



HAL
open science

Le Marseillais, le petit bourgeois et la bonne : paroles populaires dans les romans d'Albert Cohen

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Le Marseillais, le petit bourgeois et la bonne : paroles populaires dans les romans d'Albert Cohen. André Petitjean, Jean-Marie Privat. Recherches textuelles, 7, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, pp.397-427, 2007, Les Voix du peuple et leurs fictions, 978-2-909498-00-3. hal-02054884

HAL Id: hal-02054884

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02054884>

Submitted on 2 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Marseillais, le petit bourgeois et la bonne
Paroles populaires dans les romans d’Albert Cohen

in PRIVAT J.-M. et PETITJEAN A. (éd.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, CELTED /
 Université de Metz, « Recherches textuelles », Metz, 2007, 7, p. 397-427.

La tétralogie romanesque d’Albert Cohen orchestre quatre grands ensembles polyphoniques, organisés selon un continuum dialectique en fonction de leur rapport au groupe et à la norme. Le premier est constitué par le chœur de la parole cohésive : caractérisé par la prédominance de la fonction phatique et du préconstruit, il vise à la maintenance de l’ordre conversationnel et social. C’est la parole bourgeoise, comme disent Flaubert ou Barthes. Le deuxième groupe comprend les aristocratiques maîtresses, adeptes du monologue narcissique, auprès de qui s’ennuie Solal, notamment Ariane Cassandre Corisande d’Auble, épouse Deume. Les Valeureux, Juifs francophones de Céphalonie, dépassent cette antinomie entre cohésivité et monologue, par une parole partagée, extravertie, fantasque. Solal, enfin, le héros et séducteur, développe un idiolecte radicalement solitaire, anémique et ironique.

La représentation des paroles populaires croise cette orchestration de façon transversale. Au fil du cycle, et plus spécialement entre la fin de *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*, émergent deux pôles. Le premier est représenté par Scipion Ange Marie Escargassas : avec lui, la verve marseillaise, sa faconde extravertie, incorrecte et cocasse, apparaît à la fois comme une hyperbole folklorique du parler populaire, et comme une variante de la francophonie valeureuse. Peu après surgit, dans le final genevois de *Mangeclous* que prolonge le début de *Belle du Seigneur*, le pôle opposé, plus satirique que comique, incarné par le jeune et ambitieux fonctionnaire de la SDN Adrien Deume et ses parents adoptifs Antoinette et Hippolyte, tiraillés entre le français normé et celui de leur Belgique natale, entre leurs aspirations petites bourgeoises et leur origine modeste. Enfin, le parler populaire connaît, au milieu de *Belle du Seigneur*, la soudaine accession à un statut, un crédit et un développement exceptionnels avec Mariette, la bonne, dépassant la représentation folklorisante et approfondissant le lien rabelaisien et bakhtinien entre parler populaire et burlesque libérateur.

I. Scipion

1. L’expressivité méridionale

L’incipit du chapitre XIV de *Mangeclous*, sans transition, installe le lecteur à Marseille, où apparaît pour la première fois Scipion, et sa parole s’inscrit d’emblée dans le socio-topolecte populaire marseillais¹, dont les connotèmes les plus voyants sont récurrents. Il s’agit en premier lieu des phatiques et des interjections, marques d’une interlocution vivante et d’une sociabilité démonstrative. D’emblée Scipion en prononce le terme emblématique, « *peuchère* ». L’éthos marseillais est développé par le riche paradigme des interjections et des impératifs expressifs : *zou*, *dzan*, *té*, *vai*. L’appellatif et désignation « *collègue* » est emblématique de ce type d’interlocution². Un autre élément de l’expressivité méridionale est *qué*. D’une part, le monosyllabe est une interjection introduisant une subtilité comminatoire, telle que « comment ça, hein ! » : « *Tu me promets le secret, dis, petit, qué ?* » (M 473). Par ailleurs, comme *quel*, c’est un déterminant interrogatif (M 493) et surtout exclamatif aux occurrences multiples : « *Oh qué femme, boudiou !* » (M 481). Dans ce dernier exemple, l’exclamatif est ponctué par un juron également méridional, équivalent de *bon Dieu* ; on rencontre également « *Bonne Mère !* » (M 488), « *Oh funérailles* » (M 479), « *oh coquin !* » (M 488), développé en « *coquin de sort* » (M 476, 479, 489).

Au registre oral de la tchatche s’ajoutent maints authentiques provençalismes lexicaux. Au-delà du très repérable « *fadade* », on trouve de nombreux provençalismes moins stéréotypés, dénotant de la part de Cohen un maniement sûr du topolecte marseillais de son enfance. Certains peuvent ne pas être perçus comme tels, dans la mesure où ils se présentent comme des néologismes de sens affectant des mots attestés en français, *mirer* pour « observer » ou *venir* pour « devenir ». D’autres occurrences consistent en des mots étrangers au français standard, plus ou moins aisément interprétables en cotexte : « *le moulon* » (M 462) c’est-à-dire « le tas » ; « *batteste !* » (M 469, 470) signifiant « rixe » ; « *elle m’esquichait dans ses bras !* » (M 481), signifiant « serrer ». Un paradigme particulier est celui des désignations et appellatifs appliqués aux femmes : « *nistonnes* » et

¹ A ce sujet, voir Frédéric MISTRAL. *Lou tresor dóu Felibrige*. Aix : Edisud, 1979 ; et Robert BOUVIER. *Le Parler marseillais*. Marseille : Jeanne Laffitte, 1986.

² Scipion l’emploie souvent (M 471, 477), y compris à l’adresse des bateliers genevois (M 487), d’un fonctionnaire de la SDN (M 524, 525), et d’Hitler lui-même dans une affabulation (M 469).

Jérôme Cabot – Paroles populaires dans les romans d'Albert Cohen, in *Les Voix du peuple et leurs fictions*.

« *minotes* » (M 470), ainsi que les hypocoristiques tels que « *oh ma nine, oh ma belle quique* » (M 481). Enfin, les provençalismes lexicaux sont illustrés par le procédé de la composition substantivale à partir d'un verbe, très productif en provençal, tel cet exemple non attesté : « *des mange-beurre* » (M 496).

Néanmoins, pris isolément, le lexique populaire et régional représenterait une transgression superficielle et pittoresque, d'ordre paradigmatique. Or, les provençalismes de Scipion affectent également sa syntaxe : *beaucoup* dans le sens de « très » (M 482, 487) ; *pourquoi* au sens de « parce que » : « *je suis populaire là-bas pourquoi je les fais rigoler* » (M 526) ; « *étant que* » pour *étant donné que* ; les comparatifs *autant comme* et *pareil* : « *elle me regarde pareil que si j'étais du suce-miel* » (M 471) ; l'intensif *tant* : « *ils m'applaudissent tant fort que je peux jamais placer un mot.* » (M 526) ; l'omission de la préposition initiale dans « *temps en temps* » (M 474) ; la locution « *pour de dire* » (M 470, 475) ; le datif d'intérêt, pour les verbes de mouvement : « *je me montais sur la Flamboyante* » (M 525) ; et pour les verbes affectifs : « *je me pensais* » (M 523, 527) ; le pronom personnel au lieu de l'adjectif possessif : « *je me mets le chapeau* » (M 479), dont l'emploi est plus cocasse quand il s'agit, non de la propriété inaliénable, vestimentaire ou corporelle, mais d'une abstraction : « *elle m'avait offensé le patriotisme* » (M 478).

Là encore, le lecteur ne différencie pas systématiquement ces connotèmes méridionaux de ceux qui sont simplement populaires, tels que le pronom personnel sujet explétif reprenant très fréquemment le groupe nominal sujet : « *la fatalité elle nous sépare* » (M 474). Le connotème le plus emblématique est le subordonnant passe-partout *que*, dans la lignée du provençal où la conjonction *que*, les pronoms relatifs sujet *qui* et complément *que*, ont tous trois la même forme. On rencontre donc, souvent associés au décumul du pronom personnel, des emplois comme relatif passe-partout¹ : « *j'ai rien d'un marque-mal qu'on se méfie de lui* » (M 488) ; « *L'ail, que la rose c'est rien comme finesse, à côté !* » (M 496). Avec la syntaxe, il apparaît clairement que plus la transgression est grande, plus l'indice est significatif :

les dénoteurs de type morpho-syntaxique et syntaxique sont dotés, eux, de plus de significativité parce qu'ils représentent une transgression effective dans la mesure où ils modifient non pas l'axe paradigmatique virtuel, mais l'axe réel qu'est l'axe syntagmatique [...].²

¹ Françoise GADET. *Le Français populaire*. Paris : P.U.F., 1992, p.94-95.

² Catherine ROUAYRENC. "C'est mon secret". Tusson : Le Lérot, 1994, p.46.

