurs adoptent la «voix célinienne», comme Christiane Rochefort dans *Printemps au parking*, déjà cité, ou dans les *Petits Enfants du siècle*, une histoire de famille nombreuse, où on en relève cependant un emploi manifestement comique, à propos d'une prise de bec entre Patrick et des jumeaux d'origine extra-conjugale<sup>66</sup> :

<sup>64</sup> *Bigorne*, adj. Argotique : *Le langage bigorne* (G. Esnault : *Dictionnaire historique des argots français*, Paris : Larousse, 1965). Voir pour ces chansonniers et poètes, l'anthologie *Les Poètes du Chat Noir*, Paris : Gallimard, coll. «Poésie», 1996.

<sup>65</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, éd. citée : 25–27.

<sup>66</sup> *Les Petits Enfants du siècle*, Paris : Grasset, 1969, *Le Livre de Poche*, 91.

Vous n'êtes même pas de notre sang, dit-il.

Ton sang, tu peux le foutre au cul, dirent les jumeaux, et le plus près du père reçut une baffe mais s'en foutit, car ils avaient la peau dure.

Le passé simple semble garder sa position privilégiée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà, mais pas à toutes les personnes. Raymond Queneau<sup>67</sup> a, pour sa part, dressé un bilan fort critique :

L'usage de moins en moins grand qui est fait du passé simple est aussi notable. A la première personne, il a à peu près disparu [...] *Nous allâmes, vous allâtes*, ont de plus une allure pompeuse telle que l'usager n'est pas très sûr que ce ne soit pas là un imparfait du subjonctif et craint de l'employer de travers. [...] Dans les manuscrits de jeunes, et même de moins jeunes, on s'aperçoit du malaise provoqué par cette agonie du passé simple. Ceux qui se risquent à l'utiliser écrivent *j'allai*, avec un *s*, comme l'imparfait, les autres y renoncent totalement et n'utilisent plus que le passé composé.

Et Queneau d'ajouter à propos de ce dernier :

Cet usage perpétuel du passé composé tient aussi à l'influence des traductions d'auteurs américains<sup>68</sup> — je ne dis pas à l'influence de la littérature américaine, mais au fait que les traducteurs de romans américains ignoraient l'existence du passé défini. Celui-ci ne subsiste guère qu'aux troisièmes personnes du singulier et du pluriel, et encore, au singulier, il est quelquefois difficile à employer.

L'imparfait du subjonctif commence à traverser au XIX<sup>e</sup> siècle une véritable crise. La grammaire descriptive de Sándor Eckhardt<sup>69</sup> cite cette phrase d'une lettre de Flaubert, à propos des règles de concordance des temps : « Je voudrais que la grammaire soit à tous les diables et non pas *fût*, entends-tu ? » La même grammaire cite aussi Dumas père qui, en donnant dans la bouche d'une paysanne un imparfait du subjonctif, se reprend en ces termes (il s'agit de louer deux chambres) :

Eh bien ! vous les aurez ; mais j'aurais mieux aimé que vous n'en prissiez qu'une. Je n'affirmerais pas qu'elle dit *prissiez*, mais le lecteur me pardonnera d'ajouter cet enjolivement à notre dialogue.

Dans *Germinie Lacerteux*, les Goncourt attribuent par contre à « l'homme élevé par la rue » qu'est Gautruche<sup>70</sup> un emploi éminemment correct, en lui faisant dire : « si, dans les personnes que vous avez celui de connaître, il y en avait comme ça une qui voulût faire une connaissance ... »

Rémy de Gourmont (1858–1915), dans *Le problème du style*, constate<sup>71</sup> :

<sup>67</sup> R. Queneau : 'Écrit en 1955', *op.cit.* : 71–72.

<sup>68</sup> Notamment dans la Série noire dirigée par Marcel Duhamel.

<sup>69</sup> *Francia leíró nyelvtan*, Budapest : Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1952 : 298.

<sup>70</sup> Éd. citée, 206 (chap. XLVIII).

<sup>71</sup> Cité par Kr. Nyrop : *Grammaire historique...*, *op.cit.* : 150.

