

Łukasz Szkopiński

Université de Łódź

lucas.szkopinski@gmail.com

LA PLACE DE L'ARGOT DANS LE *CŒUR DOUBLE* DE MARCEL SCHWOB

“The Use of Slang in Marcel Schwob’s *Cœur double*”

SUMMARY – *Cœur double* was published by Marcel Schwob in 1891. The language of socially unprivileged classes contrasts noticeably with the poetic and refined French used in some passages of the volume. Between these two extremes, one also finds dialects, colloquialisms and, of course, the standard register often mixed with various examples of technical and specialist vocabulary. Some of the stories also contain an important amount of slang. It can be considered an integral part of the text forming the background and the milieu of the story but it can also be used to underline the contrast or modification. Slang also plays an important role in *Cœur double* as far as the identity is concerned. Thus the obvious connection exists between the character and the language he or she uses in the text. One also notes the constant use of standard (or even formal) French by the narrator as opposed to slang being used exclusively by certain characters. Finally, one should stress the importance of the cryptic function in various passages particularly rich in slang and its correlation with Schwob’s opinions concerning artificial origins of slang expressed in his *Étude sur l’argot français*.

KEYWORDS – Marcel Schwob, *Cœur double*, French slang

RÉSUMÉ – *Cœur double* de Marcel Schwob fut publié en 1891. Dans la préface de son œuvre, l’écrivain observe que « le cœur de l’homme est double ; l’égoïsme y balance la charité ». Les contes, ou nouvelles, qui font partie de ce premier recueil de Marcel Schwob, illustrent bien cette constatation. Le caractère pluridimensionnel de la nature humaine se manifeste dans l’ouvrage aussi au niveau du style. De même que, d’un récit à l’autre, l’histoire et la mythologie se mêlent avec le monde contemporain, le registre soigné coexiste avec l’argot des bandits et des bas-fonds. Dans la présente étude, on examine dans quelle mesure ce langage spécifique et particulièrement expressif garantit l’identité de ces groupes. Elle y est comprise aussi bien comme une marque de solidarité intérieure que comme un rempart face à la réalité extérieure. On analyse aussi la vision de l’argot, en tant que phénomène socioculturel, que Marcel Schwob met en évidence dans l’*Étude sur l’argot français*.

MOTS-CLÉS – Marcel Schwob, *Cœur double*, argot français

Marcel Schwob était sans doute, de son vivant, l’un des plus illustres écrivains français de la fin du XIX^e siècle. Au cours de sa carrière, il se fait connaître et admirer en tant que poète, conteur, linguiste, romancier, journaliste et traducteur. Tout jeune, il se passionne pour la langue de Villon et il étudie son œuvre. Son grand intérêt pour l’argot se manifeste déjà en 1888, quand il crée une sé-

rie de poèmes argotiques, *La Lanterne rouge*. En 1889, Schwob publie l'*Étude sur l'argot français*, co-écrite avec Georges Guieysse. Dans leur ouvrage, les auteurs essaient de retracer les origines de l'argot (Schwob et Guieysse soulignent le caractère artificiel de cette langue¹) et d'analyser différents procédés de formation des mots appartenant à ce registre² (par exemple, on y consacre beaucoup de place au loucherbem³). Cependant, l'argot n'est pas pour Schwob simplement un objet d'étude ou une curiosité linguistique. Il le fascine. Pour cela, tout en consultant des dictionnaires et d'autres publications traitant du jargon et de l'argot, Schwob aime pénétrer le milieu et puiser à la source. Dans ses *Notes sur Paris*, publiés en janvier 1889 dans *Le Phare de la Loire*, il écrit que « les mots d'argot sont à peu près les seuls qui fassent encore des enfants. Les nôtres ne bourgeonnent plus ; ce sont des cellules vivantes qui ne se sépareront plus jamais » (Schwob 2002 : 863). On distingue aussi une attitude pleine de bienveillance et d'une certaine admiration par rapport à ce phénomène (« l'argot est la mère patrie de notre langue », Schwob 2002 : 854). Le style littéraire de Schwob et ses métaphores enrichissent encore la valeur de ses observations. À titre d'exemple, quand il évoque le caractère changeant du vocabulaire argotique et ses transformations constantes, il écrit : « Le terme d'argot est un Protée insaisissable : vous le prononcez, il n'est déjà plus, il est mort, enterré, disparu ». Un peu plus loin, il continue : « Ce que nous connaissons de l'argot, c'est ce qu'il a vomi. Il est pour la langue courante une sorte de métropole : c'est lui qui nous colonise » (Schwob 2002 : 853). À la différence de plusieurs autres écrivains et philologues de cette période, Schwob ne considère pas l'argot comme un sujet bas qui ne mérite pas d'être étudié, bien au contraire. Dans son *Étude sur l'argot français* il l'explique de manière suivante :