2. Prononciation et orthographe

Enfin, il apparaît d'emblée que la prononciation attribuée à Scipion est elle aussi nettement populaire et méridionale. La parenthèse narrative qui suit souligne une prononciation héritée du provençal *avoust* : « *le vingt-cinq d'août (Il prononça aou.)* » (M 472) ; mais le narrateur a rarement recours à de telles didascalies parenthétiques, et plus souvent à ce que Catherine Rouayrenc appelle des « dénoteurs de type phonétique ». Plus rigoureusement, il s'agit de *connoteurs*¹, et *de type graphique* de surcroît si l'on veut pouvoir les aligner avec les types lexical et morfo-syntaxique : la graphie n'est pas un phénomène de nature phonétique, et elle ne dénote pas, au sens strict et surtout dans une langue comme le français, la phonétique ; elle ne relève que du code écrit, et la phonétique que le lecteur construit à partir des transgressions orthographiques ne peut donc être que connotée par celles-ci. Et ce, d'autant mieux que la *faute d'orthographe* en tant que telle est, dans le système linguistique et scolaire français, l'indice le plus efficace d'un parler sans surveillance ou sans instruction :

l'impératif fait au roman de respecter l'orthographe étant catégorique, ce sont les dénoteurs de type phonétique, dans la mesure où ils entraînent des irrégularités graphiques, qui représentent la plus forte transgression.²

Cette dissociation entre graphie et phonétique n'empêche pas que les seules modifications orthographiques du signifiant écrit à apparaître sont celles qui impliquent une modification du signifiant oral, donc une (fictive) altération phonétique. Par exemple, le discours direct rapportant le signifiant oral [tifoïn] qu'est censé produire Scipion à la place de *typhoïde* a pour signifiant écrit une orthographe maintenant l'origine hellénique du terme, et peu susceptible d'être la sienne, « *typhoïne* » (M 467) ; il en va de la lisibilité du texte, de réserver les transgressions orthographiques à la connotation d'une prononciation irrégulière.

Les indices les plus évidents relèvent de toutes les formes de métaplasmes³. La complication graphique que constituent ces entorses est fortement signifiante pour le lecteur, au risque de gêner ou ralentir sa compréhension du sens et de ne signifier d'abord

¹ Catherine Rouayrenc argue qu'ils « dénotent une connotation » (p.22), mais le gain notionnel d'un tel emboîtement n'est guère évident. Divers indices de l'énoncé *connotent* le caractère populaire d'une énonciation, quitte à ne connoter que cela pour un lecteur ignorant de leur dénotation.

² *ibid.*, p.46.

³ « Terme générique pour toutes les altérations du mot par adjonction, suppression ou inversion de sons ou de lettres ». Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. Paris : U.G.E., 1987, p.289.

que la faute¹. Cette complication est souvent l'indice d'une simplification articulatoire², conjoignant sociolecte populaire et accent méridional dans des procédés tels que l'écrasement phonétique : « *comprensible* » ; la chute des vélaires précédant les alvéolaires : « *espliquer* », « *ézagérer* » ; la simplification du l mouillé en un yod : « *miyons* » ; celle en [l] du groupe [tl], remotivant le patronyme Hitler par le prénom « *Hilaire* ». On trouve aussi un [e] prothétique devant le groupe consonantique dont l'initiale commence par [s] : « *tout dollar et esterling [...] mes deux estars américaines* » (M 480). A ces additions fait pendant l'aphérèse, telle que « *il y a pas plus pocrite que la femme moureuse* » (M 471). L'inscription orthographique de cet accent prend parfois des formes fantaisistes, purement idiolectales, à l'instar de « *aque* » pour *avec*, que le narrateur traduit une bonne fois pour toutes (M 470), et qui est récurrent ensuite³.

Quand la retranscription de l'accent affecte un nom propre riche de connotations culturelles, se pose quasiment au lecteur un problème d'interprétation, à l'instar de cette graphie de *Faust* : « *Rigoletto, Foste* » (M 481) ; elle enregistre graphiquement le remplacement de la diphtongue, ou du [o] fermé, par un [ó] ouvert, et l'ajout d'une finale caduque, tout comme dans « *dote* » à la place de *dot*. C'est une altération similaire que produit la francisation du prénom de la vedette allemande en « *Madeleine Dietrich* » (M 480). L'accent méridional trouve toute sa valeur comique quand il affecte des anglicismes : « *le tranvé* » (M 488, 526) pour *tramway*, « *le faute-balle* » (M 488), ou encore ce prénom, dont une didascalie parenthétique précise la prononciation : « *James. (Il prononçait Geamsse.)* » (M 479). L'altération du signifiant touche semblablement les mots savants : « *la ditérie* », « *du croroforme* ». Ces approximations produisent régulièrement des « anormités »⁴ riches de connotations parasites, telles que le verbe *prier* dans la description d'un baiser : « *la langue elle fait le saut-prieux* » (M 476). L'idiolecte de Scipion ménage par ses impropriétés une large place au burlesque involontaire, à l'image de l'équitation en compagnie d'une reine : « *j'allais tous les matins à la selle aque Sa majesté* » (M 475), ou encore : « *Il s'interrompait de temps à autre pour lancer ce qu'il appelait une galantinerie aux jeunes poissonnières* » (M 461) ; ce mot-valise dégrade sa *galanterie* par les connotations ambiguës de *galantine* et *galantin*.

¹ Voir Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.39, 46 ; et "Le parlé dans le roman". *Versants*, n°30, 1996, p.33.

² Françoise GADET. op. cit., p.38-44, sur les « facilités de prononciation ».

³ En concurrence toutefois avec la forme standard (M 462, 469, 481, 485, 525).

⁴ Néologisme de Peytard et Genouvrier.

Cet idiolecte maladroit trouve enfin un mode d'illustration particulièrement voyant, lorsque l'entorse à l'écrit se généralise et connote non plus l'oral-populaire, mais *l'écrit populaire*, par les fautes d'orthographe émaillant la pancarte professionnelle de Scipion (M 462), et l'affiche magnifiant en capitales son départ pour Genève :

LE GLAND DU DESTINT IL A SONNER ! JE VAIT A GENEVE DEMANDER A LA
SOCIETE DES NATIONS L'ANDEPENDANCE DE MARSEILLE ! VENEZ CE SOIR
M'ACCLAMER A LA GARRE SAINT-CHARLES ! JE PART A VINGTE-TROIS HEURES !
JE SUIT L'HOMME DU DESTINT ! (M 484)

Scipion est d'ailleurs le seul personnage à commettre pareilles fautes, tous les autres documents fictifs insérés, lettres ou journaux intimes, étant d'une orthographe irréprochable : il s'agit bien de conventions, une faute d'orthographe est beaucoup plus fortement signifiante dans le cotexte littéraire normé d'un roman que dans les productions quotidiennes des types de textes qu'il imite. Cette nécessaire surdétermination conduit à une épure, les fautes d'orthographe étant distribuées avec discernement aux seuls personnages notoirement populaires ou cancrés.

Ce parler pittoresque s'inscrit donc entre celui des Valeureux, plus livresque, et celui de Mariette, plus populaire. En outre, il partage avec la parole valeureuse le goût des affabulations, qu'il illustre, sous une forme solipsiste et hyperbolique, dans leur version marseillaise, la galéjade ; or, à Genève, cette faconde se heurte à la réserve helvète¹. Scipion se montre pourtant attentif à sa tenue et à son verbe, désireux de communiquer, et bien : « *Fais attention, pas de gros mots, qué Scipion ? Que ici, ils sont polis, genre les riches.* » (M 486). Le chapitre XVIII narrant son errance solitaire détaille les étapes d'une censure, d'une parole rentrée qui se heurte à l'indifférence, à la neutralité, au geste muet voire au silence de ses interlocuteurs genevois successifs : « *Ils étaient bien propres, bien riches, mais pour la conversation ils étaient pas forts à Genève.* » (M 488).

Ces rebuffades connaissent finalement une revanche éclatante quand il se présente en usurpateur à la SDN pour y être reçu, grâce à une supercherie. L'arrogance démesurée qu'il montre d'abord est signe de sa faiblesse, de son illégitimité et de son incompetence (M 512) ; cette anomalie s'aggrave dès lors que Scipion se trouve confronté au comte Adhémar de Surville. Face au jargon maniéré et ampoulé du diplomate, comme face à la

¹ Voir Jérôme CABOT. *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*. Th. N. R. : Paris-IV : 2004, p.625-642.

contention helvète, le parler populaire de Scipion apparaît plus nettement que jamais comme expression de la vie, du jeu et de la liberté.

II. Les Deume, ou le tiraillement petit bourgeois

1. Antoinette entre le socio-topolecte d'origine et l'hypercorrection

A l'opposé du spectre populaire, les Deume s'inscrivent dans le chœur de la parole cohésive. Ils semblent posséder l'idéolecte bourgeois, centripète, mais parallèlement on peut observer une tendance contradictoire, centrifuge. En effet, leur sociolecte d'appartenance, celui de la petite bourgeoisie, apparaît de façon discrète, assorti d'une maîtrise lacunaire de leur parole. Les Deume sont des parvenus du discours, leur parole plongeant ses racines dans un sociolecte d'appartenance qui n'est pas très éloigné de celui de Mariette, et tentant d'y substituer le sociolecte de référence que représente pour eux le langage de la haute bourgeoisie. Antoinette trahit le sociolecte d'origine par sa lourdeur hypotaxique et des impropriétés lexicales ou grammaticales diverses. L'absence de déterminant dans certains COD laisse le lecteur hésitant entre une incompetence notoire et une recherche de raffinement particulièrement malheureuse : « *elle a grand personnel* » (BS 25), « *il m'a fait baisemain* » (BS 277). Antoinette semble soucieuse d'élégance et mal assurée dans ses choix lexicaux, ce qui donne lieu à des pléonasmes : « *femme de chambre stylée grand genre [...] personnel stylé grande maison* » (BS 25-26). Ce kitsch lexical caractérise également sa prédilection pour les locutions figées et les clichés populaires, dont elle abuse jusqu'à la surcharge : il « *n'a fait ni une ni deux, il a pris le taureau par les cornes* » (BS 234).

