



HAL
open science

Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles

Corinne Grenouillet, Eleonore Reverzy

► **To cite this version:**

Corinne Grenouillet, Eleonore Reverzy (Dir.). Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles. Presses Universitaires de Strasbourg, 399 p., 2006. hal-03155611

HAL Id: hal-03155611

<https://hal.science/hal-03155611v1>

Submitted on 4 Mar 2021

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.

Les Voix du peuple

Textes réunis par
CORINNE GRENOUILLET et ÉLÉONORE REVERZY

Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles

Actes du colloque de Strasbourg
12, 13 et 14 mai 2005

publié avec le concours du Centre national du livre



2006

PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

Les Presses universitaires de Strasbourg remercient
le Conseil scientifique de l'Université Marc Bloch de Strasbourg,
le Conseil général du Bas-Rhin
et la Société des Amis des Universités de l'Académie de Strasbourg
pour le soutien accordé à cette publication.

Conception de la couverture: Denis Guesnier

ISBN 10: 2-86820-296-9

ISBN 13: 978-2-86820-296-3

© 2006 Presses universitaires de Strasbourg

Palais universitaire – 9, place de l'Université – BP 90 020

F – 67084 STRASBOURG CEDEX

Liminaire

CORINNE GRENOUILLET et ÉLÉONORE REVERZY*

« LA RÉVOLUTION faite, le Peuple se tait », déclare Proudhon, qui ajoute : « Qu'on me dise où est le Peuple ». Nous sommes en 1848 et le philosophe fait référence aux révolutions précédentes, celle de 1789, celle de 1830. Il poursuit : « Où et quand avez-vous entendu le Peuple ? Par quelle bouche, en quelle langue est-ce qu'il s'exprime ? [...] Car le Peuple, être collectif, ne parle point dans le sens matériel du mot. Le Peuple, non plus que Dieu, n'a des yeux pour voir, des oreilles pour entendre, une bouche pour parler¹ ». Dans « le sens matériel du mot » en effet : comment faire entendre la voix du peuple, qui est condamné au silence ?

Où sont les voix du peuple ? Qu'est-ce que le peuple ? Existe-t-il ? Que recouvre ce mot qui renvoie tant au corps social qu'à la nation ? L'objet « peuple » est-il cernable ? Paul Viallaneix a écrit un livre magnifique sur « l'idée de peuple chez Michelet² » : le peuple n'est-il pas en effet seulement abordable à travers l'idée que s'en fait une époque³, un auteur, un mouvement politique,

* Respectivement Maître de conférences et Professeur à l'Université Marc Bloch – Strasbourg II.

1. Pierre Joseph Proudhon, « La Démocratie », texte daté du 26 mars 1848 et repris dans *Solution du problème social* (1848), *Œuvres complètes*, Lacroix, 1868, resp. p. 37, p. 46, p. 38-39.
2. Paul Viallaneix, *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Delagrave, 1959.
3. Voir à ce propos la synthèse de Gérard Fritz : *L'Idée de peuple en France du XVIII^e au XIX^e siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 1988.

un courant artistique? Ou bien n'est-il pas très vite traité par le biais du mythe? Alain Pessin a consacré un essai au « mythe du peuple » au XIX^e siècle, en partant de la définition du mythe proposée par Claude Lévi-Strauss : « une réponse pour laquelle il n'y a pas de question⁴ ». Il s'agit pour le sociologue de construire « une sociologie de l'imaginaire », autour de quelques grands auteurs « populistes », Hugo, Michelet, Sand, les utopistes. Le Colloque « Peuple, mythe et histoire », qui s'est déroulé à l'Université de Clermont-Ferrand en décembre 1992, tente également une « mythanalyse du peuple au XIX^e siècle⁵ ». La démarche retenue par le CERIEL se veut résolument différente et partant complémentaire : c'est « la voix du peuple » (la formule est de Michelet dans l'*Histoire de France*), c'est-à-dire la manière dont le peuple se dit, non tant ce qu'il dit que la façon (le discours, le cri, le chant) dont il le dit ou le langage qu'il emploie (ses langues : idiolecte, sociolecte, parlures diverses, accent).

Au cours de ces journées du mois de mai 2005 où une trentaine de chercheurs se sont réunis pour évoquer « Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles », nous avons tenté d'écouter et de faire entendre ces voix dans les œuvres littéraires et musicales qui l'ont répercutée, fait résonner ou ont enregistré son échec. Être attentif à la voix du peuple ou plutôt aux voix du peuple, c'est traquer l'incarnation si difficile du peuple dans la société démocratique : la voix du peuple n'est-elle pas la chair, le corps même de ce peuple qui ne peut se manifester autrement que par ses cris, autrement que par sa parole, autrement que par sa langue, ses langues? Michelet a ainsi constamment cherché à redonner chair au social et à faire échapper la démocratie à l'abstraction qui la menace, cette abstraction si bien diagnostiquée par Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique* en 1835 et en 1840⁶. L'entreprise de « résurrection » qu'engage l'historien, puis l'auteur du *Peuple* en 1846 consiste justement dans cette incarnation et s'appuie sur une question de « voix » et de « langue ».

Parce que le peuple n'a pas droit de vote avant la Troisième République et est donc condamné au silence, l'écrivain cherche à le faire exister par sa voix, son oralité, son langage, qu'il obéisse ainsi à un souci mimétique et réaliste ou

4. Claude Lévi-Strauss, « Leçon inaugurale au Collège de France » citée par Alain Pessin dans *Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 1992, p. 20.

5. Simone Bernard-Griffiths et Alain Pessin, *Peuple, mythe et histoire. Pour une mythanalyse du peuple au XIX^e siècle*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1997.

6. Voir à ce propos les analyses de Claude Lefort dans *Essais sur le politique. XIX^e et XX^e siècles*, Le Seuil, coll. « Points essais », 1986, III^e partie (« Sur la liberté »). Sur la démocratie comme « lieu vide », voir en particulier le développement p. 291. À compléter par l'indispensable livre de Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1998.

cherche au contraire à conférer au peuple une dignité, une poésie, une grandeur que l'ordre social lui dénie. Les romantiques célébreront ainsi la beauté des simples et réinventeront un *sublimis humilis* dans la transposition des patois, dans la collation des *Légendes rustiques* (George Sand) ou des chants populaires. Les romanciers réalistes se feront les « reporters-interviewers » du peuple, partant en quête de son parler, de ses modes de vie comme de ses modes de mots. L'entreprise, dans l'un et l'autre cas, s'apparente à celle du collectionneur ou de l'archiviste, qui constitue l'œuvre en musée.

C'est que la Révolution a inauguré un nouveau régime de la langue, tout en modifiant radicalement la société. « On a touché à la langue ». Tel est le sentiment des émigrés à leur retour dans le Paris de l'Empire et de la Restauration. La Révolution, avec toutes les révolutions qu'elle contenait, avait aussi modifié la langue. Des mots barbares avaient pénétré le bel édifice classique, la langue était défigurée. Ces « barbarismes » que relève Philippe Dufour dans un essai récent⁷ ressortissent à un relâchement de la langue et sont donc en relation étroite avec le politique, et tiennent à l'introduction de mots nouveaux, à une néologie effrénée que la Monarchie de Juillet, sous la plume des journalistes et des publicistes, pratiquera avec plus de délectation encore⁸. D'un côté donc la langue se popularise et perd clarté et pureté classiques, de l'autre elle néologise. Ainsi Mme de Genlis, de retour sous le Consulat, est froissée d'entendre : « ce n'est pas l'embarras », « se donner des tons », « des gens de même farine » ou encore « cela est farce », « cela coûte gros », « ce n'est pas le Pérou⁹ ». De même un vocabulaire lié à la Révolution, *éligible*, *consommateur*, *votant*, hérisse la langue comme les réalités qu'il désigne hérissent la société qui s'y confronte.

En fait la langue s'est historicisée : elle change, elle évolue et par là même se renouvelle. Elle est prise dans ce mouvement ou cette agitation qui caractérise la société démocratique. La Première *Démocratie* de Tocqueville en 1835 peint la société américaine vivante comme un carrefour où tout le monde parle en même temps et où l'éloquence parlementaire est remplacée par la cacophonie : c'est là l'image même de la démocratie et de l'œuvre écrite en démocratie, qui est placée sous le signe de la polyphonie et du bruit, comme l'attestent ces chapitres du *Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier intitulés précisément

7. Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004.

8. Voir à ce propos la célèbre analyse de Tocqueville dans la seconde *Démocratie en Amérique* (1^{re} partie, chap. XVI).

9. Mme de Genlis, *Mémoires sur la cour, la ville et les salons de Paris* (1825), cité par Philippe Dufour (*op. cit.*, p. 8).

«Cris de Paris». C'est dire que la foule est toujours là, en arrière. C'est dire qu'elle est toujours susceptible de devenir tourbe (*turba*), «classes dangereuses¹⁰». C'est dire aussi que toute œuvre est politique. Bien des écrivains du XIX^e siècle chercheront leur modèle du côté de l'éloquence (Michelet, Lamartine, Hugo) ou au contraire la contesteront (Vallès).

En somme parce que la voix du peuple s'est fait entendre, la langue est devenue multiple et changeante, instable. Pourtant la langue doit être une et indivisible à l'image de la nation (ainsi doivent disparaître ces parlers du terroir qui sont aussi ceux de la réaction). Cette uniformisation possible, cette langue qui tuerait les langues, reste un vœu pieux, ou la marque d'une entreprise coercitive que l'écrivain s'attache à ruiner : ce sont les particularismes, patois ou sociolectes divers, qui font l'objet de toute son attention. Le roman balzacien, on le sait, y trouve un de ses champs d'investigation préféré. Mais si la parlure appartient à l'encodage du personnage dans le système sémiologique des romanciers réalistes, de Balzac à Aragon, elle témoigne également de leur volonté d'adhérer à ce monde autre, à cette altérité fondamentale que demeure le peuple. Le soutien qu'apporteront les écrivains du XIX^e siècle aux poètes ouvriers, à ce que Béranger nomme les «voix d'en bas» témoigne déjà de cette recherche d'une proximité : ce n'est pas du XX^e siècle que datent les écrivains prolétariens, comme l'ont bien montré Michel Ragon¹¹ puis Jacques Rancière¹², mais de 1830. Béranger les salue, dans un de ses derniers textes :

Ces artisans chantent, fredonnent, racontent.
Le peuple parle ; hier il bégayait,
Du haut du trône on s'écrie inquiet :
Voici les voix d'en bas qui montent¹³.

Ces «voix d'en bas», ce sont celles de ces poètes ouvriers qui, sous la Monarchie de Juillet, connaissent une audience très importante, prétendant

10. Voir le livre de Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Plon, 1958.

11. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel, 1974, rééd. en 1986. Voir également la Préface d'Edmond Thomas au recueil *Voix d'en bas, la poésie ouvrière au XIX^e siècle*, Maspero, 1979.

12. Jacques Rancière, «Ronds de fumée, les poètes ouvriers dans la France de Louis-Philippe», *Revue des sciences humaines*, n° 190, avril-juin 1983. Voir surtout *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, 1981, rééd. Hachette, coll. «Pluriel», 1997 (c'est cette édition que nous citerons plus loin).

13. Béranger cité par P. Rosanvallon (*op. cit.*, p. 365).

« être les simples porte-parole de la masse anonyme¹⁴ » et silencieuse, parler pour les muets. Se pose alors doublement la question de la légitimité : du côté de l'homme du peuple, contraint à « parler *comme* les bourgeois¹⁵ », du côté de l'écrivain qui n'en est pas ou s'éprouve comme déclassé (Vingtras-Vallès). Michelet ou Sand soulignent leur ascendance populaire, mais c'est, chez le premier du moins, pour en constater l'insuffisance : dans *Nos Fils*, œuvre testamentaire parue en 1869, écrite alors qu'il achève de publier son *Histoire de France*, l'historien a une belle réflexion désabusée sur l'échec de son entreprise :

Si l'on ouvre mon cœur à ma mort, on lira l'idée qui m'a suivi : « Comment viendront les livres populaires ? » Ô problème ! Être vieux et jeune, tout à la fois, être un sage, un enfant ! J'ai roulé ces pensées toute ma vie. [...] Là, j'ai senti notre misère, l'impuissance des hommes de lettres, des subtils. Je me méprisais. Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur... J'ai pu, en 46, poser le droit du peuple plus qu'on ne fit jamais... Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler.

(*Nos Fils*, 1869)

Il n'aura pas su parler la langue du peuple, en dépit de l'attention constante qu'il aura prêtée à sa voix. Être « fils du peuple » comme il l'affirmait dans *l'Histoire de la Révolution française* ne suffit donc pas. Tout est donc question de place, plus que de classe. De lieu d'où l'on parle et par là même de la langue qu'on parle.

On l'aura compris, la langue pense. La voix du peuple est inévitablement politique, lors même que, chanson, elle inspire le poète. Cette inspiration est déjà chargée de sens et riche d'implications, même chez le rêveur nervalien. La voix du peuple se trouve donc à la croisée du politique, de l'éthique et de l'esthétique¹⁶. Elle ne saurait être uniquement esthétique. Elle dit au contraire comment le politique et l'esthétique s'articulent et se corroborent, lorsque bien

14. P. Rosanvallon, *ibid.*, p. 366.

15. « Pour que la protestation des ateliers ait une voix, pour que l'émancipation ouvrière offre un visage à contempler, pour que les prolétaires existent comme sujets d'un discours collectif qui donne sens à la multiplicité de leurs rassemblements et de leurs combats, il faut que ces gens-là se soient déjà faits autres, dans la double et irrémédiable exclusion de vivre *comme* les ouvriers et de parler *comme* les bourgeois » (J. Rancière, Avant-propos à *La Nuit des prolétaires*, *op. cit.*, p. 9).

16. Les relations de l'éthique et de l'esthétique ont fait l'objet de deux colloques organisés par le CERIEL dont nous rappelons les références : Éléonore Reverzy et Gisèle Séginger, *Éthique et littérature. XIX^e et XX^e siècles*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, Michèle Finck et G. Séginger, *Éthiques de l'écriture*, *Revue Vives Lettres*, n° 12, 2nd semestre 2001.

souvent le primat de la thèse, dans les œuvres ultérieures, verra le politique l'emporter sur l'esthétique, voire l'éliminer. Les romans champêtres de George Sand paraissent tous autour de 1848, dès 1844 pour *Jeanne*, et sont écrits soit parallèlement à l'engagement politique, soit dans la désillusion qui suit juin 1848. Ils posent tous la question de l'instruction du peuple et valorisent tous sa primitivité, particulièrement perceptible dans sa langue (supérieure à cette langue académique qu'est contraint de parler l'écrivain¹⁷). Comme le déclare à ce sujet l'écrivain dans l'Avant-propos de *François le champi* (achevé fin 1847, 1848), «la forme [...] manque, et le sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas». Pour souhaiter au contraire le maintien du peuple dans le temps immémorial de l'avant-révolution, Barbey d'Aurevilly ne s'en confronte pas moins à une question similaire, cherchant une poétique romanesque à contre-courant, contre l'histoire et le devenir. La forme décidément.

C'est la forme seule qui a scandalisé les lecteurs de *L'Assommoir*: «On s'est fâché contre des mots», écrit Zola dans sa Préface. Le romancier évoque le travail purement philologique qu'il a entrepris en écrivant la langue verte de ses personnages et s'abrite derrière les dictionnaires. Il s'adresse à des bourgeois et parle lui-même en bourgeois – qui a consulté le *Dictionnaire* de Delvau auquel il se réfère. Pourtant, la confusion des voix, celle du narrateur et celle des personnages, est politique: certes l'argot demeure exotique, ce que confirmera *Les Sœurs Vatard* de Huysmans, mais il est employé bien souvent par ce qui paraît une figure de l'auteur, un narrateur en fonction auctoriale, et tend à unir ainsi homme du peuple et écrivain, ce «subtil» dont parlait tout à l'heure Michelet.

Cette question de la forme est centrale: il existe des formes populaires, telle l'idylle (dont le modèle inspire Paul-Louis Courier), le roman populaire (représenté ici par Dubut de Laforest), comme il existe des espaces de socialité nouveaux (le caf'conc') et de nouveaux lieux de paroles (le journal, dont les discours croisés et mêlés informent l'œuvre littéraire et qui sert de tribune à l'écrivain qui est à la fois journaliste *et* romancier). La poétique de l'œuvre, et

17. «[...] c'est pour moi une cause de désespoir que d'être forcé d'écrire la langue de l'Académie, quand j'en sais beaucoup mieux une autre qui est si supérieure pour rendre tout un ordre d'émotions, de sentiments et de pensées», déclare l'écrivain narrateur de l'Avant-propos dans *François le champi* (Le Livre de poche, 1983, p. 25-26).

particulièrement du roman, s'en trouve très profondément modifiée, soit qu'elle intègre ces discours au sein d'une polyphonie, soit que le journal serve de « laboratoire » à l'exercice proprement littéraire. L'opéra est également pour Stendhal, auquel le peuple répugne, tout à la fois le lieu et le moment dans lesquels le peuple peut faire entendre sa voix. C'est pourtant, à la différence d'un espace éminemment populaire comme le café concert (que fréquenteront aussi les artistes), un champ particulièrement marqué par l'ambiguïté idéologique de la notion de peuple, que l'opéra. C'est en tout cas ainsi d'autres points de rencontre entre les « voix d'en bas » et la littérature.

Les « voix du peuple » ne relèvent-elles pas d'une forme de fiction politique, celle-là même qui se trouve au cœur de la démocratie : Pierre Rosanvallon a brillamment pointé ce « malaise dans la démocratie¹⁸ », cette « crise de la représentation » : le peuple « apparaît continuellement séparé de lui-même » et s'éprouve dans l'incessante tension entre « l'unité abstraite du peuple-nation » et les dissensions et fractures du peuple-société¹⁹. Seuls l'art, par le canal notamment de l'allégorie qui *incarne* et résout la tension dans l'action (exemplaire en cela, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix en 1830) et la littérature font entendre la voix du peuple. Ils sont pour le peuple l'unique espace de représentation. « Le bruit des hommes est inarticulé comme le bruit du vent ; ils crient ; mais on ne les comprend pas, crier ainsi équivaut à se taire, et se taire est leur désarmement. [...] Moi, je serai la dénonciation. Je serai le Verbe du Peuple », se promet ainsi Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*²⁰. Le peuple n'existe que dans la fiction qui lui donne vie ou dans la réflexion des historiens. La démocratie n'a d'existence que sur la scène de la représentation. Elle ne cesse donc paradoxalement d'être fictive que dans la fiction.

La promotion sociale et politique du peuple dans la Troisième République a deux conséquences majeures pour la représentation du peuple et de ses voix dans la littérature. Elle induit tout d'abord l'obligation d'un « devoir démocratique » : « Un roman doit désormais parler du peuple s'il veut prétendre à l'art » explique Nelly Wolf²¹. En second lieu, la scolarisation obligatoire va produire des écrivains issus directement de ces couches sociales auxquelles l'écrivain romantique, les imaginant vouées au silence, voulait prêter sa voix.

18. C'est le titre de l'Introduction au *Peuple introuvable* (*op. cit.*).

19. *Ibid.*, p. 53.

20. Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Roman III, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 757-758.

21. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 12.

Ce devoir démocratique trouve son expression dans une réflexion nouvelle sur les formes et les techniques littéraires qui réexamine la relation entre voix des personnages et voix narrative. Au début du xx^e siècle, les auteurs pionniers du « roman parlant²² », H. Barbusse avec *Le Feu* ou C.-F. Ramuz, puisent dans l'oralité, l'argot des soldats du front ou les variantes dialectales du Français en territoire valaisan de quoi rénover en profondeur l'écriture romanesque. Ces auteurs systématisent ce que Zola et Vallès avaient déjà expérimenté avant eux : le narrateur de *L'Assommoir* parlait peuple, parlait "boue", accueillant le lexique, l'oralité ou les marques d'argot que l'écrivain prêtait par ailleurs à ses personnages. Vallès avait forgé une langue mixte, inspirée autant par la culture scolaire et universitaire qui était la sienne que par le sociolecte du milieu de ses parents, lesquels avaient cherché à s'élever au-dessus du peuple. Dans les deux cas, la langue du peuple n'est plus confinée au discours direct des personnages mais investit déjà la parole narratoriale : c'est l'assomption du peuple dans la société que l'écrivain salue ainsi dans un mouvement d'empathie qu'il vise à produire aussi chez son lecteur. Pourtant, chez Zola, les voix du peuple sont mises en sourdine lorsque la parole d'autorité du roman à thèse l'emporte sur la pluralité linguistique. L'entreprise de Vallès reste longtemps marginale. Il faut attendre l'après-guerre pour que la langue populaire soit adoptée comme origine de la convention littéraire. Préparée par Jean Giono et Louis Guilloux, cette révolution est opérée effectivement par Céline.

Faire entendre la langue – sinon la voix – du peuple n'est bien sûr pas indépendant de postures politique ou idéologique : Barbusse montre que la voix des soldats exprime un discours de vérité qui démasque et s'oppose aux mensonges de l'arrière et des embusqués. Il s'agit aussi, pour les écrivains du xx^e siècle, de faire leur place dans le champ littéraire.

À l'instar d'un Céline quelques années plus tard, Ramuz s'emploie ainsi à faire coïncider ses origines avec celles, populaires, de paysans dont il est un descendant, ceci afin d'atténuer une culpabilité liée à son statut d'intellectuel et d'écrivain qui aurait coupé avec ses racines. Quant à Henry Poulaille, auto-didacte issu lui-même du peuple, il n'a eu de cesse de réclamer une littérature "authentiquement" prolétarienne, c'est-à-dire produite par des écrivains aux origines populaires. Sa démarche s'inscrit dans un mouvement de rejet de la littérature bourgeoise, auquel les communistes de leur côté (avec Barbusse en figure de proue) ont participé dans ces années 1920 et 1930. Populistes,

22. Selon l'heureuse formule de Jérôme Meizoz dans son livre : *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

prolétaires et communistes s'affrontent alors dans le champ littéraire et cherchent chacun à acquérir une position dominante tout en devenant les représentants d'une littérature nouvelle, révolutionnaire, dans laquelle le peuple aurait une "voix" prioritaire²³. La parole des personnages populaires peut alors traduire des options politiques que l'écrivain lui attribue, de l'anarcho-syndicalisme bouillonnant du Magneux du *Pain quotidien* (Poulaille), à la supériorité de l'homme communiste, et plus généralement de l'ouvrier chez l'Aragon du *Monde réel*.

Au moment où le concept marxiste de *prolétariat* tend à supplanter la notion de *peuple*, cette idéalisation du prolétaire – éminemment politique – affecte d'une part la représentation littéraire proprement dite, d'autre part l'idée que l'homme de lettres se fait de sa situation ou l'image qu'il veut en donner. Au rebours de l'écrivain bourgeois, vivant de ses rentes et dont l'écriture puise dans une culture classique acquise à l'école, Céline s'attache à se peindre en simple médecin de banlieue, proche du monde ouvrier et dépourvu d'ancrage dans le monde et la culture bourgeois²⁴. Gide vit comme une forme de culpabilité, une « infériorité », le fait de n'être pas obligé de gagner son pain : le bon et le vrai se retrouvent du côté du peuple comme à la pleine époque romantique. Il s'agit, si possible, d'en être. Sinon, d'avoir choisi le "bon" camp et le train de l'Histoire.

Mais il ne suffit pas d'"en être" pour faire entendre une voix originale et juste. Impulsés par les communistes ou le mouvement de littérature prolétarienne, les monographies ouvrières des années 1930, bien souvent à teneur autobiographique, déçoivent dans la mesure où elles révèlent une inféodation au parler normé et à la langue écrite apprise à l'école primaire²⁵. La spécificité de la parole du peuple, orale ou parfois dialectale, est alors transposée par le biais d'une codification linguistique récurrente et reste trop souvent confinée au dialogue et/ou étouffée par la Norme. Les livres des auteurs "authentiquement" prolétaires (pour reprendre la terminologie de Poulaille), lorsqu'ils ne sont pas le lieu d'une véritable réflexion sur la langue, produisent donc

23. Voir les travaux de Jean-Michel Péro, notamment : « Une crise du champ littéraire français : Le débat sur la littérature prolétarienne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 [*Liber* n° 7], septembre 1991, p. 47-65.

24. Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Gallimard, coll. « nrf essais », 2005, p. 24 et suivantes.

25. Voir Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 238 et la thèse de Catherine Rouayrenc : *Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939* (Université de Paris III, 1988, 2 vol.).

paradoxalement l'effet inverse de celui escompté : un manque de justesse et de vérité, en somme un défaut d'authenticité.

Induisent, à l'inverse, un puissant "effet d'authenticité", les livres marqués par l'hybridation des discours, par le tissage de la langue populaire (syntaxe, lexique, rythme, oralité) et d'autres variétés idio- ou sociolectales : Zola, Jules Vallès, Aragon ou Jean Malaquais réussissent là où ont partiellement échoué le mineur Constant Malva ou Georges Navel. C'est leur prise en compte du plurilinguisme de la société (pour parler comme Bakhtine ou son traducteur) qui parvient à faire du roman une chambre d'écho, polyphonique, des parlers du monde – en insérant des vocables russes ou italiens dans la texture du français, Jean Malaquais invente une nouvelle langue, littéraire et puissante, le "javanais". La langue du peuple, sinon sa voix, sourd de leurs romans, par le tressage subtil entre les différents types de discours rapportés : le *direct libre* se mêle à l'indirect – pour la première fois peut-être chez Zola, qui tire ce procédé d'une pratique journalistique – pour donner l'impression au lecteur de l'oralité populaire, de la présence d'une voix du peuple à laquelle le narrateur adhère, dont il nourrit son propre discours.

À mi-chemin entre le roman et le documentaire, les livres récents de F. Bon et de J.-P. Goux posent la question de l'exactitude de la restitution de la voix du peuple : chez ce dernier, les longues citations d'entretiens en discours direct, qui semblent une donnée brute de l'enquête, supposent en réalité un travail littéraire en profondeur sur l'*oralité* au sens que Meschonnic donne à ce terme²⁶. Jean-Paul Goux renoue avec la démarche romantique dont il se réclame, lorsqu'il va interroger une centaine d'ouvriers du pays de Montbéliard en 1984. Instruisant le procès du paternalisme, *Mémoires de l'enclave* se veut aussi transmission des « voix vivantes » et des récits qui témoignent de cent années de capitalisme industriel. En 2004, *Daewoo* dénonce le crime social de la fermeture de trois usines : François Bon a mené l'enquête auprès des ouvrières licenciées. Tous deux réactivent la figure de l'écrivain qui va au-devant du peuple, se met à son écoute, et dont l'œuvre vise à susciter l'empathie du lecteur, voire son sentiment de révolte. Si le peuple, dominé, des usines ou des mines est « sans regard et sans voix » (Jacques Dubois), si sa culture est frappée au sceau de la négativité, du mutisme, voire de l'aphasie, l'écrivain a son rôle à

26. L'oralité de la voix, ce n'est ni l'oral ni le sonore, mais ce mélange de corps et de langage que Jean-Paul Goux essaie de définir à la suite de Meschonnic dans son essai *La Fabrique du continu, essai sur la prose*, Champ Vallon, 1999 : « La voix manifeste une présence, non pas la présence de l'être, mais la présence d'un sujet qui rend l'autre présent par la parole que porte sa voix » (p. 150).

jouer, simultanément sur le terrain de la militance et sur celui de l'invention littéraire. À ce prix seul, il peut assurer la transmission d'une mémoire ouvrière à qui la parole juste ou la « voix vivante » font défaut (Goux).

Quant à la réussite littéraire des livres des auteurs issus du peuple, elle est d'autant plus accomplie qu'elle procède d'une prise de distance d'avec les modes classiques de représentation. Henri Calet ou Jean Louvet, tous deux « fils du peuple » de générations différentes (le premier est né en 1904, le second trente plus tard), refusent le populisme ou le vérisme : dialectale en Belgique wallonne, la parole populaire n'est peut-être pas autrement représentable que sous la forme de bribes insérées dans le texte théâtral ; fondée sur le ressassement de stéréotypes ou de lieux communs, une morale étriquée ou conformiste, elle ne peut qu'être subvertie par un détournement qui marque simultanément la distance et l'adhésion. Henri Calet reprend et détourne, ironiquement mais tendrement, les expressions populaires. Annie Ernaux refuse l'exotisme social et langagier mais cherche dans le même temps, à l'instar d'un Vallès, à restaurer le lien avec la langue de son enfance.

Tous ces auteurs, déclassés, se situent dans un entre-deux social et vivent leur rapport à la langue de manière problématique.

Les années 1920-1930 semblent avoir inventé la « névrose de classe »²⁷ ; celle-ci affecte – entre autres intellectuels – l'écrivain « populaire », c'est-à-dire issu du peuple, qui vit comme une trahison le passage d'une classe travailleuse à une autre et renvoie une fois de plus à la question de la légitimité de l'énonciation populaire. Cette question du déclassé par le haut traverse le xx^e siècle, déborde largement sur le siècle précédent et innerve nombre d'œuvres contemporaines. *L'Enfant*, *Le Bachelier* et *L'Insurgé* exprimaient déjà cette problématique identitaire qu'on trouve aujourd'hui dans l'œuvre d'Annie Ernaux ou de Jean Louvet. L'accès à l'éducation, à la culture et à l'écriture fait de l'intellectuel ou de l'écrivain un transfuge qui ressent comme un douloureux clivage intérieur la séparation d'avec sa classe d'origine. S'émancipant, adoptant la langue des dominants, il se fait renégat. La culture acquise sépare du monde dominé, de la « culture du pauvre »²⁸. La langue du peuple, cette langue originaire voire mythique, étrangère à la littérature, doit alors être retrouvée

27. Sur cette notion empruntée à la psychologie sociale, voir le livre de Vincent de Gauléjac, *La Névrose de classe : trajectoire sociale et conflits d'identité*, avant-propos de Max Pagès, Hommes & Groupes éditeurs, coll. « Rencontres dialectiques » 1987, (en particulier consacré à l'œuvre d'Annie Ernaux et de Paul Nizan).

28. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1970.

car en partie “perdue” : « C’est la leur de langue que j’ai perdue » s’exclame la narratrice de *Ce qu’ils disent ou rien* (Annie Ernaux).

Cette trahison, source d’une insupportable duplicité et d’une souffrance sociale intériorisée, l’écriture permet de la surmonter tout en lui donnant expression. La découverte d’une forme littéraire originale pallie, voire résout, les tensions occasionnées ; elle peut s’accomplir dans le détachement humoristique ou ironique, excellent vecteur au demeurant de la spécificité comique de la culture populaire (chez Calet ou Malaquais) ou l’adoption d’un genre ou d’un style privilégiés (roman personnel chez Vallès ou Annie Ernaux ; théâtre chez Louvet ; écriture ascétique, « comme un couteau », chez Ernaux toujours).

Si l’écrivain contemporain ne se vit plus comme membre – ou comme porte-parole – d’un « peuple » qu’on a désormais renoncé à « trouver », il n’en reste pas moins que sa voix et sa création peuvent être affectées par la place qu’il occupe dans le champ littéraire, par l’épreuve du déchirement social, par son souci de restituer au plus juste la voix de ces “dominés” que la littérature peine à faire entendre. Si la misère sociale ne s’est pas éteinte, peut-on finalement conjuguer le “peuple” autrement qu’au passé ? N’a-t-il pas laissé place d’une part à cette opinion publique que les instituts de sondage interrogent régulièrement pour savoir à qui elle donnera sa voix ou ce qu’elle pense, d’autre part à la cohorte sans unité politique des “dominés”, du “quart-monde”, des “milieux défavorisés” ? Seule une forme de Sentimentalisme, dont Flaubert avait diagnostiqué les méfaits en 1848 avant de les mettre en roman (*L’Éducation sentimentale*), et qui pourrait être une survivance du romantisme dans notre post-modernité désillusionnée, a pu maintenir « l’idée de peuple ». Elle implique une forme d’adhésion affective à un objet qui s’éloigne dans le temps et dont on veut garder la trace. Comme un aïeul, l’acteur ou le témoin d’une époque engloutie.

I

**Voix révolutionnaires
et voix romantiques**

Le Nouveau Paris de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain

FLORENCE LOTTERIE*

IL PARAÎT LOGIQUE d'ouvrir les débats avec un texte qui, s'il fut, à sa sortie, accueilli par un silence assourdissant, a nourri le XIX^e siècle politique et littéraire. L'esthétique du *Nouveau Paris* relève bien de la « modernité », à la fois par ses modalités d'écriture et par ses choix de perspectives.

L'accélération propre à la temporalité révolutionnaire, relevée par tous les contemporains, conduit Mercier à concevoir une œuvre « ouverte », qui s'écarte délibérément de l'ordre chronologique strict au profit d'une vision subjective où se manifeste à la fois un regard et une réflexion sur les possibilités et les limites de ce regard. Le sixième et dernier livre dit nettement la difficulté à écrire une *histoire* de la Révolution à partir du point de vue discontinu des « infiniment petits¹ » propre au témoin oculaire. Mercier définira d'ailleurs d'emblée son entreprise comme « livre des grands événements par les petites causes » (p. 68).

Cette écriture *discrète*, au sens mathématique du terme, met au jour un monde nouveau, caractérisé par le composite, la « bigarrure » (p. 610) et la discordance. La confusion de la société révolutionnée s'opère sur le mode d'une vertigineuse instantanéité, offrant à l'imaginaire archéologique et à la veine burlesque qui présidaient au *Tableau de Paris* l'occasion d'un ressourcement

* Maître de conférences à l'Université Marc Bloch – Strasbourg II.

1. *Le Nouveau Paris*, présenté par J.-C. Bonnet, Mercure de France, 1994, p. 881 (désormais, les chiffres entre parenthèses dans notre texte se réfèrent aux pages de cette édition).

esthétique. Il n'est que de lire l'espèce de philosophie de l'ameublement suggérée par le chapitre «Louis d'or», réflexion sur le renversement des fortunes :

Depuis cette époque [celle des assignats], combien de chambres obscures, inconnues, sont devenues des monts-de-piété, des dépôts secrets d'objets de toute espèce que le besoin, le malaise, l'indigence y ont entassés ! Et de là vient que chez presque tous les particuliers vous découvrez un ameublement bizarre, discordant : des secrétaires d'acajou, et des fauteuils de velours devant une tapisserie de Bergame ; un pétrin grossier à côté d'un clavecin élégant, et des chenets dorés dans une vieille cheminée de plâtre, sans plaque (p. 576).

On peut, à partir de cet imaginaire, appréhender la question des voix du peuple dans *Le Nouveau Paris*. Les «Vues préliminaires» affirment d'emblée : «Je dirai ce que j'ai vu» (p. 32). Mais ce «j'ai vu» se couple à un «j'ai entendu/écouté». La Révolution est aussi émergence d'un univers sonore attestant clairement, pour Mercier, un changement politique et culturel profond. Les voix populaires, opérateurs *sensibles* de lisibilité d'un événement qui fait époque, apparaissent dans le cadre inquiétant d'une discordance chaotique qui signale leur monstruosité politique : ce sont des voix manipulées, déformées par la démagogie. *Le Nouveau Paris* construit leur axiologie, en distinguant deux peuples : celui de la vocifération informe ou moralement aberrante, qui menace directement la constitution d'un espace public ordonné par la raison, et celui de l'unisson *républicain* d'une voix modérée par la logique vertueuse de la représentation nationale.

*

Le peuple parlait déjà dans le *Tableau de Paris*. Mais la Révolution, qui le constitue en acteur politique à part entière, modifie nécessairement, si l'on ose ainsi s'exprimer, la qualité d'oreille de l'écrivain. Ce qu'on entend alors par «voix du peuple» prend un sens nouveau, inauguré par l'ouverture des États généraux : bruits et paroles de la rue, mais aussi modalités d'une *prise de parole* inédite où s'exerce une volonté civique. Mercier, qui écrit aussi pour confirmer la continuité de sa conviction «républicaine», distingue à cet égard deux révolutions, séparées par les journées d'août et de septembre 1792. La première, qu'il confond avec l'action de ses amis girondins, maintient une frontière entre la rue et la clôture à la fois physique et symbolique des lieux de la représentation nationale. C'est lorsque la Convention est envahie et son autorité débordée par l'univers de cette rue, que s'opère le dérèglement de la voix populaire. D'une part, Mercier constate que le «peuple» lui-même perd son intégrité : la montée du «despotisme populacier» à la faveur de celle des terroristes, des clubs, des

sections, se voit aussi pour lui dans l'étrange mélange des populations. Ainsi au moment du procès du roi : « Les hautes tribunes destinées au peuple, pendant les jours qui précédèrent ce fameux jugement, ne désemplirent pas et d'étrangers, et de gens de tout état : on y buvait du vin et de l'eau-de-vie comme en pleine tabagie » (p. 879²). D'autre part, le brouillage de la voix publique s'opère par une éloquence mensongère, dont on ne s'étonnera pas qu'elle soit reliée aux hommes de la Terreur. Mercier est un représentant exemplaire des Girondins, dont Jacques Guilhaumou résume ainsi la position : « Le discours de celui qui dit le faire du peuple leur apparaît comme une monstrueuse usurpation d'un réel déjà inscrit dans le tableau des droits de l'homme³. » Dès le début, Mercier demande d'ailleurs au peuple parisien « qu'il n'écoute pas la voix de celui qui se dit *l'ami du peuple*, mais de celui qui l'est en effet » (p. 16).

Cette idéologie du texte apparaît d'abord dans son ordre d'exposition. Si l'on s'arrête à l'organisation du premier livre, par exemple, on verra que les événements y sont restitués selon une logique d'alternance entre les épisodes fondateurs (la prise de la Bastille, les travaux du Champ-de-Mars...) et les chapitres consacrés aux massacres de septembre, aux sections, aux clubs ou à la Commune. D'emblée, Mercier distingue ainsi entre deux modalités des voix du peuple. La première est conforme à la vulgate rousseauiste de la vertu civique, qui se manifeste essentiellement dans l'espace de la fête. Le chapitre XIV construit le mythe sonore d'une unanimité populaire. Moment-clé, dans notre imaginaire politique, de la naissance de la Nation, la fête du Champ-de-Mars est restituée à travers l'euphorie de la « fraternité » (p. 76), où chaque voix individuelle se fond dans l'émergence spontanée d'un langage commun : « ici [les citoyens] à la vue de leur général, qui venait prendre part au travail de ses concitoyens ; là c'étaient des acclamations et des cris de joie à l'arrivée de la Maison du roi ; plus bas c'était une musique militaire qui annonçait les Suisses, ces enfants de la liberté, qui venaient partager la fête avec leurs anciens amis et alliés » (p. 77). À la chaîne des ouvriers et des brouettes, répond celle d'un chant transmis de moment en moment et porté jusqu'à l'unisson : « Tous les individus se tiennent quatre à quatre, portant avec gaieté la pelle et la pioche ; leur cri de ralliement est ce refrain immortel d'une chanson nouvelle, qu'on appelle le *carillon national* ; tous chantent à la fois : *ah ! ça ira ! ça ira ! ça ira !* oui pardieu ! *ça ira !* répètent tous ceux qui les entendent. »

2. De même, Mercier repère dans les sections un faux peuple hétérogène, fait d'« étrangers » et d'« escrocs » (p. 129).

3. *Peuple et pouvoir : études de lexicologie politique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 148.

L'italique a ici une fonction de dramatisation ; il restitue la vigueur d'une unanimité⁴. Le vrai peuple parle d'une seule voix, ordonnée par la conscience d'appartenir à une communauté politique légitime. L'italique sert aussi à la pieuse restitution des *anas* patriotiques : « un jeune homme arrive, ôte son habit, jette dessus ses deux montres, prend une pioche et va travailler au loin ; on lui crie : *et vos deux montres ? – On ne se défie point de ses frères*, répondit-il en s'éloignant ; et ce dépôt fut religieusement respecté » (p. 82). Pour reprendre une distinction opportunément rappelée par Philippe Dufour, ce n'est pas ici la *parlure*, mais le *sociolecte* du peuple qui se manifeste⁵.

Sitôt que le despotisme s'établit, l'espace de la ville révolutionnaire cesse de faire entendre cette parole heureuse. Montesquieu avait déjà décrit la cité de l'Orient despotique comme muette : Mercier oppose la clameur euphorique de la vraie fête au mutisme réciproque qui accompagne la Fête de l'Être suprême voulue par Robespierre, spectacle raté, parce que fondé sur des signes factices n'autorisant aucune *communion*, et que l'observateur juge comme le théoricien de la fonction civique du théâtre par le pouvoir de l'émotion vertueuse qu'il a été dans les années 1770 :

Cette fête fut silencieuse, sa nouveauté portait l'étonnement dans tous les esprits ; on attendait ce qui devait sortir de ce titre pompeux. Il fallait bien manquer de génie, pour, sur un si grand théâtre, et dans des circonstances si favorables, ne point frapper par quelque chose de grand, ou du moins qui en eût l'air. Il parlait à une nation qui attendait un culte, *et il ne sut rien lui dire* (p. 562-563, nous soulignons).

Le peuple est encore ce « destinataire⁶ » que pense Mercier dans ses réflexions esthétiques ou dans le *Tableau de Paris* : il lui faut des instituteurs, capables d'aller à la rencontre de son cœur – supposé bon – et non cherchant à le dévoyer. C'est pourquoi Mercier ne cesse d'interroger le rôle des relais de l'opinion. *Le Nouveau Paris*, œuvre d'un écrivain qui est aussi journaliste, débusque l'imposture d'un certain usage de la presse révolutionnaire, qui auto-

4. Dans le chapitre intitulé « Ça ira », Mercier parlera à nouveau d'un « concert unanime » (p. 267). Notons que la voix commune est ici la somme parfaite des voix de chacun : merveilleuse utopie politico-linguistique...

5. Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 217 : « La parlure, c'est une manière de parler qui caractérise un groupe donné, des signes extérieurs d'appartenance. Le sociolecte, c'est la manière de parler, indissociablement manière de penser, qui constitue un groupe social. »

6. Pierre Frantz, « L'usage du peuple » dans J.-C. Bonnet (dir.), *Louis-Sébastien Mercier. Un hérétique en littérature*, Mercure de France, 1995, p. 55-79.

rise malheureusement la confusion des voix dans le déluge infernal des écrits et des discours : « Chaos épouvantable formé par les écrivains de la révolution, masse énorme de feuilles périodiques, de brochures et des livres » (p. 33). Dans ce magma discordant, les hiérarchies morales et politiques se brouillent : « La manie de parler, la rage d'écrire ont enfanté une foule de pamphlets, où Marat et Robespierre, quoique décidés révolutionnaires, ne se ressemblent pas plus que Mallet du Pan et Rivarol dans leurs idées contre-révolutionnaires » (p. 36). La remarque renvoie dos à dos les deux camps extrêmes, au profit de l'éthique de la « modération » dont se réclame tout le texte et elle indique en outre un des effets majeurs du radicalisme politique, qui est la division des discours en autant de modalités qu'il y a d'individus. Cette réduction de la vie publique à l'expression de la passion *personnelle* caractérise, dans *Le Nouveau Paris*, les terroristes, sans cesse accusés de n'avoir travaillé qu'à leur ambition. Au *concert* de la voix patriotique, répond ici la singularité multipliée de paroles qui relèvent de deux modalités particulières : l'intrusion violente et illégitime dans l'espace public, la dissonance passionnelle.

L'imaginaire des Lumières avait déjà prêté une attention toute particulière à l'émergence intrusive, dans les assemblées, d'une parole trompeuse, celle de l'imposteur sacerdotal, du tyran politique ou du simple anonyme incarnant, au milieu de la foule, la puissance combustible de la rumeur. Mercier se montre très sensible à ces moments où se dénature la voix publique. Non seulement, constitués en saynètes, ils participent de l'esthétique des « infiniment petits » (la Révolution vue par le petit bout de la lorgnette), et retrouvent la vertu pathétique du « tableau », mais encore ils sont, par la nature même de la transformation des cadres de la prise de parole, nécessairement très nombreux : car c'est partout et tout le temps que surgit un de ces « orateurs du coin des bornes » (p. 212) susceptibles de manipuler autrui et de restituer le peuple à sa condition de « populace⁷ ». Mercier le surprend en pleine rue, dans les cafés où l'on parle trop et mal (p. 573), au cœur des sections bien sûr, où retentissent « les imprécations violentes d'une foule d'énergumènes » (p. 129), mais aussi, d'entrée de jeu, et comme un ver précoce dans le fruit révolutionnaire, parmi les députés de 1789, où se distingue la voix des « vertueux députés » parmi les « hurlements » et « vociférations » (p. 41) des orateurs violents. C'est, par exemple, Desmoulines, dont l'auteur efface ici le nom, et qu'on voit « monter sur une table, animé de cette audace du moment, de cette audace qui fait tout, tirer deux pistolets de ses poches, haranguer le peuple, lui crier : notre

7. Le mot revient, comme celui de « canaille », à chaque fois que Mercier décrit la fureur et la violence populaire.

ruine est prononcée; voyez ce qui se passe aux Champs-Élysées [...] nous avons assez délibéré, délibérons par bras, nous sommes les plus nombreux, et nous serons les plus forts; armons-nous; que tous nos citoyens s'arment, partons. Et ils sortirent en foule [...]» (p. 70). Voix du peuple, au sens où c'est une voix qui se réclame du peuple; mais Mercier y saisit surtout la défaite de la légalité du rapport entre mandants et mandataires⁸.

Devenu ignorant de ses représentants, le peuple revient à la violente animalité d'une foule dans laquelle le modéré Mercier stigmatise la chimère de la démocratie totale, qu'il baptise, reprenant un mot du *Contrat social* de Rousseau, «olochratie». Voici les «furies de guillotine» (p. 255), les «glapissements» et les «sons discordants» d'un «peuple vociférant» célébrant les hommes de la Montagne (p. 568), tel crieur de nouvelles au Palais-Égalité qui «s'est formé une voix qui tient le milieu entre la voix humaine et le mugissement du taureau» (p. 386) (ou encore «les rugissements des bêtes féroces de la Commune», p. 555). Mercier insiste sur l'ensauvagement des voix, presque toujours associé à la Terreur. Le peuple, passé aux mains de faux représentants qui ont capté sa parole, devient inaudible. On ne le réentend, significativement, qu'au moment du supplice de Fouquier-Thinville, où s'élève «un cri unanime d'indignation» (p. 587), ou de la chute de Robespierre, dans l'unité retrouvée du «cri général de l'allégresse publique» (p. 845). Car Robespierre, dans l'imaginaire du *Nouveau Paris*, est l'imposteur par excellence, dont la prise de parole a détruit les conditions du débat public: «La révolution était décidée [...] et le dieu Marat fut mis en avant, et l'apôtre Robespierre, avec ses mains sèches et arides et des mouvements convulsifs, se cramponna à la tribune, parla de ses vertus, et les partisans d'une démagogie forcenée prirent insollement le titre de républicains, et firent passer les vrais républicains, les fondateurs de la république, les écrivains purs et généreux pour des fédéralistes: mot qu'ils inventèrent» (p. 99-100).

Pour Mercier, la voix unanime – qui permet de construire l'hypothèse d'une voix du peuple, correspondant à l'indivisibilité républicaine – signale d'abord la transparence du sens. La dénaturation de la Révolution s'est faite à la faveur d'une mise en crise du langage: les terroristes se sont imposés «en changeant la signification des mots» (p. 16). À cette manipulation sémantique, correspond un type de voix: «Les passions s'expriment surtout par le son de la voix: on ne commande point une inflexion du gosier. J'ai fait cette réflexion en entendant les harangueurs du peuple: ils avaient des voix rauques, dures ou criardes; avant de les voir j'avais deviné leurs physionomies» (p. 256). Cette modalité suspecte

8. Voir aussi le chapitre XXXV, intitulé «Grégoire» (p. 164-165). Cette fois, c'est Marat qui surgit tirant un pistolet...

de la dissonance est aussi un souvenir du Rousseau de l'*Essai sur l'origine des langues*, en particulier du chapitre XX, « Rapport des langues aux gouvernements » : « Il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin⁹ ». Rousseau opposait à cette belle harmonie la criailerie de la fausse éloquence. Ainsi, Mercier fait entendre les « aboiements » de la « Jacobinière » (p. 853), ou les « épouvantables rugissements » de Fouquier-Thinville (p. 587). Le travestissement de la voix du peuple se donne à entendre dans la monstrueuse identité entre le mode de parole animalisé de la populace et celui des nouveaux chefs.

