

François Mauriac : les procédés d'élaboration de l'argot dans *Le fleuve de feu* (1923)

Par : Bellarmin ILOKI

Introduction

A priori, nous associons l'argot uniquement à un vocabulaire particulier, mais cela ne signifie pas qu'il suit les règles syntaxiques, grammaticales, phonétiques, pragmatiques de la langue standard. La formation des phrases, la prononciation, l'intonation, la gestuelle, etc., sont très différentes de la norme officielle et participent donc à la distinction du groupe. Alors que les procédés d'élaboration lexicale sont de deux types : soit sémantiques (modification et jeu sur les sens des mots), soit formels (création ou modification de mots). Lorsque l'élaboration lexicale est formelle, nous assistons souvent à une déconstruction du langage courant : l'argot déforme, mélange, déstructure, découpe les mots et enfreint les règles. Cette déconstruction laisse transparaître la volonté de son auteur de se démarquer en rejetant le langage habituel et établi.

Avec Mauriac, dans *Le fleuve de feu*, les procédés d'élaboration de l'argot sont plus riches, plus variés, parce qu'ils ne sont pas dictés par un esprit partisan. D'ailleurs, il est convenu dans la critique littéraire d'appliquer l'adjectif « argotique » à des styles hauts en couleur où se mêlent du français populaire ou paysan, des grossièretés, des images crues et d'abondants néologismes pittoresques et amusants. A la lecture de ce texte, nous sommes frappés par l'absence très nette d'un style, habituellement travaillé et volontaire, qui atteint la perfection sans donner l'impression de l'effort, dans les autres textes de François Mauriac, et malgré l'identité du récit, des personnages et de la trame narrative. Chez Mauriac, l'argot semble moins dangereux pour la langue que les constructions syntaxiques systématiquement incorrectes du français populaire : le mot argotique passe de mode, s'oublie; alors que l'incorrection grammaticale, elle risque de s'incruster.

Le thème central du roman de François Mauriac est celui de la passion amoureuse ambivalente. Ce sentiment procure au même moment plaisir et souffrance. Nous avons là un thème récurrent de la littérature, celui de la passion destructrice et de l'amour idéalisé que l'imaginaire occidental exploite depuis le Moyen âge : « il n'y a pas d'amours heureuses : comme l'a montré Denis de Rougemont dans son essai *L'amour et l'occident*. La passion dont il est ici question est celle que les moralistes ont décrite : une souffrance, une perte de la liberté et de la paix intérieure. Peut-être, s'agit-il d'une allusion aux mythes antiques. Traditionnellement, la passion amoureuse qu'inocule

le Dieu Cupidon est décrite sous le nom de feux, de flammes car elle embrase l'imagination et le cœur.

Nul besoin dans cette réflexion de passer en revue toutes les situations possibles et imaginables pour savoir quand il convient de pratiquer l'argot. Nous avons plutôt besoin de nous laisser guider par certaines situations de communication en fonction de la nature du destinataire et du milieu auquel il appartient. Car il semble qu'il est moins facile de maîtriser sa langue quand on est tendu et encore moins lorsqu'on appartient à « la France d'en bas », pour reprendre les politiques.

1- Un espace de la concentration et de l'oppression

Nous savons que l'œuvre de François Mauriac est étroitement dépendante de son auteur et par là-même du milieu d'où est issu ce dernier. Nous ne pouvons par conséquent pas aborder le thème de la structure spatiale dans *Le fleuve de feu* sans se référer à ces milieux qui l'ont vu naître et grandir et où il s'y rendait au rythme des vacances scolaires.

Mais durant ces vacances d'adolescent il [Daniel] n'avait aucun plaisir que de parcourir à bicyclette les deux lieux qui le séparaient de Bourideys où s'était tué son père - village si perdu que la route n'allait pas au-delà (...) Quatre rangs de chênes énormes et bas mêlaient leurs branches; puis s'étendait un grand champ de pauvre millade. Cet espace de terre et de ciel, ourlé de pins sombres, était le cirque où Daniel et la petite Marie Sansinangue prêtaient aux nuages des formes d'animaux, de chars et de dieux¹.

François Mauriac est convaincu de l'influence du milieu sur les êtres, puisqu'une atmosphère, un cadre, peuvent à eux seuls les aider à construire un caractère, à bâtir une action, à anticiper sur les actes. Son cadre familial l'a si profondément marqué que souvent les souvenirs qui s'y rapportent sont intégrés à son œuvre et ont suffi à la nourrir. Ces souvenirs délimitent alors un espace qui devient ainsi l'illusion de l'immortalité et annihilent l'effet du temps. Cet espace, on pourrait l'appeler « l'espace de l'intérieur », d'où se dégage une impression d'un monde clos, mystérieux, entouré de silence et bien à l'abri du temps et des hommes.

L'espoir que toujours donne l'approche d'une enfant mal défendue, déjà atteinte, la joie d'être seul à mener cette intrigue, sans témoin. S'il avait été là, ce dur maître d'équipage, Daniel n'aurait-il, par mauvaise honte, forcé ce doux gibier qui ne songeait pas à fuir ? Pour la première fois sans doute, il suivrait sa foi intérieure².

¹ François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, 1985, pp. 412-413.

² François Mauriac, *Ibid.*, p. 416.