On ne peut le nier : l'imparfait du subjonctif est en train de mourir. Des formes comme *aimassiez* ont peut-être été rendues ridicules par la floraison assez nouvelle des verbes péjoratifs en *-asser* : *rimasser*, *traînasser*, et par la confusion avec l'imparfait du présent des verbes comme *ramasser*, *embrasser* [...] Le discrédit s'est jeté par assimilation logique sur les formes correspondantes des autres conjugaisons : *vinssiez*, *dormissions* [...] Quant à «il faudrait que nous *sussions* (*savoir*), *reçussions* (*recevoir*), n'hésitons pas à les préférer lorsque nous voulons exciter ou le rire ou la stupeur.»

Ce sera quelque cinquante ans plus tard l'opinion de Queneau qui, de l'évolution de la syntaxe du français depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, retient en particulier la disparition de l'imparfait du subjonctif «tué par le ridicule» :

Les *que je susse*, *que je visse*, n'ont pas résisté aux plaisanteries les plus élémentaires et l'enseignement officiel a même «éliminé ce malheureux temps.»

Le *Colas Breugnon* de Romain Rolland, dont le héros, un menuisier, grand amateur de littérature, vit à l'époque d'Henri IV, recourt systématiquement à l'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait du subjonctif, temps verbaux obligatoires du français écrit de l'époque, mais le respect de la règle produit un effet franchement comique (et certainement voulu) avec l'emploi de la deuxième personne (les «enfants» dont il s'agit, sont les figurines de meubles et de boiseries faits sur commande pour le compte d'un seigneur et que Colas Breugnon retrouve, en visitant le château de ce dernier, mutilées, défigurées par des inscriptions et des coups de flèches :

Ah ! chien, criais-je, fallait-il que j'aménasse dans ta bauge mes beaux enfants, afin que tu les torturasses, mutilasses, violasses, souillasses et commissasses !

L'irrespectueux Alphonse Allais a monté en épingle à la fois le passé simple et l'imparfait du subjonctif dans sa *Complainte amoureuse*...

Oui, dès l'instant où je vous vis,  
 Beauté féroce, vous me plûtes ;  
 De l'amour qu'en vos yeux je pris,  
 Sur-le-champ vous vous aperçûtes.  
 Mais de quel air froid vous recûtes  
 Tous les soins que pour vous je pris !  
 Combien de soupirs je rendis !  
 De quelle cruauté vous fûtes !  
 Et quel profond dédain vous eûtes  
 Pour les vœux que je vous offris ! [...] ]  
 Ah ! fallait-il que je vous visse,  
 Fallait-il que vous me plussiez,

Qu'ingénument je vous le disse,  
 Qu'avec orgueil vous vous tussiez ;  
 Fallait-il que je vous aimasse,  
 Que vous me désespérassiez  
 Et qu'en vain je m'opiniâtrasse  
 Et que je vous idolâtrasse  
 Pour que vous m'assassinassiez !

### LE XX<sup>E</sup> SIÈCLE

Philippe Martinon, dans un livre publié en 1927 et devenu ouvrage de référence par la suite, a dressé un bilan en ces termes<sup>72</sup> :

On a vu plus haut que la langue parlée avait conçu malheureusement une répugnance invincible pour le passé simple, qu'elle a remplacé par le passé composé. Elle montre exactement la même répugnance pour l'imparfait du subjonctif, qui est fort apparenté au passé simple, et même pour le plus-que-parfait du subjonctif, dont l'auxiliaire est lui-même à l'imparfait du subjonctif.

Albert Dauzat, dans *Le Génie de la langue française* (1943), a lancé encore cet appel<sup>73</sup> : «Conservons précieusement les distinctions et les nuances qu'il apporte, en sauvegardant les emplois du subjonctif et en enrayant les poussées de l'envahissant conditionnel.»

