
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXXIX

SECTIO FF

1-2021

ISSN: 0239-426X • e-ISSN: 2449-853X • Licence: CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/ff.2021.39.1.143-154

La langue parlée dans les œuvres littéraires restituée au théâtre par l'acteur français Fabrice Luchini : une pratique culturelle qui répond aux origines de l'écriture*

Język literacki przywrócony teatrowi przez francuskiego aktora Fabrice'a Luchini: praktyka kulturowa odpowiadająca początkom pisania

Literary Language Restored to Theater by Fabrice Luchini: A Cultural Practice Corresponding to the Beginning of Writing

ESTELLE QUEGUINER

Université de Bordeaux-Montaigne, France

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-8935-4793>

e-mail: estellequeguiner78@gmail.com

Résumé. Dans le cadre de la discussion sur la langue et les discours dans les pratiques littéraires et culturelles, nous choisissons de nous intéresser ici à l'apparition des formes de langage parlé dans les arts et la littérature. En retraçant l'évolution de ces faits linguistiques dans le temps, notre analyse s'orientera ensuite sur le roman de Louis-Ferdinand Céline – *Le Voyage au bout de la nuit* – qui, à sa sortie en 1932, brise les codes conventionnels d'écriture ; puis sur la manière dont l'acteur français Fabrice Luchini va le porter à la scène, offrant ainsi une performance singulière.

Mots-clés: arts, culture, discours, langue, littérature, pratique Louis-Ferdinand Céline, Fabrice Luchini

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teledadresowe autora: Université de Bordeaux-Montaigne, France, 16 rue Ponthelie, 33000 Bordeaux, France.

Abstrakt. Przyjmując za punkt odniesienia dyskusję o języku i dyskursie w praktykach literackich i kulturowych, w niniejszym artykule postanowiono skupić się na formach języka mówionego w sztuce i literaturze. Śledząc ewolucję tych zjawisk językowych na przestrzeni czasu, analizie poddano w pierwszej kolejności powieść Louisa-Ferdinanda Céline'a – *Le Voyage au bout de la nuit*, która, gdy została wydana w 1932 roku, łamała konwencje pisarskie. Następnie przeanalizowano sposób, w jaki francuski aktor Fabrice Luchini dokonał adaptacji scenicznej tego dzieła, tworząc w ten sposób wyjątkowy spektakl.

Słowa kluczowe: sztuka, kultura, dyskurs, język, literatura, praktyka, Louis-Ferdinand Céline, Fabrice Luchini

Abstract: With reference to the discussion about language and discourse in literary and cultural practices, the author of this article has decided to focus on the forms of spoken language in art and literature. Following the evolution of these linguistic phenomena over time, Louis-Ferdinand Céline's novel, *Voyage au bout de la nuit* [*Journey to the End of the Night*], was studied in the first place. When the novel was published in 1932, it broke writing conventions. Then, there was analysed the way in which the French actor Fabrice Luchini made the stage adaptation of this novel, creating, at the same time, a unique spectacle.

Keywords: arts, culture, discourse, language, literature, practice, Louis-Ferdinand Céline, Fabrice Luchini

Parmi les stéréotypes linguistiques et culturels qui peuvent être étudiés dans une perspective diachronique, l'argot et le *verlan* sont les deux formes de langage populaire qui ont été le plus souvent invoquées dans la littérature et dans les arts et ce, dès la fin du Moyen Âge, notamment avec les poèmes de François Villon. Trouvant leur place au milieu d'autres jargons, ils sont d'abord employés par certaines classes de population (la cour des miracles au XVIIe siècle, plus tard le milieu carcéral et plus récemment les jeunes de banlieue) et ont pour objectif (particulièrement le *verlan*) de ne pas se faire comprendre d'un entourage jugé hostile. Cette langue, réservée au peuple jusqu'au début du XIXe siècle, va ensuite se répandre : l'argot entre même dans *Le Robert Micro Poche* en 1988 où il est défini comme une « langue familière et originale inventée par un milieu fermé, dont de nombreux mots passent dans la langue commune » (Trollvin, 2017, p. 11). Il convient donc de revenir sur la façon dont ces formes de langage ont pris peu à peu place dans la littérature et dans les arts, que ce soit sous forme écrite (romans) ou orale, lorsque ces textes sont retransmis au théâtre par le biais de lectures. L'artiste qui nous semble le plus représentatif pour mettre en évidence l'impact de ces discours de spécialités sur la langue, la culture et la littérature, est l'acteur de théâtre et de cinéma français Fabrice Luchini qui, en 1986, est remarqué sur scène pour sa lecture du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, spectacle qui ébauchera la construction de son parcours théâtral avec la restitution des grands chefs d'œuvres de la littérature française. La langue de Céline, qui s'inscrit dans une oralité et répond à une forme de langage familier et argotique, et la manière dont

