



HAL
open science

De l'hétérographie

Benoît Barut

► **To cite this version:**

Benoît Barut. De l'hétérographie. Florence Bernard, Michel Bertrand et Hélène Laplace-Claverie (dir.). Classicisme et modernité dans le théâtre des XXe et XXIe siècles (Études offertes à Marie-Claude Hubert), Presses Universitaires de Provence, coll. " Textuelles - Univers littéraires ", 2014, 978-2-85399-933-5. hal-01439238

HAL Id: hal-01439238

<https://univ-orleans.hal.science/hal-01439238>

Submitted on 18 Jan 2017

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

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

De l'hétérographie

Benoît BARUT (Polen EA4710 – Cepoc)

(dans *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX^e et XXI^e siècles (Études offertes à Marie-Claude Hubert)*, Florence Bernard, Michel Bertrand et Hélène Laplace-Claverie (dir.), Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles - Univers littéraires », 2014, p. 21-37.)

[p. 21] Le texte de théâtre est constitué de deux sous-ensembles. D'une part, le dialogue composé d'énoncés pris en charge par des locuteurs fictifs que l'on nomme par commodité des personnages. D'autre part, les didascalies, texte placé sous la responsabilité d'un énonciateur particulier mi-fictif mi-sérieux, fournissant des informations sur la fiction et/ou la régie et restant *a priori* sourd lors de la représentation. Évidemment, cette bicanalité est de principe et la frontière entre les deux strates textuelles est loin d'être étanche. Au prix de certains artifices ponctuationnels et verbaux, on trouve par exemple des bribes de dialogue à l'intérieur même du texte didascalique. Inversement, certains énoncés *a priori* didascaliques sont susceptibles, non par la volonté d'un metteur en scène mais par celle du dramaturge lui-même, de trouver le chemin des planches afin d'être vocalisés. Ce faisant, ils s'intègrent au tissu dialogal non sans d'intéressants effets de ruptures. Une autre passerelle entre les deux couches du texte dramatique est constituée par la présence d'indications scéniques dans le dialogue. Après Anne Ubersfeld, la critique a nommé ce phénomène « didascalie interne », catégorie insatisfaisante et qui tend aujourd'hui à céder du terrain. Mais si l'étiquette est discutable, le phénomène n'en est pas moins indéniable. La fonction de régie (au sens scénique du terme) ne se cantonne pas à la frange didascalique du texte dramatique mais se déploie également au cœur même du texte à dire. Si les manifestations obviees (c'est-à-dire purement verbales) de ce phénomène ont souvent bénéficié de l'attention des spécialistes, celles plus discrètes qui ont trait au signifiant même du dialogue et, plus précisément encore, à sa matérialité graphique sont largement moins étudiées.

De fait, le dialogue est, comme l'ensemble du texte dramatique, double : il est constitué d'une matière phonique destinée à être dite et entendue et d'une matière graphique qui reste fatalement sur la page. Cette matière graphique (ponctuation, typographie/mise en page, graphèmes) guide de manière plus ou moins nette la vocalisation du texte mais ne se retrouve pas *comme telle* lors du spectacle. Disponible pour le lecteur, elle tend à s'effacer de la représentation pour se transformer en matériau phonique ou, pour mieux dire, vocospectaculaire¹. [p. 22] Dans le cas de la ponctuation, les signes usuels ou d'autres déjà moins courants (tirets de tous types, barres obliques...) suggèrent une rythmique et une intonation, tantôt minimales tantôt plus complexes. Cette transformation du code graphique symbolique en variations sonores apparaît plus nettement encore dans le cas de la typographie et de la

¹ En effet, le jeu vocal de l'acteur s'accompagne le plus souvent de mimiques, d'une attitude corporelle voire d'une gestuelle.

mise en page, soit ce qui tient à la forme des caractères et à leur organisation relative (jeu sur les blancs, retours à la ligne). On entend ainsi une intonation marquée (« *Objectivement*, il agit comme un social-traître² ») ou une courte pause (« On est bien de l'autre côté du péché³ ? »), équivalents sonores des italiques et de l'espace élargi, tous signes qui n'existent en tant que tels qu'à l'écrit. Ces éléments – ponctuation, typographie – font donc pleinement partie du dialogue écrit mais leur fonctionnement les rapproche déjà de la didascalie, texte en sursis n'existant pas sous sa forme originelle (linguistique) lors de la représentation.

La situation des graphèmes est un peu plus ambiguë. Plus encore que la ponctuation ou la typographie/mise en page, le graphème est une figure arbitraire de l'écrit à laquelle correspond un (ou plusieurs) équivalent(s) sonore(s) constant(s). Si la langue pose avec précision ces règles de correspondance phono-graphique, il reste que la manifestation orale (phonétique) du langage se heurte souvent à la norme écrite (l'orthographe). C'est à ces points de friction que l'on s'intéressera ici, particulièrement à la graphie irrégulière d'un ou plusieurs mots du dialogue (lexicaux ou grammaticaux) dont le but est avant tout de rendre compte d'une prononciation insolite. Nous choisissons d'appeler ce phénomène « hétérographie », néologisme préférable aux termes existants mais trop restrictifs que sont « cacographie » ou « dysgraphie ». Contrairement aux dépréciatifs *caco-* (« mauvais ») et *dys-* (évoquant le mal, le manque), le préfixe *hétéro-* (« autre ») paraît plus plastique et moins axiologique. Généralement opposé à *homo-* (« semblable »), il peut aussi servir d'antonyme à *ortho-* (« debout, dressé » et, par extension, « droit, correct, véridique ») comme le prouvent le couple orthodoxe/hétérodoxe. L'hétérographie se présente donc comme l'envers libre de l'orthographe et ouvre à davantage de diversité formelle, à l'hétéroclite même. Après avoir défini l'outil hétérographique, on verra qu'à côté d'emplois traditionnels partiellement reconduits jusqu'à aujourd'hui, les dramaturges du XX^e siècle ont largement promu, affiné et problématisé cet expédient paradidascalique.

[p. 23] L'outil hétérographique : formes et limites

L'hétérographie recouvre toutes les manipulations graphématiques écartant un mot de son orthographe admise. Sur un axe vertical – ou paradigmatique, si l'on veut – on peut distinguer trois procédés de base. Le premier correspond à l'*élision* d'un caractère ou plus. Celle-ci peut être marquée à l'écrit par un signe béquille – une apostrophe le plus souvent : « R'gard' voir un peu si l'bouton tient bon⁴ ! » – ou non : « Et le lendemain, ce joli vase, ah ! comme on serait content si i voulait le reprendre, le marchand⁵ ! » Le second procédé, inverse du premier, correspond à l'*addition* d'un ou plusieurs graphèmes, par réduplication (« Que Dieu contienne mon juste courroux ! mon courrrroux⁶ !!! ») ou par greffe :

² Jean-Paul SARTRE, *Les Mains sales, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 323.

³ Paul CLAUDEL, *L'Échange* (2^e version), *Théâtre I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002 [1967], p. 782.

⁴ Louis GUILLOUX, *Cripure*, Paris, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1962, p. 54.

⁵ Paul CLAUDEL, *Partage de Midi* (nouvelle version), *Théâtre I, op. cit.*, p. 1192.

⁶ Jean VAUTHIER, *Capitaine Bada* (suivi de *Badadesques*), Paris, Gallimard, 1987 [1953], p. 65.