Mais on pourrait aussi appeler cet espace « espace de la concentration et de l'oppression », parce que, logiquement hors de l'espace public, en repli dans un espace de relations privées, dissimulées où l'homme peut, sans être inquiété, mettre sa menace à exécution où atténuer pleinement sa «soif de limpidité ». Ainsi, Daniel s'écarte-t-il du monde, à l'abri des lumières de Paris, dans ces espèces de lieux clos dans lesquels il est, au moins, libre de « penser» :

Aux Pyrénées, la pluie dure : trois jours passèrent sans interrompre le déluge qui, ensevelissant les montagnes, rétrécissait le monde autour de l'hôtel. Cette complicité de la pluie livrait à Daniella jeune fille abandonnée. (...). Mais son instinct d'abord l'avertissait si la voie était libre, s'il pouvait aller de l'avant. Sa force était de se voir sans indulgence. (...) Il avait suffi d'un mot, d'un regard pour qu'il se sentît parfois vulgaire...¹.

Ce passage est particulièrement important car il révèle les secrets de l'œuvre de François Mauriac : nous y trouvons l'idée d'une menace à l'intérieur d'un espace qui est supposé être un refuge. La notion d'isolement n'est plus liée à celle de l'abri. La maison n'apparaît plus essentiellement sous l'aspect du refuge. Il y a dans la maison un décalage blessant entre ce qui fut et ce qui est, car à l'attitude rassurante de l'espace familial s'oppose désormais une attitude oppressante, créatrice d'angoisse. Faut-il penser que ces lieux ne remplissent véritablement leur rôle de protecteur qu'envers les authentiques habitants, envers leurs propriétaires ? Ceux qui pénètrent dans ces lieux sans faire partie de la famille sont non seulement considérés comme des envahisseurs mais menacent aussi leur équilibre.

En face, l'espace extérieur, plutôt menaçant et inquiétant. C'est l'espace du temps qui s'écoule, l'espace imaginaire qui se dilate et prend une dimension cosmique, l'espace des autres, de la corruption, de la violence; un espace où l'homme est dans état de spleen terrifiant. Ainsi, comme « un criminel traqué », Gisèle de Plailly ne cache pas son désappointement de Paris :

C'est long ces journées dans paris. On ne sait où se poser ; il n y a que de grands magasins (...).

- Elle errait donc des jours entiers dans cette jungle².

Il existe donc deux espaces dans *Le fleuve de feu* : un espace intérieur, chaud et familial, mais propice à une certaine violence, plutôt verbale, du fait de son isolement, et sans doute aussi, faute d'éducation et de bonnes manières de ses occupants ; et un espace extérieur, étouffant et angoissant, qui paradoxalement, ne permet pas aux criminels et aux bandits de s'exprimer, parce que très surveillé.

¹ François Mauriac, *Ibid.*, p. 418.

² François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, 1985, p. 422.

2- Mise en scène et parlure du peuple

Mauriac, nous le savons, est capable, dans un roman, de faire une mise en scène avec plus de précision, c'est-à-dire d'en préciser le lieu et le temps de l'événement. Et s'il est plus observateur des âmes que peintre du monde concret, Mauriac sait cependant exprimer avec netteté et sobriété des sensations très précises, des détails typiques qui constituent le cadre de ses romans. Il n'est pas moins habile à saisir le léger ridicule d'une silhouette familière et à nous en donner une vision humoristique. *Le fleuve de feu* nous en offre une parfaite illustration : « *La lumière venue du salon n'éclairait que ces deux mains crispées* » (p. 420) ; « *Du fond d'un sommeil bienheureux, Daniel entendait le choc léger d'une bouteille de lait sur le palier et le glissement sous la porte du journal et des lettres* » (p. 410).

Le langage argotique peut avoir sa place dans les romans qui mettent en scène et font parler des gens du milieu, ce qu'on est convenu d'appeler le peuple. Il abonde en trouvailles pittoresques, donne au style de la couleur et de la vie. Mais son emploi devrait rester cantonné dans le dialogue. Car, il est normal que pour paraître vrais et naturels, les dialogues soient d'une langue familière, voire argotique, si le milieu des personnages mis en scène le veut. Dans le récit, l'argot continu, outre qu'il fait un effet vulgaire et inutilement canaille, devient facilement monotone. De plus, cette langue fabriquée et conventionnelle qui se renouvelle sans cesse, vieillit aussi très vite ; ses créations se chassent les unes les autres, comme des modes vestimentaires. C'est pourquoi une œuvre où domine l'argot n'aura jamais qu'une valeur d'actualité, ou de témoignage pour les linguistes de l'avenir.

Cet espace, où l'homme évolue, caché dans le bonheur de la méditation et de la conversation et savoure sa liberté en harmonie avec la nature, n'est que le reflet du monde sauvage, un monde d'obscur plaisir, un monde de haine et de cruauté. Ces habitants sont généralement, les paysans, les bandits, les bergers, les métayères, les bonnes etc. Ils emploient les références connues de tout le monde et se distinguent par la distance qu'ils maintiennent entre le discours et ce qu'ils sous-entendent implicitement. L'espace de Daniel est « son invitation au voyage », non seulement anthropologique, mais aussi langagier. Ce langage qui revêt différentes formes : misogynie, familier, populaire, corporel, originel et universel sur la salissure, est simplement censuré dans le reste du monde : Raymond Courrèges est un « ravageur » (p. 418), Daniel, lui, est un « grossier » (p. 419), alors que chez les Plailly, les garçons sont des « abrutis » (p. 421). Dans l'œuvre de Mauriac, le langage est donc universellement partagé, par les hommes, par les animaux, par les végétaux ; il est un principe de vie, d'où peut-être les métaphores de l'imagination ou de la mémoire comme « le fleuve », l'eau étant le symbole de vie. Dès lors, le langage devient le principe moteur de la fiction, et insuffle ainsi vie à la matière romanesque.