¹ « Dans ces produits profondément artificiels on reconnaît la trace des mains mystérieuses qui ont toujours dirigé l'argot. De cette élite intellectuelle sont partis le mot d'ordre de l'anagramme, et la transformation de l'anagramme, procédé littéraire, pour en faire un procédé populaire, et l'invention de suffixes ou leur généralisation, et enfin la juxtaposition dans le langage artificiel le plus moderne de l'anagramme transformé et du suffixe. Ce sont là des modifications que n'ont pu apporter ni les malheureux inconscients qui reçoivent les mots tout faits ni la moyenne dont l'intelligence se borne à changer en habitude un système imaginé. Ainsi c'est l'analogie qui en argot, représente la part de spontanéité » (Guieysse, Schwob 2003 : 22).

² Bien que leur étude semble avoir été appréciée à l'époque, on remarquait déjà ses faiblesses. En 1909, Antoine Thomas observa que « le mémoire de Schwob et Guieysse est surtout remarquable par l'esprit qui l'anime : il analyse avec finesse les procédés qui servent à l'argot à s'enrichir par l'évolution interne, mais il aborde à peine la question capitale de savoir comment l'argot s'est constitué » (Thomas 1909 : 438).

³ Quarante ans plus tard, dans son livre *Les Argots. Caractères. Évolution. Influence*, Albert Dauzat proclame loucherbem mort : « La disparition du largonji chez les bouchers de la Villette, son foyer – milieu restreint, propice à la conservation d'un procédé délicat – paraît bien avoir porté le coup de mort à cette création, dont il ne reste plus que des épaves, à titre de curiosa, et dont Larchey, Schwob et Guieysse avaient singulièrement exagéré l'importance » (Dauzat 1929 : 122).

M. Francisque Michel, dans ses *Études philologiques sur l'argot*, avoue avoir cédé, en choisissant ce sujet de travail, à un attrait mystérieux que nous subissons tous plus ou moins pour les monstruosité. Il ne semble pas qu'il y ait lieu de s'excuser en dirigeant ses travaux vers l'argot. La science du philologue ressemble beaucoup à celle du naturaliste. Les savants qui s'occupent de tératologie n'ont nul besoin de mettre en tête de leurs ouvrages une préface apologétique. Les mots sont des phénomènes et appartiennent à tous, quels qu'ils soient, au domaine de la linguistique (Guieysse, Schwob 2003 : 7).

En lisant les contes du recueil *Cœur Double*, publié par Marcel Schwob en 1891, il est difficile de ne pas remarquer la richesse linguistique du volume. On l'observe, tout d'abord, au niveau des registres : le langage des couches sociales les moins privilégiées, employé dans quelques-uns des récits, constitue un contraste assez net par rapport au français raffiné et poétique utilisé au cours d'autres passages. Entre ces deux extrémités, on trouve aussi du patois, du français familier et, bien évidemment, le registre standard souvent entremêlé de vocabulaire technique ou de spécialité.

Parmi les récits présentés dans le *Cœur Double*, bon nombre contiennent des éléments argotiques. Nous en avons choisi six pour les besoins de la présente analyse.

Dans les premiers trois exemples (« La bande à Cartouche », « Crève-cœur », « Le Loup »), l'argot fait partie intégrante de la composition du texte, en constituant le fond et le milieu de l'histoire. L'action de « Crève-cœur » et du « Loup » se passe dans un environnement socialement homogène. En ce qui concerne « La bande à Cartouche », comme l'indique d'ailleurs son sous-titre (« La Dernière Nuit »), on y décrit les derniers moments d'un groupe de délinquants pourchassés par la police. Pourtant, le lecteur observe les événements du point de vue d'un seul côté du conflit, les agents de police et leur réussite finale n'étant évoqués que par un membre de la bande, Jean Notairy du Bourguet dit « Petit Gascon ». L'isolement des bandits, qui se sauvent dans un endroit qu'ils considèrent sûr, et le fait que l'organe de poursuite est privé d'un rôle actif (et surtout de la parole) dans l'histoire, font qu'on a, de nouveau, l'impression d'un milieu uniforme. Cependant, l'emploi de l'argot n'est pas ici qu'une simple marque sociale ou un élément du décor. La fonction cryptique joue un rôle fort important dans le récit malgré une absence presque complète, au moins du point de vue linguistique, de l'opposition entre ceux qui veulent rester cachés et ceux qui les poursuivent. L'attachement de Schwob à cet aspect de l'argot est visible déjà au niveau théorique. Dans son *Étude sur l'argot français*, il souligne que « c'est une langue artificielle, destinée à n'être pas comprise par une certaine classe de gens » (Schwob 2002 : 864). En analysant la réalisation pratique de ce postulat, on se rend compte que le codage, sous la forme d'argot, vise avant tout le lecteur. Il ne s'agit pas, bien sûr, de lui rendre le texte complètement obscur, cela n'aurait aucun sens. C'est plutôt pour lui faire sentir la différence et pour le pousser au décodage nécessaire afin de comprendre le message du texte. Cette manière de se servir de l'argot distingue

Schwob de ses prédécesseurs tels que Victor Hugo ou Eugène Sue qui fournissaient au cours du texte toutes les explications indispensables, veillant ainsi à ce que le lecteur ne se sente pas perdu dans le récit⁴.