Fabrice Luchini va la transposer sur scène, constituent donc un excellent corpus pour le sujet dont cet article fait l'objet.

Pour situer l'origine de l'argot et du *verlan*, il faut remonter au Moyen Âge avec, comme nous le disions, les poèmes de François Villon dont voici un exemple traduit en français moderne :

BALLADE I

« La Parisienne »

- AU BEAU PANAME À LA CLOCHE GAILLARDE
- OÙ DANS LE NOIR, LES JOBARDS SONT ENFOUIS,
- C'EST PAR DES FLICS SUIVANT LA GENT PAILLARDE
- QU'ILS SONT GRIFFÉS ET FOURRÉS CINQ OU SIX ;
- LÀ, LES FILOUS, AU PLUS HAUT BOUT SONT SIS,
- (POUR SE TANNER), PENDUS PAR UN LACET.
- FUIEZ LES DURS CACHOTS DU CHÂTELET ;
- CAR LES VOLEURS AUX OREILLES COUPÉES
- S'EN VONT LES PIEDS DEVANT D'ICI !
- FAIS GAFFE ! ÉCHEC À VOTRE VIE ! (Manolesco, 1980, p. 77)

Dans la traduction de ces poèmes, dont la langue est aussi appelée « jargon », nous retrouvons donc des mots anciens : « cloche » désignait autrefois le rendez-vous de la pègre (le milieu des voleurs), « jobards » des personnes niaises ; mais aussi des mots puisés dans la langue moderne : « Paname » pour « Paris », « flics » pour policiers ou encore « filous » même si pour ce dernier, l'évolution en a positivé le sens, puisque désignant à l'époque de Villon les escrocs et les voleurs, il définit aujourd'hui quelqu'un d'espiègle. En ce qui concerne le *verlan*, nous nous apercevons aussi que dans la légende médiévale de *Tristan et Iseut* datant du XIIe siècle, Tristan est parfois appelé « Tantris ». C'est le cas notamment dans deux manuscrits : *La Folie Tristan* d'Oxford et *La Folie Tristan* de Bern¹ où, au cours d'un épisode, Tristan, pour ne pas se faire reconnaître de la reine Iseut, se fait passer pour un marchand (ou un fou) et change son nom en « Tantris » :

¹ *La Folie Tristan* d'Oxford est généralement rattachée au roman de Thomas et *la Folie Tristan* de Berne à la version dite commune de Bérout : Muret éd., Bérout, *le Roman de Tristan*, 4e édition revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, CFMA, 1970. Voir pour cela *Les deux poèmes de la "Folie Tristan"* publiés par Joseph Bédier, Paris, Firmin-Didot pour la Société des anciens textes français, 1907, [v] + vii + 129 p. et *Le roman de Tristan, La folie Tristan de Berne et La folie Tristan d'Oxford*, Traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, avec les textes édités par Félix Lecoy, Honoré Champion, Paris, 2003.

Le roi et ses courtisans rient de bon cœur et se disent :

« Voilà un vrai fou, qui parle bien. Il discours sur n'importe quoi ».