Les belgicismes et helvétismes rappellent, dans le registre du topolecte, les origines des Deume : le français d'Antoinette n'est pas celui du faubourg Saint-Germain, mais au mieux celui de Genève, teinté de Wallonie. C'est notamment le cas du belgicisme phonétique, « la réduction du groupe "ly" »¹ : *souyiers, miyeu*. Comme l'écrit Bourdieu, « C'est dans les manières de langue – et en particulier les plus inconscientes, les plus inaccessibles en tout cas au contrôle conscient, comme la prononciation – que se conserve et se dénonce le souvenir, parfois renié, des origines. »² La parole d'Antoinette est en effet

¹ Jean-Marie KLINKENBERG. "W comme Wallonie, Bruxelles, Flandres", in Bernard CERQUIGLINI et al. *Tu parles !?*. Paris : Flammarion, 2000, p.345.

² Pierre BOURDIEU. "L'économie des échanges linguistiques". *Langue française*, n°34, mai 1977, p.30.

parsemée de fautes de prononciation ; l'affectation et l'hypercorrection de sa prononciation concernent des mots hérités d'une langue étrangère. La déviance par rapport à la prononciation spontanée, à la française, exprime la prétention à une maîtrise des pérégrinismes distingués, appartenant au champ sémantique de la mondanité, à l'instar du « *lonche* » (BS 24). Cette ostentation d'un bilinguisme aristocratique spontané se fait parfois au prix d'une interprétation erronée, que trahit la prononciation affectée mal à propos à un terme manifestement étranger et distingué, et par conséquent mécaniquement référé à la langue anglaise, parangon de la distinction culturelle : « *il y aura le homard zermidor. – Thermidor, rectifia-t-il [Adrien]. – Je croyais qu'en anglais... – Thermidor, du grec thermê, chaleur, et dôron, don ou cadeau. Attention, Mammie, hein, ne va pas dire zermidor ce soir devant notre invité !* » (BS 142). Il est significatif qu'Antoinette commette l'erreur en parlant du menu servi le soir même à Solal, supérieur hiérarchique d'Adrien. Elle est emblématique, tout comme l'avertissement inquiet d'Adrien, de l'anxiété des petits-bourgeois, de

leur insécurité qui atteint son paroxysme dans les occasions officielles, engendrant les "incorrections" par hypercorrection ou les audaces angoissées de l'aisance forcée. [...] L'hypercorrection s'inscrit [...] dans la logique de la prétention qui porte les petits-bourgeois à tenter de s'approprier avant l'heure, au prix d'une tension constante, les propriétés des dominants [...].¹

Dès lors, l'arbitraire de ses prononciations est évident, et encore plus ridicule, lorsqu'il altère des mots courants et prosaïques, sans autre justification que l'écart par rapport à la norme phonétique commune et l'instauration d'une distinction factice et dérisoire, dont est exemplaire *s'il te polâit*². L'orthographe déviante donne visuellement corps à ces monstres phonétiques, et heurte l'œil du lecteur comme le ferait une coquille, et comme ils heurteraient son oreille. Parfois, l'orthographe reste conforme à la norme, et c'est une parenthèse du narrateur qui, rétrospectivement, souligne la prononciation, d'autant plus détachée du sens : « *Le salon est vraiment bien, dit-elle. (Elle prononça "bian".)* » (BS 203). Ces occurrences distinguent quelques mots emblématiques, au sein du continuum que constitue l'élocution de Mme Deume, laquelle affecte peu ou prou chacun de ses mots ; mais l'effet obtenu, au-delà d'une plus grande lisibilité pour le lecteur, est précisément d'isoler ces quelques occurrences marquées comme exemplaires des poussées sporadiques d'une distinction sans maîtrise ni naturel.

¹ Pierre BOURDIEU. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard, 1982, p.85.

² Ou *s'il vous polâit*. On trouve aussi *jeuli* (BS 205, 206) pour *joli*.

Ces scories graphiques s'offrent à la construction du lecteur selon la double fonction que Frédéric Berthet attribue à l'intonation, et au paralinguistique en général. D'une part, elles remplissent « une fonction *identificatrice*, qui "caractérise inconsciemment le sujet parlant" (l'intonation jouant comme "indice") »¹. D'autre part, le lecteur y attribue à Antoinette la recherche d'une fonction *impressive*, « correspondant à "l'image que le locuteur cherche à donner à son interlocuteur" (l'intonation jouant alors comme "signal"). »². Ces écarts manifestent l'origine sociale d'Antoinette, et ses efforts continuels et vains pour l'occulter ; ils sont corollairement l'indice identificateur de son incompetence, et l'indice impressif de la conscience aiguë qu'elle en a. Ils connotent la tension vers un rapport bourgeois à la langue :

Le langage est une technique du corps et la compétence proprement linguistique, et tout spécialement phonologique, est une dimension de l'hexis corporelle où s'exprime tout un rapport au monde social. [...] L'opposition entre le rapport populaire et le rapport bourgeois au langage se résume dans l'opposition entre la *bouche*, féminine, recherchée, distinguée, et la *gueule* [...]. D'un côté, les dispositions bourgeoises ou, dans leur forme caricaturale, petites-bourgeoises, hauteur et dédain [...], distinction et prétention [...]; de l'autre, les dispositions viriles telles que les conçoit la représentation populaire [...].³

La fonction impressive de la prononciation d'Antoinette est explicitée par le récit attributif, dont l'originalité évoque une conscience et une mise en scène de l'intonation. Le phénomène est très net quand elle s'adresse à une interlocutrice à qui elle peut faire cette impression, à qui elle se doit de montrer un rapport bourgeois à la langue – sa bonne : « *je n'admets chez moi ni l'oisiveté ni les frisettes qui, tôt ou tard, conduisent au dévergondage et au crime. Au crime, chantonna-t-elle aimablement.* » (M 660).

2. Adrien, entre la trace des origines et l'affectation populaire

Ce tiraillement petit bourgeois qui caractérise Antoinette se retrouve, un cran au-dessus dans l'échelle sociale, chez son fils Adrien, qui cristallise ses ambitions. Son idiolecte est traversé de mille postures et jargons contradictoires, supposées marques de distinction. Sa parole montre quelques incorrections, quelques belgicisms, plus rares que

¹ Frédéric BERTHET. "Eléments de conversation". *Communications*, n°30, 1979, p.132-133. Et plus spécialement, une identification *signalétique* : « Au *signalétique* correspond la simple délimitation des "signes particuliers" d'un individu, l'idiolecte d'un corps : signalétiquement, le paralinguistique est le *portrait* de l'interlocuteur. » *ibid.*, p.134. Ces catégories s'inspirent de celles de Pierre Léon.

² *ibid.*, p.133. Cette construction est effectuée parce que la lecture confère structurellement à la prononciation connotée dans un DD une fonction identificatrice bien particulière, la fonction indicielle : « A l'*indiciel* correspond un mode de réception qui est l'interprétation ».

³ Pierre BOURDIEU. "L'économie...". *art. cit.*, p.31. Voir aussi *Ce que parler...* *op. cit.*, p.90-92.

chez Antoinette, mais il affectionne tout autant clichés populaires et locutions figées ; leur caractère préconstruit entre en dissonance avec la détermination carriériste et la volonté qu'ils sont censés nommer, et rejaillit sur la décision même, qui semble aussi mécanique : « *alors moi coup de Trafalgar, je ne fais ni une ni deux [...] j'ai saisi l'occasion par les cheveux* » (BS 397-398). L'exemple le plus significatif est les noms à explicitation¹ : « *la chose des trente-six jours ouvrables* » (BS 83). Ces substantifs désémantisés étoffent l'expression sans y ajouter de sens ; hyperonymes vagues, ils apparaissent comme des chevilles, simples supports des qualités valorisées : « *le bon truc pour augmenter son capital de relations [...] avoir des contacts avec des huiles à l'occasion de trucs non administratifs, des trucs un peu mondains et artistiques* » (BS 44-45). A cette pauvreté des substantifs, fait pendant la banalité répétée des adjectifs axiologiques, que note une parenthèse du narrateur : « *il était de caractère faible et il aimait les gestes violents, les mots excessifs tels que "formidable" ou "fantastique".* » (M 590). Ces adjectifs sont régulièrement modérés par *assez*, adverbe dont la valeur est explicitée dans une parenthèse du narrateur : « *(Cet "assez" était pour faire homme fort qui se garde d'expressions excessives.)* » (BS 70).

Cette *collision stylistique*² situe la parole d'Adrien dans la tension entre la maîtrise expressive, la neutralité axiologique, la contention, propres au parler bourgeois, et la propension inverse du parler populaire. Adrien est tiraillé entre deux façons, conjointes dans un syntagme, d'être fort – socialement, par la contention, ou physiquement, par l'expression forte, appuyée, refusant de faire des manières – par la gueule :

La "gueule" au contraire est associée aux dispositions viriles qui, selon l'idéal populaire, trouvent toutes leur principe dans la certitude tranquille de la force qui exclut les censures, c'est-à-dire les prudences et les ruses autant que les "manières", et qui permet de se montrer "nature" [...], de "jouer franc-jeu" et d'"avoir son franc-parler" [...].³

Cette mise en scène d'une parole virile s'exprime à travers un lexique et un registre peu châtiés, mêlant argot et langage populaire. Certaines occurrences peuvent ne connoter que la conversation familière détendue (fait de registre) : « *son patelin natal* » (BS 331), « *j'ai filé dare-dare* » (BS 397). Mais elles évoquent autant l'origine populaire (fait de niveau) et apparaissent même souvent comme une forme de maniérisme, recherche de l'écart

¹ Claire BLANCHE-BENVENISTE et al. *Le Français parlé*. Paris : CNRS, 1990, p.108.

² Pierre BOURDIEU. "L'économie..." art. cit., p.29 note 20.

³ Pierre BOURDIEU. *Ce que parler...* op. cit., p.91.

distinctif et affirmation d'un aristocratismes de l'individu. Elles connotent alors des faits de niveau mi-exhibés mi-subis.

