

Des couacs sur papier bible : italiques et guillemets dans l'édition Pléiade des romans d'Albert Cohen

Jérôme Cabot

► To cite this version:

Jérôme Cabot. Des couacs sur papier bible : italiques et guillemets dans l'édition Pléiade des romans d'Albert Cohen. Cahiers Albert Cohen, Atelier Albert Cohen, 2005, 1905-2005 : Retour sur O vous, frères humains, pp.175-183. hal-02054919

HAL Id: hal-02054919

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02054919>

Submitted on 2 Mar 2019

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

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

Des couacs sur papier bible

Italiques et guillemets dans l'édition Pléiade des romans d'Albert Cohen

Cahiers Albert Cohen, n°15, 2005, p.175-183

Jérôme CABOT

La publication des œuvres de Cohen dans la prestigieuse collection de La Pléiade ne dément pas, comme on pourrait le croire, la bizarrerie de sa situation dans le champ littéraire. Cette consécration s'est faite en deux temps, de façon incohérente, et fort révélatrice. En 1986, Gallimard propose au public un volume isolé, comprenant *Belle du Seigneur*, et rien d'autre, assorti d'un appareil critique indigent. Il s'agit visiblement, pour l'éditeur de Cohen, d'offrir une édition de luxe du meilleur tirage de l'auteur, à peine plus chère que la volumineuse édition en Collection Blanche qui n'a jamais cessé de bien se vendre. Sept ans plus tard, en 1993, paraît un second volume, intitulé *Œuvres*, réunissant la majeure partie des textes de Cohen, romanesques, poétiques et autobiographiques, dans un discutable ordre chronologique qui, notamment, achève d'émettre la saga romanesque des Solal. Du reste, le vigoureux compte-rendu que Philippe Zard a fait de ce second volume Pléiade pointe les faiblesses liées à l'organisation des deux tomes et leurs carences critiques¹.

Or, à ces choix éditoriaux contestables s'ajoute un nombre de coquilles inacceptable dans une telle collection. Il y aurait de quoi dresser un véritable bêtisier des fautes d'accord et d'orthographe : « *six truffes aux [sic] chocolat* » (BS 862), « *flotille* » pour *flottille* (BS 749, 757), ou encore « *les seins [...] marmoréens vulgaires [sic] de dire marmoréen* » (BS 611), qui semble faire dire à Ariane que ses seins marmoréens sont vulgaires (!) quand seule l'épithète l'est. On voit bien que ces négligences infléchissent gravement la signification, et ne font pas de la Pléiade l'édition de référence idéale pour une étude un tant soit peu minutieuse du style de Cohen. C'est encore plus patent dans cette substitution, « *j'avouerais encore* » (V 910) pour « *j'ajouterai encore* » dans l'édition de 1969.

La coquille touche à un souci de correction étriqué digne d'Antoinette Deume quand, par deux fois, la Pléiade corrige en « *aéroplane* » la métathèse de Mariette « *aréoplane* », indice de son sociolecte populaire (BS 575). L'hypercorrection qui gomme ce barbarisme et

¹ Philippe ZARD. "Cohen en Pléiade". *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.137-141.

rétablit la langue normée est exemplaire de l'une des carences majeures de l'édition Pléiade : son déplorable parti pris de normalisation, qui affecte tout particulièrement la typographie. On en trouve une illustration exemplaire dans le rétablissement de la majuscule, dans un monologue intérieur d'Aude, à l'initiale de son prénom : « j'ai peur de lui oh beaucoup peuh Aude » (S 271). Dans l'édition originale, l'initiale est en minuscule, « aude » ; cela ne connote certes aucune intonation, quand bien même la phrase serait-elle prononcée, mais une représentation de soi : « l'auteur traduit une sorte d'indifférence ou de dédain de l'héroïne à l'égard d'elle-même »².