– Sire, dit le fou, j'aime Yseut. Mon cœur languit et souffre à cause d'elle. Je suis Tantris, qui brûle pour elle, et je l'adorerai toute ma vie. » A ces mots, Yseut jette un profond soupir. Le fou la chagrine et l'irrite ; elle dit : « Qui t'a fait entrer céans ? Non, tu n'es pas Tantris : tu mens. » Le fou se tourne alors plus particulièrement vers Yseut. Il constate qu'elle est irritée, car elle a blêmi. Il lui dit alors : « Reine Yseut, je suis Tantris, qui vous aime »².

Mais ce qu'il faut noter, c'est qu'à cette époque, l'argot et le *verlan* se mêlent aussi à d'autres formes de langage qui, si elles sont alors difficilement compréhensibles, ne sont pas pour autant associées spécifiquement à une classe dite « populaire » : ainsi, on nomme tout aussi bien « jargon » la langue utilisée par les médecins ou les chauffeurs de taxi et « la langue verte » celle employée dans les tripots. La formation du *verlan* pouvant quant à elle trouver racine dans ce que l'on appelait « le *largonji* », forme d'argot dont le procédé de codage consistait à remplacer l'initiale du mot par un « l » et de replacer cette dernière à la fin de celui-ci (*fou* devient par exemple *louf*). Au XVIII^e siècle, le terme « argot » définit ensuite une langue qui ne peut être comprise par les autres habitants : celle des criminels, des vagabonds, des mendiants. Pendant ce siècle, la maison royale des Bourbons par exemple est appelée « Bonbours » par la Fronde afin de mieux la critiquer. Si l'argot se répand ensuite dans l'univers carcéral et dans le milieu de la pègre, il va être à nouveau utilisé deux siècles plus tard, notamment lors de la Seconde Guerre mondiale pour désorienter les nazis. La langue devient secrète pour mieux se protéger. Jusqu'au début du XX^e siècle, les mots utilisés sont donc incompréhensibles pour les habitants qui ne font pas partie du groupe en question ; pourtant, très vite, cette langue est reconnue : l'argot trouve même, à la fin du siècle, sa définition dans les dictionnaires. Le mot *verlan* quant à lui commence à apparaître officiellement, et ce dans la littérature, au milieu du même siècle, grâce à l'écrivain Auguste Le Breton qui l'orthographe alors « verlen ». Nous trouvons ainsi dans *Du rифfi chez les hommes* (publié en 1953) :

L'une d'elles jeta un coup de saveur sur une équipe de mironçons qui venaient de soulever la tenture bleue de l'entrée et murmura à sa pote : « Te détranche pas, Lily, La Mondaine ... » Pour que les caves qui les serraient de trop près n'entraient pas, elle ajouta en verlen : « Qu'est-ce qu'ils viennent tréfou les draupers à cette heure-ci ? Pourvu qu'ils fassent pas une flera. Ça serait le quetbou ; j'ai pas encore gnéga une nethu » (Le Breton, 1953, p. 36).

² Texte extrait du CDI de l'Ecole alsacienne, *tristan et iseut, bérout / thomas*, source : ebooks-france.com, [En ligne], disponible sur : https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1400/14107_THOM.pdf.

Le *verlan* continue ensuite à se populariser – essentiellement dans les quartiers défavorisés aux populations métissées – avant de connaître un nouvel essor par la chanson, grâce à Renaud et son titre « Laisse béton » (1977) puis aux rappers (*NTM*, *Assassin*) qui deviennent alors « les ambassadeurs officiels du retournement de syllabes » (Md, 2012, p. 1). Par cette incarnation, le *verlan* adopte un statut identitaire puisqu'il permet à nouveau de se distinguer des autres populations, notamment des classes bourgeoises. Mais, bien que gardant ce même procédé, il entre lui aussi dans les dictionnaires, reconnu alors comme un langage courant, dit « familier ».

