

QUAND LA LETTRE S'EFFACE
DEVANT LE TÉLÉPHONE. . .
LE FRANÇAIS PARLÉ DANS DES
ROMANS TÉLÉPHONIQUES : *FIL À FIL* DE
MARGUERITE CASSAN ET *MARDI À L'AUBE*
DE LUCIE FAURE

KRISZTINA KALÓ

Eszterházy Károly Főiskola
Eszterházy tér 1.
H-3300 Eger
Hungary
olak@ektf.hu

For centuries the letter was considered to be the best way of communication when meeting was impossible between people far away from each other. At modern times we also have the telephone to bring our family or friends closer. A telephone conversation is more personal, more vivid and takes less time. 18th century French literature produced fictive letters to create fascinating novels. Two contemporary authors, Marguerite Cassan and Lucie Faure, attempted to do the same with fictive phone-calls in their novels: *Fil à fil* ("Line to line") and *Mardi à l'aube* ("Tuesday at dawn"), respectively. An evident outcome of the "live" conversations is that the language of the novels is strikingly close to spoken French. The present paper wishes to detect the *modus operandi* of creating the illusion of spoken language in writing.

Il semble que notre culture privilégie l'écrit et tient un peu à l'écart la langue parlée. C'est à l'énonciation écrite que nous avons l'habitude d'attribuer des qualités comme la stabilité, le soin ou la précision. L'art de bien écrire, de maîtriser l'orthographe et la syntaxe est le fruit d'un long apprentissage. Ce savoir était le privilège d'une élite pendant des siècles et ne cesse d'être un pouvoir aujourd'hui encore. Certes, la réalité est beaucoup plus nuancée en faveur de la langue parlée. Néanmoins, le résultat d'un pareil jugement, disons normatif, est que la langue parlée

est souvent confinée à une position marginale, et qu'elle est plus rarement prise comme objet d'étude par des chercheurs. Cette négligence semble se réparer de nos jours, car depuis une quarantaine d'années, nous voyons un intérêt croissant à l'égard de la langue parlée. De plus en plus nombreux sont les terminologues, les lexicographes, les spécialistes de la sociolinguistique et de la communication qui basent leurs recherches sur des corpus parlés¹.

En fait, les procédés oraux ne sont pas négligeables dans notre communication quotidienne. Considérons l'usage oral de la langue à la radio, à la télévision, au téléphone, au théâtre, au cinéma, au cours de l'enseignement, lors des interviews, des renseignements, des entretiens, des conversations, des réunions, etc. Dans ces situations nous témoignons de l'existence d'un langage qui remplit des fonctions semblables, mais non identiques à la langue écrite², d'où la conclusion de Ludo Melis, à savoir qu'«on ne peut ni traiter l'oral comme un reflet, dégradé, de l'écrit comme le suggèrent certaines opinions traditionnelles, élitaires ou scolaires, ni l'écrit comme une approximation très imparfaite de l'oral, comme le suggèrent certaines démarches linguistiques»³.

Rien de surprenant, à nos yeux, que la littérature des XX^e et XXI^e siècles reflètent l'existence de ces deux systèmes «semi-autonomes» et «interdépendants»⁴. Depuis les premières hardiesses de Jarry, de Céline et de Cocteau, de nombreux auteurs écrivent comme nous parlons. (Pour voir quelques-uns d'entre eux, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les actes de la section littérature de notre colloque.)

Au sein de cette littérature «orale», le hasard nous a conduite à découvrir deux romans français contemporains, dans lesquels la communication orale, plus précisément les conversations téléphoniques—que Blanche-Benveniste définit l'un des six genres majeurs pour l'oral⁵—occupent une place extrêmement importante, voire capitale. Notre ana-

¹ Nous pensons notamment à l'Equipe DELIC à l'Université de Provence, à leur revue *Recherches sur le français parlé*, au Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe dirigé par Claire Blanche-Benveniste, au *Dictionnaire du français parlé* de Charles Bernet et de Pierre Rézeau (Seuil, 1989 et 1991), et au colloque *Le français parlé au XXI^e siècle: normes et variations*, à l'Université d'Oxford en juin 2005. A une échelle plus modeste, ce colloque s'inscrit avec pertinence dans cette même lignée.

² Cf. L. Melis: 'Le français parlé et le français écrit, une opposition à géométrie variable', *Romaneske* 25, 2000: 56–66.

³ *Ibid.*: 59.

⁴ *Idem.*

⁵ C. Blanche-Benveniste: *Approche de la langue parlée en français*, Paris & Gap: Ophrys, 1997: 55–56.

lyse portera donc sur *Fil à fil* (1965) de Marguerite Cassan⁶ et sur *Mardi à l'aube* (1974) de Lucie Faure⁷, exemples de «pâte bien pétrie» de l'écrit et de l'oral. Nous allons examiner de plus près quelles sont les possibilités de transcrire la langue parlée pour produire le degré maximum de l'illusion de l'oralité dans une œuvre qui ne peut pourtant pas se débarrasser de sa matérialité, de papier et d'encre.