*

Claude Lefort a naguère mis en évidence le cercle vicieux de la parole terroriste¹⁰ : sa logique pétitionnaire impose, pour affirmer la coïncidence immédiate de la voix du peuple à celle de l'orateur, la présence illocutoire de ce dernier sous la forme de la demande (« le peuple réclame ») tout en continuant à motiver l'urgence du « discours-action » révolutionnaire par l'état de minorité de ce même peuple qui reste à éduquer. Mercier a bien saisi la contradiction, et s'en prend à une éloquence dont les *figures*, associant le désir du peuple à la voix de l'orateur, ne manifestent plus que l'ivresse des mots :

Eh quoi ! l'ambitieuse tourbe démagogique, au milieu de la tempête révolutionnaire, ne s'est-elle pas créé un langage fait pour tromper et séduire la multitude ? J'ai entendu crier à mon oreille : « Que les Français périssent, pourvu que la liberté triomphe ! » J'en ai entendu un autre s'écrier dans une section, et je l'atteste : « Oui, je prendrais ma tête par les cheveux, je la couperais, et l'offrant au despote, je lui dirais : Tyran, voici l'action d'un homme libre ! Ce sublime de l'extravagance était composé pour les classes populaires ; il a été entendu, il a réussi, et nous, nous ne ferions pas une langue, pour transmettre à nos derniers neveux ces incroyables phénomènes moraux et politiques, qui ont frappé d'une longue surprise et nos regards et nos entendements ? (p. 19-20)

La crise de la rhétorique est indissociable d'une crise morale et politique. Mercier dénonce une enflure du discours qui révèle une instrumentation démagogique, mais aussi la volupté sacrificielle du sang et de la mort. L'écrivain exècre ce pseudo-héroïsme dont il moque la prétention à égaler les grands

19. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, GF-Flammarion, 1993, p. 126.

10. Claude Lefort, *Écrire à l'épreuve du politique*, Calmann-Lévy, 1992.

modèles antiques. Il y perçoit une collusion inquiétante et monstrueuse avec le goût de la rue pour la sauvagerie saturnale – on peut lire à cet égard le récit horrifié de l'exécution et du dépeçage de la princesse de Lamballe – et la *publicité* de la mort. Si l'on retrouve la voix informe du cri, c'est parce qu'elle *dit* cette parenté ignoble de l'orateur et de la populace.

Ce sublime décalé joue notamment dans le contraste entre l'exagération dramatique des mots et l'impassibilité glacée, contraste dont Robespierre offre par ailleurs une illustration exemplaire. Mercier saisit, dans les façons de dire de la rue révolutionnaire, l'influence sournoise d'un cynisme philosophique hérité d'une certaine lecture des Lumières, passée trop vite, et mal, dans une conscience collective encore instable, peu préparée à recevoir la leçon de l'émancipation. À cet égard, s'il est sensible aux hurlements animalisés, il l'est peut-être plus encore au blasement progressif du peuple, mâtiné d'un humour noir étranger à sa culture. Le *Tableau de Paris* était plein de sympathie pour la franchise festive et burlesque du rire populaire; *Le Nouveau Paris* relève avec une sorte de curiosité incrédule le dévoiement de ce rire en sarcasme voltairien. Ainsi, les pillages et les destructions de la période déchristianisatrice de la Terreur s'opèrent non dans la rage du fanatisme, mais dans le climat feutré d'« une dérision, une ironie, une gaieté saturnale, bien propre à étonner l'observateur » (p. 552¹¹). Ici, les « insolentes clameurs » (p. 554) ne sont pas du même ordre que les vociférations hurlantes de la foule ivre de massacres décrite ailleurs: la *tonalité* en est différente, bizarrement froide et surtout, elle correspond à la diction des orateurs extrémistes. Le second volume s'ouvre ainsi sur une série de portraits de révolutionnaires où Camille Desmoulins, ami égaré dans la surenchère, est défini comme celui « qui faisait des déclamations sanguinaires avec gaieté » (p. 171). Cette « gaieté », il ne faut pas s'étonner que Mercier finisse par la saisir dans la façon dont le peuple commente l'exécution capitale par excellence, celle du roi :

Son sang coule; les cris de joie de quatre-vingt mille hommes ont frappé les airs et mon oreille; ils se répètent le long des quais; je vois les écoliers des Quatre-Nations qui élèvent leurs chapeaux en l'air: son sang coule; c'est à qui trempera le bout de son doigt, une plume, un morceau de papier; l'un le goûte, et dit: *Il est bougrement salé!* (p. 324)

On est loin des édifiants échanges du Champ-de-Mars: la voix du peuple, ici encore en italiques, est devenue monstrueuse d'insensibilité,

11. Mercier manifeste sa distance par l'emploi d'une formation substantivée rare pour désigner le peuple: la « plébee » (p. 550).

ayant troqué la clarté du rire contre la plaisanterie glaçante qui, d'un seul coup, détraque l'unanimité de la joie publique et oppose sa cruelle dissonance à l'appel de la pitié.

Comment rétablir la justesse des voix? Comment *faire une langue* apte à contrecarrer le poison de l'extravagance langagière? Dans la plupart de ses œuvres, Mercier joue du « copier-coller », recycle ses textes et ceux des autres. *Le Nouveau Paris* échappe d'autant moins à la règle qu'il lui faut se mouler dans la vitesse d'une écriture de l'actuel. C'est pourquoi on retrouvera de nombreux articles du Mercier journaliste, mais aussi des fragments de discours d'assemblée. Il ne faut voir aucune contradiction avec la condamnation du rôle de la presse, car Mercier donne à lire des textes d'avant la Terreur, où il se remet en scène dans la posture du journaliste de l'enthousiasme républicain : contrepoids d'une voix modérée, d'un journalisme de la vertu, de même que sont régulatrices les voix d'orateurs désignés comme justes, souvent disparus, et qui *représentent* bien la voix du peuple parce que leur magistère de parole ne s'est exercé que dans les cadres *légaux* des assemblées, et non dans l'anarchie des clubs ou des sections.

On ne multipliera pas les exemples de ce processus d'*insert* textuel par où l'écriture témoigne à la fois de sa vocation résurrectionnelle et de sa fonction morale et politique de rétablissement du droit par la juste parole publique. On en choisira deux qui peuvent être considérés comme significatifs. Dans le chapitre XIII, intitulé « Club des Jacobins », Mercier réfléchit sur l'inflexion néfaste de la Révolution en 1792 et déplore la dégénération du débat public régulé en fracas informe des voix de factions. Il insère alors un extrait, recomposé, du rapport du conventionnel Mailhe (23 août 1795) relatif aux sociétés populaires : ici, la parole du « sage député », sertie, au discours direct, dans l'écriture propre du *Nouveau Paris*, vient en redoubler la prétention à la régulation civique du langage. Mercier donne un *exemplum* d'éloquence républicaine, qui est aussi un modèle en réduction du magistère littéraire tel qu'il le conçoit¹². Ce « sacre de l'écrivain » passe logiquement par la convocation de maîtres, telle cette « ombre de Rousseau » dont Mercier propose la prosopopée au Panthéon, où le grand homme se plaint des visions sanglantes qu'il est obligé de subir à Paris (p. 677). Ces voix sont celles du peuple, au sens où elles peuvent le représenter, de même que l'écrivain *porte* la voix populaire.

*

12. Souvent, Mercier insère des extraits de ses propres interventions à la tribune. L'une d'elle fait la matière du chapitre CCXXXII (« Sépultures ») dans sa quasi-intégralité.

On conclura en ajoutant que, ce faisant, il la reconstitue largement. Des plaintes de Rousseau, Mercier écrit : « Frappé de ces doléances, j'ai cru qu'il était de mon devoir de les transmettre aux amis de J.-J. Rousseau » (p. 679). Les « doléances » renvoient évidemment aux Cahiers du même nom. Le texte joue sur les délégations de voix pour mieux mettre en évidence l'idéal d'une révolution parlementaire. Du coup, les voix populaires sont filtrées par le tribunal de la raison de l'écrivain-philosophe, associé à ses amis de la Gironde. Entre la confusion du cri, parole animalisée et noyée dans la fureur collective, et ce polissage, on serait en droit de se demander si on entend aussi bien le peuple qu'on aurait pu le croire dans ce *Nouveau Paris*. Ainsi, contrairement à Rétif, Mercier ne s'intéresse guère à la restitution d'une oralité populaire. On ne trouvera pas chez lui, comme chez l'auteur des *Nuits* ou de *La Paysanne pervertie*, de tentatives de transcriptions phonétiques, visant en particulier à restituer le chatoisement des patois de « pays ». Il est vrai aussi que Mercier ne se prétend pas écrivain « plébéien » à la façon affective, pathétiquement participative de Rétif...

On sent surtout, de fait, l'inquiétude de l'écrivain devant l'extraordinaire activité des hommes et des mots. Entendre le peuple en Révolution n'est pas de tout repos, et la menace d'anarchie est toujours suspendue :

Après ce que j'ai vu, l'histoire des hommes est dans ma tête.

J'y ai encore les images et le fracas d'une ville assiégée ; en effet, presque chaque jour les tambours, le rappel, la générale, le cri des sectionnaires, le bruit des armes, la crainte des uns, la joie féroce des autres [...]. (p. 822)

Voilà une tête bien assourdie, et où domine encore le souvenir – tout proche, ne l'oublions pas – de la cacophonie. Le rêve de concorde républicaine de Mercier passe dans *Le Nouveau Paris* comme une urgence : c'est une voix qui a eu peur¹³, et qui livre une histoire sur le vif de l'émotion révolutionnaire dont la leçon est d'abord celle de la perplexité devant une époque qui est allée plus vite que la plume.

13. Faut-il rappeler que Mercier a été emprisonné sous la Terreur et n'a dû son salut qu'à Thermidor ?

Une renaissance romantique : les chansons populaires

MICHEL BRIX*

AU DÉBUT des années 1840, les chansons populaires firent une entrée remarquable dans l'œuvre de plusieurs écrivains majeurs de la littérature française. C'est à pareille époque en effet que Balzac, Nerval et George Sand manifestent leur intérêt pour le patrimoine de la poésie orale. Ainsi, *Pierrette* (1840) s'ouvre sur une scène où un jeune Breton se fait reconnaître d'une de ses compatriotes, exilée à Provins, en fredonnant sous sa fenêtre une chanson de mariée censément originaire de leur région natale. En 1842, Nerval donne au journal *La Sylphide* un long article intitulé « Les Vieilles Ballades françaises », qui évoque dix-sept témoignages de ce patrimoine populaire. Deux ans plus tard enfin, George Sand cite dans le cours de son roman *Jeanne* huit chansons populaires du Berry (cinq au début du chapitre XXI et trois dans le chapitre XXV). Mais il n'y avait pas que Balzac, Nerval et George Sand. À l'époque, c'est tout le monde littéraire parisien qui semble faire part de son engouement pour la muse des paysans : on n'en veut pour preuve que les tomes consacrés à la province dans l'encyclopédie des *Français peints par eux-mêmes*, où apparaissent de nombreux textes et citations de chansons¹.

* Maître de recherches aux Facultés universitaires de Namur.

1. *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* (Paris, L. Curmer) parurent du mois d'avril 1839 au mois d'août 1842 ; les trois volumes consacrés à la province furent publiés en 1841 et en 1842. Voir le relevé de Paul Bénichou dans son ouvrage *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970, p. 144.

Ces expressions, remarquablement contemporaines, du goût pour les productions du peuple se trouvaient préparées de longue date, et Balzac lui-même n'en était pas, nous le verrons, à son coup d'essai. En pareil domaine, c'est l'Allemagne qui avait montré la voie. Certes, on peut trouver, en France, avant le XIX^e siècle, des évocations voire des citations de poèmes populaires – chez Jacques Cazotte, par exemple, comme l'indiquera Nerval² –, mais ces propos avaient été peu remarqués, et surtout n'avaient guère suscité l'émulation. L'ouvrage fondateur est bien allemand : c'est celui de Johann Gottfried Herder qui, au cours des années 1778-1779, avait publié un recueil de *Volkslieder*, où se trouvaient transposées des chansons de plusieurs pays ; l'ouvrage avait connu une édition subséquente sous le titre *Stimmen der Völker in Liedern* (1807). Les trois volumes du *Knaben Wunderhorn* doivent également être mentionnés : rassemblés par Clemens Brentano et Achim von Arnim, ils parurent à Heidelberg de 1806 à 1808. Le jalon suivant nous mène dans les îles britanniques, où Walter Scott rencontra pour la première fois le succès grâce au recueil *The Minstrelsy of the Scottish Border*, dont les volumes furent publiés en 1802 et en 1803.

Observatrice attentive de ce qui se passait outre-Rhin et outre-Manche, Mme de Staël ne manque pas d'évoquer les chansons populaires dans *Delphine* et dans *Corinne*³. De surcroît, son traité *De l'Allemagne* attira également l'attention des lettrés français sur ce patrimoine. « La philosophie est pour les élus, mais la poésie doit être populaire », écrit Germaine de Staël, qui poursuit :

On dira qu'il est très aisé de faire des contes de revenants pour effrayer les enfants. Il faut beaucoup de talent pour arriver même à ce but... Toutes les fictions à la fois poétiques et populaires sont tellement admirables qu'il y a peu d'exemples qu'elles aient été composées par ceux qui les racontent. Le premier mot, le premier fait, origine de l'invention, se perd dans la nuit des temps. La tradition orale les a transmis et chez tous les peuples on trouve cette sorte de mythologie nationale, qui s'attache à l'histoire et à la religion, comme un luxe de croyance. C'est là véritablement où la poésie doit puiser⁴.

-
2. Voir G. de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1984, p. 1077-1081.
 3. Voir notamment dans *Delphine* le passage où M. de Belmont, sa femme et sa fille chantent « un air des moissonneurs du Languedoc » dont l'auteur cite le « refrain villageois » (Troisième partie, lettre VIII).
 4. Ces passages se trouvent dans des variantes manuscrites de *De l'Allemagne* (voir Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, *op. cit.*, p. 55-56).

L'influence des Schlegel est très manifeste en ces lignes, qui indiquent que l'avenir d'une littérature nationale se fonde sur la connaissance et la réhabilitation de ses traditions populaires⁵. Senancour, Chateaubriand et Nodier tenaient aussi en haute estime la poésie orale, celle « qu'on ne chante que dans les hameaux⁶ », et comme Mme de Staël ils incitèrent leurs contemporains à s'inspirer de ce trésor populaire. Chateaubriand prêcha même d'exemple en évoquant plusieurs chansons, parmi lesquelles la fameuse chanson de l'Émigré, ou du Montagnard émigré (« Combien j'ai douce souvenance [...] »), composée sur un air que l'auteur affirme avoir découvert en Auvergne.

L'enjeu était évidemment de taille : il fallait restituer à la poésie le crédit qu'elle avait perdu, quand, à la suite de la Querelle des Anciens et des Modernes, on ne vit plus dans les vers qu'une activité dépourvue de signification majeure, voire une récréation destinée aux oisifs.

Mais ces appels à tirer de l'obscurité le patrimoine populaire français ne recueillirent pas d'écho immédiat et seule la poésie étrangère trouva grâce d'abord aux yeux des érudits. Claude Fauriel donne en 1824 et en 1825 deux volumes très remarquables de *Chants populaires de la Grèce moderne*. En 1825 paraît aussi un recueil de Loève-Veimars intitulé *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse*. L'année suivante, Nicolas-Louis Artaud procure la traduction française des *Chants populaires des frontières méridionales de l'Écosse recueillis et commentés par sir Walter Scott*. C'est peu après cet ouvrage que vient la première mention par Balzac d'une chanson populaire, une « ballade du Capitaine » dans un roman qui doit beaucoup, précisément, à Walter Scott : *Le Dernier Chouan* (1829)⁸. Les deux étapes ultérieures, essentielles, sont le tome II de *L'Ancien Bourbonnais* d'Achille Allier (1837)⁹ et le *Barzaz-Breiz* (1839) de Théodore Hersart de La Villemarqué – ouvrage consacré à la tradition populaire bretonne, partiellement apparentée au patrimoine français.

Au cours des années 1840-1850, encouragés par l'exemple de Balzac – bientôt imité, nous l'avons vu, par Nerval, George Sand et plusieurs collaborateurs

5. Voir G. de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, 1989, p. 283-284.

6. Ch. Nodier, *Essai d'un jeune barde*, Paris, An XII (1804), p. 109. Sur Senancour, voir l'ouvrage cité de Paul Bénichou, p. 54.

7. Chanson publiée pour la première fois dans le *Mercure* du 31 mai 1806, puis insérée en 1826 dans les *Aventures du dernier Abencérage*. Sur cette chanson, voir également ci-après.

8. *La Comédie humaine*, éd. dirigée par P.-G. Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 1177-1178.

9. Le t. I était paru à Moulins en 1833 ; le t. II, continué par Adolphe Michel, comprend un « Voyage pittoresque », paginé à part et où l'on trouve des chansons.

des *Français peints par eux-mêmes* –, les érudits sont de plus en plus nombreux à s'intéresser à la muse populaire. En 1843, l'éditeur Delloye fait paraître trois grands volumes luxueusement imprimés et illustrés, sous le titre *Chants et chansons populaires de la France*; entre 1846 et 1852, Dumersan publie plusieurs volumes de *Chansons et rondes enfantines* et de *Chansons nationales et populaires de la France*¹⁰. Cette redécouverte du patrimoine folklorique prend même un caractère de plus en plus officiel. En date du 21 mai 1845, un arrêté de Narcisse-Achille de Salvandy, ministre de Louis-Philippe, institue une Commission des chants religieux et historiques de la France, et la place sous la direction du poète breton Émile Souvestre.

La révolution de 1848 interrompt cette collecte, qui semble au reste n'avoir été entreprise qu'en Bretagne. Le projet sera remis sur le métier peu avant la proclamation du second Empire. Le 13 septembre 1852, un décret de Louis-Napoléon, rendu sur la base d'un rapport du ministre de l'Instruction publique, Hippolyte Fortoul, prescrivait la formation d'un *Recueil des poésies populaires de la France* et confiait le travail à un Comité où figuraient, entre autres, Ampère, Sainte-Beuve, Nisard et Mérimée. Quelques mois plus tard parurent les « Instructions » du Comité, rédigées par Jean-Jacques Ampère à l'intention des préfets, qui avaient charge de les faire circuler dans leur département et d'en informer les collecteurs locaux. Jusqu'à la mort de Fortoul, en 1856, une importante documentation fut envoyée de toutes les régions de France, mais elle resta inédite; elle forme six volumes in-folio au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

Si l'on croit Nerval, en 1842, les vieilles ballades françaises offrent le témoignage de « la vraie poésie¹¹ ». La faveur de la chanson populaire fut telle, en effet, que les écrivains du XIX^e siècle la firent accéder au rang de « modèle » esthétique. À la suite de Herder, tous les romantiques ont vu dans les *Volkslieder* anonymes des créations spontanées de l'âme populaire, du génie collectif, du *Volksgeist*. Ainsi, pour Claude Fauriel, les chansons de la Grèce moderne, que « tout Grec comprend et sent avec amour », constituent « l'expression directe et vraie du caractère et de l'esprit national ». La poésie populaire vit, « non dans les livres, d'une vie factice et qui n'est souvent qu'apparente, mais dans le peuple lui-même, et de toute la vie du peuple¹² ». Elle constitue « l'effusion spontanée du

10. Voir Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 166-169.

11. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, p. 756.

12. Cl. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne recueillis et publiés avec une traduction*

génie populaire¹³», «la voix même du peuple dans ses jours d'émotion profonde», ajoute Xavier Marmier¹⁴. Elle est aussi un pur produit de la nature. Fauriel poursuit en ces termes, dans le «Discours préliminaire» des *Chants populaires de la Grèce moderne*:

Entre les arts qui ont pour objet l'imitation de la nature, la poésie a cela de particulier, que le seul instinct, la seule inspiration du génie inculte et abandonné à lui-même y peuvent atteindre le but de l'art, sans le secours des raffinements et des moyens habituels de celui-ci, au moins quand ce but n'est pas trop complexe ou trop éloigné. C'est ce qui arrive dans toute composition poétique qui, sous des formes premières et naïves, si incultes qu'elles puissent être, renferme un fond d'idées vraies ou belles. Il y a plus : c'est précisément ce défaut d'art ou cet emploi imparfait de l'art, c'est cette espèce de contraste ou de disproportion entre la simplicité du moyen et la plénitude de l'effet, qui font le charme principal d'une telle composition. C'est par là qu'elle participe, jusqu'à un certain point, au caractère et au privilège des œuvres de la nature, et qu'il entre dans l'impression qui en résulte quelque chose de l'impression que l'on éprouve à contempler le cours d'un fleuve, l'aspect d'une montagne, une masse pittoresque de rochers, une vieille forêt; car le génie inculte de l'homme est aussi un des phénomènes, un des produits de la nature¹⁵.

Faisant contrepoids à la civilisation, corruptrice, s'offre la vie du peuple, et spécialement des paysans, reflétée dans leurs chansons. Selon une argumentation qui doit beaucoup à Rousseau (ce qui existait à l'origine est forcément ce que l'humanité avait de *meilleur*), c'est là qu'est le dernier refuge de la pureté, de l'authenticité, de l'homme «naturel». Une cloison étanche semble avoir de tout temps séparé, en France, les ouvrages réalisés par les classes cultivées d'une part, et de l'autre, les productions populaires. Aux yeux des romantiques, celles-ci constituent une création collective qui, depuis les temps immémoriaux, n'a pas varié. Tandis que la langue se perfectionnait et que les siècles donnaient naissance à des œuvres aux formes sans cesse renouvelées, la tradition populaire se perpétuait obscurément : transmis par la seule force de la mémoire d'une génération aux suivantes, ses monuments conservaient, à travers les âges, leur caractère primitif. On assiste ainsi, pendant le XIX^e siècle, au développement

française, des éclaircissements et des notes, Firmin Didot, t. I, 1824, p. xxv. Voir aussi l'ouvrage de Miodrag Ibrovag, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Didier, 1966.

13. Cl. Fauriel, *op. cit.*, t. I, p. LXXXIX.

14. *Revue de Paris*, 26 décembre 1841.

15. Cl. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne [...]*, *op. cit.*, t. I, p. CXXVI.

d'une pensée qui se fonde sur l'équivalence sémantique établie entre le terme *poétique* et des mots tels que *populaire*, *authentique*, *oral*, *primitif*, *originel*, – tous vocables appréhendés comme des antonymes de *savant* ou de *cultivé*. S'impose, en quelque sorte, une thèse selon laquelle plus on serait savant, ou civilisé, moins on serait poète. C'est ce que suggérait déjà Mme de Staël dans *De l'Allemagne*: « [...] les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poètes que les gens de bonne compagnie¹⁶ ».

Cet intérêt avéré du XIX^e siècle pour les chansons populaires trouve aussi sa source dans un esprit historique nouveau, qui ne limite plus l'histoire aux faits et gestes des monarques mais s'attache à prendre en compte le peuple tout entier. Depuis la Révolution, celui-ci est présenté comme un acteur à part entière des événements du passé. La renaissance des littératures populaires doit beaucoup à ce changement des mentalités : témoin le succès de l'œuvre de Walter Scott, à la fois fondateur du roman historique et collecteur des chants populaires écossais. S'il était complet, un recueil des chansons grecques, écrit Fauriel, « serait [...] la véritable histoire nationale de la Grèce moderne¹⁷ ». De même, l'historien allemand Niebhur présente, dans son *Histoire romaine*, les récits de Tite-Live comme le réceptacle de chants populaires indigènes. Par analogie, on échafauda aussi, à la suite du philologue allemand Wolf, des théories faisant dériver les œuvres d'Homère de chants populaires composés par une pluralité d'auteurs qui ne vécurent pas nécessairement à la même époque et réunis en deux longs poèmes, par des arrangeurs, ou *diaskevestes*, alexandrins. Les récits de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* seraient fondés sur des chants populaires anonymes, transmis au fil des siècles par la mémoire collective¹⁸.

Langue du cœur et des souvenirs, les chansons folkloriques réveillent aussi, à l'intérieur de chacun, les impressions des premières années. Exilée à Provins, la petite Bretonne Pierrette, héroïne de Balzac, en fait l'expérience lorsque Brigaut vient fredonner sous ses fenêtres, on l'a déjà évoqué, une chanson de mariée de son pays natal :

Cette musique nationale [...] chantée au milieu d'une petite ville de la Brie champenoise, devait être pour une Bretonne le sujet d'impérieux souvenirs,

16. *De l'Allemagne*, cité par P. Bénichou, *op. cit.*, p. 55.

17. Cl. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne [...]*, *op. cit.*, t. I, p. xxv.

18. Voir mon article « La Question homérique et le débat sur l'épopée médiévale et les chansons populaires au XIX^e siècle », *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, actes du colloque de Grenoble, édités par Françoise Létoublon et Catherine Volpilhac-Augier avec la collaboration de Daniel Sangsue, Honoré Champion, 1999, p. 473-484.

tant elle peint fidèlement les mœurs, la bonhomie, les sites de ce vieux et noble pays. Il y règne je ne sais quelle mélancolie causée par l'aspect de la vie réelle qui touche profondément. Ce pouvoir de réveiller un monde de choses graves, douces et tristes par un rythme familier et souvent gai, n'est-il pas le caractère de ces chants populaires qui sont les superstitions de la musique, si l'on veut accepter le mot superstition comme signifiant tout ce qui reste après la ruine des peuples et surnage à leurs révolutions¹⁹ ?

Autant dire que les ballades populaires, qui s'apparentent souvent du reste à des chansons de nourrice, entendues dès le berceau, seront appelées à jouer un rôle essentiel dans l'autobiographie, entreprise de résurrection du passé personnel. *Les Faux Saubniers*, *Angélique*, *La Bohème galante* et *Sylvie*, récits de Nerval, font ainsi passer la recherche de l'identité et des racines de l'auteur par la collecte des « Chansons et légendes du Valois ». Retrouvées dans le monde de l'enfance, les chansons contribuent à la lente émergence de fragments du passé de l'écrivain.

Autre facteur de l'intérêt pour la littérature populaire : celle-ci conserve les superstitions et les légendes du temps jadis, et laisse ainsi ouverte la porte au fantastique. Dans l'introduction au *Barzas-Breiz*, Hersart de La Villemarqué note que les textes recueillis gardent des traces nombreuses du passé pré-chrétien de la Bretagne : les évocations de fées, de nains, de sorciers, de transformations diverses, de prodiges, de sorts et de prophéties du *Barzas-Breiz* se rattachent à l'ancienne mythologie celtique. Une observation analogue pouvait être faite à la lecture du recueil de Walter Scott, qui témoignait que les chansons et ballades populaires de l'Écosse appartenaient originellement aux cultes magiques du paganisme. *L'Histoire de ma vie* de George Sand décrit le chant d'un porcher en ces termes : un « chant étrange, qui doit, comme celui des bouviers de notre pays, remonter à la plus haute antiquité... Cela est triste, railleur et d'un caractère effrayant comme un sabbat de divinités gauloises²⁰ ». Enfin, présentant les chansons qu'il a recueillies dans le Valois, Nerval insiste également sur la présence, dans ces textes, de manifestations du surnaturel : ici, ce sont de belles mortes qui ressuscitent, là des épouses qui se muent en vampires, ailleurs encore on reconnaît la « terrible Némésis au chapeau bordé d'argent²¹ ».

19. H. de Balzac, *La Comédie humaine*, éd. citée, t. IV, 1976, p. 31.

20. George Sand, *Ceuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 817.

21. G. de Nerval, *Ceuvres complètes*, éd. citée, t. III, 1993, p. 575.

Plus encore : expressions de l'humanité dans sa pureté originelle, les chansons populaires donneraient par surcroît à connaître les origines, musicales, du langage et de toute poésie. « Avant d'écrire, chaque peuple a chanté ; toute poésie s'inspire à ces sources naïves²² » : ainsi débute en 1842 l'article de Nerval ; les collectes qui vont commencer permettront – c'est toujours Nerval qui parle, cette fois dans *La Bohême galante* – d'« étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue²³ ». La redécouverte du patrimoine folklorique permet d'accomplir de la sorte une espèce de saut dans le passé, et de revenir en-deçà non seulement du classicisme versaillais mais aussi de la rupture, très ancienne en France, entre la poésie et la musique. Il faut travailler à retrouver l'alliance perdue des vers et de la lyre : c'est la voie que Nerval, qui se réclame ici encore de la caution de Rousseau, préconise pour renouveler la poésie française : en témoignent notamment les sonnets des « Chimères » et les considérations de *La Bohême galante* sur l'entreprise wagnérienne²⁴.

Nerval ne manque pas non plus d'intégrer la question des patois et des chansons populaires dans la réflexion sur le langage originel. Rejoignant les romantiques allemands, Gérard considère que l'Inde est la « mère de nos civilisations européennes²⁵ » et il rattache le patrimoine folklorique au fonds oriental et aux origines mêmes de la civilisation. On connaît la fameuse lettre à Cavé du 31 mars 1841 : « L'étude que j'ai faite depuis quinze ans des histoires et des littératures orientales m'aidera à démontrer dans les patois mêmes de nos provinces celtiques des affinités extraordinaires avec les langues portugaises, arabes (de Constantine), franques, slaves et même avec le persan et l'hindoustani²⁶. » L'année suivante, dans « Les Vieilles Ballades françaises », il suggère, à propos de la chanson « Dessous le rosier blanc » : « Où cela se passe-t-il ? Peu importe ! Ce serait si l'on voulait la fille d'un sultan rêvant sous les bosquets de Schiraz ». Le texte de « Ce sont les filles de La Rochelle », qui évoque « les mers du Levant », lui inspire la réflexion suivante : « Mais où trouver une composition et une imagination plus orientale que dans cette chanson de mariniers ? ».

22. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, p. 754.

23. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, p. 278.

24. Voir *ibid.*, p. 271-272. L'entreprise wagnérienne était au centre de nombreux débats en France au milieu du XIX^e siècle, notamment pour être fondée sur le projet de restaurer l'alliance entre la poésie et la musique. Certains critiques, avec lesquels Nerval ne s'accordait pas, refusaient l'idée que le poète devînt un « parolier ».

25. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1202.

26. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1378.

Enfin « Joli tambour » et « Jean Renaud » sont « [d]eux charmantes chansons, qui ont comme un parfum de la Bible²⁷ ».

Enfin, il faut évoquer les assimilations qui ont été faites, au XIX^e siècle, entre les chansons populaires et la littérature du Moyen Âge. Michel Crouzet a indiqué dans sa communication que, à en croire Courier, la langue du peuple, c'était l'ancien français. Pareille thèse peut être rattachée à certains débats contemporains. Les hypothèses de Wolf avaient placé, nous l'avons rappelé, les chansons populaires à l'origine des épopées homériques. Aux yeux des érudits de l'époque romantique, toutes les chansons de gestes auraient connu la même genèse, et seul le travail d'un arrangeur séparerait un recueil de ballades d'une épopée construite. Ainsi Chateaubriand ne craignait pas d'affirmer que la *Chanson de Roland* constituait en France l'idéal de la poésie populaire²⁸. L'analogie aidant, on va encore plus loin. L'origine populaire de l'épopée une fois établie, c'est toute la littérature médiévale qui se trouve annexée à cette même tradition :

Dans les temps anciens, cette poésie [la poésie populaire] éclate par des accents enthousiastes, par des cris de guerre ou des hymnes pieux. Au moyen-âge, le ménestrel, le *fiddler* ambulante, porte la fiction naïve de village en village ; le château se la fait redire dans une de ses grandes salles, et le bourgeois l'apprend dans une de ses veillées. Nulle poésie n'a cueilli plus de fleurs le long de sa route. Elle a une lyre où vibrent toutes les passions, où toutes les idées ont leur corde d'argent ou leur corde d'airain. Les fées l'ont prise à son berceau, les sylphes l'ont entourée de leurs prestiges. Toute jeune, elle a été recevoir le don des Péris. Elle s'est épanouie comme une belle plante au soleil d'Orient ; elle a connu le palais moresque avec ses soupirs d'amour, et les jardins de Grenade avec leurs parfums d'oranger. Toute jeune aussi, elle a rêvé ses plus beaux rêves chevaleresques, Arthur et la Table Ronde, Lancelot du Lac avec sa belle Genève [*sic*], Charlemagne et le pieux Roland, le Saint-Graal et ses pieux mystères. Ouvrez-lui donc la lice ; c'est une héroïne qui a été sur le champ de bataille avec Bernard del Carpio ou Cid le Campeador²⁹.

27. *Ibid.*, p. 755, 760, et *Œuvres complètes*, t. III, p. 570.

28. Voir l'*Essai sur la littérature anglaise*, Paris, 1844, t. I, p. 117, ainsi que P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, *op. cit.*, p. 58.

29. Xavier Marmier, « De la poésie populaire », *Revue de Paris*, 26 décembre 1841 (ce texte a paru aussi dans l'introduction aux *Chants populaires du Nord* parus chez Charpentier en 1842).

Des amalgames semblables apparaissent dans les cours de Michelet, qui donnent les trouvères et les troubadours pour exemples de poètes populaires³⁰, ainsi que dans certains commentaires de Nerval qui, dès 1838, rapproche les chansons du XII^e siècle des « bourrées, rondes et romances que l'on entend encore dans nos campagnes³¹ », puis en 1845 décrit le poème de Cazotte intitulé *Les Prouesses inimitables d'Ollivier, marquis d'Édesse* (1763) comme « une imitation des anciens fabliaux chevaleresques, traitée [...] dans le style populaire³² », enfin affirme en 1852 que la collecte officielle qui s'institue permettra de recueillir, pêle-mêle, « des ballades franques, normandes, des chants de guerres, des guerz bretons, des noëls bourguignons et picards³³ ». Autre témoignage de cette identification : le *Barzas-Breiz* qui insiste sur les rapports existant entre la littérature du Moyen Âge et les chants bretons et suggère même à plusieurs reprises que ceux-ci sont antérieurs aux œuvres médiévales correspondantes. Ainsi, à propos du *Laüstic* de Marie de France, que La Villemarqué a rapproché d'un chant breton sur le rossignol :

Cette ballade [« Le Rossignol »] étant connue de Marie de France, et déjà populaire à l'époque où vivait ce charmant trouvère, qui l'a imitée, nous n'hésitons pas à la croire antérieure au treizième siècle³⁴.

Largement répandues dans les imprimés, ces confusions auront la vie dure, même si Jean-Jacques Ampère, dans ses *Instructions* envoyées aux préfets en 1853, demandera de faire la distinction entre poésie populaire et poésie médiévale. Au XX^e siècle, un médiéviste comme Edmond Faral consacra encore toute son œuvre à montrer que les créations littéraires en ancien français ne se trouvent pas issues d'un fonds folklorique « national », mais bien des traditions latines et savantes dont leurs auteurs avaient été nourris. De surcroît, il ne s'agit pas, on l'aura deviné, de la seule erreur des romantiques sur le chapitre de la poésie populaire. Loin de là, même. Ainsi Chateaubriand cite dans *Génie du christianisme* et dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* des « chansons popu-

30. Voir le « Cours d'histoire romaine » de 1829-1830 (15^e leçon), d'après les notes de Monin conservées à la Bibliothèque de l'École normale (ouvrage cité par Paul Viallaneix dans *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Delagrave, 1959, p. 131).

31. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, p. 449. Il s'agit de l'article sur « Les Bayadères à Paris », où Gérard fait le lien entre les chansons du Moyen Âge, les chansons populaires et la musique orientale.

32. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1079-1080.

33. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, p. 284.

34. *Barzas-Breiz*, p. 151 (cité par Michel Zink dans *Le Moyen Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'œil*, De Fallois, 1996, p. 122-123).

lares » qui n'ont rien de populaire puisqu'elles appartiennent en fait à des livrets d'opéra-comique ou à des répertoires de cantiques religieux³⁵. Quant à la fameuse « Romance de l'émigré », elle n'est qu'un pastiche – l'auteur ayant composé lui-même les vers sur une musique qu'il n'avait sans doute même pas entendue en Auvergne³⁶. Balzac, quant à lui, semble n'établir aucune distinction entre les chansons populaires et les romances sentimentales à la mode³⁷. Nerval, enfin, va jusqu'à suggérer qu'on peut assimiler les vieilles ballades françaises aux oratorios du XVIII^e siècle, aux opéras du XVII^e ou au plain-chant d'église³⁸.

Ces amalgames hâtifs et ces confusions attestent une connaissance plus qu'incertaine, voire tout à fait erratique, de ce patrimoine oral qu'on idéalise. Le nom de Rousseau ne se rencontre point par hasard en ce dossier. On est en effet en pleine utopie. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, toute production poétique inspirée par la muse populaire ne semble pouvoir être qu'admirable. Tout ce qui se rattache au peuple fait l'objet d'un ferveur sans pareille. Sous le voile de la Zingara, la *Consuelo* de George Sand réalise le rêve, formulé par Lamennais, Liszt et les saint-simoniens, d'une musique médiatrice entre le peuple et Dieu. L'auteur de *Consuelo* et de *Jeanne* croit à la supériorité foncière des gens du peuple par rapport aux bourgeois et aux nobles : le monde paysan possède à ses yeux un supplément d'âme, issu du contact privilégié qu'il entretient avec la nature ; la pureté, la sainteté, l'héroïsme, constituent ses apanages. De telles assertions ne vont pas, chez George Sand encore, sans un engagement idéologique. C'est le temps du peuple-Dieu, sacralisé et vu comme l'expression du Souverain Bien. On est avant 1848, date qui marquera chez la plupart des écrivains romantiques, Hugo excepté, la fin de cet engouement général et largement irrationnel, de cette sorte d'état de grâce du peuple. Viendront ensuite, dans la foulée des émeutes parisiennes de juin 1848 et de l'échec de la II^e République, le temps des désillusions, que George Sand essaiera d'oublier dans sa retraite de La Châtre et dans la pratique du roman

35. Voir P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 58-59.

36. Voir *ibid.*, p. 59-66.

37. Dans *Pierrette*, l'auteur prétend que la chanson de Brigaut a été publiée par un certain « Bruguière, un compositeur à qui nous devons de charmantes mélodies » (*La Comédie humaine*, t. IV, p. 31). Dominique-Édouard Bruguière (1793-1863) était un compositeur de romances. Balzac a trouvé le texte de la chanson citée dans *Pierrette* au tome II (1824) des *Étrennes lyriques* publiées par Romagnesi et Bruguière, où cette pièce est donnée comme « imitée d'un vieil air breton ». On n'a donc aucune certitude que les paroles sont originales. (Note rédigée avec l'aide d'Éric Bordas et de Stéphane Vachon.)

38. Voir G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, p. 281.

champêtre, et aussi le temps d'une attitude intellectuelle plus critique. On prendra notamment conscience de la nécessité de définir ce qu'est le « peuple », étiquette commode qui recouvre une réalité très complexe – les paysans n'ayant par exemple pas grand chose en commun avec les artisans installés dans les villes ou avec les ouvriers. Et on ne se privera pas non plus, à l'instar d'un Baudelaire ou d'un Flaubert, de railler la naïveté du romantisme socialiste, ou socialisant, d'avant 1848. Mais pareille idéalisation, fût-elle naïve, était sans doute la contrepartie à acquitter pour que l'on considérât, enfin, le peuple comme une réalité digne de la plume des auteurs littéraires.

Voix et inspiration de l'aède romantique, ou quelques représentations d'Homère

BARBARA DIMOPOULOU*

L'un, Homère, est l'énorme poète enfant.
Le monde naît, Homère chante.

Victor Hugo, William Shakespeare

N IETZSCHE consacre la leçon inaugurale de son cours de 1869 à Bâle à la *Personnalité d'Homère*. Les paroles du philosophe revendiquant sa qualité de philologue peuvent introduire, non pas un débat sur la *question homérique* – Nietzsche lui-même préfère en fin de compte déplacer le problème de la philologie à la philosophie – mais le débat dans lequel le romantisme européen, depuis au moins le XVIII^e siècle¹, s'est impliqué, dans un esprit qui lui est propre, sur le rapport entre Homère et le peuple. Philologues et écrivains de la période romantique participent à former certaines représentations de l'aède, mot quasiment synonyme de *barde*, de *trouvère*, voire de *conteur* à en juger par les comparaisons entre Homère et Ossian², quand ce ne sont pas des rapprochements entre les poèmes homériques et les chansons de geste. Nodier parle bien « de l'Odyssée aventureuse du *Petit Poucet* », de « l'Ulysse, l'Othello, le Figaro des enfants » et caractérise les *Contes de fée* de Perrault d'« épopées en miniature³ ». Du concept globalisant au personnage historique

* Docteur ès lettres et chargée de cours à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle.

1. Voir *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Honoré Champion, 1999.
2. Voir A. Tedeschi, *Ossian «L'Homère du Nord» en France*, Milano, Tipografia sociale, 1911.
3. «Du fantastique en littérature» (1831), *Œuvres de Ch. Nodier*, 1832-1837, Slatkine Reprints, 1968, t. V, p. 98.

à l'existence incertaine, contestée, idéalisée, *Homère* deviendra un mot-clé qui permettra une nouvelle approche de la poésie comme création populaire, avant de s'imposer comme un des prototypes romantiques du peuple poète, aux traits bien précis.

Homère et la poésie populaire

Légendes et mystifications s'entremêlent avec les recherches les plus hautement érudites pour brosser le portrait d'Homère, considéré par certains comme le père de la poésie populaire. Les propos de Nietzsche se lisent comme un bilan de ce vaste problème d'Homère perpétué depuis Aristarque et permettent de remonter le courant du XIX^e siècle qui ne l'a guère envisagé de façon unanime :

La personnalité d'Homère est-elle devenue peu à peu une nébuleuse vide parce qu'on n'était pas capable de la saisir? Ou la naïveté populaire a-t-elle alors incarné toute la poésie épique en Homère pour se la représenter sous ses traits? *A-t-on fait ainsi d'une personne un concept, ou d'un concept une personne?* Telle est la véritable «question homérique», dont le centre est le problème de sa personnalité. [...] Dans sa globalité, cette idée de poésie populaire a quelque chose d'enivrant; c'est un plaisir de nature artistique que de sentir se déchaîner la puissance des qualités du peuple [...]. Mais, dès que l'on voulait étudier de plus près cette idée, on ne pouvait s'empêcher de mettre à la place de l'*âme populaire* créatrice une *masse populaire* créatrice, toute une série de poètes populaires sans dimension individuelle mais tout entiers entraînés par le flot de l'âme populaire et sa force visionnaire, remplis de l'inépuisable imagination du peuple⁴.

Dans ce texte polémique, Nietzsche s'applique à défendre l'utilité, pour lui incontestable, des travaux philologiques sur Homère quelle que soit la thèse qui y est soutenue. Nous y isolons la question fondamentale qui déclenche la réflexion de Nietzsche sur ce qu'Homère a pu représenter au XIX^e siècle, parce qu'elle se trouve, ne serait-ce qu'implicitement, au fondement des divergences entre ceux qui voient en Homère un individu et ceux qui voient en lui le symbole ou l'incarnation du génie populaire :

Y a-t-il des différences caractéristiques entre les productions d'un *individu génial* et celles de l'*âme poétique d'un peuple*? [...] Dans toute l'esthétique

4. *Sur la personnalité d'Homère*, Le Passeur, 1992, p. 24-26.

moderne, rien n'est plus dangereux que d'opposer *poésie populaire* et *poésie individuelle* ou, comme on dit aussi, poésie artistique⁵.

Le rapport entre *peuple* et *génie* ressurgit tout au long du XIX^e siècle⁶. Il vient souvent intercepter la réflexion des écrivains sur Homère de sorte qu'il neutralise, dans l'optique qui est ici la nôtre, la polémique sur l'existence ou non d'Homère, puisqu'il y intronise l'élément *peuple*.

Nietzsche, dans son cours, ne fait le procès de personne. Il y loue même, alors qu'il est anti-wolfien, l'audace de Wolf qui a porté la discorde à son comble en émettant, dans ses célèbres *Prolegomena ad Homerum* (1795), puis dans les préfaces de ses recensions homériques, l'hypothèse de la non-individualité d'Homère étayée par l'idée de l'assemblage progressif des épopées connues sous ce nom emblématique. Similaire à celle de Nietzsche, mais plus sévère, est l'attitude du folkloriste Arnold van Gennep. Dans *La Question d'Homère* (1909), étude qui se veut aussi bilan, il accuse les « continueurs de Wolf » du siècle précédent de manque de rigueur et de clairvoyance au sujet du « populaire » qui a certes, selon lui, « quelque chose de trompeur », mais qui ne doit en aucune façon être confondu avec « anonyme ». La balance penche, pour Van Gennep, du côté du *génie*, puisque les poèmes homériques « sont dus en majeure partie à un poète de génie, lequel a utilisé des légendes populaires plus anciennes, mais en en faisant une synthèse harmonieuse⁷ ». Homère, donc, n'est pas le peuple dont l'expression directe se trouve dans ces chants antiques ; Homère s'inspire du peuple et c'est le peuple qui s'empare d'Homère et le répand, qui l'adopte et le fait sien en le transformant. Le peuple se reconnaît dans ces créations, mais il n'en est pas l'auteur qu'on aurait voulu qu'il soit.

Les traits que le romantisme attribue au peuple : naïveté, simplicité, spontanéité, pureté, inventivité, sublimité, bref tout ce qui peut rattacher une entité aussi insaisissable que le peuple à la nature et à la force, sont les caractéristiques esthétiques que le romantisme novateur a le plus admirées dans les poèmes homériques revisités. *Originel* et *original* se joignent pour propulser l'idée d'une poésie sans règles, puisque primitive, fondamentale, qui déserterait enfin les cabinets d'élaboration de la poésie savante. La lecture d'Homère sous cet aspect-là était à la fois un retour aux temps de la fondation de l'art qui s'ignore

5. *Idem*, p. 27-28.

6. Voir Michelet, *Le Peuple* (1846) et Hugo, *William Shakespeare* (1864).

7. *La Question d'Homère*, suivi d'une bibliographie critique par A.-J. Reinach, Mercure de France, s.d., p. 60.

encore comme tel et un projet de redéfinition de la création poétique. Selon Alexis Pierron⁸, Homère « ne s'explique que par lui-même. Chez lui, tout est primitif et naïf; tout doit être pris à la lettre: point d'arrière-pensées, point d'allégories, point de symboles⁹ ».

L'art sans art

C'est justement l'idée que Schiller développait, l'année même de la parution des *Prolégomènes*, dans son article sur la poésie naïve (« Du naïf »): « Le génie ne justifie sa qualité de génie qu'en triomphant des complications de l'art par de la simplicité. Il ne procède pas selon des principes reconnus, mais par intuitions et par sentiments. » Homère et Shakespeare sont les deux noms qui illustrent la catégorie des poètes « naïfs » procédant selon ce principe de l'art sans art. Schiller, dès l'ouverture de ce texte sans prétention philologique, place sa réflexion purement esthétique sur le naïf sous le signe de la nature considérée, entre autres, « chez les enfants, dans les mœurs des paysans et dans celles du monde primitif ». Selon lui, « il faut qu'il [l'intérêt pour la nature] soit, au sens le plus large du mot, naïf, c'est-à-dire que la nature y soit en contraste avec l'art et qu'elle humilie celui-ci ». Le peuple-nature est pris par Schiller comme objet et point comme sujet de l'art. Quant à la question du peuple poète, elle n'y est pas explicitement posée. Néanmoins, le contexte immédiat dans lequel est faite une allusion à Homère, nous met en droit de nous interroger sur l'identification du poète naïf avec son objet :

Le poète d'un monde juvénile, naïf et riche par l'esprit [...] est froid, indifférent, renfermé; il n'a rien de familier. [...] La sèche vérité avec laquelle il traite son objet semble être fort souvent de l'insensibilité. L'objet le possède entièrement [...]. Il est l'œuvre et l'œuvre c'est lui [...]¹⁰.

Dans la dernière partie de son essai, Schiller fait de la poésie naïve un don de la nature et la situe aux antipodes de tout ce qui est analyse. Ce qui oppose

18. Grand exégète d'Homère, ayant fourni, selon Reinach (*idem*, p. 64), l'édition française la plus complète des œuvres homériques au XIX^e siècle.

19. L'Illiade d'Homère, « Introduction à l'Illiade », Librairie Hachette, 1883, t. I, p. XXXVII. La lecture de Nodier est analogue: « Je n'ai pas douté un instant, sur la foi d'Homère, de la difforme réalité de son Polyphème, type éternel de tous les ogres [...] » [*La Fée aux miettes* (1832), Préface, Garnier frères, 1961, p. 168.]

10. Citations tirées de *Poésie naïve et poésie sentimentale (1795-1796)*, Aubier, 1947, p. 83, 59, 61, 105 et 107 respectivement.

la poésie naïve à la poésie sentimentale c'est que la seconde naît de la réflexion qui s'autoalimente, tandis que la première émane des sens et se trouve liée à la « faculté réceptive » de l'homme. Cette idée était déjà présente dans *La Science nouvelle* (1725) de Giambattista Vico qui traite « De la découverte du véritable Homère¹¹ ».

Vico, bien avant Wolf et de façon beaucoup plus catégorique, met à l'épreuve les idées véhiculées par le classicisme sur Homère souvent altéré par des traductions lénifiant son *esprit barbare*, voire son *mauvais goût*. Le retentissement des idées du philologue allemand fut immédiat en France¹², alors que celles de Vico ont dû attendre leur traduction-adaptation par Michelet en 1827. Pierre Giguet, dans la critique qu'il a consacrée à Vico, a le mot juste : « Vico n'est point le seul à contester l'existence d'Homère, il est le seul à l'idéaliser¹³ ».