Avant même la reconnaissance de cette forme de langage argotique, Louis-Ferdinand Céline publie en 1932 *Le Voyage au bout de la nuit*, un récit à la première personne dans lequel le personnage principal (Bardamu) raconte son expérience de la Première Guerre mondiale, du colonialisme en Afrique, des États-Unis de l'entre-deux-guerres et de la condition sociale en général. Or, Céline fait parler celui-ci sans se préoccuper de la syntaxe, employant un langage parlé et un vocabulaire familier et argotique, comme par exemple au début du roman : « C'est pas vrai. La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français » (Celine, 1952, p. 14). A sa sortie, *Le Voyage* suscite donc toutes les controverses. Certains critiques y voient une arnaque littéraire, une provocation (on reproche même à Céline d'utiliser ce langage pour se démarquer des autres³) dans laquelle se dresse, comme l'écrit Jean Pallu dans les *Cahiers du Sud* en 1932, « [u]n style heurté, vulgaire. Un parti-pris d'écrire comme on parle entre copains, les mains aux poches, le mégot au bec, le soir après le boulot, devant un apéro bien tassé » (Pallu, 1932, in Choury, 2013, p. 63). D'autres s'interrogent : le langage populaire et argotique est-il une marque de génie ou un simple procédé littéraire ? Pourquoi donc tant de réactions alors que l'oralité dans les œuvres littéraires et l'emploi de l'argot étaient présents dans l'histoire de la littérature depuis ses origines ? Parce qu'à cette époque, la règle est telle : la littérature n'appartient qu'au système de la langue écrite ; or ce texte y échappe. Céline lui-même n'a d'ailleurs jamais cessé de proclamer le caractère oral de son œuvre, comme ici dans ses *Entretiens avec le professeur Y* :

Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ? Il demande. L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est

³ Ce qui n'est pas inintéressant suite à ce que nous venons d'expliquer sur l'usage du *verlan*...

pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose!... [...] L'émotion du langage parlé à travers l'écrit ! Réfléchissez un petit peu, Monsieur le Professeur Y ! faites marcher un peu votre nénette⁴ !

L'auteur dissout ainsi les frontières entre ce qui est « normatif » (pensons à la notion de « Belles-lettres⁵ ») : les codes d'écriture (la syntaxe, la grammaire, un vocabulaire « élégant ») et ce langage parlé qui va à l'encontre de la langue dite « officielle », comme l'expliquera Pierre Bourdieu :

Lorsqu'on parle de la langue sans autre précision, on se réfère tacitement à la langue officielle d'une unité politique, c'est-à-dire à la langue qui, dans les limites territoriales de cette unité, est tenue pour la seule légitime, et cela d'autant plus fortement que l'occasion est plus officielle (les Anglais diraient *formal*), c'est-à-dire la langue écrite ou quasi écrite (i.e. digne d'être écrite), produite par des agents ayant autorité pour écrire, les écrivains, fixée, codifiée et garantie par l'autorité d'un corps de spécialistes, les grammairiens et, plus généralement, les professeurs, chargés d'inculquer (au moins) le respect du code linguistique et de sanctionner les manquements (Bourdieu, 1975, p. 1).

Si Céline ne fut pas le seul à s'opposer à cette rhétorique littéraire – mentionnons ici des auteurs comme Gustave Flaubert (et son « gueuloir ») ou Louis Aragon (1928, p. 28) (« Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée » dira ce dernier dans *Traité du style* en 1928) –, son originalité se traduit néanmoins par le fait de faire se confondre narrateur et personnage, c'est-à-dire en utilisant ce langage aussi bien pour relater les événements que pour faire parler les protagonistes. Ainsi, dans *Le Voyage*, nous trouvons des formes dialoguées : « Toi, y a pas savoir argent ? Sauvage, alors ? [...] Toi y en a pas parler “francé” dis ? Toi y en a gorille encore hein ?... Toi y en a parler quoi hein ? Kous Kous ? Mabillia ? Toi y en a couillon ! Bushman ! Plein couillon ! » (Celine, 1952, p. 173), mais aussi une description de la ville de New-York :

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux mêmes. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur (Celine, 1952, p. 184).