Plus systématiquement, cette normalisation conduit la Pléiade à opérer un surmarquage énonciatif. Elle multiplie italiques et guillemets là où le texte original les omet. Il en résulte de nettes disparités de traitement des discours rapportés par rapport à la collection Blanche. Cette dernière (imitée par l'édition Folio) comprend très peu de guillemets ou d'italiques, ce qui en rend les rares occurrences d'autant plus remarquables ; à l'inverse, la Pléiade fait preuve d'orthodoxie et de systématisme, et standardise ses conventions typographiques au même titre que sa police de caractères. Or, plus que le choix d'une police (qui est aussi la griffe de la collection), cette standardisation typographique produit des effets de lecture différents ; elle pose au lecteur des problèmes d'interprétation différents – et pour tout dire, elle lui en pose souvent moins.

C'est ce que nous allons voir à travers un examen détaillé des occurrences les plus significatives dans les romans, sachant que le problème, *mutatis mutandis*, n'est pas moindre pour le corpus autobiographique. Pour la clarté de la critique, je reproduirai exceptionnellement l'intégralité des choix de la Pléiade en matière de ponctuation, de guillemets, d'italiques – alors que d'ordinaire, je rétablis l'édition originale.

Les italiques

Le premier surmarquage est opéré par l'inflation d'italiques qui affecte une partie (et, sans logique, une partie seulement) des pérégrinismes (ou xénismes : emprunts à une langue étrangère). C'est le cas des latinismes d'Adrien et Mangeclous, ou des termes hébreux dont ce dernier émaille sa lettre à la reine – mais, heureusement, pas du tibétain authentique que parle Ariane dans son monologue (BS 34). L'anglais, partagé par un plus grand nombre de

² Jean-Louis TRITTER. "Quelques aspects des monologues dans *Solal* d'Albert Cohen", in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*. Paris : E.N.S. de Jeunes Filles, 1985, p.487 note 9.

personnages, est le cas le plus révélateur³. Pour tous les personnages qui le manient, c'est la langue de la diplomatie et du protocole. Dans la parole d'Adrien, les anglicismes constituent un *jargon* : l'emprunt, qui est cryptique dans l'argot et économique dans le jargon, est ici « un simple clin d'œil à la langue étrangère qui véhicule les références à la mode. »⁴ – à la fois la réussite individuelle à l'américaine et la distinction britannique. Ces anglicismes se multiplient à partir du retour de mission d'Adrien, auréolé et légitimé dans son emploi de la langue prestigieuse. Fondus en caractères romains dans l'ensemble de sa parole, ils connotent efficacement sa prétention, son souci de se faire valoir, de donner l'impression qu'il est comme devenu bilingue et parle anglais spontanément.

Or, les italiques de la Pléiade en soulignent certains, de façon aléatoire. Sont notamment ainsi exhibés les termes qui font l'objet d'une mention métalinguistique : « un billet de cent dollars, je te jure, je l'ai vu de mes yeux vu, *one hundred dollars* en toutes lettres » (BS 393), « *close cooperation* il a dit en anglais (...) le texte gravé *request the pleasure* (...) Et puis le *Esq.* (...) Sa Seigneurie, *Her Ladyship* il a dit en anglais, (...) une place pour V.I.P., ce qui veut dire *Very Important Person*. » (BS 597-601). Il semblerait cohérent que tout véritable emprunt à l'anglais, non lexicalisé, soit en italiques. C'est le cas de ces bribes des plus anodines : « *struggle for life* » (M 688, BS 57), « *After you dear Madam* » (BS 63), « *last but not least* » (BS 303, 398), « *of course* » (BS 395, 681), « *Home, sweet home again* » (BS 630, 680), « une idée *first class* » (BS 683), « *morning tea* » (BS 682, 683, 685). Ces anglicismes se cantonnent à un échantillon dérisoire, aisément traduisible, de la langue fascinante. La Pléiade va jusqu'à ajouter le double marquage d'italiques et de guillemets dans cet anglais superficiel de méthode Assimil, qui est une langue à peine étrangère : « Il aurait tant aimé serrer des mains, dire "*hello how are you, nice to see you*" » (BS 118).