Rhapsodes ou aèdes

Ces musiciens ou ces chanteurs étaient sans doute les *rhapsodes* ou hommes vulgaires qui *savaient par cœur les poèmes homériques*. 11° Homère n'écrivit aucun de ses poèmes [...]. 12° Les *rhapsodes* s'en allaient aux *marchés* et aux *fêtes* des villes de la Grèce, *chantant les poèmes d'Homère*. 13° Le nom de *rhapsode* est composé de deux mots qui signifient *ceux qui recueillent les chants*. On prétend aussi que ομηρος, qui signifie *garant*, est dérivé, dit-on de ομου, *simul*, et de ειρειν, *connectere*, parce que le *garant* est celui qui lie le créancier au débiteur ; mais cette étymologie est aussi forcée, que l'autre, représentant Homère comme *liant ensemble* ou *composant des fables*, est naturelle. [...] Le nom du κυκλος indique que ces poèmes étaient chantés par des idiots récitant *des fables aux gens du peuple rassemblés en cercle autour d'eux*, les jours de fêtes¹⁴.

La voie orale de transmission de la poésie à l'âge primitif de l'humanité, le rapport entre oralité et écriture, l'étymologie du mot « Homère¹⁵ » et, ce qui

11. Il est intéressant de mettre en comparaison : F. Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, *op. cit.*, p. 235 et G. Vico, *La Science nouvelle*, Gallimard, 1993, p. 337.

12. Voir Guilhem de Clermont-Lodève de Saint-Croix, *Réfutation d'un paradoxe de M. F.-A. Wolf*, Armand Koenig, 1798.

13. *Homère et Vico, ou Observations sur le troisième livre de la science nouvelle*, Paulin-Hachette – Firmin-Didot, 1841, p. 6.

14. *La Science nouvelle*, *op. cit.*, p. 339-341.

15. Les diverses étymologies de « Homère » reflètent les confusions relatives à sa biographie et à la nature de ses compositions : « La tradition qui nous représente Homère comme *privé de la vue*, nous rend raison de son nom qui signifie *aveugle* en langue *ionienne* »

nous intéresse davantage, la fonction du poète et sa place au sein de la société sont les thèmes qui ressurgissent dans le débat autour de la question homérique. Le mot « rapsode » est le seul ici utilisé par Vico. Wolf, qui utilise également le mot « aède », s'applique à établir la différence entre ces deux dénominations.

Les aèdes ne demandaient que les applaudissements des contemporains. [...] Ce qu'Ion nous dit du rhapsode, dans Platon, est une image affaiblie de l'effet produit par les aèdes chantant leurs propres vers ; mais les rhapsodes font connaître les aèdes.

Les rhapsodes n'étaient pas, comme quelques-uns se le figurent, de purs histrions ; ce n'étaient pas non plus, comme on l'infère de leur nom, des faiseurs de centons homériques ; enfin les poèmes d'Homère ne sont pas les seuls qui aient été chantés par les rhapsodes¹⁶.

Wolf fait des aèdes de véritables poètes professionnels reconnus comme tels par la société, ayant reçu une formation pour accomplir leur tâche. Du reste, il n'est pas question dans les extraits que paraphrase Pierron, de leur origine sociale. Comme Vico, Wolf nie l'existence de l'écriture au temps d'Homère et souligne le rôle de la mémoire dans la transmission des poèmes. Autre trait caractéristique de l'aède wolfien, apparemment absent du rapsode vichien : le premier est capable de composer des poésies, alors que le second n'est qu'un simple interprète. Cette capacité de composition que Wolf reconnaît aux aèdes, doublée de l'absence d'écriture, détruit, on l'imagine, le rêve de la transmission fidèle et de l'authenticité des textes parvenus jusqu'à nous sous le label d'Homère. C'est là l'essentiel de sa thèse.

Revenons à Vico pour compléter le portrait légendaire de l'aède. Il s'agit d'une des conclusions de sa quête : « Homère » devient pour Vico un nom commun, un simple synonyme de poète populaire, « un caractère héroïque, ou un type des Grecs¹⁷ ». Il perd toute individualité pour devenir tout le monde. Il est le poète de sa propre vie ou de celle de ses semblables, et c'est toujours celle-là qu'il chante. Aux âges héroïques de l'humanité, tout homme est potentiellement un Homère. C'est l'idée fondamentale prononcée par Vico, celle qui fera fortune

(*idem*, p. 342) ; « Homéros, ce serait celui qui rapproche, qui combine » (G. Perrot, *De l'état actuel des études homériques et de quelques ouvrages récents relatifs à Homère*, Imprimerie générale de Ch. Lahure, 1864, p. 4).

16. *L'Illiade d'Homère*, *op. cit.*, t. II, p. 551. Wolf est cité à partir de cet ouvrage de Pierron. La traduction la plus récente de Wolf est en anglais par A. Grafton, G. W. Most et J. E. G. Zetzel (1985). Vico a été retraduit en français de l'italien par Christina Trivulzio (1993).

17. *La Science nouvelle*, *op. cit.*, p. 343.

tout au long du romantisme, reformulée à travers des variantes plus ou moins significatives, transposée aussi aux peuples restés sauvages, vivant aux confins de la civilisation. Nodier et Mérimée en seront les adeptes indépendamment de leur position sur la question homérique. Vico reprend la légende antique qui fait d'Homère un pauvre mendiant errant et aveugle, légende qui réapparaît dans maint récit romantique de biographie romancée du poète antique, si l'on pense à Lamartine ou à Janin¹⁸ qui, au demeurant, ne contestent ni l'existence ni l'individualité d'Homère.

L'âède romantique

J.-D. Guigniault, connu par sa traduction de *La Symbolique* de Frédéric Creuzer¹⁹, dépeint Homère dans sa notice pour le *Dictionnaire complet d'Homère et des homérides* (1841)²⁰. Le point de vue du grand érudit de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, confrère et ami de Mérimée, est caractéristique de son époque qui oscille entre *un* Homère et *des* Homères sans être gênée par ce glissement. Guigniault s'efforce de lever (par des moyens stylistiques) l'opacité dont Homère est entouré. Il se sert, du reste, de la légende d'Homère connue de tous.

Homère est donc tout ensemble une personne et un symbole, un individu et un être collectif. Les premiers linéaments de cette grande figure furent demandés par ses disciples aux portraits des vieux âèdes, contemporains de la guerre de Troie, tracés dans l'Iliade et surtout dans l'Odyssée, aux Thamyris, aux Phémios, aux Démocodocus. De là l'immortel aveugle de Chios, tel qu'il se dépeint lui-même par l'organe de l'un des Homérides, dans l'hymne en l'honneur d'Apollon Délien. Il habite l'île rocailleuse, séjour connu de cette famille de poésie ; mais il va chanter aux fêtes de Délos et dans les autres villes habitées par les hommes, comme les âèdes de l'âge antérieur chantaient à la table des héros. Il paie de ses chants l'hospitalité qui lui est donnée, les liens d'amitié ou de parenté qu'il contracte, à Ios, à Samos, jusque dans l'île de Chypre, partout où furent plus tard ses continuateurs²¹.

18. Voir respectivement *Vie des grands hommes, I. Homère, Socrate, Cicéron, Antar, Rustem*, Paris, Aux Bureaux du Constitutionnel, 1855 et *Contes et nouvelles littéraires ; Histoire de la poésie et de la littérature chez tous les peuples. 2^e série – La Grèce*, t. I, « Homère, ou la poésie épique », Paris, Strasbourg, F. G. Levrault, 1834.

19. Titre complet : *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Treuttel et Würtz, 1825.

20. Initialement parue dans l'*Encyclopédie des gens du monde* (1840)

21. « Homère », in N. Theil et H. Hallez-d'Arros, *Dictionnaire complet d'Homère et des homérides*, Hachette, 1841, p. VII.

Guigniault adopte finalement la position des *chorizontes*, qui sont ceux qui prétendent que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ont un auteur mais qui n'est pas forcément le même. Il affirme que les deux épopées ne sauraient être de simples chants populaires. Elles sont des constructions fondées sur des chants préexistants, les *epea*, composés par des « espèces de bardes qui furent les prédécesseurs d'Homère ». Elles portent toutefois la marque de leur auteur. C'est quasiment ce que soutiendra Nietzsche. Homère eut aussi des successeurs, les *Homérides*, qui étaient, eux, des gens du peuple. C'est à ceux-là que l'humanité doit ce qui lui est parvenu de l'œuvre du ou des maître(s), autrement dit ce sont eux qui représentent la tradition formée par la mémoire collective. Une généalogie des aèdes se dessine, dans laquelle les romantiques campent leurs propres personnages de fiction. Tel sera le cas de Hyacinthe Maglanovich, le *guzlar* mériméen²². Véritable compositeur de ses poésies, de « ces poèmes sans art, production d'un peuple sauvage²³ », il est l'homme qui appartient à cette race des héros que la modernité a épargnés²⁴. Guigniault décrit un peuple nourri de poésie, puisque « le chant épique, y tenait une très-grande place, non-seulement aux fêtes et aux réunions solennelles des jeux, mais dans mainte autre occasion ; qu'il y était la nourriture morale des peuples et comme le pain de chaque jour », un peuple qui donne naissance à des « artistes populaires (comme les appelle le chantré de l'Odyssée, qui fut l'un d'eux)²⁵ ». Les populations morlaques, tant admirées par Nodier et Mérimée, se présentent comme les derniers spécimens de ces peuples à la fois poètes et poétiques dont l'antiquité a été, soutiennent-ils, si riche.

Je dirai seulement quelques mots des bardes slaves ou joueurs de guzla, comme on les appelle. La plupart sont des vieillards fort pauvres, souvent en guenilles, qui courent les villes et les villages en chantant des romances et s'accompagnant avec une espèce de guitare, nommée guzla, qui n'a qu'une seule corde faite de crin. [...] Ces gens ne sont pas les seuls qui chantent des ballades ; presque tous les Morlaques, jeunes ou vieux, s'en mêlent aussi : quelques-uns,

-
22. Mérimée résume en quelques lignes la théorie de Wolf et la commente avec ironie en invoquant les arguments des classiques (« De l'Histoire ancienne de la Grèce », critique consacrée aux travaux de G. Grote reprise dans *Mélanges historiques et littéraires* (1855), 2^e éd., Michel Lévy, 1868, p. 130-131).
23. *La Guzla* (1827), Préface de la première édition, éd. Kimé, 1994, p. 21.
24. Van Gennep lui-même, quoiqu'il mette en garde contre les confusions des romantiques, inclut dans son essai nombre d'observations sur les « guslars (chanteurs nomades chez les Slaves méridionaux) ». (*La Question d'Homère, op. cit.*, p. 52.)
25. *Dictionnaire complet d'Homère et des homérides, op. cit.*, p. XIII.

en petit nombre, composent des vers qu'ils improvisent souvent (voyez notice sur Maglanovich)²⁶.

Passons du côté des institutions de la III^e République. Nous trouvons dans un ouvrage de vulgarisation, adopté par le ministère de l'Instruction publique et destiné aux bibliothèques scolaires et populaires, une définition de l'àède, caractéristique des amalgames que les théories sur Homère ont favorisés. Le volume présente, du reste, un choix disparate d'auteurs et regroupe des chapitres consacrés à La Fontaine, Corneille, Michelet, Fénelon et Virgile. Celui sur Homère est rédigé par Auguste Couat qui fait un louable effort de synthèse de la question homérique pour la rendre accessible au profane.

Il y avait ainsi des maîtres chanteurs, des poètes ou àèdes – c'était le nom qu'ils portaient alors – qu'on entourait de respect, parce que le don qu'ils avaient de toucher les âmes par leurs chants merveilleux semblait être un don divin. Ils récitaient leurs vers harmonieux, soit sur les places publiques, au milieu de la foule amassée et suspendue à leurs lèvres, soit dans les maisons des chefs, après le repas. Le chanteur préludait à son récit par quelques accords d'instrument appelé cithare, puis il disait d'une voix mélodieuse, comme en chantant, les victoires et les défaites, les joies et les douleurs des hommes d'autrefois, ces hommes qu'on appelait des *héros* [...]. L'impression produite sur les auditeurs par ces souvenirs racontés en vers sonores et dans un langage magnifique était si forte, que quelques-uns poussaient des cris de joie ou fondaient en larmes²⁷.

La voix de l'àède

Cette dernière citation nous mène à la voix de l'àède, au sens strict. Elle est ici décrite de façon conventionnelle, comme elle ne l'a jamais été par Nodier. L'extrait précédent présente néanmoins certaines similitudes quant à l'ambiance pathétique créée par l'artiste populaire avec la scène qu'avait composée Nodier autour de son àède dalmate dans *Jean Sbogar* (1818). Le pouvoir magnifique de l'improvisation, amplifié par la description de la voix, ainsi que l'effet que celle-ci produit sur les auditeurs, y tiennent une place importante.

Un jour, comme Antonia pénétrait à côté de sa sœur au milieu d'une de ces assemblées, elle fut arrêtée par le son d'un instrument qu'elle ne connaissait point :

26. *La Guzla, op. cit.*, p. 22.

27. «Homère. L'Iliade – L'Odyssée», *Les Classiques populaires*, H. Lecène et H. Oudin, 1886, p. 8-9.

elle s'approcha et vit un vieillard qui promenait régulièrement sur une espèce de guitare, garnie d'une seule corde de crin, un archet grossier, et qui en tirait un son rauque et monotone, mais très bien assorti à sa voix grave et cadencée. Il chantait, en vers esclavons, l'infortune des pauvres Dalmates, que la misère exilait de leur pays [...]. À sa voix, les spectateurs, d'abord émus, puis attendris et transportés, se pressaient en sanglotant; car dans l'organisation tendre et mobile de l'Istrien, toutes les sympathies deviennent des émotions personnelles, et tous les sentiments des passions. [...] Antonia, surprise, s'avavançait lentement vers le vieillard, et en le regardant de plus près, elle s'aperçut qu'il était aveugle comme Homère. [...] Il ne s'accompagnait plus de la *guzla*, mais il accentuait ses vers avec bien plus de véhémence, et rassemblait tout ce qu'il avait de forces, comme un homme dont la raison est dérangée par l'ivresse ou par une passion violente; il frappait la terre de ses pieds, en ramenant vivement vers lui Antonia, presque épouvantée²⁸.

Inspiration spontanée; musique incantatoire, monotone et transportante; vers sans art, sans artifice, immédiats sont les éléments majeurs de ces compositions barbares qui épouvantent les non initiés et émeuvent le peuple de ces contrées lointaines et mythiques. Fidèle à la tradition, Nodier efface le regard de la physionomie du vieux chantre, ce qui l'oppose aux aèdes mériméens au regard étincelant, voire malfaisant. La vie du peuple, ses malheurs et ses joies, son histoire nationale et ses légendes antiques inspirent le poète anonyme qui est partie intégrante de la nature, campé comme il est au milieu de la forêt. Ce sont ces mêmes thèmes qui nourrissent la verve et ces mêmes procédés qui rendent la technique de Hyacinthe aussi communicative que celle de l'aède dalmate. Nodier et Mérimée avaient les mêmes sources: l'ouvrage de l'abbé Fortis, intitulé *Voyage en Dalmatie* (1778). Nodier le commente et en profite pour décrire la voix du chantre:

Fortis essaie de le décrire [le chant morlaque], mais il oublie une chose qui me paraît essentielle à dire, c'est qu'il ressemble très peu à la voix humaine. C'est une espèce d'instrument à deux parties qui oppose avec une rapidité surprenante les deux timbres les plus éloignés; et, comme cette pensée ne peut guère s'exprimer par une seule définition, je croirais n'y avoir pas réussi autant que cela est possible, si je ne cherchais à faire comprendre à mon lecteur le contraste qui doit résulter d'un hurlement rauque toujours suivi d'une cadence très aiguë, et la suivant toujours avec une célérité de mouvement et une justesse d'accord qui étonnent l'oreille²⁹.

28. *Jean Sbogor*, Honoré Champion, 1987, p. 81-82.

29. « Littérature slave » (1814), *Journal des débats*, repris dans *Mélanges de littérature et de critique* (1820), Slatkine Reprints, 1973, t. II, p. 358-359.

Mérimée, dans les textes liminaires de *La Guzla* (où il n'y a aucune mention d'Homère), prend soin de décrire la voix des chanteurs, conscient aussi du manque d'un élément constitutif de la littérature orale. Il s'attarde sur la façon énergique qu'ont les guzlar en général et Maglanovich en particulier d'interpréter les chants composés ou juste répétés. En revivant avec intensité les événements qu'ils chantent, ils se mettent en scène et font preuve de talents multiples d'improvisateurs, musiciens, chanteurs et acteurs. Autodidactes puisque sauvages, ils deviennent des artistes absolus comme doit l'être tout artiste romantique.

Leur manière de chanter est nasillarde, et les airs des ballades sont très peu variés; l'accompagnement de la guzla ne les relève pas beaucoup, et l'habitude de l'entendre peut seule rendre cette musique tolérable. À la fin de chaque vers le chanteur pousse un grand cri, ou plutôt un hurlement, semblable à celui d'un loup blessé. On entend ces cris de fort loin dans les montagnes, et il faut y être accoutumé pour penser qu'ils sortent d'une bouche humaine.

On remarque les similitudes frappantes entre ce texte et celui de Nodier³⁰. La voix de l'âède populaire ne répond pas à des clichés esthétiques et tend même à les subvertir devenant quasiment bestiale. Cette voix est intéressante par son extrême simplicité. Elle peut choquer, car elle n'est pas travaillée, si ce n'est par les secousses intérieures de la psyché populaire. Mérimée poursuit ainsi dans la « Notice sur Hyacinthe Maglanovich » :

« Sa voix a dû être fort belle; mais alors elle était un peu cassée. Quand il chantait sur sa guzla, ses yeux s'animaient, et prenait une expression sauvage qu'un peintre aimerait à exprimer sur la toile³¹. »

D'autres romantiques, sensibles à la culture populaire, ont eu l'ambition de décrire le timbre de la voix des chantres populaires. Dans la joute de chansons entre un fossoyeur et un chanvreur, George Sand signale que le vieux chanvreur a « une voix un peu enrouée, mais terrible », « rude et enrhumée³² ». Dans un

30. En complément, une description par Fauriel, disciple de Wolf: « Le *guslar* offre, au fond, un spectacle à son auditoire: d'une manière plus ou moins discrète, il mime un drame; il suggère les émotions d'un combat, la vaillance d'un héros, le sens moral et patriotique d'un conflit. Le vrai *guslar* revit et fait revivre son chant: sa voix tantôt rugit, tantôt soupire et s'étrangle, et l'assistance y participe par son enthousiasme et par ses larmes (t. I, p. xcvi) ». (*Chants populaires de la Grèce moderne* (1824-1825), cité par Miodrag Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Didier, 1966, p. 337).

31. *La Guzla*, op. cit., p. 22 et 26.

32. *La Mare au diable*, Garnier, 1981, p. 150 et 151.

autre contexte, Lamartine présente Reine, l'ouvrière poétesse. Bien que Reine ne s'adonne à l'art que dans des moments de solitude et que la chanson ne soit pas pour elle un moyen de communication avec ses semblables, comme c'est le cas des chanteurs vus jusqu'à présent, on distingue dans sa composition les mêmes éléments de poétique et surtout la même force génératrice qui est l'immédiateté de la sensation.

[...] c'était l'air monotone et plaintif qu'une pauvre ouvrière se chante à demi-voix à elle-même [...]. C'était la poésie à l'état de premier instinct, la poésie populaire telle qu'elle est partout où elle commence dans le peuple, même quand on ne lui prête pas encore la voix de l'art. Une monotonie triste, une romance à trois notes, sept ou huit images pour exprimer l'infini. [...] elle avait reçu véritablement de Dieu deux dons excellents : le don de sentir juste et d'exprimer gracieusement, et puis le don des dons, le don des larmes dans la voix³³.

Coda

Nous achèverons ici ce parcours à travers les sonorités de la voix des aèdes populaires. Il nous reste à faire une mention particulière de Mérimée qui représente pour nous l'écrivain romantique ayant le mieux cerné l'idée du peuple poète aussi bien dans ses écrits théoriques que dans ses œuvres littéraires. Mila la Bohémienne, Colomba la Corse et, surtout, Hyacinthe Maglanovich le Morlaque, sont des artistes populaires dont les caractéristiques principales correspondent à celles que le débat sur Homère en France, à l'époque romantique, a attribuées au poète antique : sauvages dans leur façon d'être, naïfs car confondus avec l'objet de leur art, ayant un comportement héroïque qui s'ignore car il fait partie de leur vie quotidienne, étant partie intégrante de la communauté dont ils expriment l'âme de la façon la plus sincère et la plus énergique, ils sont paradoxalement des êtres communs et des êtres d'exception. Bref, ces figures du peuple représentent l'unité originelle de l'être parfait qui ne peut qu'être poète. Dans « Ballades et chants populaires de la Roumanie », véritable précis d'art poétique populaire, Mérimée s'exprime ainsi :

J'aime les chants populaires de tous les pays et de tous les temps, depuis l'Iliade jusqu'à la romance de Malbrouk. À vrai dire, je ne conçois pas, et c'est peut-être une hérésie, je ne conçois guère de poésie que dans un état de demi-civilisation, ou même de barbarie, s'il faut trancher le mot.

33. *Geneviève. Histoire d'une servante*, Préface, Imprimerie de Wittersheim, 1850, p. 14-15.

Et plus loin, ces lignes comme un hymne à Homère qui rejoint les observations de Schiller sur le poète naïf :

Heureux les poètes d'autrefois, ignorants des règles et des conventions inventées par les rhéteurs ! Plus heureux encore les poètes pour qui le champ de la nature s'étalait dans son immensité, vierge encore de toute moisson ! [...] Nous autres, venus tard, nous baissions pour découvrir quelques épis oubliés par ces hommes des premiers âges qui fauchaient sans peine des gerbes épaisses. On admire, et non sans raison, la majestueuse simplicité d'Homère ; mais, de son temps, le simple ne touchait pas encore à la trivialité³⁴.

Laissant de côté savants et littérateurs, je ne résiste pas à la tentation de conclure sur un registre tout autre, mais qui force les traits, me semble-t-il, et de façon très éloquente, de l'âède à l'époque romantique. Au hasard de mes lectures sur le thème d'Homère au XIX^e siècle, un de ces petits recueils insolites que l'on trouve à la Bibliothèque nationale, contenant douze pages, avec la date manuscrite au crayon, 1840, a attiré mon attention. Je vous en livre le contenu de la page 1 :

CHANSONNIER
Des Disciples d'Homère
RECUEIL de ROMANCES et CHANSONS BACHIQUES
et GAUDRIOLES
choisies et autorisées, chantées
Par Isidore SEUROT
Dit le Troubadour Parisien³⁵, etc.

Homère, enfin arraché des mains des doctes, ne serait-il pas honoré d'une telle filiation ?

34. « Ballades et chants populaires de la Roumanie, recueillis et traduits par V. Alexandri, Paris, 1855 », *Le Moniteur universel*, 17 janvier 1856.

35. Cote: YE-55472 (1000).

Paul-Louis Courier, la voix du peuple et le massacre de l'idylle

MICHEL CROUZET*

QUEL AUTRE écrivain que Paul-Louis Courier entre dans le domaine exploré par notre Colloque? Dans tous les sens du mot, il est la voix du peuple, il parle à sa place, en sa faveur, il le fait parler. Porte-parole, porte-plume, il est littéralement, et littérairement, l'écrivain-peuple, qui parle et écrit toujours *pour lui*, héraut des petites gens de la campagne, des obscurs qui travaillent la terre, des victimes opprimées, oubliées, inconnues. C'est lui qui le dit, «tailler sa vigne», «tailler sa plume» sont dans le rapprochement qu'il en fait, deux actes presque équivalents, le geste du vigneron est analogue au geste de l'écrivain, l'un peut-être est l'allégorie de l'autre; et l'écrivain-vigneron parle d'autant mieux *pour* le peuple qu'il en fait partie, qu'il est du peuple et peut-être au fond le peuple lui-même.

Il est injuste de réduire ses pamphlets à la défense de la cause du peuple. Pamphlétaire qui ne peut s'exprimer qu'à la première personne, il ne trouve pourtant sa voix, sa Muse, que dans une identité collective qui le constitue comme écrivain et le destitue comme *auteur*. Il se présente comme le rédacteur de pétitions: *Pétition aux deux Chambres* (1816) – et le texte distribué aux députés selon les modalités du droit de pétition est réellement pris par le ministre Decazes pour une pétition, il demande une enquête –; *Pétition pour des villageois que l'on empêche de danser* en 1822¹; ou comme un logographe

* Professeur émérite à l'Université de Paris IV – Sorbonne.

1. En 1823, autre pétition au nom des «de toutes nos communes» contre un Anglais qui abuse du droit de chasse. Les chiffres entre parenthèses renvoient à l'édition de la Pléiade des *Œuvres complètes*, par Maurice Allem, 1951 et 1964.

qui renouvelle le rôle des orateurs athéniens et devient un Lysias tourangeau, écrivant le plaidoyer de son garde forestier, Pierre Clavier dit Blondeau, lorsqu'en 1819 il est jugé en appel. En fait il subit *pour* lui les avanies multiples de tous les pouvoirs coalisés², tous deux font donc cause commune, parole commune. Mais le texte le plus novateur et le plus réellement « démocratique », c'est en 1823 cette *Gazette du Village, journal rustique*, dont « les rédacteurs sont des gens connus entre le pont Clouet et le Chêne Fendu, laboureurs, vigneron, scieurs de long, et botteleurs de foin » (p.176), où Courier, paysan « quelque peu clerc » enregistre la simple chronique au jour le jour des faits, gestes et propos de ses voisins, il « écoute leurs récits, recueille leurs propos, sentences, dits notables... sans y mettre du sien, sans rien sous-entendre ». Ici la voix du peuple, sa diction authentique, s'énonce à travers Courier, sa vie quotidienne se fait écrit par sa plume.

Là se pose un vaste problème, déjà évoqué dans un bel article de Barbara Dimopoulou³, Courier se définit comme un *écrivain public*, le défenseur du peuple, qui lui répond par son amour et sa confiance (« le peuple m'aime »)⁴, et aussi comme appartenant au peuple. Mais alors qu'est-ce que le peuple ? « Je suis du peuple, je ne suis pas des hautes classes, [...] soldat pendant longtemps, aujourd'hui paysan... » (p. 128) ; spontanément Courier retrouve le texte célèbre de La Bruyère, l'opposition Peuple-Grands, l'en haut/l'en bas, d'une société hiérarchisée, le face à face des privilégiés et de leurs domestiques (le monde des valets), appelés encore « les honnêtes gens », affrontés aux *vilains*, à un Tiers état massif et indifférencié, soit l'ensemble des gens qui n'ont pas de naissance, pas de *nom* (seulement des prénoms quelquefois) et pas de rangs, ils ne sont pas *classés* : une *roture* consciente d'elle-même, si je puis dire, qui est exactement tout le monde, comme l'indique la lettre au *Censeur* où il évoque les « partisans qui se lèveraient contre une invasion de la Sainte Alliance, ce serait toute la roture *patriote* où il y aurait Georges le laboureur, André le vigneron [...] le bonhomme Charles qui cultive ses 300 arpents de vigne, et le marchand, l'artisan, le juge, l'avocat, et notre digne vicaire » (p. 46).

-
2. Le texte du manuscrit est écrit par Courier, et paraphé à chaque page par le garde qui signe aussi l'autorisation d'impression et le texte entier. Les juges auxquels il fut distribué en ordonnèrent la suppression. Courier reste dans la tradition oratoire en présentant le pamphlet sur Chambord comme « Simple discours » au conseil municipal, comme il publie les textes de ses plaidoyers supposés devant les tribunaux.
 3. « Le peuple de Courier, posture ou imposture ? », dans les *Cahiers Paul-Louis Courier*, mai 2005.
 4. Voir p. 197, il a pour lui, « tous ceux qui ne mangent pas au budget et qui comme moi vivent du travail » ; au contraire, globalement, « le peuple hait les Bourbons » (p. 283).

Le peuple n'a qu'une limite, il exclut ceux qui ont voulu l'exclure, la minorité du privilège, qui a le monopole de la puissance, mais est sans existence réelle : le thème permanent de Courier, c'est le caractère parasitaire du monde d'en haut, qui est *en bas* en fait, puisque tout l'argent de l'en bas s'écoule vers *ce haut*, qui est donc plus bas que lui. Insidieusement au rappel de La Bruyère, de Sieyès, qui risque de figer la réalité de la Restauration dans un Ancien Régime hyperbolique et ressuscité à des fins polémiques comme s'il était intégral, s'ajoutent des affinités saint-simoniennes : abeilles contre frelons, *industriels*, producteurs contre la paresse et l'inutilité des profiteurs oisifs ; Courier s'en prend volontiers au rentier inutile, et au fermage, qui implique un propriétaire inactif et des fermiers paresseux, il est, lui, un propriétaire qui *fait valoir*, qui gère directement ses propriétés, qui produit de la richesse⁵ : il peut se ranger parmi les *industriels*.

Sur ce point Courier a étonné, scandalisé non seulement ses adversaires, la justice en particulier, mais ses amis, et les critiques : à Vézetz il est « le plus petit des grands propriétaires » (p. 63), et en s'enfermant pour sa polémique dans la notion de Tiers état, il semble oublier toutes les différences sociales, faire fi de la hiérarchie dont il est le bénéficiaire, gommer toutes les tensions internes à la vie des campagnes (en 1825 ses assassins feront partie de ses domestiques), donc dissimuler qu'il peut avoir des opinions *populaires*, mais que l'étendue de ses terres font de lui un important notable ; son identité littéraire est-elle pure fiction, démagogie peut-être, ou tromperie ludique qui ne trompe personne⁶ ?

Il embarrasse donc par cette sorte de travestissement, ou d'usurpation d'identité à l'envers, toujours orientée à la baisse, et qui semble tendre à une fausse égalité et faire abstraction de son vrai statut ; bourgeois de campagne, grand propriétaire⁷, qui se dit parfois « petit propriétaire » (p. 41), il aboutit à l'ambiguïté du *vigneron*, et se montre de préférence en train de tailler sa vigne,

5. Il a des fermes, mais cherche à les vendre, il préconise la vente par lots des propriétés pour confirmer l'extension de ceux qui sont le sel de la terre et de l'économie, les petits propriétaires ; c'est tout le problème de l'équilibre de sa fortune : plus il arrondit ses propriétés, plus il a de peine à les administrer directement (il est accaparé par son œuvre littéraire), plus il délègue ce soin à sa femme qui en souffre et s'en tire mal : elle va en même temps le ruiner et le tromper.

6. Et aussi bien, assumant une autre ambiguïté de statut, le *vigneron* reconnaît sa qualité de savant, d'helléniste connu dans toute l'Europe, de philosophe qui médite sur la morale, la politique, l'histoire. La justice lui reproche comme *cynique* le fait de proclamer son emprisonnement, comme celui de traduire en termes toujours inférieurs sa situation sociale,

7. Son premier pamphlet est signé *P.-L. C., propriétaire* ; il sera ensuite *cultivateur*, puis *vigneron*.

son déclassement social permanent le transforme en travailleur manuel là où il est possédant⁸. Si le mouvement vers le bas, et l'indifférenciation sociale continue, M. Paul-Louis Courier devient un prénom, « le bonhomme Paul⁹ ».

Mais je pense que cette identification au peuple repose sur plusieurs justifications. D'abord Courier se construit ainsi une identité littéraire, il a utilisé ces jeux sur son statut social pour se créer lui-même comme une première fiction, et pour fonder l'ethos rhétorique de ses pamphlets ; une identité revue et corrigée sur le papier lui ouvre une dimension d'écriture, sa nuit du 4 août imaginaire lui permet d'écrire, à l'infini « je parle à des gens comme moi, villageois, laboureurs, habitants des campagnes » (p. 128), « nous paysans des bords du Cher » (p. 139), « nous autres paysans » (p. 127, 128, 11), « moi vigneron » (p. 205).

D'autre part cette appartenance au peuple relève d'un acte d'adhésion volontaire : « né d'abord dans le peuple, j'y suis resté par choix. Il n'a tenu qu'à moi d'en sortir comme tant d'autres qui pensant s'ennoblir, de fait ont dérogé » (p. 154)¹⁰. La roture « déroge » en voulant entrer dans la noblesse : le pire d'ailleurs pour Courier, c'est le faux noble, l'ennobli. L'appartenance au peuple est bien une option, indifféremment politique, morale, littéraire.

C'est qu'il faut avant tout *rester* peuple. Courier s'avance ici vers des considérations qui seront celles de Michelet ou Vallès. On peut rester du peuple volontairement, moralement, en restant *égal* : à soi, aux autres, aux gens d'en bas, en demeurant fidèle à une égalité qui est plus fondamentale que toute l'inégalité impliquée par l'ascension sociale. C'est par l'égalité, vécue, assumée dans son être et sa conduite que l'on demeure *peuple*. L'en-bas pour Courier est plus riche en valeurs, en vigueur, il *est* ; monter, c'est descendre. Une hiérarchie inversée (pleinement romantique, je pense) mine la hiérarchie sociale. Rester

18. Aussi bien il apparaît poussant sa charrue, le propriétaire de la forêt se désigne comme *bûcheron* ou *fagotier*, et même comme *charbonnier* (p. 91, 196, 283) ; de même l'ancien chef d'escadron dans l'artillerie à cheval renonce à ses galons et se dit « ci-devant canonier », ou « un vieux soldat de l'armée », bref un vieux briscard quelconque, anonyme survivant des guerres de l'Empire.

19. Le mot renvoie à l'âge, le place dans la hiérarchie spontanée de la vie du village, il a aussi quelque chose de glorieux : La Fontaine, Franklin étaient désignés de cette manière. D'une manière parodique, Courier peut user de ses titres rustiques et des noms de ses fermes et propriétés pour constituer une titulature de type féodal : « P.-L. C., vigneron de la Chavonnière, bûcheron de la forêt de Larcay, laboureur de la Filonnière, de la Houssière et autres lieux, à tous anonymes, inconnus qui ces présentes verront, salut... » (p. 146).

10. Il ajoute cette promesse d'une fidélité sans laquelle l'appartenance au peuple se perd : « je serai du parti du peuple, des paysans comme moi ». Inversement il y a des gens du peuple qui ne sont plus du peuple.

égal, rester dans le peuple intentionnellement, sinon socialement, préserve de monter, c'est-à-dire d'entrer dans la spirale ascensionnelle de la hiérarchie et de la domination : Courier est à la fois communautaire et libertaire.

Le bonhomme Paul s'il est élu député, défendra le peuple, car « on l'a toujours vu du parti des opprimés » : il était aristocrate sous Robespierre, libéral sous Napoléon, il n'est pas jacobin, mais ne veut pas qu'on pendre les jacobins, il déteste Napoléon, mais ne veut pas voir les bonapartistes en prison, que ses électeurs le sachent, « il vous abandonnera quand vous serez forts c'est-à-dire insolents » (p. 64). Le fait d'être du peuple, mais surtout d'en *rester*, ce qui est bien le plus difficile, relève d'une volonté de ne pas dominer comme de ne pas obéir, cela veut dire que Courier ne veut pas *être roi* (p. 284), au point que tous les candidats au pouvoir, fût-ce le cuisinier Méot¹¹ qui voulait à tout prix comme Napoléon fonder la grande dynastie des Méot, lui semblent oublier cette donnée première : « on ne gagne rien à dominer, [...] il n'est tyran qui n'obéisse, ni maître qui ne soit esclave » (p. 67).

*

Celui qui est, qui reste du peuple refuse de s'en séparer par une quelconque hiérarchie : l'appartenance est un refus de la distance. On passe ainsi à une autre définition du peuple selon Courier que je voudrais développer surtout : pour lui il n'y a que les campagnes, il n'aime pas les villes, et ce qui installe profondément dans son œuvre le peuple, c'est autant que l'aspect social, politique ou historique, l'aspect spatial, la relation à la terre, la communauté de vie dans un espace à part et comme élu, bref une sorte d'autochtonie rurale : le pamphlétaire partage avec le peuple le rapport à la terre qu'il travaille, à *une* terre qu'il habite ; le peuple, c'est une communauté fondée sur le territoire, et l'œuvre courieriste affirme comme une revanche de l'espace contre le temps, de la terre contre l'histoire. On va donc raser pour étendre les cultures tous les monuments du passé féodal : le peuple confirme son pouvoir en arrachant de la terre les vestiges de l'histoire.

Le choix du peuple, c'est le choix du sol, et d'un sol littéraire fondamental, l'espace de l'idylle, défini avec l'histoire mais surtout contre elle, le genre pastoral établit un monde autosuffisant qui contient *le monde*, l'inclut et le refuse, un monde préservé, mais envahi, et sans doute s'il y a une idylle dans

11. Sur ce Méot, voir éd. citée p. 735 ; autre formule, « prendre le parti des vilains non seulement contre les nobles, mais contre les vilains qui pensent noblement » (p. 892).

Courier, elle va nous conduire vers sa profanation, sa destruction, mais voulue, souhaitée avec une âpre violence, par la transformation de la terre en pur instrument de production économique pour un peuple qui n'est plus qu'un agrégat de propriétaires animés par une volonté furieuse de travail.

«Je suis Tourangeau, j'habite Luynes sur la rive droite de la Loire», c'est la première phrase du premier pamphlet de 1816, elle engage toute la suite, elle fait surgir le peuple à partir de son site original et unique; avant d'être située socialement, la voix du pamphlétaire donne son origine spatiale, qui unit la géographie et la tradition ou la coutume: un bourg, une province indéfinissable, *un* lieu de vie (et d'écriture) où il y a *un* peuple. Institué par sa terre. Alors le geste de Courier éclaire dans le domaine politique comme dans le champ littéraire la réalité d'une France inconnue, locale, située, précise, et décentrée, c'est la France des marges, de la périphérie, qui est en fait centrale, ce qui signifie un retournement du regard du pouvoir, comme de l'écrivain: tout est vu depuis Véretz, qui fait penser à Verrières et où Thibaudet voyait déjà Yonville-l'Abbaye, tout est vu, et dans toute son œuvre Courier est fidèle à ce site et à son point de vue, depuis le là-bas qui est en réalité *ici*, *chez nous*, depuis l'en bas où se fait de bas en haut le jugement de toutes choses par le peuple¹².

Mais cet espace politique, et réel, n'existerait pas sans une légitimité littéraire qui le fonde en poésie d'abord. Quand Courier est obligé contre la mauvaise volonté préfectorale qui lui refuse sa carte d'électeur, de prouver qu'il habite en Touraine, il répond que Luynes est la terre de sa naissance, de son patrimoine, de la maison de son père, de son unique établissement, le seul lieu qui est à lui, où il est chez lui; mais plus profondément cette Touraine est sa patrie littéraire originelle, le lieu institué par le rêve grec qui fait peut-être l'unité de son *œuvre* d'helléniste et de son *œuvre* de pamphlétaire.

Car cette Touraine dès le premier pamphlet en faveur des victimes de la Terreur blanche à Luynes, c'est une contrée d'exception, une terre d'utopie, l'incroyable, l'impossible, *l'unique asile* séculaire de la paix, un lieu préservé depuis toujours qui n'a jamais connu la guerre civile ou la guerre étrangère: étrange argumentation politique, étrange vision de l'histoire. La Touraine est en dehors de l'histoire, elle n'y entre que par l'invasion extravagante en 1816 de quelques

12. François Comte en remerciant Courier de sa contribution au *Censeur* qu'il dirige, en définit l'inestimable originalité: elle fait voir ce qui se passe en France, pas seulement à Paris, elle fait apparaître la France vue depuis elle-même, non pas depuis Paris («ici nous ignorons ce qu'est un maire, un préfet, un garde champêtre, votre garde en sait à cet égard plus que nous au fond des bois», voir *Correspondance générale*, présentée et annotée par Geneviève Viollet-le-Duc, G. Nizet, 1986, t. III, 17 juillet 1819, p. 235).

gendarmes venus arrêter des villageois innocents : avant, il n'y a eu que la paix de l'idylle, dans une terre radicalement étrangère à toutes les violences ; à Luynes¹³ (le bourg se confond avec toute la Touraine), on est si innocent que l'on ne crie même pas tantôt, *Vive le roi*, tantôt, *Vive la ligue*, on ne crie rien du tout, c'est une terre vierge de toute politique, de tout conflit, de toute violence ; pays ignoré, inconnu, où personne ne passe, où l'on ne peut que parler *mal* du gouvernement puisqu'on ne sait pas ce que c'est, véritable *oasis* miraculeusement préservée (« jamais les femmes de Tours n'ont vu la fumée d'un camp »), restée éloignée de tous les troubles, de toutes les crises : espace qui a refoulé l'histoire.

Intrépide, le pamphlétaire déclare que la Touraine est protégée *par le ciel* en ces temps d'orage, que c'est la « province la plus paisible, la seule paisible depuis vingt-cinq ans de toute l'Europe », « de tout temps si heureuse, si pacifique, si calme », que Luynes est le « canton le plus paisible », où de mémoire d'homme, il n'y a ni crimes, ni délits, ni police, ni haines, ni tensions, où « l'on cultive son champ, on ne se mêle d'autre chose ». Bien sûr cette argumentation n'en rend que plus odieux, plus stupidement cruel l'impensable raid militaire qui au cours d'une nuit tragique vient arrêter une dizaine des pauvres et braves gens pour sauver la monarchie ; mais cette polémique renvoie aussi à *L'Astrée*¹⁴ et s'appuie sur la convention constitutive de la pastorale, la définition d'un *espace de la différence* dans l'espace ordinaire, à la fois a-temporel et a-historique¹⁵, où il semble qu'ait régné la vierge innocente et pacifique de l'âge d'or, à l'abri d'une invisible frontière qui aurait protégé jusqu'en 1816 la Touraine de toutes les puissances néfastes de l'homme et de la société.

*

Pour comprendre le peuple de Courier, il faudrait passer par *Daphnis et Chloé*, l'œuvre qu'il a aimée, traduite, travaillée durant toute sa vie, comme si c'était la sienne¹⁶ : Sainte-Beuve a pu dire que ses traductions étaient meilleures

13. Tout au plus dans les premières lignes, une mention de la Révocation de l'Édit de Nantes et de ses conséquences néfastes pour le bourg.

14. Qu'il déclare avoir lu avec plaisir en 1813 (voir *Correspondance générale*, II, Klincksieck, p. 372).

15. Pourtant les pamphlets contiennent en filigrane une histoire du peuple, c'est-à-dire de son apparition, de sa reconnaissance : est venu le temps de l'équilibre naturel où le peuple enfin a été à lui, car il a conquis la propriété de lui-même avec la propriété de la terre.

16. Le texte grec réclame à ses yeux une assimilation plus qu'une transcription ; il faut un autre français analogue au grec pour le restituer : le français du XVII^e siècle, qui est le vrai français survivant dans l'usage populaire, ou dans le style marotique, qui est celui de Courier et qui

que l'original : comme George Sand est passée par Courier¹⁷ pour créer ses paysans du Berry, Courier lui-même est passé par la Grèce (n'oublions pas qu'il a vu et adoré la *Grande-Grèce* lors de ses campagnes en Calabre et dans les Pouilles) pour trouver sa Touraine et son peuple. Ils sont nés l'un et l'autre de la convention de la pastorale, et ils en sont *sortis* : les danseurs d'Azay-sur-Cher forcés de se replier vers les bords de la rivière, s'installent donc « sur le gazon, sous la coudrette, cela est bien plus pastoral que les échoppes du marché, et plus poétique en un mot. Mais chez nous gens de travail, c'est de quoi on se soucie peu, nous aimons mieux après la danse une omelette au lard, dans le cabaret prochain, que le murmure des eaux et l'émail des prairies » (p. 139)¹⁸. On est bien dans la pastorale ironiquement réduite à des clichés descriptifs, et on en est rejeté par le prosaïsme agressif de la réalité, l'omelette au lard rompt l'idylle, le villageois lui-même la rejette : c'est un homme de *travail*.

Mais ce qui forme un lien solide et durable de la Touraine avec le modèle grec, le lien entre la convention la plus stylisée et la plus codifiée, et la réalité, c'est le rôle prioritaire du site, qui définit le récit ou le poème et les personnages¹⁹. On l'a dit excellemment²⁰, l'espace de la pastorale est *un entre-deux*, la mise en rapport de deux espaces, indispensables l'un à l'autre, mais antithétiques, incompatibles mais présents à la fois par une nécessité générique incontournable : l'espace des bergers est évidemment enclos et séparé, circonscrit comme un ailleurs géographique et humain, constitué comme un espace *autre*, se déroband

règne dans l'ensemble de ses écrits. Passionné pour Longus dès son enfance, Courier a été peut-être séduit par l'alliance de la sensualité et de l'innocence, par l'érotisme intense et chaste dont la littérature contemporaine lui offrait un autre exemple dans *Paul et Virginie*, le seul récit qui semble capable de rivaliser avec Longus. Dans le *Génie du Christianisme* (II, 3, 7), Chateaubriand fait un parallèle entre le roman de Bernardin de Saint-Pierre et un texte de Théocrite en regrettant de ne pouvoir recourir au récit de Longus, « roman trop libre pour être cité ici ».

17. Voir les articles de R. Joly, « P.-L. Courier et George Sand » dans les *Cahiers P.-L. Courier* (nov. 1969, nov. 1970, nov. 1971).
18. Le *Courrier français* du 4 octobre 1823 publie une lettre de Courier où il demande dans les mêmes termes d'annoncer sa traduction de Longus : « c'est un joli petit poème en prose où il s'agit de moutons, de bergers, de gazon ». Il rappelle que sa première édition fut saisie sous l'Empire, en Italie, que sa deuxième édition fut faite en prison, c'est la troisième qu'il présente au journal (la quatrième en fait).
19. Courier aime décrire sa vie comme une vie de *berger* : voir par exemple ses lettres de Suisse en 1809 (*Correspondance générale*, II, p. 102 sq.). La réalité s'inscrit spontanément dans la convention de la pastorale.
20. J'utilise ici les pages liminaires très remarquables du livre de Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Champion, 1983.

même à une localisation, mais il a besoin d'être lié à l'espace ordinaire, qui exerce sur lui la pression toujours là des forces de destruction (qui se trouvent aussi à l'intérieur de l'espace idyllique); d'un côté le monde préservé, règne de la paix et de l'amour, de l'autre, celui de la brutalité et la haine; le monde pastoral est un espace *marginal*, non *utopique*, idéalisé mais non irréel, car il n'est pas *détaché de ce qui le fonde en s'opposant à lui*²¹; l'effraction du mal est donc une menace toujours requise, le monde parfait et plein a besoin du rappel de la violence, du retour de la tension, l'idylle par sa vulnérabilité esquivé la chute dans la trivialité comme l'entrée dans l'utopie, elle est *latérale à la réalité*, et elle se définit par ce rapport entre deux espaces hétérogènes absolument et néanmoins contigus et continus, comme une réalité idéalisée par décalage et déplacement; si l'un des pôles disparaît, le lieu constitutif du récit disparaît aussi et perd son sens²².

C'est bien ce qui caractérise *Daphnis et Chloé*, à la fois perfection de la pastorale, et perfection du roman qui a profondément *formé* Courier et son œuvre. Je ne peux ici qu'évoquer de loin les raisons qui font que ce petit récit se déroule sous le signe de l'unité de tous les contraires et dans une plénitude à la fois stable et menacée. Dans l'île de Lesbos, les héros enfants puis adolescents vivent une passion innocente et absolue, passion menacée par l'intrusion de la sexualité, de la jalousie, de la violence, menaces internes à l'île, et au canton reculé où vivent les héros, menaces externes qui troublent l'île; le récit réalise une prodigieuse suspension du temps, il est et il n'est pas: la situation initiale, les héros, enfants rejetés par leurs parents, et découverts par hasard, Daphnis étant nourri par une chèvre, et Chloé par une brebis, est le dénouement: mariés par leurs riches parents retrouvés, ils reviennent aux champs pour faire nourrir leurs enfants comme ils l'ont été; le temps, c'est le retour des saisons, et l'immobilité d'un désir audacieux et ignorant, qui est toujours brûlant et jamais consommé.

Heureux, malheureux amants, ils n'ont pas ce qu'ils veulent, mais ils ne savent pas ce qu'ils veulent. Unis et séparés par leur innocence. Unis et opposés par une symétrie presque totale. Dans ce monde plein, sans déchirure, ni conflit, il y a une unité totale entre les opposés qui s'interpénètrent sans se

21. Selon J. Blanchard, les deux espaces relèvent chacun d'un ordre différent, ils ne peuvent se superposer ni s'opposer totalement: «pastorale et réel n'étant pas sur le même plan ne sauraient renvoyer l'un à l'autre», donc il y a entre eux une tension irréductible et toujours reconduite; car la frontière des territoires, qui est franchissable et franchie, établit l'au-delà comme nécessaire à ce qui est en deçà. L'idéal à la fois trouve son fondement, et sa perte, ce qui est donné est déjà révolu.