Cette voix dite « vulgaire » devient donc reconnaissable et se hisse au rang de la forme « distinguée » : la littérature sort du système écrit. *Le Voyage* devient l'exemple du « roman naturaliste idéal, celui qui pousserait le courant littéraire au maximum de ses possibilités, une sorte d'exacerbation du genre » (Choury,

⁴ Extrait des *Entretiens avec le Professeur Y* de Céline, tiré du journal *L'Express*, [En ligne], publié le 01^{er} avril 2001, disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretiens-avec-le-professeur-y_804298.html.

⁵ Corpus d'œuvres distinguées pour leur valeur littéraire.

2013, p. 61); la langue de Céline finit même par être définie comme étant tout simplement « célienne » (Choury, 2013, p. 62). Le roman s'inscrit alors dans un tournant esthétique où le but n'est plus seulement de raconter une histoire mais aussi et avant tout, de transmettre une émotion qui jaillit dans la retranscription du langage parlé : « Je ne veux pas narrer, dit Céline dans *Le Style contre les idées*, je veux faire RESENTIR [...] le lecteur qui me lit ! poursuit-il, il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête [...] » (Celine, in Mirjol, 2010, p. 2).

Fabrice Luchini (né Robert), fils d'immigré italien, grandit dans le quartier de la Goutte d'Or, dans le XVIII^e arrondissement de Paris. A l'adolescence, le jeune garçon traîne dans le quartier des Abbesses, avec une bande – *la bande des Abbesses* –, groupe de délinquants anarchistes et violents mais aussi d'intellectuels qui lisent Artaud et Céline... Pour rester en marge, ils parlent : l'argot parisien, le *verlan* et le *louchébem* (l'argot des bouchers) et Luchini comprend alors que les mots ont une puissance d'évocation : « C'est avec eux – Juju, Armand Céleste, Pierrot la Ronce, Marcel Perle, Caillos – que j'ai appris le *verlan* et compris qu'il s'agissait d'une langue de synthèse : celle de la haine (Céline) et de la résistance (Hugo). Ce sont aussi eux qui m'ont fait découvrir l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* » (Luchini, 2010, p. 38). En effet, un prêtre nommé Jean-Claude Barreau donne l'ouvrage à l'un des membres de la bande ; Luchini la lit : c'est une révélation et l'adolescent commence à apprendre des passages entiers par cœur.

Presque vingt ans après, en avril 1986, alors que l'acteur fait ses débuts au théâtre et au cinéma (un rôle dans une pièce de Sacha Guitry – *Le Veilleur de nuit* en 1985 – et un autre dans le film *Les Nuits de la pleine lune* d'Éric Rohmer en 1984), Danièle Cattand, administratrice de la compagnie Renaud-Barrault, Renée Fernandez, directrice de la communication, et Désirée Faraon, secrétaire générale, lui proposent de venir dire *Le Voyage au bout de la nuit* au Théâtre du Rond-Point⁶. Les lectures de ce roman – qui constituent donc le premier seul en scène de l'acteur – posent les bases de ce que sera le travail de Luchini au théâtre. Pour cela, l'acteur choisit un décor sommaire : trois chaises – sur lesquelles il lui arrivera de s'asseoir – mais aucun accessoire, sauf un manuscrit qu'il tient roulé entre ses mains⁷, comme nous le voyons ci-dessous :

⁶ De 1981 à 1991, la Compagnie Renaud-Barrault (fondée en 1946 par Jean-Louis Barrault et sa femme Madeleine Renaud), après avoir occupé sept théâtres parisiens dont le Théâtre Marigny, l'Odéon, le Théâtre Sarah-Bernhardt et l'ancienne gare d'Orsay, s'installe en effet au Théâtre du Rond-Point, dirigé quant à lui aujourd'hui et depuis 2002 par Jean-Michel Ribes.

⁷ On imagine qu'il s'agit du texte du *Voyage*, mais sans être persuadé que c'est là l'œuvre véritable.