Ainsi, parmi tant de phrases embarrassées, dans *Le fleuve de feu* de François Mauriac, nous nous contenterons de quelques exemples : « *Il avait gagné cinq mille balles sur une Voisin achetée et revendue en quarante- huit heures* » (p. 417) ; « *Il espère ratisser la forte somme* » (p. 418) ; « *Il avait plaqué Marcelle mais levé une petite Argentine de 18 ans qui allait au lycée* » (p. 418) ; « *Ces*

paroles rendirent la jeune fille furieuse : ah ! elle l'avait roulé lui aussi » (p. 439) ; « - Au bahut, on m'appelait Ficelle! » (p. 432) ; « Gisèle, avec le filet aux provisions, dans l'aube grelottante ou sous la pluie, attendait que passât la patache » (p. 445) ; « Qu'est-ce que cela peut me faire ? Et après ? Qu'elle a du se payer ma tête ! Il n'est pas trop tard, et je l'aurai » (p. 443) ; « C'est ma tournée, Madame... » (p. 442) ; « Tu es faible- disait Raymond Courrèges- une bonne raclée : avec moi ça ne trainerait pas... » (p.409).

Dans *Le fleuve de feu* de François Mauriac, beaucoup d'images ont une originalité, une ampleur, une densité extraordinaire. Souvent, l'auteur utilise le symbole sous forme d'une image associée à une idée qui se précise à la narration. Bernard Cocula dans son article « *Les aspects du bestiaire mauriaciens* »¹, montre cette capacité de François Mauriac à symboliser par les images d'animaux, ses adversaires dont le comportement s'y prête. Par exemple, Mme de Villeron, par son obésité, y ressemble à « une poule chargée de volume pour défendre sa couvée » (p. 434) ; alors que ce chef de famille qui fait son entrée dans l'hôtel, est comparé à « un gallinacé d'Inde, à la tête chauve et rouge » (p. 419). On connaît la valeur des mots chez François Mauriac : ils fonctionnent comme des indices, chaque détail perçu par rapport à la totalité est chargé de sens et sollicite la conscience du lecteur. L'émotion ainsi créée chez le lecteur n'est pas provoquée par le récit, elle est amplifiée par l'effet intense des termes choisis. André Séailles dit dans une formule très élégante que « François Mauriac était l'homme qui savait mettre dans ses propos : politiques, religieux, philosophiques, littéraires, quelque chose qui n'était qu'à lui, une flamme vive, dansante, agressive, qui le faisait glisser du dialogue au duel et du choc des idées à l'affrontement des hommes »².

3- Les procédés d'élaboration de l'argot

Nous pouvons discuter sur le choix de ses sujets, sur la moralité de ses personnages, sur sa position politique ; tout le monde convient, que Mauriac écrit une des plus belles proses d'aujourd'hui. Même s'il n'est que rarement précieux³ ; il arrive pourtant que ses images paraissent recherchées : « *La lune fidèle courait au flanc du rapide, elle allaitait l'espace et sa lumière aimait les routes* »⁴. Sa langue est, en général, très pure ; dans sa phrase, réduite à l'essentiel de la sensation, du sentiment ou de l'idée, sans surcharge inutile, tout porte. Quelques notes lui suffisent pour suggérer une vision rapide et nette : « *Une lourde pluie inattendue, traversée de soleil, cingle les feuilles* »⁵.

¹ Bernard Cocula, « Aspects du bestiaire mauriaciens dans le Bloc-notes », dans Présence de François Mauriac, Actes du Colloque de Bordeaux, 10-12 octobre 1985, pp. 89-97.

² André Séailles, « Mauriac l'incendiaire » dans Mauriac et les grands esprits de son temps, catalogue de l'exposition par Noël Herpe, Paris, du 11 septembre au 6 octobre 1990.

³ Il y a préciosité partout où il y a finesse extrême de pensée, raffinement dans la sensation, affectation de nouveauté dans l'expression. On pourrait la définir comme le contraire de la banalité. La subtilité naturelle et la recherche continue y aboutissent.

⁴ François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard 1985, p. 449.

⁵ François Mauriac, *Ibid.*, p. 409

Ce n'est pas qu'il n'entre dans l'écriture de Mauriac une part de procédés: quel écrivain n'en a pas ? Avec ces deux exemples, nous touchons au comble du raffinement, car l'embarras de la phrase chez Mauriac est fonction de la richesse de la pensée et de l'abondance des souvenirs. L'écrivain s'en tire généralement, quand sa phrase n'est pas démesurément longue, par son habileté à en répartir les membres.

Nous pouvons donc nous montrer plus indulgents pour des familiarités aimables empruntées à la langue parlée, qui se répandent très largement dans *Le fleuve de feu* de Mauriac ; surtout dans le dialogue auquel elles donnent un ton plus authentique et de la couleur :

Le danseur masqué de boutons feignait d'être un pantin et, haletant, criait à la petite :

- Au bahut, on m'appelait Ficelle !

Soudain familière, elle lui dit :

- Vous êtes monsieur Ficelle? Bonjour monsieur

Ficelle !...¹

.....
L'enfant laissa ouverte la porte du jardin.

- Mémé, devinez qui est là, devinez qui arrive?

- Voilà tante Gisèle !

- Que tu es mouillée, chérie ! Je vais dire à la domestique de te faire sécher ton manteau à la cuisine

- C'est une nouvelle ?

- Elle n'est pas mal, mais je la connais pas... Tu ne veux pas prendre quelque chose de chaud?

- Tiens Marie: des bonbons.

- Pourquoi ne m'as-tu pas écrit ?

- Je ne savais où donner de la tête ...².

Les procédés décrits dans *Le fleuve de feu* concernent l'argot actuel et plus particulièrement le français contemporain. Ces procédés sont de deux ordres : syntaxiques et lexicaux.