MADAME AIGREVILLE. – Oh ! mais que tu es donc âcre avec ton mari !

Elle prononce « câcre ».

MOULINEAUX, *vivement*. – N'est-ce pas qu'elle est *câcre* ! horriblement *câcre*⁷ !

Le troisième procédé renvoie à l'*altération* des caractères soit par ajout ou suppression d'un accent (« SIMON, *sans vergogne et ouvrant les syllabes*. / Pourquoi pâs⁸ ? ») soit par *substitution* pure (translittération) : « Marde, marde, mille fois marde. Tous des cochons mardeux de marde⁹ ! »

Deux autres procédés, plus longitudinaux, sont également à évoquer. Ils relèvent de la typographie voire de la mise en page et viennent souvent se combiner aux manipulations graphématiques proprement dites. Le premier procédé correspond à l'*agglomération* de mots disjoints créant une sorte de nouvel item lexical. L'agglutination peut se faire directement (« voilà une affaire qui commence à marcher commifaut¹⁰ ») ou au moyen de traits d'union : « Allô, Allô-allons. Allons. Allons. Allons. Ahhhhh ! Tueuse de rêves... Allô ! Tu-tues. Tutu ! TU TUES ! TUTU¹¹ !!! » Le second procédé, la *segmentation*, est l'inverse du précédent : il s'agit de désarticuler une lexie, de la distendre voire de la faire éclater, le plus souvent grâce à des traits d'union qu'on ferait mieux d'appeler, en l'occurrence, des traits de désunion : « (*Avec emphase.*) É-POU-VAN-TÉ¹². » On voit que l'hétérographie ne se contente pas de manipuler les graphèmes eux-mêmes mais emprunte fréquemment ses artifices à la ponctuation et peut se combiner à la typographie.

Comme l'illustrent les différents exemples cités jusqu'à présent, l'inventivité graphique cherche à mimer une particularité de prononciation. Mais toute graphie phonétique ne sera pas nécessairement un exemple d'hétérographie. [p. 24] Cette dernière implique une *incorrection* et, fatalement, une norme orthographique à partir de laquelle se juge cette incorrection. Il faut donc une langue codifiée, fût-elle étrangère¹³, pour que l'on puisse parler d'hétérographie. Doivent être écartées les langues inventées depuis le faux turc du *Bourgeois gentilhomme* jusqu'au genousien d'Obaldia. Si ces sabirs fantaisistes reposent effectivement sur une transcription plus ou moins phonétique, on ne pourra pourtant parler d'hétérographie car il n'y a pas à proprement parler d'orthographe. L'utilisation d'une langue normée constitue la condition *sine qua non* de l'écart hétérographique. Ainsi est-ce seulement lorsqu'Irène parle français que son accent genousien déforme les mots : « pri-so-nire », « emmenez-moye »¹⁴. Évidemment, la frontière n'est pas toujours aussi facile à dessiner. À l'intérieur ou aux portes des langues officielles se situent des réalités linguistiques qui

⁷ Georges FEYDEAU, *Tailleur pour dames, Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, coll. Poche, 2012, t. I, p. 240.

⁸ Jean VAUTHIER, *Le Rêveur*, Paris, Gallimard, 1979 [1960], p. 249.

⁹ Jean ANOUILH, *Colombe*, Paris, Gallimard, Folio, 1996 [1951], p. 69-70.

¹⁰ Paul CLAUDEL, *Partage de Midi* (nouvelle version), *op. cit.*, p. 1180.

¹¹ Jean VAUTHIER, *Badadesques*, éd. citée, p. 243.

¹² Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 2001 [1952], p. 12.

¹³ « [RUGBY. –] Nobody called ? [...] OLYMPE. – Non, nobodé, nobodé, Monsieur ! [...] FERRAILLON. – [...] (*L'imitant.*) "Nobodécoll". » (Georges FEYDEAU, *La Puce à l'oreille, Théâtre complet op. cit.*, t. III, p. 577-578)

¹⁴ René de OBALDIA, *Genousie, Théâtre complet*, Paris, Grasset, 2001, p. 30.

pourraient compliquer la définition du phénomène hétérographique. C'est le cas des langues parodiques (macaronisme et assimilés), des contre-langues (argot et déclinaisons¹⁵) et de l'infra-langue (onomatopées, interjections, pseudo-langage...). Sans rentrer dans les détails, on notera que la notion d'hétérographie est peu efficace pour rendre compte du fonctionnement de ces langages éminemment oraux et ouverts à l'inventivité des locuteurs. La fixation graphique, quand elle existe, est de toute façon le plus souvent phonétique et opérée de manière assez arbitraire. Plus que celles du français standard, les lexies de ces contre-langues sont donc logiquement plus enclines à voir leur graphie varier en discours.

Autre limite à évoquer, l'hétérographie est essentiellement tournée vers l'incorrection phono-graphique et non sémantique ou grammaticale. Sont donc exclus les cas de substitution lexicale volontaire (calembour) ou non (confusion paraphasique), les solécismes et la plupart des barbarismes :

ROLAND : Oh ! Le cochon ! Il a dit « Va te faire mitre »¹⁶ !

IRÈNE. – C'est trop d'horreur.

HASSINGOR. – D'honneur, chérie.

IRÈNE. – Oh ! pardon !... d'honneur... Trop d'honneur¹⁷.

CHARLOTTE. – [...] je savons garder les vaches. Vous avez-t-il de ça à Paris¹⁸ ?

CHARLOTTE. – Blanchite et nourrite¹⁹ ?

S'il est clair que toutes ces incorrections sont connexes à l'hétérographie et fonctionnent souvent de concert avec elle, elles émarginent néanmoins à une perturbation linguistique de plus d'ampleur : on dépasse ici la simple entorse [p. 25] orthographique relayant une prononciation marquée pour confiner à l'agrammaticalité et/ou à la pure création verbale, fût-elle fautive.

Dernière limite, l'hétérographie est un procédé d'altération phono-graphique inscrit dans le dialogue même. On exclura tous les expédients didascaliques visant le même but – « *Le Lamartinière. (Elle en a détaché chaque syllabe*²⁰.) » – y compris ceux qui présentent des formes très proches de l'hétérographie : « Que Madame m'excuse, je préparais le tilleul (*elle prononce tillol*) de Madame²¹. » Descriptive et/ou mimétique²², la didascalie reste un mode indirect : ce qu'on lit dans le dialogue (Lamartinière, tilleul) ne correspond pas à ce qui

¹⁵ On notera cependant que certains idiomes de la langue verte (loucherbem, javanais) sont largement fondés sur l'hétérographie.

¹⁶ Boris VIAN, *Le Goûter des généraux, Théâtre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1996 [1972], p. 146. Rappelons que Roland Tapeкул est évêque.

¹⁷ René de OBALDIA, *Genousie, op. cit.*, p. 16-17.

¹⁸ Georges FEYDEAU, *Champignol malgré lui, Théâtre complet, op. cit.*, t. I, p. 1004.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1005.

²⁰ Jean GENET, *Les Bonnes, Théâtre complet*, Michel Corvin et Albert Dichy (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 139.

²¹ *Ibid.*, p. 130.