A propos du subjonctif, rappelons l'avis de Sauvageot<sup>74</sup> :

L'élimination de l'imparfait du subjonctif, que beaucoup d'usagers ne savent même plus conjuguer, a occasionné un trouble qui déconcerte souvent le sujet parlant. [...] Le point de vue des puristes est simple : s'en tenir aux règles traditionnelles. Mais celles-ci exigent le maintien d'un système où l'imparfait du subjonctif a sa place. Or [...] cette forme est tombée presque totalement en désuétude, et le vide qu'elle a laissé reste béant.

Au XX<sup>e</sup> siècle, toutes ces tendances de rapprochement entre français écrit et français parlé deviennent encore plus prononcées. D'où l'inquiétude des défenseurs du bon usage dont beaucoup ont dû partager l'opinion (et le désespoir) de Philippe Martinon<sup>75</sup> : «Il est assez probable que jamais en France on n'a aussi mal parlé qu'aujourd'hui ; on parle *le français*, mais quant à parler *français*, c'est autre chose.» Et ce n'est pas un

<sup>72</sup> 'Comment on parle en français', sous-titré *La langue parlée correcte comparée avec la langue littéraire et la langue familière*, Paris : Larousse, 381.

<sup>73</sup> H. Meschonnic : *De la langue française*, *op.cit.* : 135.

<sup>74</sup> A. Sauvageot : *Français écrit—français parlé*, *op.cit.* : 103–104.

<sup>75</sup> *La langue parlée correcte...*, *op.cit.* : VI–VII.

hasard si cet éminent linguiste, qui pourtant n'entend pas « légiférer », s'élève résolument contre toute tentative d'intégration du parler populaire : « pas plus que Vaugelas, nous ne pouvons descendre à la langue du peuple : si la prononciation populaire elle-même est sujette à discussion, que sera-ce du parler populaire ? Malheureusement, le parler populaire a terriblement envahi les classes dites bourgeoises. » Contemporaine de l'ouvrage de Martinon, *La Grammaire des fautes* d'Henri Frei (1929) a témoigné au contraire de l'intérêt qu'une linguistique mieux comprise pouvait porter au français parlé et ses valeurs propres<sup>76</sup>.

Dans la littérature de témoignage sur la Première Guerre, on accorde inévitablement une place privilégiée aux simples combattants, les « poilus », et avec eux, au français populaire. La référence de base de cette littérature de témoignage reste *Le Feu, journal d'une escouade* (1916) d'Henri Barbusse.

Dans le chapitre XIII, *Les gros mots*, un de ses camarades demande au narrateur, le caporal Bertrand, un homme instruit dont il sait qu'il prépare un livre sur leur vie dans les tranchées :

Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose : si tu fais parler les truffions dans ton livre, est-ce que tu les f'ra parler comme ils parlent, ou bien tu arrageras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car enfin [...] tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i s disent et qu'i s répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef<sup>77</sup> imprimer.

A propos de la représentation du « langage des poilus », je renvoie à Henri Mitterand, qui a dressé le bilan linguistique de l'oeuvre<sup>78</sup> et de sa valeur documentaire dont voici les principales conclusions :

Barbusse note que la quasi-totalité des combattants appartenaient aux classes pauvres. De là un amalgame de parlers : patois, variétés régionales du français, niveaux divers de la langue familière et populaire, argots, jargons techniques.

Barbusse est le seul à avoir replacé ce langage en situation, en discours, avec les fonctions que lui donnent précisément la situation et le contexte. Il a fait à cet égard oeuvre de linguiste autant que de romancier.

<sup>76</sup> Meschonnic, face à ceux qui accusent de nos jours les « pédagogues d'après 1968 » d'enseigner « à écrire comme on ne doit pas parler », trouve que leur propos « manifeste une ignorance et une incompréhension de la réhabilitation du français parlé, qui ne commence pas en « mai 1968 », mais remonte à *La Grammaire des fautes* d'Henri Frei (H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 288).

<sup>77</sup> *Pop.* au sens de « beaucoup ».

<sup>78</sup> La langue populaire dans *Le Feu. Europe*, septembre 1974, numéro spécial *Henri Barbusse*, 76–81.