En parlant de « La bande à Cartouche », on ne peut pas omettre encore deux éléments intéressants strictement liés au problème de l'argot. Comme on l'a déjà indiqué, les héros des contes en question appartiennent aux milieux socialement homogènes (les catégories assurant la relation entre eux peuvent, bien sûr, être définies de plusieurs manières, par exemple, la couche sociale d'origine, la « profession », la situation financière, des dépendances de toute sorte, les mêmes ennemis ou buts etc.) Cependant, ces communautés si cohérentes de l'extérieur, surtout par opposition à d'autres groupes, sont parfois très diversifiées à l'intérieur. Chez Schwob, on le distingue bien, en apprenant l'histoire de Cartouche. Parmi ses compagnons, on trouve des personnages négatifs, comme Savard, le traître qui a dénoncé les siens. C'est grâce à lui que la police a pu arrêter la bande. La barbarie et le sadisme s'y mêlent à l'amour quand Cartouche, sachant que la fin de sa liberté approche, décide de laisser des marques sur la peau d'une de ses maîtresses. « Je vais te mettre un suçon qui te fera rester fidèle », l'informe-t-il et le « Petit Gascon » reprend la narration, en fournissant plus de détails cruels : « Il tira son couteau et la marqua de la première lettre de son nom à l'épaule. Le sang jaillit, la Chevalière [la maîtresse de Cartouche] se mordit les lèvres, les larmes aux yeux, mais ne dit mot » (Schwob 2002 : 182–183). Jean Notairy du Bourguet, par contre, constitue un exemple d'une énorme loyauté envers son ancien chef. C'est à lui que le chef des brigands a confié sa maîtresse et ni « Petit Gascon », ni « la Chevalière » n'ont trahi la confiance de Cartouche comme le met en relief la conclusion du récit :

Je l'ai mise en lieu sûr [dit Jean Notairy du Bourguet]. J'ai été arrêté après, et jugé aux galères. On dit que Cartouche a été roué et rompu vif ; je n'en crois rien – un tel homme ne peut mourir. Il s'est échappé et reviendra quelque jour me redemander sa maîtresse. Et moi, Petit Gascon, foi de Chevalier, je lui ai fidèlement gardé sa Chevalière – n'est-ce pas, Mme Bourguignon ?

Alors cette petite vieille ratatinée relevait ses beaux yeux encore noyés de larmes, écartait sa collerette et montrait son épaule gauche, très blanche. Juste au-dessus du sein on voyait deux cicatrices pâlies, dessinant les contours grossiers d'un D et d'un C. Elle portait le dernier coup de couteau de Cartouche (Schwob 2002 : 183).

⁴ Par exemple : « Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage » (Sue 1885 : 3) ou « Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c'est mon dogue, ma dague et, ma digue, locution de l'argot du Temple qui signifie, mon chien, mon couteau et ma femme, fort usité parmi les pitres et les queues-rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait » (Hugo 1862 : 69). En plus, Victor Hugo consacre tout un livre du quatrième volume du roman aux questions d'argot (ses origines, types, fonctions etc.). Cf. Jean-Pierre Goudaillier, « Argot et littérature : argot « mauvaise langue » ? », dans : *Jean-Pierre Goudaillier, 25 ans d'écrits lexicographiques et argotologiques*, éd. Andrzej Napieralski, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014, p. 231–244.

Le passage cité ci-dessus montre aussi un autre élément intéressant du texte, c'est-à-dire une narration double. Le premier narrateur, qui emploie toujours le registre standard, introduit et clôt le sujet, il lui arrive aussi d'intervenir au cours du récit. Le deuxième, c'est Jean Notairy du Bourguet, lui-même, qui revient sur le passé. L'argot apparaît souvent chez lui et il est encore plus fréquent chez ses compagnons dont il évoque les paroles.