²² Dans de rares cas, en effet, le mode descriptif peut venir doubler le mode mimétique : « Charlotte ! / Prononcez "Chaar...lott" 1^e syllabe longue ; 2^e brève. » (Georges FEYDEAU, *Occupe-toi d'Amélie, Théâtre complet, op. cit.*, t. III, p. 801).

doit être dit (*La-mar-ti-niè-re/*La mar ti niè re, tillol) et donc à ce qu'on entendra lors de la représentation. Contrairement au mode didascalique, l'hétérographie est un procédé mimétique *direct*, *économique* et plus profondément *altérant*. Quand on recourt à une didascalie, la déformation reste de surface, apposée au dialogue. L'altération graphique didascalique, quand elle existe, est donc indirecte, inscrite en marge et entre parenthèses. L'hétérographie se présente au contraire comme une atteinte consubstantielle et première. Elle est le moyen de reproduire à l'œil et sans béquilles – s'il arrive que l'hétérographie soit doublée par une didascalie, cette dernière est le plus souvent moins précise voire purement redondante²³, ce qui la rend superflue – l'étrangeté que l'on perçoit à l'oreille.

Emplois traditionnels (XVII^e-XIX^e siècles)

Dans le théâtre français, le procédé hétérographique naît au XVII^e siècle. Il est alors uniformément comique au double sens que le siècle classique accorde à ce mot : c'est un expédient drolatique en même temps que le gage d'une esthétique ancrée dans les *realia*²⁴. En ce sens, l'hétérographie entend rendre compte d'une parlure employée par une population « réelle » et d'un statut médiocre voire bas. De là doit naître l'amusement du public lettré. Paysan ne parlant que patois, le Gareau du *Pédant joué* serait, selon Jacques Prévot, « le premier [personnage] de son genre sur la scène française »²⁵. Sa façon de parler – qui, toujours selon Jacques Prévot, reproduit avec assez d'authenticité l'idiome de la vallée de Chevreuse – s'appuie largement sur l'hétérographie pour faire voir et donc entendre sa différence : « [...] ce n'estet encore [p. 26] qu'une varmene, et si ol feset desja tant la devargondée, pour autant qu'ol sçavet luire dans les Sessiaumes, qu'on n'en sçavet chevir²⁶. » Cyrano adapte ici le comique dialectal des zanni bergamasques de la *commedia dell'arte*, lourdauds patoisants tout juste descendus de leur montagne. Après Gareau, d'autres campagnards s'exprimeront de même dans un français approximatif, à commencer par les ruraux de Molière²⁷. Deux cents ans plus tard, chez Labiche, le cul-terreux est encore une cible de choix, soit massivement (*Maman Sabouleurs*) soit plus ponctuellement. Dans *Un Chapeau de paille d'Italie*, par exemple, les Nonancourt sont devenus pépiniéristes mais ce nouveau et distingué vocable censé entériner leur modeste évolution statutaire se voit écorché au passage :

NONANCOURT : Vous riez de ça !... vous vous moquez de nous... parce que nous sommes des gens de la campagne... des paysans !...

²³ Par exemple : « Visky. (Il prononce "v".) » (Jacques AUDIBERTI, *L'Effet Glapion*, Paris, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1959, p. 23)

²⁴ Significativement, l'hétérographie est présente chez Balzac soit pour mimer les accents (Nucingen, Kolb...), soit, dans *Les Contes drolatiques*, pour faire jouer burlesquement une langue archaïque et rabelaisienne.

²⁵ Jacques PRÉVOT, Présentation du *Pédant joué*, in Cyrano de BERGERAC, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1977, p. 163.

²⁶ Cyrano de BERGERAC, *Le Pédant joué*, éd. citée, p. 182.

²⁷ Voir, entre autres, le trio paysan mené par Pierrot dans *Dom Juan*, ou bien Thibaut, Perrin, Jacqueline et Lucas dans *Le Médecin malgré lui*.

Sortant de son terroir, le paysan devient souvent domestique comme les noms des valets classiques (Basque, Champagne, Bourguignon) le laissent suffisamment entendre. Généralement un peu plus policés que leurs ruraux cousins, les serviteurs ne sont pourtant pas à l'abri de bévues rendues visibles par l'hétérographie. On pense au Petit Jean des *Plaideurs* qui accumule métaplasmes (syncopes, métathèses) et paragrammes que Racine se sent obligé d'éclairer au fur et à mesure : « Quand je vois les États des Babiboniens (*Babyloniens.*) / Transférés des Serpans (*Persans.*), aux Nacédoniens (*Macédoniens.*) / Quand je vois les Lorrains (*Romains.*) de l'état dépotique (*despotique.*) / Passer au démocrite (*démocratique.*), et puis au monarchique²⁹ [...] » Le portier de Dandin écorche logiquement les références qu'il ne possède pas. Au XVIII^e siècle, les parades récupèrent et radicalisent cette tradition dramatique. L'on y imite, non sans charges ni fantasmes, le parler du bas-peuple, pot-pourri de syncopes, d'apocopes, de cuirs et de locutions mal maîtrisées. Du XVII^e au XIX^e siècle, l'hétérographie est bien ce qui permet d'épingler le bas bout de la chaîne socio-culturelle pour le plus grand plaisir des élites citadines.

Outre la plèbe nationale, l'hétérographie permet aussi de se moquer de baragouineurs plus exotiques encore. Des provinciaux aux étrangers, il n'y a qu'un pas comme le prouve assez clairement la scène du sac des *Fourberies de Scapin* (III-2). Les deux premières bastonnades subies par Géronte s'accompagnent de deux tirades remplies de mots hétérographiés : dans la première, Scapin prend la voix d'un spadassin gascon, dans la seconde celle d'un étranger à la nationalité imprécise. Si l'hétérographie s'aggrave d'une tirade à l'autre, le principe est identique : le barbare séjourne aussi bien en deçà qu'au-delà des Pyrénées, de ce côté du Rhin ou des Alpes comme de l'autre. Avec la normalisation progressive de la langue et la réduction des [p. 27] particularismes régionaux³⁰, le provincial offrira de moins en moins de possibilités hétérographiques comiques. L'étranger, moins usé dramatiquement et qui ne risque pas une telle assimilation par la langue centrale, va logiquement le remplacer. Feydeau offre un parfait exemple de cette substitution. S'il fait parfois entendre les accents provinciaux, il ne les fait guère voir : il se contente le plus souvent d'une didascalie marquant l'existence d'un accent marseillais, normand ou picard et ne recourt quasiment pas à l'hétérographie. Ce procédé lui sert surtout à épingler les étrangers maniant un français approximatif. Le véritable exotisme est désormais au-delà des frontières : en Angleterre (Soldignac et surtout sa femme Maggy dans *Le Dindon*), en Espagne (Homenidès de Histangua dans *La Puce à l'oreille*), en Belgique (Van Putzeboom dans *Occupe-toi d'Amélie*, Bretel dans *Les Pavés de l'ours*), en Suisse (Chamel dans *Champignol malgré lui*), en Alsace³¹ (Annette dans *Feu la Mère de Madame*), aux États-Unis (Dotty et

²⁸ Eugène LABICHE, *Un Chapeau de paille d'Italie*, Paris, Le Livre de Poche, 2006 [1851], p. 71

²⁹ Jean RACINE, *Les Plaideurs, Théâtre complet*, Paris, Le Livre de poche, coll. La Pochothèque, 1998, p. 264.