D'abord, les procédés syntaxiques : nous voulons montrer que, dans *Le fleuve de feu*, François Mauriac aime inverser les sujets, juxtaposer les verbes ou les mettre en relief, rendre plus expressives les épithètes. Quand il n'utilise pas les styles descriptifs et accumulatifs, Mauriac joue le jeu des sonorités. Alain écrivait, notamment à propos de l'inversion du sujet:

La vraie puissance des mots résulte de leur place, et de leur union avec d'autres... Il est clair que si contre l'usage de parler et d'écrire, on met un mot hors de la place où le

¹François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard 1985, p. 432.

² François Mauriac, *Ibid.*, p. 545.

lecteur l'attend, c'est encore une manière de souligner¹.

Faut-il comprendre que l'ordre des mots, prétendu fixe, du français, l'ordre dit logique : sujet, verbe, complément, deviendrait monotone si des inversions n'étaient possibles, pour prévenir l'ennui ? Il est évident que la place normale du sujet en français est devant le verbe, sauf dans les interrogations, les tours exclamatifs, les propositions intercalées de type « dit-il », et dans quelques expressions consacrées. Or, il arrive que l'auteur de *Le fleuve de feu* abuse non sans affectation de cette inversion du sujet qui devrait rester exceptionnelle et qui cesse d'être expressive à partir du moment où elle devient un procédé habituel. Aussi, l'inversion semble-t-elle moins naturelle dans les phrases qui suivent :

Après minuit, l'éveilla un instant le soupir nocturne de la pluie².

En ce Paris d'août, vide était la maison, silencieux le téléphone, apaisés les concierges³.

Notons que dans la première phrase, un pronom complément précède le verbe, ce qui bouleverse plus fortement la phrase ; dans la seconde, l'inversion est d'autant plus voyante qu'elle intervient au milieu. Ce procédé violent, qui devient comme un tic, monotone, peut provoquer un certain agacement chez le lecteur.

Outre l'inversion du sujet, Mauriac aime rechercher la mise en relief systématique du verbe ; tant il est vrai que dans la subordonnée où la place du sujet est facultative, le verbe a plus de force, s'il est placé à la fin. Mais c'est un effet d'éclairage qui, déséquilibre considérablement la phrase, comme en témoignent ces quelques passages : « *Un contrevent sur la terrasse grinça* » (p.429) ; « *Mais il était de ceux qu'une femme, dès les premières paroles, blesse* » (p.419) ; « *Dans la salle où craquaient les bottines noires de la grande haridelle qui, mitrée d'une haute coiffe, servait* » (p. 411).

La place de l'épithète ; on a beaucoup écrit sans parvenir à en formuler des lois ou des règles sûres. Nous pouvons seulement dégager des usages, des tendances, mais en prenant soin de noter que l'ordre des mots habituel est loin d'être toujours respecté dans le style de François Mauriac. En principe, l'adjectif exprimant une idée concrète, une qualité physique ou une notion précise, suit le nom ; cet usage n'est pas toujours respecté dans *Le fleuve de feu*. Ainsi, nous pouvons rencontrer quelque construction insolite telle : « *L'animale odeur des châtaigneraies* » (p. 409).

Parfois, François Mauriac réserve intentionnellement pour la fin de la phrase l'épithète la plus courte qui se trouve ainsi attirer l'attention par cette rupture de rythme : « *Il ne redoute rien au tant que la poursuite d'une femme acharnée et vieille* » (p. 409).

¹ Nous souscrivons à ces judicieuses réflexions d'Alain dans **Système des Beaux-arts** : une belle prose selon lui, consiste dans des idées communes, exprimées par des mots communs.

² François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard 1985, p. 417.

³ François Mauriac, **Ibid.**, p. 459.

Les procédés lexicaux concernent l'étude des éléments du langage, considérés dans leurs significations (la sémantique), à travers l'emploi de quelques figures de styles comme la métaphore, la métonymie, la polysémie, la synonymie, la comparaison etc.

La polysémie du titre : *Le fleuve de feu* de François Mauriac s'inscrit d'emblée dans une tradition polémique de par sa polysémie équivoque. Tout d'abord, son ambiguïté consiste en l'expression de deux réalités contradictoires : « Le fleuve de feu », c'est une association d'idées entre des réalités très symboliques : l'eau, le feu, qui renvoient à des concepts abstraits comme l'amour, la souffrance ; mais c'est aussi une expression singulière et figée qui désigne le monde terrestre, la vie, d'après l'expression « l'eau c'est la vie » (l'eau) et le monde d'après la mort, ici, l'Enfer, selon la religion chrétienne. Le « fleuve » par métonymie concerne aussi les jeunes filles (Mlle Ransinague et Mlle de Plailly) et leurs « manières de vivre et de converser », pour reprendre l'expression de Furetière. Mlle Ransinague, par exemple est une « tête », elle plait autant par sa candeur que par son caractère pieux. Sa limpidité, sa douceur, sa pureté, sa liberté et son amour sonnent comme la description d'un lieu : le fleuve. Or si l'opposé de l'eau est le feu, parce qu'elle éteint les flammes ; l'opposé de la femme est l'homme, représenté ici par la menace, l'avidité, la passion, la haine, la rage, l'ardeur, la terreur, la sauvagerie, l'alcoolisme, l'obsession pour les plaisirs charnels etc. Le passage suivant est une parfaite illustration de cet état d'esprit chez l'homme :

Il savait que cette passion en lui de passait toute jalousie, car lorsque avec une imagination prompte et patiente, il tendait de la posséder en pensée, de la dénuder, il souffrait autant de cette débauche que si elle s'y fût livrée avec un autre [...]. Il la laisserait courir, lui donnerait l'illusion de la liberté, sachant que d'un bond il pourrait l'atteindre, se servir d'elle. Il n'était pas pressé et, durant ce repas, déplora même que l'ennemie inconnue ne fût pas là, cette Villeron qu'il aurait aimé combattre à visage découvert¹.