Dans l'histoire intitulée « Crève-cœur », c'est un couple qui joue le rôle principal. Le récit s'ouvre par la description des deux personnages. Quant à l'homme, « on voyait bien que c'était une "terreur" pour les hommes, et pour les femmes un "crève-cœur" ». Il est accompagné par « une marmiteuse mince, dont les grands yeux pâles mangeaient la figure, ridée comme un poing osseux ». Le contraste entre cette femme apparemment si faible et délicate, dont l'allure est comparée à « un papillon de nuit qui volette en cercles incertains », et son compagnon, viril et puissant, avec ses mains qui « montraient que l'homme était fort lutteur », ne pourrait pas être plus grand. L'opposition entre les deux est encore intensifiée par le caractère de leur relation. Comme l'explique le narrateur :

Il y avait deux ans qu'il la tenait par la peur. Il lui avait promis de la marquer, si jamais elle se mettait avec quelqu'un, de lui crever les yeux à la « fourchette », de lui couper l'oreille d'un coup de dents, de lui manger le sein, de lui ouvrir l'estomac du pied. La petite devenait blanche en y pensant : elle se souvenait d'une amie dont la gorge pendait saignante, comme une grenade éventrée. L'homme était si traître qu'il la mordrait à travers son corsage le temps d'un bond (Schwob 2002 : 211–212).

La situation subit une métamorphose surprenante avec le changement du décor : les héros arrivent dans une baraque où des luttes ont lieu. Le crève-cœur y arrive pour se battre avec un « colosse », Paul. L'enjeu, c'est mille francs pour le vainqueur. Dès ce moment-là, tout est altéré. La fille n'est plus une pauvre victime, elle prend l'initiative. La répartition des forces est renversée. Même avant que la lutte puisse commencer, la femme siffle, « en ricanant », vers son amant : « Eh ben ! crève-cœur, ici n'y a pas d'amour ? », en faisant ainsi une allusion ironique non seulement à ses nombreuses conquêtes amoureuses, mais surtout à un tatouage « BRIN D'AMOUR » que son partenaire porte sur son bras. Quant à l'homme, on nous informe qu'il « n'était pas de force ». Finalement, il perd la lutte. Désespéré, il essaie de tricher et d'utiliser son couteau. Pourtant, Paul l'arrête et l'humiliation du vaincu est encore plus grande.

La conclusion du récit est particulièrement riche en vocabulaire argotique. On l'observe, tout d'abord, dans les paroles de Paul, dirigées vers son adversaire (« Ah ! saucisse, tu voulais me saigner ? criait-il : – je vas t'en foutre, une saignée, chéri des dames. Lâche ton langue, ou je te serre le kique. ») et, ensuite, dans le court monologue de la femme :

T'as la guigne ! crève-cœur, disait-elle. C'est pas la peine de blafarder – j'ai plus le trac. Tu peux bien sortir ton couteau. C'est pas toi que j'ai à la bonne, c'est lui. T'aurais pas eu le flube, pour le crever, que je me sentais comme adoucie, parce que t'es vraiment mauvais. Je croyais que tu tenais ton scion. Mais t'as pas la force. Ne ressaute pas, je rentre voir le gros. Il est rien beau – il a des bras comme des jambes. Je me laisserais bien prendre de riffe, par lui. Ça te fait fumer – je te crains pas. Toi, crève-cœur ? Allons donc, cœur-de-veau ! (Schwob 2002 : 214–215)

L'importance de cette scène est encore plus grande du fait qu'elle clôt le texte. Avec ces mots, si dédaigneux et violents, la métamorphose des personnages est entièrement achevée : l'assaillant est devenu la victime et vice-versa.

Or, la violence qui caractérise ces deux attaquants (l'homme au début et la femme dans la deuxième partie) semble posséder des origines fort distinctes. Le « crève-cœur » menace avec sa force physique, comme on peut le voir dans le passage cité concernant la nature de leur relation. La même attitude est aussi évoquée un peu plus loin dans le texte : « il trouvait un plaisir âcre à lui empoigner le bras dans la rue », « il lui promettait « deux broquots », un sur chaque œil » etc. La femme, quand à elle, utilise une autre arme : la langue. Dans la première partie de l'histoire, déjà, le narrateur remarque que, contrairement aux autres femmes du « crève-cœur », elle était indifférente à ses charmes et à sa séduction : « celle-ci n'avait rien senti. Elle se moquait de lui froide, nerveuse. Il semblait ne l'intéresser que par une vicieuse curiosité de ce grand corps ». Et encore plus loin :

Alors, énervée, elle le raillait impitoyablement ; chacune de ses rudes plaisanteries était tranchante comme un de ces coups de couteau par lesquels des passionnés enlèvent des rondelles de peau sur les bras, les jambes, le ventre. A ses yeux qui se mouillaient de bonheur et de lassitude, on devinait sa volupté, pareille dans ces moments à celle qui la faisait pâmer, lorsqu'elle piquait, coupait, mordait ou brûlait (Schwob 2002 : 212–213).