Mardi à l'aube est au fond un roman de la solitude et de la non-communication. Son protagoniste, Renaud a quarante ans ; c'est un homme d'affaires comblé, envié, apparemment entouré d'amis, mais lui, il se voit tel qu'il est : las du vide de son existence. Nous sommes les témoins de ses malaises qui commencent un lundi soir, de ses souffrances de la même nuit et de sa décision de mettre fin à une existence qu'il juge indigne de l'homme. Nous pouvons lire les transcriptions de ses derniers entretiens téléphoniques dont il prend l'initiative cette nuit-là. En fait, ce sont ses ultimes tentatives d'établir un contact avec le monde extérieur. Incapable de communiquer son désir d'être écouté, il renonce à tout espoir et il décide d'«enjamber son balcon» . . . mardi à l'aube.

Fil à fil, par contre, est un roman de la communication, celle entre les membres d'une même famille et de leurs amis, de leurs connaissances, à Paris, à Carros (les Alpes-Maritimes), à Londres et en Espagne. Par rapport à l'ambiance méditative de *Mardi à l'aube*, le rythme de la vie de cette famille est drôlement accéléré : Nicole Grangevin, jeune fille provençale arrive à Paris pour faire des études et l'expérience de la vie ; la baronne Olympe de Saint-Combre, sa marraine s'entoure d'amis ex-

⁶ Marguerite Cassan (1923–1989) : comédienne, scénariste, interprète, romancière et nouvelliste. Elle a joué, par exemple, dans *Sylvie et le Fantôme* (1945) de Claude Autant-Lara, *Les sept péchés capitaux* (sept courts métrages de sept réalisateurs différents en 1952), dans *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) et *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1971) de Jean Renoir et dans *La rupture* (1970) de Claude Chabrol. Elle a fait l'adaptation filmique *Le troisième cri* (1974), et l'interprétation des œuvres littéraires pour jeune public dans les années 1990. Ainsi elle a accumulé beaucoup d'expériences sur les performances orales. Elle a publié également deux recueils de nouvelles : *A développer dans l'obscurité* (1967) et *Histoires à côté* (1963). En parlant de son seul roman, *Fil à fil*, toutes nos références renvoient à l'édition de Robert Laffont en 1965.

⁷ Lucie Faure (1908–1977) : fondatrice de *La Nef*, revue politique et littéraire, assistante politique de son mari, Edgar Faure, maire d'une petite commune du Jura, membre du Comité des Programmes de l'O. R. T. F. et du jury Médicis. Auteur de nouvelles et de romans, dont quelques titres : *Les Passions indéçises* (1961), *Les Filles du Calvaire* (1963), *Variations sur l'imposture* (1965), *L'Autre Personne* (1968) et *Le Malheur fou* (1970). Pour la version filmique de ce dernier, elle a écrit aussi les dialogues : un fait que nous tenons important en tant qu'une expérience d'«écrire l'oral». Pour *Mardi à l'aube*, nos références renvoient à l'édition de la Librairie Jules Tallandier, le Cercle du Nouveau Livre, 1974.

travagants et se fatigue à organiser ses fameux dîners de vendredi ; Daniel Vauthier-Leroy, trente-cinq ans, neveu de la baronne, décorateur et aventurier notoire, conclut un mariage blanc pour des raisons financières avec une dame de soixante-dix ans, qui est en fait la grand-mère de Nicole ; Olga Simpson divorce, séduit Daniel et le ruine ; Pierre Santaldi est l'auteur de mauvais romans et s'éprend de Nicole tout comme son fils, Michel ; l'abbé Triton lutte contre le mariage d'intérêt ; le comte Marcoussi ayant volé des bijoux dans un hôtel s'enfuit, pour ne mentionner que quelques-uns des épisodes et des personnages. Les participants de ce remue-ménage se donnent des coups de fil pour raconter, pour demander, pour annoncer, pour calomnier, pour expliquer, pour s'excuser, pour inviter ou pour avertir.

Il ressort de ce qui précède que les deux romans n'exploitent pas le téléphone de la même façon. Ce moyen de communication est, au début, un outil quotidien au bureau de Renaud (*Mardi à l'aube*). La sonnerie mesure le succès de l'entreprise⁸ et son silence marque la solitude du « triste amuseur » (p. 18) après sept heures du soir. Au fur et à mesure que la nuit avance, le téléphone s'impose presque comme un personnage :

- (1) « Enfin son [Renaud] regard se posa sur cette boîte noire rectangulaire et lourde qui contenait tous les possibles. » (p. 30)
- (2) « La boîte noire l'inquiétait et le fascinait tout à la fois. Elle le rassurait aussi, puisqu'en somme tout dépendait d'une décision, de sa décision. » (p. 32)
- (3) « Aucun doute, la boîte noire le narguait. Par l'entremise du cadran aux dix petits yeux blancs. » (p. 34)