³⁰ Ce processus de normalisation, entamé au XVI^e siècle, prend de l'ampleur au siècle suivant (celui de Vaugelas et de l'Académie) et avec les Lumières. L'œuvre centralisatrice de la Révolution – diffusion de la langue nationale, affaiblissement des langues régionales et du latin... – accélère la standardisation linguistique. Au XIX^e siècle, le processus est quasiment achevé.

³¹ En 1908, date de la création de *Feu la Mère de Madame*, l'Alsace est allemande.

Tommy dans *Je ne trompe pas mon mari*) ou en Amérique du Sud (le général Irrigua du *Fil à la patte*)³². Ce dernier résume le comique de la situation :

LE GÉNÉRAL [...] Avant que yo le sois entré dans l'armée... comme chénéral ! yo l'avais pas de l'archent, quand yo l'étais ouun professor modique et que yo l'ai dû pour vivre aller dans les fâmilles... où yo donnais des léçouns de franness.
LUCETTE, *retenant son envie de rire*. – De français ? Vous le parliez donc ?
LE GÉNÉRAL, *bien naïvement*. – Yo vais vous dire ; dans moun pays, yo le parlais bienn ; ici, yo no sais porqué, yo le parlé mal³³.

C'est bien une question de contexte : Irrigua n'est comique que parce qu'il est confronté à une instance de jugement compétente mais également mesquine et hautaine. Lucette constitue ici le relais du public pour qui l'accent (à l'oral) et le recours à un mode phonétique de transcription (à l'écrit) ont valeur de transgression jouissive, comme au temps des parades. L'orthographe, c'est la norme ; l'hétérographie, c'est la norme se moquant des marges sociales et des marges géographiques utilisant improprement l'outil des élites. Tous ces fauteurs (étrangers, provinciaux, menu peuple...) ne font pas vraiment trembler l'ordre. Au contraire, leur maladresse est la preuve d'une permanence de la règle et l'occasion de la rappeler. Alors même qu'il se trouve socialement et éthiquement en position de faiblesse, Bois-d'Enghien ne s'en prive pas et fait la leçon au général :

LE GÉNÉRAL [...] Oh ! yo vous prie qué vous né fait pas le squeptique.
BOIS-D'ENGHIEN, *qui ne comprend pas*. – Quoi ?
LE GÉNÉRAL. – Yo dis : qué vous ne fait pas le squeptique.
BOIS-D'ENGHIEN, *comprenant*. – Ah ? le sceptique. (*Haussant les épaules*.) « Le squeptique ». Qu'est-ce que ça veut dire le squeptique ? Parlez donc français [p. 28] au moins : s, c, é, ça ne fait pas *squé*, ça fait *cé*. On dit : « le sceptique », pas « le squeptique. »
LE GÉNÉRAL, *sur le même ton*. – Bueno, il m'est égal, squeptique, sceptique, c'est le même. [...]

Quelques secondes plus tard, une nouvelle bévue du général appelle une nouvelle remontrance de Bois-d'Enghien :

BOIS-D'ENGHIEN. – Ah ! « le scandale », vous voulez dire ! Vous dites la « sandale », s, c, a, ça fait *sca*, ça ne fait pas *sa* !
LE GÉNÉRAL, *le prenant de haut*. – Bodigué ! est c'qué tou té foutes de moi ? Tout à l'heure yo l'ai dit « squeptique », vous disse « sceptique » ! bueno. Maintenant yo dis « sandale », vous dis « scandale »... (*Menaçant*.) Bodégué !
BOIS-D'ENGHIEN, *sur le même ton*. – Général ?
LE GÉNÉRAL. – Prenez garde !
BOIS-D'ENGHIEN. – Et à quoi donc ?
LE GÉNÉRAL, *se calmant subitement*. – Bueno³⁴ !

³² On ajoutera à cette liste Ebrahim, l'antiquaire juif de *L'Âge d'or*.

³³ Georges FEYDEAU, *Un Fil à la patte, Théâtre complet, op. cit.*, t. II, p. 133.

³⁴ *Ibid.*, p. 204-205.

Bois-d'Enghien – personnage assez veule, incapable d'annoncer à sa maîtresse qu'il va se marier – devient bravache quand la langue française est en jeu : il n'est pas de menace qui ne se paie alors de la même monnaie, refroidissant illico le bouillant général. De fait, à la fin du XIX^e siècle, la croyance nationale (et nationaliste) à la supériorité de la langue de Racine, de Voltaire et de Hugo est profondément ancrée. Ne sont encore perçus ni le déclin du français comme langue diplomatique ni la fin de l'hégémonie culturelle du français³⁵. Au contraire, le franco-centrisme est de rigueur. Ce qui pourrait être sacrilège – on touche à la langue... – n'est donc que comique. C'est un conflit pour rire au terme duquel celui qui est hétérographié ressort perdant, ridicule, insignifiant. À tous les niveaux, l'étranger compte pour rien. Significativement, Guillaume est présenté, au début de *La Mère coupable*, en ces termes : « valet allemand de M. Bégearss ; homme trop simple pour un tel maître³⁶ ». Ces trois handicaps (social, géographique et intellectuel) sont présentés en bloc et comme indissociables. Basse condition et périphérie géographique conduisent naturellement à postuler une infériorité intellectuelle dont le mésusage du langage, hétérographie en tête, est le principal symptôme. Tandis que Beaumarchais nomme explicitement son héros de parade Jean-Bête, l'Angèle de *Champignol malgré lui* dit encore de la nouvelle bonne normande qu'« elle est d'un primitif adorable³⁷ ». Outre les allochtones et les basses classes, l'hétérographie se moque donc des benêts à la langue de plomb (bègues, zozoteurs, chuinteurs...), fussent-ils riches et citadins. Alors que Beaumarchais recommande qu'on ne fasse pas de Brid'oison (juge sévillan et bourgeois aisé) un personnage [p. 29] de farce, il note tout de même qu'il « doit avoir cette bonne et franche assurance des bêtes qui n'ont plus leur timidité³⁸ ». Dans tous les cas, l'empêchement phonique est la preuve d'une limitation intellectuelle, d'une déficience cognitive. Aucun danger réel ne peut donc venir de ces marges linguistiques : on peut en rire sans arrière-pensée. Ce ne sera plus le cas au XX^e siècle.

Renouvellements et approfondissements contemporains

L'hétérographie dramatique évolue en profondeur au XX^e siècle. Si l'on se moque encore régulièrement de l'étranger, du provincial ou du paysan, d'autres dindons de la farce apparaissent, conformément à l'évolution sociale et idéologique de la société. Il arrive ainsi que le prolo remplace le péquenot. Plus fréquemment cependant, l'hétérographie ne se contente plus de reconduire la hiérarchie simpliste et binaire (ville/campagne, Paris/province, France/étranger, maîtres/valets...) qui avait cours jusqu'alors. Le mésusage de la langue se répand et *s'aristocratise*. Employée désormais pour railler les parlures des élites,

³⁵ Si le français cesse au XIX^e siècle d'être « la langue universelle de l'Europe », « il ne semble pas que l'on ait pris conscience en France de ce déclin avant que ne se produise l'événement qui met un terme à la brillante carrière du français dans les relations diplomatiques. Cet événement est le traité de Versailles, consécutif à la Première Guerre mondiale. » (Claude HAGÈGE, *Le français, histoire d'un combat*, Paris, Éditions Michel Hagège, 1996 ; rééd. Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1998, p. 97-98)

³⁶ Pierre-Augustin Caron de BEAUMARCHAIS, *La Mère coupable*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 605.