Fabrice Luchini dans *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline,
Théâtre du Rond-Point, 1988⁸

Quelles sont donc précisément les motivations de Fabrice Luchini à dire Céline sur scène ? « Ce qui me fascine [...], explique l'intéressé, ce sont toutes les erreurs auxquelles il échappe : rictus, populisme, langue des pauvres, lui qui n'en est pas un. Tout d'un coup le mot, le rythme, donnent une dignité. Il nomme. [...] C'est à la fois du pur écrit et du pas écrit, un assemblage de différentes bouffées de langage » (Luchini, 2005, pp. 46–47). C'est ensuite bien sûr, parce que l'œuvre échappe à la littérature officielle telle que nous l'avons décrite : « Ce qui me fascine encore, poursuit l'acteur, c'est cet huilage où tout s'enchevêtre en mélodie. Là où le génie de Céline est total c'est qu'il ne fait pas de phrases littéraires. [...] Céline insignifie le langage. Les écrivains littéraires sursignent, lui détruit la littérature en faveur de l'agencement de mots les plus simples » (Luchini, 2005, pp. 46–47). C'est enfin pour ce que la langue donne à ressentir : « Toute la tentative littéraire est écrasée en faveur du senti, explique à nouveau Luchini. Céline retrouve Robinson, il veut rentrer en France : “Si jamais Molly venait à me manquer, je serais bien forcé d'aller m'embaucher aussi au boulot de la nuit”. Cet “au boulot de la nuit”, je ne sais pas pourquoi, ça me bouleverse. D'avoir écrit “au boulot de la nuit” sans tomber dans la moindre récupération populiste ignoble » (Luchini, 2005, pp. 46–47). En dehors

⁸ Captures d'écran extraites du spectacle filmé par Benoît Jacquot en 1988, [En ligne], publié par *Le Petit Célinien*, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=4-0XNZ1vy-BM>.

de la structure littéraire et narrative de l'œuvre, et pour trouver la meilleure façon de dire celle-ci sur scène, ce qui intéresse Luchini, c'est aussi la respiration, le souffle de Céline qui transparait dans ses mots, l'acteur s'efforçant alors de restituer cette fameuse émotion du langage parlé dans la langue écrite, comme il explique ainsi :

Pourquoi c'est génial ? Parce qu'il a restitué dans la langue écrite l'émotion de l'oralité. Qu'est-ce que ça veut dire l'oralité ? Qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? Qu'est-ce que c'est l'oralité ? La puissance de l'émotion de l'oralité... [...] qu'est-ce que Céline pensait ? Il pensait que quand on écrivait tout s'aplatissait et que l'énergie ou l'émotion du langage parlé s'anéantissait dans l'écrit. Et lui a réussi quelque chose d'unique : il a restitué dans la langue écrite l'émotion du langage parlé. [...] (Luchini, 2013).

Par ailleurs, Luchini s'inscrit lui aussi avec *Le Voyage* dans une démarche atypique théâtralement parlant. En effet, s'agissant d'un récit, l'œuvre n'avait à première vue aucune vocation à être dite oralement et encore moins à être transposée à la scène. L'acteur offre donc une performance différente de celles pratiquées habituellement : « Une réplique théâtrale, sa finalité, c'est d'être dite, affirme en effet l'acteur. Le texte littéraire, lui, n'a pas vocation à être servi par une voix » (Luchini, 2014). Ensuite, le roman étant écrit à la première personne, nous pourrions penser qu'il n'y aurait (à priori) pas de personnage(s) à incarner, sinon peut-être le narrateur. La question de la représentation du personnage se pose donc puisqu'il s'agirait alors « de ne pas les jouer », comme le préconisait d'ailleurs le célèbre professeur de théâtre français Jean-Laurent Cochet⁹ à propos des *Fables de La Fontaine* ; La Fontaine qui fait d'ailleurs aussi partie des auteurs fétiches de l'acteur, notons pour exemples les seuls en scène suivant : *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche* (joué en 1996, 1997, 1998, 1999 et 2000) et *Fabrice Luchini lit La Fontaine* (2011). En outre, le fabuliste usait lui aussi d'une langue populaire, utilisant même certains termes archaïques, comme le mot « noise¹⁰ » ou, dans un but humoristique, dans le fait de nommer la cité des rats « Ratopolis » dans « Le Chat qui s'est retiré du monde » où la race canine devient la « gent chienne ». Au théâtre, Fabrice Luchini adopte par conséquent un jeu qui se veut au plus près du texte, tel que les auteurs le furent auprès de ce langage particulier. Enfin, en rendant à nouveau orale cette langue écrite dans un langage parlé, l'acteur parvient, tout en se singularisant, à respecter aussi la pensée des auteurs et l'état de ceux-ci au moment même de l'écriture, précepte conseillé cette fois par Louis Jovet à ses élèves du Conservatoire dans le courant du XXe siècle.