De surcroît, les anglicismes d'Adrien sont pour la plupart déjà passés dans la langue française, au XIX^{ème} siècle, période de l'émergence des modèles anglais et américain du fait de la révolution industrielle, de l'Empire britannique et du développement du capitalisme (je donne entre parenthèses la date de leur première attestation). Certains demeurent donc logiquement, et conformément à l'édition originale, en caractères romains : « gentleman » (BS 65 ; fin XVII^{ème}), « shake-hand » (BS 599 ; 1840), « breakfast » (BS 682 ; 1862),

³ Sur les anglicismes dans les romans, voir Jérôme CABOT. *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*. Th. N. R. : Paris-IV : 2004, p.212-214 (Adrien), p.257 (Ariane), p.527-533 (Mangeclous).

⁴ Marc SOURDOT. "Argot, jargon, jargon". *Langue française*, n°90, mai 1991, p.25.

« boss » (passim ; 1869), « smoking » (BS 304, 396 ; 1890). Moins logiquement, on trouve, sans italique, « il est feld-maréchal. His Excellency Field Marshal Lord Plummer. » (BS 599), qui est bien moins lexicalisé. D'autres anglicismes, davantage lexicalisés, écopent au contraire d'italiques : « *self-made-man* » (BS 111 ; 1878) ; ou « *because* » (1928) : « Non, pas se mettre à la fenêtre *because* escarbilles. » (BS 602), « Faire aussi une plaquette sur Gide. Non, *because* communiste. » (M 647).

Adrien fait un usage distinctif de l'anglais. C'est pourquoi les anglicismes les plus remarquables sont ceux dont les premières occurrences en français sont attestées entre les années 20 et 30, donc contemporaines d'Adrien. Dans la construction du personnage, leur plus-value de snobisme et de modernité est incontestable. Or, ces vocables, les plus néologiques relativement à l'état de la langue au moment de la diégèse, n'ont pas droit dans la Pléiade, parce qu'ils sont passés en langue depuis, aux italiques auxquels, plus que d'autres, ils pouvaient prétendre. C'est d'abord la préférence qu'Adrien accorde au néologisme « attaché-case ». L'accessoire comme sa dénomination, employée dès 1921 par l'écrivain diplomate Paul Morand, connotent l'Angleterre, l'élégance et la modernité britanniques : « la mallette [...] qu'il aimait bien parce qu'elle faisait anglais. "Mon attaché-case", aimait dire le jeune fonctionnaire international » (M 674). Il en va de même avec le syntagme « standing de diplomate » (BS 391). Le mot « standing », qu'Adrien emploie aussi au sujet des Petresco (BS 602) ou du caviar (BS 142), est lui aussi quasi néologique, attesté dans *Topaze* de Pagnol en 1928. Enfin, plusieurs des anglicismes attribués à Adrien ou à Van Vries dans *Belle du Seigneur* (publié en 1968) sont entrés en français, d'après les dictionnaires de langue, postérieurement à la période de la diégèse, souvent suite à la Seconde Guerre Mondiale, comme « single » (BS 302, 304 ; 1950, au sens de « compartiment individuel ») ou « briefing » (1945 dans le vocabulaire militaire, 1951 dans le langage commercial, publicitaire et journalistique) : « ce qu'il appelait ses instructions ou encore son briefing » (BS 301). Il est peu probable qu'un francophone les ait employés dans l'entre-deux-guerres : ce serait alors non pas un anglicisme en voie de lexicalisation, mais un emprunt pur et simple, un fait de parole et non de langue, qui justifierait davantage des italiques s'il fallait absolument en mettre.

De surcroît, la vulgarisation de l'anglais opère une torsion de la langue d'origine, à l'instar de *shake-hand* ou *smoking* qui ne sont pas attestés en anglais. C'est ce dont se démarque la surenchère de distinction anglomane à laquelle se livre Van Vries, s'efforçant justement de parler en anglais et non par anglicismes : « dire "mon dinner jacket" et non "mon

smoking" lui procurait un sentiment délicieux de supériorité. » (BS 288). Mais à nouveau, illogiquement, le vocable anglais, dans la Pléiade, n'est pas plus en italique que l'anglicisme francisé. Bien évidemment, le lecteur néglige ces subtilités diachroniques, et y lit une *intention* de modernité et d'anglicité ; mais précisément, l'emploi hésitant et arbitraire des italiques introduit une discrimination typographique là où l'homogénéité textuelle est plus riche d'effets.