Avec un jeu du langage qui s'adresse plus à l'intellect qu'à l'affectivité, François Mauriac utilise toutes les ressources du langage en poussant les métaphores dans leurs derniers retranchements : des associations d'idées, des jeux graphiques et des sons pour s'unifier dans la célébration de « l'amour souffrance », conçu avant tout comme un objet esthétique. Il joue avec le langage aussi bien dans ses aspects visuels que sonores : il faut faire un effort de réflexion pour admettre autre exemple. Au-delà de la ressemblance des mots, François Mauriac joue sur les sens. Par exemple, Mlle de Plailly est « un beau fruit ». En effet, la métaphore, comme l'ironie, l'hyperbole ou la litote, implique une distinction entre sens littéral et sens figuré, ainsi dans « *Les jambes pures de Gisèle l'éclairait mieux que la lampe posée sur le tapis* » (p. 440), le sens littéral est que les jambes sont la lumière, ce qui est évidemment une absurdité ; ici l'on substitue « les jambes pures » (le comparant) à « l'éclairage de la lampe » (le comparé) parce qu'on ne retient que le trait commun à ces deux

¹François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, 1985, p. 417.

termes, en particulier l'idée de lumière synonyme d'amour et de salut. D'autres passages ne sont pas moins révélateurs de ce procédé :

Les soldats dévissaient les boutons de porte, obstruaient les fosses d'aisance, chapardaient la volaille et les fruits¹.

Le rongeur avait de quoi désormais s'user les dents².

La métonymie est une figure de rhétorique qui consiste à substituer un terme à un autre qui lui est contigu. Cette contiguïté recouvre diverses relations : cause / effet, contenant / contenu, instrument / utilisateur. Par exemple, dans l'expression « *On boit un verre* » (p. 442), il y a métonymie du contenu au contenant, puisque le liquide à boire est désigné par le flacon qui le renferme.

S'il est un autre procédé qui, chez François Mauriac, lasse par sa monotonie, c'est la répétition oratoire. Toute reprise volontaire d'un mot ou d'un tour dans une phrase produit un effet d'insistance, mais il arrive que le romancier use parfois avec excès au point que le procédé paraît facile et banal, comme en témoigne cette reprise de la première personne du singulier : « *Je ne sais pas moi* » (p. 456). De même que les répétitions de mots à faible intervalle sont de pures négligences de style : « *Ah ! Cela, non, par exemple, non, non, je te jure que non* » (p. 455).

L'ellipse est considérée comme une figure qui permet l'effacement de certains constituants, même si l'énoncé reste compréhensible et crée un effet de resserrement de l'énoncé. Pour les rhétoriciens traditionnels, elle peut résulter d'un souci de brièveté de la part de l'auteur. Mais, lorsqu'elle porte sur le verbe de la subordonnée, l'ellipse est plus violente, moins naturelle : « *Quelle excuse invoquer pour une telle ignominie ?* » (p. 446). Elle n'est pas moins naturelle dans l'interrogation qu'elle rend par ailleurs plus vivante : « *Jalousie ?* », « *Et Gisèle ?* », « *Et la première fois, ma petite ?* » (p. 457).

L'ellipse du pronom sujet dans *Le fleuve de feu* donne parfois l'impression d'une négligence, d'un raccourci paresseux ; elle produit un effet de rapidité forcée ou de faux naturel qui n'ajoute rien à l'intérêt du texte : « *Ah ! faux sentiments* », « *mysticaillerie* » « *comme disait Courreges* » (p. 460) ; « *Il a écrit : angine sans gravité. Voyage remis. Lettre suit...* » (p. 416).

Par ailleurs, chez Mauriac, le recours au sens figuré augmente l'efficacité du discours, en le rendant plus expressif : il a ainsi plus de chances de persuader le récepteur ou de le toucher. Mais, il reste que c'est un procédé qui s'écarte du fonctionnement normal de la langue. Ainsi, l'adjectif « petite » (p. 436) employé pour qualifier Mlle de Plailly ne signifie pas qu'elle est jeune, encore moins une allusion à son physique, mais qu'elle n'est pas digne de considération. De même que le mot « tête »

¹ François *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, 1985, p. 445.

² François Mauriac, *Ibid.*, p. 414.

(p. 413), employé pour désigner la même Mlle de Plailly, signifie simplement qu'elle est intelligente. Le sens figuré peut affecter un mot, une expression, une phrase ou même l'ensemble d'un discours. Voici quelques expressions qui exigent une procédure complexe de déchiffrement afin de retrouver le sens caché derrière le sens apparent : « *M. Plailly n'était pas encore devenu le paysan qui gratte son potager et qui déniche ses œufs* » (p. 442) ; « *Il accusa Lucie d'avoir monte la tête à son amie* » (p. 443).

L'expression « *gratter son jardin* » dans la première phrase et dans le contexte actuel signifie « doter sa fille ». Nous retiendrons que M. de Plailly n'était pas prêt de doter sa fille. La seconde expression, « *monter la tête à* », plus utilisée, signifie « exciter quelqu'un ».

D'autres expressions, comme dans le langage de convention en usage parmi les paysans, les bandits, et les mendiants, en général suspects, sont utilisées avec un intérêt à se communiquer leurs pensées et leurs projets sans crainte d'être entendus par ceux qu'ils redoutent : « *faire des yeux de vache* » (p. 413) ; « *avoir des traces de doigts* » (p.412) ; « *attiser le feu* » (p.412) ; « *c'est ma tournée...* » (p.442) ; « *Se payer ma tête* » (p.433).