22. Voir J. Blanchard, *op. cit.*, p. 31 sq., et p. 351.

confondre, entre la nature généreuse et féconde et les hommes, entre les hommes et les animaux, entre les hommes et les dieux (qui dirigent l'action et y sont toujours associés), entre le travail, le jeu, les fêtes et les pratiques sacrées, entre la nature et l'art, entre le quotidien des bergers, leur immersion dans la nature et l'idéalité de l'art: le berger qui est un vrai berger, est aussi l'allégorie du poète, il est un virtuose de la syrinx, invention du dieu Pan, présence tutélaire et protectrice dans tout le récit.

Enfin, ce roman défini comme un « exemple d'une simplicité réaliste allée à une extrême sophistication²³ », nous indique ce que peut être chez Courier²⁴ la tonalité de la voix du peuple, et d'une manière plus générale peut-être chez d'autres écrivains, j'en ferais l'hypothèse: naïve, franche, directe, et aussi différenciée, et précieuse carrément. Le peuple est simple, naturel et recherché, mais non affecté. La tradition marotique permet à Courier ce paradoxe d'un archaïsme de convention ressenti comme une expression naïve, irréfléchie, involontaire, et populaire: ce « vieux français » pré-classique, donc antérieur à la domestication de la langue par la cour, est le français originel, toujours vivant dans la parole populaire.

*

On pourrait résumer tous les pamphlets de Courier, qui sont tous d'ordre défensif, dans ce rapport de deux espaces opposés qui n'en font qu'un. La Touraine, espace de paix, nous l'avons vu, dans la *Pétition* de 1816 n'est plus un monde aussi pur, aussi innocent²⁵, mais elle reste un monde étranger encore à l'injustice et à la violence comme le monde de la pastorale, parce que le mal lui vient toujours du dehors, de cet autre univers qui est abstrait et à peine spatialisé, Paris, un point sur la carte, mais le centre de la puissance néfaste du Privilège et de l'État (ce sont des termes synonymes); la Touraine de Courier, définie par le manichéisme premier opposant les Grands et le Peuple, est évoquée en même temps comme une sorte de réduit assiégé, envahi, qui

-
23. Voir A. Billault, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, PUF, 1991, p. 305. Le roman de Longus est dans tout le livre l'objet de notations tout à fait remarquables.
24. Qui dans ses traductions a amplifié la recherche stylistique du romancier grec: il renchérit continuellement sur Amyot et ajoute les trouvailles de son cru.
25. Le vigneron qui veut démentir le proverbe « qui terre a, guerre a », et souhaite jouir de sa terre sans procès, se présente comme un homme de paix, ignorant des procédures de la justice, plaidant malgré lui, et cherchant toujours la conciliation (p. 227, 228, 223).

doit résister à toute la pression du mal qui vient de loin, d'en haut, de cette partie de la société qui se dit au-dessus des autres, et qui se ramène à un système étatique parasitaire ; à Véretz c'est l'étranger, l'intrus, un envahisseur. L'espace heureux, laborieux, fécond, subit la violence des improductifs qui lui sont pour l'essentiel extérieurs.

La séquence exemplaire montre le bonhomme Paul poussant sa charrue, ou taillant sa vigne, et recevant cette chose incongrue, du papier timbré²⁶, une citation en justice, menace de procès et de prison. Ou bien il raconte, fier et heureux, comment il a par son travail et son habileté, amendé sa vigne : il compte ses tonneaux, et son gain normal et aussi le chiffre pharamineux des impôts qu'ils vont rapporter au monstre dévorant du fisc ; « le peuple paye, axiome de tout temps, de tout pays, de tout gouvernement » (p. 24), il prie et paye. Car le scandale, c'est l'impôt, négation du travail, partage illégal de la propriété entre les paresseux et les laborieux ; la fonction du pouvoir c'est l'éternelle, l'arbitraire ponction de l'impôt, privilège régalien, parisien, vol permanent, fût-il déguisé sous le mot nouveau et constitutionnel de *budget* ; cette fois on l'a mécanisé, il devient une *pompe*, aboutit à cette *marmite représentative* à vapeur, qui mijote pour les rois constitutionnels des potages bien plus gras que pour leurs frères absolus.

L'État pour les villageois, c'est comme les chenilles, les charançons, la grêle ou comme le gibier, les bêtes sauvages et dévorantes : toute l'histoire est un problème de dévoration (p. 85) ; longtemps le gibier nous a fait la guerre, « nous le mangeâmes à notre tour en 1789 », et puis il est revenu, par la faute de Napoléon (les « bêtes fauves » et leurs hordes se confondent insidieusement avec les troupes d'occupation). De l'extérieur, vient l'absurde administratif et judiciaire, farce qui ne fait pas rire, car dans l'autre univers, on n'est quelque chose qu'en « raison du mal qu'on peut faire » (p. 24). Tous les corps constitués, tous les pouvoirs en place, toutes les administrations, la cour, les hommes de cour, les femmes de cour, ou les courtisanes, pas de différence, les fonctionnaires, les députés, le clergé, la magistrature, les gendarmes (grâce à eux « le gouvernement

26. Voir p. 91, il tombe des nues en lisant qu'il peut récolter jusqu'à 12 ans de prison ; le labeur naturel, inoffensif, serein du paysan s'oppose à la menace absurde et catastrophique du papier, à l'État-papier ; déjà sous l'Empire (p. 684), Courier avait dénoncé l'hypertrophie de la paperasse bureaucratique, « les grands travaux de plume » sont faits « par les gens d'épée ». Je ne développe pas ici la satire faite par Courier de l'abstraction compliquée et absurde du système étatique, elle est accentuée d'ailleurs par la représentation politique (voir les scènes d'élection) ; pour Courier, qui veut toujours être son propre avocat, le peuple se représente lui-même, se défend lui-même et n'a besoin ni de députés ni d'armée : il est autosuffisant.

est partout aujourd'hui», p. 135), l'armée, toute cette machinerie légale, ce sont tous les ennemis, l'immense bloc des oppresseurs, exploiters, corrupteurs, spoliateurs, tous lointains, au-dessus de nous, en dessous en fait, tous étrangers au terroir²⁷.

Il y a pire : le mal c'est aussi la *corruption* que les villageois de Chambord doivent empêcher d'entrer sur leur territoire, la *lèpre* des mauvaises mœurs et de la luxure, la *fange* d'une *prostitution* générale qui s'introduira si le château abrite encore une cour. *Pestilence, souillure*, «contact funeste», «air empoisonné», infection contagieuse, destruction des familles, tous les vices, et surtout la paresse : l'espace du dehors, espace maudit comme les villes coupables sera ici, contaminant l'espace de la paix, de la pureté, du labeur honnête. Comme l'agression de la sexualité dans la pastorale, la débauche au village est importée par la noblesse, ou les prêtres, les uns apportent une sexualité trop libre, les autres une sexualité rendue pathologique par la contrainte. Avec ce clergé pudibond qui ne veut pas qu'on danse, c'est une contre-nature, et la pensée du mal qui perturbent les villages.

Cette Arcadie heureuse tant que le monde extérieur n'y intervient pas, doit donc défendre la pureté de ses mœurs, les fruits de son labeur, l'État est bien comme l'a dit Simone Weil, une puissance de déracinement, d'arrachement, il voit dans la *localisation* un adversaire, et il veut *occuper* le territoire rural. Le bonhomme Paul opposant instinctif, et au fond berger d'une pastorale moderne, est un résistant²⁸, symboliquement il se montre «labourant son champ», et se moquant » des «cabinets» et des ministres.

Et l'espace tourangeau si menacé qu'il soit conserve son autonomie, c'est-à-dire sa différence, qui relève de sa nature, et pas seulement d'une position politique. J'en énumérerai rapidement les traits principaux qui me semblent rappeler la convention de la pastorale, telle qu'elle organise l'espace, le temps, la société : là où le peuple rural est chez lui (c'est l'argument des villageois qui veulent danser devant leur église, «c'est chez soi qu'on a droit de danser», donc sur la place publique, la place qui est celle du public, p. 139), il apparaît comme hors du temps, dans l'archaïsme de la tradition, dans une communauté régie librement par sa coutume, dans l'espace d'une sociabilité différente et comme immédiate ou instinctive.

27. Qui lui-même abrite les agents du pouvoir : mais ils ne sont pas vraiment «naturalisés» tourangeaux ; d'où l'opposition des bons curés qui sont comme des pères pour les villages et des prêtres comme «le picpus» d'Azay-sur-Cher, émissaire parisien au fond.

28. La Lettre X au *Censeur* se termine par l'évocation des «maquis» qui se lèveraient si la Sainte Alliance intervenait en France.

Ainsi, disent les villageois, nous avons le droit de danser, nous avons toujours dansé ici, jadis au son de la musette ou de la cornemuse, maintenant au son du violon (comme faisait Louis XIV), nous descendons des Guillots et des Perrettes (p. 135) qui dansaient *ici* en ce temps-là, et c'est un « droit antique, légitime, consacré par un si long usage » (p. 139), « nos pères y dansaient [...], nous y avons dansé après eux » (p. 144), comme nous nous sommes toujours retrouvés dans les *assemblées* annuelles, si réussies de tout temps, à Azay, ou à Vézetz. Le village est une communauté spontanément, *ancestralement* ordonnée, selon les règles irréflechies et tacites de l'harmonie, elle se rallie à la sagesse patriarcale, représentée par les *pasteurs* du village, ces bons curés raisonnables, ou par l'expérience des vieillards que Courier fait parler²⁹ volontiers (le bonhomme Paul lui-même semble un homme d'âge et de prudence). Elle ne connaît comme liens sociaux que la solidarité première de la proximité, la sociabilité spontanée qui unit ceux qui vivent ensemble, dans l'intimité partagée d'un espace commun : on est le *compère* de quelqu'un (p. 64), davantage son *voisin*³⁰, les villages aussi *voisinent*; on est toujours plus ou moins le voisin de l'autre ; la société, fondée sur une spatialité stable et restreinte, s'étend ou se resserre légèrement, mais elle n'unit que des êtres qui peuvent se connaître, se rencontrer, se situer ou se désigner, elle est comme l'élargissement continu et homogène d'un même cercle, les hommes sont toujours à portée les uns des autres, familiers et solidaires.

L'espace coutumier est celui qui a pu être habité, parcouru, vécu *ensemble* et depuis toujours. Et justement la Touraine de Courier est un *espace de la différence* parce qu'il n'est pas circonscrit par des frontières reconnues et admises ; espace à part, espace dans l'espace ordinaire, terre non connaissable par ceux qui n'y vivent pas, espace non représentable (on ne peut en dresser la carte, ou le déterminer), c'est *une enclave* en plein milieu de l'espace ordinaire, ses frontières sont floues, arbitraires, dépourvues de toute définition possible, comme la Vallée Noire de G. Sand ; on peut le situer à peu près, mais il échappe à tout cadre rigoureux, (administratif, géographique), à tout statut qui repose sur l'orientation, le calcul des distances, la topographie rationnelle.

29. Ainsi « le bonhomme du pays de Chambord » (p. 84) qui sait ce qu'est la cour. Sur le curé de Vézetz opposé à celui d'Azay, voir p. 140.

30. Ainsi le soldat qui est toujours du peuple malgré l'uniforme (p. 68), et qui est le voisin de Paul, se souvient avec émotion de ce temps où il labourait son champ « près du vôtre », où ils travaillaient ensemble pour les récoltes. Voir aussi p. 18, p. 21. Sur le voisinage de Vézetz et d'Azay, p. 135, p. 86, les habitants de Chambord veulent pour *voisins* des paysans comme eux, et non des *grands*.

Les pamphlets ont une très nette unité de lieu, car pris tous ensemble ils énumèrent des villages, des lieux dits, des points marquants, ponts, auberges, cabarets, maisons, châteaux (les rédacteurs de la *Gazette* « demeurent la plupart entre le pont Clouet et le Chêne Fendu », espace dont l'axe est la route de Tours à Loches) (p. 177), mais ces données précises et éparées appartiennent surtout à une curieuse géographie sensible, vécue, coutumière, établie sur un savoir implicite de la disposition des lieux familiers, sur des habitudes partagées et irréfléchies, ce sont les lieux qu'on aperçoit, qu'on parcourt naturellement, qu'on désigne du geste, c'est par là, c'est du côté de..., (« le bonhomme Paul qui demeure là-haut sur les coteaux du Cher », p. 64)³¹, sur les habitudes partagées : l'espace a quelque chose d'inné et non transmissible.

*

De l'espace pastoral naît le chant, ou la musique : le lieu inconditionné contient une révélation, mystérieusement unie à ce retrait dans la différence, à l'exclusion des travaux et soucis ordinaires et à la plénitude qui le caractérise. Se faisant tourangeau, et roturier, vilain, manant, croquant, Courier devient écrivain. Le peuple de Courier est aussi l'auteur indirect des pamphlets, ils reposent sur une poétique du peuple, sans laquelle le pamphlétaire ne pourrait être sa voix : le pamphlet serait porteur de cette poétique, qui aussi bien le porte lui-même. Poétique il est vrai, largement négative, et même subversive de toute poétique. Au reste nous ne quittons pas les Grecs : Courier s'est défini comme « un paysan qui sait le grec et le français » (p. 498)³², avec les Grecs et le peuple tourangeau, avec le *vieil attique* d'Hérodote et le *vieux gaulois* d'Amyot, de Rabelais, de La Fontaine, Courier se donne un langage, qui est aussi une poétique, ou un style, une prose qui est un jeu sur la prose ; ce vieux français est anté- et anti-classique, avant tout il exclut le français et la littérature de cour : dans le pamphlet, machine de guerre contre le classicisme et la Restauration, expression exemplaire du moment politique, romantique et moderne alors selon la définition stendhalienne, le très ancien et l'actuel, la simplicité rustique et le raffinement stylistique, s'accordent.

31. Ou encore : « À quelques lieues d'ici par exemple à Fondettes, de là les deux rivières de la Loire et du Cher » (p. 141).

32. Phrase de la *Préface* de Courier à sa traduction d'Hérodote en 1822 que Delécluze range avec les *Racine et Shakespeare* et la *Préface de Cromwell* parmi les principaux textes de la polémique romantique.

Je m'explique brièvement : le peuple est poète, partout et toujours, en Grèce comme en Touraine, dans un vers de Racine, où il refuse de voir « une phrase de marquis », Courier retrouve une expression d'une chanson de *nos laboureurs* (p. 495), mais après Homère, vient Hérodote, le temps de l'histoire (au sens grec), de la critique et de la raison, c'est le temps de la prose³³, notre temps aussi, le temps du *mot propre*³⁴, et le peuple veut les choses, le langage simple, direct, franc, qui dit les choses, le monde, ce qui est substantiel dans la vie. Tout repose sur cette idée : le peuple a toujours été, par une sorte de grâce à lui réservée, naïf, naturel, fidèle à la réalité, et dans son dialecte, dans sa langue et dans son expression ; son vieux dialecte est aussi un style, ou un non-style. Par là il est et demeure, par son identité et dans sa constance, étranger à l'artifice. De là cet extraordinaire court-circuit qui d'Hérodote (le peuple lui est analogue) et des exigences de le traduire bien, conduit au pamphlet (et au romantisme *stendhalien*), à la prose du peuple, la « vile prose », selon une formule de Voltaire, que Courier, puis Stendhal reprennent ironiquement, soit le langage terre à terre et vrai, qui veut le sens pur et direct, qui récuse le style noble, et l'immense machine à déguiser et à mentir, baptisée rhétorique, qui fige la réalité dans un cérémonial, comme la cour fige la société dans l'étiquette. Le peuple est un refus militant de la rhétorique, peut-être, faut-il le dire, parce que sa langue, c'est son style.

La « diction naïve, franche, populaire et riche, comme celle de notre La Fontaine » qui peut restituer Hérodote³⁵, en utilisant « tout notre français » (p. 496), c'est la parole vivante du peuple et du pamphlétaire ; le paysan-écrivain s'en tient à « nos rustiques façons de dire » (p. 128), et il sait que les gens pour qui il écrit, « ne savent ce que c'est que finesse, délicatesse, et veulent à chaque chose, le nom et le nom français » ; il leur faut de la clarté, une pensée directe, qui fait appel à la puissance universelle de raisonner, de distinguer le vrai du faux, au bon sens (« le peuple source de tout bon sens »), et « aujourd'hui tout le monde raisonne [...], chacun compte sur ses doigts » (p. 164), il faut au peuple la vérité nue et crue, « la vérité toute à tous » ; le pamphlet refuse et dénonce les

33. En tant qu'helléniste, c'est bien la prose qui attire Courier : Longus, les romanciers, Xénophon, Hérodote, Lucien. Voir p. 496, à propos d'un vers de Delavigne simple et émouvant concernant Jeanne d'Arc, « nos voisins, allant vendre un âne à la foire de Chouzé ne causent pas autrement, n'emploient pas d'autres mots ».

34. Delécluze a évoqué Stendhal assistant à la lecture par Courier de sa *Préface*, et laissant éclater une bruyante approbation de cette formule.

35. À son sujet Courier parle d'une « innocence de la diction » : formule qui est peut-être profondément romantique et qui renvoie aussi à l'innocence de la pastorale.

circonlocutions de la politesse, la puissance manipulatrice des mots, leur pouvoir d'exagération ou de flatterie, le nuage des euphémismes (fussent-ils utilisés par les députés de la gauche à la Chambre), les clichés au nom desquels on vous emprisonne (« Jésus, mon Sauveur, sauvez-nous de la métaphore », p. 211), les masques et les pièges des déguisements verbaux et stylistiques du pouvoir.

« La vérité est populaire, populace... elle sent tout à fait la canaille, diamétralement opposée au ton de la bonne compagnie » (p. 219). Elle est pamphlétaire et le pamphlet finalement repose sur l'absence radicale, sur l'impossibilité de la poétique, et s'avance même plus audacieusement vers une négation de l'écrit et du livre, et donc de l'expressivité stylistique : dans son dernier texte de 1824, *Le Pamphlet des pamphlets*, ou éloge ironique du genre, à partir de ce qui le condamne aux yeux de tous les officiels, politiques, policiers, académiques, littéraires : sa brièveté, une feuille ou deux d'imprimerie ; petite *œuvre* pour les petites gens, mais être court, c'est être vrai ; pour les gens d'en haut, c'est du *poison* concentré ; mais c'est la pensée, l'idée parfois unique, qu'il contient à l'état pur, prise dans sa spontanéité, son expression immédiate et innocente ; il est ainsi sauvé de la surcharge d'un langage hypertrophié et truqué, de la longueur pédantesque des professionnels patentés du livre : « je fis seize pages d'un style à peu près comme je vous parle, et je fus pamphlétaire insigne » (p. 213). Tout développement de l'idée, toute recherche de l'expression, tend à l'imposture.

Le pamphlet, expression toute nue de la vérité, pourrait hériter de cette convention de la pastorale : l'improvisation du chant, la naturalité de la musique ou du poème, propre à l'union fondamentale de la nature et de l'art que contient l'espace de la pastorale. Mais la petite feuille nous fait entrer davantage dans une utopie : Courier imagine la véritable démocratie, qu'il place en Amérique sous le patronage d'un des maîtres modernes du pamphlet, Benjamin Franklin, elle serait moins fondée sur le suffrage universel (Courier ne croit guère à la représentation politique), que sur le pamphlet universel ; la petite feuille, qui, selon une fausse étymologie du mot « pamphlet », tient dans la paume de la main et va de main en main, éphémère et spontanée, plus directement conçue et plus vite imprimée que le journal, trop proche de l'institution, lue et oubliée dans l'instant, réaliserait l'expression immédiate du peuple, et le débat politique universel et permanent, la vérité de tous mise à la portée de tous, la véritable *assemblée*³⁶ de tout le peuple.

*

36. Comme le village *s'assemble* pour ses fêtes, où il ne s'agit pas seulement de danser. Courier (p. 35) a imaginé comme arme décisive contre les tyrannies un procédé d'impression immédiate, donc universelle.

L'espace privilégié de la Touraine va se dégrader : ce qui reste de la pastorale va disparaître. Et ce ne sera pas la menace de l'espace externe, ce ne sera pas la menace traditionnelle de l'espace interne qui va réaliser ce saccage. Il est appelé comme la logique fatale de la liberté, de la mise en liberté du peuple, de son langage, de son travail ; il est présent comme une sorte de fatalité, de férocité du progrès lui-même dont Courier se fait l'agent radical et impitoyable. J'isolerais de cette destruction de l'idylle, à laquelle préside l'étrange adhésion de Courier au mouvement destructeur, deux éléments : la prose devient *prosaïque*, dans une préciosité inversée, une anti-poésie militante ; le travail rustique tourne à l'*horreur économique*, et l'âge d'or devient, avec une violence, une démesure qui emporte Courier lui-même, et que ses paysans subissent comme une condamnation fatale, l'âge de fer, l'âge du travail et de la production à tout prix, de la violence contre les choses et contre soi.

Dans les pamphlets, le peuple parle bien, jamais vulgaire, rarement dialectal³⁷, pas toujours pamphlétaire non plus ; il est chez Courier, orateur, avec le plaidoyer du garde forestier, qui se plie à la tradition attique, bien qu'il appartienne à « ces gens qui ne peuvent s'empêcher de crier quand on les écorche » (p. 91) ; victime réelle du maire de Véretz qui le poursuit injustement, il se défend avec mesure, sobriété, modestie, avec une gravité pathétique qui ramène l'affaire à sa vraie dimension, c'est lui qui est raisonnable et juste et sage même dans ses moqueries ; mais le peuple aussi est un dialecticien redoutable, il s'exprime dans des dialogues qui ont quelque chose de socratique (ainsi le sergent qui accule son officier, noble évidemment, à se contredire, à s'enfoncer dans l'illogisme, à avouer qu'il ne raisonne qu'*en gentilhomme* quand le vilain raisonne *en homme*).

Mais la diction populaire, qui vient d'en bas, dans la mesure où elle s'oppose à celle d'en haut, la diction *noble*, la reprend ironiquement, et se présente d'elle-même comme elle est vue par les classes d'en haut ; là commence le prosaïsme, usage marqué, négatif de la simplicité de la prose, du mot propre et normal, qui est utilisé comme une préciosité inversée ; « je travaillerai » est déclaré « un ignoble mot » du « langage de roturier » (p. 34), et celui-ci est comme une traduction en langage bas ; et alors qu'il va de soi, il semble *recherché* pour produire un effet de contraste, de choc, il s'enrichit d'une violence implicite, il est comme montré, monté, exhaussé pour sa puissance de diminution, de dévalorisation ; le mot propre est un effet, un effet de réduction et d'abaissement. Il agit comme une

37. Alors sa langue est celle d'une sorte de technicité rurale traditionnelle ; Courier en effet utilise tout le français, ce qui lui vaut d'être une référence très souvent citée par le Littré.

sorte de gros mot. Il reste, implicitement, un substitut, il vaut pour, ou plutôt, contre, le mot *noble*.

Je prends un exemple qui relève de l'ironie : si les puissances alliées envahissent la France (p. 46-47), elles provoqueront une levée en masse des paysans, et une page en décrit les conséquences, la terminologie militaire est détournée et ridiculisée, le champ de bataille, c'est un champ, on fait campagne... à la campagne, la guerre, version élevée, dégringole dans la guerre de maquis, version paysanne, sans manières ni formes. Alors la guerre est comme recouverte et ridiculisée par la vie rustique, les troupes devront s'inquiéter comme d'une menace militaire des haies, des fossés, des taillis, des hautes herbes, les poulaillers auront des *garnisons*, les soldats devront se conduire en gardiens de troupeaux, amener avec eux moutons, vaches, cochons. Mais plus souvent Courier donne aux mots pris en eux-mêmes une valeur de disconvenance, de transgression : *l'omelette au lard* qu'on mange, la *vache* qu'on vend pendant la fête et les danses, détruisent l'idylle *verbalemment*, le mot tout banal surgit comme une faute volontaire de ton et de goût ; Courier a été accusé d'avoir traité le duc de Bordeaux en vulgaire bébé en parlant de *layettes*, *bouillies*, *bavettes*, et d'avoir utilisé la formule « métier de roi » : le mot propre est riche d'un potentiel d'irrespect et de violence antimonarchiques.

Il use de la même manière pour exalter la Bande noire et la destruction des propriétés de la noblesse passant par lotissement aux mains des petits propriétaires. Les mots tout simplement banals s'enrichissent d'une valeur de subversion en prenant une connotation de vulgarité, de souillure, comme si le langage de la réalité était en lui-même agressif : Courier parle des « ignobles guérets » (p. 18), de « l'ignoble bêche », et le fait de « fouir des haricots » ou de la vesce, là où il y avait des parterres, des bosquets, des gazons, des allées, recèle une étrange brutalité : le mot propre *déshonore*, détruit ou humilie. Reprenant à son compte, pour les retourner, c'est-à-dire les conserver, comme le fera ironiquement Hugo, les niveaux de langage ou de style du classicisme, et la distinction des mots *nobles* et des mots *roturiers*, il charge le mot simple et banal d'une puissance de destruction de toute hiérarchie, ou de nivellement par le bas en le maintenant dans son infériorité convenue. La transformation de la propriété aristocratique présente les simples réalités de la campagne comme marquées par une bassesse sordide, une force d'avilissement : châteaux, donjons, parcs, jardins, fleurs, arbrisseaux, disparaissent, les *avenues* sont *rasées*, *labourées*, les orangeries deviennent *métairies*, *granges*, *étables* pour les vaches et les cochons.

Dans la *Gazette du village*, dit Courier au nom de ses rédacteurs, « nous nommons les choses par leur nom », nous disons « un chou, une citrouille, un

concombre», nous informons que Gros Pierre a battu sa femme (p. 176), « nous contons bonnement comme on conte chez nous ». Dans ce recueil de scènes, d'anecdotes villageoises, qui reprend toute la matière des pamphlets et les répète avec le récit de cas significatifs qui se veulent précis, situés et datés, et qui sont présentés avec une tonalité neutre et le dépouillement stylistique absolu du pur constat, le peuple parle fort peu, il s'enferme dans le mutisme de l'impuissance, ou du désespoir, mais de ce texte singulier et de son objectivité impitoyable, il ressort une tristesse implicite, un climat pesant et tragique : arrestations absurdes, mort accidentelle d'un déserteur poursuivi³⁸, rixes de mécontents dans les cabarets, mariages arrangés pour éviter la conscription, succès d'une cabaretière qui fraude le fisc. On entre dans une dimension qu'il faudrait dire cette fois complètement a-littéraire et dans cette prose dénuée de tout effet, dans cette écriture absolument blanche il y a quelque chose d'inquiétant.

J'extrais un texte d'une simplicité (p. 177), je dirais intense et violente et surprenante. Il semble repris du livre de comptes d'un propriétaire (qui pourrait être Courier, qui enregistre les résultats pour lui de la crise due à la guerre). Cette *tranche de vie* rurale présente donc ce fait extraordinaire, une neutralité absolue de l'écriture : « les vaches ne se vendent point », c'est le début, on passe sans transition à cette phrase, « les filles étaient chères à l'assemblée de Véretz, les garçons hors de prix. On n'en saurait avoir. Tous et toutes se marient à cause de la conscription » ; dans ce texte sans origine, impersonnel, totalement dénué de ton, quelqu'un se plaint au retour de la foire d'une anomalie, d'un dérèglement de la vie rustique, il enregistre les faits et il met sur le même plan les vaches que personne n'achète et les filles et les garçons qui ne cherchent pas à se placer comme domestiques et il continue avec les salaires et les prix son constat brut : « 200 fr. un garçon, sans le denier à Dieu, sabots, blouse et chapeau pour la première année. Une fille a 25 écus. » Il termine par le trait unique, l'évocation incontestable et *hyperréaliste* du village : « La petite Madelon les refuse de Jean Bedout ; encore ne sait-elle ni boulanger ni traire ».

*

La *Gazette* nous indique aussi l'autre violence qui saccage l'idylle : le bulletin nécrologique du village enregistre les victimes du travail, un jeune couple

38. Le texte est contemporain de l'intervention française en Espagne, qui selon la gauche libérale doit provoquer une crise générale du régime.

mort d'un excès de travail, un homme et une femme qui se suicident, l'un parce qu'il a des dettes, l'autre parce qu'elle est poursuivie pour un petit délit, un fermier encore qui se tue parce que sa récolte est trop belle : il avait spéculé sur une hausse des prix ; « on aime mieux maintenant être mort que ruiné », alors que « nos aïeux ne se tuaient point » (p. 182). Le paysan moderne, libéré par la Révolution vit de sa terre et meurt pour elle, il est libre de sa personne, il a la terre, mais davantage il est à elle, enchaîné au travail. Le passé « féodal », il faut en anéantir les moindres traces historiques, les monuments, châteaux (il faut détruire Chambord, avec Courier, la vallée de la Loire n'aurait pas de châteaux), abbayes, églises, et le détruire socialement, en éliminant les grandes propriétés, c'est la libération de la terre, un triomphe de la terre sur l'histoire, le triomphe du peuple sur les Grands ; mais la liberté qui arrive, implique la dure loi du travail, qui inverse radicalement le monde de l'idylle, et les textes sont le grand massacre de l'idylle condamnée. Courier confirmerait la phrase célèbre de Marx qui parlait des « relations *féodales, patriarcales et idylliques* ».

Le fanatisme du travail transforme le monde de la pastorale en cauchemar ascétique, et Courier, logique, jusqu'au bout, adhère à une vision sinistre du progrès, qui fait penser au poème de Musset *Dupont et Durand*, où le personnage saint-simonien décrit un monde enfin mondialisé, où du chemin de fer de Paris à Pékin on ne verra « qu'une mer de choux et de navets [...] », partout des « champs plantés de bons légumes [...] carottes, fèves, pois ». Il faut substituer une nature productive, une nature entièrement partagée et domestiquée, à cette terre qui se repose, qui dort, qui ne fait rien, parcs, jardins, charmilles, forêts, entre les mains d'une noblesse aussi paresseuse qu'elle. Mais c'est la terre de la pastorale, elle est étrangère au rendement. Il y a dans les pamphlets un culte passionné de la Bande noire, qui est sacralisée, une exaltation prophétique de la division des terres pour créer une classe moyenne de petits propriétaires qui seront acharnés au travail. C'est lui qui doit fonder l'existence, en être le but et le sens dernier, il est sacré lui aussi : Courier a-t-il lu Calvin, il dit comme lui, « qui travaille, prie ».

La logique du pessimisme ascétique enveloppé dans la vision progressiste de la modernité conduit à Max Weber. Le travail rend moral, il est la morale, il est en soi sacrificiel. La Touraine maintenant est une colonie, une terre vierge qui attend d'être enfin défrichée. Le principal tort du repos dominical, le pamphlet pour les villageois qui ne peuvent danser, le dit fort bien, c'est qu'il empêche de travailler, le peuple subit un repos forcé.

Les textes de Courier sont ici d'une curieuse profondeur, et sa Touraine semble décrite à la lumière de Lamennais, auquel il renvoie et dont il explicite la notion d'*indifférence* religieuse : le paysan libéré par la propriété, rendu à lui-même, possède avec la terre son identité, enfin il peut « être à soi », et d'abord « travailler pour soi ». Il découvre une autosuffisance radicale, il est à soi et il n'est qu'à soi. C'est-à-dire à sa terre, à la terre. Terre à terre si l'on veut : il n'y a rien que *la terre* pour lui. L'incroyance ou l'indifférence religieuse est la conséquence de la propriété : « le peuple est d'hier propriétaire, ivre encore, épris, possédé de la propriété, il ne voit que cela, ne rêve d'autre chose [...], il se donne tout entier au travail, oublie le reste et la religion. Maintenant il pense à la terre [...] Dans le présent, ni dans l'avenir, le paysan n'envisage plus qu'un champ, qu'une maison, qu'il a ou veut avoir, pour laquelle il travaille, amasse, sans prendre repos ni repas » (p. 142). Pour tout le reste, il n'a plus le temps, le loisir, la liberté d'y penser ; autrefois, quand il était « esclave », privé de tout avenir personnel, il avait « du loisir », il pouvait « penser au ciel » et méditer. La propriété est exclusive de tout horizon, elle est *la limite* infranchissable, elle bouche tout avenir, tout espace au-delà des quatre côtés du champ, elle enferme la liberté du propriétaire dans sa pure subjectivité, au fond de laquelle il va rencontrer la tentation du suicide, dès que son auto-suffisance devient la conscience de son in-suffisance. Courier dit que c'est cela « le mal du siècle », et ce n'est pas si mal vu.

Il repose alors sur une profanation de la pastorale. Au fond Courier l'a peut-être toujours voulue et redoutée : en 1787 il avait écrit après une visite du parc de Sceaux, que les statues, les arbres taillés, les jets d'eau, c'est « parfaitement inutile » et qu'il vaudrait mieux faire pousser du blé et des pommiers. Dans *Daphnis et Chloé*, où règne l'*ekphrasis*, la nature s'épanouit dans son essence, les choses sont universellement belles et spontanément idéales, parce qu'il n'y règne aucune finalité, la paix, c'est aussi le respect des choses non asservies aux projets de l'homme : le monde est un don gratuit ; le travail ne le traite pas en objet, il n'est pas absent au reste, il est seulement limité au point de se confondre avec le loisir. Dès le début on enseigne à Daphnis et Chloé ce qu'ils doivent faire, et c'est bien peu, le travail, ce sont les animaux qui l'exécutent en se nourrissant, on les fait paître jusqu'à midi, aux heures chaudes bêtes et gens se retirent à l'ombre, après la chaleur on les remet à brouter, puis on les rentre pour les traire ; en un sens le travail est un bonheur, et pour les jeunes bergers il se confond avec le bonheur d'exister, c'est-à-dire de jouer ensemble, de s'aimer, d'aimer leurs troupeaux et d'en prendre un soin presque affectueux, chèvres et brebis apprennent à répondre à la voix, à obéir à la musique. Mais aussi le travail rustique relève de l'exploit, Daphnis est un chevrier extraordinaire (son troupeau est son chef-d'œuvre), un jardinier

prodigieux, et le travail ajoute ses résultats merveilleux aux merveilles offertes par la nature et les dieux.

Dans la Touraine de Courier on retrouve encore cette relation avec la nature et le travail : au stade idyllique, ne se séparent pas la joie du travail et la beauté des choses qui en naissent. Ainsi le soldat qui a le mal du pays, rappelle comment il vivait « chez nous », « toujours travaillant, labourant ou façonnant ma vigne, chantant la vendange ou le dernier sillon », et il pense avec tendresse et admiration à ses « beaux bœufs », à celui qui a une raie noire, à l'autre qui a une étoile sur le front (p. 68) ; le paysan et Courier lui-même évoquent leurs activités sur ce ton de l'admiration et de l'enthousiasme, ils produisent des choses belles et bonnes, « ma meilleure coupe de sainfoin », « le beau sainfoin », les « si bons fagots » du bonhomme Paul, « cette herbe haute, prête à faucher et si belle » que le paysan ne supporte pas de voir le maire tout-puissant la piétiner ; les arbres, les baliveaux sont beaux et gros, on choisit dans la forêt de Courier pour les voler ou les mutiler « les plus grands et les beaux » ; lui-même décrit longuement les « choses admirables » qu'il fait dans sa vigne, « c'est le premier homme du monde pour terrasser un arpent de vigne », ou évoque avec émotion le jour de Saint Anicet (17 avril), « temps critique pour nos bourgeois » : si la vigne « passe fleur », on ne saura pas où mettre la récolte ; mais cette année-là, « laboureurs et vigneron sont contents jusqu'ici, chose rare ».

Tant que l'homme des champs vit avec la nature, lui ajoutant son travail et son savoir pour la conduire jusqu'à sa perfection, et sa beauté, tant qu'il est capable de la laisser vivre et croître, tant qu'il ne cherche pas avec une sorte de fureur de travail à la soumettre à ses impératifs de production et d'utilité subjective, alors sans doute l'idylle n'est pas complètement morte. Et d'autres écrivains le diront après le pamphlétaire qui s'est jeté de lui-même dans le piège du productivisme libéral.

Voix du peuple dans *Francia* (1871) de George Sand

ANNIE CAMENISCH*

Francia, roman méconnu de George Sand, à la narration hétérodiégétique et à l'intrigue pétrie de clichés romanesques¹, a été écrit entre janvier et avril 1871, dans une période troublée, marquée par la défaite de la France et encadrée par l'armistice et les premières agitations de la Commune. George Sand ne cesse en effet de travailler « avec les Prussiens tout près et le désespoir sur le cœur² ». Autant que la France, Paris est alors au centre de ses préoccupations, comme en témoignent les nombreuses lettres à ses amis, et dans ce roman dont l'héroïne éponyme est une grisette, elle donne la parole à une multitude de voix populaires : foules ou personnages stéréotypés comme un gamin de Paris, un ancien soldat devenu limonadier, un ouvrier, paysan mal dégrossi...

Quelle parole du peuple George Sand représente-t-elle dans ce roman ? Comment à travers ces paroles inscrit-elle ses espoirs et ses angoisses concernant l'avenir du peuple français ?

* Maître de conférences à l'IUFM d'Alsace.

1. George Sand, *Francia*, Michel Lévy, 1872. Désormais les références entre parenthèses renverront à cette édition. Le texte complet du roman peut être téléchargé depuis le site *Gallica* de la Bibliothèque Nationale <http://gallica.bnf.fr/>. Résumé de l'intrigue : En 1814, Mourzakine, un prince russe, venu à Paris avec l'armée des coalisés, séduit Francia, une grisette qui cherche sa mère disparue lors de la retraite de Russie. Le bonheur des amants est compromis par l'infidélité de Mourzakine et sa situation d'étranger dans la France occupée. Doublement humiliée, Francia tue son amant dans une crise de folie. Inconsciente de ce crime dont personne ne l'accuse, elle se réhabilite au yeux de la société par une conduite exemplaire mais meurt phthisique.
2. Lettre à Christine Buloz du 21 février 1871 (George Sand, *Correspondance*, t. XXII, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Garnier, 1987).

La narration du roman propose un double ancrage dans l'histoire, le premier tourné vers un passé révolu, celui de la fiction, située en 1814. Le second se situe explicitement dans le présent de la narration et de l'écriture du roman en 1871. Ces deux voix issues du passé et du présent se répondent et se complètent d'une troisième voix tournée vers l'avenir incertain de la France.

Voix du passé

Francia se présente d'abord comme un roman historique. En effet, le temps de la fiction romanesque est très précisément enclavé entre deux dates. L'action commence le 31 mars 1814, jour de l'entrée des Russes à Paris, après l'invasion de la France, et s'achève le 21 mars 1815, lendemain du retour de Napoléon à Paris lors des Cent-Jours. L'essentiel de l'action se concentre cependant dans la première quinzaine d'avril 1814.

Une des sources de George Sand a été *L'Histoire des Deux Restaurations*³ d'Achille de Vaulabelle que George Sand a lue en janvier 1871⁴. Un certain nombre de faits historiques relatés par Vaulabelle se retrouvent dans le roman et certains passages de *Francia* sont même directement transposés à partir du récit de Vaulabelle, notamment la description de l'entrée des Russes dans Paris. On peut ainsi comparer des extraits tirés des deux œuvres :

Histoire des Deux Restaurations	Francia
<p>Le sentiment qui dominait la foule était la stupeur; cette foule était énorme; elle inspirait les craintes les plus sérieuses aux généraux alliés. « Notre inquiétude fut grande tant que dura le défilé, ont dit des officiers russes; nous redoutions, à chaque pas, de voir s'ébranler l'effroyable masse d'hommes qui se pressaient de chaque côté des boulevards; il leur suffisait de se rapprocher pour nous étouffer; nos soldats n'auraient pu faire usage de leurs armes. » En effet, on voyait, à l'attitude de la majorité des spectateurs, que la population, prise dans sa généralité, ressentait profondément l'abaissement national.</p>	<p>La foule était muette. [...] Son silence fut donc sa seule protestation, sa tristesse fut sa seule gloire. Au moins celle-là reste pure dans le souvenir de ceux qui ont vu ces choses. [...] La foule devenait si compacte que si elle se fût resserrée sur les vainqueurs (l'un d'eux l'a raconté textuellement), ils eussent été étouffés sans pouvoir faire usage de leurs armes.</p>

- Achille de Vaulabelle, *Histoire des Deux Restaurations jusqu'à l'avènement de Louis-Philippe (de janvier 1813 à octobre 1830)*, Perrotin, 1864.
- George Sand note dans son agenda à la date du 6 janvier 1871 : « Je lis les *Deux restaurations* de Vaulabelle ». (*Agendas IV* (1867-1871), textes transcrits et annotés par Anne Chevereau, Jean Touzot, 1992).

Sans évidemment citer sa source, George Sand rend cependant son emprunt perceptible par l'intermédiaire du « souvenir », renvoi explicite à une médiation concernant l'évocation de ce passé. La mémoire des témoins oculaires, « ceux qui ont vu ces choses », reste anonyme. De même, la parenthèse incluse dans la dernière phrase, « l'un d'eux l'a raconté textuellement », renvoie explicitement à une citation issue cette fois de la voix des vainqueurs eux-mêmes. George Sand emprunte même textuellement certaines expressions à Vulabelle comme « foule », « étouffer », « usage de leurs armes ».

Cependant, l'écrivain se démarque du texte de Vulabelle par un style plus concis. Une seule phrase complexe suffit pour rendre compte de la menace que représente cette foule. L'usage de la parenthèse et l'utilisation de la proposition conditionnelle (ainsi que l'imparfait du subjonctif) évite le recours au discours direct employé par Vulabelle. À la « masse d'hommes », George Sand préfère le terme de « foule », ainsi présentée dans son unité, comme un seul corps, « compact » et uni. De même, les « alliés », « officiers » ou « soldats » deviennent les « vainqueurs », paradoxalement rendus impuissants, potentiellement écrasés par la foule des vaincus.

Ces effets de style ne sont pas seulement esthétiques, mais ils contribuent à l'interprétation donnée par le texte de George Sand de la « stupeur » de cette foule décrite par Vulabelle. En effet, la foule est d'abord « muette », sa voix réduite à néant. Cependant, ce « silence » loin d'être contraint, se lit comme une résistance passive puisqu'il exprime une « protestation ». De même, le sentiment d'« abaissement national » décrit par Vulabelle devient « tristesse » sous la plume de George Sand et se transmue en « gloire ».

La voix de cette foule se manifeste même à travers son silence : elle affirme ainsi son refus de toute compromission avec l'ennemi et représente même un danger potentiel, quoique inconscient. George Sand parvient donc à redonner à cette foule vaincue, gloire et force. D'autres passages du roman renforcent cette interprétation à travers « l'accueil morne, douloureux, parfois menaçant de la population » (p. 3). Ailleurs, la foule montre « son front soucieux », « ses yeux courroucés » (p. 9), et même, lors d'un incident, fusent « quelques exclamations de haine et de colère » et « quelques imprécations inarticulées » (p. 6). Ces réactions restent cependant sans mots et la voix du peuple reste impuissante à exprimer verbalement sa volonté.

À partir de l'ouvrage de Vulabelle, George Sand restitue une voix populaire issue du passé, politiquement impuissante et sans « voix » mais exempte de toute compromission et forte d'un pouvoir potentiel inconscient.

Cependant, George Sand a surtout été sensible à la lecture d'Achille de Vulabelle parce qu'elle y a trouvé des correspondances avec l'époque contempo-

raine: «Je lis Vaulabelle, comme cela ressemble au présent⁵». La lecture de Vaulabelle a sans doute été à l'origine de l'écriture de *Francia*, dans une volonté de transposition de la situation du présent dans un passé révolu. Sous les souffrances du peuple de Paris de 1814, on peut donc lire celle du peuple parisien de 1871.

Voix du présent

Roman historique, *Francia* est aussi un roman délibérément planté dans son époque. Certaines intrusions du narrateur extradiégétique donnent des indices au lecteur afin qu'il établisse des liens entre le passé et le présent. Dès les premières pages du roman, une curieuse incursion de ce narrateur vient rendre hommage au peuple de Paris :

Il [Mourzakine] ne savait point que Paris n'avait pas été consulté pour se rendre, plus que Moscou pour être brûlé, que la France n'était que relativement un peuple libre, qu'on spéculait en haut lieu sur ses destinées, et que la majorité des Parisiens eût été dès lors aussi héroïque qu'elle l'est de nos jours*

*[en note] janvier 1871

L'allusion à l'héroïsme des Parisiens en janvier 1871 confère explicitement un présent d'énonciation au roman. La nécessité de cette note est directement liée aux dates de publication du roman, paru en feuilleton dans la livraison de mai 1871 de la *Revue des Deux Mondes* et en 1872 en volume. La proximité de la première publication avec les événements de la Commune pouvait rendre cette allusion ambiguë. Or le lecteur devait comprendre que cet héroïsme renvoyait à la résistance de Paris lors de son siège par les Prussiens et au courage du peuple parisien face aux privations et aux bombardements subis. Cette admiration authentique de Sand pour le peuple de Paris transparait dans les différents écrits contemporains des événements, comme dans son agenda :

24 janvier 1871 : Paris se bat, sorties héroïques, désespérées⁶.

Parallèlement, elle utilise ces notations quotidiennes pour écrire son *Journal d'un voyageur pendant la guerre* qui rend compte du même état d'esprit :

28 janvier 1871 : Tous sont déjà habitués aux obus et les méprisent. Les gamins courent après. Paris est admirable, on est fier de lui⁷!

5. *Agendas IV, op. cit.*, p. 336 (11 janvier 1871).

6. *Ibid.*, p. 339.

7. G. Sand, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, Michel Lévy, 1871, p. 264.

Cette « fierté » nationale transparait aussi dans sa correspondance où Paris prend une valeur de modèle pour la France :

29 janvier 1871 : Que Paris nous est cher, à présent, et comme nous aimons ceux qui donnent ce grand exemple à la France⁸ !

Cette allusion au présent située à l'ouverture du roman a effectivement été écrite en janvier 1871, début de l'écriture de *Francia*. Cependant, à la relecture du roman en avril 1871⁹, George Sand a sans doute jugé nécessaire d'ajouter cette note pour rendre l'allusion explicite. Cela explique sans doute pourquoi la date n'a pas été directement inscrite dans le texte, l'usage des notes restant exceptionnelle chez George Sand dans les derniers romans. Elle aurait en effet pu écrire : [...] *la majorité des Parisiens eût été dès lors aussi héroïque qu'elle l'a été en janvier 1871*. Mais l'indication de la date aurait alors semblé incongrue et gratuite, alors que l'expression « de nos jours », par la marque de la première personne du pluriel, implique l'auteur dans son discours et crée également une complicité avec le lecteur contemporain.

Mais cette allusion au présent n'est pas seulement un hommage aux Parisiens, elle permet aussi de mesurer la différence de situation entre la réaction muette du peuple de 1814, peuple « trahi, vendu peut-être » (p. 9), et la défense de Paris par le peuple lui-même dans la situation contemporaine. Entre 1814 et 1871, le peuple a mûri, il est devenu conscient de son pouvoir et a pris les armes contre l'envahisseur.

Une comparaison entre Paris et Moscou qui se poursuit renforce cette interprétation :

Il [Mourzakine] ne se disait pas que Moscou ne s'était pas détruit de ses propres mains et que les peuples esclaves n'ont pas à être consultés ; ils sont héroïques bon gré, mal gré, et n'ont point à se vanter de leurs involontaires sacrifices. (p. 9)

Comparé au peuple moscovite de 1812, le Paris de 1871 n'est plus un « peuple esclave » et son sacrifice est « volontaire ». Son héroïsme n'est donc pas de commande, mais bien un acte délibéré, expression d'une certaine liberté conquise. Or cette liberté s'acquiert essentiellement par la parole, étroitement liée à la pensée :

8. *Correspondance*, Tome XXII, *op. cit.*, p. 272 (lettre à Henry Harrisse).

9. Le roman est terminé le 4 avril 1871 comme en témoigne l'agenda de ce jour : « J'achève tout à fait mon roman. Je lis ce soir aux enfants. » (*Agendas IV, op. cit.*, p. 368).

Les Russes sont bavards, les Parisiennes babillardes. Il [Mourzakine] était étonné de pouvoir causer avec elle, qui ne savait rien, mais qui savait tout, comme savent les gens de toute condition à Paris, par le perpétuel oui-dire de la vie d'expansion et de contact. Quel contraste avec les peuples qui, n'ayant pas le droit de parler, perdent le besoin de penser! Paris est le temple de vérité où l'on pense tout haut et où l'on s'apprend les uns aux autres ce que l'on doit penser de tout. (p. 137)

Partant du point de vue étroit de Mourzakine, la narration bascule vers une généralisation émise au présent par le narrateur extradiégétique, qui traduit la pensée de George Sand, comme tend à le montrer le rapprochement avec une lettre datant du 17 janvier 1871 :

Pauvre Paris! c'était la moitié de mon âme. [...] C'est là que l'imagination se remontait dans une vie de liberté individuelle et de riante excitation qu'on ne trouvait nulle part ailleurs dans le monde. Vous n'avez pas connu Paris. Il faut en être, il faut y avoir vécu d'une certaine manière pour se rendre compte du charme des relations avec toutes les classes de la société¹⁰.