Leur utilisation est toujours stéréotypique ; c'est un lexique préconstruit, aux occurrences très prévisibles, la sexualité, la scatologie ou l'argent. De plus, une telle ostentation est contredite par son caractère souvent solitaire ; la fonction cryptique qui préside à l'argot tel qu'il se parle¹ est étrangère à la parole d'Adrien, qui emploie en aparté un argot tombé dans le domaine public, vulgarisé. Il donne une version dérisoire de l'usage viscéral par lequel Céline définit l'argot : « L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et tu roules dans une grosse voiture, *je vais te crever*. »². Il affecte ainsi à moindres frais un usage affranchi de la parole, qui est au fondement du parler argotique : la transgression des normes officielles « est dirigée au moins autant contre les dominés "ordinaires" qui s'y soumettent que contre les dominants ou, a fortiori, contre la domination en tant que telle. »³

Le lexique de l'argent est le plus représenté et le plus révélateur : *palper*, *pèze*, *le coup de fusil*. Le synonyme argotique de *francs*, « *balles* » (M 675, BS 330), mérite une attention particulière : de façon moins codée, le substantif est parfois déterminé comme l'est son synonyme standard, « *balles suisses* » ou « *balles-or* ». La dénomination argotique de l'unité monétaire se heurte à sa détermination par *or* ou *suisse*, qui connotent tous deux la richesse, et s'accommodent mal d'un cotexte populaire. Ce faux culot social solipsiste et revancharde apparaît dans la désignation irrévérencieuse d'objets de respect et de prestige. La fascination d'Adrien pour les modèles dominants s'exprime à travers un registre relâché : « *les aristos genevois* » (M 648, BS 295), « *le gratin genevois* » (M 646, BS 82), « *un type comme Valéry* » (M 648). Un procédé de mise à distance similaire consiste dans la détermination des patronymes par l'article défini. Le niveau de langue populaire connoté par l'article opère un rabaissement des individus dépréciés, mais aussi des supérieurs qui inspirent crainte ou respect. Le phénomène est encore plus frappant quand les grands noms évoqués dénomment des personnages référentiels, appartenant à la compétence encyclopédique du lecteur : « *La Curie ne voudrait pas faire partie du comité ni l'Einstein*. » (M 648). Cet irrespect ostentatoire et facile s'associe à la qualification du

¹ Marc SOURDOT. "Argot, jargon, jargon". *Langue française*, n°90, mai 1991, p.24.

² Cité par Henri GODARD. *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard, 1985, p.69.

³ Pierre BOURDIEU. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001, p.139. On voit, au passage, tout ce qui sépare la représentation interne que Céline donne de l'argot (du côté de l'intention), et l'analyse du sociologue.

substantif par des épithètes homériques burlesques, empruntées à une scatologie mesurée, dont Adrien fait suivre l’évocation de grands noms : « *ce Solal de mes fesses* » (BS 45, 59). Adrien oppose, à l’intimidation du *grand nom*, le défouloir du *gros mot*. Ainsi, chez les Deume, le parler populaire apparaît comme trace refoulée, source d’anxiété, facteur de collision stylistique et de dissonance sociolinguistique.

III. Mariette et la parole hybride.

Au chapitre LIII de *Belle du Seigneur*, en pleine histoire d’amour, alors qu’Ariane n’a plus guère droit à la parole intime, surgit soudain une voix sans récit attributif, sans domination du narrateur. La locutrice, Mariette, n’a pas été mentionnée auparavant par le narrateur, à peine évoquée par Ariane et Adrien. Cet effacement est dans l’ordre des choses, Mariette est la bonne ; elle le dit elle-même : « *pauve Mariette on pense à elle que quand on a besoin d’elle* » (BS 801). Dans la sociologie de la représentation du personnage, son premier monologue constitue un coup de force, comparable à l’argot des *Misérables*, aux parlures de *L’Assommoir* ou à la logorrhée de Bardamu : car c’est, subitement, une domestique qui se saisit de cette forme noble du discours rapporté, réservée *a priori* aux personnages dignes d’intérêt, dramatiquement et individuellement. Dès lors, le monologue autonome sera son discours rapporté quasiment exclusif, le lecteur n’y ayant pas accès dès lors qu’elle n’est pas chez Ariane. Son intérêt dramatique apparaît bien vite, en tant que chœur romanesque, burlesque, qui semble se substituer au narrateur pour tout un pan de révélations que seule une domestique peut faire. Surtout, il a pour effet d’inscrire Mariette dans la catégorie des personnages proximisés supériorisés¹ : le lecteur en sait moins qu’eux-mêmes, si bien qu’ils suscitent intérêt et curiosité.

1. La commère

Une caractéristique fondamentale de ses monologues est l’évocation d’une altérité. Celle-ci surgit comme la visite impromptue d’une amie patiente qui resterait muettement à écouter Mariette en plein ménage (BS 489). Elle se donne le temps de bavarder dès lors qu’Ariane et Solal sont absents (BS 805), et c’est leur retour qui met un point final à son monologue (BS 816), ou bien la fin du travail (BS 499). Une autre fois, Mariette s’arrête comme elle abrègerait une visite : « *faut que je me dépêche, sans vous*

¹ Vincent JOUVE. *L’Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992, p.178.

froisser vous me retardez, bien contente de vous avoir vue, alors au revoir, merci d’être venue » (BS 518). Le féminin des deux participes, *vue* et *venue*, signale bien que c’est à une femme qu’elle s’adresse, à une commère.

Plus celle-ci lui est semblable, plus le monologue est aisé. Sa présence est constamment entretenue par de très nombreux phatiques, des expressions orales ou familières, de nombreuses attestations de sincérité ou de vérité qui servent d’appuis du discours et assurent une compréhension et une continuité dialogales par définition tout acquises. La commère est une interlocutrice valorisante, complaisante et empathique. Elle est du même milieu social, contrairement à Ariane qui ne « *fait pas de bruit comme vous et moi* » (BS 497). La forme la plus structurante de ces conversations complices est celle du potin sentimental au sujet d’Ariane : « *moi je sais parce qu’une femme comprend la question sentiment, [...] allez allez, j’ai été jeune, c’est pas celle-là qu’elle m’apprendra les sentiments d’amour* » (BS 575). Comme le lecteur le sait par les monologues d’Ariane, Mariette voit juste, ce qui corrobore l’autorité de son avis, et sa proximité avec sa patronne, en tant que femme ; mais si elle est bien réelle, eu égard à la féminité, elle est incommunicable et unilatérale, du fait de l’abîme social et culturel qui sépare la bonne et la fille de bonne famille.

2. L’oral-populaire

Par ailleurs, sa pratique de la parole est marquée par des phénomènes linguistiques conventionnellement populaires¹. C’est comme tel qu’est immédiatement identifié le début du premier monologue autonome, en l’absence de toute indication narratoriale. Il présente toutes les formes de métaplasmes que présente aussi l’idiolecte de Scipion, indices d’une simplification articulatoire, à l’instar du yod dans « *miyardaires* » ou « *souyiers* »². On relève aussi de écrasements phonétiques, tels que « *comprendsifs* » ou « *jui* » pour *je lui*³. L’affaiblissement phonétique réduit les groupes liquides à la première consonne, par la chute du [l] ou du [r], comme dans « *pantoufes* » ou « *baromète* »⁴. La

¹ Voir aussi Véronique DUPREY. *Les Instances parentales dans l’œuvre d’Albert Cohen*. Paris : SEDES, 1997, p.253-257.

² Françoise GADET. op. cit., p.35, cite cette dernière occurrence en exemple. Chez Antoinette (BS 22), c’est un belgicisme phonétique, mais le fait que cette simplification soit récurrente chez la bonne pousse le lecteur, contextuellement, à l’attribuer plutôt à ce qu’Antoinette partage avec Mariette : une origine populaire commune, à cette réserve près que Mme Deume s’efforce de l’occulter.

³ Par exemple dans son récit d’une conversation avec Ariane, alternant les incises de récit attributif caractéristiques de l’oral-populaire « *jui fais* » et « *elle me fait* » (BS 806-807).

⁴ Voir Françoise GADET. op. cit., p.42-43.

simplification prend aussi la forme de l'apocope « *la paprique* », ou bien de l'aphérèse, plus particulièrement par la chute du préfixe : « *panouie* », « *bien chalandé* », ou « *la caustique* » (BS 813) qui sert à faire reluire le parquet.

L'assimilation homogénéise des phonèmes différents à l'intérieur d'un mot : « *térégramme* », « *antention* »¹. Cela peut aller jusqu'à l'ajout de consonne : « *trigre* », « *dire pis que prendre* ». Les ajouts traduisent également une liaison superflue : « *d'après qu'elle n'en dit* », y compris par agglutination : « *le levier* » pour *l'évier*. A l'inverse, la dissimilation distingue deux consonnes identiques à l'intérieur d'un vocable : « *mérancolie* ». La métathèse², enfin, produit le déplacement des consonnes, tel que « *cocodrile* », « *à l'imporviste* », et surtout l'interversion entre [s] et [ʃ]. On rencontre aussi des simples changements de consonnes, « *biberots* » pour *bibelots*, « *panetot* » pour *paletot*.