Le même surmarquage arbitraire altère l'anglais de fantaisie que parle Mangeclous devant Hippolyte. Les quelques italiques que la Pléiade dissémine dans le paroxysme de sa fatrasie ont pour déplorable conséquence de briser l'effet de série : « Royal Ascot, Derby of Epsom, *that is the question*, Bank of England and House of Lords *in tomato sauce, fish and chips in Buckingham Palace, yours sincerely, God Save the King*, n'est-ce pas votre avis ? » Semblablement, les italiques hérissent la masse compacte des monologues autonomes d'Ariane et distinguent exagérément les anglicismes au sein d'un bloc compact dénué de majuscules et de ponctuation ; cette surexposition émousse leur valeur de modalisation stendhalienne, de cryptage spontané, qui est déterminante, s'agissant de l'angoisse et la revendication d'une anormalité : « *I think I am quite abnormal* » (BS 177), des manières aristocratiques de Solal : « *and he has good table manners* » (BS 606), ou de l'orgasme : « *it was glorious* » (BS 611).

D'une façon comparable, les titres de roman qu'évoquent les tricoteuses, *Le Blé qui lève* et *La Sarcelle bleue*, subissent, sans italiques dans la collection Blanche, le rouleau compresseur, l'homogénéisation du bloc typographique. Avec les italiques, la Pléiade introduit *de facto*, visuellement, le signe d'une autonymie, d'une conscience critique du langage, à rebours de l'identité langagière que cette conversation confère aux tricoteuses. Quand, au contraire, Solal détourne un titre et le relexicalise, l'italique amoindrit le nivellement désenchanté qu'exprime le figement de cette lexie par son discours, et donc la dimension subversive et polémique de cette néologie : « tu sais, l'amour Mozart, l'amour *Voi che sapete* » (BS 780).

En fait, il y a tellement de mentions, d'échos, de polyphonie, d'allusions, de citations, dans les romans de Cohen, que ces démarcateurs introduisent une dissociation dommageable dans ce continuum. Plus directement, cela a pour effet de banaliser les authentiques italiques de l'édition originale, qui sont excessivement rares, et de neutraliser la signification que leur rareté invite à y lire. L'un de ces italiques souligne, par son caractère

exceptionnel, l'hypersensibilité de Solal aux non-dits, tel que le langage de la conjugalité : « elle lui parlait parfois comme à un mari. Ne lui avait-elle pas dit l'autre jour qu'elle avait *sa* migraine ? » (BS 759). Un autre apparaît dans la leçon de Mangeclous : « quelle folie de gaspiller un utile suc digestif, de s'en servir pour *rien*, pour le déposer dans la bouche de cet imbécile de Wronsky » (V 916). Dans l'italique qui affecte ce *rien*, le lecteur est invité à lire, en abyme, toute l'histoire de Solal et Ariane. Les italiques sont dotés chez Cohen de trop de signification pour qu'ils puissent être généralisés sans dommage.

Les guillemets

L'ajout problématique des guillemets produit des dégâts similaires. Ainsi, ils bémolisent le coup de force que constitue, dans la sociologie de la représentation du personnage, le premier monologue de Mariette. Une voix sans récit attributif, sans domination du narrateur, surgit au chapitre LIII, au début de la Quatrième Partie, après le chapitre LII où le narrateur s'est effacé derrière un éthos pathétique de l'auteur. Sa locutrice n'a pas été mentionnée auparavant par le narrateur, à peine évoquée par Ariane et nommée par Adrien. C'est subitement une domestique qui se saisit de cette forme noble de discours rapporté, réservée *a priori* aux personnages dignes d'intérêt, dramatiquement et individuellement. Coup de force comparable à l'introduction de l'argot dans *Les Misérables*, aux parlures de *L'Assommoir*, ou l'émergence de la logorrhée de Bardamu – mais c'est plus vrai encore en Collection Blanche, où seul l'ouvre un tiret, signe moindre d'autonomie, que dans l'édition Pléiade qui ajoute des guillemets.