L'argot utilisé dans le récit paraît étroitement lié à la tension montante de l'action. Le texte est parsemé, par-ci, par-là, du vocabulaire appartenant à ce registre jusqu'à la partie finale où l'on observe une véritable explosion argotique, surtout dans le monologue de la femme. La valeur expressive de l'argot est ici indéniable. Son emploi connote une certaine dureté, un caractère brut des paroles énoncées. À cela s'ajoute le sentiment de violence ou même de perversité dû au fait que les domaines de l'argot sont assez restreints, au moins par rapport au français standard. La même idée exprimée par l'intermédiaire du registre courant, tout en gardant une valeur semblable du point de vue moral ou éthique, semble généralement dépourvue de cette force expressive et stylistique que lui donnerait l'entourage argotique. Dans la perspective plus particulière du « Crève-cœur », l'argot renforce considérablement la charge émotionnelle du récit par au moins deux autres facteurs. Premièrement, c'est une femme qui se sert de ce type de langage, auquel on attribue souvent un caractère masculin. Ensuite, les insultes proférées dans la langue de l'insulté, selon le code de son milieu, deviennent encore plus personnelles et acérées.

Le dernier récit que nous voudrions présenter, « Le Loup », raconte une aventure d'un couple de vagabonds. On ignore leurs noms. Le narrateur les introduit simplement comme « l'homme et la femme ». Lui est jeune, fort et qualifié de « moelleux ». Elle, une « gerce de rempart », a environ quarante ans, « mais des yeux luisants et mouillés, la peau encore assez fraîche, malgré le hâle » (Schwob 2002 : 216). Ils ont faim et quand ils distinguent un groupe de « casseux d'cailoux », des carriers, ils décident d'aller chercher de la nourriture dans leur camp. Il y a, dans ce groupe, un homme, plutôt âgé, dont le visage est couvert d'un « loup en fil de fer noirci » (Schwob 2002 : 217). Encouragé par ses camarades, il commence à faire des avances sexuelles et insultantes envers la femme. L'amant prend sa défense ce qui mène à un combat entre les deux hommes et, en conséquence, à la mort du vieux. Le texte se termine par un aveu dramatique de la femme : « T'as tué ton daron, mon homme, t'as tué ton daron ! » (Schwob 2002 : 219) et la fuite du couple. Ainsi pourrait-on résumer l'action de ce récit bouleversant et probablement le plus argotique du recueil.

Les circonstances sociales de l'action et surtout les difficultés au niveau linguistique rendent cette histoire fort hermétique. L'abondance de l'argot, brisée seulement par les propos du narrateur, domine entièrement les dialogues. Il faut souligner ici encore une fois une énorme importance de ce registre sur l'expressivité et la force du message dans « Le Loup ». On l'observe particulièrement bien dans la phrase par laquelle la femme informe son compagnon qu'il vient de tuer son père. Cette véritable clé à la compréhension du récit, elle aussi devient argotisée. Et c'est grâce à elle que le texte s'avère tellement riche en associations. Un simple meurtre se transforme en un parricide. La trame de l'histoire, un homme tuant son adversaire sans savoir que sa victime est en réalité son père, fait penser au mythe d'Œdipe. À ce motif s'ajoute aussi l'élément de la sexualité perversie. On ne peut pas parler ici d'un inceste proprement dit à la manière sophoclienne. Néanmoins, certains propos de « l'homme au loup » suggèrent qu'il connaît l'amante de son ennemi et qu'il existait entre eux une relation sentimentale/sexuelle au passé. Pendant la lutte, il commence à crier vers elle de manière suivante : « Ah ! le paillason ! Ah ! tu m'as gamellé ! Je te reconnais bien : je vas te crever ton homme ! ». Ensuite, il s'adresse à son rival : « T'es venu pour acheter ma tête, avec ta poule. Tu entends, cette femme-là, elle est à moi, à moi seul. Je veux l'emplâtrer après que je t'aurai tombé. Je l'habillerai de noir » (Schwob 2002 : 219). La femme devient ainsi l'objet de la lutte entre le fils et le père. L'amante du premier et, probablement, l'ancienne maîtresse de ce dernier, elle introduit un certain climat incestueux dans l'histoire. Par contre, la fin du « Loup » diffère du modèle classique d'une façon fondamentale quant à la réaction du parricide. Le lecteur n'apprend rien sur son état d'âme. Sa réaction, la fuite, semble dictée par des raisons de sécurité plutôt que par des remords. Bref, le héros est loin de vouloir se crever les yeux. Chez Schwob, il n'y a pas de place pour des gestes pathétiques. L'homme s'évade avec son « trophée », la femme.

Pourtant, ce dénouement, ou plutôt ce qu'on anticipe après la conclusion explicite de l'histoire, c'est-à-dire la reprise d'une vie errante, rapproche, de nouveau, « Le Loup » au mythe d'Œdipe, qui renonce à sa couronne, quitte Thèbes et commence une existence vagabonde.

Il y a dans le recueil aussi des textes où l'argot est employé en tant qu'une mise en relief d'un contraste ou d'une modification. On en a choisi trois (« Fleur de cinq-pierres », « L'Hôpital », « L'homme double ») afin de mieux montrer ce phénomène.