³⁷ Georges FEYDEAU, *Champignol malgré lui*, *op. cit.*, p. 1005.

³⁸ Pierre-Augustin Caron de BEAUMARCHAIS, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, « Caractères et habillements de la pièce », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 380.

l'hétérographie signe que le langage se retourne contre ceux qui pensaient le posséder. C'est le cas de Monsieur dans *Les Abysses*, pérorateur incurable :

MONSIEUR, appuyant beaucoup sur ses expressions.

Emphase.

– Il est de bons projets... eest il en est de moins bons... ! Mais la charge des affaires m'incombe. Eeet c'est là mon honneur, ma tâche sâââcrée³⁹.

Isma fournit un autre exemple de cette enflure sociolectale. À un premier niveau de lecture, c'est en effet la prononciation prétentieuse des substantifs en « -isme » qui expose les Dubuit à la hargne des autres personnages. Nouveauté propre au XX^e siècle, l'hétérographie n'a plus de frontières culturelles et/ou sociales : n'importe qui, y compris les classes supérieures au langage ampoulé et snob, peut se voir pris en flagrant délit d'écart linguistique et copieusement raillé. Mais le théâtre du XX^e siècle ne se contente pas de fournir de nouvelles cibles à l'hétérographie, il en modifie aussi profondément les fondations. Schématiquement, le procédé ne se contente plus d'être un expédient comique. De cette mutation générique et tonale découlent toutes les autres transformations. La détonalisation libère l'hétérographie et lui permet de s'élever à des degrés de signifiante jusqu'alors inconnus. Sans prétendre à l'exhaustivité, on s'attachera ici à cartographier les principaux usages de cette hétérographie renouvelée.

Au XX^e siècle, la structure d'agression qui sous-tendait jusque là l'hétérographie – railler l'*outsider* linguistique – perd de son évidence. La figure du balourd linguistique devient trop caricaturale pour être utilisée innocemment. Son univocité embarrasse, y compris au sein du théâtre éminemment tourné [p. 30] vers le divertissement. Dans *Tovaritch* par exemple, où les deux héros sont des aristocrates russes en exil dans le Paris de l'entre-deux-guerres, Jacques Deval choisit de ne pas recourir à l'hétérographie. L'accent des protagonistes n'est pas traduit graphiquement car cela risquerait d'alourdir (« balourdir » ?) leur parole et de les avilir. De fait, si les aristocrates sont plaisants dans leurs maladroites de domestiques de fortune, ils sont surtout talentueux, séduisants, voire héroïques. Leur accent exotique n'est pas ridicule ; il est charmant et enviable. Les bourgeois de la maisonnée finissent par succomber à l'exotisme linguistique : tandis que les jeunes apprennent les rudiments du russe, madame Arbéziat en imite l'accent. Rouler les « r » devient même une sorte de langage amoureux pour le bénéfice de son mari. La noblesse des personnages semble donc interdire un marquage hétérographique qui risquerait de conduire la pièce vers un comique gros et monovalent.

Si Deval écarte le procédé, Obaldia choisit pour sa part de le détourner, de mettre en abyme afin de montrer qu'il n'en est pas dupe. Dimitri Dimitri-Dimitriov, l'espion russe, s'introduit chez Klebs en se faisant passer pour un élève allemand – avec accent *ad hoc* et hétérographies de circonstance – spécialisé dans le « gommerce du betit pétail⁴⁰ ». Une fois démasqué par Rozalie, l'espion s'exprime alors « avec un accent slave, le sien ». Cependant, comme le note Obaldia dans la foulée, « si l'accent de l'interprète fait "surajouté", il est préférable qu'à partir de ce moment il communique en parfait français⁴¹. » Dans tous les cas,

³⁹ Jean VAUTHIER, *Les Abysses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 149.

⁴⁰ René de OBALDIA, *Monsieur Klebs et Rozalie, Théâtre complet, op. cit.*, p. 814.

⁴¹ *Ibid.*, p. 815.

plus aucun mot hétérographié ne vient émailler le discours de Dimitri. L'hétérographie constitue un expédient valide mais seulement au second degré, pour un accent méta-dramatique qui ne s'embarrassait justement pas de paraître « surajouté ». L'hétérographie à l'ancienne, fondée une tradition comique usée, peut donc se révéler encombrante. On ne se moque plus aussi aisément de l'étranger⁴² ou des autres marginaux linguistiques.

Si la structure d'agression de l'hétérographie se délite au XX^e siècle, c'est que la langue littéraire s'assouplit, s'ouvre et se désaxiologise. L'oralité, les contre-langues (argot et assimilés) et même les langues étrangères offrent de nouveaux réservoirs linguistiques dans lesquels les auteurs entendent puiser pour fertiliser la langue officielle. En témoignent Céline et Queneau, entre de nombreux autres. Le strict partage des registres souffre et le « bien écrit » perd de son empire. Globalement, la « faute » devient « hapax » et donc titre de gloire. Dans ces conditions, l'hétérographie n'est plus un procédé uniformément destiné à ridiculiser une parlure mais peut au contraire servir à la valoriser par souci de réalisme linguistique ou bien par vœu poético-ludique. Dans les deux cas, la déformation linguistique sort d'une perspective éthico-linguistique répressive dont le châtement était un rire de destruction. Ainsi les ouvriers de *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg parlent-ils la langue de tous les jours – en réalité, une reconstruction vraisemblable de cette langue – et les [p. 31] hétérographes qui jalonnent les répliques ne servent pas à faire rire mais à faire vrai, à mimer un langage oral, vivant, contemporain, à marquer un niveau social sans doute, mais sans s'en moquer. Il y a là une détonalisation claire du procédé hétérographique : il n'est plus exclusivement une arme comique mais le moyen de faire entendre une voix autre, émouvante⁴³, inquiétante... Le dysfonctionnement verbal peut alors étonner, émouvoir, inquiéter, etc. Dans *Les Temps difficiles* de Bourdet, le bègue (expédient traditionnel de la comédie) gagne en ambivalence. Bob Laroche – dont le prénom, par répétition de la bilabiale, évoque déjà le bégaiement – est inquiétant, répugnant mais aussi pitoyable. Produit de mariages consanguins – la construction palindromique du prénom pourrait d'ailleurs être le signe de cette endogamie délétère et de l'entropie qui en résulte – ce riche héritier de vingt-huit ans a six ans d'âge mental. Il paraît longtemps inoffensif. Mais il a gardé de l'enfance la perversité désirante, ce qui n'a rien de bénin. Il est un ça sans surmoi, animé d'une frénésie sexuelle dont pâtit sa jeune épouse, nouvelle Iphigénie sacrifiée pour éviter la faillite de la famille. L'ombre du viol conjugal plane. Le départ final de la jeune femme change pourtant l'éclairage : redevenant un petit garçon abandonné, Bob passe du monstrueux au pathétique. Dans tous les cas, ce personnage ne fait pas rire et les hétérographes de bégaiement émaillant ses répliques ne constituent pas un expédient comique. Elles sont le symptôme d'un esprit taré et, au-delà, d'une bourgeoisie malade.