L'orthographe encode également les conjugaisons du français populaire, telles que les subjonctifs mouillés³. Par ailleurs, on observe une simplification des formes irrégulières, par le maintien du radical et le changement de flexion : « *vous en boivez pas* », « *vous vous croireriez* ». L'homogénéisation entraîne également l'indicatif dans les subordonnées virtuelles : « *c'est possible que c'est une maladie des nerfs* » (BS 516), ou encore le conditionnel dans les subordonnées hypothétiques : « *si vous m'auriez vue* » (BS 491). Ce contournement des difficultés de conjugaison apparaît aussi dans le remplacement des verbes des deuxième et troisième groupes par des néologismes du premier groupe, comme « *peintrer* » et « *peinturer* »⁴. On rencontre enfin l'interversion des auxiliaires des temps composés : « *j'aurais revenu* », « *c'est lui sûrement qui se l'a mangée* » ; Mariette emploie même *être* comme auxiliaire du verbe *être*, comme dans cette affirmation très forte de son identité, stable et fiable : « *je suis toujours été de parole* » (BS 489).

Ce redoublement du verbe *être* révèle entre autres la tendance de l'idiolecte de Mariette à la redondance, typique de l'expressivité populaire, dans son usage des possessifs : « *ses semelles de ses souyiers* » ; du comparatif de supériorité « *plus meilleur que* » ; des subordonnants : « *d'après comme que les docteurs avaient dit* » (BS 489), « *malgré quoique je l'encaisse pas* » (BS 521) ; ou des formes fortes des prépositions

¹ *ibid.*, p.39-40.

² *ibid.*, p.41.

³ Alignant le paradigme sur les première et deuxième personnes du pluriel : « *voye* », « *soye* », « *aye* ».

⁴ Françoise GADET. *op. cit.*, p.52-57. *Peinturer* est un néologisme de sens seulement, en emploi impropre ici : il est attesté avec le sens de « peindre d'une façon grossière et maladroite ».

plutôt que les formes faibles¹ : « *ça me met en dehors de moi* » (BS 814), « *dedans une valise* » (BS 575). La redondance syntaxique se traduit également par le décumul des pronoms : « *madame Ariane que question préférence elle ira toujours première lui ayant talqué son derrière quand elle était bébé* » (BS 804). On retrouve ici un des multiples emplois de *que* comme corrélatif générique². Le signifié de la locution conjonctive est renvoyé au cotexte ; ne reste que le fait de la subordination : « *c’est que juste quand ma sœur allait un peu mieux de ses jambes et puis de sa pleumonie qu’on y avait mis un tuyau dans le gosier pour garder le souffle, voilà qu’il y a eu mon fibrome que j’ai dû aller à l’hôpital* » (BS 492).

L’expressivité populaire de Mariette use de l’article indéfini pluriel pour signifier l’approximation et l’excès : « *ses époques qui durent des quinze vingt jours* » (BS 492), « *prenant plus qu’un bain le matin, elle qu’elle s’en appuyait des deux et trois* » (BS 516). De façon comparable, la parlure populaire affectionne aussi les redondances d’ordre lexical³ : « *en grande colère fureur de détester quelqu’un* » (BS 489). Le redoublement a une vocation expressive, par la dérivation comme « *fin finet* » (BS 806), la tautologie pure telle que « *trop c’est trop* » (BS 498), la tautologie disjonctive, ou des tours plus nettement sociolectaux encore : « *remarquez que pour y donner tort j’y donne pas tort* » (BS 522) ; « *croyez-moi ou croyez-moi pas, elle lit même en se brossant les dents, [...] et brosse que tu brosses, et ça éclabousse* » (BS 498). Ces phénomènes expressifs côtoient des simplifications ou des ellipses, telles que la locution prépositive « *question devoir* ». La simplification la plus nette conduit à une syntaxe paratactique : « *paraît que le caillot c’est des petits champignons la cause* » (BS 492) ; le lecteur restitue, dans cette absence de structuration une syntaxe et une sémantique d’ordre intonatif propre à l’oral et au français populaire. La grammaire est donc, pour le lecteur, le lieu d’un décodage plus analytique du niveau de langue populaire du personnage : sa perception est moins immédiate, moins simultanée, que la reconnaissance d’une orthographe erronée.

Ce niveau de langue populaire est également inscrit dans des mots ou des locutions clairement identifiés comme tels⁴. La vigueur de ces images populaires sert notamment à discréditer les petits bourgeois, « *les Deume, sang de poulet ceux-là* » (BS 570), et notamment Adrien, « *sa lavette de mari* » (BS 572). Mais plus nettement que dans

¹ *ibid.*, p.73.

² *ibid.*, p.91-93 ; Véronique DUPREY. *op. cit.*, p.254-255.

³ Françoise GADET. *op. cit.*, p.120-121.

⁴ Voir le tableau des 50 occurrences de lexique populaire dans Véronique DUPREY. *op. cit.*, p.260-265.

un lexique populaire étroitement déterminé, l’oral-populaire de Mariette s’inscrit dans les impropriétés lexicales : « *maison vilipendée* » (BS 491) c’est-à-dire mal entretenue¹, « *c’est toute une polémique la poussière* » (BS 570), « *Rien qui vous remet du venin à l’ouvrage autant comme une bonne tasse de café* » (BS 492).

Enfin, son idiolecte témoigne de la liberté néologique populaire, par la dérivation mécanique de participes : « *toute bandagée* » ou « *ordrée* » ; la suffixation péjorative : la « *barbouillance* » (BS 566), les « *mignonnances* » (BS 805), « *la protestance* » (BS 498) ; la préfixation expressive : « *embouclé* » et « *empoudrée* » (BS 811) ; et plus encore la féminisation libre d’adjectifs ou de substantifs : « *faire la poissonne* » (BS 575), « *une proprarienne* » (BS 491), « *quelle fausse-jetonne* » (BS 522), « *jésuitesse* »² (BS 521). Un modèle récurrent est le suffixe en *-euse* : « *ma remplaceuse* », « *l’acteuse de cinéma* », « *cachotteuse* », « *dépenseuse* », « *mendieuses* ». Le surnom qu’elle attribue à Adrien, la « *barbette* » (BS 494, 497, 572, 809) est exemplaire de cette invention lexicale présidant aux sobriquets populaires, comme « *cocubarbette* » (BS 575).

Cependant, son idiolecte est émaillé d’authentiques archaïsmes, où le lecteur peut lire une approximation, ou bien reconnaître un état lointain du français qui rapproche Mariette des Valeureux : « *plaisance* » pour « caractère plaisant » (BS 497), « *l’escient* » pour « discernement, sagesse » (BS 491), « *un inconvénient* » pour « accident » (BS 528). Si l’origine populaire de Mariette est évidente, son idiolecte est donc loin de s’y réduire. En outre, sa dimension topolectale est problématique. Sa parole présente plusieurs points communs avec celle de Scipion, perceptibles (au moins cotextuellement) comme des provençalismes. On en trouve une occurrence très nette, quand Mariette parle de l’« *air de deux airs* » (BS 521) qu’a Adrien : la locution est un provençalisme incontestable, que Mistral définit comme « un air équivoque ».

La question topolectale est certes secondaire quant à l’attribution d’une origine géographique au personnage, vu que l’origine méridionale de Mariette n’est jamais dite autrement : c’est Française qu’elle se revendique, et sa région d’origine n’a aucune fonction dans le roman. En revanche, les quelques méridionalismes sont révélateurs des enjeux de l’encodage de l’oral-populaire. Pour Cohen, ils sont peut-être censés ne signifier que le caractère populaire de Mariette ; mais l’auteur n’est pas omniscient, pas

¹ Antoinette énonce la même impropriété (BS 22).

² Le mot existe, mais comme féminin du sens littéral de *jésuite*, « religieuse d’une communauté qui a existé en Flandres et en Italie », et non du sens figuré et moral.

omniparlant, son polylecte est – comme celui du lecteur – borné, il use d’artifices langagiers qui ne sont jamais que les siens. Et Cohen, pour qui, dès l’enfance, le parler populaire a été d’abord celui de Marseille, peut avoir surchargé le sociolecte de Mariette de connotations parasites – que seul un lecteur méridional percevra. Bakhtine souligne bien qu’il n’y a pas de réalisme mimétique absolu des discours sociaux, mais une mise en scène ayant recours aux connotations évocatrices. L’effet d’oral est affaire de stylisation : « le romancier ne vise pas du tout à une reproduction linguistique (dialectologique) exacte et complète de l’empirisme des langages étrangers qu’il introduit, il ne vise qu’à la maîtrise littéraire des représentations de ces langages. »¹

D’ailleurs, le diagnostic topolectal se complique dans la mesure où Mariette emploie des helvétismes avérés : « *les gonfles de ma sœur* » (BS 495), « *chambre de bains* » (BS 808), « *contre les sept heures* » (BS 570), « *bonne main* » pour « pourboire, gratification » (BS 575). Là encore, on peut y voir, en s’en tenant à l’illusion référentielle, les traces d’un séjour prolongé de Mariette à Genève, malgré son mépris déclaré pour ce topolecte qu’elle stigmatise comme mauvais français (BS 809) – ou bien la surcharge connotative de simples indices de l’oral-populaire. Maint lecteur n’y lira qu’impropriétés populaires, archaïsmes ou régionalismes indistincts.

3. Les références socioculturelles

Mariette profère des règles de vie, des généralités morales ou des recommandations de grand-mère : « *c’est mauvais pour la santé de lire dans l’eau chaude* » (BS 498). La fermeté de ce dernier principe, où l’on retrouve une certaine défiance populaire pour la lecture, ressortit aux idées reçues. Leur poids apparaît dans son invocation de la nature comme légitimation ou explication d’un état de fait social ou culturel : « *les hommes aiment ça, les fesses, c’est dans leur nature [...] c’est la nature qui veut ça* » (BS 572). Surtout, la distinction de sa patronne est de l’ordre de l’inné : « *c’est de naissance* » (BS 497), ou du don : « *c’est un don on l’a ou on l’a pas* » (BS 491).