Paris se révèle donc pour George Sand comme le lieu d'une certaine liberté individuelle et d'un mélange de classes sociales. Le peuple parisien tout entier semble donc jouir d'une libre circulation de la parole comme d'une indépendance de penser. Le peuple prend pouvoir par ses actes, il exprime sa parole librement, mais a-t-il pour autant une « voix »? Malgré le contraste entre les situations de 1814 et de 1871, l'intrusion du narrateur-auteur pousse aussi à percevoir le parallélisme entre les deux périodes, que George Sand a saisi dès sa première lecture de *Vaulabelle*. Derrière la situation décrite en 1814 se lit donc surtout une transposition du drame vécu par la France en 1871.

Ainsi, le silence inaugural de *Francia* peut aussi se lire comme une absence de « voix » électorale du peuple, qui ne reste que « relativement un peuple libre ». *Le Journal d'un voyageur pendant la guerre* lève toute ambiguïté à ce sujet, lorsque George Sand s'indigne de la guerre à outrance décidée par une dépêche du gouvernement de Bordeaux, après la capitulation de Paris deux jours plus tôt :

31 janvier 1871 : Peuple, tu te souviendras peut-être cette fois de ce qu'il faut attendre des pouvoirs irresponsables! Tu en as sanctionné un qui t'a jeté dans cet abîme, tu en as subi un autre que tu n'avais pas sanctionné du tout et qui t'y plonge plus avant, grâce au souverain mépris de tes droits¹¹.

10. *Correspondance*, t. XXII, *op. cit.*, p. 267-268 (lettre à Charles Poncy).

11. *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, *op. cit.*, p. 269.

Le propos est clair : le gouvernement qui décide du sort de Paris n'a pas été élu par son peuple, privé de ses droits électoraux. *Francia* est donc avant tout un roman ancré dans l'époque de sa rédaction. George Sand y rend hommage au peuple parisien et à sa maturité conquise au cours du siècle et se livre à une discrète satire des événements contemporains. Cependant, au-delà de cette voix du présent, se laissent entendre d'autres voix, tournées vers un avenir qui reste incertain, voire inquiétant, alors même que l'écriture du roman s'achève.

Voix du futur ?

L'espoir et le pessimisme se répondent à travers deux voix populaires divergentes qui dessinent des destins possibles pour la France, représentée de manière symbolique par le prénom de l'héroïne du roman. Le frère de Francia, Théodore, dit « Dodore », qualifié par Flaubert de « gamin de Paris *vrai*¹² », est au départ de l'action un personnage quasi caricatural, effronté, paresseux, de propreté douteuse, au langage truffé d'expressions populaires souvent soulignées par des caractères italiques comme « *pas de ça Lisette* », « *À cause de parce que* » (p. 47)... On le voit même zigzaguer entre les jambes des Prussiens¹³ et courir aux barricades (p. 140-141), en digne héritier de Gavroche. Or, loin de prendre ce personnage au sérieux, la narration favorise une mise à distance avec ce stéréotype. En effet, la description première du personnage se conclut par « c'était le gamin de Paris, comiquement et cyniquement endimanché » (p. 42), formulation qui exprime une critique du portrait qui vient d'être réalisé, à la fois comique et cynique. Le narrateur nous invite, selon le point de vue du Russe Mourzakine, à y voir « un type à étudier » (p. 42) Cette distanciation convie le lecteur à repérer ainsi une métaphore sociale, dans l'éveil d'une conscience morale et d'un esprit civique, qui passe de l'individualisme à l'unité sociale. Ce personnage marqué par des « vices précoces » (p. 91) et une « incorrigible paresse » (p. 91) connaît une évolution morale et sociale grâce à la présence de l'étranger qui éveille sa fibre patriotique. La première étape de ce parcours se marque par un geste instinctif lorsque Mourzakine lui propose de l'argent :

Les yeux du gamin de Paris brillèrent un instant, allumés par la convoitise, par le besoin peut-être ; mais il fit un pas en arrière comme pour échapper à lui-même. (p. 46-47)

12. *Correspondance Gustave Flaubert/George Sand*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981 (Lettre à George Sand du 26 novembre 1872, p. 406).

13. « [...] il glissait comme un serpent entre les jambes de l'ennemi et renversait les hommes les uns sur les autres » (*ibid.*, p. 90).

La seconde étape a lieu à l'opéra, lorsqu'un chanteur acclame les empereurs des Russes et des Prussiens. Sa réaction se traduit par la violence de ses gestes, en crachant dans un mouchoir lancé dans la foule des bourgeois qui applaudissent, puis par la fuite. Mais il s'avère dans un premier temps incapable de formuler son impression :

J'ai, j'ai, ... je ne sais pas ce que j'ai. (p. 86)

L'impossibilité de la mise en mots d'une réaction primaire traduit la difficulté de la prise de conscience du rôle actif que le personnage, ou symboliquement le peuple, peut jouer dans la maîtrise de son destin. Mais bientôt, il prend conscience de la valeur de son acte et s'en ouvre à Francia :

C'est dégoûtant, vois-tu, de se jeter comme ça dans les bottes des cosaques... C'est lâche! On n'est qu'un pauvre, un sans pain, un rien du tout, mais on crache sur tous ces plumets ennemis. (p. 87-88)

Le narrateur précise l'impact décisif de cet événement pour le personnage :

Théodore s'éveillait à la vie de sentiment par l'orgueil patriotique. (p. 92)

L'état de guerre pourrait devenir une occasion de prise de conscience de certaines valeurs qui dépassent l'intérêt personnel de chacun. Mais le narrateur ne manque pas de souligner ironiquement la versatilité du personnage lorsque sa sœur l'éblouit avec le titre de prince de Mourzakine :

L'accès de fièvre patriotique qu'il avait eu la veille, et qui l'avait exalté durant la nuit, se dissipa un instant. (p. 117)

On le retrouve néanmoins aux barricades où il se mêle à la résistance des gens du peuple, hommes et femmes. Contrairement à Gavroche, il y survit, et sort de son état de dépendance, de sa vie hasardeuse pour prendre son destin en main :

L'enfant malingre et débauché devenait un garçon mince, mais énergique, actif et intelligent. (p. 227)

George Sand distille donc un message d'espoir par cette voix populaire de garçon de rue. Le peuple n'est plus celui de 1830, destiné à être sacrifié aux barricades, mais il peut mûrir, grandir et s'éduquer par cette occasion. La guerre peut donc être une opportunité pour la voix du peuple de s'exprimer enfin. C'est d'ailleurs elle qui a précipité la fin du Second Empire et vu éclore la Troisième République.

Cependant, si cet espoir transparait en filigrane dans le texte, une autre voix prédomine à la fin du roman. Ainsi, au tableau inaugural du roman, cor-

respond, en véritable pendant, le tableau final où le peuple acclame le retour de Napoléon à Paris durant les Cent-Jours :

Le peuple, surpris, enivré, croyait prendre sa revanche sur l'étranger. (p. 230-231)

À la foule « muette » et digne du début du roman, s'oppose l'enthousiasme délirant du peuple de Paris. Un des personnages crie même « *vive l'empereur!* jusqu'à complète extinction de voix » (p. 230-231). Cette voix qui s'élève n'est pas l'expression du droit à la parole du peuple, d'un vote démocratique mais une voix vouée à l'extinction, « complète ». George Sand exprime ainsi sa peur de voir la voix démocratique étouffée par le débordement du peuple même, agissant ainsi contre son intérêt. En effet, elle fait expirer son héroïne *Francia* au moment même où ce cri s'élève, comme si les événements entretenaient des rapports de cause à effet. La « Commune révolutionnaire¹⁴ » que George Sand voit croître à Paris lui inspire les pires craintes pour la viabilité de la République :

Ce parti d'exaltés, s'il est sincère, est insensé et se précipite de gaité de cœur dans un abîme.

La République y sombrera avec lui. Le Paris *légal* n'a pas vu clair. Par dépit contre une réaction qui n'était pas bien unie et par conséquent pas bien redoutable, il s'est jeté dans l'extrême. [...] Paris est grand, héroïque, mais il est fou. [...] pauvre peuple! il commettra des excès, des crimes, mais quelles vengeances vont l'écraser¹⁵!

Elle voit même poindre une nouvelle dictature et cet autre « Napoléon » qu'elle vise n'est autre que Gambetta, sévèrement jugé dans le *Journal d'un voyageur pendant la guerre* :

M. Gambetta, passant à l'alliance avec les rouges qu'il a contenus jusqu'ici dans les villes agitées par eux, serait plus logique ; jusqu'ici ses préférences ont été pour ses confrères de Paris qui lui ont confié nos destinées, faisant en cela, selon nous, acte d'énorme légèreté. À présent, le dictateur va sans doute donner sa confiance et son appui aux ennemis d'hier, et je ne vois pas pourquoi ils ne s'entendraient pas, puisqu'ils sont aussi friands que lui de dictature et de coups d'État¹⁶.

14. « La *Commune* révolutionnaire règne à Paris » (*Agendas IV* du 30 mars 1871). « Paris est toujours dans le même état de délire et de lâcheté. [...] La France est folle » (*Agendas IV* du 3 avril 1871).

15. *Correspondance*, t. XXII, *op. cit.*, p. 349-350. Lettre à son ami Edmond Plauchut, resté à Paris, du 24 mars 1871.

16. *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, *op. cit.*, p. 284.

La fin du roman est donc marquée par les troubles qui préoccupent George Sand au moment où elle écrit. La voix du peuple s'y étouffe d'elle-même, leurrée et manipulée par des dirigeants avides de pouvoir personnel.

Pourtant, la romancière laisse poindre l'espoir de l'émergence d'une voix populaire qui reste à construire au-delà des inimitiés entre les peuples :

Il [Mourzakine] étudiait avec surprise cette espèce de *petite âme française* qui lui parlait une langue nouvelle, langue incomplète et vague qui ne se servait pas des mots tout faits à l'image des femmes du monde, et qui était trop inspirée pour être élégante ou correcte. (p. 136)

Ce rêve d'une langue nouvelle, encore « incomplète et vague », exempte de lieux communs ou d'académisme, qui pourrait peut-être traduire la voix authentique du peuple, reste inaccompli.

Les différentes voix populaires qui se croisent et se multiplient dans *Francia* demeurent des voix rapportées, comme l'indique la dernière phrase du roman qui met en abyme la propre voix de l'auteur :

Et, sans nommer personne, il racontait à ses amis l'histoire de Francia. (p. 232)

Francia est donc un roman où George Sand restitue sa vision des événements historiques dont elle est le témoin indirect et lointain, dans un Paris imaginaire où se joue le destin de la France.

L'écrivain oscille entre son admiration pour Paris et sa peur d'une nouvelle dictature qui serait portée par le peuple même de Paris. Déjà elle se méfie des prémices de la Commune qui pourraient signifier la fin de la République fraîchement installée. Au-delà de la volonté pédagogique de George Sand qui cherche à instruire son lecteur, ce roman lui permet d'exorciser le présent, le passé et l'avenir.

Les *Scènes de la vie de bohème* ou “l’enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme”

SANDRINE BERTHELOT*

MURGER n’hésite pas à affirmer, dans la préface des *Scènes de la vie de bohème* en 1851, que: «La Bohème parle entre elle un langage particulier, emprunté aux causeries de l’atelier, au jargon des coulisses et aux discussions des bureaux de rédaction. Tous les éclectismes de style se donnent rendez-vous dans cet idiome inouï [...]. Ce vocabulaire de bohème est l’enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme¹». L’écrivain de la bohème revendique une langue particulière dont il ne cesse de dire qu’elle est inouïe. Cette langue restera sans équivalent: la littérature de la bohème, par la suite, n’adoptera pas le même ton que Murger. Songeons au Champfleury des *Aventures de Melle Mariette* ou aux Goncourt dans *Charles Demailly*. Selon les Goncourt, la particularité littéraire de Murger tient à sa pauvreté culturelle et intellectuelle. Les deux frères parlent des « naïfs et [d]es ignorants de la bohème² », des « génies du rien³ », « il manquera toujours à ses livres un parfum, je ne sais quoi de pareil à la race: ce sont les livres d’un homme sans lettres. Il ne savait que le parisien, il ne savait pas assez le latin⁴ ». Pierre Martino est également sévère à l’égard de Murger dont il pointe

* Docteur et enseignante.

1. Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Gallimard, « Folio », 1988. Désormais les références entre parenthèses renvoient à cette édition. Ici, p. 42.
2. Les Goncourt, *Journal*, 1^{er} juin 1856.
3. Les Goncourt, *Journal*, 18 mai 1857.

l'inculture : « Il ne songea jamais à refaire cette éducation manquée ; son ignorance fut très grande : il admirait avec respect et ingénuité un de ses amis qui avait lu Diderot⁵. » Bourdieu enfin parle des « écrivains prolétaroïdes⁶ ». Pourtant, Martino remarque que le texte est un « pastiche pas toujours bien adroit, à la manière de Musset⁷ ». Qu'en est-il alors de cette langue bohème inventée par Murger : est-elle déficiente ou archi-romantique ? est-ce une réelle invention langagière populaire ou un avatar de la culture romantique ?

Si nous revenons à la citation liminaire extraite de la préface, quelques remarques peuvent nous permettre de mieux cerner cette langue bohème. Remarquons tout d'abord que cette langue clame ses origines orales et populaires : elle est issue de l'atelier. La citation met également l'accent sur les alliances de contraires. Les Goncourt notent l'esprit oxymorique de Murger comme une caractéristique de l'écrivain : « C'est merveilleux, encore, le procédé de cet esprit qui n'est jamais une pensée fine, un mariage grotesque et étincelant de deux pensées, mais tout simplement le rapport burlesque et hurlant de deux expressions qui ne se sont jamais rencontrées : côté curieux de l'esprit moderne⁸... » À travers les termes opposés (enfer/paradis ; rhétorique/néologisme), deux traditions sont convoquées par Murger : la tradition chrétienne et la tradition littéraire, deux traditions face auxquelles les bohèmes prennent position comme des météores qui bouleversent l'ordre des choses. Remarquons enfin l'esprit romantique de la citation dans laquelle Murger revendique une rupture par rapport aux classiques et met un bonnet d'âne à la rhétorique.

La langue bohème est-elle un idiome indépendant, une langue du peuple pour le peuple ? La langue bohème est-elle une langue pauvre, défaillante culturellement ? Faut-il lire dans cette rencontre du romantisme et du peuple une contre-culture romantique – comme si les bohèmes « appliquaient » le romantisme au réel – ou l'invention d'une véritable langue populaire ? Nous nous proposons d'explorer l'idée selon laquelle la langue de Murger dans les *Scènes de la vie de bohème* constitue un carrefour entre la culture romantique des aînés et une expérience de vie artistique modeste et nouvelle. Du coup, la bohème rafraîchirait, réinventerait le romantisme en faisant de la littérature

5. Pierre Martino, *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, 1913, p. 27.

6. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, coll. « Points », 1998.

7. Pierre Martino, *op. cit.*, p. 28.

8. Les Goncourt, *Journal*, 27 décembre 1857.

une expérience de vie.
Une langue populaire bigarrée

Les artistes bohèmes du roman revendiquent une spécificité linguistique : « Ils avaient des mœurs qui leur étaient propres, un langage intime dont les étrangers n'auraient pas su trouver la clé » (p. 237). Cette langue n'est pourtant pas celle d'une école : nulle préface de *Cromwell* de la bohème, pas plus qu'une première d'*Hernani*. D'ailleurs, la langue adoptée par Murger sera remise en cause par les bohèmes eux-mêmes, à commencer par Champfleury qui en dénoncera le côté trop plaisant et pittoresque. Pourtant, selon Murger, cette langue est bien celle de la rue et du petit peuple : elle est issue de l'atelier, des bureaux de rédaction et des petits théâtres. Elle est en accord avec les protagonistes de ce roman à clés ainsi qu'avec le genre du texte : avant d'être un livre (1851), les *Scènes de la vie de bohème* ont paru dans plusieurs livraisons du *Corsaire Satan*⁹, journal satirique qui était aussi l'antichambre des bohèmes. Mais cette petite presse de l'époque, réputée pour ses éreintements et ses charges, est fort mal illustrée par les héros de Murger qui ne manifestent entre eux ni jalousie ni rivalité. Bien loin des *Aventures de Melle Mariette* ou de *Charles Demailly*, les bohèmes de Murger usent de « scies » (p. 176) et d'« aphorismes inouïs » (p. 171) mais ils le font sans malveillance. Leur langue ne correspond donc pas réellement à la parlure ironique des milieux artistes étudiée par Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire*. La blague, féroce, énorme, à la fois fascinante et répulsive, est étrangère au texte de Murger. Une première idée préconçue se trouve ainsi battue en brèche : les bohèmes de Murger parlent la langue de Murger plutôt que celle de l'atelier et sous la plume de l'écrivain prend forme un monde bohème aussi lumineux que sera sombre celui de Champfleury. Qu'en est-il du style ? est-il aussi pauvre que le constatent les Goncourt ?

Tous les éclectismes de style se donnent rendez-vous dans cet idiome inouï, où les tournures apocalyptiques coudoient le coq-à-l'âne, où la rusticité du dicton populaire s'allie à des périodes extravagantes sorties du même moule où Cyrano coulait ses tirades matamores ; où le paradoxe, cet enfant gâté de la littérature moderne, traite la raison comme on traite Cassandre dans les

9. Ces textes paraissent en feuilleton dans *Le Corsaire-Satan*, entre 1845 et 1849. Un jeune vaudevilliste, T. Barrière, propose à Murger une adaptation de ces feuilletons pour le théâtre. Le drame *La vie de Bohème*, représenté pour la première fois le 22 novembre 1849, remporte un énorme succès. Les feuilletons initiaux enrichis de trois nouveaux chapitres et d'une préface sont réunis en roman et publiés en 1851.

pantomimes; où l'ironie a la violence des acides les plus prompts, et l'adresse de ces tireurs qui font mouche les yeux bandés; l'argot intelligent quoique inintelligible pour tous ceux qui n'en ont pas la clef, et dont l'audace dépasse celle des langues les plus libres (p. 42).

La langue de Murger, cette citation en témoigne, est particulièrement travaillée et n'a rien à voir avec la naïveté – souvent synonyme de pauvreté – prônée par Champfleury: l'auteur des *Scènes de la vie de bohème* est un stylisticien. Les fautes d'orthographe ne sont que le fait des grisettes («les blanches épaules et les bras blancs n'ont pas besoin de savoir la grammaire» (p. 100)), Murger stylisticien revendique le droit à l'éclectisme. Le «désordre [du] style» (p. 174) de Rodolphe fait écho à la langue de Colline («son langage [...] offrait une mosaïque de tous les styles» et il émaille sa conversation de «calembours terribles» (p. 67)), et au style de Murger. Le langage se caractérise par une profusion d'images volontiers associées à des parlures caractéristiques¹⁰. La langue des artistes bohèmes est influencée par la linguistique: les rencontres sont des «traits d'union» (p. 359¹¹), on se sert des «hémistiches de champagne» (p. 209) et Schaunard a «une grimace jubilatoire qui, semblable à un accent circonflexe, se mettait à cheval sur son nez chaque fois qu'il était content de lui-même» (p. 50). Le travail linguistique de Murger est sensible dans les jeux de mots en tout genre dont sont friands ses personnages, usant de calembours, abusant de métaphores. Cette langue fort travaillée recherche des effets de familiarité et d'oralité par des métaphores déplacées et des expressions imagées qui foisonnent comme autant de trouvailles savoureuses: on «lave les livres» (p. 147) plutôt qu'on ne les vend; on «déménage par la cheminée» (p. 154) lorsqu'on se réchauffe en brûlant les meubles; on va «faire sa Russie» (p. 265) lorsqu'on envisage une tournée lucrative de fin de carrière théâtrale. Souvent, les métaphores bohèmes sont appliquées au quotidien marqué par la misère et hanté par la faim. Les bohèmes, qui ont surpris «le moka de l'établissement en adultère avec de la chicorée» (p. 173) se révoltent. Ainsi, cent francs est une «somme mythologique à une époque où l'on est toujours sous l'équateur de la nécessité» (p. 168) sauf si on est l'heureuse victime d'une «apoplexie de fortune foudroyante» (p. 306), ainsi l'amour est un sujet à éviter à table car il fait tourner les sauces (p. 315) et quand cette dernière manque on dit que «l'édi-

10. L'étudiant en médecine, par exemple, abuse du vocabulaire médical, se cautérisant le cœur avec «du nitrate pour cautériser les plaies» (*ibid.*, p. 359).

11. Voir p. 242, 330 ou 349.

tion est épuisée» (p. 189).

Le rapport au langage de Murger est donc complexe : loin d'être l'écrivain défaillant – l'ignorant non latiniste que les Goncourt épinglent –, le texte impose sa langue faussement orale – ou du moins travaillée jusqu'à la préciosité pour créer un effet d'oralité – langue hantée par la métaphore, la bigarrure et la gaieté. Les images mettent à distance le réel, le transfigurent pour le rendre spirituel. La démarche semble bien s'inscrire dans un héritage romantique.

Une langue directement héritée du romantisme

Cette langue orale et pourtant littéraire, riche comme l'argot, précieuse comme la prose galante du XVIII^e siècle, se caractérise par son mélange. Parce qu'il réinvente la littérature en lui donnant des couleurs bigarrées, Murger est bien un romantique.

L'esthétique du mélange de rigueur dans l'ouvrage semble être une application des principes littéraires formulés par Hugo dans la préface de *Cromwell*. D'ailleurs, comment ne pas songer à cette préface lorsqu'on lit celle de Murger ? Comme son maître le faisait pour le drame, il s'efforce de décliner la généalogie de la bohème, conférant à cette dernière des origines illustres et comme une nécessité d'exister.

Notons aussi que le renouveau littéraire dont Murger se réclame poursuit la révolution romantique qui imposait à la littérature de faire table rase de la littérature : « Mettons le marteau sur les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature... » écrivait Hugo dans la Préface de *Cromwell*¹² ; dans le célèbre poème « Réponse à un acte d'accusation » le propos était le même : « Je fis souffler un vent révolutionnaire./ Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire./ Plus de mot sénateur ! Plus de mot roturier ! Je fis une tempête au fond de l'encrier/[...] Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs¹³. » Enfin, c'est probablement Hugo qui est mis en scène dans le texte de Murger sous les traits d'un grand poète bienveillant que Rodolphe et Mimi rencontrent en traversant le Luxembourg (p. 233¹⁴). « De Garrick en Syllabe » (p. 86) comme dit Murger, les nouvelles multiplient les

12. Hugo, Préface de *Cromwell*, dans *Critique*, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 23.

13. Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Contemplations*, poème VII, livre I, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 43-44.

14. On trouve p. 187 l'expression « Littérature et philosophie mêlées ».

références romantiques, comme autant de témoignages d'influences. Comme W. Scott (p. 64), Goethe¹⁵ ou Hoffmann (p. 261), Shakespeare est incontournable puisque Rodolphe est tour à tour Othello et Roméo¹⁶; Chatterton donne des idées (p. 158), le travail du peintre Marcel fait songer aux toiles de Delacroix¹⁷...

Parmi ces influences romantiques, un poète marque Murger de sa griffe : Musset. Murger lui emprunte un trait majeur du romantisme : le brouillage du sérieux et du non sérieux, la confusion du rire et des larmes. Le bohème de la misère poursuit le chemin ouvert par le dandy de la Jeunesse Dorée en mettant en œuvre dans ses récits l'alliance particulière de la gaieté et de la tristesse. La référence est explicite. Présentant Musette dans un chapitre éponyme, le narrateur ajoute : « ô mademoiselle Musette ! vous qui êtes la sœur de Bernerette et de Mimi Pinson ! Il faudrait la plume d'Alfred de Musset pour raconter dignement votre insouciance et vagabonde course dans les sentiers fleuris de la jeunesse ; et certainement il aurait voulu vous célébrer aussi, si, comme moi, il vous avait entendu chanter de votre jolie voix fausse ce couplet rustique d'une de vos rondes favorites... » (p 121-122¹⁸). Murger se réfère ici à deux récits précis, *Frédéric et Bernerette* (*Revue des deux mondes*, 15 janvier 1838) et *Mimi Pinson, profil de grisette*, dont la première livraison date de 1843.

Ces deux récits de Musset mettent en scène des grisettes. Dans *Mimi Pinson* qui relève du genre de la physiologie¹⁹, deux étudiants en médecine confrontent leur regard sur cette catégorie de jeunes filles, l'un les trouve légères et égoïstes, l'autre lui démontre que cette insouciance gaieté se double d'une vraie profondeur et d'une réelle bonté. Le texte est l'occasion d'un éloge des grisettes mais il met aussi en relief une esthétique, celle qui unit le rire et les larmes, le sérieux et le comique. Les caractéristiques de la grisette sont, en effet, son insouciance et sa gaieté, bien que sa vie soit tragique. Dans *Frédéric et Bernerette*, Musset s'inspire d'une relation amoureuse qu'il eut avec une certaine Louise Lebrun rencontrée

15. *Ibid.*, voir les pages 93, 185, 187, 211.

16. *Ibid.*, voir les pages 235, 259, 349, et la nouvelle XXI intitulée « Roméo et Juliette ».

17. *Ibid.*, voir, par exemple, p. 114 et p. 244-245.

18. Murger cite des vers de Musset p. 343.

19. Avant d'entrer en littérature, les grisettes ont peuplé les physiologies populaires. Louis Huart rédige vers 1841-1842 une *Physiologie de la grisette* que Musset semble avoir lue. Ce texte a été republié par les éditions Slatkine Reprints, (« Ressources », Genève, 1979). On y lit notamment que la grisette est « un singulier mélange des qualités les plus opposées » (p. 13) et qu'elle « enfonce Platon, Aristote et tous les philosophes » (p. 88) par sa gaieté.

en 1836 et met en scène dans sa nouvelle un personnage qui ressemble à s'y méprendre à l'auteur²⁰. L'histoire d'amour est douloureuse et l'issue du récit tragique. Une proximité d'esprit se dégage ici entre Musset et Murger: Bernerette meurt comme Mimi, sa dernière lettre est empreinte de « de ce style à moitié gai et à moitié triste qui lui était particulier » (p 496). Les grisettes sont les héroïnes par excellence du romantisme puisqu'elles mettent en scène, par leur vie et leur caractère, l'alliance des contraires prônée par Hugo.

Le ton de Musset et de Murger révèle donc une perception particulière du comique. Il pose le lien indivisible entre bas et haut, rire et larmes, comique et sérieux. Le mélange des genres caractérise, on le sait, l'esthétique romantique. Du coup, le comique n'est plus l'apanage de la comédie, il peut être partout y compris dans ce qui *a priori* ne semblait pas drôle. Dans son poème « Une Soirée perdue », Musset définit en ces termes le génie de Molière: « cette mâle gaieté si triste et si profonde que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer! ». Rire et larmes s'associent donc: on peut rire de ce qui ferait pleurer, ou l'inverse, ou rire à pleurer. Les Goncourt, pourtant peu indulgents, notent ce trait particulier de Murger: « Ce fut un homme de talent, un esprit à deux cordes, qui eut le rire et les larmes²¹. » Michel Crouzet a montré comment le comique dans le théâtre de Musset²² ne s'oppose plus au tragique ou même au dramatique, mais devient l'antonyme du sérieux. Il s'agit d'opérer dans l'art une union indivise du comique et du sérieux; l'œuvre pour être achevée doit parler à la sensibilité et en même temps s'en moquer. Sorte de Janus, Musset et Murger créent une oscillation perpétuelle entre sérieux et non sérieux, rire et apitoiement. Pour cela, ils ont recours au jeu. L'œuvre est le lieu du jeu: loin du sérieux et de la gravité, loin du réel douloureux, les personnages de Musset et de Murger sont des joueurs, des dilettantes détachés du monde et indifférents à leur misère. Ils dansent sur un volcan en quelque sorte.

La particularité de Murger par rapport à Musset est de toujours mettre en scène son quotidien: c'est sa vie qui devient du jeu. Du coup, les artistes et les grisettes sont placés sur le même plan: ils sont de « gais porte-misère » (p. 215²³) spirituels et dépourvus de tout, désintéressés et mourant de faim.

20. Comme Musset, Gérard et Frédéric sont des « dandy[s] accompli[s] » de la « Jeunesse dorée » (Musset, *Frédéric et Bernerette, Œuvres complètes en prose*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1960, respectivement p. 467 et 466).

21. Les Goncourt, *Journal*, 3 février 1861.

22. Michel Crouzet, « Jeu et sérieux dans le théâtre de Musset », dans *Journée d'études sur Alfred de Musset, Société des Études romantiques*, Clermont-Ferrand, 1978.

23. L'appellation concerne Rodolphe.

Comme les bouffons qui peuplent le théâtre de Musset, ils tournent en dérision les valeurs sacrées, qu'il s'agisse de l'amour « prétexte à bouffonnerie » (p. 215) ou de l'art²⁴. Pour eux, le jeu est bien l'antonyme du sérieux: ils vivent dans un univers théâtralisé où le faux et la dérision sont de rigueur²⁵. Mais en même temps qu'il écrit une oeuvre marquée profondément par la pensée romantique, Murger prend ses distances avec ses maîtres, trop célèbres, trop reconnus. La *Revue des deux mondes* est l'empire du sérieux (p. 129), et Carolus Barbemuche, prétendant à la bohème, ennuie tout le monde par son texte de style romantique, sorte d'imitation de W. Scott²⁶ qui semble à l'auditoire tout particulièrement démodée. Le texte romantique met à distance le romantisme. Dès la première nouvelle, le ton est donné: Schaunard compose une musique qu'il essaie d'accommoder avec quelques vers qui évoquent une onde azurée et un lac aux flots d'argent. Il commente en ces termes le poème: « l'onde azurée d'un lac d'argent, je ne m'étais pas encore aperçu de celle-là, c'est trop romantique à la fin, ce poète est un idiot, il n'a jamais vu d'argent ni de lac. Sa balade est stupide d'ailleurs [...] » (p. 49) et il décide de le réécrire. Le « monstre » que Schaunard crée finalement est inouï: il a « le sens commun » (p. 49) et parle de son quotidien. Ce « monstre » est une métonymie de l'ensemble du roman, un dépassement du romantisme, du sur-romantisme.

Du romantisme au réel

L'esprit romantique est hanté par l'ironie et porte donc en lui-même sa parodie. Le vrai romantique est celui qui réinvente la littérature en se détachant d'elle, en la maltraitant pour mieux finalement la recommencer. « L'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme » serait alors la formule magique par laquelle Murger recommence la littérature, faisant de son roman une oeuvre archi-romantique.

Tout d'abord, Murger applique à la lettre l'esthétique romantique pour

24. Ils sont, par exemple, horrifiés d'apprendre que, pour le romantique Barbemuche, « l'art est un sacerdoce » (p. 187-188).

25. C'est ce que Murger délibérément met en place dans la première nouvelle: Schaunard, réveillé un matin de jour de loyer, tente de vivre hors du temps. Le soir, ivre, au terme de péripéties hasardeuses, après avoir été renvoyé par son propriétaire, il se retrouve à nouveau chez lui, dans un « chez lui » habité par un autre, qui le convie à partager gîte et couvert et qui a orné l'appartement de décors de théâtre!

26. Voir p. 195. Ce n'est donc pas pour ses qualités littéraires mais pour ses atouts humains et matériels que Barbemuche est admis dans la bohème.

évoquer son quotidien misérable, plaquant en quelque sorte du romantisme sur du réel. La preuve en est que ce ton n'est pas soutenu durant tout le texte. L'écrivain sombre parfois dans le *pathos* qui a les allures du sérieux bourgeois. Alors ses personnages sortent du jeu qui les constitue et leur confère une tonalité particulière. Lorsqu'ils cessent de jouer, ils sombrent dans le sérieux et l'ouvrage y perd. C'est le cas dans la dernière nouvelle qui relate la mort de Mimi. Le tragique de sa disparition ramène les bohèmes à des aspirations bourgeoises dans lesquelles le lecteur a très fortement le sentiment que les personnages vont se commettre.

De plus, le rapport que le texte entretient avec le réel est évident : remplies de « private jokes » que Loïc Chotard déplorait de ne pouvoir tous décrypter, les *Scènes de la vie de bohème* multiplient les marques de la présence du narrateur par l'intrusion souvent étrange d'un locuteur non identifié et par l'adresse fréquente au lecteur²⁷. Ce faisant, Murger satisfait à un autre trait du romantisme : son égotisme. Les *Scènes de la vie de bohème* sont une œuvre autobiographique qui fera dire à Champfleury dans *Les Aventures de Melle Mariette* (ladite Mariette n'est autre que la Musette de Murger) que « Streich [Murger] avait un singulier talent : il n'écrivait que sa vie, ses amours et les amours de Rose. De temps en temps il découpait une aventure de sa vie comme une tranche de pâté, et en portait un morceau à M. de Saint-Charmay, qui recevait avec plaisir ces sortes de biographies de poètes et de grisettes : les infidélités de Rose procuraient une aventure par semaine à Streich, qui en publiait presque régulièrement quatre par mois²⁸ ». Pourtant, les bohèmes des années 1850 ne se reconnaîtront pas dans le propos de Murger, à commencer par Champfleury qui considère que ces scènes sont sans rapport avec la réalité artistique évoquée. Ceci semble tenir au caractère littéraire du texte de Murger. Le conte *Chien-Caillou* ou le récit « Fenêtres » de Champfleury prendront le contre-pied de cette bohème romanesque, les Goncourt dans *Charles Demailly* voudront offrir une peinture sans artifice du milieu de la presse.

Il est évident enfin que Murger applique à la lettre l'un des axes fondateurs du romantisme à savoir le brouillage des repères et le renversement du haut et du bas. Les muses, comme cela a été souvent noté, sont rebaptisées Musette et

27. Le lecteur est ridiculement mis en scène dans la nouvelle XVIII où il se plaint de la pesanteur du récit.

28. Champfleury, *Les Aventures de Melle Mariette*, édition électronique, Le Catalogue des Lettres (Bibliopolis) éd., 1997, p. 77.

29. *Ibid.*, p. 376.

sont qualifiées de « Manon vulgaires²⁹ ». Le rapport romantique de l'artiste à la femme est réécrit en mineur : la femme n'est plus une entrave à la création et on guérit des chagrins d'amour³⁰. L'art n'échappe pas non plus à la dégradation : le tragique se perd au profit du hasard, nous ne sommes même plus dans la comédie mais dans le vaudeville³¹, la poésie se mue en chanson, le sacrifice de l'artiste à son art devient une marque de cruauté ou de bêtise³²...

Dans cette dégringolade du sublime en grotesque, dans ce retour en force « du bas » comme sujet mais aussi comme auteur du roman, Murger réinvente une littérature. Ainsi il y a bien dans *Les Scènes de la vie de bohème*, l'invention d'un paradis au revers de « l'enfer de la rhétorique ». Loin de la littérature réaliste douloureuse et terre-à-terre de Champfleury, son compagnon d'infortune, Murger s'inscrit dans une tradition romanesque. Mais il s'agit d'un nouveau romanesque qui permet un équilibre entre l'expérience de la misère et le romantisme. Ce romanesque correspond tout d'abord à une littérature réinventée sous les yeux du lecteur, une histoire qui s'écrit alors que nous la lisons, absolument inouïe et essentiellement vivante : « Donc prenons la rampe et montons. Ouf ! cent vingt-cinq marches. Nous voici arrivés. Un pas de plus nous sommes dans la chambre, un autre nous n'y serions plus, c'est petit, mais c'est haut ; au reste, bon air et belle vue³³. » En outre, le tour de force de Murger est d'inventer une littérature qui transforme *littéralement* le réel. L'œuvre n'est plus le produit d'un regard que l'artiste pose sur le monde, l'œuvre devient ce qui change le monde. Ainsi, les protagonistes de Murger « utilisent » la littérature pour modifier le monde qui les entoure. La littérature, pourtant rabaisée par des propos triviaux, pourtant dégradée par une généralisation du bas régime, est réinventée comme instrument capable de transfigurer le réel. Les bohèmes appliquent littéralement l'art au réel : Rodophe, qui tente de déjouer les ruses du propriétaire qui vient réclamer l'argent du loyer, recommence « avec son créancier la scène de don Juan avec M. Dimanche³⁴ » ; ailleurs, lorsqu'il veut séduire une femme nommée Juliette, il décide de « refaire avec elle le drame de Shakespeare³⁵ ». L'imitation de l'œuvre de fiction offre la

30. *Ibid.* Voir la parodie de l'artiste sacrifié à son art ou hanté par une femme p. 360-364.

31. *Ibid.* Les références au vaudeville sont fréquentes : voir par exemple p. 365.

32. *Ibid.* Voir la condamnation du cénacle des Buveurs d'eau p. 293-294 et p. 300.

33. *Ibid.*, p. 101.

34. *Ibid.*, p. 317.

35. *Ibid.*, p. 350. Lorsque le même Rodolphe veut se débarrasser de ses amis en fin de soirée, il utilise un procédé qu'il emprunte à une scène de *Kean* de Dumas, p. 211.

réalité rêvée, l'art dicte ses lois au réel.

Au terme de cette réflexion, on peut constater que l'œuvre de Murger poursuit le romantisme plutôt qu'elle n'est le manifeste d'une langue populaire inouïe. D'ailleurs, quand la langue du peuple est définie, elle l'est en des termes hugoliens : « la voix du peuple c'est la voix de Dieu³⁶ ». Ainsi, la littérature vient nourrir le réel. Le monde s'écrit selon les règles fixées par l'œuvre d'art et cet écrivain qu'on croyait dépourvu de lettres s'en révèle tellement imprégné que la littérature donne forme aux épisodes qu'on pensait pourtant tirés du vécu.

36. *Ibid.*, p. 253.

II

Polyphonies romanesques

Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple

ALAIN VAILLANT*

CHACUN s'accorde à le reconnaître : Mikhaïl Bakhtine a joué un rôle essentiel et inaugural dans la réflexion que les spécialistes de littérature mènent, depuis maintenant quelques décennies, sur les liens, étroits mais complexes, qui unissent l'art du roman et l'ensemble polyphonique des discours sociaux. L'apport de Bakhtine est au moins double.

D'une part, il adosse sa conception du dialogisme romanesque à une théorie explicite des genres, s'inscrivant ainsi dans le droit fil d'une tradition déjà balisée par la philosophie romantique allemande et par les formalistes russes. Le poème, explique Bakhtine, est la réalisation d'un projet artistique par nature unificateur et monologique ; s'il lui arrive d'intégrer à titre de matériaux des mots empruntés à langue populaire, il ne peut le faire qu'en les esthétisant et en les désocialisant. Le roman, au contraire, non seulement préserve l'hétérogénéité énonciative et sociale des discours polyphoniques qui le nourrit, mais il en a lui-même besoin pour son propre accomplissement littéraire :

Tout ce qui pénètre dans l'œuvre [poétique] doit noyer dans les eaux de Léthé, oublier, sa vie antérieure dans les contextes d'autrui : le langage doit se souvenir seulement de sa vie dans les contextes poétiques. [...] nous sentons cette tension profonde et consciente du langage poétique unique quand il se hisse hors du chaos du langage littéraire vivant, plurilingual et plurivocal, de son temps.

Ainsi agit le poète. Le prosateur-romancier (et, en général, quasiment tout prosateur) emprunte un chemin tout différent. Il accueille le plurilinguisme et la

* Professeur à l'Université Paul Valéry – Montpellier III.

plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre, sans que celle-ci en soit affaiblie; elle en devient même plus profonde (car cela contribue à sa prise de conscience et à son individualisation)¹.

D'autre part, cette conception esthétiquement polyphonique et dialogique du roman réaliste a pour corollaire une redéfinition du réalisme fictionnel : celui-ci viserait à la représentation de la réalité non par l'imitation fictionnelle de la vie sociale, telle qu'elle est concrètement observable et descriptible, mais par l'orchestration littéraire, à l'intérieur d'une trame fictionnelle, de la masse hétéroclite et « plurivocale » – selon le terme retenu par le traducteur de Bakhtine – des discours sociaux. Le réalisme du roman serait donc un réalisme au second degré, et de nature linguistique. Toute la sociocritique littéraire, telle qu'elle a par exemple été développée par Marc Angenot au Canada et par Claude Duchet en France, a consisté à tirer toutes les conséquences historiques et poéticiennes de cette hypothèse. Dans un ouvrage récent², Philippe Dufour n'a pas non plus hésité à caractériser le roman réaliste du XIX^e siècle, rebaptisé « roman philologique », par sa « pensée romanesque du langage », le projet réaliste se définissant alors par son aptitude à représenter, à décrire et à comprendre les composantes (linguistiques, psychologiques, physiologiques, sociologiques...) des langages réels.

Mais, si Bakhtine a eu le mérite incontestable d'avoir souligné la nature fondamentalement discursive du roman, puis d'avoir inscrit cette discursivité dans le champ de l'histoire littéraire – d'une histoire des formes littéraires concrètement articulée avec l'histoire sociale –, il ne faut cependant pas oublier qu'il a d'abord élaboré sa doctrine à partir de l'œuvre de Dostoïevski dont, très évidemment, l'une des singularités est son aptitude à recueillir les discours sociaux et, pour ainsi dire, à neutraliser la voix narratrice au profit des voix populaires qui envahissent l'espace de la fiction. Cette singularité de la poétique dostoïevskienne s'explique sans doute par des raisons qui tiennent à la fois à l'esthétique du romancier slave et à l'histoire propre de la société et de la culture russes.

Or, à s'en tenir au domaine français, le moins que l'on puisse dire est que le roman réaliste du XIX^e siècle résiste, avec autant d'obstination que de succès, à entrer dans cette logique polyphonique. Quelle que soit l'importance accordée à la représentation du réel social, le roman – celui, du moins, qui vise à parvenir au premier rayon de la grande littérature – obéit à une logique globalement monologique : tout en révélant une abondance de détails et un souci de la notation concrète très nouveaux pour l'époque, Stendhal persiste à faire entendre sa

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Tel », 1987 [1^{re} éd. : 1978 pour la traduction française], p. 118-119.

2. Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, « Poétique », 2004.

voix particulière, ironique et sentimentale à la fois, Balzac synthétise et ordonne le bric-à-brac du réel en fonction de sa doctrine explicative globale, Flaubert le fonde pour remplir le moule de l'œuvre d'art narrative qu'il ambitionne pour concurrencer le poème, Maupassant l'estompe pour former l'arrière-plan évanescent de son univers mélancolique d'illusionniste ennuyé. Quant à Victor Hugo, le premier à avoir théorisé et pratiqué la polyphonie littéraire, par le recours à « l'imagination tapageuse aux cent voix³ », il est inutile de souligner combien le brouhaha vertigineux de la société est recouvert et pour ainsi dire enveloppé par la voix de l'écrivain-Poète.

Aussi pourrait-on soutenir, à rebours de la conception bakhtinienne mais sans paradoxe excessif, que la tendance majeure du roman réaliste français du XIX^e siècle consiste, non pas à évoluer vers des formes de plus en plus dialogiques mais, au contraire, à détourner la polyphonie des discours sociaux au profit de l'esthétique unifiante et monologique que le romancier hérite de l'esprit de système et de synthèse qui caractérise l'idéologie romantique et auquel il reste fidèle en esprit et en intention, malgré tous les aménagements formels qu'il est conduit à lui apporter. Plus concrètement, les obstacles que le roman réaliste rencontre sur sa route pour donner accueil aux voix plurielles du peuple sont de trois ordres. Les deux premiers, on le verra, tiennent à la nature même du roman et à la définition des objectifs qu'il s'assigne ; le dernier, touchant plus directement à la poétique du genre, découle des moyens formels et artistiques dont il dispose concrètement pour réaliser ces objectifs.

Mais il faut bien reconnaître que, dans le dernier tiers du XIX^e siècle – et tout particulièrement dans les romans naturalistes de Zola –, la présence des voix populaires paraît moins tamisée par l'écran ironique, déréalisant ou esthétisant de l'instance énonciative. L'hypothèse qui sera ici esquissée est que cette évolution du roman réaliste découle moins d'un phénomène propre au genre qu'à l'imprégnation de la poétique fictionnelle par les formes de l'écriture journalistique, qui domine de façon presque hégémonique le monde de l'imprimé au XIX^e siècle et qui influe très profondément et très durablement – tout le roman réaliste du XIX^e siècle lui en sera redevable – sur notre perception du réel social.

Polyphonie, esthétique réaliste et subjectivation auctoriale

L'évolution même du roman, de part et d'autre de la Révolution, explique sa réticence à l'égard de la polyphonie discursive. On sait que, pendant les siècles d'Ancien Régime, les cadres formels de la littérature reproduisent les catégories

3. Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, I, I, 8, v. 194.

de la rhétorique : la littérature – que j’ai proposé d’appeler la « littérature-discours⁴ » – n’est que l’art du discours considéré comme un des Beaux-Arts, c’est-à-dire comme un art libéral, indépendant de toute visée pratique immédiate. Le roman ne peut donc, à son tour, qu’offrir un cadre fictionnel à cette discursivité consubstantielle à la littérature et déployer sous une forme divertissante tout l’éventail de l’éloquence privée. Lorsqu’on ne s’y écrit pas, sur le mode du roman épistolaire, on y bavarde à longueur de récits. On y bavarde dans toutes les circonstances et sur tous les tons, on y bavarde sur la lune ou le soleil (Cyrano de Bergerac), dans les salons ou les cafés (Diderot), mais aussi, entre hommes du peuple, dans les tavernes ou à la croisée des chemins (tous les romans picaresques) : le roman découle alors, pour l’essentiel, d’un processus de fictionalisation du jeu conversationnel. Le roman réaliste du XIX^e siècle repose, lui, sur une tout autre logique – que j’ai nommée celle de la « littérature-texte ». Son but n’est plus d’offrir un cadre narratif à la mécanique subtile de l’échange verbal, mais bien de représenter le réel, dans sa complexité et son épaisseur, de se donner les moyens textuels de le décrire puis de le comprendre. Le romancier peut donc, pour mener à bien son entreprise de dévoilement et d’interprétation du réel, recourir au dialogue et à la polyphonie discursive. Mais il ne s’agit que d’un moyen parmi d’autres : il suffit de considérer de façon globale les grands romans réalistes du XIX^e siècle pour constater que, tous comptes faits, la part faite à d’autres paroles que celles des protagonistes est restreinte. D’autre part et surtout, la reproduction de la parole sociale n’y est jamais traitée comme une finalité artistique, mais comme un outil et un détour pour atteindre des réalités plus secrètes et plus profondes, qu’il s’agisse de celles de la conscience individuelle ou de vie collective.

Dans ces romans où « le dialogue en vient, par un renversement de sa vocation première, à figurer l’incommunicabilité, ou à reposer sur le battement d’un dit inessentiel et du non-dit fondamental⁵ » et où le langage est considéré au mieux comme un écran déformant, au pire comme un masque, la réalité visée réside dans un au-delà ou un en deçà des mots, au cœur de ce réel sensible ou sentimental dont la parole ne peut que désigner l’absence. Cependant, comme le roman réaliste vise la réalité sociale et que la socialité humaine se manifeste d’abord par l’usage de la parole, le romancier fera parler ses personnages autant que de besoin pour décrypter le réel, mais pas davantage. Le langage

4. Sur ces notions de « littérature-discours » et, plus bas, de « littérature-texte », voir A. Vaillant, *L’Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman moderne*, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2002.

5. Philippe Dufour, *op. cit.*, p. 45.

est à ce titre l'un des nombreux systèmes de signes sociaux qui sont au service de l'entreprise sémiotique du romancier : s'il est incontestable que le roman réaliste repose sur une « pensée romanesque⁶ » de la sémiotique, rien ne prouve que les phénomènes proprement discursifs y bénéficient d'un privilège quelconque. Un tel privilège est d'autant plus improbable lorsque le parleur appartient au peuple et qu'il n'a pas la capacité de se dépêtrer des pièges de la communication verbale : les mots qu'il emploie apparaissent alors comme les stigmates de sa condition sociale, au même titre que son habillement ou ses traits physiques, et le romancier passera plus de temps à les gloser et à les interpréter qu'à les faire entendre réellement. Inutile donc, pour le romancier, réaliste, de faire parler longuement le peuple une fois qu'on a fait entendre et reconnaître son accent particulier, puisque, pense-t-on, il n'a rien d'intéressant à dire.