Au fond, le téléphone ne remplit pas ici son rôle d'instrument de communication, il représente plutôt l'échec de toute communication. Évidemment, le canal d'une communication n'en garantit pas l'efficacité, les hommes doivent savoir s'en servir :

- (4) « Bougera. Bougera pas. La décision lui [à Renaud] appartenait. A lui seul. Aux mécaniques, si perfectionnées soient-elles, il manque ce pouvoir qui échoit à l'homme. Le cadran tenterait peut-être de résister à la pression des doigts. Ce ne serait pas la première

⁸ Le protagoniste organise des anniversaires, des vernissages et des soirées commandés par les riches Parisiens qui s'ennuient.

fois qu'il lui jouerait des tours. La tonalité pourrait faire défaut aussi, alors Renaud serait vraiment isolé. En plein Paris. Cela arrive. [...] Ne pas penser à ces contretemps possibles. La vraie difficulté n'était pas là. Elle résidait ailleurs. Et lui seul en était le maître.» (pp. 34–35)

La vraie difficulté est de trouver quelqu'un à qui se confier, à qui communiquer son désir secret d'être entendu. Renaud n'espère qu'une voix «qui lui témoignerait un intérêt gratuit. Sans rien attendre en retour. Une voix qui écarterait toute demande, mais au contraire offrirait : temps, appui, sollicitude». (p. 98) Mais Renaud vit dans un monde égoïste, le Paris des années soixante-dix : «Paris, capitale du monde ? Capitale de la solitude plutôt.» (p. 97)

Certes, la préciser de l'époque est inutile, puisque «la non-communication est de tous les temps»⁹. Pour Renaud, le téléphone devient un compagnon infidèle. Vers minuit, comme il respecte le repos des autres, «le téléphone ne lui servait plus» (p. 139), et vers deux heures du matin «[...] il était libéré de cet appareil désuet sur lequel il jeta un regard condescendant. Comment avait-il pu attendre un quelconque bienfait d'une conversation où chacun n'écoute que les mots qu'il profère avec assurance ?» (p. 191) Quelques heures plus tard, en préparant le décor de sa disparition, Renaud se prend la jambe dans le fil du téléphone et le fil casse net, arraché du mur :

- (5) «Renaud regarda cet objet devenu muet, cet objet qui l'avait occupé de si longs moments et qui n'avait jamais transmis que cette incommunicabilité froide, origine — entre bien d'autres signes — de sa détermination. Symbole sans doute que cette pénultième rupture avec le monde qui l'entourait. Le silence prenait un sens nouveau, puisque Renaud ne pourrait plus le rompre, même si, contre toute attente, le désir lui venait d'entendre une dernière fois une voix humaine. Il avait cru déjà éprouver toutes les formes de la solitude, mais alors, les autres existaient encore. Au moins virtuellement : il suffisait d'un geste pour être relié à eux. A présent, c'en était terminé. Les derniers liens étaient tranchés. Et sans doute, une fois encore, n'était-ce pas par hasard si Renaud, après s'être conduit avec une telle maladresse, oubliait que chaque pièce de l'appartement comportait un appareil semblable.» (pp. 221–222)

⁹ *Lucie Faure ou la solitude*, propos de l'auteur recueillis par Mathieu Delmer, dans un dossier annexé à *Mardi à l'aube*, p. 4.

Dans l'autre roman, *Fil à fil*, le téléphone fait rarement l'objet de la conversation. On n'y pense pas, on n'en médite pas : on s'en sert. Le téléphone donc implique un silence pénible et la non-écoute d'un côté, et des pétilllements de mots, une intrigue sinueuse de l'autre.

Du point de vue de la technique narrative, les deux romans montrent également de grandes différences. Dans *Mardi à l'aube*, nous voyons une narration — disons — classique, de type balzacien : il y a un narrateur omniscient et omniprésent qui guide le lecteur. Grâce à lui, nous apprenons assez du passé du protagoniste pour comprendre sa fatigue et son sentiment du vide : sa famille était «le lieu privilégié des malentendus et des occasions manquées» (p. 125.), son père est alcoolique, sa mère est aigrie ; il a fait des études, car c'était obligatoire, enfant «toujours solitaire» (p. 12.), d'un caractère «obstiné, nerveux, irritable» (*idem.*). Il a dû ses premières expériences sexuelles à des professionnelles, il n'a donc pas appris à aimer, son mariage a été une déception qui a fini par le divorce, etc. Ce narrateur extradiégétique nous oriente aussi pendant les entretiens téléphoniques : il transmet les pensées des personnages et il commente les répliques. Ainsi, la majeure partie de la narration se fait à la troisième personne du singulier, et le *je* des entretiens n'intervient qu'à des moments exceptionnels. Cette technique nous fait penser à l'insertion des lettres dans un récit où des glissements d'un point de vue à l'autre enrichissent la narration.