Selon les mots du narrateur, le personnage principal de la « Fleur de cinq-pierres », Louissette, est « tour à tour plus femme qu'enfant, plus enfant que femme ». Sa description se caractérise par une profusion de l'élément enfantin. On le distingue dès le début du récit. Louissette, « petite, maigrelette », « un rire perpétuel », un « démon », un « singe méchant », possède tous les traits d'un enfant. Elle se comporte aussi comme tel :

Elle venait malicieusement vers vous ; d'un bond elle enfonçait dans les vôtres ses genoux pointus, en fronçant le sourcil ; elle faisait tourner son doigt très vite sous votre œil, pour « Jouer aux yeux », et, la main caressant la figure, parfois les lèvres, en croix de Malte, elle récitait d'un délicieux ton enfantin : « Menton bis – bouche d'argent – nez cancan – joue rôtie – joue brûlée – petit œillet – grand œillet – toc, toc, toc, il est marié ! » (Schwob 2002 : 220)

Pourtant, tout au long du texte, son côté enfantin est accompagné d'un air menaçant et inquiétant : « mais sa bouche était sanguine, ses yeux brûlaient d'une lumière noire, sa gorge se dressait comme un jeune bourgeon, tandis que la paume de ses mains, par une étrange maladie des fleurs de ville, était plaquée de rose » (Schwob 2002 : 220). C'est seulement en apprenant la fin de l'histoire qu'on se rend compte du caractère prémonitoire de ces passages. Pour cela, au moment où, pendant une de ses promenades, elle rencontre un homme qu'on appelle « l'Assassin », le contraste entre les deux paraît évident. Il devient encore plus net quand il commence à expliquer les origines de son surnom :

L'Assassin, parce que je fais des chopins, tu comprends, pour les amis. Je pilonne, je les assiste. Un coup chez les épiciers, une autre fois chez les marchands de trottins ; un dégringolage par-ci, un tapage par-là ; je fais la manche dans les grands cafés ; je leur apporte du perlot, quand ils sont au jetard et qu'ils n'ont pas de quoi fumer ; je rapplique à la condice gratter leurs lards, quand elles leur font des paillons ; quelquefois, si elles ont des mecs à la mie-de-pain, je les aide à les gameller, je leur amène des mômes costo, qui sont forts pour la poigne. Les poules me donnent des thunes, celles qui sont meule, larantequé ; les camarluches me font lamper des glasses, et je vais avec eux crier « mort aux naves ! » à la décatrade (Schwob 2002 : 222).

L'explosion du vocabulaire argotique par rapport au mélange du français standard et enfantin employé dans le reste du récit rend l'opposition entre les personnages complète. La langue, ou plutôt le registre, utilisé par les héros joue un rôle clair et distinctif dans l'analyse de leurs caractères. Après avoir bu de

l'absinthe, que lui donne son nouveau compagnon, Louissette devient encore plus infantile. Elle appelle « l'Assassin » son « petit crocodile », son « vilain monstre endimanché », « petit crocodile méchant » (Schwob 2002 : 223) et elle veut lui montrer le magasin où son père travaille parfois et où il garde ses outils. La vision d'une jeune fille, son jugement assombri par l'absinthe, menant, le soir, un délinquant à un endroit obscur et isolé ne laisse pas, apparemment, beaucoup de place à l'imagination quant au dénouement. Et pourtant, Marcel Schwob sait bien comment surprendre le lecteur. Louissette s'avère en réalité fille d'un bourreau et, après la nuit passée dans le hangar, l'Assassin est réveillé par un tranchant froid du « couteau de papa » (Schwob 2002 : 224) au cou.

L'argot joue aussi un rôle semblable dans une autre histoire du recueil, « L'Hôpital ». Pareil à « Fleur de cinq-pierres », le nom du protagoniste symbolise aussi la manière dont elle est décrite. Dans le cas de « Louissette », le diminutif s'inscrit dans le cadre de l'enfantin. Quant à « L'Hôpital », quel prénom soulignerait mieux le caractère doux de l'héroïne sinon « Angèle » ? Après une déception amoureuse, Odette, ancienne modiste, devient religieuse et prend un nouveau prénom. Elle travaille dans un hôpital. Parmi les sœurs, elle seule « égay[e] les malades » (Schwob 2002 : 207) par qui elle est adorée. Cependant, l'arrivée d'un nouveau malade rompt l'idylle. Il ne dit presque rien, mais son comportement est bizarre et vexant pour tous. Finalement, en voyant une sœur s'approcher de lui, il ne peut plus contenir sa rage :