La doxa trouve son expression stylistique élémentaire dans le cliché, atome de doxa. Son autorité, l’exactitude de sa dénomination est souvent ponctuée d’un commentaire méta-discursif, par la référence à la langue telle qu’elle se parle, telle qu’*On*

¹ Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987, p.182.

la parle¹ : « *seule ignorée du genre humain comme on dit* » (BS 813). Cette stéréotypie se condense dans l'emploi récurrent du singulier générique, pris en extensité universelle, qui érige le syntagme nominal en stéréotype valorisé, en idéal moral, en modélisation du monde social. Le cas le plus frappant de cette réduction formulaire est l'auto-identification : « *Je suis la Française franc-parler* » (BS 497). Il est à noter que le stéréotype dans lequel se fonde Mariette est celui du franc-parler gaulois, caractéristique de la représentation de soi des locuteurs populaires. En fait, l'attribution opère l'identification d'un référent particulier à un référent universel, et plus exactement au faisceau de qualités abstraites, de sèmes méliorisants, extraits par connotations du signifié dénotatif du prédicat. Ce singulier prédiqué à un individu spécifique est en fait pris en pure intension, *a fortiori* quand c'est un substantif abstrait : « *M. Agrippa c'est la correction* » (BS 804). Mais à la stéréotypie laudative se mêle, de façon ambiguë, la déréférenciation dévalorisante, indice non de la fascination, mais de la distance. Le pronom démonstratif a alors pour effet de constituer en catégorie indistincte et inanimée le groupe social ainsi désigné, réduit à une chose, étrangère ou repoussante – massive et indénombrable : « *les personnes instruites ça a des idées* » (BS 498).

Mariette émaille en outre ses monologues de toute la phraséologie typique du français populaire². Ainsi, le lecteur y réfère aisément les routines conversationnelles, telles que « *faut dire ce qui est* » (BS 517), « *minute papillon* » (BS 804) ; le connecteur narratif oral « *adjugé c'est pesé* » (BS 569) ; les locutions imagées comme « *ayant les yeux là où les poules font l'œuf* » (BS 491), « *ça va barder demain soir, prépare ton matricule* » (BS 572), « *on rigole copines comme cul et chemise, elle causante qu'on dirait qu'on l'a vaccinée avec l'aiguille du graphophone* » (BS 814). Mariette emploie aussi les truismes proverbiaux, énoncés sentencieux sans contenu réel qui s'offrent à l'énonciation de routine : « *la jeunesse ça passe vite et puis qu'est-ce que vous voulez c'est la vie* » (BS 522), notamment les phrases dites situationnelles, ou épisodiques ; ainsi, après avoir cassé un bol, elle s'en console par des formules de circonstances, énonciations quasi automatiques ponctuant les aléas du ménage : « *Faites chauffer la colle, dit-elle d'un ton calme [...] elle [...] déclara que valait mieux ça que de se casser une jambe* » (BS 527).

Les proverbes sont emblématiques des expressions du bon sens populaire. Ils expriment un savoir stéréotypique crédité par leur ancienneté. La dénomination qu'effectue

¹ Voir Josette REY-DEBOVE. *Le Métalangage*. Paris : Robert, 1978, p.269-281.

² Françoise GADET. op. cit., p.119-120.

le proverbe présuppose la vérité de la situation générique qu'il dénote, et donc elle dispense de l'asserter : la vérité du proverbe est vraie puisqu'il lui donne un nom. C'est ce qui explique qu'un proverbe tronqué suffit ; la suite est connue et son ellipse n'enlève rien à la dénomination : « *je me demande comment ça va finir tout ça, tant va la cruche à l'eau* » (BS 573). Le proverbe est donc l'argument par autorité le plus efficace et économique qui soit, éventuellement appuyé par une mise en scène, dont la forme type est une variante de *comme on dit* : « *février de tous les mois le plus court et le moins courtois comme dit le proverbe* » (BS 801). En toute rigueur, cette parémie relève plutôt du dicton : « Un dicton est un proverbe portant sur un moment de l'année (saison, mois ou fête) et le temps qu'il y fait ou les réalités agricoles qui lui sont liées »¹. Mariette en récite neuf à la suite :

comme dit le proverbe quand le vent oublie février il arrive sûrement en mai, les proverbes ils sont tous vrais, c'est la connaissance des vieux, moi je les sais tous, à la Saint-Crépin des mouches c'est la fin, [...] tous les autres je les sais (BS 810)

Cette nuance range la parole de Mariette dans le versant le plus populaire et paysan de la parole cohésive, plus prédictif que normatif, plus enclin à mettre en ordre le monde naturel, celui des récoltes et des saisons, que le monde social, celui des valeurs et des classes, relevant plus de l'almanach rural que de l'idéologie.

Mariette convoque un autre type de référence culturelle : les chansons populaires de la Belle Epoque et de l'entre-deux-guerres. Elle les fredonne en faisant son ménage, comme le laisse deviner leur apparition au sein des monologues, sans qu'aucun récit attributif ne vienne, bien sûr, en préciser l'aspect chanté. La complicité sociale que Mariette établit avec les peintres, en l'absence d'Ariane, s'exprime aussi par une chanson, sitôt censurée quand la patronne est de retour :

grisée par cette communion, elle entonna la chanson de sa jeunesse dont le refrain fut repris, en chœur et en rythme des blocs, par le trio, ivre de sentiment. [...] Mais les chants stoppèrent net lorsque la porte s'ouvrit, Ariane entrant avec, sur son visage, la décence de la classe dirigeante, tandis que le prolétariat se tenait immobile et honteux. (BS 567)

Outre cette fonction euphorisante, solipsiste ou communautaire, Mariette confère aux chansons une valeur de vérité proche de celle des proverbes, qu'elle détaille en quelques mots-clefs : « *vous savez la chanson qui dit quand il me prend dans ses bras, j'aime bien parce que c'est la vérité de l'amour cette chanson, c'est la jeunesse, l'homme adoré* » (BS

¹ J.-L. ARNAUD. "Réflexions sur le proverbe". *Cahiers de lexicologie*, n°59, 1991, p.15.

495). D’ailleurs, Mariette ponctue ses citations et souligne leur autorité par une formule proche des parémies : « *le cœur c’est le petit grelot du pesant collier de la vie, comme dit la chanson.* » (BS 522).

A la chanson s’ajoutent le cinéma, la littérature à l’eau de rose, le roman populaire édifiant : par exemple, « *madame Ariane, c’était le grand béguin, les baisers les plus fous* » (BS 570). On voit la bonne, dans un des rares passages de récit qui lui soit consacré (BS 527), se délecter de la lecture de *Chaste et flétrie*¹. La connotation autonymique inscrit alors sa réception des clichés de la littérature de bons sentiments : « *la fière réponse de l’héroïne, pauvre mais honnête, [...] la déconfiture du vilain marquis* ». Le discours compassionnel emprunte aussi les ressorts de la presse à sensation, dont les clichés imprègnent le récit de sa découverte d’Adrien après son suicide manqué : « *la maison du drame [...] ce grand drame de l’amour [...] le drame du désespoir d’amour [...] avec l’œil de la honte [...] le salaire du péché comme on dit* » (BS 802-803).

L’origine populaire de Mariette apparaît également dans le lexique qu’elle utilise s’agissant de l’amour et de la sexualité. C’est le cas des synonymes familiers dénommant les menstrues ou la grossesse : « *elle va avoir le ballon* » (BS 492), « *ma nièce s’est fait remplir par un Espagnol* » (BS 803). La parole de Mariette parcourt toute la gamme des registres, depuis les expressions populaires les plus neutres, où le sexuel est le plus absent : « *elle fréquente* » (BS 519), « *bon ami* » (BS 520) ; jusqu’aux périphrases plus explicites : « *quand le Didi lui fait sa combine* » (BS 498), « *c’est lui qui la fatigue en avant en arrière* » (BS 573), « *quand ça a fini ses micmacs ça dort* » (BS 815). Enfin, Mariette emploie aussi les vocables familiers « *fricoter* » (BS 575, 809) et « *caramboler* » (BS 493, 494). Le second, nettement plus argotique, n’est jamais appliqué à Ariane et Solal, mais participe par sa crudité d’une diatribe plus ample, burlesque et irrespectueuse, renvoyant les têtes couronnées au lot sexuel commun à tous :

les princesses qu’est-ce qu’elles ont fait de mérite dans la vie sauf que le roi une nuit il a carambolé la reine, et total tout est dû à mademoiselle la princesse [...] comme si elle avait pas une fente en long où que je me pense comme n’importe qui (BS 493)

L’argot est alors l’instrument du renversement et de la revanche langagière, inscrivant verbalement, par le niveau de langue, ce que le rappel de la *fente en long* est du point de

¹ Roman de Charles Mérouvel, paru en 1889.

vue de l’idée : un rappel à l’ordre. Toutefois, ce relativisme, cette ironie¹, Mariette s’en montre moins capable quand il s’agit de sa relation aux d’Auble : les attributs qu’elle raille chez la princesse (BS 493), le tapis de luxe et l’équitation, sont les mêmes qu’elle valorise chez Ariane, meilleure *monteuse* de Suisse dans sa jeunesse et désormais propriétaire d’un Shiraz (BS 497 et 567).