Dans *Fil à fil*, par contre, les appels structurent complètement le roman. L'action se déploie au cours des cent-quarante-neuf entretiens téléphoniques, sans l'intermédiaire d'un narrateur. Des allusions seules faites aux rencontres personnelles ou aux lettres écrites. Le point de vue y change sans cesse, car chaque personnage principal, en décrochant le récepteur, devient narrateur à son tour. Ce qui rend la lecture encore plus fascinante, c'est que nous n'entendons jamais la voix à l'autre bout de la ligne. Autrement dit, «l'unité minimale de conversation»¹⁰ y apparaît tronquée. Pour garder la cohérence de la conversation aux yeux du lecteur, il semble nécessaire de faire répéter des questions aux personnages, comme s'ils voulaient vérifier s'ils les ont bien entendues. Dans des cas évidents, la lecture ressemble à l'exercice scolaire de reformuler la question d'après la réponse.

Le téléphone domine le roman à un tel degré que les personnages

¹⁰ L'unité minimale d'une conversation est un échange de «stimulus/réponse», autrement dit une «paire de répliques». Cf. D. André-Larochebouvry : *La conversation quotidienne. Introduction à l'analyse sémio-linguistique*, Paris : Didier, 1984 : 15–16.

sont à identifier par leur numéro de téléphone¹¹. En tête des entretiens nous ne trouvons donc que le numéro de l'appelant et celui du correspondant — tout comme dans certains romans épistolaires où l'éditeur fictif fournit des informations « hors-texte » sur l'identité du destinataire et du destinataire. Ainsi, à plusieurs moments, nous avons l'impression de lire un roman par lettres. Seulement, c'est le téléphone qui assume *grosso modo* le rôle de la lettre¹². Ce qui revient à dire que nous avons affaire, dans la fiction, à la substitution de la langue parlée par la langue écrite. Le téléphone en tant qu'instrument de la communication, implique l'emploi de la langue parlée dans ces romans. Pourtant, la situation est paradoxale, puisqu'au niveau fictionnel un roman téléphonique fait appel à la voix et à l'oreille, mais la perception — de la part du lecteur — reste toujours visuelle et non auditive. C'est une expérience semblable à la lecture d'une partition ou d'un livret.

Si dans *Mardi à l'aube*, on relève moins de traces de la prosodie que dans *Fil à fil*, on en trouve néanmoins un certain nombre. La plus visible est la ponctuation, qui nous semble très riche et fréquente. Les trois points de suspension nous donnent l'illusion de l'hésitation, de l'étonnement, des phrases inachevées ou d'une énonciation spontanée (pp. 39, 47, 48, 69, 150). Ailleurs, ils font allusion à une réaction tardive (p. 161) ou encore à une information qui est partagée par les interlocuteurs, donc il n'est pas nécessaire de la rendre explicite (p. 57). Les points d'interrogation multipliés marquent l'incertitude, la quête d'une affirmation ou l'indignation. D'autres éléments quasi-prosodiques qui s'y accumulent sont des interjections : « ah ! » (pp. 43, 102, 139), « oh ! » (pp. 59, 72, 74, 104, 109, 158), « eh bien ! » (pp. 43, 65, 162, 193), « eh oui ! » (p. 162), « eh là ! eh là ! » (p. 129) ou la question qui attend une

¹¹ Il y en a vingt-six au total, plus douze numéros de boutiques/bureaux/bar/etc., ce qui met à l'épreuve la mémoire du lecteur. Ceux qui ne se débrouillent pas aisément à cette « époque de matricules », peuvent recourir au tableau des personnages au début du roman, qui se présente comme la distribution des rôles sur une affiche de théâtre.

¹² Evidemment, les moyens de communication (tête-à-tête, téléphone, lettre, etc.) ont leurs avantages et leurs désavantages respectifs, et ils ne sont pas toujours interchangeables. L'abbé Triton, par exemple, fait ce reproche à la baronne : « [...] j'aurais préféré avoir cette conversation de vive voix, mais votre absence volontairement prolongée et les ricanements du secrétaire de la mairie m'ont mis dans l'obligation de vous appeler » (p. 85). Daniel dit à Olga au moment de fuir pour trois jours pour conclure le mariage : « Justement, je préfère vous le dire par téléphone, devant vous, je n'aurais jamais eu la force et vous auriez bien trouvé le moyen de me retenir. » (p. 94) Et Mémé dit à M. Pascal à propos de la lettre de Nicole sur le mariage : « Eh bé, chapeau, qu'est-ce que j'ai pris ! Elle [Nicole] me traite dans sa lettre ! ... Et à lire, c'est peut-être pire qu'à entendre. » (p. 99)

approbation, «hein?» (p. 131). La langue parlée «très familière»¹³ est caractérisée par l'emploi de *quoi* dans des interrogations disjonctives où le pronom interrogatif perd sa valeur propre. Dans ce roman, nous en trouvons aussi un exemple : «Tu avais la main sur l'appareil ou quoi?» (p. 64), mais *quoi* s'emploie également dans des exclamations comme «Une bonne journée quoi!» (p. 103)

L'usage familier de la langue se reflète aussi dans des phrases elliptiques : «Enfin, ça n'a pas collé, inutile de se lamenter, pas vrai?» (p. 72) ; «Très gentil ça.» (p. 147), tout comme dans le lexique argotique ou populaire : «dingue» (p. 69), «marrant» (p. 107), «couci, couça» (p. 128), «côté fric» (p. 130), «magot» (p. 130), «fiston» (p. 131), par exemple. Nous avons trouvé une occurrence de l'article défini devant un nom propre : «Fidèle à la poste, la Fernande» (p. 128), qui caractérise la langue parlée familière. A ces reproductions plus ou moins fidèles de la langue parlée, nous pouvons ajouter le rituel du téléphone pour décrocher le combiné («Allô! Allô!», p. 38).