Plus généralement, les guillemets tirent le discours direct libre de l'édition originale (forme de discours rapporté proche du monologue autonome) vers un discours direct. Cette orthodoxie conduit à la surcharge, tels les doubles guillemets pour la lettre lue à voix haute (V 933-938) ; et elle n'empêche pas les aberrations. Ainsi, le point d'exclamation puriste dont Adrien ponctue la mention offusquée d'un solécisme de Castro apparaît à l'intérieur des guillemets : « "pallier à ces inconvénients !" » (BS 55). Non seulement ces guillemets tracent des frontières énonciatives, mais ils les placent à mauvais escient. On trouve même du récit attributif inclus dans les guillemets du discours direct : « "J'accepte le pari, dit-elle", et elle le regarda droit. » (BS 341).

Les guillemets affadissent, par exemple, la parodie que Solal fait des propos d'Adrien : « et voilà maintenant que le pauvre mari en toute innocence lui demande ce qu'elle

pense de la façon d'agir des Boullisson qu'ils ont eus à dîner il y a deux mois, et depuis, rien, silence, dîner pas rendu. "Et le plus fort de café, c'est que j'ai appris qu'ils ont invité les Bourassus ! Les Bourassus, qu'ils ont connus grâce à nous, tu te rends compte ! Moi je suis d'avis de couper les ponts, qu'est-ce que tu en dis ?" Et cætera, y compris le touchant "tu sais chouchou ça a bien marché avec le boss, il me tutoie". » (BS 359). Ils bémolisent l'accentuation abrupte du mimétisme qui campe soudain devant Ariane son agaçant époux. Ils signalent un changement de deixis et guident le lecteur : ils lui mâchent la lecture, et ce faisant la lui gâtent. Ainsi, après le discours de séduction de Solal, prolix et unilatéral, le chapitre XXXVI est le cadre d'une parole à deux, égale, réciproque, euphorique, rapportée par un continuum de discours indirects autonymiques et de discours directs libres. Là encore, la Pléiade croit bon d'ajouter çà et là des guillemets et des tirets, brisant cette continuité, ainsi que sa juxtaposition ironique avec le monologue du mari cocu.

La problématique est la même pour la marche triomphale d'Ariane. On ne sait si cette marche s'assortit d'un discours oralisé, ou juste verbalisé mentalement, voire plus intérieur encore, pensée extatique. De façon très arbitraire, sinon absurde, l'édition Pléiade ajoute alors des guillemets là où une norme supposée voudrait qu'il y en eût : si, et seulement si, un récit attributif mentionne explicitement la locutrice et l'oralisation de ces fragments. Ces guillemets malheureux contribuent à clarifier ce qui a pour vocation d'être une seule pâte textuelle, immergeant sans garde-fou le narrateur et le lecteur dans l'extase amoureuse et dans ses dissonances ultimes. Toute la force pathétique de la marche vers la mort d'Isolde, symétriquement, tient à une imbrication énonciative identique, que la Pléiade aplanit de la même dommageable façon ; à l'occasion de l'interaction avec le garçon de gare, pour une fois guillemetée dans la collection Blanche, la Pléiade en rajoute en sur-guillemetant sans nécessité « le "sept heures vingt" » (BS 470), ellipse du « train de sept heures vingt ».

Bref, la Pléiade n'est, avec ces deux volumes, à la hauteur ni de sa réputation, ni de nos attentes, ni de l'exigence qu'impose un style comme celui de Cohen. Non seulement elle est un peu (sinon beaucoup) moins qu'un ouvrage de référence ; mais en outre elle introduit une standardisation dommageable du style de Cohen, une normalisation rétrograde de sa poésie du roman, et un sérieux couac typographique dans sa polyphonie.