Le machisme. En même temps que de ces locutions, François Mauriac aime faire couramment usage de certains mots et de certaines expressions que l'on est convenu d'appeler pittoresques, mais que l'on appellerait beaucoup mieux grossières et obscènes, car ces mots qui font rougir les femmes, choquent même les hommes. Par exemple, la présence d'un sexe féminin, sous la forme stylisée et appétissante d'« un bon fruit » ou d'une « proie solitaire » (p. 416), peut surprendre. Nous concevons dans ces conditions que le sexe féminin soit plutôt l'objet de violence que d'attirance :

Ah ! forcer la porte, arracher ces papiers où elle livrait ces secrets, et puis la prendre, se la soumettre [...]. Ainsi se sentait-il sûr de forcer Gisèle, la bénissait d'être défiante, et pareil au chasseur que divertissaient les ruses du gibier d'avance vaincu, ne la pourchassait pas¹.

Il y a dans le style de François Mauriac, une autre habitude exaspérante qui consiste à ajouter à une interrogation et même à une affirmation un « *non* » qui, soit ponctue la fin de la phrase, soit s'implante indiscrètement au milieu de la phrase :

Mémé, tante Gisèle pleure !

- Non, Marie, non, je ne pleure pas...

- ... Vous ne trouvez pas ? Non ?

La jeune fille se dressa et cria :

- Ah ! Cela, non, par exemple ! non, non, je te jure que non.

¹ François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, 1985, p.418.

- Tu ne vas pas soutenir que sans moi à Argelès...
- Oh! non, Lucile... non, non¹.

De même, les tours du français populaire envahissent l'écriture de François Mauriac dans l'expression de l'interrogation, qui est formulée très incorrectement dans les phrases qui suivent :

Comme ils longeaient une prairie, elle dit : si nous soufflions un peu ?².

Il se souvint de la forme prostrée qu'il avait vue la veille au soir. Hostile peut-être à cause de cette caresse tentée ?³.

Enfin, l'interrogation se fait sans inversion, alors qu'une construction analytique « *est-ce que* », permet justement de ne pas faire l'inversion du sujet. Voici quelques interrogations plus contestables les unes que les autres :

Elle marchait si vite... Elle lui demanda :

- Vous restez encore ?
- Tu sais que je t'emmène ?
- Tu viendras voir Marie à Versailles ?

Quand elle eut été rejointe sur le quai d'Orsay, la jeune fille demanda :

- Tu m'accompagnes jusqu'à la gare du Nord ?
- Tu n'attends pas que le train parte ?⁴.

Il est tout aussi intéressant de noter que la suppression de « *ne* », mot négatif par excellence et partie essentielle des locutions négatives, est particulièrement audacieuse dans *Le fleuve de feu* de François Mauriac. Cette suppression qui est pourtant fréquente dans la conversation familière, le devient également dans la langue écrite, répondrait-elle à un principe arrêté par Céline, celui de se moquer des règles ? ou simplement à un caprice ? Puisque par ailleurs l'auteur emploie la locution négative correcte. Ainsi, moins acceptables, me semblent les phrases suivantes : « *Pourquoi ces gestes, ses propos ne tendaient-ils au mariage ?* » (p. 423) ; « *Un autre n'aurait-il aussi bien tenu sa place ?* » (p. 449).

D'un point de vue de la forme, nous retiendrons que François Mauriac est généralement sobre d'images. Ses images donnent à son style de la nouveauté, de la couleur, du mouvement. Mais elles ne sont pas toutes heureuses : à côté de quelques unes qui sont purement concrètes, il en est celles

¹ François Mauriac, **Ibid.**, pp.455-456.

² François Mauriac, **Ibid.**, p. 421.

³ François Mauriac, **Ibid.**, p. 422.

⁴ François Mauriac, François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, 1985, p pp. 450- 456.

qui pourront sembler forcées, voire artificielles : « *Elle fit pour gagner la porte, un crochet de perdrix atteinte* » (p. 415).

D'autres sont des personnifications de l'abstrait, suggestives de la vie secrète des âmes : « *Ce pourquoi elle lui avait plu d'abord, cette limpidité dont elle avait soif, il la pressentait, comme il eut respiré, dans cette nuit, l'odeur de menthe et de mousse du gave pur* » (pp. 430-431) ; « *Il hésitait, imaginait la chambre de Paris, les jambes pures de Gisèle l'éclairaient mieux que la lampe posée sur le tapis* » (p. 440).

Un autre tic cher à François Mauriac est l'usage des points de suspension, qui marquent que l'énoncé n'est pas achevé. Sans doute, par imitation du français parlé négligé que l'auteur abuse des blancs. Cette même négligence qui lui avait déjà valu une sévère critique de la part de ses contemporains, estimant que son usage excessif des blancs est le signe d'une sécheresse d'esprit. Les reproches les plus fréquents sont : « l'incapacité à écrire dans un genre ample et continu - la faiblesse de l'écrivain qui se réfugie dans la facilité ou la pauvreté d'une pensée qui ne peut s'étoffer - pensée ratatinée - sagesse en pilule - philosophie par télégramme... ». Ainsi, dans ce passage dialogué Mauriac fait amorcer à ces personnages des phrases qu'ils interrompent avant comme s'ils voulaient par ces réticences et ces points de suspension produire un effet de mystère, de facile profondeur :

La mère inquiète posa légèrement les doigts sur le front de la petite fille, toucha son cou, murmura :

- Il me semble qu'elle est chaude... Voici donc, Lucie, si tu la trouves chaude...

- Mais non : elle est fraîche comme...