⁹ Jean-Laurent Cochet (1935–2020) fut d'ailleurs le professeur de Fabrice Luchini en 1971.

¹⁰ « Une meute apaisa la noise » trouve-t-on dans « Le Chat et le Renard » (ce qui signifie « querelle », « dispute »).

Nous voyons donc qu'outrepassant ses origines premières (inventer ou déformer les mots pour ne pas être compris), le langage parlé et ses formes argotiques trouvent ensuite une place légitime dans la littérature puis dans les arts de la scène. Plus étonnant encore, leur utilisation remet en cause la question du caractère officiel qui régissait alors les règles d'un système figé. S'il ne faut pas confondre pour autant la transposition à l'écrit du langage parlé (qui existe finalement depuis l'Antiquité : Aristophane, Plaute, les farces du Moyen Âge) – dont la première vocation était de traduire le langage du peuple – et le style oral, qui va quant à lui donner à la littérature un but moral et social (Montaigne et son parler naturel, Diderot et le langage des passions, Hugo, Balzac puis Zola...), il est indéniable pourtant que l'emploi d'un langage familier, vulgaire et argotique dans la littérature crée un tournant esthétique non négligeable : « Le problème présent, et, me semble-t-il, peu remarqué, de la forme est celui d'un langage parlé, atteignant cependant à la qualité du style¹¹ », dira André Malraux en 1934 au *Congrès des écrivains de Moscou*. Le langage parlé sort donc de son caractère exclusivement populaire, brisant ainsi les jugements de valeur. Devenant un véritable genre littéraire, il sera utilisé ensuite par bon nombre d'auteurs du XXe siècle : Blaise Cendrars, Raymond Queneau, Samuel Beckett et même Antonin Artaud qui, pour beaucoup, représente la réalisation la plus aboutie de l'oralité au théâtre (même si ses œuvres se distinguent des autres par la priorité donnée aux sons plus qu'au sens des mots), ainsi nous trouvons dans *Ci-gît* en 1946 :

Et maintenant
 Vous tous les êtres,
 J'ai à vous dire que vous m'avez
 Toujours fait cagner.
 Et allez vous faire
 Engruper
 La moumoute
 De la parpougnète,
 Morpions
 De l'Éternité (Artaud, 1946).

Plus récemment, citons enfin : Valère Novarina, Pierre Guyotat, Nathalie Sarraute, James Joyce ou encore l'autrichien Thomas Bernhard. Chez ces auteurs en effet – mais cela pourra faire l'objet de nouvelles analyses –, règne cette volonté de « faire entendre » le texte dans sa valeur poétique, c'est-à-dire et finalement dans ce qu'il a de plus musical. Chez un acteur comme Fabrice Luchini pour qui restituer un texte réside dans le fait de « trouver la note juste », comme une partition : «

¹¹ Repris dans *André Malraux*, L'Herne, 1984, p. 288, cité par Jérôme Meizoz, « La "langue peuple" dans le roman français », in *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, 2005, p. 104.

Mon vrai travail, c'est la trace, dit-il joliment. M'approcher du geste, de la lettre, trouver la note musicale » (Lucini, 2017, p. 26), cette forme d'oralité dans les textes littéraires constitue donc le support idéal et rend ainsi ses titres de noblesse à une forme de langage jadis critiquée.