Je la vois, cette vache de frangine. Je les connais, les frangines des hospices. C'est tout des vaches qui devraient crever. La mienne est partie dedans. Si jamais je la retrouve, je la gonflerai. Sérieusement. Si elle veut se faire emplâtrer, elle n'a qu'à rappliquer. Elle m'a foutu dans la purée, la goyau – une môme à la manchiquoise – avec son gniasse à la tourte. J'en ai eu des gigolettes à la cloche, après, qui la dégotaient. J'en ai eu qui envoyaient des vannes plus bat que cette trotin à la manque. Et, malgré ça, elle m'est restée dans la poire. Je l'ai dans la couatche. Elle est là. Vache ! (Schwob 2002 : 209)

Angèle, profondément émue, reconnaît en lui Julot l'Oreille-Mangée (« une des Terreurs de Belleville-les-Femmes, seul berger d'un troupeau nombreux qu'il poussait tous les soirs vers Montmartre-les-Hommes et qu'il tondait ras », Schwob 2002 : 207–208), son ancien amour, et elle comprend que la fille, tellement avilie dans le discours de l'homme, n'est personne d'autre qu'elle-même. Cependant, malgré la douleur causée par les souvenirs pénibles, fidèle à ses principes, Angèle décide de rester avec Julot, mourant, jusqu'à la fin.

En revenant à l'organisation linguistique du texte, il nous semble important de noter une grande cohésion au sein de la relation « caractère-langue ». Julot l'Oreille-Mangée, et d'une façon plus implicite le milieu social qu'il représente, se trouvent liés à l'argot bien avant qu'ils ne commencent à jouer un rôle actif dans l'action du récit. Un des infirmiers travaillant dans l'hôpital, Guillaume, « prétendait connaître très bien ce fiancé, avoir pris des « purées »

avec lui, l'avoir entendu se vanter de mettre n'importe quelle « gigolette au turbin » (Schwob 2002 : 207). Ainsi, la relation entre Julot et l'argot est nouée, d'une manière externe (par les paroles de Guillaume), et confirmée, d'une manière interne (par Julot, dans son propre discours). Dans ce petit monologue de l'homme, la vilénie, la haine et la violence cachent, pourtant, encore un autre sentiment dont la nature est tout à fait différente de ce qu'elle paraît. Comme l'explique le narrateur : « dans cette âme hideuse, l'image de la seule fille honnête qu'il eût connue était restée ineffaçable » (Schwob 2002 : 209). Il n'a jamais cessé de l'aimer. Odette/Angèle s'en rend compte. C'est peut-être une autre raison pour laquelle elle décide de veiller auprès de lui. D'ailleurs, ce témoignage d'amour fort particulier se lie à un geste aussi inhabituel de la part d'Angèle. Notamment, dans le dernier paragraphe, on nous informe qu'elle « obtint des infirmiers qu'on ne charcuterait pas son corps. Peut-être eût-elle pris plaisir, autrefois, malgré sa douceur, à ce qu'on le coupât par petits morceaux » (Schwob 2002 : 210).

De toutes les transformations et oppositions internes présentées dans le recueil, aucune n'est aussi explicite que le cas de « L'homme double ». Le protagoniste, suspect d'avoir commis un meurtre (décrit par le narrateur comme « un de ces assassinats fréquents dans les dernières années », Schwob 2002 : 95), est emmené devant le juge en vue d'une interrogation. Ce qui frappe dès le début du récit, c'est l'importance prépondérante des apparences dans la description. Le héros a « l'air abattu d'un homme qui ne comprend rien à ce qu'on lui fait faire. » Ses vêtements donnent « assez bien l'idée d'un homme de loi misérable poursuivi par ses confrères ». Le narrateur souligne « l'apparence de respectabilité répandue sur cet homme » (Schwob 2002 : 94). « Cette respectabilité indescriptible, qui venait certainement de la coupe de la barbe et des vêtements, confondait néanmoins le juge dans l'affaire présente, et le faisait hésiter ». Ses paroles sont « respectables, comme son extérieur » (Schwob 2002 : 95). Le juge lui répond en « gardant une sorte de respect pour le personnage extérieur que l'homme représentait » (Schwob 2002 : 96). On pourrait encore multiplier des exemples semblables.

Cependant, dans « L'homme double » l'action repose avant tout sur l'idée de la métamorphose. On en peut distinguer au moins trois phases. Dans la première partie du texte, le protagoniste est « gris et uniforme comme [sa] face terreuse » (Schwob 2002 : 97). Sa voix, « terne, monotone, impersonnelle » (Schwob 2002 : 96-97), complète son portrait. Il semble ne pas comprendre les accusations. Cet état change de manière radicale, pendant la conversation avec le juge, quand le héros commence à assimiler les traits de son interlocuteur, en prenant « l'image nette, précise, d'un homme de loi qui discute avec un confrère » (Schwob 2002 : 97). Finalement, quand on lui montre la preuve du crime, un couteau trouvé derrière son lit, le personnage subit sa dernière transformation. « Une fixité mauvaise » (Schwob 2002 : 97) caractérise maintenant son aspect. Comme on l'a déjà

montré dans les histoires précédentes, chez Schwob, la relation entre la personne et la langue dont elle se sert reste très étroite. La transformation de la personnalité aurait donc été ratée, si elle n'avait pas été accompagnée d'une altération au niveau linguistique. Pour cela, la nouvelle incarnation du protagoniste s'exprime « avec un accent traînard » :