- Une pêche de plein vent..., acheva Gisèle, avec un sourire. - Gisèle, que tu l'aimes ta petite...

Elle dit à mi-voix: Assez de ce chantage...

- Je sais que tu me tiens par la petite ... C'est assez me le faire sentir...¹.

Par ailleurs, nous savons qu'il est très rare qu'un mot ait un synonyme exact et que le plus souvent, il y a entre les synonymes des différences de nuances. Mais, de cette facilité qu'il avait de vêtir d'images les réalités ou les idées les plus banales, François Mauriac a pu abuser parfois. En effet, l'emploi des synonymes en tant que jeux sur les différents sens de mots chez lui, aboutit parfois à des rapprochements inattendus ou familiers. Nous avons ainsi relevé chez lui : « *une lourde pluie* » (p. 409) pour une pluie abondante, battante, torrentielle ; « *un gros homme* » (p. 446) pour un homme fort, corpulent ; « *violenter la chambre* » (p. 445) pour éclairer la chambre ; « *les gars* » (p. 420) pour les garçons, les jeunes hommes.

¹ François Mauriac, *Le fleuve de feu, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1985, p. 448.

Il en est de même de l'anacoluthie. En fait, l'anacoluthie fait partie intégrante de la langue orale. D'ailleurs, la tradition grammaticale veut que l'anacoluthie soit considérée comme une faute, puisqu'elle viole les règles syntaxiques de la cohérence, comme dans les exemples ci-dessus, où le manque de suite et le changement brusque de construction dans le cours de la phrase étonnent :

A-t-elle flairé, avec cet instinct qu'elles ont,...¹.

Comme par le soleil cette alouette, Daniel par le village de Gisèle était attiré et il fit cinq kilomètres, d'un pas précipité, tête nue, landais accoutumé au feu du ciel, indifférent à cette lumière voilée du Valois².

Nous observons qu'il n'y a nul lien entre le sujet de la principale « elle » et le verbe de la subordonnée « ont », dans le premier exemple. Dans le second, ce lapsus très audacieux chez un écrivain généralement très respectueux de la correction peut surprendre. Nous pouvons suppléer ici : « *Attiré par le soleil comme l'alouette, Daniel...* ». De fait, le dernier groupe de mots (et il fit cinq kilomètres...) ne dépend plus du *comme* initial. D'autres constructions des plus libres sont relevées : « *Oh! Moi ! Tous les visages me blessent* » (p. 423).

Quant aux abréviations familières, certes moins répandues dans *Le fleuve de feu* ; il est préférable d'en ne pas abuser. Elles donnent, sans doute, au style un air bon enfant, mais qui risque de paraître débraillé : « - *Pardon, M'sieur et Dame : je venais voir si on pouvait fermer* » (p. 424).

Enfin, dans *Le fleuve de feu* de François Mauriac, si l'accumulation insistante des mots donne une impression de force, elle peut aboutir à la surcharge, à la lourdeur quand les détails sont trop nombreux et mal équilibrés. Dans la phrase suivante, les suites de « *que* » et de « *qui* » sont d'une lourdeur pénible et presque provocante : les trois « *c* » qui se suivent « *qu'une cour qu'assourdisaient* » ne seraient-ils qu'une cacophonie voulue, correspondant au bruit de la scierie ? « *Il comprend mal qu'un habitant la campagne, son oncle souffrit que ses fenêtres donnassent directement sur la place enténébrée de platanes énormes ; et qu'il n'y eut derrière la maison qu'une cour qu'assourdisaient les gémissements de la scierie proche* »³.

4- L'argot : « un art de libérer les émotions accumulées par la frustration »

La grossièreté a régné tout au long de l'histoire humaine. Un ouvrage de référence, *The New International Dictionary of New Testament Theology* fait observer : « *Pour les Grecs, savoir insulter les autres et supporter impassiblement l'insulte était un des arts de la vie* ». De même, il

¹ François Mauriac, *Ibid.*, p. 424.

² François Mauriac, *Ibid.*, p. 460.

³ François Mauriac, *Le fleuve de feu*, Œuvres romanesques, Paris, Gallimard 1985, p. 412.

semble que des membres de la congrégation de Colosses prononçaient des obscénités quand ils étaient en colère. Peut-être le faisaient-ils dans l'intention d'offenser ou de blesser leurs semblables, en représailles.

Manifestement, un peu partout, la grossièreté constitue un divertissement très prisé de nos contemporains. À en croire Reinhold Aman, rédacteur en chef de *Maledicta*, magazine consacré à la vulgarité, il faudrait s'en féliciter. D'après lui, l'agression verbale est utile, parce qu'elle est préférable à l'agression physique. « J'aime autant me faire traiter de [pauvre con] que recevoir une balle ou un coup de couteau dans la poitrine », déclarait-il. À la décharge des « gros mots », Chaytor Mason affirma également : « Les gros mots, l'argot, quel que soit le nom qu'on leur donne, constituent un moyen éprouvé et efficace de libérer les émotions accumulées par la frustration ».

En fait, de plus en plus de gens ferment les yeux sur la vulgarité, car ils la tiennent pour inoffensive. Ils pensent qu'il n'y a rien de mal à lâcher une obscénité dans certaines circonstances. Pensons par exemple au concours scatologique organisé par les élèves dans certains internats. Le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de P. Robert définit le terme « scatologie » comme suit : « Écrits, propos grossiers, ou il est question d'excréments ; grossièreté de tels écrits ». Lors de tels concours de propos graveleux, qui sont fréquents de nos jours, les jeunes cherchent souvent à rabaisser leur rival, parfois en insultant sa mère au cours d'une série de joutes verbales. Les concurrents, généralement au nombre de deux, sont entourés par un groupe de camarades qui éclatent de rire chaque fois qu'ils entendent le plus spirituel des deux diffamer un peu plus la mère de son adversaire. Parfois, les outrages consistent aussi à décrire l'aspect de quelqu'un en l'affublant de surnoms désobligeants, ou en l'assimilant à un cochon, à une vache, à un chien ou à quelque autre animal peu attirant.