4. Petit peuple et domesticité

En effet, l’identité populaire de Mariette se traduit dans sa parole par un *double bind*. D’une part, elle manifeste un ressentiment populaire et libertaire contre les dominants, où les griefs sont indissociables de leur niveau de langue : « *notaires banque et compagnie savent se sucrer* » (BS 805), « *le gouvernement ils sont trop occupés à faire leur beurre* » (BS 493) ; le singulier abstrait de *gouvernement* trouve immédiatement une reprise anaphorique plus concrète, quoique allusive, dans ce *ils* lourd de connotations qui réfère à « ceux qu’on ne peut désigner autrement (les patrons, les riches, les huissiers, la police, le gouvernement... et même les règles) »². Les idéologèmes de cet anarchisme réactif trouvent une expression développée et reconnaissable dans sa tirade pacifiste :

moi je suis contre la guerre, ça sert qu’à faire des malheureux des deux côtés, et les gros ils restent planqués ils y crient aux jeunes allez les mignons courage faut mourir pour la patrie bravo faut être des zéros pour défendre la patrie [...] et nous les gros on se planque pépère (BS 811)

De surcroît, la *psilose*³, qui consiste en une liaison erronée devant le h aspiré de *héros*, introduit un effet subversif ; Mariette, dans sa parodie du discours patriotique, y laisse entendre comme un lapsus idéologique, qui révèle que ce que l’on demande aux conscrits, c’est d’être des zéros, image célinienne de la nullité, et en même temps de la multiplication des pertes humaines, de la dizaine aux millions. Avec ce pataquès surgit, dans le gant d’un *velours*, le poing brandi d’un mutin de 17. L’incompétence toute populaire de Mariette exprime, par bribes, des revendications, des coups de *gueule* sporadiques qui ne sont pas que d’ordre étroitement sociolectal, mais bien social et idéologique.

Mariette appelle d’ailleurs de ses vœux une justice sociale, en se référant vaguement à l’idéal socialiste et à la mouvance révolutionnaire ; mais des valeurs, une

¹ Ce discours rappelle Mangeclous (V 1027) mais aussi Beaumarchais (le monologue du *Mariage de Figaro* V, 3), ou Montaigne (*Essais* III, 13).

² Françoise GADET. op. cit., p.110-111.

³ Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.31 ; Bernard DUPRIEZ. op. cit., p.334.

représentation de soi, plus populaires qu'ouvriéristes, tendant vers la classe moyenne, contiennent vite cette éruption prolétaire :

ça se pourrait que les communistes et compagnie ça ait quand même raison dans le fond sauf que je serais pas d'accord qu'ils m'enlèvent mes économies, pensez cinquante ans à travailler à la sueur de mes jambes (BS 493)

Toute la complexité de Mariette apparaît dans le défigement qu'elle opère sur la double métonymie biblique. Elle n'exprime son rang social, ni en termes marxistes comme prolétaire n'ayant que sa force de travail, ni comme pauvre expiant le péché originel, en termes chrétiens, mais de ces derniers elle effectue une réécriture prosaïque et populiste. L'utopie de Mariette, « *c'est qu'il y ait des petits, d'accord, mais ayant de quoi vivre en bonne vieillesse, et puis des moyens, d'accord aussi, ça fait marcher le commerce, mais pas des gros avec des sous à savoir pas qu'en faire* ». Sa revendication de justice sociale admet les inégalités, entre *petits* et *moyens*, en les justifiant notamment par un cliché d'épiciier. Le fonds populaire est patent dans cette reconnaissance, qui est aussi faite d'aspiration, de la classe moyenne, et dans la persistance de l'hostilité aux *gros*. C'est un fonds populaire, et non ouvrier, comme le signale la caractérisation que Mariette donne de l'hôtel où elle loge, « *c'est petit, faisant classe ouvrière* » (BS 805) : dans cet emploi du verbe *faire* apparaît une attention sociologique plutôt propre à la petite bourgeoisie, et désignant le monde ouvrier comme une altérité dont Mariette se démarque et peut déchiffrer les signes.

Cette tension permet de situer l'autre pôle du *double bind* sociologique de Mariette, qui n'est pas celui des Deume parvenus, mais celui de la domestique. A son irrespect libertaire et burlesque, fait pendant sa revendication de la maîtrise des codes aristocratiques, perçus comme valorisants. Mariette consacre de longs monologues à l'évocation nostalgique des Auble, leur généalogie, leur patrimoine, leur distinction. Si elle emploie l'abrègement populaire « *les aristos* » (BS 496, 498), c'est plus l'indice d'une distance que d'une inimitié, et même seule elle maintient les appellatifs respectueux de *Madame Ariane* ou *Mademoiselle Valérie*. A l'inverse, Mariette réserve le tour populaire, consistant à faire précéder un patronyme de l'article défini, aux personnages de peu de crédit, les autres domestiques pour qui elle n'a que mépris (BS 490, 491, 804) – mais aussi les Deume. En effet, Mariette cerne très bien leur statut de parvenus, et juge illégitime la supériorité qu'ils affectent :

la chameau Deume [...] se croyant une personne du grand monde, mademoiselle Valérie que j’ai servi chez elle presque vingt ans, ça oui c’était le grand monde [...], mais la Poison c’est une rien du tout sans éducation, chassant pas la différence entre verre à bordeaux et verre à vin fin (BS 494)

Contre les parvenus qui sortent de leur rang naturel, Mariette se représente comme la nourrice, vestale d’un ordre des choses dont elle est la mémoire et la garante. Elle est tant soucieuse des mésalliances : « *j’ai qu’un reproche à lui faire, c’est qu’elle a marié le Didi, ça c’est un mystère, la nièce de madame Valérie pensez* » (BS 497) – que de la saleté. Elle emploie régulièrement les possessifs et datifs d’intérêt de la domestique : « *je commençais mes vitres de ma cuisine que la pluie me les a toutes salies* » (BS 519). Ces possessifs signifient l’appropriation par le travail, un transfert affectif et social qui soude et clive la relation de Mariette à Ariane. Cette appropriation est explicitement distinguée de la propriété et de l’héritage : « *quand je brille mon argenterie, [...] je l’adore bien cette argenterie vu que c’est propriété de madame Ariane héritée de mademoiselle Valérie donc* » (BS 489). On en trouve une expression éloquente dans cette série d’oppositions sémantiques et sociologiques :

le soir après que j’ai servi madame Ariane puis fait ma vaisselle, campo je pars à bonne heure, vu que madame Ariane elle aime aussi son quant-à-soi pour lire ses livres jouer son piano, ça fait qu’à sept heures et demie je suis déjà dans mon petit chez-moi, une pièce et cuisine mais bien coquet, à faire du tricot lire le journal (BS 495)

En effet, on a d’une part l’univers de Mariette, son possessif de domestique, « *ma vaisselle* », et sa vraie possession, « *mon petit chez-moi* » ; symétriquement, les possessifs d’Ariane sont « *ses livres* » et « *son piano* », propriété distinguée, non utilitaire, désignant plus le hobby que le bien matériel. L’antipode paradigmatique de la représentation bourgeoise du *petit chez-moi* est le *quant-à-soi*, qui exprime une vision de l’intimité aristocratique tout autre, pleine de réserve, de distinction, d’intimidation. L’antithèse apparaît jusque dans les prépositions, le *pour* exprimant les choix de l’aristocrate oisive (la lecture, le piano), et le *à*, le délasserement prolétaire (la presse, le tricot) après une journée de travail, ce que vient connoter aussi le niveau de langue familier de *campo* (congé).

5. Ironie, burlesque, énoncés hybrides

Malgré cette déférence, son usage non maîtrisé des clichés se confond avec leur application pertinente à la relation Ariane-Solal. La référence aux divertissements populaires introduit un fond de vérité irrespectueuse, entre lucidité et burlesque : « *cinéma d’amour et reufeuleumeuleu* » (BS 815). A ce motif se mêle l’isotopie aristocratique et

culturelle, qui disqualifie les politesses auxquelles se livre le couple : « *ça se dit vous comme évêque et cardinal* » (BS 809-810), « *tout à la politesse des rois et marquis* » (BS 812). Mariette stigmatise la retenue vestimentaire ou langagière : « *rien que des mots qu'il y a dans les livres* » (BS 815). Cette contention l'exclut comme trop prosaïque : « *pourquoi qu'ils se disent jamais des mots gentils devant moi* » (BS 816). Il s'agit de nommer l'étrangeté sociolinguistique que représentent ces mots : « *son souper enfin son dîner comme ils disent* » (BS 497), « *son silpe, comme elle dit* » (BS 569). Mariette se détache des mots d'Ariane et Solal et se montre capable d'une ironie intentionnelle, mais censurée et attendant d'être seule. Elle en critique l'hypocrisie, les euphémismes, la préciosité domestique.

La parole de Mariette, toute imprégnée de certains stéréotypes bourgeois qu'elle est, se distingue volontairement de ce sociolecte : elle est consciente des codes qui le régissent, sans les partager. Sa reformulation du télégramme de Solal en est le meilleur exemple :

disant qu'il sera de retour le 25, avec des mots d'amour, l'impatience me démange, et dis-moi si ça te démange aussi, voilà testuel, enfin non, pas testuel si vous voulez, disant pas que ça le démange, disant ça en poésie forcément, avec des mots de la haute, mais l'idée y était (BS 520)

Après une traduction dans son lexique, Mariette manifeste la conscience des différences de vocabulaire et de codes, et en même temps l'équivalence du propos, sa fidélité à l'esprit, sinon à la lettre. Certes, elle en dénature la portée illocutoire de séduction, mais elle en ôte ainsi les conventions et les mensonges, pour n'y voir qu'un propos universel et rebattu. Reformulations, travestissements, il s'agit toujours d'un contre-discours, libérateur et lucide, opposé au discours amoureux sclérosé et *convenu* que s'échangent les amants, ainsi que d'une bulle de comique dans une fin de roman oppressante au lecteur.