LISTE BIBLIOGRAPHIQUE/BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Aragon, Louis. (1928). *Traité du style*. Paris : Gallimard.
- Artaud, Antonin. (1946). *Ci-gît*, novembre. Texte issu de la dactylographie corrigée Legs Paule Thévenin, 1993, BNF, Manuscrits, NAF 27436, f. 29 © Gallimard, [En ligne], disponible sur : <https://multimedia-ext.bnf.fr>.
- Beroul. (1907). *Le Roman de Tristan*. 4e édition revue par L. M. Defourques. Paris : Muret éd.
- Bourdieu, Pierre. (1975). « Le fétichisme de la langue ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(4), p. 1.
- Celine, Louis-Ferdinand. (1952). *Le Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard.
- Choury, Thomas. (2013). *Voyage au bout de la nuit. Histoire d'un livre. 1928–1936*. Mémoire de séminaire, Histoire politique du XIXe et du XXe siècle. Institut d'Etudes Politiques de Lyon, sous la direction de Gilles Vergnon. Université Lyon 2 Lumière.
- Le Breton, Auguste. (1953). *Du rififi chez les hommes*. Paris : Gallimard.
- Le roman de Tristan, La folie Tristan de Berne et La folie Tristan d'Oxford*. (2003). Traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short. Avec les textes édités par Félix Lecoy, Honoré Champion, Paris.
- Luchini, Fabrice. (2005). « L'acteur doit retrouver la phrase d'avant le langage ». Propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat. *Libération*, 7600, pp. 46–47.
- Luchini, Fabrice. (2010). « Luchini par Luchini ». Propos recueillis par Jean-Christophe Buisson. *Le Figaro Magazine*, 20575, p. 38.
- Luchini, Fabrice. (2013). « LUCHINI raconte sa passion pour CELINE (2013) ». *Fig Mag*. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ZHRkC3vaqB8> (accès : 07.08.2021).
- Luchini, Fabrice. (2014). « Approcher le mouvement intérieur des textes, Entretien avec Fabrice Luchini ». Propos recueillis par Pierre Pachet. *Nouvelle Quinzaine Littéraire*, 1113. Disponible sur : <https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/approcher-le-mouvement-interieur-des-textes-entretien-avec-fabrice-luchini-36> (accès : 07.08.2021).
- Luchini, Fabrice. (2017). « Fabrice Luchini Maux et merveilles Têtes brulées 6/6 ». Propos recueillis par Gérard Davet et Fabrice L'homme. *Le Monde*, lundi 24 juillet, p. 26.
- Manolesco, I. (1980). *Quatre Ballades de Villon en jargon traduites en français moderne*. Études françaises, 16 (1), pp. 71–107. DOI://doi.org/10.7202/036706ar.
- Meizoz, Jérôme. (2005). « La "langue peuple" dans le roman français ». *Hermès, La Revue*, 42(2), p. 104.
- Mirjol, Christina. (2010). « Un aperçu de l'oralité dans les œuvres littéraires ». *Rencontres littéraires de Dar Raha Zagora*. Sous la direction d'Antoine Bouillon. Maison de la Culture de Zagora (Maroc), jeudi 4 novembre.
- Pallu, Jean. (1932). *Cahiers du Sud, novembre*. In : Thomas Choury, *Voyage au bout de la nuit. Histoire d'un livre, 1928–1936* (p. 63). Travail réalisé sous la direction de Gilles Vergnon. Institut d'Études Politiques de Lyon. Histoire politique du XIXe et du XXe siècle. Lyon : Université Lyon 2 Lumière.

- Thibaudat, Jean-Pierre. (2005). « L'acteur doit retrouver la phrase d'avant le langage ». *Libération*, 7600, pp. 46–47.
- Trollvin, Maria. (2017). *L'argot dans les chansons modernes. Une étude des différents types d'argot et de leurs effets provocateurs*. Mémoire. Sous la direction d'Andreas Romeborn, Falun (Suède), p. 11. Disponible sur : <http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:749827/FULLTEXT01.pdf>. (accès : 07.08.2021).
- V. MD. (2012). « On le parlait déjà au Moyen Âge ». *Aujourd'hui en France*, lundi, 1 octobre, p. 1.

Data zgłoszenia artykułu: 13.04.2021

Data zakwalifikowania do druku: 13.09.2021