Ces pratiques sont devenues très courantes; on peut en dire autant des plaisanteries obscènes que d'aucuns racontent pour amuser la galerie. Ceux qui y prennent part laissent entendre qu'après tous les actes inconvenants ne sont pas si mauvais, puisqu'ils sont capables d'en rire. Il ne fait pas de doute que ces pratiques ont contribué à faire des obscénités une partie intégrante du langage parlé quotidien, à tel point que même des personnes « raffinées » et des membres des professions libérales les emploient.

L'argot est l'essence de l'être humain, c'est un acte qui, comme celui de se gratter, décharge la tension. Dans le même ordre d'idées, lorsque des journalistes de la revue *Children's Express* ont demandé à un certain nombre de jeunes pourquoi ils juraient, ils ont obtenu des réponses comme celles-ci : « Je le fais parce que je suis en boule » ; « C'est un moyen de me défouler ; après je me sens mieux ».

Étant donné que nous vivons une époque particulièrement propice aux tensions, ce besoin de défoulement peut se faire sentir assez souvent. D'ailleurs, le psychiatre Thomas Cottle, voit dans l'actuelle normalisation de la grossièreté la preuve d'un changement très profond dans la culture. Selon lui, « les gens se rendent compte que leur vie est creuse, superficielle, sans grand intérêt,

qu'elle ne les satisfait pas, et cela les irrite (...). Cette irritation qui dissimule de l'agressivité, constitue un moyen de libérer la colère et les frustrations qui s'accumulent en soi ».

Conclusion

La banalisation du langage ordurier qu'on observe aujourd'hui montre que beaucoup partage cette pensée. Pourtant, loin d'être salubre, la vulgarité est plutôt choquante, destructrice et dégradante. Le problème, est que le langage ordurier devient une habitude profondément enracinée ; ce que Renaud exprime ainsi : « On finit par avoir ces jurons tellement présents à l'esprit qu'on a très envie de les employer en cas de provocation ». Il est donc compréhensible que nous nous demandions ce qu'il y a de mal à « lâcher » occasionnellement quelques paroles un peu « vertes », surtout dans des situations irritantes.

François Mauriac, en écrivant *Le fleuve de feu*, avait-il conscience du niveau de langue qu'il utilisait ? L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il s'agit d'un choix esthétique volontaire, l'esthétique de l'argot. Puisque nombreux sont, des passages où le narrateur annonce qu'il va être, vulgaire avant de commencer la phrase, ou qu'il l'a été après avoir écrit la phrase. Voici quelques phrases qui témoignent de cette conscience et de ce choix délibéré chez François Mauriac : « *Mais cette grossièreté à peine dite la calma* » (p.448) ; « *Alors elle lui dit, sur un ton de bonté, ces simples mots du peuple : Pleurez : ça vous soulagera. Allons : pleurez, pleurez... Après nous causerons* » (p.435) ; « *Grossier, il lui demanda son âge* » (p.419) ; « *Il avait suffi d'un mot, d'un regard pour qu'il se sentît parfois vulgaire* » (p.418).

Bibliographie

N.B : Toutes les références sur *Le fleuve de feu* de François Mauriac, renvoient à ses Œuvres romanesques, Editions Gallimard, 1985, pp. 409- 463.

Alice Vergne-Rudio, *Rajeunissez votre français*, Editions Nordial - 1990.

Louis-Jean Calvet, *L'argot*, Que sais-je, Presses Universitaires de France - 1994.

Eliane Girard et Brigitte Kernel, *Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents (qui n'y entravent rien)*, Albin Michel - 1996.

Henri Bauche. [Lettre en réponse à la critique de Gaston Esnault], *Mercur de France*, t. CXLV, n° 542, 15/01/1921, pp. 500- 505 (disponible sur : <http://gallica.bnf.fr>).

John A. Strausbaugh. « Review. Henri Bauche, Le Langage populaire [...] », *Romanic review*, vol.23, n° 1, 1932, pp. 57-62 (disponible sur : <http://gallica.bnf.fr>).

Henri Bauche, *Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*, Nouvelle édition revue et corrigée. Ouvrage couronné par l'Académie française. Paris, Payot, 1951, 281p.

Docteur Jean Lacassagne et Pierre Devaux, *L'argot du milieu, Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Albin Michel, 1948, préf. Francis Carco, 304 p.

Aristide Bruant [et Léon de Bercy], *L'argot au XXe siècle – Dictionnaire français-argot*, Paris, Fleuve Noir (coll. Superpoche), 1993, IX-456 p.

Gaston Esnault, *Dictionnaire historique des argots français*. Paris, Larousse, 1965, XVII- 644 p.

Jean Graven, *L'argot et le tatouage des criminels*, Neufchâtel, Éditions de la Baconnière (Histoire et société d'aujourd'hui), 1962, 154 p.

Jacques Cellard et Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, 1991, XX - 909 p.

Robert Giraud, *L'argot tel qu'on le parle, dictionnaire illustré d'argot moderne*, Paris, Jacques Grancher éditeur, 1981, 312 p.

Claude Duneton, *Guide du français familier*. Paris, Seuil (coll. Les dicos de Point Virgule), 1998, 604 p.

Ferdinand Brunetière, « De la déformation de la langue par l'argot », *Revue des deux mondes*, 15/10/1881, pp. 934-944.