Par cette tension entre l'allégeance à l'univers d'Ariane et la critique qu'elle en donne, la parole de Mariette est caractérisée par l'hybridisation¹ :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces

¹ Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p.175-176.

perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle.¹

N'appartenant pas au corpus d'une parole préconstruite, ces marques polyphoniques établissent des relations sémantiques nouvelles et inattendues, de l'ordre du lapsus ou de l'ignorance. La paronymie et l'impropriété d'emploi vident les mots de leur prestige ; c'est avec les noms propres et les allusions savantes que le phénomène est le plus évident : « *déménagé de Saribe en Chila* » (BS 490). Dans ces énoncés hybrides, dissociation de lexies ou renouvellement de clichés, son sociolecte apparaît négativement, par ses lacunes lexicales inclinant à telle reproduction approximative, par exemple l'ignorance d'*émissaire* que le lecteur suppose dans « *bouc-commissaire* » (BS 498), « *sa pleumonie* » (BS 492) mêlant pneumonie et pleurésie, ou « *un vrai popotame* » (BS 491) orienté par *popotin*. Mais ces « malapropismes »² sont riches de sens bien au-delà de la simple connotation d'un défaut de compétence. Dans ces mots-valises sociolectaux s'imbriquent souvent deux signifiants : l'un est étranger au lexique de Mariette, si bien qu'elle y mêle un autre mot, familier, motivé par des analogies phoniques et sémantiques. Le mot-valise représente ainsi une quintessence de *construction hybride*. C'est alors dans les limites d'un lexème unique que se fait le choc :

il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride *sémantique* abstrait et logique (comme en rhétorique), mais *concret et social*.³

La remotivation fantaisiste des lexies est un trait de la langue populaire, qui les relexicalise. Mais précisément celles de Mariette sont moins clichées, et lourdes de sens seconds. Ainsi de cette phrase-valise, particulièrement révélatrice : « *j'ai payé mon loyer rectal sur l'ongle* » (BS 495) ; elle remplace, dans la locution métaphorique connotant la prodigalité, le comparant de la pierre précieuse par un rectum incongru, paronyme de *recta* qui signifie « très exactement ». Mariette opère une confusion des ordres symétrique, alors qu'il s'agit bien, cette fois, de *croupion*, où sa paronomase fait surgir le faste des casinos : « *la bonne partie du poulet, c'est rien que le croupier* » (BS 808). Dans les deux cas, le calembour met à nu de façon concise et carnavalesque, un impensé caractéristique des

¹ *ibid.*, p.125-126.

² Marina YAGUELLO. *Petits faits de langue*. Paris : Seuil, 1998, p.75.

³ Mikhaïl BAKHTINE. *op. cit.*, p.177.

petits bourgeois, des Deume notamment, l'articulation entre scatologie et argent, notamment sous l'angle de la rétention.

Ces jeux de mots prennent toute leur intensité dramatique quand ils décrivent la liaison d'Ariane et Solal : Mariette en est le chœur, et ce chœur burlesque en dit long dans ses calembours. Quand elle reprend l'adjectif *impeccable* employé par Ariane (BS 528) pour qualifier une pièce propre, c'est déformé en *implacable* par une paronomase qui, appliquée ensuite aux amants, sonne comme un indice du destin : « *Ils aiment pas que l'autre chasse que l'autre est pas implacable comme ils disent, ça veut dire tout parfait des pieds à la tête* » (BS 813). Par ces impropriétés, la vérité sort de la bouche de la bonne. Quand elle raconte qu'Ariane, pour ne pas apparaître imparfaite à Solal, « *est entrée chez lui à reculons* » (BS 812), par le redoublement de la syllabe elle exprime une fois de plus, dans un lexique populaire, le caractère *cucul*, c'est-à-dire niais, un peu ridicule, d'un tel manège ; et quand elle a les yeux bandés pour ne pas voir Solal en état d'imperfection, Mariette la compare à « *une sornambule voyante des rues* » (BS 813), où le terme impropre de *somnambule* est de plus contaminé par *sornettes*. L'approximation redouble les effets ironiques de l'isotopie culturelle : « *s'en vont faire les évêques de l'amour dans leur sacrophage* » (BS 816) ; la métaphore du lit comme *sarcophage* file l'isotopie hiératique, avec une connotation funèbre, mais en outre, ce que dit la paronomase dont Mariette affecte ce mot savant, c'est que ce lit d'amour en mange le sacré.

Dans le cas de « *water-causette* » (BS 804, 808, 809), il est en outre intéressant de s'en tenir strictement à l'illusion référentielle, et de considérer que *tout* le discours direct est à imputer à la locutrice Mariette, jusqu'à son aspect écrit rapportant, par convention sans fautes d'orthographe, les paroles de Mariette qui en commettrait si elle écrivait elle-même. L'orthographe de ses discours directs oraux n'est donc pas mimétique du niveau scolaire de la bonne : le lecteur est confronté à la remotivation paronymique d'un terme, qui altère son signifiant oral, mais aussi écrit. Or, l'orthographe particulière qui encode l'altération phonétique résulte d'un choix (*causette* et non, par exemple, *Cosette*) que le lecteur est incité à motiver par les associations d'idées qui y ont présidé. En introduisant la causette dans les cabinets, Mariette prend à rebours le refoulé d'Ariane et Solal : « *monsieur grand délicat doit pas voir ci, doit pas voir ça avant que tout soye bien rectal* » (BS 807), « *je fais mes besoins sans que tu le chasses* » (BS 809) ; la métathèse inscrit dans cette dernière pensée, attribuée à Ariane, son angoisse du bruit de la chasse d'eau, d'autant mieux qu'on trouve la métathèse symétrique dans la même page, « *la sache d'eau* ».

Les mots-valises monologués de Mariette l'inscrivent dans le réseau des autres paroles diégétiques. Quand elle apprend la liaison d'Ariane avec Solal, elle la légitime en ces termes : « *l'amour ça se commandait pas, enfant de poème qui connaissait pas de loi, comme ça disait dans le proverbe* » (BS 570). Elle invoque le fatalisme de l'amour-passion, et étaye son affirmation d'une allusion au *Carmen* de Bizet, mais elle en fait un proverbe. A cette méconnaissance s'ajoute la paronomase : faute de connaître l'allusion culturelle « *enfant de Bohême* », elle remotive la locution avec un paronyme qui, pour autant, n'est pas dénué de pertinence. C'est bien le terreau mensonger et idéaliste que la Littérature donne au sentiment amoureux que décrit l'idiotisme de Mariette. Ses monologues font alors écho aux diatribes de Solal (avec qui elle ne parle jamais). Par exemple, à son diagnostic « *il y a anguille sous cloche* » (BS 516) font écho, rétrospectivement, les discours intérieurs de Solal sur l'étouffement d'un amour sous verre. On a aussi cette apparition inopinée du babouin que le moraliste Solal voit en tout homme : « *elle s'en est léché les babouines* » (BS 813). Ces échos lui confèrent indirectement un certain crédit ; ainsi, avec « *bavarderies* » (BS 490) et surtout « *ces sonnetteries* » (BS 811), elle poursuit la série des suffixes satiriques en *-erie* que développent Mangeclous et surtout Solal, d'une façon d'autant plus subversive qu'avec ce dernier mot, Mariette retourne, dans la mesure où Solal se prête au manège des sonnettes, la force critique du paradigme contre son utilisateur le plus caustique et le plus prestigieux.

Pourtant, Mariette fait pâle figure, dans la poétique de l'oral-populaire, et même dans les études cohéniennes – moins que Scipion toutefois. Or, si Mariette semble insignifiante, c'est que sa condition de domestique est jugée telle, car elle a ici un rendu *éloquent*. Certes, Mariette ne parle quasiment que toute seule, vit par procuration, montre pour sa patronne Ariane un investissement affectif qui pour autant ne se traduit presque jamais par un dialogue entre les deux personnages. Mais par le monologue autonome, elle gagne vite une épaisseur humaine, sociale et affective, supérieure à ce que laisserait supposer son agir : c'est son savoir, et son dire, qui lui donnent une telle dimension. Mariette se distingue donc nettement de la Françoise de Proust, à qui il est convenu de la comparer : l'idiote de Françoise est folklorisé par le Narrateur, soumis au même regard mi-ironique mi-fasciné que le jargon de Norpoix ou le maniérisme de Legrandin ; sa parole nous est toujours rapportée comme un morceau de choix tiré de l'herbier langagier du Narrateur. C'est très justement que Véronique Duprey écrit : « par ces deux caractéristiques (l'affranchissement de toute omniscience et la reproduction du flux de paroles), le discours populaire de Mariette s'éloigne dans *Belle du Seigneur* du style

proustien, qui caractérisait le discours des personnages de Jérémie et Scipion, pour passer du côté célinien. »¹

Avec Mariette, avec Scipion déjà, le parler populaire dépasse l'échantillonnage folklorisant ou le rôle de faire-valoir du parler du héros. Il a pleinement droit de cité. Le comique qu'il permet de véhiculer ne se fait pas à ses dépens – à la différence de la contention petite bourgeoise, de l'occultation des origines populaires ressurgissant comme un retour du refoulé. Loin d'être victimes de l'ironie, Scipion et Mariette en sont au contraire les vecteurs ; loin de faire l'objet d'une satire condescendante, ils sont, en tant que parlers populaires, des instruments de la satire, de la lecture critique que le lecteur est incité à appliquer au langage de la SDN ou des Deume, et même d'Ariane et Solal. Le parler populaire se détache donc, au sein de la fresque cohénienne, comme porteur d'une valeur de vie et instance critique, comme élément essentiel du message éthique et moraliste et de l'esthétique contrapunctique inhérente au projet polyphonique.

Jérôme Cabot

¹ Véronique DUPREY. *Albert Cohen, au nom du père et de la mère*. Paris : SEDES, 1999, p.139.