Pour créer l'illusion de l'oral, l'auteur de *Fil à fil* est encore plus inventif. Sur le plan graphique, outre les trois points de suspension particulièrement fréquents, nous trouvons des lignes entières pointillées pour marquer l'attente ou le changement de locuteurs (pp. 11, 181, 182, 183, 228, 248). Les mots sur lesquels les locuteurs s'appuient à l'oral sont imprimés tout en majuscules (par exemple, pp. 21, 74, 94, 105, 126, 160, 168(!), 196, 198, 200, 220). Au fait qu'un personnage martèle ses mots correspond la coupure en syllabes : «l'abside a un trou... Comment? Je dis : l'ab-si-de a un trou... oui, c'est ça...» (p. 17).

Pour marquer la situation communicationnelle souvent interrompue, dérangée ou coupée, l'auteur fait recours à la troncation, apocopes dans la plupart des cas : «bonj...[-our]» (p. 21), «les champi...[-gnons]» (p. 34), «je voudr...[-ais]» (p. 58), «c'est pas croya...[-ble]» (p. 81), «[...] j'appelle Babylone depuis un temps inf...[-ini]» (p. 201), «Ma tante Oly...[-mpe]» (p. 202), «Pourquoi faut-il que je mange du ch...[-eval]» (p. 221). On en trouve d'autres qui évoquent, par l'intermédiaire des apocopes et des aphérèses, le langage de Zazie : «[...] mais z'êtes suffisamment en vue» (p. 217), «t'as fini» (p. 44), «Oh, j't'en veux pas.» (p. 181), «çui-là» (p. 190).

Le langage que l'auteur prête à ses personnages abonde en phrases elliptiques, tout comme nous éliminons les éléments superflus dans une conversation :

¹³ Cf. M. Grevisse : *Le bon usage*, 12^{ème} édition refondue par André Goosse, Paris : Duculot, 1991 : 626.

- (6) «A dîner ? Mais c'est que... Si, si, je suis libre, pensez !... Mercredi chez Lipp ? Avec plaisir... A quelle adresse, s'il vous plaît ? Non, jamais encore... merci... A quelle heure ?...» (p. 50)
- (7) «[...] c'est un masque ? ... Huile et jaune d'œuf, un vulgaire remède de bonne femme !... Comment ? L'huile de vison et l'œuf de tortue ? évidemment la mayonnaise est plus surprenante !» (p. 131)
- (8) «Si, si, vous viendrez : j'ai une surprise, petite vilaine, je vous tiens... Oui, votre horoscope... Tout à fait extraordinaire...» (*idem.*)
- (9) «Moi ? D'excellente humeur.» (p. 174)

Au sein de l'ellipse, l'absence du pronom personnel marque encore plus fort l'influence de l'oral sur l'écrit¹⁴. Car le français parlé refuse souvent le double système de la conjugaison verbale, c'est-à-dire la conjugaison par flexion et par les pronoms. A l'exemple des langues qui omettent facilement le pronom personnel sans brouiller le sens de l'énonciation, le français parlé a aussi tendance à se passer des pronoms personnels dans des cas des constructions impersonnelles avec le verbe *falloir* : «Ben, c'est drôlement gentil, fallait me le dire, ça fait plaisir...» (p. 189); «Faudra plus qu'on se voie tous les deux seuls...» (*idem.*); «Faudrait avoir les clés» (p. 218); ou dans d'autres cas où nous avons un sujet véritable, identifiable du contexte: «Veux pas vous faire un dessin» (p. 217); «Alors, si c'est d'accord, vais conseiller à cette brave femme d'aller habiter là-bas; peut très bien s'organiser une petite vie tranquille, faut lui permettre d'amener ce vieux machin qui la suit partout» (*idem.*); «Sais bien qu'elle possède une maison» (p. 218)¹⁵.

Etant donné que la langue parlée est plus économe que la langue écrite, elle se contente d'exprimer la négation avec un seul élément. Évidemment, c'est la consonne occlusive de *pas* qui porte un trait plus distinctif, ainsi la particule de négation *ne* sera omise: «c'est pas vrai pas ce que je dis ?» (p. 133); «enfin c'est pas votre faute, pardi.» (*idem.*); «C'est pas mademoiselle Berthe ?» (*idem.*); «s'il fait choisir un vieux, çui-là est

¹⁴ Ici, nous entendons par *l'écrit* la transcription textuelle de l'oral et non la langue écrite proprement dite.