Après y avoir été étroitement confiné pendant trois siècles – la burlesque hétérographie n'apparaît jamais dans les tragédies ni même, plus tard, dans les drames bourgeois ou romantiques – le procédé peut enfin sortir de la comédie ou, au moins, la panacher d'autres inflexions tonales. C'est ce que montre *La Gonfle* de Martin du Gard. La

⁴² Chez Feydeau déjà, de rares étrangers – les moins grotesques du lot : les Palestriniens d'*Occupe-toi d'Amélie*, Cora, la séduisante Américaine de *Deux Coqs pour une poule*... – échappaient à l'hétérographie.

⁴³ « J'ai mon petit, là à la table, sur la haute chaise. / Il a deux ans. / Il chante à son assiette de soupe. / Il prend la cuillère, il tape sur la table. / "Azé poupe" il dit... » (Jean GIONO, *Le Bout de la route*, Paris, Gallimard, Folio, 2010 [1943], p. 25) En contexte, l'écho de cette voix d'enfance émeut plus qu'il n'amuse.

valeur comique de l'hétérographie – qui n'est d'ailleurs qu'un élément dans le patchwork d'écartis linguistiques qu'offre la pièce – se double d'une inventivité qui a plus d'ambition. Foin de tout réalisme, l'approche est poétique et se veut « une espèce de condensé de patois de tous les coins, et de vieux français⁴⁴ ». Cette créativité finit par élever le procédé à une nouvelle respectabilité : « C'est comme si j'écrivais cette pièce en vers, tant le rythme, la coupe, la musique, le balancement des phrases, les allusions, ont de l'importance. Je suis obligé de composer ce rôle à *haute voix*, comme un chant⁴⁵ ! » Il ne s'agit donc plus simplement de copier l'accent du Berry mais de produire un verbe aussi strictement réglé que la versification ou la musique. Même si la saveur comique reste sensible, elle est doublée d'une pulsion poétique qui éloigne le procédé hétérographique de sa grossièreté traditionnelle et de sa bassesse tonale. Ainsi Martin du Gard confie-t-il dans sa correspondance son souhait « que cette pièce ne soit pas jouée comme une pochade paysanne, mais un peu comme une tragédie semi-héroïque⁴⁶ ». [p. 32] L'élévation stylistique est intimement liée à une conception rythmique de la langue : l'hétérographie peut fonctionner comme un outil accentuel c'est-à-dire musical. Cet usage purement intonatif avait été plutôt sommairement travaillé jusque là : quelques tirets servant à mimer un débit en écartant les mots⁴⁷ ou quelques élisions à valeur rythmique notamment pour les parties chantées⁴⁸, rien de plus. Il revient aux écrivains scéniques – qui sont en l'occurrence des écrivains phoniques – du XX^e siècle de s'immiscer dans la mise en voix des répliques, précision graphique à l'appui. Claudel et surtout Vauthier en sont les meilleurs exemples. Pour insuffler du rythme à l'élocution, l'un et l'autre ouvrent en effet la gamme des artifices ponctuationnels et typographiques. Au tiret court, employé communément, ils ajoutent le blanc typographique, les points en série, le tiret long, la barre oblique, l'apostrophe et même le tiret bas :

Et je vois la terre apparaître sous les flammes du soleil et j'entends
Le craquement de l'il lu mi na tion gagner !

Et c'est pourquoi vous êtes devenu
(*Écartant les bras de toute leur longueur.*)
Ri.....che⁴⁹ !

L'enfermé té/lé/pho/ne, et tout commence vrai-ment ! [...] Je le vois, là, cet être isolé [...] qui chaparde et qui frappe une femme [...] ce qui n'est autre chose, au fond de tout, qu'une obsession sexuelle très caractérisée – et c'est bon, c'est très b'on, c'est un ressort profond⁵⁰.

Dé ___ goû ___ tant... ! I ___ gno ___ ble !... Oh... pay ___ san ! Curé⁵¹ ... !

⁴⁴ Roger MARTIN DU GARD, Lettre à Jacques Copeau du 2 mars 1924 ; cité par Claude Sicard dans la présentation de *La Gonfle*, Paris, Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2005 [1928], p. 25.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ Roger MARTIN DU GARD, Lettre à Marcel de Coppet du 9 août 1924 (*ibid.*, p. 22).

⁴⁷ Voir les répliques de Macroton dans *Le Médecin volant* (II-5).

⁴⁸ Voir, par exemple, l'air final de *Un Garçon de chez Véry* de Labiche.

⁴⁹ Paul CLAUDEL, *L'Échange* (2^e version), *op. cit.*, respectivement p. 729 et p. 790.

⁵⁰ Jean VAUTHIER, *Le Rêveur*, *op. cit.*, p. 228-229.

⁵¹ Jean VAUTHIER, *Les Prodiges*, Paris, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1986 [1971], p. 84.

Chacun des signes utilisés – susceptibles de fonctionner seul ou en série, à l’intérieur des mots mais aussi entre eux, ce qui sort du cadre strict de l’hétérographie – implique une rupture dans l’élocution, un découpage rythmique fondé sur des silences plus ou moins longs⁵². Si la typologie exacte reste secrète, Vauthier et Claudel offrent assurément ici l’équivalent théâtral des soupirs, demi-soupirs, quarts de soupir des partitions musicales. Ni jugement, ni comique, juste l’indication d’une profération particulière, d’une musicalisation du débit : l’accentuation remplace alors l’accent. Le mimétisme est dépourvu d’intention maligne à l’égard du personnage mais chargé d’une intentionnalité spectaculaire démesurée : le but est de contraindre l’acteur à une scansion précise de tel ou tel élément du dialogue. L’hétérographie va de plus en plus servir à faire jouer une musicalité du texte en usant de déformations non structurelles mais conjoncturelles, c’est-à-dire intonatives. Ainsi, chez Vauthier, « ooooui » ce n’est pas « ooooui »⁵³ : la différence qui [p. 33] s’impose à l’œil doit aussi s’imposer à l’oreille. C’est une forme extrême de l’investissement dans le devenir-spectacle, évidemment impensable avant l’« invention » de la mise en scène à la fin du XIX^e siècle.

Enfin, en cessant d’être uniformément comique, l’hétérographie cesse aussi d’être un accessoire. Elle est désormais placée au cœur des questionnements sur la parole qui animent le XX^e siècle et marque la méfiance à l’égard du langage ou au contraire la joie d’en jouer sans inquiétude. Du côté de la méfiance, on trouve Beckett. Dès le début de *La Dernière Bande*, Krapp fait sonner le mot « bobiiine »⁵⁴. Mais ce plaisir sonore – « l’instant le plus heureux des derniers cinq cent mille »⁵⁵, confie Krapp à son magnétophone – n’est pas à prendre pour argent comptant. Le retour de l’hétérographie, un peu plus loin dans la pièce, est accompagné d’un commentaire sinistre : « Qu’est-ce que c’est aujourd’hui, une année ? Merde remâchée et bouchon au cul. (Pause.) Dégusté le mot bobine. (Avec délectation.) Bobiiine⁵⁶ ! » Les mots « remâchée » et « dégusté » se font curieusement écho dans leur rapport à l’oralité. Ils établissent du coup un lien ténu mais réel entre la « merde » et le « mot ». La version anglaise est plus explicite : « What’s a year now ? The sour cud and the iron stool. [Pause.] Revelled in the word spool. [With relish.] Spooool⁵⁷ ! » La proximité phonique entre la bobine (*spool*) qui fixe la parole pour la postérité et l’excrémentiel (*stool* : « les selles ») est évidente. Le vocal renvoie au fécal et faire sonner le mot « spool », c’est faire résonner le mot « stool ». Le titre posait déjà explicitement ce lien indéfectible : *Krapp’s last tape* signifie littéralement « la dernière bande de Merde » ou bien « de Mairde » ou encore « mairdik », dans la mesure où le nom « Krapp » hétérographie « crap ».