Le deuxième obstacle à la polyphonie fictionnelle découle de la nouvelle manifestation de la présence auctoriale qu'impose le roman réaliste. Dans la littérature-discours de l'âge classique, l'auteur écrit ce qu'il a à signifier et son œuvre apparaît comme la formulation, diversement formalisée, d'un jugement et d'une conviction. La nouvelle esthétique représentative et textuelle du roman réaliste conduit, on le sait, à l'implication progressive de ce niveau discursif qui faisait l'essentiel de la littérature éloquente des siècles classiques. Cela ne signifie évidemment pas que la parole auctoriale a disparu – être écrivain, c'était, c'est et ce sera toujours publier une parole singulière et l'adresser aux autres hommes –, mais elle a dû se déguiser, se transmuier et se disséminer dans une infinité de phénomènes textuels. Le roman entre ainsi dans l'ère de l'« écriture oblique » (ou de l'indirection), où il ne s'agit pas seulement de dire une chose pour une autre, selon la logique traditionnelle de l'ironie, mais de se dire tout en montrant les choses et de reporter sur le réel représenté par la fiction impersonnelle la subjectivité du regard que le romancier a porté sur cette réalité. Derrière le texte qu'il lit, le lecteur devine un *je auctorial*, et cette figure de *je auctorial* résulte de l'homologie qu'il croit discerner entre les modalités énonciatives et les structures de l'énoncé fictionnel.

Bien sûr, cette subjectivation textuelle⁷ n'a rien à voir avec la subjectivité parlante qui affleure à la surface des œuvres de l'Ancien Régime littéraire – par exemple, celles d'un Montaigne ou d'un Diderot – : au contraire, c'est justement parce que la parole subjective n'a plus sa place, en tant que telle, dans le

6. Si je reprends ici l'heureuse formule de Philippe Dufour, j'en tire des conclusions diamétralement opposées.

7. Sur cette conception historique de la subjectivation, voir A. Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005.

livre moderne que le corps textuel, par une sorte de réaction immunitaire, préserve et protège grâce à la subjectivation l'action du sujet scripteur. En fait, tout se passe comme si le sujet, interdit d'apparaître sur le plan énonciatif, se trouvait disséminé et clandestinement logé dans tous les plis de l'énoncé, si bien que sa présence en devient à la fois invisible mais immensément amplifiée pour le lecteur qui sait la rechercher et qui veut s'en donner la peine. Lisant une page de Flaubert – d'un de ces romans où Flaubert a pourtant poussé à l'extrême l'esthétique de l'impersonnalisation, le lecteur se dit « c'est du Flaubert », parce qu'il sent partout, à travers une infinité de signes dont aucun ne signale expressément un quelconque scripteur, la présence de Flaubert *figurée* par son texte ; parce qu'il repère une étrange conformité entre l'œuvre – sa forme, son univers, son style ainsi que ses silences mêmes – et son auteur.

Quel que soit le nom que l'on décide de donner à cette indubitable présence auctoriale au cœur de la poétique réaliste et quels que soient les détours théoriques qu'on emprunte pour en rendre compte, elle prouve de façon évidente, me semble-t-il, que le roman, quoique de façon contournée et infiniment subtile, est beaucoup plus monologique qu'il n'y paraît et que, à cet égard, il n'y a aucune difficulté à lui appliquer les considérations de Bakhtine sur la polyphonie poétique que j'évoquais en commençant. La poésie était censée synthétiser le divers en fonction d'un projet esthétique unifiant : on peut en dire autant de l'écriture balzacienne ou flaubertienne.

Un art réaliste de l'escamotage énonciatif

Admettons cependant que le projet du romancier soit bien de faire entendre les voix les plus diverses – et notamment les voix du peuple – ; j'en arrive à mon troisième et dernier obstacle, qui est d'ordre esthétique : comment résoudre la difficulté que présente, très concrètement, l'intrusion de sociolectes très différents de la voix narrative ? Comment éviter l'impression d'hétérogénéité et d'artificialité comique qui risque d'en découler et qui en découlait, par exemple, dans le roman picaresque de l'âge classique où les parleurs populaires étaient, quantitativement, bien plus présents que dans le roman du XIX^e siècle ? Immanquablement, l'insertion au style direct d'un vocable ou d'une tournure populaire produit un effet de mention qui, en isolant l'intrus de son contexte immédiat, attire l'œil du lecteur tout en détournant son attention de ce que cette parole aurait à lui dire, au-delà de son origine sociale que stigmatise l'impropriété linguistique. Les romanciers du XIX^e siècle résoudreont couramment la difficulté en ramenant la voix narrative au niveau des parleurs populaires, quitte à déguiser cette homogénéisation sociolectale par une stylisation

littéraire à la manière de Céline, mais un mimétisme énonciatif ainsi généralisé n'est évidemment pas concevable pour le romancier du XIX^e siècle et passe d'ailleurs, le plus souvent, par le retour à une narration à la 1^{re} personne. Cette difficulté, somme toute technique, a été abondamment étudiée à propos des premiers romanciers qui ont essayé de faire place aux sociolectes ou aux parlers provinciaux (Balzac, Hugo, Sand...).

On peut considérer, en revanche, que le développement du style indirect libre, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, est en grande partie motivé par la volonté de résoudre cette difficulté narratologique : en faisant corps avec les idiolectes ou les sociolectes des personnages, la voix narratrice les reprend partiellement à son compte et les débarrasse de leur encombrante allure d'exotisme social. Tout se passe comme si le recours systématique au style indirect libre, chez Flaubert, les Goncourt ou Maupassant, pour faire parler les personnages au statut et au discours socialement marqués, avait permis de faire droit à cette parole populaire jusqu'alors exclue du roman.

Mais les choses sont loin d'être si simples. En réalité, lorsque le narrateur emprunte à son personnage ses propres mots, il annexe son langage pour mieux entrer dans sa conscience : il ne donne pas à son personnage le droit à la parole – comme il le faisait en recourant au style direct –, mais il s'accorde celui de penser à sa place. L'escamotage subreptice du discours social par le style indirect libre est encore plus net lorsqu'il s'agit de faire parler le peuple, dont le narrateur, sous couvert de mimétisme énonciatif, s'institue le porte-parole et l'interprète volontiers ironique, désinvolte ou méprisant. Cette mise sous tutelle énonciative du personnage populaire est l'une des plus remarquables constantes de l'esthétique réaliste des Goncourt. Ainsi, dans *Germinie Lacerteux*, la servante dévouée, qui est devenue à la suite de sa liaison avec Jupillon la mère d'une petite fille, va rendre régulièrement visite à son enfant, mis secrètement en nourrice :

Le train à peine arrêté, elle sautait, jetait son billet à l'homme des billets, et courait dans le chemin de Pommeuse, laissant Jupillon derrière elle. Elle approchait, elle arrivait, elle y était : c'était là ! Elle fondait sur son enfant, l'enlevait des bras de la nourrice avec des mains jalouses, – des mains de mère ! – le pressait, le serrait, l'embrassait, le dévorait de baisers, de regards, de rires !

Au fil de la lecture le « c'était là ! » passe spontanément pour une reprise au style indirect libre d'une exclamation de Germinie. Or, nous retrouvons la même tournure exclamative deux lignes plus loin, avec la précision entre crochets « des mains de mère ! », qu'il faut nécessairement attribuer au narrateur et qui amène à formuler un doute rétrospectif sur l'origine énonciative de « c'était

là!». Plus généralement, il n'est pas de cas de style indirect libre où il n'est pas possible de deviner, en des proportions variables et de façon plus ou moins déguisée, la présence évaluative et modalisatrice du narrateur – même dans les exemples les plus régulièrement attestés comme des manifestations incontables de la focalisation interne genettienne. Or, on constate aussi que, de Balzac à Maupassant, la fréquence du style indirect libre s'accroît en même temps que se diversifie la composition sociale du personnel fictionnel. Tout se passe donc comme si le style indirect libre était une habile manœuvre stylistique des écrivains artistes de l'après-romantisme pour substituer aux paroles concrètement émises par les personnages, de plus en plus socialement déclassés, ces « phrases sans paroles » qu'évoque la linguiste Ann Banfield⁸ et pour préserver l'homogénéité monologique du roman, alors menacée par la polyphonie discordante des voix populaires à laquelle la fiction réaliste est contrainte de faire progressivement place.

Poétique naturaliste et polyphonie journalistique

La place des voix populaires demeure donc, au bout du compte, restreinte dans le roman du XIX^e siècle. Cependant, les choses bougent dans le dernier quart du siècle et tout particulièrement au sein de la mouvance naturaliste⁹, où les paroles des personnages populaires ont désormais plus de consistance et de relief.

Le cas de Zola paraît à cet égard remarquable, à la fois par sa nouveauté et par son influence durable sur le roman français et européen. Cette nouveauté est d'autant plus étrange qu'elle est difficile à saisir narratologiquement. Sur le plan formel et esthétique, l'essentiel a été fait par Flaubert et les Goncourt : Zola le reconnaît à plusieurs reprises, et sa technique consiste, grossièrement résumée, à généraliser le style indirect libre et la confusion des plans du narrateur et des personnages. Pourtant, là où cette confusion tournait jusque là au bénéfice du narrateur, elle produit, chez Zola, une sorte de *mimétisme empathique* d'une tonalité très originale : le mimétisme zolien est *empathique*, à l'exact opposé du mimétisme ironique d'un Flaubert, qui ne s'installait à l'intérieur de la conscience de ses personnages que pour mieux distiller les indices ironiques qui permettaient au lecteur d'instruire leur procès. Dans le roman naturaliste, le narrateur ne phagocyte plus son personnage mais paraît se tenir à ses côtés

8. Voir Ann Banfield, *Phrases sans paroles* [*Unspeakable Sentences*], Le Seuil, 1995.

9. On pourrait cependant relever des indices analogues chez Vallès, Darien, Bloy, Mirbeau.

pour susciter un sentiment de connivence.

Voilà pour l'impression générale de lecture ; il faut maintenant y voir de plus près. Si Zola recourt à la même technique que Flaubert, se mettant lui aussi au service de ses créations de papier pour donner l'illusion de leur présence, l'observation n'est exacte que par approximation. Le narrateur zolien, tout en se faisant l'interprète de son personnage, se garde bien de lui ôter totalement son identité énonciative. Il confond partiellement sa voix avec la sienne mais laisse perceptible, même sous forme de traces, une dualité énonciative qui autonomise et authentifie la parole de l'énonciateur fictif. D'où cette infraction aux règles du bon usage stylistique et du bon sens linguistique que constitue chez Zola l'emploi aberrant du style direct libre au présent, à l'intérieur d'un discours indirect libre à l'imparfait. Il arrive en effet, alors qu'on avait affaire, par l'entremise du narrateur, à une évocation au style indirect libre, qu'une phrase au présent, voire à la première personne, donne à lire, *sans guillemets*, les paroles d'un personnage : grammaticalement, la phrase devrait donc appartenir au présent de l'énonciation narratoriale alors que le contexte, le thème et tous les autres indices stylistiques obligent à l'attribuer à l'un des personnages. Celui-ci parle littéralement par la bouche du narrateur, qui livre ainsi au lecteur, selon le terme qu'emploie Zola, une « sténographie » brute des propos entendus. D'autre part, le style indirect, s'interposant entre le récit et le style direct libre, joue un rôle équivalent au *fondus enchaînés* en photographie : il homogénéise le texte et constitue le liant d'un niveau énonciatif à un autre. En voici quelques exemples, tirés de *L'Assommoir* :

(1) Virginie approuvait joliment Gervaise de se fourrer de bons morceaux sous le nez. Lorsqu'on a un homme qui *boit* tout, n'est-ce pas ? c'est pain bénit de ne pas laisser la maison s'en aller en liquides et de se garnir d'abord l'estomac¹⁰.

(2) Il avait l'œil chez François, qui promettait formellement de ne jamais présenter la note à la bourgeoise. N'est-ce pas ? Il fallait bien se rincer un peu la dalle, pour la débarrasser des crasses de la veille. Un verre de vin en *pousse* un autre. Lui, d'ailleurs, toujours bon zigue, ne donnant pas une chiquenaude au sexe, aimant la rigolade, bien sûr, et se piquant le nez à son tour, mais gentiment, plein de mépris pour ces saloperies d'hommes tombés dans l'alcool, qu'on ne voit pas dessouler ! (p. 203)¹¹.

(3) Il se faisait des trous chez elle, l'argent avait l'air de fondre, et elle était contente, quand elle pouvait joindre les deux bouts. Mon Dieu ! Pourvu qu'on *vive*, n'est-ce pas ? On n'*a* pas trop à se plaindre. (p. 225)

(4) on tomba sur l'oie furieusement [...] Ah ! nom de Dieu ! oui, on s'en

10. Cité d'après Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac/Actes sud, 2003, p. 214.

flanqua une bosse! Quand on y *est*, on y *est*, n'est-ce pas? Et si l'on ne se *paie* qu'un gueuleton par-ci, par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. (p. 269)

(5) Et le vin donc, *mes* enfants, ça coulait autour de la table comme l'eau *coule* à la Seine. Un vrai ruisseau, lorsqu'il a plu et que la terre *a* soif. (p. 269)

Certains linguistes ou stylisticiens ont cru pouvoir justifier ces anomalies en supposant que les présents verbaux étaient requis par des énoncés de vérité générale et qu'on aurait donc affaire à du style indirect libre déguisé. Mais, dans les exemples [1], [2], [3] et [4], le présent de la sentence gnomique est toujours accompagné d'un « n'est-ce pas » relevant d'une oralité conversationnelle qu'il est vraisemblable d'attribuer au personnage. En [2], la situation est encore plus complexe puisque le « n'est-ce pas ? » est successivement suivi d'une phrase de vérité générale au passé, comme l'exigent, même pour un énoncé gnomique, les règles de la concordance des temps (« Il fallait bien se rincer un peu la dalle, pour la débarrasser des crasses de la veille »), puis d'une autre au présent, qu'il est alors naturel d'interpréter, par différence avec la précédente, comme du style direct libre. Enfin, en [5], c'est le possessif de « mes enfants » qui signale le style direct, à l'intérieur d'une phrase pourtant au passé : soit il s'agit d'une très brève irruption au style direct libre à l'intérieur du style indirect, soit, ce qui serait tout aussi anormal, d'une interpellation très familière des lecteurs par le narrateur, au milieu d'une phrase descriptive.

Zola parvient ainsi, contre les lois de la linguistique, à créer l'illusion d'une énonciation multiple et d'une double temporalité à l'intérieur d'une même coulée du texte narratif. Reste à comprendre cette anomalie linguistique, qui contrevient formellement aux règles de la stylistique littéraire telles qu'elles sont établies à l'époque de Zola. Si celui-ci peut l'imaginer, c'est qu'il s'inspire, non d'un modèle littéraire, mais du seul régime textuel à être structurellement polyphonique : celui du journal, qui émane d'une collectivité de rédacteurs, et dont, en outre, la mission médiatrice est de servir de chambre d'écho aux discours des uns et des autres – géographiquement, socialement, culturellement ou idéologiquement divers. Le journal, pluriel et collectivement anonyme, apparaît ainsi comme la seule instance culturelle qui ait eu les moyens de battre

11. Cette référence à *L'Assommoir*, ainsi que les suivantes, est indiquée entre parenthèses pour la commodité de lecture et renvoie au volume du « Livre de poche classique ». Les italiques sont ajoutées par moi.

12. Sur cette mutation littéraire induite par la presse du XIX^e siècle, voir M.-È. Thérenty et A. Vaillant, 1836. *L'an I de l'ère médiatique*, Nouveau-Monde éditions, 2001 ; M.-È. Thérenty

en brèche le monologisme de la littérature¹².

Or il s'avère que, pendant les années où Zola publie les *Rougon-Macquart*, la presse développe et met au point trois genres journalistiques nouveaux, l'interview, l'enquête et le reportage (le grand et surtout le petit), où le rôle de l'écrivain-journaliste n'est plus de raconter, d'analyser ou de bavarder en son nom propre (comme il le faisait sous la presse de la monarchie de Juillet et du second Empire), mais de jouer le rôle d'un substitut ou d'un délégué du lecteur auquel il donne l'illusion, proprement médiatique, qu'il participe lui-même à l'événement et qu'il est inclus dans la scène de la représentation. Jusque là, il s'agissait seulement de convaincre de la réalité de l'événement ; désormais, sa mission est de donner l'illusion que le plan du lecteur et celui de l'événement sont superposables, par la double connivence qu'il sait établir avec son lecteur et avec les acteurs de l'événement. L'*interviewer-reporter* du social est bien présent dans son texte, mais cette présence, stylistiquement repérable par l'écriture, est paradoxalement mesurable en fonction de sa capacité d'effacement devant le réel qu'il a la charge de décrire et devant les personnes auxquelles il sert de sténographe : on reconnaît en ces quelques mots les caractéristiques principales de la stratégie énonciative de Zola.

Épilogue : de l'illusion référentielle à l'illusion énonciative

Pour mesurer l'influence du paradigme journalistique sur la poétique zolienne, il suffit d'ailleurs de relire l'extraordinaire *interview* que Zola donne au *Figaro* le 12 janvier 1893 et où, sous le prétexte de caractériser l'interview, il définit sa propre méthode de romancier capable de donner vie et sens aux paroles de ses personnages :

Eh bien ! les directeurs de journaux ont tort de traiter l'interview par-dessous la jambe.

Au contraire, c'est une chose excessivement grave qui, pour être bien faite, exige d'énormes connaissances. Il faut avoir l'usage de la vie, savoir où l'on va, connaître – au moins par ses œuvres – l'homme chez qui l'on se rend, approfondir la question qu'on doit lui soumettre, savoir écouter, prendre tout ce que l'on vous dit, mais dans le sens où on le dit, interpréter avec sagacité et ne pas se contenter de reproduire textuellement. Que sert de répéter des paroles, si l'on ne sait les mettre en leur place et leur donner le sens exact dans lequel elles ont été prononcées ? Non, l'interviewer ne doit pas être un vulgaire perroquet,

et A. Vaillant dir., *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau-Monde éditions, 2004.

il lui faut tout rétablir, le milieu, les circonstances, la physionomie de son interlocuteur, enfin faire œuvre d'homme de talent, tout en respectant la pensée d'autrui. [...]

L'interview est une chose très compliquée, extrêmement délicate, pas facile du tout. [...] Les journaux devraient donc confier les interviews à des têtes de ligne, à des écrivains de premier ordre, des romanciers extrêmement habiles, qui, eux, sauraient tout remettre au point. Mais voilà : les hommes de grand talent sont employés à autre chose... Heureusement pour eux¹³!

Au-delà de ce qui doit revenir au tempérament propre du romancier, la poétique zolienne résulte ainsi d'une intrication de plus en plus grande entre la fiction narrative et l'écriture journalistique, telle qu'elle se transforme en cet âge d'or de la presse populaire qu'est la Troisième République. Telle qu'elle se transforme, ou plutôt telle que Zola rêverait qu'elle fût : à bien des égards, Zola précède les évolutions de la presse plus qu'il ne les accompagne. Comme le dit autrement Mallarmé, Zola est un génial médiateur.

La métamorphose fictionnelle de la poétique journalistique de l'interview et du reportage ne permet plus seulement de donner l'illusion au lecteur que les événements et les objets de la fiction sont réels, mais bien que lui-même fait partie de cette réalité et que, en particulier, il est en relation directe avec ceux qui sont de l'autre côté du miroir fictionnel. Le romancier reconstitue fictivement une « sténographie » des propos entendus, comme dans ces reportages audio-visuels d'aujourd'hui, où le journaliste insère dans son reportage des bribes d'interviews et des paroles saisies sur le vif. Le réalisme qui en découle ne repose plus sur l'« illusion référentielle », mais sur une « illusion énonciative », qui est indispensable à la présence effective, au cœur de la fiction, des voix populaires et qu'on retrouvera dans le réalisme français de l'entre-deux guerres où parviendra enfin à s'exprimer pleinement cette polyphonie populaire.

13. *Le Figaro*, 12 janvier 1893 ; cité d'après *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, p. 108-110.

Voix, causes et cris du peuple : le laboratoire journalistique des écrivains

MARIE-ÈVE THÉRENTY*

À CÔTÉ du laboratoire littéraire des écrivains, il existe au XIX^e siècle d'autres lieux de réflexion et de fabrication de voix du peuple, à prendre en compte dans une réflexion sur la parole populaire : les assemblées et les journaux. Ces derniers notamment, par leur appréhension élaborée de la notion de peuple comme classe et comme masse, renvoient explicitement à la complexité problématique de la notion de peuple au XIX^e siècle¹. Qu'est-ce que faire un journal pour le peuple ? Est-ce faire un journal pour l'opinion publique éclairée dans une vision politique du Peuple héritée de la Révolution française ? Est-ce tenter de cerner une classe sociale dont le fondement problématique serait situé dans la paysannerie ou dans une classe ouvrière à peine émergente dans cette période de préévolution industrielle où la France est encore largement manufacturière ? Est-ce enfin écrire pour la masse, pour « M. Tout-le-monde » disaient Michelet et Vallès ?

Dès les années 1830-1840, émergent des organes de presse soucieux de rendre visibles les classes populaires et notamment ouvrières et de leur offrir une tribune : par exemple *L'Artisan, journal de la classe ouvrière* et *Le Peuple, journal général des ouvriers rédigé par eux-mêmes* apparus en 1830 et surtout *L'Atelier, organe des intérêts moraux et matériels de la classe ouvrière* né en septembre 1840.

* Maître de conférences à l'Université Paul Valéry – Montpellier III.

1. Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable, histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, coll. « nrf », 1998.

Comme leur titre l'indique, ces journaux tiennent à une appréhension du peuple comme classe, ce qui les conduit à avoir une réflexion idéologique et linguistique. Quelle voix légitimement populaire leur donner? Faut-il par exemple qu'ils soient exclusivement rédigés par d'authentiques ouvriers comme le demande *L'Atelier* dans son prospectus :

Nous avons eu des journaux à l'usage des ouvriers ; mais ils nous parlaient une langue étrangère, car ils étaient faits par des hommes qui ne connaissaient aucunement nos besoins. [...] Le journal dont nous livrons aujourd'hui le premier numéro au public est adressé aux ouvriers par des ouvriers. En prenant la plume, nous ne quitterons point l'atelier ; nous resterons ce que nous avons été jusqu'en ce moment : partageant les sentiments et les labeurs de ceux auxquels et pour lesquels nous allons parler, imbus des mêmes espérances, stimulés par les mêmes misères².

Cette prise de position extrême qui exclut notamment toute participation d'écrivains à la rédaction et condamne radicalement les entreprises contemporaines de recherches d'écritures populaires, voire argotico-pittoresques, comme le roman-feuilleton à la Eugène Sue, n'évite pas tous les problèmes. Le peuple se parle-t-il authentiquement dans *L'Atelier*, journal à la langue normée et à l'idéologie subtile? Le problème étant que celui qui prend la plume, malgré son origine populaire, maîtrise déjà un usage conventionnel de la langue. On retrouve dans cette réflexion le débat qui secoue d'ailleurs ces journaux à la même époque à propos des poètes-ouvriers : ne parlent-ils pas par définition dans la langue de l'autre? D'autres journaux ouvriers, comme *La Ruche populaire*, fondée à la fin de septembre 1839 par Vinçard font un autre pari, celui de la polyphonie et de l'éclectisme. Ils ne se privent donc pas de faire l'éloge des initiatives philanthropiques et des *Mystères de Paris* et laissent à chaque individualité, issue du peuple ou non, la liberté de s'exprimer, pensant que la pluralité linguistique rendra compte de la réalité multiple du peuple.

Cette problématique d'un journal pour le peuple est pensée autrement à partir du moment où la progression de l'alphabétisation, les progrès de l'imprimerie, les nouvelles conditions socio-économiques et politiques favorisent l'émergence d'une presse de masse, destinée au peuple, c'est-à-dire à tous. Il s'agit alors d'une conception universaliste du peuple qui engendre aussi ses interrogations. Comment parler à l'ensemble de la nation? *Le Petit Journal* de Moïse Millaud créé en 1863, premier vrai journal conçu pour les masses,

2. *L'Atelier*, prospectus, septembre 1840.

propose une voix du peuple bâtie non pas sur l'authenticité d'une parole ouvrière ou paysanne mais sur un langage extrêmement simple, voire simpliste. Dans les chroniques de Timothée Trimm, la voix du peuple est fondée à partir d'une accumulation de lieux communs, de clichés, de psittacismes, d'approximations entrelacés dans une syntaxe extrêmement simple. C'est le « journal verbal », selon la formule de Trimm lui-même, qui inaugure une nouvelle tradition de la chronique journalistique. Cette chronique avec l'introduction du fait divers sanglant à la une et le développement de romans-feuilletons populaires (Ponson du Terrail) et policiers (Émile Gaboriau) contribuent à faire du *Petit Journal* un média de masse, le premier journal authentiquement populaire.

Ce laboratoire linguistique et idéologique des journaux suscite des réactions passionnées de la part des écrivains. De fait, l'écrivain plus qu'un autre se trouve confronté à l'aporie politique que constitue le concept de peuple. Comme le rappelle Pierre Rosanvallon, une sorte de contradiction existe entre le principe politique démocratique du peuple souverain et le principe sociologique du peuple dont la matérialité indéfinissable ne recouvre pas le concept. Le statut de l'écrivain l'amène plus qu'un autre à être confronté à cette contradiction. Saisir la voix du peuple pour un écrivain tient pratiquement de la gageure dans la mesure où en tant qu'élément de la nation, il appartient essentiellement au peuple mais où en même temps, le fait même de prendre la plume pour faire œuvre littéraire risque de l'en éloigner inéluctablement, quel que soit d'ailleurs son milieu social d'origine. C'est une expérience que peut faire autant un Jules Vallès pourtant proche de la bohème qu'un Charles Poncey, poète-ouvrier. Or beaucoup d'écrivains sont conscients que le journal dans la mesure où il s'appuie explicitement sur un mécanisme de médiation et vise un public prédéfini constitue un lieu-clé de réflexion sur la parole populaire. Surtout il constitue un lieu peut-être plus concret que la littérature où peuvent se surmonter certaines contradictions. Passer par la médiation du journal permet de créer une voix plurielle, polyphonique, unité dans la pluralité, plurielle dans sa singularité, qui peut sinon coïncider mimétiquement avec une voix du peuple, au moins en présenter une équivalence symbolique intéressante. La multiplication des rubriques et des signatures permet de travailler sur cette polyphonie et de réunir la notion sociologique de peuple et sa valence politique positive et universelle.

Ce n'est donc pas un hasard si plusieurs écrivains du XIX^e siècle, parmi les plus engagés pour le peuple, Lamartine, Hugo, Sand et Vallès³, chacun à leur

3. Dans le cadre restreint de cet article, nous développerons uniquement les cas de Lamartine et de Vallès.

manière et dans leur registre, ont été tentés par l'aventure du journal pour le peuple, et ceci dans le but avoué par leurs prospectus de faire avancer la cause populaire. Quelle solution originale trouvent ces écrivains à la question du langage populaire? Quel peuple fabriquent-ils dans un ensemble textuel marqué par le référentiel, le souci du vrai et du documentaire? Sont-ils plus aptes que d'autres journalistes à créer une voix originale du peuple? Et par le journal peuvent-ils répondre à l'angoisse de Michelet: «J'ai pu en 1846 poser les droits du peuple plus qu'on ne le fit jamais; en 1864, sa longue tradition religieuse. Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler⁴.»

Ces journaux populaires d'écrivains⁵, objets hybrides et assez fascinants, réfractaires et voués à un destin éphémère, sont tous nés dans l'obsession de dire le peuple et de parler la «vraie langue» comme disait Sand⁶. Ces voix du peuple fabriquées par ces journalistes-écrivains sont intimement liées à la mutation des entreprises journalistiques et au développement de nouveaux genres journalistiques comme le roman-feuilleton, le reportage ou l'éditorial. Lamartine et Sand s'appuient plutôt sur les potentialités de la fiction pour imaginer des voix populaires, alors que d'autres, comme Vallès ou Hugo, préfèrent écouter la rue et créer des voix du peuple grâce au reportage naissant. En retour, ces constructions journalistiques influent sur la poétique de leurs auteurs: ces aventures journalistiques ont activé ou réactivé chez chacun de ces écrivains une verve romanesque populaire.

Les polyphonies fictionnelles

Au milieu du siècle, beaucoup de «journaux d'écrivains», notamment lorsqu'ils ont une périodicité hebdomadaire ou mensuelle, sont des créations plus individuelles que collectives. Appuyé sur un ou deux collaborateurs de

4. Michelet, *Nos fils* (1869) cité dans Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne*, Albin Michel, 1986, p. 80.

5. Citons à titre d'exemples de journaux dirigés par des écrivains et à destination du peuple: *La Cause du peuple* (9, 16 et 23 avril 1848) de George Sand, *Le Conseiller du peuple* (avril 1849-2 décembre 1851), *Les Foyers du peuple*, journal littéraire (année 1851) de Lamartine, *L'Événement*, journal sinon dirigé du moins «coraqué» par Victor Hugo (juillet 1848-septembre 1851), *La Rue* (1^{er} juin 1867-18 janvier 1868), *Le Peuple* (4-18 février 1869), *La Rue* (17 mars-12 avril 1870) et *Le Cri du peuple* (22 février-19 avril 1871) de Vallès.

6. Voir George Sand, *Correspondance*, éditée par Georges Lubin, Garnier frères, 1971, tome VIII, p. 374, 29 mars 1848.

second plan, l'écrivain assume la rédaction de l'ensemble du journal. La voix du peuple dans ce contexte ne peut venir d'une source authentique, mais est fabriquée par l'écrivain qui recourt à la fiction pour créer des personnages représentants de la voix populaire: Geneviève, le tailleur de Saint-Point, figures lamartiniennes mais aussi Blaise Bonnin et sans doute tout le paradigme des personnages populaires de George Sand sont nés dans le journal. Le roman-feuilleton, par exemple, peut être exploité pour travailler sur la parole du peuple comme le montre l'étude de la voix christique de Lamartine.

Immense écrivain, grand politique, Lamartine a été aussi un grand journaliste. Rappelons qu'il a collaboré au *Journal de Saône et Loire*, a participé à la rédaction du *Progrès de Saône et Loire*, avant d'en devenir le directeur et d'en changer le titre pour *Le Bien public, journal d'opposition* en août 1843. Il a été également rédacteur en chef du *Pays* du 2 avril au 2 décembre 1851. Toute cette activité journalistique s'est accompagnée d'une réflexion précoce sur la nécessité d'un journalisme populaire. Dès 1831, dans son manifeste politique, *Sur la politique rationnelle*, Lamartine écrit :

Avant que ce siècle soit fermé, le journalisme sera toute la presse, toute la pensée humaine; depuis cette multiplication prodigieuse que l'art a donnée à la parole, multiplication qui se multipliera mille fois encore, l'humanité écrira son livre jour par jour, heure par heure, page par page; la pensée se répandra dans le monde avec la rapidité de la lumière; aussitôt conçue, aussitôt écrite, aussitôt étendue aux extrémités de la terre, elle courra d'un pôle à l'autre, subite, instantanée, brûlant encore de la chaleur de l'âme qui l'aura fait éclore; ce sera le règne du verbe humain dans toute sa plénitude; elle n'aura pas le temps de mûrir, de s'accumuler sous forme de livre; le livre arriverait trop tard: le seul livre possible dès aujourd'hui, c'est un journal⁷.

On peut déjà remarquer la caractérisation religieuse de la parole journalistique. Le 10 août 1843, dans un article de la *Revue indépendante* intitulé « Des publications populaires », Lamartine précise les modalités d'un journalisme populaire. Il désire créer pour les masses qui n'ont que « le catéchisme et les chansons », un journal quotidien à grand format d'un prix d'abonnement modique auquel collaboreraient tous les esprits éminents. Ces hommes seraient « le véritable pouvoir moral de la nation, les administrateurs de la pensée publique, le concile permanent de la civilisation moderne ». Lamartine

7. Alphonse de Lamartine, *Sur la politique rationnelle*, Gosselin, 1831, p. 11-12. Repris en fac-similé, avec une introduction et une bibliographie de Claire-Lise Rogers, Slatkine-Champion, 1977.

termine en offrant à la nation « un cœur, une foi, une voix ». Cette charte attire sur Lamartine les moqueries des journaux ouvriers qui se gaussent de cette vaste « Babel littéraire⁸ ». Le journal polyphonique désiré par Lamartine semble destiné à un peuple d'élite.

En avril 1849, Lamartine crée donc *Le Conseiller du peuple*, occasion de réaliser son idéal de journal populaire. Le prospectus en effet spécifie : « Il s'agit en effet de fonder un *journal-livre* qui porte dans toutes les classes de la société, dans les familles comme dans les ateliers, des idées justes, sages et progressives, revêtues de l'éclat du style de l'auteur des *Girondins*. » Ce mensuel paraît sous forme d'une brochure d'une trentaine de pages, composée généralement d'un « Conseil au peuple » rédigé par Lamartine et d'un Almanach politique. Le journal vendu à un prix modique (un sou) trouve rapidement un lectorat : 30 000 abonnés sont recensés en juillet 1849. Une première lecture des chroniques de Lamartine ne peut manquer de surprendre le lecteur à la recherche de la voix populaire. Extrêmement technique, subtilement politique, la chronique s'adresse à des médiateurs informés, quelquefois expressément désignés : journalistes, députés, instituteurs, « les classes conservatrices et propriétaires », « les républicains exclusifs », plutôt qu'au peuple des ateliers et des campagnes. La voix du peuple, comme dans la plupart des journaux progressistes de la monarchie de Juillet, paraît complètement masquée par la parole maîtrisée de Lamartine, représentant du peuple, pédagogue quelquefois, le plus souvent prophète.

Pourtant, en juillet 1850, la valeur matricielle du *Conseiller du peuple* prend tout son sens. Les premiers mois du journal ont correspondu à la gestation⁹ du premier roman populaire de Lamartine, le premier essai de confection d'une voix du peuple qu'il dédie, dans un dispositif éditorial particulier aux lecteurs du *Conseiller du Peuple*. Le roman, *Geneviève*, est offert « non sous la forme du feuilleton mais sous forme de livre », « par suppléments séparés, avec tomaisons et pagination distincte¹⁰ ». Le journal-roman de Geneviève vient doubler le journal politique de Lamartine, l'ensemble, dans sa proximité, devant construire une cohérence. L'étude de la correspondance prouve que cette bipolarité

8. « De l'éducation et de l'instruction du peuple par le journalisme », *L'Atelier*, 31 août 1842.

9. En fait, deux romans populaires sont écrits pendant cette période, voir lettre à Hippolyte Boussin, 10 janvier 1850, *Correspondance* d'Alphonse de Lamartine, tome VI : 1850-1855, Honoré Champion, 2003, p. 38. Appartient également à ce registre populaire la préface aux *Harmonies* rédigée pour l'édition des souscripteurs, publié également dans *Le Conseiller du peuple* (10^e livraison) et qui met en scène un autre personnage christique.

10. *Le Conseiller du peuple*, page de couverture, VII, juillet 1850.

littéraire/politique est à l'étude et en transactions depuis l'automne 1849. Il s'agit de doubler la voix politique, représentative et prophétique lamartinienne par des voix du peuple, dans une polyphonie habile.

Le roman, significativement, est précédé d'un manifeste¹¹ éclatant sur la parole populaire, manifeste dont le roman devrait constituer l'illustration :

Il faut que la société s'en occupe ou il faut que Dieu suscite un génie populaire, un Homère ouvrier, un Milton laboureur, un Tasse soldat, un Dante industriel, un Fénelon de la chaumière, un Racine, un Corneille, un Buffon de l'atelier pour faire à lui seul ce que la société égoïste ou paresseuse ne veut pas faire, un commencement de littérature, une poésie, une sensibilité du peuple¹²!

À partir de ce programme, Lamartine définit une poétique du roman populaire, c'est-à-dire une voix programmatique du peuple. Ces romans devraient être « de simples histoires vraies et pourtant intéressantes, prises dans les foyers, dans les mœurs, dans les professions, dans les familles, dans les misères, dans les bonheurs, et presque dans le langage du peuple lui-même, espèce de miroir sans bordure de sa propre existence, où il se verrait même dans toute sa naïveté et dans toute sa candeur¹³ ». Ce devraient être des histoires très simples et très naturelles, des histoires quasiment sans événement, des histoires écrites en prose :

Je n'y mettrai ni prétention de style, ni effort de talent, ni esprit de système, la nature, la nature et encore la nature : voilà tout le génie pour ces sortes de productions. Le peuple s'en inspire de plus près encore que nous. S'il la retrouve dans ces tableaux sans art, il s'y plaira et en désirera d'autres. Des mains plus libres et plus fraîches les lui prodigueront. La littérature populaire sera ébauchée ; elle ne peut commencer et finir que par les ouvrages de sentiment, car les classes lettrées de la population sont intelligence ; mais les classes illettrées ne sont que cœur¹⁴!

La dichotomie *Geneviève/Conseiller du peuple* s'explique donc par la nécessité de combler les attentes de l'ensemble du peuple. Aux lettrés, une voix lamartinienne de la réflexion, aux classes plus populaires, une littérature du sentiment.

11. Ce projet, Lamartine le reprecise à plusieurs reprises dans la préface du *Civilisateur* et dans le *Cours familier de littérature*.

12. *Geneviève, Histoire d'une servante* par M. de Lamartine, Paris, Imprimerie de Wittersheim, 1850, p. 20.

13. *Ibid*, p. 30.

14. *Ibid*, p. 32.

Le roman *Geneviève* met donc en scène comme le sous-titre l'indique une servante qui raconte sa propre vie. Les contemporains n'ont pas manqué de souligner le manque de réalisme du personnage de Geneviève et de la voix qui lui est attachée, une voix constamment idéaliste marquée par la rhétorique du bon sentiment et par la foi chrétienne qui exprime le martyr et la sainteté absolue d'un peuple prêt à se sacrifier : « Voilà, Monsieur ; je vais vous le dire comme à mon confesseur. Il n'y a pas de mal, du reste ; mais ça fait toujours de la peine de toucher au cœur, là où il a saigné¹⁵. » Le roman *Geneviève* dessine une autobiographie de la douleur marquée par le pathos. Sans aucun souci mimétique de retranscription d'une parole populaire, il s'agit d'une voix sainte, caractérisée par le souci d'élévation. Aux reproches nombreux qu'on lui adresse, Lamartine répond dans son *Cours familier de littérature* : le peuple « veut qu'on lui parle, non dans l'ignoble langage de la *taverne* ou de la *borne*, mais dans la langue la plus épurée, la plus imagée et la plus magnanime que les hommes des grands jours puissent trouver sur leurs lèvres¹⁶ ». Ce système dichotomique d'un Lamartine politique mandaté par le peuple discourant pour les élites et d'une voix littéraire mettant en scène des instances mystiques et sacrificielles du peuple, polyphonie rendue possible par le journal, est confirmée en décembre 1850. À partir du 1^{er} janvier annonce la couverture, le *Conseiller du peuple* sera complété par *Les Foyers du peuple* :

Le titre des *Foyers du peuple* que M. de Lamartine a adopté, exprime toute sa pensée. C'est le conseiller du peuple, assis à son foyer, touchant son cœur après avoir éclairé son esprit, et poursuivant par les émotions et les attendrissements du récit les enseignements patriotiques et religieux du *Conseiller du peuple*. L'admirable histoire de Geneviève et l'épisode du vieillard de Saint-Point sont les prologues de cette série de causeries populaires qui auront un écho dans chaque foyer et dans chaque famille.

Cette construction est abandonnée le 2 décembre 1851 à la suite du coup d'État mais elle continue à alimenter toute une pratique romanesque de Lamartine. On retrouve ainsi le système bipolaire mis en place dans ses journaux – un dialogue entre un représentant lamartinien et un représentant populaire – dans les romans populaires de Lamartine : *Geneviève*, *Le Tailleur de Saint-Point* (1851) et encore dans *Fior d'Aliza* (1863). La polyphonie journalistique a contribué à dessiner le système lamartinien de représentation

15. *Ibid*, p. 62.

16. Lamartine, *Cours familier de littérature*, [s.n.], vol. 1, 1856, p. 65.

du peuple. Pour Lamartine, il existe une nouvelle trinité entre la voix de Dieu, la voix du poète et la voix du peuple, la voix spirituelle de Lamartine et la voix christique du personnage populaire ne faisant qu'incarner la même mission divine. Se jugeant peut-être moins vraisemblable en représentant du peuple qu'en envoyé de Dieu, Lamartine construit une dualité messianique fondée sur le système de la confession-communion qui est le principe narratologique de ses romans populaires.

Voix du peuple et reportage

Lamartine ou Sand, à la tête de petits journaux qu'ils rédigent quasi intégralement, jouent essentiellement sur des voix fictionnelles qui permettent de faire entendre le peuple, ou du moins leur peuple. Hugo ou Vallès, dans un contexte médiatique évoluant rapidement, lancent pour leur part des journaux plus ambitieux avec une équipe rédactionnelle complète, déjà susceptible par sa pluralité de constituer un ensemble polyphonique. Dans *La Rue* de 1867, Vallès qui nous servira de référence ici, accueille aussi bien des « réfractaires » que des écrivains reconnus comme les Goncourt ou Jules Claretie. Des constructions fictionnelles de voix du peuple, comparables à celles de Lamartine, existent chez Vallès à partir par exemple des *Réfractaires* mais elles ne sont qu'un élément d'un feuilleté journalistique qui comprend d'autres innovations.

Grâce aux travaux précurseurs de Roger Bellet¹⁷, la carrière prolifique et multiple de Jules Vallès journaliste est bien connue. Sous le Second Empire, il a multiplié les participations aux journaux de province, aux grands quotidiens et surtout à la presse boulevardière (*Le Figaro*, *L'Événement*). Ses propres journaux sont directement des journaux de l'immersion populaire. Vallès souhaite « exprimer le sentiment de la foule¹⁸ » en se plaçant au milieu et non au-dessus des prolétaires. Ses journaux prennent en compte les évolutions médiatiques. Jules Vallès est ainsi l'un des rares écrivains à reconnaître et à apprécier la portée des chroniques de Trimm dans *Le Petit Journal*¹⁹.

Dès la fondation de *La Rue* en 1867, Vallès se pose en novateur : ce titre montre la volonté de revenir vers le peuple après un journalisme causotier, un journalisme de « rigolo » pratiqué dans un *Figaro* qui laissait entendre plutôt la

17. Voir par exemple Roger Bellet, *Journalisme et révolution, 1857-1885*, éd. du Lérôt, 1987.

18. *Le Nain jaune*, 24 février 1867 repris dans Jules Vallès, *Œuvres complètes*, éd. présentée par Roger Bellet, Gallimard, 1975, t. I, p. 923.

19. *Le Figaro*, 21 janvier 1866, in *ibid.*, t. I, p. 604-605.

voix du boulevard. Dorénavant, « c'est la rue qui va causer²⁰ ». Pour écrire « le journal pittoresque de la vie des rues », Jules Vallès s'improvise petit reporter et lance des journalistes dans la ville pour saisir les paroles qui courent. Dans son journal, les voix du peuple apparaissent par éclats significatifs souvent rendus par l'italique : on y apprend ainsi qu'une gifle dans le langage populaire est une « giroflée à cinq branches²¹ », que les prostituées « se font entretenir par le général Pavé », « qu'on a l'œil chez le mastroquet²² ». La voix saisie sur le vif paraît plus authentique dans l'éclat de sa brièveté que dans la tirade ou le discours, l'hybridation entre les niveaux de langue se faisant naturellement entre les articles ou entre les phrases d'un même article. L'utilisation du discours indirect libre permet l'intégration de la citation : il existe une sorte de démocratie linguistique dans la *Rue*, préliminaire à la démocratie populaire.

La deuxième innovation de Vallès est d'envisager une complète réversibilité entre la rédaction et le lectorat. Le journal, miroir du peuple, offre la possibilité à la rue de prendre la plume. Pour être vraiment rassembleur et collectif, il faut que le « rédacteur en chef du journal, ce soit la foule ». « Ainsi comprise et rédigée, *La Rue* deviendrait la tribune du peuple et le confident de l'individu ; non pas le journal de quelques-uns, mais l'œuvre de tous²³. » Dans *La Rue* de 1870, la chute du journal s'accompagne même d'un touchant appel au secours. Le journal convoque ses lecteurs à une réunion publique pour pouvoir les entendre : « Nous voulons que tu dises à des journalistes qui t'aiment comment tu voudrais qu'ils parlent²⁴ ». Mais entre 1867 et 1870, *La Rue* de Vallès change. Le pittoresque hebdomadaire de 1867 encore tenté par une vision pittoresque du peuple, inspiré par *Les Français peints par eux-mêmes* a laissé place à une vision beaucoup plus noire, sans doute plus ouvrière du peuple. De nombreux faits divers sur les accidents du travail, sur les petites filles martyres, sur les veuves mortes de faim mettent en scène le peuple à travers des images et des cris de souffrance. Le 31 mars 1870, une nouvelle rubrique naît. Intitulée « Les cris de Paris » et signée par un certain Jean Plébéiot, elle veut exhiber un cri du peuple souffrant :

Eh bien, c'est dit! – Nous allons être vraiment la rue à présent.

Être les travailleurs sans travail, en même temps que les bourgeois sans paletot.

20. « Les boulevardiers (à propos du *Figaro*) », *La Rue*, 7 décembre 1879, t. II, p. 399.

21. Francis Enne, « Joséphine », *La Rue*, 7 septembre 1867.

22. Gustave Maroteau, « Un malheureux », *La Rue*, 28 septembre 1867.

23. « Notre premier numéro », *La Rue*, 8 juin 1867.

24. « Notre plébiscite », *La Rue*, 9-10 avril 1870.

Les mères sans joie, les petites filles battues et les vieilles sans pain.

Nous serons la voix âpre – humaine avec des accents rauques – des petits boutiquiers et des petits patrons sur la pente du suicide.

Les cent mille cris des souffreteux, qui le matin, se réveillent avec les angoisses d'un avenir de douze heures encore, nous irons les chercher dans les coins²⁵.

Le Cri du Peuple est prêt à naître. Avec *Le Cri du peuple* communard, disparaissent évidemment le journal pittoresque et le journal de misérables. Jules Vallès, essentiellement chargé du premier-Paris²⁶ politique innove ici et fonde une nouvelle possibilité d'expression de la voix du peuple comme cri. Le premier-Paris, forme généralement lourde et marqué par des circonlocutions rhétoriques, trouve, sous la plume de Vallès une forme aérée marquée par le blanc typographique et par le cri. Ce cri fonctionne comme un mot d'ordre, une parole commune entre l'éditorialiste et le peuple qui peut être scandé, hurlé ensemble. Le cri troue ainsi véritablement la page de papier. Sa valeur performative s'illustre par l'usage de la typographie (italiques, majuscules) qui en fait une parole autre, une parole commune. Un magnifique éditorial, le 4 mars 1871, «bravo Paris» vient ainsi illustrer la capitulation : il est scandé par le cri : «Nous les sacrifiés, nous ne pleurerons pas». Le 5 mars 1871, le titre du premier-Paris «La paix» fonctionne comme une litanie avec un simple jeu sur les modalités successivement interrogative et exclamative. Le 22 mars 1871, PARIS VILLE LIBRE en majuscules scande l'annonce de la Commune... Le 19 avril 1871, dans un jeu quasiment calligraphique, un «est-ce vrai?» vient rythmer le premier-Paris. Si le boulevard a permis comme le disait joliment Roger Bellet «le dégel du langage», la rue a favorisé le passage d'un journalisme misérabiliste à une parole révolutionnaire et commune.

On a souvent montré que la trilogie vallésienne naît de la gestation de la parole révolutionnaire mais elle raconte aussi la maturation de la voix populaire reprenant trois images du peuple (peuple-paysan essentiellement présent dans les chroniques du *Présent*, peuple-réfractaire né dans les colonnes du *Figaro* puis en dissidence dans *La Rue*, peuple-révolutionnaire éclos dans les colonnes du *Cri du peuple*) qu'elle stratifie dans les trois étapes de la trilogie (*L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*).

25. «Les Cris de Paris», *La Rue*, 31 mars 1870.

26. Le terme de premier-Paris désigne au XIX^e siècle l'éditorial politique des quotidiens.

Constructions polyphoniques de voix alternées, inventions de voix populaires fictives, utilisation de l'italique indiquant un décrochement linguistique, portée de l'image, invention du slogan : le journal constitue bien un véritable laboratoire pour les écrivains en quête de traductions de la voix populaire dans des expériences loin de l'argot feuilletonesque, du mimétisme réaliste ou de la parodie molièresque.