¹⁵ Ce procédé est encore plus intéressant qu'il va à l'encontre du français oral où, au moins au singulier, le pronom seul montre souvent la personne et le nombre. Pour l'analyse de ce phénomène, conférez les travaux du groupe de recherches *Français parlé, corpus et recherches dans les pays nordiques* , notamment l'activité de Hanne Leth Andersen, maître de conférence à l'Université d'Aarhus, Danemark.

pas pire que les autres» (p. 190); «Il aime rien tant que me sortir [...]» (*idem.*); «[...] et seule avec toi je peux pas tenir, mes jambes flageolent, je tombe où je peux, et toi, tu profites... Mon biquet!» (*idem.*); «on aurait mieux fait de pas se remettre.» (*idem.*); «ça trompe pas» (p. 224); «Oh! la canaille, pas bête, dites» (*idem.*).

Un procédé qui semble illogique, et par conséquent produit un effet comique (ou absurde) à l'écrit, c'est quand le personnage épelle son nom: «Nous sommes monsieur Vauthier-Leroy... avec un t et un h» (p. 191). Pourtant, c'est indispensable, si l'auteur veut rester fidèle à la fiction de l'oralité.

Cet attachement au réel a aussi comme résultat les passages intercalés entre parenthèses. Certains personnages, quand ils sont obligés d'attendre le correspondant souhaité, parlent à quelqu'un d'autre :

(10) «Oui, je ne quitte pas. (Marie-Jeanne, vous me ferez penser à écrire à l'abbé Triton.) Allô... allô... Non, je ne parlais pas, enfin je ne VOUS parlais pas, je parlais à ... Mais oui, je suis là, j'attends... (Marie-Jeanne, il faudrait voir aussi ce qui nous reste comme whisky; pour le cognac, il faut en redemander de la propriété, ah! et du thé, vous prendrez du Ceylan, la présidente ne supporte pas le Chine, et puis...) Allô, allô, Nicole, c'est toi?...» (p. 23)

(11) «Non, je ne quitte pas... (Marie-Jeanne, vous me ferez penser à commander des biscuits chez Hédiard, avec les épices... Notez, voulez-vous: biscuits au citron, au gingembre, aux algues, amai-grissants...) Allô? ... Non, je ne veux pas de bains, je veux Iris, non ce n'est pas un régime, je parlais à ma femme de chambre... Allô... Oui... C'est vous, Iris?» (p. 131)

(12) «Oh, chérie, attendez, je m'assieds... Non, Alfred, ce n'est pas grave... Je parle à Alfred, il dit que je suis écarlate.» (p. 81)

D'autres signes de l'oral transposé sont les lapsus: «A huit heures et demie; comment? ... Vous avez raison, je veux dire sept heures et demie, je suis bouleversée par ce que vous me dites» (p. 36.); les balbutiements: «Quand je lui ai téléphoné la semaine dernière pour... Pour quelle raison? Mais c'est simple, je vais te le dire... Je lui ai téléphoné pour... pour lui demander s'il allait t'engager pardi, voilà, c'est pour ça!» (p. 153); les répétitions affectives: «je vais vous dire aussi pour-

quoi je suis so, so, so sad...» (p. 179)¹⁶; les exclamations : «Oh! Oh! Oh! non, je ne gémiss pas, je ris...» (p. 81), «Ouh! Ouh! j'ai mal à la mâchoire...» (*idem.*), «Oh! Oh! ... Non, l'Eglise n'admet pas ce genre d'union dicté uniquement par l'intérêt.» (p. 86), «Pff, il ne sait pas ce qu'il veut; il est complètement envoûté...» (p. 157), «Ooooooh! Vous pouvez compter dans la liste avec mon clip tout neuf, offert à peine... What a shame! Ooooooh! Non, je ne peux déposer plainte...» (pp. 176–177), «Ah! don't forget, lundi matin au plus tard.» (p. 180), «Hou! terrible, tu es terrible! Je t'adore!» (p. 227) et les calembours, souvent sources de malentendus au téléphone, en tant que résultats d'une forme phonique semblable ou identique :

- (13) «[...] la baronne m'a pris la main et m'a dit : «Ma pauvre, il faut faire quelque chose, ça urge...» Non, pas ça purge, ça URGE, ça presse, quoi! ...» (p. 74)
- (14) «A Coulangis, ma tante est maire, c'est ce qu'il y a de plus simple... Maire, MAIRE... Ne soyez pas ridicule, mon vieux, à l'âge de ma tante! ...» (p. 80)
- (15) «[...] je vais passer à des choses plus saines, étudier des dossiers, vérifier des tissus, faire des dessins... Je dis des dessins... Coquine! je les connais bien vos seins, et je souhaite ne pas les évoquer pendant mon travail...» (p. 95)
- (16) «[...] de la tarte aux pommes et des calissons... des calissons d'Aix, je n'ai pas dit des polissons...» (p. 121)
- (17) «C'est juste, elle pensait décoration et non justes noces, je n'ai pas dit : «juste nose»... Darling, vous êtes adorable...» (p. 188)¹⁷.