Chez Nathalie Sarraute, l’hétérographie s’offre avec encore plus d’évidence comme une notion-clé de la dramaturgie. Dans *Pour un oui ou pour un non*, toute l’opposition de H. 1 et H. 2 repose sur la manière dont le premier a prononcé une phrase apparemment anodine :

⁵² Les points de suspension (« Ri.....che ») peuvent correspondre non à un silence mais à un étirement de la voyelle, artifice fréquent dans les partitions musicales. Nonobstant cette différence de transcodification vocale, le procédé fonctionne graphiquement de la même manière que les autres : il écartèle le mot.

⁵³ Jean VAUTHIER, *Badadesques*, op. cit., p. 229 et 224.

⁵⁴ Samuel BECKETT, *La Dernière Bande*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1959], p. 11-12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ Samuel BECKETT, *Krapp’s Last Tape, The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 2006 [1986], p. 222.

H. 1 : Et alors je t'aurais dit : « C'est bien, ça ? »

H. 2, *soupire* : Pas tout à fait ainsi... il y avait entre « C'est bien » et « ça » un intervalle plus grand : « C'est biiien... ça... » Un accent mis sur « bien »... un étirement : « biiien... » et un suspens avant que « ça » arrive... ce n'est pas sans importance⁵⁸.

La litote est éloquente : n'en déplaise à H. 1, *tout* est dans la prononciation. D'ailleurs, une fois le sujet de l'intonation évoqué, il y a comme une contamination hétérographique. D'autres vocables sont touchés :

H. 2 : [...] Mon cas n'était pas le seul, du reste. Il y avait d'autres cas du même ordre : entre parents et enfants, entre frères et sœurs, entre époux, entre amis...

H. 1 : Qui s'étaient permis de dire « C'est bien... ça » avec un grrrand suspens⁵⁹ ?

[p. 34] Le « biiien » reviendra en litanie avec une possible aggravation de l'hétérographie :

H. 1 : [...] Parce que j'ai dit : « C'est bien, ça »... oh pardon, je ne l'ai pas prononcé comme il fallait : « C'est biiien... ça... »

H. 2 : Oui ; De cette façon... tout à fait ainsi... avec cet accent sur le « bien »... avec cet étirement... Oui, je t'entends, je te revois⁶⁰...

H. 1 pensait exagérer en ajoutant un « i ». Il pensait railler son interlocuteur et désamorcer l'hétérographie en gonflant encore le mot. En réalité, il est plus proche de la vérité qu'il ne le pensait, au point de faire magiquement resurgir le passé pour H. 2. Et la fugitive intonation de prendre des proportions gigantesques. L'hétérographie a l'air de grossir les mots, de les rendre énormes : elle leur rend en réalité leur vraie dimension. Le mot est un piège, une chausse-trape, une surface mensongère qu'il faut repolir – passer de « bien » à « biiien » voire « biiien » – pour apercevoir la vérité :

[H. 2 :] Alors il n'a eu qu'à me prendre... Il m'a tenu dans le creux de sa main, il m'a examiné : Voyez-vous ça, regardez-moi ce bonhomme, il dit qu'il a été, lui aussi, invité... et même dans de flatteuses conditions... et comme il en fier... voyez comme il se redresse... ah mais c'est qu'il n'est pas si petit qu'on le croit... il a su mériter comme un grand... c'est biiien... ça... C'est biiien... ça⁶¹...

L'hétérographie semble un miroir déformant ; elle est en réalité reflet véridique. La manipulation du signifiant – par l'hétérographie mais aussi les guillemets⁶² – rend compte de la présence de connotations non pas sourdes mais aveugles. Elle étend le signifié de manière inattendue, le recalibre et fait affleurer la vérité des paroles prononcées. L'hétérographie n'est plus une déformation fautive du langage : elle est un aperçu exact de ce qui se joue sous la

⁵⁸ Nathalie SARRAUTE, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1999 [1982], p. 26-27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 34-35.

⁶² H. 2 évoque les guillemets ironiques que H. 1 place autour des mots « Poésie » et « Poétique ». (*Ibid.*, p. 42)

surface bien polie de l'orthographe. Et ce qui se joue, c'est un irrémédiable divorce, « un combat sans merci. Une lutte à mort⁶³. »

Dans *Isma*, la situation est plus inquiétante encore. Les Dubuit sont coupables de déformer le lexique : les substantifs en « -isme » sont ainsi hétérographiés « -isma » : « Capitalisma. Syndicalisma. Structuralisma⁶⁴. » Cette prononciation marquée provoque chez les personnages de la pièce une haine irrémissible, celle que déclenche la révélation de l'existence de l'autre et de son irréductible différence. Elle et Lui sont forcés d'en convenir : « Ils ne nous ont rien fait. Rien de ce qu'on peut dire. [...] C'est qu'ils existent. [...] Ils sont là. Indestructibles. Irréductibles⁶⁵. » L'hétérographie et l'hétérophonie qui en découle sont donc l'indice d'une dissidence qui dérange, qui torture : « Cette façon qu'il a de prononcer isma... Le bout se relève... ça s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin. Jusqu'au cœur... Comme un venin... Isma... [p. 35] Isma⁶⁶... » Le phénomène dépasse le linguistique, pose une altérité plus profonde qui échappe à la préhension, aux catégories :

LUI. – Isma... quand on le suit jusqu'à sa source... ça nous conduit...

ELLE, *tout bas*. – À l'indicible. Qui n'a pas de nom. Qui n'est prévu nulle part. Que rien n'interdit.

LUI. – Quelque chose de glissant... qui vous file entre les doigts⁶⁷...

Une telle autonomie ne peut que menacer le système : « Il a dit Isma en appuyant sur le *ma*. Il le dit pour détruire, pour renverser⁶⁸. » De là des réactions démesurées car on ne s'écarte pas de la doxa sans danger : « *Isma*... ça éveille chez nous quelque chose... Par moments, moi je pourrais, rien que pour ça, aligner devant le mur. Dresser des gibets... Détruire. Exterminer⁶⁹. » Comme le résume Nathalie Sarraute elle-même, *Isma* montre « comment cette simple syllabe, prononcée d'une certaine façon, est comme un caillou qui fait des cercles de plus en plus grands, comme l'aversion inexplicable que produit cette prononciation, *isma* au lieu de *isme*, est la source, les premières gouttelettes qui, en chacun de nous, peuvent grossir jusqu'aux pires excès du racisme⁷⁰. »

D'accessoire comique, l'hétérographie devient souvent l'enjeu même de l'écriture et de la dramaturgie. Terrible ici, elle peut être ludique là. À l'opposé de tout pessimisme ontologique, elle peut aussi ouvrir sur une approche joyeusement poétique. L'hétérographie permet en effet de jouer burlesquement avec le signifiant. Cela va de l'archaïsme ironique (« vous estes un fort grand voyou » ; « Vuidez, vuidez les lieux⁷¹ ! ») à la phonétisation

⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴ Nathalie SARRAUTE, *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2007 [1970], p. 71

⁶⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 84-85.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁰ Nathalie SARRAUTE, *Le Gant retourné, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1712.