*Le Feu* est aussi riche en relevés de prononciation et de syntaxe qu'en relevés lexicologiques. Ces relevés apparaissent principalement dans les dialogues. Mais une osmose s'est produite à cet égard entre le dialogue et le récit. [...] Barbusse se situe ainsi entre le Zola de *l'Assommoir* et le Céline du *Voyage*.

On peut discuter sur l'authenticité. Il n'en reste pas moins que Barbusse a introduit dans son oeuvre la matière même et les structures et les rythmes du discours populaire vécu, dans sa réalité variée, mouvante, imprégnée et dominée par la vie même de ceux qui le parlent.

Cela dit, il convient de noter que le discours populaire chez Barbusse n'est pas un discours sténographié, mais, comme chez les Goncourt et chez Zola déjà, «stylisé». Céline, qui a reconnu sa dette envers Zola et Barbusse, ne fera pas autrement : son langage parlé est lié à la fois à celui d'une communauté linguistique et à son propre univers mental d'écrivain soucieux de suivre sa propre voie et d'avoir sa voix propre<sup>79</sup>. *Le Voyage au bout de la Nuit* (1932) mériterait à lui seul une analyse stylistico-linguistique, rien qu'au point de vue des modalités d'adaptation du langage parlé et de son alternance avec des séquences textuelles parfaitement conformes aux normes du langage académique. On a d'un côté ce monologue après l'éclatement d'un obus meurtrier :

«Un seul obus ! C'est vite arrangé les affaires tout de même avec un seul obus», que je me disais. «Ah ! dis donc ! que je me répétais tout le temps. Ah ! dis donc !» ...

Et cet échange où les incises de style populaire se mettent au passé simple :

Vous n'avez pas une bouteille de vin à me vendre ? que je demandai. [...] Y en a plus ! qu'elle **revint** m'annoncer, la fille...

Roland Barthes cite l'exemple de Céline en ces termes<sup>80</sup> :

[...] la restitution du langage parlé, imaginé d'abord dans le mimétisme amusé du pittoresque [a] fini par exprimer tout le contenu de la contradiction sociale : dans l'oeuvre de Céline, par exemple, l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale ; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit. Sans doute, s'agit-il toujours d'une *expression*, et la Littérature n'est pas dépassée.

<sup>79</sup> Dans *Bagatelles pour un massacre*, cité par Queneau, Céline écrivait : «rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer...» Cf. R. Queneau : 'Écrit en 1937', *op.cit.* : 18.

<sup>80</sup> L'écriture et la parole, dans *Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.* : 59–60.



Comme en témoigne, entre autres, l'emploi systématique du passé simple, y compris à la première personne du singulier et du pluriel : « Ah ! que je **fis**. » « Nous dûmes donc courir les embuscades. . . », « quand nous arrivâmes », « Nous descendîmes vers Saint-Cloud », etc.

Ce qui est plus fort, c'est qu'on trouve même, de loin en loin, des imparfaits du subjonctif. A propos de vieillards impotents : « Dans leur carcasse racornie il ne subsistait plus un seul atome qui ne **fût** strictement méchant. » Et même à la première personne : « Le coeur de Lola était tendre, faible et enthousiaste. Le corps était gentil, très aimable, et il fallut bien que je le **prisse** dans son esemble comme elle était<sup>81</sup>. »

### LE NÉO-FRANÇAIS DE RAYMOND QUENEAU

Celui qui adopte la position la plus radicale dans l'histoire de la prise en charge littéraire du langage populaire, c'est incontestablement Raymond Queneau qui, comme Céline, s'attaque au langage dit littéraire. Le premier chapitre de son recueil d'articles<sup>82</sup> est consacré à la question du « langage parlé écrit » (c'est lui qui souligne), car, comme il l'explique (p. 12) : « il s'agira ici très exactement du passage, pour une langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement), de la phase orale à la phase écrite ». Il va de soi que le traitement du problème suppose la connaissance du langage populaire. Queneau raconte à ce propos (p. 11) : « Je pense que tout dut commencer avec des journaux comme *l'Épatant* avec leurs *Pieds Nickelés*<sup>83</sup>. Et puis il s'est trouvé que j'ai lu très jeune Henri Monnier et Jehan Rictus. C'est par là que j'ai commencé à connaître le langage populaire. Si l'on s'écrie livresque ! livresque ! je n'y contredirai pas. Mais c'est comme ça. » Nous apprenons ensuite (p. 12) le rôle, déterminant, joué par le linguiste Joseph Vendryès qui déclarait, dans son ouvrage *Le langage*, à la lumière d'exemples concrets : « L'écart