Jusqu'ici nous avons considéré les possibilités de rendre, en écrit, des énonciations orales relatives à la situation de la communication. Voyons dans la suite comment transcrire les idiolectes et comment cette transcription devient la source d'humour dans un texte qui parvient à faire écho à la prosodie. Les personnages les plus marquants de ce point de vue sont Mrs. Simpson, Mr. Simpson et le comte Marcoussi. Olga

¹⁶ Nous signalons dès maintenant les intrusions de l'anglais que nous pouvons observer dans ces dialogues et que nous expliquerons plus loin.

¹⁷ Ce dernier exemple est peut-être un intrus, puisque les éléments soulignés sont plus proches d'allophones ou d'homographes que de véritables calembours.

Simpson est une jeune femme d'origine russe, mariée à un Américain (d'où vient son surnom Cocavodka). Elle a un double accent bizarre en français, «on aurait dit madame Popesco dans un vesterne» (p. 153). Daniel l'imite ainsi : «Vous croyiez que j'étais enfoui ? Où ça ? ... Ah ! ENFUI...» (p. 94) ; «Je ne suis pas «crouel», comme vous dites, mais je dois travailler» (p. 95). D'autres points de vue non plus, elle ne parle qu'un français approximatif : «même en week-end Edwin trop busy... busy, occupé, c'est ça...» (p. 20) ; «Décidément, elle [Nicole] s'est bien délurée... Délurée ? Ça veut dire dévergondée, si vous voulez. «Putanisée» ? C'est beaucoup dire, mais ce n'est pas très éloigné...» (p. 139). Le solécisme de ce personnage renforce davantage son caractère comique : «Je viens chez toi... For ever ! Je fais bagage.» (p. 114) ; «Hello, Edwin, Olga speaking... Dear, l'avocat tout à fait sympathique... Je crois que c'est très possible arranger le divorce...» (p. 160) ; «J'ai besoin dans vos bras et dans ce petit flat arrangé par votre goût français ! ... Justement, je voulais dire : peut-être je ne peux pas meubler comme vous avez idée à cause je n'ai pas tellement d'argent...» (p. 179).

Le lexique russe clairsemé produit également un effet comique, puisque les mots sont transcrits en lettres latines : «Danouchka maïa» (p. 61), «kak jal» (*idem.*), «dourak» (*idem.*), «dosvidanie» (pp. 61, 69, 187), «ia jdou» (p. 62), «douchka» (p. 69), «kak ia rada !» (pp. 104, 137), «spassiba» (p. 145), «ia jelaiou spat» (p. 145), «Krassivaia !» (p. 160), «potchemou ?» (p. 176), «chto ?» (pp. 176, 179).

Tandis que le lexique anglais, encore plus fréquent, donne l'impression que le personnage en question parle le français d'une manière fort lacunaires : «Hello, Mrs. Simpson speaking... Oh ! that's you ! ... chère baronne... C'est tellement séduisant de vous entendre... dear, dear, dear...» (p. 20) ; «c'est plus jeune, I beleive» (p. 140) ; «Hello, Edwin, Olga speaking... Dear, l'avocat tout à fait sympathique...» (p. 160) ; «Si vous voulez. Yes, you must coming [*sic*].» (p. 177) ; «Edwin, nous resterons bons amis, I am sure... Dans une heure downstairs.» (p. 178) ; «Yes, Edwin is a cruel man... [...] Il faut un mari français, so sweet, so clever... No, darling, je suis comme une petite fille, I would like to be a swallow and you should be my roof...» (p. 179) ; «j'avais si terriblement peur something wrong...» (p. 187).

Son mari, Edwin n'est pas moins comique quand il s'efforce de parler en français : «Très mal, je suis mécontent contre vous... Je laisse libre, je suis bon compreneur, mais tout de même, deux, trois week-ends without you...» (p. 112). Antoine Marcoussi, le comte voleur, est encore plus charmant avec son accent italien :

- (18) «Allô, Mrs. Simpson ? Comte Marcoussi à l'appareil. . . Excellent. . . Zé souis heureux qué lé hasard nous ait fait descendre dans lé même hôtel, zé m'en voudrais dé vous importouner, sère madame ; z'ai pris la liberté dé vous appeler pour vous rassurer. . . Z'ai retrouvé vos gants dans mon sac de voyaze, ils avaient dou tomber quand nous avons quitté l'avion. . . z'étais certain qué ces gants étaient vôtres, dé si petites mains ! . . .» (p. 141)

Le vocabulaire de sa langue natale s'intègre aussi dans ses phrases françaises, comme nous l'avons vu dans le cas d'Olga :