⁷¹ Respectivement : Alfred JARRY, *Ubu Roi ou Les Polonais, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001 [1972], t. I, p. 353 ; René de OBALDIA, *Les Bons Bourgeois, Théâtre complet, op. cit.*, p. 923. Dans certaines pièces totalement ou partiellement versifiées, l'hétérographie archaïsante est au service d'une

incorrecte jusque dans l'incorrection (« Kekçekça⁷² » : la première cédille est évidemment inutile) en passant par les transferts d'une langue à l'autre avec francisation plus ou moins insolite et plus ou moins audible : « bizençe », « ganguester », « couines de beauté »⁷³... Si cette langue décomplexée fait rire, parfois aux dépens du personnage qui l'emploie, on goûte surtout la créativité dont fait preuve le scripteur dramatique car c'est lui le responsable ultime de tous les énoncés. Dans certains cas extrêmes, l'hétérographie peut même se détacher d'une perspective phono-mimétique. Dans *L'Acte inconnu*, Novarina joue avec trois mots lourds de sens : « c'est du faux painh, du faux vinh, pour nourrir [p. 36] vos faux corps avec du rien. Rhien⁷⁴. » Chargée entre autres de marquer la facticité des notions convoquées, l'altération graphique présente ici un intérêt d'un autre ordre : elle risque fort de passer complètement inaperçue à l'écoute du texte. Elle est le fruit d'une pulsion logologique confinée à la seule brochure et fonctionnant en autonomie, pour le bénéfice et le plaisir exclusif du lecteur. Ce type de variation graphématique gratuite – c'est-à-dire sans conséquence phonique – était impensable avant Jarry et sa « phynance ». Il ouvre une nouvelle perspective située aux confins de l'hétérographie : la création lexicale. Le point de bascule entre l'un et l'autre procédés n'est pas toujours facile à fixer. En témoignent le fameux « merdre », les « oneilles », le verbe « tuder »⁷⁵ dans *Ubu roi* ou, plus tard, les « cordoléances » de Ionesco⁷⁶. S'agit-il simplement de prononciations joyeusement incorrectes ou déjà de nouveaux items lexicaux ? On évitera de trancher dogmatiquement car l'intérêt réside aussi dans cette équivoque. Ce qui demeure certain, c'est l'existence d'un point de fuite où l'hétérographie et le néologisme voisinent au point que l'on peut véritablement parler parfois d'une poétique de la faute. La fin de *Promenades* de Noëlle Renaude en fournit un bel exemple. Si, dans l'avant-dernière séquence de la pièce, est pratiquée la phonétisation à grande échelle – « Tas le lac. Tas les canards. », « Taimes pas les canards ? », « Técoutes pas au crépuscule le frémi du jour qui meurt ? », « tas les tenues qui faut », « Tas toutata disposition », « Tas pus la jeunesse soite »⁷⁷ – c'est surtout dans la dernière séquence que l'hétérographie se renouvelle. Elle dépasse alors le stade de la retranscription de l'oralité et de ses tours ramassés pour quelque chose de plus rare et précieux. Dans cette séquence, un couple se souvient qu'un homme est passé par là en « sifflotant ». Le mot est répété avant d'être *déplié* :

L'homme, touché de voir qu'il a oublié de signaler lui-même cette preuve et reproduisant alors une série de gestes archaïques et pittoresques, symptômes révélateurs d'une émotion conséquente à la pointe de l'engloutir :

Il sifflaitflottait⁷⁸.

justesse métrique (« avecque », « encor ») ou de l'euphonie : « Tout son reste était nud avec un rien d'infâme. » (Henri PICHETTE, *Nucléa*, Paris, L'Arche, 1952, p. 69) Le « d » étymologique permet ici d'éviter l'hiatus.

⁷² Boris VIAN, *Paris varie*, in *Petits Spectacles*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 [1977], p. 125.

⁷³ Boris VIAN, respectivement *Mademoiselle Bonsoir*, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 42 ; *Paris varie*, *op. cit.*, p. 146 ; *Série blême*, Le Livre de poche, 1991, p. 329.

⁷⁴ Valère NOVARINA, *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2009, p. 182.

⁷⁵ « Tudez, saignez, écorchez, massacrez, corne d'Ubu ! » (Alfred JARRY, *Ubu Roi*, *op. cit.*, p. 396)

⁷⁶ Eugène IONESCO, *L'Avenir est dans les œufs*, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007 [1991], p. 125-127.

⁷⁷ Noëlle RENAUDE, *Promenades*, Paris, Éditions théâtrales, 2003, p. 37-39.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

Faisant fi de l'habituel trait d'union, l'hétérographie repose ici sur l'aboutement brutal de deux lexies distinctes. Tout se passe donc comme si ce verbe double – pratiquement le dernier mot de la pièce – développait, au sens algébrique du terme, le mot « siffloter », devenu pour l'occasion une sorte de mot-valise (siffler + flotter = siffloter). Comme chez Sarraute mais de manière moins sombre, l'hétérographie se fait outil de révision du langage et de révélation instantanée du monde. Mais l'hétérographie n'est pas faite pour durer : décharge poétique, son pouvoir reste dans la rupture et l'écart.

Ce qui n'était au départ qu'un expédient paradidascalique à visée comique devient donc, au XX^e siècle, un outil polymorphe rendant compte de la [p. 37] complexification des tons et du délitement des catégories subgénériques. *Plutôt* sérieux ou *plutôt* bouffon – tant il est vrai qu'il devient difficile de tracer une ligne nette entre ces deux tonalités – le procédé contient néanmoins toujours une énergie ludique qui surprend et ravit le lecteur surtout lorsque l'hétérographie reste sourde ou qu'elle est confinée à la didascalie⁷⁹. Par ce supplément *ad usum lectoris*, l'hétérographie rappelle que le théâtre est non seulement un « art à deux temps », pour citer Henri Gouhier, mais bel et bien un art à deux vies *libres* et *égales* en droit : l'une sur la page, l'autre sur la scène. Il n'est pas anodin que ce soit justement au cours du XX^e siècle – le siècle du metteur en scène, selon la formule consacrée – que l'investissement typographique, le débord didascalique et l'inflation péritextuelle se sont le plus développés, affinés et enrichis. Face aux merveilles spectaculaires de la mise en scène moderne, le théâtre a dû et a su se réinventer en tant que texte et en tant que livre. L'hétérographie n'en est que la plus modeste preuve.

⁷⁹ « Sur le banc s'alanguit une jeune femme blonde à tresses, dans un de ces collants pantalons de toile prononçables "blougines". » (Jacques AUDIBERTI, *Pomme, Pomme, Pomme, Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1988 [1962], p. 11) Si l'hétérographie renvoie toujours à une question de prononciation, elle abandonne ici toute prétention à mimer une hétérophonie *effective* (i.e. scénique). Ces « blougines » ne sont que là pour l'œil et l'oreille interne du lecteur.