<sup>81</sup> H. Meschonnic (*De la langue française, op.cit.* : 300) définit le rythme « dans le langage uniquement » comme « l'organisation du mouvement de la parole dans le langage, dans l'écriture ». Le rythme « permet de *déconfondre* le parlé et l'oral : le parlé est phonique, il s'oppose à l'écrit, et une place est libre pour penser *l'oral* comme primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier. Parlé ou écrit. Rabelais est oral. Mais Proust aussi. Alors que la définition ancienne bloquait la pensée : Céline était « oral », et Proust était « écrit ». Mais Céline imite le parlé, et n'est pas toujours oral — puisqu'il a du faux parlé. »

<sup>82</sup> Écrit en 1937, *op.cit.* : 11–26.

<sup>83</sup> *Les Pieds Nickelés*, héros de bandes dessinées créés en 1908 dans *L'Épatant* par Louis Fortou. C'est un trio de débrouillards peu scrupuleux (Croquignol, Filochard et Ribouldingue) qui ridiculise la police et monte des coups douteux.

entre la langue écrite et la langue parlée est de plus en plus grand. Ni la syntaxe, ni le vocabulaire ne sont les mêmes. Même la morphologie présente des différences : le passé simple, l'imparfait du subjonctif ne sont plus employés dans la langue parlée. Surtout la différence des vocabulaires éclate à tous les yeux. Nous écrivons une langue morte...» Jugement qui, soit dit en passant, était à l'antipode de celui d'Antoine Meillet, cité par Meschonnic<sup>84</sup> : «La langue commune française est une langue traditionnelle, littéraire, aristocratique et qui ne peut être maniée d'une manière courante que par des personnes ayant un degré très élevé de culture. Elle a été créée par le travail d'une élite intellectuelle et d'une élite sociale.» Cet «idéal» a été réalisé par des écrivains tels qu'Anatole France, défenseur à la fois du latin et du français («Quand on n'enseignera plus le latin, la langue française périra...») et dont on a pu écrire tout récemment<sup>85</sup> : «l'on n'enseigne quasiment plus le latin, et il est évident que le français d'Anatole France n'est lui-même plus enseigné, sinon comme langue étrangère».

Parti de ce constat, l'écrivain Queneau en vient à proclamer la nécessité d'un changement radical (p. 19) :

Pour passer du français écrit ancien, né à la Renaissance, fixé au XVII<sup>e</sup> siècle et légèrement rénové par les Romantiques, pour passer de ce langage, qui ne fait que se survivre, à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme, ou révolution : l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe.

Ce troisième français, Queneau l'appellera aussi le «néo-français».

Quant à la syntaxe du français parlé, elle s'éloigne de plus en plus de celle du français écrit, et sur ce point le *Voyage* fourmille d'exemples, comme on en trouve aussi en bon nombre chez Queneau, dans *Le Dimanche de la vie* par exemple : «Il ne se doutait pas que chaque fois qu'il passait devant sa boutique, elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû.»

Le poète Queneau estime que «la poésie est faite au moins pour être récitée» et il parle à ce propos de «l'aberration du *e* muet» (pp. 18–19). Aussi accorde-t-il, toujours à la suite de Vendryès, une attention toute particulière au problème de l'orthographe (p. 20) :

<sup>84</sup> *Op.cit.* : 147–148.

<sup>85</sup> R. Millet : *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, 1993 : 199 (cité par H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 342).

Sans une notation correcte du français parlé, dit-il, il sera impossible (il sera himpossible) au poète de prendre conscience de rythmes authentiques, de sonorités exactes, de la véritable musique du langage.