- (19) «S'il vous plaît, carissima, prévoyez dans votre emploi dou temps ouné pétite place pour Antoine Marcoussi. . . Demain, dépouis midi, zé sérai au bar de l'hôtel. . . plein d'espoir, comme oun amoureux dé vingt ans. . . à peiné vingt-sept, bellissima, pour les déposer à vos pieds. Ricordi, n'oubliez pas, demain, midi.» (p. 141)

L'emploi des locutions argotiques et familières est tellement fréquent qu'il est impossible d'en énumérer toutes les occurrences. Quelques exemples, pourtant, évoquent l'ambiance du texte : «c'est jojo» (p. 25), «Je me roule à tes pieds.» (pp. 30, 174), «tante Olympe, tu marches sur un tapis d'hommages» (p. 30), «qu'est-ce qu'ils foutent là-dedans, ça me vrille le tympan.» (p. 32), «Tu ne t'es pas trop barbé hier au soir ? Enfin, c'est tes oignons. . .» (p. 39), «Ben oui» (p. 40), «Je savais bien qu'on finirait par faire ami-ami [. . .], si jamais vous flairez quelque chose qui sent le brûlé, vous me passez un coup de fil, je soutiens toujours les copains qui sont dans le pétrin. . .» (p. 58), «je suis sur ma faim» (p. 68), «cette espèce de nana bizarre» (p. 70), «j'aurais pas dit non, si on n'était pas fauchés comme les blés aussi bien l'un que l'autre. . .» (p. 73), «ce vieux fada d'antiquaire qui est brave comme du bon pain. . . Mais non, c'est pas lui, vous avez bien vu qu'il aimait mieux le bouc que la bique.» (p. 73), «et patati, patata» (p. 74), «bref, on déballe, on déballe, et quand tout a été sur le tapis, la baronne m'a pris la main [. . .]» (*idem.*), «Dès qu'on les a reconnus, allez hop, il n'a plus caché son jeu. . .» (p. 120), «Pour ses frais qu'il en aura, elle est ric-rac» (p. 163), «la quatre chevaux» (p. 167), «c'est pas yéyé, mais c'est dans le vent» (p. 176), «Petite garce, elle me le paiera ! . . .» (p. 138), «Merde, on a coupé !» (p. 139), «C'est assez moche. . .» (p. 155), «il me regarde, il fait bée, bée, comme les chèvres et puis tintin» (p. 185), «mon biquet» (p. 186), «Très bien, monsieur Edouard, et pour vous, ça biche aussi ? . . .» (p. 189), «du nanan !» (*idem.*), «Alors là, tu sais, je les enquiquine» (p. 190), «Allô ? Eh

bien vous ne répondez pas vite, nom d'un chien!» (p. 201), «[...] ensuite son mari saurait la chose et les voisins itou» (p. 210), «un suppo» (p. 214), «La duchesse du Mail a fini de régler, pas de pépin de ce côté» (p. 218), «j'ai le cafard» (p. 226), «dingue» (p. 226), «Chic!» (p. 227), «La bise!» (*idem.*), «bellotte» (p. 100), «en catimini» (p. 101).

L'emploi de *c'est* suivi du pluriel appartient aussi à l'usage familier : «il est veuf, il est propre sur lui, il se lave toujours bien les dents, c'est des qualités pour un mari, sans compter l'argent.» (p. 190), «tout ça, c'est des économies...» (p. 217)

La langue populaire parlée est avant tout représentée par les personnages qui vivent aux Alpes-Maritimes. Mme Grangevin (la grand-mère de Nicole) et son amoureux, Monsieur Pascal se servent du langage populaire dont certains éléments se sont intégrés dans le langage argotique d'aujourd'hui : «pépé» (p. 56), «peuchère» (p. 73), «fada» (pp. 73, 101, 152), «pardine» (p. 223), «Moun Diou, qué bestiari! ...» (p. 103), «Boudiou» (p. 154), «La Simpson» (p. 128), «Té, la voilà qui trotte...» (p. 151), «Parlons plus de tout ça, vé, c'est fini...» (p. 152), «foutu caractère, tu me ferais déparler» (*idem.*), «toute la sainte journée» (p. 182), «hé bé, vous savez» (p. 224).

En conclusion, nous pouvons constater que la langue littéraire au XX^e siècle a tendance à s'enrichir du langage populaire, familier, voire argotique. S'agit-il d'un retour inconscient aux sources orales de la littérature ? ou plutôt d'un refus conséquent du style au *passé simple* ? Il nous semble qu'ici nous n'avons pas affaire aux sens traditionnels des termes *langue écrite*, *langue littéraire* ou *style littéraire*. L'élargissement des champs sémantiques de ces termes met également en cause la signification du mot *littérature* à l'époque actuelle.

Avec l'analyse stylistique de *Mardi à l'aube* et de *Fil à fil*, nous voulions montrer que la littérature de notre époque, en intégrant la langue parlée, produit des œuvres originales. Même si un roman n'est pas un corpus oral proprement dit, nous pouvons y voir comment un discours se construit, comment l'auteur lui donne, à l'aide des transcriptions graphiques, l'illusion d'inachevé et de spontané, traits qui sont typiquement associés à l'oral.