Aucune de ces tentatives ne passe par un essai de retranscription littérale de la parole populaire. La notion de peuple ne coïncide pas avec une classe sociale parce que ces écrivains-journalistes mettent en scène une mythologie du peuple. La voix du peuple, dans ce qu'elle a de plus public et universel, se conjugue ici avec le plus intime. Mais se dessine une évolution dans le siècle : le journaliste peu à peu abandonne ces constructions fictionnelles un peu mièvres peut-être, pour une immersion beaucoup plus concrète dans l'actualité, grâce au petit reportage et à la recherche de paroles brèves, à scander ensemble, c'est-à-dire que nous assistons, selon l'expression de Jacques Rancière, de Lamartine à Vallès en passant par Sand et Hugo, à « l'ouverture d'une culture mixte où il est possible aux enfants du peuple de se reconnaître et d'être reconnus comme objets du discours et sujets d'écriture ».

Ces voix qui se sont tues : Zola

BÉATRICE LAVILLE*

LE PROJET peut paraître assez incongru puisqu'on associe le peuple au nom de Zola – l'image première du romancier étant celle de peintre des milieux ouvriers. Et pourtant, une attention plus précise à l'œuvre dans son ensemble, et au-delà du cycle des *Rougon-Macquart*, montre que la prise en compte de la voix ou des voix du peuple ne constitue pas un fondement, une constante de l'écriture zolienne, mais un choix idéologique et esthétique historiquement daté. Le roman phare à cet égard est sans conteste *L'Assommoir*, celui où la représentation de la parole du peuple est la plus saillante, la plus investie par l'auteur, et la plus revendiquée.

Zola s'est inscrit dans une tradition de son siècle qui visait déjà à accueillir dans la langue littéraire des effets d'oralité, marques d'argot ou de langages hétéroclites, apparition d'un différentiel social, traces d'exotisme et d'ouverture tenue vers l'étrangeté d'un ailleurs discursif¹. Mais la véritable force de Zola est d'avoir compris bien avant ses pairs que le langage était le soubassement d'une mimésis susceptible de représenter l'hybridité et la complexité d'une société, et que de ce fait, il était au cœur même du projet esthétique présidant à sa conception romanesque. L'ouverture à une oralité plus profonde impliquait, pour la littérature, une contamination plus grande des référentiels sociaux. En retour elle permettait de dépasser une écriture sclérosée des formes

* Maître de conférences, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.

1. On peut penser à Balzac, Sand, Hugo, les Goncourt...

du discours centrée jusqu'alors sur une juxtaposition des deux codes, l'oral et l'écrit, traités isolément. L'éclatement de cette étanchéité, qui contenait en germe des vertus polémiques et novatrices propres à déchaîner les passions, intéressa Zola, et d'une certaine manière, le fit véritablement reconnaître. Contraint de se justifier, tant la parution en feuilleton de *L'Assommoir* avait suscité de critiques vindicatives et scandalisées, Zola précisa dans sa préface² :

La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdeur, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs. N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social³.

Zola minimise la portée dénonciatrice de son écriture et de ses implications idéologiques pour la limiter à une question de forme. S'il montre bien qu'il s'agit d'une représentation de la parole du peuple dans un écrit littéraire « très travaillé », il ne dit rien de sa volonté d'exhiber ce langage, mais surtout de le faire proliférer au point qu'il envahit, qu'il contamine le discours du narrateur, opérant ainsi une indistinction apparente des voix. Et c'est précisément le point sur lequel se focalise l'attention de la critique hébétée, sans parler de la restitution du langage faubourien⁴. Un roman qui rompt avec une représentation fossilisée du peuple, et suggère donc implicitement en négatif les conventions de son évocation, un roman qui actualise dans le même temps une rupture des codes génériques (l'écriture d'un *continuum* des voix du narrateur et des personnages), ce roman s'apparente alors à un texte d'avant-garde. Il est d'ailleurs significatif que ce texte-là ait fait réagir Hugo qui confiait à Alfred Barbou :

Il est de ces tableaux qu'on ne doit pas faire. Que l'on ne m'objecte pas que tout cela est vrai, que cela se passe ainsi. Je le sais, je suis descendu dans toutes

2. En date du 1^{er} janvier 1877.

3. *Œuvres Complètes*, t. III, Tchou, « Cercle du Livre précieux », 1967, p. 599.

4. Un critique du *Figaro*, Albert Millaud, écrit le 7 septembre 1876 : « Soit, nous admettons volontiers que M. Zola fasse parler les personnages avec leur style habituel ; que les dialogues de ses romans soient rédigés en langue verte, de même que Balzac fait patoiser le baron Nucingen et l'Auvergnat Remonencq. Mais nous ne comprenons pas que les récits, les descriptions, les analyses de caractères (lesquelles émanent de M. Zola, et sont des réflexions, des peintures à lui), nous ne comprenons pas que M. Zola les ait écrites dans la langue grossière et faubourienne qu'il fait parler à ses acteurs. »

ces misères, mais je ne veux pas qu'on les donne en spectacle, vous n'en avez pas le droit, vous n'avez pas le droit de nudité sur le malheur⁵.

Succès de scandale? Pas seulement : Zola prouvait « sur pièces » une autre idée des fonctions mêmes de la littérature et du statut de l'écrivain, face à celui qui lui apparaissait comme une sorte de figure tutélaire, et avec lequel il rêvait de rivaliser. Assez content, il avouait même à un ami :

Quant à moi, je suis très satisfait. *L'Assommoir* continue à me faire couvrir d'injures [...] je crois que, lorsque le livre paraîtra en janvier, on en vendra beaucoup. D'ailleurs, je suis déjà content du succès de bruit⁶.

Zola ne restitue pas une parole, mais des paroles du peuple, et travaille une palette de nuances langagières et discursives qui renvoient également à la diversité des personnages populaires qu'il met en texte. Effets de voix multiples, susceptibles de rendre compte d'une socialité complexe, hétéroclite. Il y a incontestablement un plaisir des mots, une jubilation de la langue, de ses expressions métaphoriques que Zola découvre en partie, et s'approprie comme l'indiquent les notes concernant l'argot parisien, et contenues dans le dossier préparatoire⁷. C'est l'occasion pour lui de bousculer, d'ébranler les usages littéraires de la langue d'une part, (et rien n'est plus excitant pour Zola que d'être l'acteur de ruptures au sein du champ littéraire, dans lequel il est enfin reconnu), d'autre part d'inventer, de modeler une autre forme, renvoyant à « une extension des propriétés du langage⁸ », en même temps qu'à une écriture exploratoire. C'est aussi accorder davantage au peuple le statut de sujet énonciatif, tout au moins penser ce statut pour lui.

Notre propos n'est pas de rappeler les analyses de *L'Assommoir*⁹ proposées par Jacques Dubois, mais de suggérer ce qui se joue à partir de ce roman relativement à l'écho de la voix du peuple. L'effet d'oralité est suggéré par une écriture qui mime la spontanéité et l'émotion. Zola porte une attention

5. *Victor Hugo et son siècle*, Alfred Barbou, Gedalge, 1889, p. 183, cité dans la *Correspondance* de Zola, tome II, Presses de l'Université de Montréal/éd. du CNRS, 1980, p. 490.

6. *Correspondance*, p. 496.

7. *Dossier préparatoire de L'Assommoir*, Ms BN NAF10271. Voir l'*Ébauche* (f° 157-173), les *Notes sur Le Sublime* de Denis Poulot et sur le *Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau.

8. L'expression est empruntée à Paul Valéry.

9. *L'Assommoir de Zola, société, discours, idéologie*, Larousse, 1973.

particulière au rythme, à la cadence de la phrase, à sa respiration, à la modalité énonciative, au registre, au bouleversement syntaxique spécifique de l'oral et à ses métaphores fort suggestives. Un seul exemple assez emblématique du travail d'écriture et de recomposition de l'oralité en une condensation de ses traits, parfois même jusqu'à la saturation, lorsque Mes-Bottes retrouve enfin la noce :

Eh bien! vous êtes de la jolie fripouille, vous autres! cria-t-il. J'ai usé mes plantes pendant trois heures sur la route, même qu'un gendarme m'a demandé mes papiers... Est-ce qu'on fait de ces cochonneries-là à un ami! fallait au moins m'envoyer un sapin par un commissionnaire. Ah! non, vous savez, blague dans le coin, je la trouve raide. Avec ça, il pleuvait si fort, que j'avais de l'eau dans mes poches... Vrai, on y pêcherait encore une friture¹⁰.

Dans *L'Assommoir* la voix du peuple a essentiellement les accents de la gouaille des faubourgs, et c'est aussi cette spécificité qui attire Zola, comme elle attire la curiosité des Goncourt à cette époque, comme réservoir de potentialités langagières nouvelles. Gervaise, d'ailleurs au langage assez châtié dans sa phase d'ascension, est dans l'incapacité de répondre aux injures de Virginie (lors de la fameuse scène du lavoir) et d'exercer une domination de la parole sur son adversaire, car elle n'avait « point encore le coup de gosier de Paris¹¹ » ; c'est Gervaise, qui la première, délaisse le terrain du discours dont elle n'a pas la maîtrise, incapable d'une joute verbale, pour en venir aux mains. Peu loquace au départ, usant d'un discours marqué par la *doxa* d'une morale fondée sur l'économie et le travail, Gervaise, dans ce coin de Paris, peu à peu exhibe parallèlement une transformation corporelle et langagière. Elle ne maîtrise plus ni son corps ni son langage, l'un et l'autre disent le relâchement et l'isolement du personnage. Le langage de Gervaise n'est plus qu'invectives et éructations¹², sa parole n'est qu'un cri ou un soliloque qui marquent donc une absence d'altérité. Cette voix suggère à la fois l'irréparable isolement et la destruction du lien social en même temps qu'une impossible *présence* au monde pour les « basses classes ». Mais cette parole du peuple ne dit pas une possible communication, elle ne dit par ses clichés, ses lieux communs que l'absence d'individuation et l'impossibilité d'un dire singulier (à cet égard Goujet et Gervaise ne peuvent

10. *OC, op. cit.*, p. 664.

11. *Ibid.*, p. 617.

12. Cela est évidemment redoublé par le narrateur : « Ah! la crevaion des pauvres, les entrailles vides qui crient la faim, le besoin des bêtes claquant des dents et s'empiffrant de choses immondes, dans ce grand Paris si doré et si flambant » (*ibid.*, p. 906).

être à diverses reprises que les protagonistes d'une scène d'amour impossible). La trivialité, dans l'écriture même de sa redondance, apparaît alors comme une échappatoire, une manière d'exténuation de l'expression de la souffrance, de la violence de celle-ci, une manière d'exister, de proférer une voix qui soit le signe d'une présence au monde.

Ce dernier trait est d'ailleurs sensible dans d'autres romans qui mettent en texte la parole populaire qu'il s'agisse de *La Terre*, ou de *Germinal* par exemple, quand les locuteurs évoquent l'ordre social, l'argent ou la sexualité, trois domaines où les appétits et la domination font rage. Néanmoins les effets d'oralité sont moins prégnants que dans *L'Assommoir*, parce que dans ces romans précis, les discours des personnages ne contaminent pas l'écriture du narrateur, les segments au discours indirect libre ont le plus souvent une source locutoire assez clairement identifiable. La parole populaire est donc délimitée, même importante, elle est *encadrée*. Rien de tel avec le roman de Gervaise, où l'on assiste à l'assomption d'un langage du peuple qui envahit tout le texte dans une sorte de coulée débordante et incite à sa reconnaissance sur le mode fictif, quand la réalité est à cet égard défaillante. Cette reconnaissance peut n'être pas uniforme et la médiation du narrateur, la variété de ses procédés dans l'utilisation des discours offrent une diversité de points de vue dont certains sont déjà bien connus. L'intrication des discours est diversement envisagée et nous voudrions en répertorier quelques exemples :

– un propos du narrateur est prolongé et détourné par un segment relevant du discours indirect libre et indiquant une autre source locutoire. La juxtaposition des deux discours crée un effet de rupture qui suggère l'ironie qui tient au désaccord évaluatif¹³ : le bric à brac hétéroclite de l'appartement des Coupeau (où les objets sont détournés de leur fonction à des fins utilitaires) dit assez l'aspect ostentatoire d'une décoration grossière, bien loin du raffinement du bon goût :

une haute gravure représentant le maréchal de France, caracolant avec son bâton à la main, entre un canon et un tas de boulets, tenait lieu de glace ; au-dessus de la commode, les photographies de famille étaient rangées sur deux lignes, à droite et à gauche d'un ancien bénitier de porcelaine dorée, dans lequel on mettrait les allumettes ; sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou dont ils semblaient écouter le tic-tac. C'était vraiment une belle chambre¹⁴.

13. On retrouvera des exemples similaires de ce procédé à maintes reprises dans le roman.

14. *Op. cit.*, p. 675.

– le goût des mots se manifeste différemment : d’une insertion d’expression limitée, (quand les personnages sont conformes à la normalité attendue), il s’agit juste d’une « couleur locale » :

Gervaise et Coupeau étaient un bon ménage, vivant à l’écart sans batteries, avec un tour de promenade régulier, le dimanche, du côté de Saint-Ouen¹⁵.

à une invasion progressive au fil du texte, dans la narration, dès lors que l’expression des appétits se déchaîne ; ainsi lorsque Lantier et Coupeau se rendent dans un restaurant :

[...] et, attablés nez à nez au fond d’un restaurant voisin, ils se flanquaient par le coco des plats qu’on ne peut manger chez soi, arrosé de vin cacheté. Le zingueur aurait préféré des ribotes dans le chic bon enfant ; mais il était impressionné par les goûts d’aristo du chapelier¹⁶.

ou lors de la fête de Gervaise, au chapitre VII, « un bacchanal de tous les diables » :

Goujet lui-même, si sobre d’habitude, se piquait le nez. [...] ils étaient soûls comme des tiques. Et les dames avaient leur pointe, oh ! une culotte encore légère, le vin pur aux joues, avec un besoin de se déshabiller qui leur faisait enlever leur fichu¹⁷.

– au-delà des mots, des expressions il est tentant avec ce dernier exemple d’avancer l’hypothèse, dans ce texte, du retour de la voix du conteur dont W. Benjamin analyse la disparition avec le roman¹⁸. Une voix qui mime l’oralité d’un échange, différente dans sa forme de celle du narrateur. Au-delà d’une contamination du discours du narrateur par une parole populaire soulignée par l’auteur lui-même dans sa préface, s’opère la théâtralisation d’une nouvelle voix qui raconte des bribes d’une odyssée populaire, et fait du lecteur le destinataire d’« expériences » et de morale proposée par un « homme de bon conseil ». Et c’est précisément ce jeu des voix, leur intrication des voix, leurs niveaux différents (personnages, conteur, narrateur), qui me semble être véritablement nouveau. Un autre exemple référant à ce fameux repas chez Gervaise :

15. *Ibid.*, p. 673.

16. *Ibid.*, p. 800.

17. *Ibid.*, p. 768.

18. *Le Conteur, Œuvres III*, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 114-151.

la bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité.

*Et le vin donc, mes enfants*¹⁹! ça coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine; un vrai ruisseau, lorsqu'il a plu et que la terre a soif²⁰.

La multiplicité des effets du phénomène d'oralité prise en compte dans ce roman est particulièrement exemplaire d'une volonté d'ambiguïté, d'indistinction, de brouillage des catégories, de mélange des discours, qui sert l'idée de promiscuité (discursive ou sexuelle) attachée à l'évocation du peuple devenu tour à tour fascinant et repoussant.

En outre, le texte joue d'effets de proximité ou de distance du narrateur avec son propos : la proximité est le signe d'un point de vue partagé en partie, et pour Zola une manière de dénoncer un discours idéologiquement marqué.

car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin [...] le vin dégrassait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants [...] Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bien venu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose²¹!

La plus grande distance concerne évidemment la condamnation de l'alcoolisme. En cela Zola participe d'une dénonciation collective d'un fléau social, mais il suggère (et là se trouve la singularité de Zola qui se démarque du discours simplement moralisateur et bien-pensant de l'époque), qu'il est orchestré par un ordre social déterminant :

Il [l'argent] ne l'avait plus dans la poche, il l'avait dans le ventre, une autre façon pas drôle de le rapporter à sa bourgeoise.[...] Oui, c'était la faute du ménage s'il dégringolait de saison en saison. Mais ce sont des choses qu'on ne se dit jamais, surtout quand on est dans la crotte²².

L'Assommoir, plus que tout autre roman zolien, construit l'avènement et la nécessaire reconnaissance de l'existence du peuple en se livrant à une représentation qui procède par condensations simultanées : choix des opérateurs

19. Nous soulignons.

20. *Op. cit.*, p. 767.

21. *Ibid.*, p. 768.

22. *Ibid.*, p. 852. Ou encore : « Non, jamais on ne se douterait des idées de férocité qui peuvent pousser au fond d'une cervelle de pochard » (p. 857).

dramatiques (citons pour exemples, le trio fantasmatique amant-femme-mari, l'enfance torturée sous les traits de Lalie Bijard, ou l'humain animalisé avec le père Bru), choix des opérateurs linguistiques (forme oralisée de l'écrit, rapports de violence et de domination suggérés par le langage qui dit aussi le dénuement extrême de biens, d'affection, de projections heureuses), choix des opérateurs narratifs (ambiguïté des voix, effets d'annonce divers). Loin de la nécessité de vivifier l'écrit avec un parler populaire, loin d'une pure élaboration rhétorique, Zola par l'intensité de ces effets conjugués confère une puissance de surgissement et de « vie » particuliers à la représentation du peuple. Par la langue, par le mode de narration, par l'élaboration fictionnelle, le roman écrit les failles de la société, en exhibe les plaies, et dit dans le même temps la responsabilité sociale de la littérature, sa puissance d'évocation, mais aussi ses atermoiements et sa frilosité. Ce roman dit aussi l'irréversible percée démocratique, et la reconfiguration nécessaire de la sphère sociale, en affirmant l'existence et la réalité du peuple par sa voix, même fictive, c'est-à-dire en créant le sentiment de *sa présence*. La collusion d'un facteur de nouveauté idéologique et esthétique a fait de cette œuvre une sorte de coup de force littéraire. *L'Assommoir* marque à la fois l'assomption et l'apogée de la représentation de la parole du peuple dans la production zolienne²³.

Il est assez étrange de prime abord que l'écriture des romans ultérieurs soit finalement plus conventionnelle, plus « normée » : les segments discursifs attribués au peuple sont particulièrement encadrés par le discours d'autorité du narrateur, l'indistinction recherchée dans *L'Assommoir* n'est plus de mise. Quelles raisons président donc à l'unicité de ce phénomène ? Elles sont probablement diverses, nous tenterons ici d'envisager certaines d'entre elles.

Nous l'avons évoqué plus haut, la réception de *L'Assommoir* fut particulièrement bruyante, et Zola a toujours eu le souci des rythmes dans sa production et *a fortiori* dans la réception de son œuvre. S'il a pu provoquer des réactions vives et contradictoires dans le champ littéraire et a pu par là même se faire un nom, il aura probablement souhaité déplacer l'attention et son travail d'écriture sur d'autres plans. Un seul exemple avec *La Terre* autre roman du peuple, mais des

23. Certes, d'autres romans évoqueront le peuple, mais sa parole sera plus contrainte par des choix narratifs différents, et aucune autre œuvre ne l'exhibera, ne la mettra en scène à ce point, n'affirmera à un tel degré son existence et sa spécificité. *Germinal* insistera notamment davantage sur l'absence de pouvoir de la parole du peuple et donc de pouvoir véritable de celui-ci.

campagnes : l'invention n'est pas tant du côté du langage très imagé dans sa facture, mais finalement assez conventionnel²⁴ dans sa présentation, ni des effets de voix, que d'une écriture de la pulsion de possession et de dépendance en même temps qu'un hymne à la terre, en rupture avec les romans rustiques idéalisants. Il convient donc, dans cette perspective d'envisager la production de Zola à l'échelle du cycle pour remarquer qu'il n'y a pas d'intentionnalité de reproduction à l'identique, mais au contraire recherche d'aspects saillants pour chaque œuvre.

Néanmoins, il est vrai que le peuple ne fera jamais autant entendre sa voix que dans les *Rougon-Macquart*. Les cycles ultérieurs, de ce point de vue, instaurent une modification notable. On assiste en effet à une aphasie progressive de la parole du peuple ; les romans des derniers cycles zoliens et notamment *Les Quatre Évangiles* délaissent l'hétérogénéité linguistique, qui signait un sentiment de présence et de spécificité des composantes de la société, pour préférer une uniformité. Dans des romans qui se rapprochent du genre du roman à thèse, il ne peut y avoir diversité linguistique ou langagière, susceptible de signifier le morcellement. La posture du narrateur s'est modifiée, il est l'autorité discursive ; la posture pédagogique qui est la sienne justifie évidemment des choix énonciatifs particuliers. Peu à peu la langue populaire a disparu pour se conformer à un français normé et qui de plus s'abîme dans un acquiescement et un consentement sans fin à la parole autoritaire des pères fondateurs des espaces utopiques que Zola construit à la clause de chacun de ses ultimes romans²⁵.

Les langages sociaux n'existent plus dans ces romans, parce qu'il n'est plus question d'envisager les divers « mondes » comme Zola se le proposait pour les *Rougon-Macquart*, mais de contribuer à l'idée d'une nation solidaire, une et indivisible, à l'échelle du pays, de fabriquer une nouvelle identité du peuple français.

La conception du roman s'est véritablement modifiée. Il ne faut pas négliger l'importance dans le champ littéraire du retentissement du *Disciple* de Bourget en 1889²⁶, qui a actualisé la problématique de la responsabilité auctoriale et instauré dans le même temps une relation particulière avec le lectorat, de maître à disciple. Et cette ère de la responsabilité sociale de l'écrivain sera évidemment exacerbée, pour Zola, durant l'Affaire Dreyfus. Le roman doit alors donner à voir

24. Des effets d'oralité sont mimés essentiellement par une syntaxe altérée, des jurons, des invectives et des expressions populaires.

25. Voir *OC, Fécondité, Travail et Vérité*, tome VI, 1968.

26. Ce roman a été loué par toute la critique, Brunetière, A. France, J. Lemaître, T. de Wyzewa et incontestablement a ouvert des voies nouvelles.

un nouvel ordre social, une nouvelle construction axiologique qui exclut, pour être crédible, l'altérité et la dissonance. Elle tire sa légitimité et son pouvoir de conviction d'une totale unanimité, d'une absolue reconnaissance du bien-fondé des thèses défendues par la voix d'autorité. Univocité, unilinguisme et utopie façonnent les derniers romans zoliens. Ils fictionnalisent ainsi un microcosme romanesque qui répare les failles de la société du hors texte. Ils construisent un univers «égalitariste» dirigé par l'autorité bienveillante de patriarches où le peuple est confiné à une régression infantile. Les rapports sociaux sont déplacés vers une fiction familiale généralisée. À cet égard la démocratie française inachevée instaure une écriture du désenchantement. L'utopie des derniers chapitres des *Évangiles* configure les failles de la démocratie républicaine, mais aussi exhibe l'impossible communication de ses diverses composantes. La peinture d'un âge d'or à venir fait de la parole du poète, celle d'un artiste visionnaire, et de la littérature, l'ultime valeur.

Le projet esthétique de Zola, sa conception du roman se sont modifiés. Il ne s'agit plus de légitimer de nouveaux territoires pour le roman, de transformer ainsi sa facture même, de repousser les limites de l'ordre moral, d'être dans le domaine d'une mimésis exigeante et novatrice. Il s'agit plutôt d'élaborer un roman social au didactisme exacerbé susceptible de générer des hommes nouveaux; l'utilité sociale de la littérature est la raison d'être du roman à thèse. Le post-naturalisme de Zola a abandonné la conception d'un roman qui suppose la «refiguration du narratif²⁷» par le lecteur, qui exige une activité interprétative à partir du matériau romanesque, il a abandonné aussi la conception d'un roman polyphonique, et l'écho de toutes ces voix... Paradoxalement leur effacement devait servir la société future, et n'en doutons pas alimenter le fantasme de la parole du poète seul véritable facteur de changement, mesurant ainsi sur un mode fictionnel son apparemment à la parole biblique.

27. L'expression est empruntée à Paul Ricœur.

L'oral et l'écrit

Autour de *La Fille Élisa* d'Edmond de Goncourt

NELLY WOLF*

UNE SOLIDE tradition rejette la langue populaire du côté de l'oralité. En conséquence, la représentation littéraire de la langue populaire est généralement elle-même assimilée à une transposition de l'oral populaire. On parle de voix du peuple dans la littérature ou de roman parlant¹. Or il existe un écrit du peuple et cet écrit fait lui aussi l'objet de représentations. Ces représentations de l'écrit populaire accompagnent ou remplacent celles de l'oral populaire, dont elles déplacent les enjeux.

L'effort de scolarisation accompli tout au long du XIX^e siècle amène les classes populaires à s'approprier, sous forme de langue élémentaire et de grammaire française, les pratiques de l'écrit. Au moment où, sous la pression du «devoir démocratique», la littérature s'intéresse au peuple et à sa langue, cette langue se dédouble, soumettant la mimésis linguistique à de nouvelles exigences. Mais l'apparition du scripteur populaire n'a pas pour seul effet d'élargir l'espace des possibles figuratifs. Elle lance un défi à la littérature, puisqu'il faut désormais partager ce qui ne l'a jamais été : la manipulation des symboles de l'écrit.

La Fille Élisa d'Edmond de Goncourt fait surgir le personnage du peuple écrivant, autour duquel s'élabore une intrigue linguistique, bien plus passionnante au demeurant que l'intrigue événementielle dont le roman prétend nouer les fils. Cette intrigue linguistique raconte, justement, ce que l'écrit du peuple fait à la société en général et à la littérature en particulier.

* Professeur à l'Université de Lille III.

1. Selon la formule de Jérôme Meizoz dans *L'Âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2001.

La Fille Élisa paraît en 1877, un an après *Marthe*, de Huysmans, *Un cœur simple*, de Flaubert, et *L'Assommoir*, de Zola. Élisa est la fille d'une sage-femme. À l'âge de seize ans, Élisa entre en maison, par goût plus que par nécessité. Elle exerce en province, puis à Paris. C'est là qu'elle tue son amant, le soldat Tanchon. Condamnée à perpétuité, elle finit ses jours en prison.

Dans *La Fille Élisa*², la langue du peuple est prise en charge par un double régime citationnel, visant l'oral et l'écrit. L'oral populaire fait l'objet d'une représentation assez traditionnelle et peu ostentatoire: quelques tournures familières ou patoisantes, attribuées aux personnages par le truchement du style direct ou par celui des italiques.

Voici un échantillon d'oral populaire narrativisé, où les traits du lexique exogène apparaissent en italiques. Il s'agit du portrait d'un paysan familier des prostituées.

Dans sa jeunesse *Gros-Sou* était un fort *endiableur de filles*. À cette heure il avait *déteulé*, mais il aimait encore la société des *femmes folles de leur corps*, ainsi que les nommait le vieux passionné³ [...].

Et voici un exemple de paroles populaires relevant du style direct et attribuées à la mère d'Élisa, Mme Alexandre :

Mais vraiment, t'as bonne figure, oh ! mais c'est chouette ! T'as trouvé le moyen d'engraisser tout plein... ça me fait bien de la satisfaction, là... quoique tu m'aies fait du tort, va, dans mon commerce⁴.

En 1877 ces formules, redevables autant au roman balzacien qu'au théâtre de Boulevard, sont devenues conventionnelles. Elles tranchent avec les audaces de Zola ou de Huysmans qui, au même moment, réinventent la mimésis de l'oral populaire en convoquant massivement l'argot le plus imagé et les tournures les plus familières pour les mêler à la langue du narrateur.

Mais Goncourt déplace son activité linguistique du côté de la mimésis de l'écrit. Aux chapitres 43 et 44, Élisa relit, dans sa prison, une lettre de son amant. Goncourt produit alors, à titre de « document humain », la lettre du soldat Tanchon, avec ses fautes d'orthographe, ses incorrections grammaticales et ses maladroites de syntaxe :

2. Préparé par les deux frères, le roman a été rédigé par Edmond seul, après la mort de Jules.

3. Édition Zulma, « Poche », 2004, chap. 11, p. 38.

4. *Idem*, p. 130.

Ma petite femme,

J'ai hut de la peine et du mal quand je t'ai quitté, parce que ça me fait trop de plaisir quand je te vois. Ça me rend tout sans dessus dessous des journées durant. Ça me bouillonne dans la tête. C'est tout insi comme du lait caillé que j'ai dans le cœur. [...]

Bien entendu, il y a là un motif exotique. L'authentique missive populaire apporte une pièce inédite à la collection des mœurs et paroles du peuple que les romanciers rassemblent depuis la période romantique et qui leur permet, au nom de la fidélité au vrai, de prendre place dans le champ littéraire en imposant leur propre audace et leur propre excentricité. Mais cette lettre à Élisabeth recèle d'autres significations. Le peuple se manifeste par écrit, comme peuple scolarisé et grammatisé. La parole du peuple n'apparaît plus uniquement comme un oral incorrect, mais comme un écart fautif à la grammaire, dans la pratique écrite de la langue. Les lettres du peuple occupent d'ailleurs une place symbolique dans ce roman. C'est Élisabeth qui rédige les lettres que Monsieur et Madame, les propriétaires de la maison close, adressent à leur fille en pension. De Tanchon, le soldat assassiné par Élisabeth, le narrateur écrit :

Du reste il était sans lettres, n'avait jamais lu que des almanachs et deux ou trois petits livres d'un illuminisme tendre à la glorification de la vierge Marie⁵.

L'activité linguistique de l'écrivain fait système avec celle du peuple, et le glissement de l'oral vers l'écrit prend ici son sens.

Le « style Goncourt » repose en effet d'abord sur des néologismes qui affectent le lexique (« angoisseuse », « rébellionnement »). Remarquons dès lors que les italiques signalent également des idiomatismes populaires et des néologismes imputables à l'écrivain. Ils servent aussi à souligner le vocabulaire technique. Au chapitre XI, *sottisant* répond à *féminilité*, auxquels font écho, au chapitre LX, *écharpillage*, *épluchage* et *délessage*. Goncourt reprend la tradition qui confie aux écrivains la tâche d'enrichir la langue nationale par l'apport de mots nouveaux. Aux néologismes, termes étrangers et vocables techniques, Goncourt ajoute les mots du peuple. Ce faisant, il laisse entendre que les mots du peuple, introduits avec mesure, ne menacent ni la langue de l'écrivain ni la langue nationale. C'est une manière de neutraliser l'hétérogénéité de la parole populaire. C'est surtout dire que l'essentiel n'est pas dans le lexique, mais dans la grammaire, que tout se joue non pas à l'oral, mais à l'écrit.

5. *Idem*, p. 120.

La lettre fictive du personnage nommé Tanchon a été recomposée à partir d'extraits de lettres de prévenus publiés dans la *Gazette des Tribunaux* de 1825 à 1850. L'essentiel du post-scriptum vient d'une lettre qui figure dans le numéro du 17 janvier 1829. L'auteur en est un « vieux hussard » devenu libraire. Quand on lit l'épître originale, telle, du moins, que le journal la reproduit, on est frappé, bien sûr, par ce qu'on appelle les fautes d'orthographe. Les unes proviennent de l'application aléatoire des règles de transcription des phonèmes en graphèmes ; les autres manifestent, en plus de l'embarras devant le code écrit, une difficulté à distinguer les catégories grammaticales inscrites dans la graphie. Ainsi dans la phrase :

Quite ton état de blanchisseuse je t'en conjure quite cette état qui ne te convien sous aucun rapport.

la graphie **quite* relève du premier type de transgression (de même sans doute que l'absence de ponctuation, qui ne se rencontre pas dans le reste de la lettre), alors que **convien* ou **cette* soulèvent aussi des problèmes de morphosyntaxe. Hormis ces écarts à la norme, la missive de 1829 est d'une grande correction syntaxique. On trouve sous la plume du scripteur des énoncés complexes tels que :

Tu m'avais fait cette proposition lorsque je fis 15 jours de prison pour la Biographie des Pères. Ma bien aimé, je ferais 6 mois avec plaisir si j'avais eut le bonheur dentendre ta bouche prononcé ces mots : je suis à toi pour la vie.

En fabriquant la lettre de Tanchon, Edmond de Goncourt conserve les deux types d'infraction orthographique, garde, à quelques exceptions près, une ponctuation correcte, et rajoute des fautes de construction syntaxique, empruntées apparemment à d'autres documents insérés dans la *Gazette*. Comme exemple on note :

C'est tout insi comme du lait caillé que j'ai dans le cœur.

Tant que c'est comme ça, mon âme, elle reste collé à tes lèvres.

Cependant j'étais bien croyant à tirer un bon numéro [...].

N'AIMER QUE MOI tu l'as juré l'engagemen sur le crucifix.

Dans la lettre fictive sont donc accumulées les preuves de l'agrammaticalité du scripteur populaire. Or le style des Goncourt se caractérise aussi par un travail morpho-syntaxique qui affecte la grammaire. Edmond, survivant à son frère, reste fidèle à cette manière d'écrire. On retiendra trois exemples de ces écarts à la grammaire française. En premier lieu, Goncourt emploie la proposition

en suivie de l'article défini à la place de *dans* : « En le saisissement⁶ ». Charles Bruneau parle à ce sujet d'un archaïsme qui confine au barbarisme⁷. En second lieu, l'auteur de *La Fille Élisa* utilise le procédé de la phrase nominale :

Tout à coup le tintement d'une sonnette retentissante. Et aussitôt debout, devant la petite porte d'introduction de l'accusée, qu'il tient fermée derrière lui, un capitaine de gendarmerie⁸.

Or la grammaire de Noël et Chapsal est formelle : tout verbe doit avoir un sujet et tout sujet doit avoir un verbe. En revanche la grammaire latine n'ignore pas la phrase sans verbe. *Homo homini lupus*. Le point d'orgue se trouve dans le contre-emploi de l'imparfait, trait distinctif des Goncourt depuis *Renée Mauperin*, utilisé systématiquement comme temps de narration à la place du passé simple, et sans alternance avec celui-ci :

Les deux femmes convenaient du jour de leur départ [...] À la descente du chemin de fer, Élisa montait avec sa compagne dans un omnibus⁹...

Flaubert, à la réception de *Renée Mauperin*, s'était irrité de ces imparfaits narratifs : « Sont-ce des fautes typographiques ou bien est-ce intentionnel¹⁰? » Cette fois, on peut penser à un équivalent de l'aoriste grec. On rappellera à ce sujet que Jules de Goncourt avait reçu en 5^e un deuxième prix au concours général en version latine et en version grecque.

Quoiqu'il en soit, la transgression grammaticale pratiquée par les Goncourt requiert la connaissance des langues anciennes ou du vieux français. Elle apparaît dès lors comme une agrammaticalité lettrée, face à l'agrammaticalité sans lettres de Tanchon, l'alphabétisé illettré. L'écart grammatical est d'ailleurs accompagné d'un commentaire métatextuel. Les Goncourt rappellent dans leur *Journal* ou leurs préfaces que la langue est devenue pour eux un objet. Dans un passage souvent cité, Edmond de Goncourt évoque ses efforts pour échapper « à la lourde, massive, bêtasse syntaxe des corrects grammairiens¹¹ ».

6. *Op. cit.*, p. 12.

7. *L'Époque réaliste*, par Charles Bruneau. Deuxième partie, « La prose littéraire », Colin, 1972.

8. *Op. cit.*, p. 11.

9. *Idem*, p. 24.

10. *Renée Mauperin*, Garnier-Flammarion, 1990, section Documents.

11. *Journal II: 1866-1886*, 22 mars 1882, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 932.

À l'époque où s'amorce le « moment grammatical de la littérature française¹² » et où s'approfondit le tournant grammatical de l'enseignement du français, ce dispositif stylistique fait dialoguer deux infractions. L'écriture lettrée autorise la lettre illettrée à se produire aux yeux de tous sous la forme imprimée réservée aux écrits légitimes. En retour l'apparition brutale du document brut signale la violence de la rupture linguistique imaginativement partagée par l'écrivain et par le scripteur populaire. Sous cette apparente complicité se noue un rapport de force. Si l'écrivain effectue une sortie volontaire du contrat linguistique, le lignard en est expulsé de fait. C'est toute la différence entre une condition et une situation, entre une position et une posture. L'incompétence révélée par les fautes du peuple atteste la légitimité symbolique de l'infraction artiste. Le peuple ne peut pas. L'artiste ne veut pas.

Les Goncourt, nés l'un en 1822, l'autre en 1830, font partie de la première génération de collégiens à avoir été éduqués à la fois en rhétorique classique et en grammaire française. Parue en 1823, la *Grammaire* de Noël et Chapsal connaît de nombreuses rééditions. Elle s'impose dans les petites classes des lycées où elle répond aux exigences d'un « enseignement préparatoire désormais dispensé dans la seule langue française¹³ ». Cette grammaire à l'usage des futurs lycéens, appelés à faire leurs classes de rhétorique et à se cultiver dans le bilinguisme franco-latin et franco-grec, sert de modèle à l'élaboration des grammaires scolaires qui seront diffusées dans l'enseignement primaire à partir de la loi Guizot et serviront à l'éducation du peuple. À terme, les élites depositaires de la culture classique sont appelées à partager avec la masse d'abord une grammaire, ensuite une langue écrite. Cette langue, appelons-là, précisément, la langue commune¹⁴. C'est aussi la langue nationale ou la langue de communication générale. Les fables linguistiques de *La Fille Élisa* mettent en scène cette situation-là.

La lettre du soldat Tanchon, du *lignard* Tanchon, évoque une solidarité imaginaire du peuple et de l'écrivain face à la révolution communicationnelle induite par la démocratie. Entre un peuple qui devrait renoncer au privilège de l'oral et un écrivain qui doit renoncer au privilège de l'écrit, Goncourt établit

12. Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément: Le Moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Gallimard, 2002.

13. Renée Balibar, « Le français enseigné », dans Gérard Antoine et Robert Martin, *Histoire de la langue française; 1880-1914*, 1999, CNRS éditions, p. 274.

14. Voir à ce sujet mon ouvrage: *Le Roman de la démocratie*, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

une symétrie. L'illettré et le lettré également maltraités se réfugient dans la faute. C'est tout ce qu'ils partagent.

Ce scénario, qui relève de fantasme, rejoint curieusement l'histoire familiale. *La Fille Élisa* est le premier roman écrit par Edmond après la mort de son frère. Or la maladie de Jules a affecté ses capacités de parler et d'écrire. Il ne retrouve plus l'orthographe de Watteau. Il prononce mal certaines lettres. Il ne sait plus lire. Edmond note les modifications de son écriture : « Lui qui écrivait en lettres très fines et très serrées, il les trace maintenant une à une, ces lettres, d'une écriture plus carrée, avec application¹⁵[...] ». Ainsi Jules régresse à la phase d'apprentissage de l'écriture. Il redevient un écolier. Edmond prétend qu'il est mort « à la peine du style¹⁶ ». En fait, il a attrapé la syphilis en fréquentant des prostituées, des filles Élisa. C'est peut-être une maladie professionnelle contractée à la poursuite du document humain. Toujours est-il qu'il en est réduit à faire des lignes, comme le lignard Tanchon.

Poursuivons la piste analogique. Élisa, en prison, est soumise au régime du silence continu. Comme toutes ses compagnes, elle perd l'usage de la parole articulée, qui sort dans « un long aboiement furieux¹⁷ ». Voilà encore une évocation de la maladie de Jules, qui semble parachever l'identification du peuple et de l'écrivain. Mais ne faut-il pas y voir, autant qu'un fantasme social, une dénégation ? Car l'écrivain naturaliste autorise le peuple à apparaître dans le roman à condition qu'il se taise, ou, ce qui revient au même, que sa parole soit confiée à la maîtrise du romancier. Souvenons-nous de la préface de *Germinie Lacerteux* :

[...] nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avaient pas droit au Roman¹⁸ [...].

Munie de ce droit, *Germinie*, s'exprime, dans le premier chapitre, par un « flot de paroles ». Mais est-ce sa voix qu'on entend, ou une voix travestie par la convention littéraire ?

Nous n'aurions eu qu'une cosse de pois, qu'il n'aurait jamais voulu des secours

15. Cité par Robert Ricatte dans *La Genèse de La fille Élisa*, PUF, 1960. Pour les liens entre l'écriture de *La Fille Élisa* et la mort de Jules, voir aussi l'article de Colette Becker, « *La Fille Élisa* ou comment tuer le romanesque : "une stupide absence d'elle-même" », dans les *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 7, 1999-2000, p. 194-204.

16. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. citée, t. II, p. 259.

17. *Op. cit.*, p. 128.

18. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Maison Quantin, 1886, préface de la première édition, p. VI.

du curé... Ah! on ne mangeait pas tous les jours du lard chez nous... Ça ne fait rien¹⁹ [...].

Élisa, dès avant la prison, est soumise au régime du silence continu. Le narrateur parle à sa place. Puis l'autorité pénitentiaire la fait taire. L'écrivain et le peuple ne partagent donc ni la parole ni les fautes de français. Le véritable objet du partage n'est pas montré.

La lettre de Tanchon est citée au chapitre 44 de la deuxième partie. Au chapitre 42, se déroule une série d'épisodes qui tournent autour de la lettre du peuple, et entraînent une réinterprétation des symboles attachés au gribouillage du soldat. Le mutisme forcé provoque un transfert à l'écrit. Élisa écrit des lettres officielles, en utilisant le papier à en tête de la prison. Elle écrit aussi des lettres clandestines.

Élisa, sans qu'on la vît, avait eu la patience et l'adresse de découper, dans le *Pater* et l'*Ave* de son livre de prières, les lettres au moyen desquelles elle avait formé des mots qu'elle avait collés avec de la mie de pain sur le fond d'une boîte à veilleuses. Tous les six mois, alors que la femme de l'École revenait, Élisa interrogeait ainsi la détenue qui lui répondait de la même manière²⁰.

On n'en finirait pas d'interroger la symbolique de cet épisode. Le texte ébauche ici la scène d'un transfert laïc, où l'instruction du peuple passe du bréviaire à l'alphabet, de l'Église à l'École. L'École désigne ici une maison de prostitution près de l'École Militaire, mais la synecdoque entretient l'ambiguïté, et le relais culturel se fait avec de la mie de pain, emblème de la nourriture du pauvre. Soumis au régime du silence continu, le peuple prend sa revanche par l'écriture, à tout prix. Mais les lettres d'Élisa, le narrateur ne les cite pas. Que contiennent-elles? Le français correct écrit, nouvelle norme de communication nationale, dont les modèles se diffusent dans l'enseignement primaire à partir de la « lourde et bêtasse syntaxe des grammairiens » et qu'à terme, les élites lettrées vont devoir partager avec les catégories inférieures de la population. Entre la lettre du « vieux hussard » (1829) et la lettre d'Élisa (1877), il y a une génération de scolarisés, qui ont commencé de s'appropriier les exercices grâce auxquels depuis près d'un demi-siècle, les notables apprenaient à s'exprimer dans la langue de communication générale. Entre les deux lettres, il y a aussi un changement de régime politique, avec les lois Ferry qui se profilent à l'horizon.

19. *Idem*, p. 3.

20. *Op. cit.*, p. 114.

Face à ces transformations qui menacent le monopole de l'écriture et remettent en cause l'habitus linguistique des élites, le « style Goncourt » prend des allures de sabotage. Cherchant à fabriquer une langue totalement artificielle, totalement détachée des pratiques normatives (ce qu'on a appelé la langue artiste), ils détruisent à la fois la grammaire et la rhétorique, les phrases simples et les morceaux d'éloquence.

L'avènement du peuple comme sujet de la langue est un processus qui a commencé après la Révolution française et se prolonge encore de nos jours. Il a suscité, de la part des écrivains, des stratégies stylistiques diverses. Mentionnons, en guise de conclusion, quelques-unes de ces stratégies.

De la même génération que les Goncourt, Flaubert adopte un dispositif qui vise à résorber les voix discordantes et les facteurs d'hétérogénéité. Le style de Flaubert offre la particularité de soumettre le domaine linguistique commun et partageable aux formes et symboles d'écriture réservés à la caste lettrée. De la même manière que la phrase simple se coule dans la période, la grammaire est dominée par l'éloquence et l'oralité se laisse absorber par le fameux style indirect libre. La lettre du père Rouault est retouchée. Les fautes de français du scripteur populaire sont présentes dans la narration mais absentes dans l'écriture :

Elle resta quelques minutes à tenir entre ses doigts ce gros papier. Les fautes d'orthographe s'enlaçaient les unes aux autres²¹ [...].

Plus jeunes d'une génération, Zola et Huysmans laissent l'oral populaire pénétrer dans l'écriture narrative elle-même. Dans *L'Assommoir* comme dans *Marthe* ou *Les Sœurs Vatard*, le répertoire argotique, la langue familière deviennent une des composantes du style de l'écrivain.

Achevant ce chassé-croisé de l'oral et de l'écrit, Céline propose, 60 ans plus tard, d'inverser les données. On se souvient dans *Mort à crédit* de la lettre qu'Auguste adresse à son fils Ferdinand.

*Aux portes de la vieillesse, notre santé, minée déjà par les angoisses continues, les labeurs harassants, les revers, les perpétuelles inquiétudes, les privations de tous ordres, chancelle, s'effondre*²²...

*Je me contiens!... je me contrains!... [...] Pourquoi? Je me perds en conjectures*²³...

21. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre X, dans *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983 (rééd.), p. 448.

22. Céline, *Mort à crédit*, Gallimard, coll. « Folio », p. 272.

23. *Op. cit.*, p. 273.

*Nous avons loué cet instrument (américain) pour une durée de quelques mois (encore des frais)*²⁴.

Le clerc manifeste son expertise du code écrit à travers la ponctuation, la liste des synonymes et la reprise des modèles d'éloquence. Mais c'est la lettre du lettré qui, à son tour soulignée par les italiques, apparaît comme l'altérité exotique et bouffonne d'un écrit littéraire à présent dominé par les références à l'oral populaire.

24. *Idem*, p. 274.

Les voix du peuple au service
de la Contre-Révolution :
L'Ensorcelée de Barbey d'Aurevilly

GISÈLE SÉGINGER*

LES VOIX populaires font leur apparition dans la seconde partie d'*Une vieille maîtresse*. Elles sont liées à la représentation de la Normandie et à une nouvelle période dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly après son abandon du libéralisme et sa conversion à un conservatisme et un catholicisme qui transformeront sa conception du roman : renonçant au roman psychologique et au rationalisme, il s'oriente déjà dans la partie normande d'*Une vieille maîtresse* vers un nouveau type d'intrigue faisant une place au légendaire et aux voix populaires qui en sont le véhicule. Le roman suivant, *L'Ensorcelée*, offre un exemple encore plus intéressant de polyphonie, dans un récit qui propose une nouvelle écriture de l'histoire. Il est publié d'abord en feuilleton en 1852 puis en volume en 1855, c'est-à-dire dans une période où se forme une conception de la représentation réaliste que Barbey d'Aurevilly contestera toujours. Dans *L'Ensorcelée*, les voix populaires contribuent à l'élaboration d'une poétique du roman dont Barbey d'Aurevilly veut faire une arme de combat contre le matérialisme et l'égalisation bourgeoise, contre le monologisme lié à une conception universaliste et rationaliste du langage, contre enfin une certaine conception de l'Histoire. Dès le début du récit, le narrateur, relais de la parole auctoriale, se déclare « digne fils des Chouans » ses

* Professeur à l'Université de Marne-la-Vallée.

«ancêtres» (I, 559)¹. De fait, Barbey d'Aurevilly pratiquera une «arrière-chouannerie²» sur le plan de l'écriture, par l'élaboration d'une poétique et d'un style qui font place à l'hétérogénéité des voix populaires. Il donne une force à son écriture grâce à la puissance imageante de la langue populaire. Chouan par la plume, il enrôle les voix du peuple contre le rationalisme, contre les certitudes faciles qui rassurent à bon compte, contre une confiance qui fait de l'homme un idolâtre de lui-même, contre tout ce qui fonde l'idéologie bourgeoise qu'il refuse. Il invente un type de narrateur dont la fonction n'est pas d'expliquer mais de compliquer les situations par l'entrelacement de voix multiples qui font des récits partiels, voire divergents.

L'Ensorcelée devait faire partie d'un grand cycle sur la chouannerie, les «Chroniques de l'Ouest» (I, 616). Il en est bien question au début du récit avec la défaite des Chouans de Normandie et la tentative de suicide de l'un des chefs, l'abbé de la Croix-Jugan, qui se défigure épouvantablement par un coup de feu avant d'être encore torturé par les Bleus qui lui arrachent violemment ses bandelettes. Mais pour le reste, le roman ne raconte que l'impossibilité d'une reprise de la chouannerie au début des années 1800 et l'échec de l'abbé qui veut ranimer le combat. Du point de vue historique il ne se passe rien, alors que le narrateur veut pourtant écrire les «Chroniques de [la] guerre nocturne de Catérans Bas-Normands» (I, 578). Plus largement, du point de vue romanesque, l'action est limitée: l'abbé de la Croix-Jugan qui a pris les armes contre les règles de l'Église et a attenté à sa vie doit faire pénitence, Jeanne le Hardouey, une noble mésalliée se laisse fasciner, elle meurt suicidée ou assassinée par son mari, l'abbé reçoit une balle au cours de la première messe qu'il est autorisé à célébrer après sa pénitence. On pourrait avoir la trame d'un drame passionnel, d'un récit romanesque ou à l'inverse réaliste et glissant dans le sordide.