Quant à l'adoption d'une orthographe phonétique, elle s'impose ; « parce qu'elle rendra manifeste l'essentiel : la prééminence de l'oral sur l'écrit. Il ne s'agit donc pas de réforme, mais de création. »<sup>86</sup>

Comme dans le poème *Maigrir* dont la rédaction date de 1929 ou 1930<sup>87</sup> et dont voici la deuxième strophe :

Lautt jour Bouvar de la Villette  
 V'là jrenconte le boeuf à la mode  
 Jlui dis Tu mas lair un peu blett<sup>88</sup>  
 Viens que jte paye une belle culotte  
 Seulement j'ai pas pu passque  
 Moi jmégris du bout des douas  
 Oui du bout des douas Oui du bout des douas  
 Moi jmégris du bout des douas  
 Seskilya dplus distinglé

D'un tout autre caractère est *Si tu t'imagines*, ce poème de *L'Instant fatal IV*, dont le manuscrit porte cette mention : « Sur un t'aime de Ronsard, pouète françoüé » et qui est en effet une variation sur l'ode à Cassandre (*Mignonne, allons voir si la rose...*) et qui fut inspiré, d'après Claude Debon, par « une déconvenue sentimentale »<sup>89</sup> :

Si tu t'imagines  
 si tu t'imagines  
 fillette fillette  
 si tu t'imagines  
 xa va xa va xa  
 va durer toujours  
 la saison des za  
 la saison des za  
 saison des amours  
 ce que tu te goures  
 fillette fillette  
 ce que tu te goures<sup>90</sup>

<sup>86</sup> *Ibid.* : 25. Claude Debon, dans son *Introduction aux Œuvres complètes I* dans la *Pléiade* (Paris : Gallimard, 1989 : XIX), fait remarquer : « Queneau n'a jamais codifié l'orthographe phonétique, à preuve les graphies différentes d'un même poème » (il s'agit de *Maigrir*).

<sup>87</sup> Cf. la note de Claude Debon, OC I, 1178.

<sup>88</sup> *Blet, blette* : dont la chair, trop mûre, s'est ramollie.

<sup>89</sup> Cf. OC I, 1202, n. 1.

<sup>90</sup> En citant, à propos des procédés de distanciation mis en oeuvre par Queneau,

Renée Baligand<sup>91</sup> souligne à juste titre : «Si néo-français il y a, il s'agit non pas d'un usage commun mais de l'idiolecte d'un poète spirituel».

«Queneau, note Emmanuel Souchier<sup>92</sup>, en citant notamment la célèbre «pentasyllabe monophasée» de *Zazie* («Skeutadittaleur») s'est fait le chantre de cette écriture qui a joué un rôle déterminant dans l'image fort partielle que la critique a longtemps donnée de son œuvre». Le «néo-français», Queneau s'en sert surtout dans ses romans et, en particulier, dans *Zazie dans le métro* (1959), dont on connaît l'hapax-incipit<sup>93</sup> devenu célèbre : «Doukipudonktan», mais là encore relevons la présence du passé simple, décidément résistant : «Doukipudonktan, se **demanda** Gabriel, excédé.»<sup>94</sup>

Mais jusqu'où peut aller la transcription du langage parlé ? Dans *Zazie*, la lisibilité du texte n'est pas vraiment menacée, du moins pour ceux des lecteurs qui possèdent une certaine culture linguistique. La chose se présente tout autrement dans *Écrit en 1937*, où Queneau applique la règle d'après laquelle «toute lettre se prononce, et sans jamais changer de valeur, quelque soit sa position» : «Méزالor, méزالor, késkon nobtyin ! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, renvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonrvyin pa. On lrekonê pudutou, lfransé, amésa pudutou. . . », etc.<sup>95</sup>

---

les six premiers vers du poème, E. Souchier (*Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. «Les Contemporains», 1991 : 194) note que la distanciation humoristique «ne se contente pas des seuls enjeux du procès littéraire et s'attaque au contenu. Ainsi, la «fuite du temps», parangon thématique, est-elle «décapée des rouilles» qui l'étouffaient par le simple jeu phonético-graphique.»