« Où que j'suis ? où que j'suis ? Eh ben – chez moi – donc ! Qu'est-ce que ça peut t'foutre, où que j'suis ! » – Il prit une plume sur la table. « V'là une *trempe-tes-deux-bras-dans-la-vase-noire*, je m'en suis jamais tant servi. C'est pour refaire les mecs-à-bavette. Ils ont été bons. J'ai passé devant le Rouge ; j'étais bien fringué, là. Il a gobé que j'travaillais avec ec't instrument-là. Bonnes poires, va ! C'est comme mon boniment pour les bijoux. Oh ! i'sont pas coton – i'sont à la coule – c'est comme du velours. J'ai esgourdé l'autre tourte ; j'ai entravé, entravé ce qu'il jaquetait. Je l'ai gouré première marque avec un beau chiqué, quéqu'chose d'bat. Ej'crains pas des mecs qui retournent leur veste, moi. J'ai fait mon travail seul. Ej'vas me r'poser dans mon *tend-moi-tes-bois* (Schwob 2002 : 98).

L'association entre un meurtrier et l'emploi de l'argot pourrait paraître stéréotypée. Cependant, Marcel Schwob serait le dernier à vouloir déprécier la valeur de ce registre. La connexion semble dictée par des raisons purement pratiques : une langue n'est qu'une représentation d'un milieu et dans le milieu auquel appartient le héros, ou plutôt une de ses personnalités, règnent la délinquance, l'abus et d'autres formes de la transgression des règles sociales.

Un énorme enthousiasme et une grande bienveillance de Marcel Schwob par rapport à l'argot⁵ contribuent sans doute à la richesse linguistique du recueil *Cœur Double*. En analysant le rôle de l'argot dans l'ouvrage en question, il faut surtout souligner l'importance de la fonction identitaire. Le rapport évident qui existe entre le personnage et la langue avec laquelle il s'exprime est particulièrement visible dans le *Cœur Double*, ce qu'on a déjà indiqué à maintes reprises dans la présente étude. On distingue aussi l'emploi constant du français standard (ou parfois même soutenu) dans la narration par opposition à l'argot utilisé exclusivement par certains héros. L'emploi du français familier et argotique joue un rôle fondamental en ce qui concerne l'expressivité et la force de plusieurs fragments du recueil. Enfin, force est de mettre en relief la valeur de la fonction cryptique des passages argotiques et leur relation étroite avec les opinions de Schwob concernant les origines artificielles de ce registre exposées dans l'*Étude sur l'argot français*.

⁵ Cette attitude n'était pas partagée par certains de ses prédécesseurs. Par exemple, Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris* écrit dans la première note : « Nous n'abuserons pas longtemps de cet affreux langage d'argot, nous en donnerons seulement quelques spécimens caractéristiques » (Sue 1885 : 5). Cf. Gabriel Thoveron, *Deux siècles de paralittérature. Lecture, sociologie, histoire*, Liège, Éditions du Céfal, 2008.

Références bibliographiques

- Calvet Louis-Jean, *L'Argot*, Paris, PUF, 1999
- Dauzat Albert, *Les Argots. Caractères. Évolution. Influence*, Paris, Librairie Delagrave, 1929
- Goudaillier Jean-Pierre, « Argot et littérature : argot « mauvaise langue » ? », dans : Jean-Pierre Goudaillier, *25 ans d'écrits lexicographiques et argotologiques*, éd. Andrzej Napieralski, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014, p. 231–244
- Guieysse Georges, Schwob Marcel, *Étude sur l'argot français*, Paris, Éditions du Boucher, 2003
- Hugo Victor, *Les Misérables*, IV^e partie, « L'Idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », New York, Charles Lassalle, Éditeur, 1862
- Larchey Lorédan, *Dictionnaire historique d'argot*, Paris, E. Dentu, 1880
- Rigaud Lucien, *Dictionnaire d'argot moderne*, Paris, Paul Ollendorff, 1888
- Rossignol Gustave-Armand, *Dictionnaire d'Argot*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1901
- Schwob Marcel, *Œuvres*, (éd.) Sylvain Goudemare, Paris, Phébus Libretto, 2002
- Sue Eugène, *Les Mystères de Paris*, vol. I, Paris, J. Rouff et Cie, 1885
- Thomas Antoine, « L'argot ancien », dans : *Journal des savants*, 7^e année, Octobre 1909, p. 437–445
- Thoveron Gabriel, *Deux siècles de paralittératures. Lecture, sociologie, histoire*, Liège, Éditions du Céfal, 2008