<sup>91</sup> *Les poèmes de Raymond Queneau, étude phonostylistique*, Paris : Didier Éd., 1972 : 81.

<sup>92</sup> *Ibid.* : 248.

<sup>93</sup> *Hapax* : mot ou expression dont on ne connaît qu'un seul exemple dans un corpus donné.

<sup>94</sup> Et ces passés simples traversent tout le texte. Roger Martin du Gard, dans son roman dialogué *Jean Barois* et dans *Vieille France*, est parvenu à s'en débarrasser complètement, en adoptant le *présent* comme temps fondamental du récit.

<sup>95</sup> L'idée d'une orthographe phonétique est fort ancienne en France. H. Meschonnic (*De la langue française, op.cit.* : 232) rappelle le cas du réformateur «radical» Louis Meigret, qui «a inventé sa propre orthographe, pour réaliser une graphie phonétique, dès 1542, dans un *Traité de l'écriture française*.» Tentative d'où il est sorti «battu», note l'auteur qui ajoute ce commentaire : «Heureusement : à voir la peine qu'on a à le lire.» L'orthographe est en fait un facteur de stabilité, chaque mot ayant «une physionomie stable qui permette une identification sémantique immédiate», comme l'a fait remarquer Georges Galichet, auteur de *Physiologie de langue française* (1949), cité par Meschonnic (*ibid.* : 233). Ce n'était pas l'avis de Queneau qui, ayant monté en épingle les inconséquences de l'orthographe du français («un système de graphies chaotiques, absurdes et arbitraires»), fit remarquer : «On dit aussi que les différentes orthographe de *so* (*saut, sceau, sot*) permettent de distinguer ses différentes significations ; dans ce cas pourquoi n'y a-t-il pas

Le «néo-français», malgré son indéniable apport sur le plan de la création littéraire, comme sur celui d'une prise de conscience face aux conventions et aux contraintes du français écrit (littéraire), était condamné à l'échec. Queneau lui-même a dû le constater dans un article publié dans la *NRF* du 1er avril 1969, intitulé *Errata* :

je m'aperçois que les théories que j'ai soutenues à ce sujet n'ont pas été confirmées par les faits. Le "néo-français" n'a pas progressé ni dans le langage courant ni dans l'usage littéraire. Au contraire, il a reculé. Le "français écrit" non seulement s'est maintenu, mais s'est renforcé. On doit en chercher la raison, paradoxalement (ou dialectiquement) dans le développement de la radio et de la télévision [...] qui a répandu une certaine manière (plus ou moins) correcte de parler [...].

Et un an plus tard, il a déclaré dans un article publié dans *L'Express* («Curieuse évolution du français moderne») et repris dans *Le Voyage en Grèce* (1973) : «Le français parlé courant se modèle de plus en plus sur l'écrit, et je crois que ce que les puristes n'auraient pu obtenir, les moyens audiovisuels l'imposent. Bref, c'est une déroute du néo-français<sup>96</sup>.»

Claude Hagège devait, vingt ans plus tard, en venir aux mêmes conclusions<sup>97</sup> : aujourd'hui, «les médias tout-puissants et omniprésents» exercent un «magistère linguistique», alors que «la majorité des francophones de France, qui ne lisent jamais ou presque jamais de livres», sont exposés à leur influence, de même qu'à celle de la télévision : «l'immense diffusion des médias confère beaucoup d'autorité à la parole, orale ou écrite, du journaliste». L'usage est façonné par les médias, avec toutes les conséquences que cela comporte sur «l'insécurité linguistique des classes moyennes» qui ne se fient plus à leurs propres capacités.

---

différentes orthographes pour *son* (possessif, vibration de l'air, rebut de mouture) ?» («Écrit en 1955', *op.cit.* : 77–79).

<sup>96</sup> Textes cités par E. Souchier : *Raymond Queneau, op.cit.* : 252.

<sup>97</sup> C. Hagège : *Le français et les siècles, op.cit.* : 96–97, 105, 115 pour les citations.