Mais Barbey d'Aurevilly, grâce aux voix populaires, construit un texte qui n'est ni un roman historique ni une légende et crée un nouveau type de fantastique. Ce n'est pas une légende parce que le texte n'est pas monologique et ne fait pas entendre la voix unique d'une croyance religieuse. L'existence du surnaturel ne s'impose pas, elle est posée par le narrateur, par les voix populaires. La parole l'emporte sur les faits. Le fantastique aurevillien est créé par les

-
1. Les références dans le texte renvoient à l'édition établie par Jacques Petit, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964.
 2. Je lui emprunte ce terme qui désigne dans *Le Chevalier des Touches* (*Œuvres romanesques, op. cit.*, I, 779) l'ultime forme de résistance possible lorsque tout est perdu militairement: la poursuite d'une correspondance secrète, la diffusion de rumeurs, une action par l'écriture et la parole.

bavardages populaires plus que par les événements eux-mêmes souvent rapportés indirectement. Ce n'est donc pas tant l'ambiguïté des événements (qui susciterait une hésitation interprétative chez le narrateur et le lecteur) qui est à l'origine du fantastique que l'extraordinaire débauche de paroles qu'ils suscitent. Ces paroles donnent aux événements ce que Barbey appelle dans une lettre à Trébutien « l'Auréole du mystère » (I, 1341) et elles contribuent à les faire reculer dans la « vapeur des lointains », alors que les explications psychologiques les plus simples (amour et jalousie) pourraient s'imposer au premier abord pour expliquer les faits. Ce livre des voix, composé de récits différents, à l'inverse de la représentation réaliste, s'efforce de jeter de l'ombre sur le réel, et d'ouvrir au cœur de la réalité des failles qui défient la raison et suggèrent l'existence d'une profondeur étrange qui le creuse et l'ouvre sur un au-delà.

Le narrateur raconte une histoire qui lui a été racontée par un herbager (maître Tainnebouy) et qui lui-même pour cela a utilisé différents témoignages populaires, différents récits. Le narrateur a laissé passer le temps, les années, avant de l'écrire pour collecter de son côté les témoignages de la comtesse de Montsurvent. Le noble a le pouvoir de l'écriture, mais il ne s'empare pas des récits différents pour en récupérer les faits et construire *son* propre récit en effaçant les énonciations différentes. Il préserve la polyphonie énonciative et l'hétérogénéité linguistique. Dans son propre discours, il intègre de-ci de-là, en italique, des expressions populaires soit en rappelant qu'il se fonde sur le récit de maître Tainnebouy, soit en renvoyant plus généralement aux voix populaires. De plus – et c'est là le plus important – il interrompt fréquemment son propre récit pour citer entre guillemets le récit de maître Tainnebouy, celui-ci citant aussi parfois entre guillemets les récits des autres témoins comme le forgeron qui a vu pour la dernière fois maître Le Hardouey et, dans son récit, ce forgeron donne la parole à maître Le Hardouey au style direct.

Le récit aurevillien procède donc par emboîtement de paroles et étagement de voix, créant ainsi une hiérarchie des niveaux énonciatifs qui éloigne la scène dont il est question et pourtant, en même temps, lui donne une présence frappante au moment où le récit emboîté dans un autre récit emboîté, cède la parole au personnage acteur de la scène et en restitue de manière invraisemblable au style direct les propos exacts. Ce procédé donne bien sûr la mesure du retentissement de la scène dans l'esprit des narrateurs successifs et montre l'impact sur leur imagination des paroles prononcées³.

3. Nabih Kanbar remarque que la pluralité des voix donne à l'histoire un statut particulier dans le roman aurevillien : elle est « prétexte à discours plus que matière de récit »

Impact des voix du peuple car elles impressionnent et agissent ou poussent à l'action. La parole des bergers qui menacent Jeanne et lui annoncent qu'elle se souviendra longtemps des vêpres d'où elle sort détermine toute la suite de l'histoire de cette mésallée qui ne cessera de penser au noble abbé qui sut prendre les armes pour défendre ses idées, alors qu'elle-même a renié son passé. De même la parole de Clotilde Mauduit – qui la met en garde et lui conseille de se tenir à distance, sinon Joël de la Croix-Jugan sera son « Destin » (I, 664) – se réalise. Elle a une force oraculaire, un pouvoir maléfique – selon les détracteurs de la Clotte – et Jeanne ne semble pouvoir agir que dans le sens de la menace.

Impact aussi des paroles populaires sur l'imagination des narrateurs successifs parce qu'elles ouvrent le réel sur un en-deçà inquiétant. Si Barbey d'Aurevilly est fasciné par les paroles populaires c'est qu'elles constituent une force de résistance qu'il utilise au profit de son idéologie anti-démocratique, tout comme les nobles chouans utilisaient jadis les paysans dans leur combat contre la République. Cette force de résistance s'oppose au progrès, au débroussaillage de l'esprit humain. Au début du texte, le narrateur fait le rapport entre la lande de Lessay, dernière poche de résistance au souci moderne de rentabilité, et les broussailles de l'esprit de plus en plus menacées par le rationalisme.

La lande aux chemins incertains, aux sentiers qui bifurquent est le lieu où naît le récit : c'est là que le narrateur faisant route dans la nuit avec maître Tainnebouy entend sonner une messe et interroge son compagnon sur cette étrangeté. Mais la lande est aussi une métaphore de la poétique du récit aurevillien, mise en abyme dans le texte. En effet, après l'emboîtement des récits, il faut encore remarquer un second procédé important dans la construction du récit polyphonique : la juxtaposition de voix hétérogènes, de « *diries*⁴ » divergentes. Ainsi la mélancolie de maîtresse Le Hardouey suscite les commentaires, fait se lever les voix populaires mais elles donnent des explications différentes du mal de Jeanne : « Les uns parlaient du berger du Vieux *Probytère*, les autres de l'abbé de la Croix-Jugan [...] » (I, 662). Et ni maître Tainnebouy qui rapporte au narrateur ces racontars, ni le narrateur lui-même ne tranchent. Barbey d'Aurevilly refuse le régime rationaliste de la cause unique. Il multiplie donc les explications et utilise pour cela les racontars populaires, *ré-embroussaillant* ainsi la vie humaine.

(« Fonctions de l'histoire dans l'écriture aurevillienne », *Sur l'histoire*, textes réunis par Philippe Berthier, Lettres Modernes, Minard, 1987, p. 38).

4. Barbey d'Aurevilly emploie ce terme pour désigner les commérages, par exemple p. 686.

L'écrivain renonce donc à unifier les voix, il renonce en apparence à sa prérogative : la maîtrise du récit. La multiplication des explications, la polyphonie laisse de l'inexpliqué dans le texte, de l'explicable. Le discours narratif se refuse à combler les lacunes. En 1855, lorsque Barbey d'Aurevilly publie en volume *L'Ensorcelée*, il fait suivre ce roman d'une nouvelle qui entrera par la suite dans le volume des *Diaboliques: Le Dessous de cartes d'une partie de whist*. À la fin de ce récit qui met en scène un conteur et des auditeurs, le narrateur commente l'art du conteur qui n'a pas tout expliqué :

[...] il n'avait montré que ce qu'il en savait, c'est-à-dire les extrémités. L'émotion prolongeait le silence. Chacun restait dans sa pensée et complétait, avec le genre d'imagination qu'il avait, ce roman authentique dont on n'avait à juger que quelques détails dépareillés (II, 170).

Et une auditrice commente aussi le récit en remarquant que le dessous de cartes à moitié montré seulement fait plus d'impression que s'il avait été retourné. Un second auditeur ajoute : c'est le « fantastique de la réalité ». C'est précisément cela que vise Barbey d'Aurevilly dans *L'Ensorcelée* : non pas faire un récit qui relate des faits fantastiques en eux-mêmes mais créer un « fantastique de la réalité » grâce à une organisation narrative. La multiplication des voix, des explications divergentes trouent le discours narratif de silences. Mais le narrateur-écrivain récupère à un autre niveau le pouvoir qu'il semble abdiquer. C'est un maître des voix qui calcule ses propres silences afin de faire naître puissamment l'émotion du lecteur et de lancer son imagination. L'objectif est de donner « une volupté de songerie » (I, 584).

Barbey d'Aurevilly utilise les voix du peuple pour problématiser le sens, contre donc le discours narratif trop plein, et trop homogène de la psychologie que les commentaires métanarratifs du texte remettent d'ailleurs en cause (I, 651). *L'Ensorcelée* est un texte de résistance – chouannerie de l'écriture – contre ce que Barbey d'Aurevilly stigmatise dans l'incipit : « l'effroyable mouvement de la pensée moderne » qui ne tolère plus les « divines ignorances » que Barbey d'Aurevilly considère comme « la poésie de l'âme » (I, 556).

Dans un article publié dans *Le Pays*, le 19 avril 1853, Barbey d'Aurevilly remarque que le « rationalisme fait trop bon marché de l'imagination. Il ne sait pas, ou il veut ignorer qu'elle est après tout la faculté qui tient le plus de place dans l'esprit humain⁵ ». Il prétend bien faire une œuvre à la gloire de

5. *Le Pays*, 19 avril 1853, *Le Dix-neuvième siècle. Les Œuvres et les hommes*, choix de textes établi par Jacques Petit, Mercure de France, 1968, I, p. 140.

l'esprit⁶ et non de l'intelligence car celle-ci est une alliée de ce rationalisme bourgeois qu'il dénonce par ailleurs dans son étude sur Diderot. Le philosophe est un « négateur de la spiritualité humaine », il a un « tempérament intellectuel⁷ ». Barbey d'Aurevilly attaque l'excès de sa parole, son enflure, sa volonté de dire, d'expliquer, une tendance à l'abstraction et à la généralisation qu'il considère comme des caractéristiques de son idéologie bourgeoise. Il y a, selon lui, une poésie romanesque bourgeoise et un style bourgeois. Dans ses critiques sur l'œuvre de Flaubert, il attaque le matérialisme d'un style qui détache trop les détails : ils sont trop nombreux, brillants, et retiennent le regard en l'aveuglant comme « une tôle brillante au soleil⁸ ». Quant à son siècle, il lui reproche d'être anthropomorphe et idolâtre », de n'avoir d'autre religion que celle de ses œuvres et de l'homme⁹. Toutes ces critiques convergent : du XVIII^e siècle au XIX^e siècle Barbey d'Aurevilly perçoit une montée du rationalisme et du matérialisme bourgeois, une valorisation de l'immanence, des surfaces planes, descriptibles, observables, de ce qui est rationalisable. Les ignorances populaires, les *diries* superstitieuses valent mieux. Au désir de savoir – propre à l'idéologie d'une classe qu'il abhorre – Barbey d'Aurevilly oppose les voix populaires, l'incertitude, le non savoir qui plaident pour la petitesse de l'homme dans le monde et pour la grandeur de tout ce qui lui échappe et témoigne de l'existence d'un au-delà.

Le narrateur de *L'Ensorcelée* refuse le culte universaliste de l'Homme, l'égalité, les valeurs promues à partir de 1789. Le bourgeois est l'exclu sans voix du texte de Barbey d'Aurevilly, il est l'homme des platitudes non embroussaillées du réel, qui croit que tout est observable. De ce point de vue, il est intéressant de remarquer que Barbey d'Aurevilly qui admire Balzac parce qu'il ouvre des profondeurs dans le réel social¹⁰, n'ouvre pas, pour sa part, les mêmes abîmes

6. Barbey admire Balzac car il a de l'esprit : « [...] cette faculté perdue que je nommerai volontiers anti-dix-neuvième siècle » (*Le Constitutionnel*, 27 novembre 1876, *Les Œuvres et les hommes*, op. cit., II, p. 94-95).

7. *Goethe et Diderot*, Le Plan de la Tour, éd. d'Aujourd'hui, 1978, p. 159.

8. Article sur *L'Éducation sentimentale* publié dans *Le Constitutionnel* du 29 avril 1869, *Le Dix-neuvième siècle. Des Œuvres et des Hommes*, op. cit., II, p. 157.

9. *Le Pays*, 10 mai 1864, *Les Œuvres et les hommes*, op. cit., 98.

10. Balzac est l'explorateur et l'architecte des profondeurs : « Là où il avait percé l'horizon, à ce qu'il semblait, jusqu'à sa dernière limite, il en creusait un autre encore qui s'ouvrait dans les profondeurs du premier » (*Le Pays*, 1^{er} janvier 1857, *Les Œuvres et les hommes*, op. cit., I, p. 93). Sur Barbey d'Aurevilly et Balzac voir mon article sur « La poésie du mystère : Balzac et Barbey d'Aurevilly », colloque « Balzac à la fin du siècle » organisé par la Société des Études de la fin du XIX^e siècle en novembre 1993 à Saint-Cyr-sur-Loire, *Littérature et nation*, n° 17, Université de Tours, 1997.

et subvertit le modèle balzacien de l'observateur avisé. Dans *L'Ensorcelée*, il fait d'un ivrogne, Petit-Cloud, l'apprenti du forgeron, le témoin de la messe surnaturelle de l'abbé qui s'acharne certaines nuits à achever l'office interrompu par son assassinat. Le texte insiste sur le peu de fiabilité de cette voix populaire, sur l'état du témoin de cette scène de revenant : il s'était attardé à Lessay pour « *pinter* avec de gros garçons » si bien que lui-même crut un moment « avoir trop levé le coude » (I, 738). C'est dans cet état qu'il entend sonner la messe en pleine nuit et que s'approchant de l'église il voit une lumière qui ressemble au feu de sa forge, et assiste à l'interminable messe d'un abbé au regard flamboyant qui le brûle par le trou de la serrure. Le récit de Petit-Cloud est accompagné d'un commentaire sur sa réception contrastée et hésitante par les habitants de Blanchelande : « [...] ceux qui l'ont accusé d'avoir un coup de soleil dans les yeux sont depuis convenus qu'il avait dit la pure vérité » (I, 737). Mais le texte ne dit pas comment ils en sont venus à changer d'avis.

Les voix du peuple créent une *poétique du ré-embroussaillement* et une transcendance – mais en trompe-l'œil puisqu'il s'agit d'un effet d'écriture – l'effet d'une écriture virtuose qui construit l'incertitude grâce à l'agencement des voix populaires, ralliées, mais par la plume seulement, à l'entreprise de résistance de ce Chouan de l'écriture que veut être Barbey d'Aurevilly.

Ouvrir le texte romanesque aux paroles populaires, ce n'est donc pas évidemment une entreprise démocratique. Bien au contraire. Préserver, comme le fait Barbey d'Aurevilly, leurs caractéristiques (particularités du lexique et formes syntaxiques), ce n'est pas admettre la valeur politique du peuple et lui reconnaître des droits à la parole. Les voix sont utilisées mais la parole du narrateur-écrivain, du noble reste hiérarchiquement supérieure : c'est elle qui organise, qui cède la parole, qui la reprend, qui dispose des autres voix. Cette voix affirme dès le début sa supériorité : le narrateur racontera à sa manière, il a complété après avoir ruminé (I, 584) et c'est son texte qui provoquera la songerie. Il signale aussi l'infériorité du récit de maître Tainnebouy qui avait laissé passer bien des choses fines (I, 616). Il dévalorise même, en généralisant, la parole confuse, compliquée, inintelligible « des esprits grossiers et naturellement enveloppée des gens de basse classe » (I, 561), lorsque l'aubergiste du Taureau rouge ne parvient pas à lui expliquer clairement le chemin à suivre dans la lande ! Le texte désigne donc bien une hiérarchie des voix défavorable au peuple et les spécificités de la langue du peuple ont souvent pour fonction essentielle de bien le situer dans une position inférieure. La transcription des marques socio-linguistiques des paroles populaires est irrégulière : les mots de patois, les élisions sont nombreuses sans être constants. Bien qu'il y ait chez Barbey d'Aurevilly une tendance ethnologique (dans une certaine mesure ses

textes jouent le rôle d'un conservatoire des parlers populaires), son objectif primordial n'est pas une représentation mimétique de la parole. Il place seulement un certain nombre de signes qui d'une part renvoient à la place des locuteurs dans la hiérarchie sociale et d'autre part font obstacle au triomphe de l'universalité et de l'égalité républicaines.

Remarquons de plus qu'il est difficile de parler des voix *du* peuple dans *L'Ensorcelée* et qu'il faudrait plutôt parler de voix populaires et penser le mot «peuple» au pluriel. En effet, le peuple n'est pas une entité politique et historique unifiée pour Barbey d'Aurevilly. Parmi les voix populaires de ce roman, on peut distinguer trois groupes dont seul le premier, incarné par maître Tainnebouy jouit d'une certaine estime. Cet herbager fait entendre la voix du passé : c'est «un homme de l'ancien temps» (I, 569) et il défend la tradition et l'immobilité sociale. Le narrateur lui reconnaît un «bon sens» mais il est le seul de cette catégorie. Dans le second groupe se trouvent des personnages qui ont voulu nier le système des ordres au profit d'une organisation en classes qui permet une mobilité sociale. Ce groupe est important : Le Hardouey qui s'est marié au-dessus de sa condition tout comme la mère de Jeanne (Louisine-à-la-hache) ou encore Clotilde Mauduit et les filles légères qui participent aux débauches du Haut-Mesnil pour frayer avec les seigneurs. La parole de ces personnages est dévalorisée par leur échec même. Le troisième groupe est composé par les bergers, êtres errants sans foi et sans ancrage social, dont la parole est dangereuse : elle tue. Enfin on peut distinguer un quatrième groupe, un peu à part, un groupe de personnages secondaires ou de voix collectives (non identifiées) qui ont surtout pour fonction de tisser les commérages et d'obscurcir le réel.

Barbey d'Aurevilly n'est donc pas de ceux qui pensent le peuple au singulier comme une unité ou comme un sujet de l'histoire. Il n'est pas de ceux – contrairement à Michelet qu'il lit et critique¹¹ – pour qui la voix du peuple fonde le sens de l'histoire. Dans ses articles il conteste la conception que l'historien se fait du rôle positif du peuple, nouveau sujet anonyme de l'histoire dans le récit de *La Révolution française* qui relativise le rôle des individus. Et Barbey d'Aurevilly décrit, en corrigeant Michelet, le rôle dans la Révolution non du peuple sujet mais de la masse hystérique. Elle pousse, elle déborde les hommes politiques :

11. Il publie plusieurs articles sur Michelet qu'il réunit dans le chapitre «Michelet» des *Historiens politiques et littéraires*, dans *Les Œuvres et les hommes* (1861), Slatkine Reprints, 1968, II, p. 46-96.

tous, sans exception, agirent sous la pression de cette tassée d'hommes qui venaient derrière eux et en qui, millions de poitrines haletantes de haine et d'envie, soufflait l'Esprit qui avait poussé Alaric à brûler Rome¹².

De même, dans *L'Ensorcelée*, le seul moment où le peuple est un, c'est dans le massacre de Clotilde Mauduit. Mais la voix de ce peuple n'est plus qu'un cri féroce, puis le silence se fait sur la folie de l'acte. Lorsque le peuple s'unifie et agit, il devient sujet de la violence et il perd alors toute voix, toute conscience. Dépassé par son action, il n'est plus que l'instrument d'une expiation ambiguë¹³. Sa positivité dans l'œuvre romanesque de Barbey n'est donc pas à chercher dans cette direction mais du côté des voix plurielles qui permettent de contester une certaine histoire : l'histoire des faits, la grande Histoire, celle des chancelleries (I, 578), que le romancier récuse car elle ne retient pas l'essentiel. Il donne sa préférence à ce qu'il appelle « l'histoire orale » (I, 578), une histoire des voix, des récits qu'ont suscité les faits, une histoire donc non des faits mais des effets qu'ils produisent dans les subjectivités, des paroles qu'ils suscitent, des songeries. Bref une histoire non matérialiste mais spirituelle, qui reconnaît au subjectif une valeur. Le narrateur de *L'Ensorcelée* redéfinit l'histoire comme « tradition vivante » (I, 578), c'est-à-dire comme une chaîne de voix qui de génération en génération répercutent dans les esprits l'effet revêtu de l'événement passé dans les imaginations. Bref, une histoire des *diries*, des légendes suscitées par de petits événements – souvent plus marquants que les grands faits historiques.

De ce point de vue le langage populaire a aussi une fonction. Il est poétique, il a une force imageante : les expressions comme « abbé de la Goule-Fracassée » (I, 724), « on cuisait dans son jus » (I, 585) ou la « Tousée » (I, 705), suffisent à en faire la preuve ; les formes elliptiques lui donnent une vivacité, une énergie. Il a une force expressionniste comme lorsque maître Tainnebouy raconte que

12. Article publié dans *Le Constitutionnel* le 20 avril 1874, repris dans *Le Dix-neuvième siècle. Des Œuvres et des hommes, op. cit.*, II, p. 82.

13. Conservateur, Barbey d'Aurevilly n'est pas un défenseur du peuple (voir ses articles sur Michelet en particulier). Toutefois, adoptant la perspective maistrienne, il reconnaît au peuple un rôle dans l'Histoire : la violence populaire est la manifestation d'une vengeance divine. C'est bien ce qui apparaît dans la mort de la pécheresse Clotilde Mauduit qui a participé à la déchéance de la noblesse et a voulu refuser son infériorité sociale. Ce personnage incarne les fautes d'un dix-huitième siècle qui est responsable de la Révolution. Sur le rôle du peuple poussé par la Providence, voir l'article de Barbey d'Aurevilly contre *La Révolution française* de Michelet (*Le Pays*, 27 octobre 1853, repris dans *Les Historiens politiques et littéraires*).

le sang était monté au visage de Jeanne tout marqué de couperose, comme si on l'avait plongé « dans un chaudron de sang de bœuf » (I, 651). La parole noble a perdu cette puissance. La comtesse de Montsurvent parle peu, seulement pour dire que l'abbé n'est pas coupable et le narrateur ne juge pas utile de faire retentir cette voix trop neutre, insipide. Ce n'est pas le cas de la voix de maître Tainnebouy dont le narrateur souligne même la particularité de l'intonation : une puissance qui passe par autre chose que le discours.

*

La polyphonie aurevillienne crée une *poétique du récit spirituel* qui produit un effet d'infini ou de transcendance en trompe-l'œil, par l'écriture qui manipule les voix des autres – d'un peuple pluriel dont l'unité ne peut être qu'angoissante, et qu'il faut donc maintenir dans la division et à sa place. Le paradoxe du texte est bien là : Barbey d'Aureville utilise les voix du peuple contre le peuple, dans un projet anti-démocratique qui s'oppose à la constitution du peuple comme force historique et politique. La polyphonie est liée aussi à une nouvelle écriture de l'histoire qui ne procède pas par globalisation pour dire le sens d'un devenir auquel Barbey d'Aureville refuse d'accorder sa foi. Contrairement à Hugo qui croit entendre clairement le pas de Dieu qui avance dans le sens du progrès dans *La Légende des siècles*, Barbey d'Aureville entend des rumeurs incertaines qui témoignent de l'existence du mal. Il invente un nouveau régime du sens paradoxal : l'incertitude. Paradoxal en apparence seulement car il plaide pour la faiblesse de l'homme (contre un siècle qui glorifie l'humanité) et son corollaire la grandeur de Dieu, mais une grandeur qui ne se manifeste dans les textes aurevilliens que par la puissance du négatif¹⁴. Les voix populaires ne sont donc pas au service du peuple chez Barbey mais de Dieu et d'un ordre social fondé sur la transcendance de l'autorité par rapport à l'action des hommes. Les voix populaires disent « le merveilleux dans l'histoire », car pour Barbey la légende « c'est l'action de Dieu s'imprimant fortement sur l'imagination des hommes¹⁵ ». L'impact du mystère dans les imaginations populaires (à l'origine des *diries*) témoigne de l'existence d'un Dieu caché qui fait de l'Histoire l'espace d'une expiation.

14. À propos d'Attila, Barbey fait cette réflexion générale que tous ses textes illustrent : « il fait penser que Dieu guérit les vices des nations en les écrasant sous des vices semblables, comme on guérit de la blessure du scorpion en l'écrasant sur sa morsure » (*Les Historiens politiques et littéraires, op. cit.*, p. 121).

15. *Ibid.*, p. 112.

La parole du peuple dans le roman est-elle possible? La voix de “la” Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*)

ANDRÉ NOT et CATHERINE ROUAYRENC*

LA PAROLE du peuple, c'est évidemment la parole prêtée au peuple, c'est-à-dire la parole des personnages telle qu'on la trouve dans les dialogues, où elle peut en principe figurer sans réserves. Mais cette parole n'est que représentation et ce d'autant plus nettement que le langage de la narration se distingue de celui des dialogues, notamment par l'emploi du passé simple, assorti des subjonctifs imparfait et plus-que-parfait et par l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif dans le système hypothétique. Représentation, la parole du peuple l'est également d'autant plus que certains écrivains, de manière paradoxale, dénoncent le caractère fictif du parler des dialogues en y introduisant des marques de distanciation : les guillemets comme chez Poulaille ou l'italique comme chez Tristan Rémy.

Par ailleurs, cette langue du peuple est en grande partie codifiée. En effet, d'une part, dans la plupart des romans, si l'on met à part les traits lexicaux qui peuvent varier, la parole du peuple est marquée comme telle par quelques traits morphosyntaxiques et éventuellement phonétiques, à peu près toujours les mêmes : élision de la voyelle dans le pronom personnel de 2^e personne *tu*, suppression de l'indice de 3^e personne *il*, négation réduite à son second élément, emploi de la forme *ça* du pronom démonstratif et éventuellement suppression du graphème *e* à des places précises dans le mot. D'autre part, toute transgression

* Respectivement Professeur à l'Université d'Aix-en-Provence et Professeur émérite à l'Université de Toulouse – Le Mirail.

graphique, quelle qu'elle soit, même si elle rend compte de la prononciation la plus correcte, suffit à caractériser un parler comme populaire : c'est le cas notamment de la suppression du graphème *e*. En raison de ce code commun, la parole prêtée au peuple peut ainsi être sensiblement la même chez un écrivain prolétarien et chez un écrivain populiste.

Pourtant, certains écrivains, prolétariens ou non, ont tenté de restituer la voix du peuple de manière plus authentique et ce dans un souci de témoignage. Ainsi Barbusse dans *Le Feu* (1916), dont le sous-titre *Journal d'une escouade* est significatif, veut rendre compte, comme le prouve son *Carnet de guerre*, de ce qu'il a pu entendre, par respect de la vérité : « Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité¹ ». On y trouve ainsi, outre les marques conventionnelles de parler populaire, des formes régionales, lexicales et/ou phonétiques ; des notations de prononciations irrégulières ou simplement orales ; des irrégularités morphologiques et morphosyntaxiques qui tiennent par exemple à des formes de renforcement de l'adverbe, de la préposition, à des phénomènes de translation².

Poulaille, pour qui la littérature nouvelle est « fondamentalement expérimentale, volontiers de témoignage³ », s'est également montré soucieux de rendre la prononciation orale. Les suppressions de *e* sont dans ses dialogues particulièrement fréquentes⁴ et se font en toute position, notamment en syllabe intérieure, ce qui est rare. Dans *Le Pain quotidien*⁵, il note ainsi des prononciations régionales et idiolectales ; des phénomènes de liaison réguliers, ou irréguliers ; des phénomènes d'assimilation : « tout t'suite » (*PQ*, p. 223) ; des apocopes diverses ; des simplifications syllabiques ; des psiloses : « dans l'hangar » (*PQ*, p. 126) ; des irrégularités d'ordre morphologique : « j'ai peur que tu croyes trop » (*PQ*, p. 129). Toutefois, face à ce souci affirmé d'authenticité, il convient de remarquer que la plupart des suppressions du graphème *e* correspondent chez Poulaille à la prononciation du français standard et ne sont pas aussi fréquentes que l'est la chute du *e* caduc dans l'oral parisien : « – Ça vole des bois de vélo d'abord, p'is après ça vol'ra des automobiles ! » (*PQ*, p. 193).

1. *Le Feu* [désormais *F*], Flammarion, 1965, p. 142.

2. Voir Henri Mitterand, « La langue populaire dans *Le Feu* », *Europe*, Henri Barbusse, 1974, p. 76-81.

3. *Nouvel Âge littéraire*, Valois, 1930 (rééd. Bassac, Plein Chant, 1986, p. 436).

4. Voir C. Rouayrenc, « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'*e* », *Langue Française* n° 89, 1991, p. 20-34.

5. *Le Pain quotidien* [désormais *PQ*], Grasset, 1934. Toutes les références renvoient à cette édition.

La restitution phonétique de l'oral obéit donc à des conventions auxquelles il est impossible d'échapper à moins de ne pas craindre l'illisibilité. Or Poulaille se montre très soucieux d'éviter certaines transgressions par souci de lisibilité, ce qui aboutit à des incohérences : suppression par exemple de *r* et de *l* dans les finales en *-re* ou *-le*, mais maintien du graphème *e* : « pour *ê'te* évêque » (*PQ*, p. 160). Barbusse maintient dans la même intention des consonnes strictement graphiques : « y en a pas besef qui peuv'nt le profiter » (*F*, p. 150).

Bien que l'oralité tienne chez lui essentiellement au rythme de la phrase, Céline a recours au code de l'oralité. Toutefois, conscient, dès les premiers romans, que l'écrit, ne pouvant restituer l'oral, doit trouver les moyens d'en donner l'illusion tout en restant de l'écrit, Céline ne note la prononciation que dans la mesure où il peut en rendre compte par des formes normales dans l'écrit⁶. Aussi ne rencontre-t-on, même dans les premiers romans, ni *ben*, ni *v'là* ; l'aphérèse de *n'est-ce pas* a toujours la forme *pas* ; l'apocope de *je* devant consonne, qui permet pourtant de retrouver la forme normalement élidée devant voyelle *j'et* qui est présente dans *Voyage au bout de la nuit*⁷, disparaît dans *Mort à crédit*. La graphie *y*, employée dans *Voyage* pour la forme syncopée de *lui* et pour la forme apocopée de *il(s)*, n'a plus dans *Mort à crédit* qu'une occurrence dans ce dernier emploi où elle représente une irrégularité syntaxique, *y* n'ayant jamais la fonction de sujet. En dépit de cet emploi restrictif du code de l'oralité, Céline, du premier au dernier roman, différencie le parler de ses personnages⁸, en jouant sur différentes marques du code et sur leur densité. Dans *Voyage au bout de la nuit*, sont ainsi caractérisés les personnages de milieu populaire : Bébert et sa tante, Robinson, Madelon, la vieille Henrouille. Cette dernière a un parler beaucoup plus marqué que celui de sa belle fille⁹ : effacement de *e* devant consonne dans *je* : « J'veux travailler » (*V*, p. 254) ; forme de l'interrogation : « Tu m'entends-t-y » (*V*, p. 254), marques morphologiques : « Je vas te montrer » (*V*, p. 254). La plupart de ses négations sont réduites au second élément, ce qui n'est pas le cas dans le parler de la belle fille.

6. J.-P. Louis, « Les altérations de graphie comme faits de syntaxe dans *Féerie II* », *Céline, Actes du colloque international de Paris*, 1980, p. 157-172.

7. *Voyage au bout de la nuit* [V], *Romans I*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

8. Voir B. Elias, « Personnages et idiolectes dans *Voyage au bout de la nuit* et *Nord* », *Actes du colloque international d'Oxford*, 13-16 juillet 1981, Bibliothèque L.-F. Céline de l'Université de Paris VII, p. 253-267.

9. « Elle parlait dru comme elle avait appris dans Paris à parler au marché du Temple comme brocanteuse » (*V*, 253-254).

La parole du peuple, elle est aussi dans la narration. C'est celle qui est donnée dans les textes autobiographiques écrits par des écrivains d'origine prolétarienne, à la 1^{re} personne, où narrateur et auteur sont censés ne faire qu'un, dans lesquels la narration occupe l'essentiel du texte, le discours direct étant limité à des interventions isolées. On peut en donner comme exemple : *L'Ascension*¹⁰ de L. Bourgeois (1925), *Mes métiers*¹¹ (1929) de P. Hamp, *Travaux*¹² de G. Navel (1945), ou *Ma nuit au jour le jour*¹³ du mineur C. Malva (écrit en 1937). Or ces œuvres offrent généralement un langage de convention, celui de la Norme. Ce souci d'adopter un langage qui n'est qu'emprunté se manifeste à travers des phénomènes d'hypercorrection tels que l'emploi de termes recherchés ; de synonymes pour ne pas choquer : « ceux qui étaient comme le derrière et la chemise avec les gros bonnets¹⁴ » ; de guillemets : « Depuis le siège de Metz, où il avait “pris la crève”, il toussait » (*T*, p. 19) ; de temps réservés à l'écrit dans une énonciation qui se veut orale¹⁵.

C'est aussi la parole qui se veut transposition de la parole du peuple. En effet, quelle que soit leur ambition, les écrivains se heurtent à l'impossibilité de restituer dans l'écrit un parler qui relève de l'oral. Certains, conscients de cette impossibilité, ont donc cherché à transposer l'oral, pour eux le seul langage vivant, le seul par conséquent susceptible de renouveler l'écriture romanesque. Est significative la convergence des déclarations de Ramuz, de Céline et de Queneau, même si chacun de ces écrivains a eu sa manière propre de transposer et d'utiliser le parlé¹⁶. Tous trois refusent le français classique qu'ils considèrent comme mort, prônent le recours au parlé pour renouveler l'écriture et affirment la nécessité d'une transposition, condition d'un renouvellement de l'écriture.

La parole du peuple apparaît donc soit comme une parole étouffée sous celle de la Norme, soit comme une parole transposée et/ou une parole codifiée.

10. *L'Ascension* [A], Rieder, 1925 (rééd. Bassac, Plein Chant, 1980).

11. *Mes métiers*, Gallimard, 1943.

12. *Travaux* [T], Stock, 1946.

13. *Ma nuit au jour le jour* [MN], Maspero, 1978.

14. *Des ouvriers écrivent*, Éditions sociales internationales, collection « Commune » dirigée par l'AEAR, 1934, p. 15.

15. « En choisissant cette date, les patrons essayaient de nous extorquer le 21 juillet, jour de Fête nationale. Ma foi, nous eussions été payés six jours tout de même. » (*MN*, 82).

16. Voir C. Rouayrenc, « Le transport du parlé en écrit », *Europe*, C.-F. Ramuz, mai 2000 n° 853, p. 106-134 ; « C'est mon secret ». *La technique de l'écriture "populaire" dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Du Lérot, 1994.

Peut-être est-elle alors, plus authentiquement, celle que laisse entendre le scripteur, du moins chez les écrivains prolétariens.

Dans les récits autobiographiques, elle se situe ainsi dans les écarts d'une expression spontanée par rapport au langage de la Norme d'usage dans la narration, écarts qui se manifestent diversement : par la présence de formes verbales du discours dans une énonciation qui se veut de récit : « – Sans que nous l'eussions demandée [...], on nous a donné une nouvelle augmentation » (*MN*, p. 77) ; par le mélange des registres : « Finalement je leur dis merde. Quand ils eurent vu le gosse, ils furent beaucoup plus gentils » (*MN*, p. 148) ; par des régionalismes : « Nous avons bu deux ou trois bocks que nous eûmes quelque peine à avaler, mais par après¹⁷ les suivants se laissèrent boire comme du lait » (*MN*, p. 94) ; par des formes désuètes : « à cause que¹⁸ » (*A*, p. 93), par des néologismes : « indiscontinuellement » (*A*, p. 36), par des formes irrégulières : « empuantaient » (*T*, p. 38) ; par des modifications de propriétés contextuelles : par exemple *voisiner* construit comme *avoisiner* : « J'y voyais pour la première fois de ma vie une authentique tête de mort voisinant des copies d'antiques » (*A*, p. 29).

Dans la narration, la voix du peuple se laisse saisir dans les écarts de nature lexicale. On peut en effet constater que le récit, chez des scripteurs d'origine prolétarienne qui pourtant différencient récit et dialogues, est émaillé de termes familiers ou argotiques sans guillemets, qui ressortent d'autant mieux que certains autres termes sont, eux, guillemetés. Ceci s'observe, que le récit soit à la 1^{re} personne : « Comme j'avais envie de les prendre par les épaules, les "pésans" aux écus, les gars bien de chez eux [...] qui dépensaient cent sous tous les soirs au beuglant¹⁹ » ou à la 3^e personne comme chez Poulaille : « Quand on essayait de le "remonter", de le "remettre dans le bon chemin", il répondait : [...] » (*PQ*, p. 124). Autres traces de la voix du scripteur révélatrices de la voix du peuple : les irrégularités d'ordre morphosyntaxique : « Des gens se disaient des mots à mi-voix, se renseignant sur tels voisins *dont on doutait des convictions* » (*PQ*, p. 284 ; nous soulignons). « Les arbres étaient en fleurs, Irma se plantait devant *chaque*²⁰ » ou encore les irrégularités dans l'écriture du discours rapporté, qui mêle discours indirect et discours direct : « dans la salle à manger,

17. En usage jusqu'au XVIII^e siècle, et d'emploi courant en Belgique (consulter Grévisse, *Le Bon usage*, Duculot, 1980, 11^e édition, p. 1172).

18. Voir Le Gal, *Ne dites pas... Mais dites*, Delagrave, 1924.

19. G. David, *La Carne*, Rieder, 1931, p. 80.

20. G. Dabit, *Villa Oasis ou Les Faux bourgeois*, Gallimard, 1932, p. 142.

Radigond constatait à haute voix que “celle-là avait la langue bien pendue aussi, et qu’il n’avait aucune crainte qu’a s’perde avec une tapette pareille!” » (*PQ*, p. 91).

Dans les dialogues, la parole du peuple est présente à travers l’emploi des guillemets ou de l’italique, parole muette qui exprime le refus d’assumer les écarts jugés trop flagrants de la parole prêtée au peuple: « l’n’engendre pas la “mélancolique” » (*PQ*, p. 269); ou encore dans l’écart par rapport au langage attendu. Le dialogue peut ainsi présenter des formes dont l’emploi est peu vraisemblable: « – Moi, à vrai dire, elle me plaisait cette jeune femme! Elle eût pu rester ici » (*PQ*, p. 242).

La parole du peuple ne semble donc pouvoir être saisie que dans cet entre-deux situé entre la Norme d’une part à laquelle elle ne se soumet pas totalement, que ce soit incapacité ou mépris, et un parler libéré de la Norme auquel elle ne veut totalement adhérer.

En effet, ou bien elle se modèle sur celle de la Norme ou bien, l’écrit ne pouvant restituer l’oral, elle passe par une transposition et/ou une codification. Si elle peut être saisie quelque part, c’est chez les écrivains prolétariens, à la fois dans les failles du parler de la Norme et dans la distance prise inutilement vis-à-vis d’elle-même, ce qui témoigne de l’insécurité qui pèse sur leur écriture et pourrait justifier les propos de Queneau: « Il est arrivé que d’authentiques prolétaires ont écrit dans un langage vrai. Ils sont très rares. Ce sont presque toujours des bourgeois qui ont écrit (ou tenté d’écrire) en langage parlé²¹ ».

*

Si la parole du peuple ne se manifeste que dans l’insécurité linguistique des auteurs qui la revendiquent, le souci de *représenter* cette parole hante la fiction. L’écrit ne peut restituer l’oral mais la *construction* d’une voix du peuple, peut provenir d’une dimension autre de l’univers romanesque. Posons maintenant l’hypothèse, à partir du seul *Pain quotidien* – œuvre emblématique du projet prolétarien – de réseaux d’oralité déductibles des stratégies narratives plus que des dimensions linguistiques.

Le personnage de Loulou, transposition de Poulaille enfant, ouvre le roman, posté à la fenêtre, « retenu par la barre d’appui » (*PQ*, p. 9) et contemplant la sortie du patronage. Cette situation plongeante d’un personnage focalisateur revient au chapitre XXV, à mi-parcours (le roman compte cinquante chapitres)

21. *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Gallimard, 1965 (édition revue), p. 54.

à ce moment crucial où Magneux, le père de Loulou, convalescent, s'installe dans la position de guetteur que son fils occupait à l'incipit :

Il soulevait les rideaux et observait la vie du dehors. L'allée et venue des gens, le trafic des voitures, cette agitation continuelle le distraiyait. Il s'intéressait à cette vie fugace, au milieu de laquelle, des ans durant il avait passé sans songer un seul instant à arrêter les yeux sur elle. Il prenait conscience que sa rue était vivante, qu'elle avait son caractère propre, un rythme particulier. (*PQ*, p. 117)

Le monde romanesque installé par Poulaille déploie dans un périmètre clos une sorte de dramaturgie spontanée. Céline, lui, sur un mode dépréciateur, installe la rumeur populaire, dans un « panorama d'arrière cours [où] viennent chuter, craquer, rebondir, les cris, les appels des vingt maisons en pourtour » (*V*, p. 265). Cet espace reproduit un modèle théâtral : celui du *Campiello*, de Goldoni, carrefour vénitien où se confrontent les parlers les plus hétéroclites : dialectes lombard et napolitain, langue toscane irréprochable, bribes d'argots de toutes sortes. Le coin de rue où se joue l'action dialoguée du *Pain quotidien* est une variante parisienne du *campiello*, chargé, comme chez Goldoni, de circonscrire un bruissement d'idiolectes entremêlés.

C'est la mère Radigond, dite Nini, que l'on y *entend* le plus. Elle apporte à ses voisins Magneux une aide précieuse au moment de l'accident d'Henri. « Autoritaire de nature » (*PQ*, p. 14), « sale langue » (*PQ*, p. 17), elle parle de tout et sur un mode véhément. Selon sa fille Nénette, elle fait sa « postiche » (*PQ*, p. 77), vocable imagé argotique désignant le boniment des camelots²² qui s'oppose aux termes savants de « diatribe » (*PQ*, p. 18) et de *tirade* (*PQ*, p. 47 et p. 89) que l'énonciation narrative emprunte au vocabulaire de la rhétorique et du théâtre. Ce contraste joue ironiquement du personnage, campée en tragédienne de camelote ou oratrice de coin de rue. Elle affiche en matière de langage une parfaite assurance, raillant son mari sur la façon dont il s'adresse au député Chauvière.

Citoyen, citoyen... grand idiot, tu te croyais intéressant, hein, à lui donner du citoyen ! Tu te rends pas compte du ridicule mon bonhomme ! [...] des mots comme ça, c'est bien sur les affiches. Ton Chauvière, il en était excédé. Y a que toi qui l'as pas vu... Il a dû te prendre pour un beau couillon ! (*PQ*, p. 37)

22. À noter l'emploi dans le sens de diatribe ou de harangue : « J'ai regretté souvent la postiche que je lui ai faite chez toi » dit Lunel, évoquant ses reproches au tâcheron Costi (*PQ*, p. 156).

Ordonnatrice de ce qui « se dit » ou « ne se dit pas », sans souci de démenti, elle prétend connaître le langage auvergnat : « la Radigond s'étonnait que l'enfant ne dise pas "fouchtra" à tout instant. [...] "Les auvergnats, dans l'monde i's s'observent, mais à l'air lib'e dans leur cambrousse, vous m'ôt'rez pas d'l'idée que c'est fouchtra par-ci, fouchtra par-là" » (PQ, p. 207). Lancée, il est impossible de la faire taire. Son autorité repose sur sa jactance et son bagout enjolivé d'argot ou d'imitations de son entourage. Elle raconte ainsi à qui veut l'entendre une mémorable *soûlographie* de son époux :

« D'habitude, il allait s'coucher en rigolant, comme un idiot. « Hi hi, je suis brind'zingu'... Hi hi, j'y vois doub'e, j'te vois doub'e [...] J'haussais les épaules et c'était fini. I'ronflait comme un sonneur pas plutôt dans l'plumard.

C'te fois-là, mon couillon, i'frappait su'la table, à grands coups de poings, en jurant des sacré nom de Dieu d'bon Dieu, à faire fend'la baraque. – Hé, la vieille, la soupe que j'dis et tout t'suite, ou j'te secoue les plumes! – Hein, j'y fais, c'est à qui qu'tu causes? La soupe, tu t'mettras la tringle ce soir, mon vieux cochon. T'as pas l'droit d'bouffer ce soir. » (PQ, p. 222-223)

L'évocation montre que, dans l'affrontement, la verve populacière de la femme rivalise avec celle du mari : « tu t'mettras la tringle » répond du tac au tac à « j'te secoue les plumes ». Et au registre des vocatifs peu amènes, « mon vieux cochon » fait écho à « la vieille ». L'apostrophe sur le pain imite la parole ridiculisée du destinataire, si bien que les arguments de la Radigond en reçoivent une valorisation exaltée.

Il s'agit pas d'pleurer comme l'aut'jour que Nénette te racontait *la p'rite fille aux allumett's*, quand t'y disais : « moi, j'y aurais ach'té toutes ses allumettes! » Avec quels sous d'abord? Pleure pas que j'te dis, et écoute c'que j'te vais dire. Ça, c'est pas des histoires, c'est la vie. Cette vieille dame a mourait d'faim. Du pain y aurait suffi. Mais la boulangère, faut la payer. [...]

Grave-toi ça dans l'ciboulot, Loulou. Maintenant [...] si jamais j'te reprends à gâcher du pain, j'te foutrai ma main su'la gueule, que tu t'en rappell'ras. (PQ, p. 47)

Nini « tir[ant] une moralité de toutes choses » (PQ, p. 46) récuse l'émotion artificielle et esthétisée du conte d'Andersen où se complait Loulou et rappelle une réalité que l'attrait délétère des « histoires » édulcore dangereusement. Méfiance devant la fiction : la Radigond obéit au cahier des charges du *Nouvel âge littéraire*, et à ses présupposés idéologiques. Dans le même ordre d'idées, la présentation de Berthe, sœur de Magneux, est révélatrice : « Elle n'avait qu'un seul plaisir, la lecture. Encore n'en abusait-elle sans doute point. Aussi son

regard était-il pur, ses traits bien nets, son esprit libre de soucis et de rêves » (*PQ*, p. 31).

Le dit de la Radigond se revendique spontanéité pure, authenticité langagière en concurrence avec les propos réfutables d'autrui. Sa parole fait contraste avec celles qui l'entourent, Hortense Magneux, notamment, la mère de Loulou, qui voudrait imposer à son fils un langage irréprochable assorti à une tenue vestimentaire impeccable. « Comme tu parles mal! [...] Tu prends des mauvaises manières à l'école. Au lieu de faire le voyou, tu ferais mieux de bien apprendre. Tu te crois malin à te frotter aux galvaudeux! Tu reviens toujours sale et déchiré, tu crois que cela me fait plaisir? » (*PQ*, p. 10). Elle-même s'exprime en une langue sans défauts. Ses répliques exemptes des élisions, apocopes ou aphèreses dont Poulaille se montre si généreux lorsqu'il fait parler Nini, frappent par l'aisance châtiée du langage. Ainsi l'exhortation à une voisine anorexique :

Écoutez, ma petite, je devine que vous vous laissez aller, et que votre étourdissement est venu de cela. [...] il faut se nourrir. Il est inconcevable que vous n'ayez pas plus de jugeotte que ça. Vous vous sentez faible et vous ne vous rendez pas compte que c'est parce que vous ne forcez pas votre appétit que vous êtes dans cet état de faiblesse (*PQ*, p. 174).

Les vociférations de la Radigond font contraste avec la pondération d'Hortense comme avec le ressentiment de Magneux, indocile victime que son infirmité provisoire met à la merci de sa voisine. La langue de Magneux n'est, pas plus que celle d'Hortense, déformée par les altérations propres à la Radigond. Pourtant le charpentier, à la différence de sa femme qui réprouve le parler des « galvaudeux », apprécie le discours populaire.

D'abord Magneux fit parler Nénette. [...] Il se délecta du bavardage de la jeune fille. Elle avait le débit lent des faubouriennes mais rattrapait le temps perdu, par de nombreuses élisions, souvent savoureuses. Ce parler peuple a un indiscutable charme, et Magneux, qui l'aimait, concevait qu'on le pût goûter, même si l'on n'était pas du milieu (*PQ*, p. 90).

Le personnage du père charpentier est un porte-parole. Poulaille, outrepassant les pouvoirs du narrateur contamine les pensées du personnage. Il donne à Henri Magneux, outre son propre prénom, ses options idéologiques. Libertaire, anticlérical, révulsé par le compagnonnage où il ne voit que « mômeries » et « simagrées » (*PQ*, p. 64 et 65). Magneux est attaché comme Poulaille au parler faubourien. Nénette est censée en donner l'exemple mais curieusement, les « élisions savoureuses » chères à Magneux sont absentes des répliques de la jeune fille.

– Oh ! père Magneux, je ne crois pas. C'est pas un bourgeois. Son père est un paysan dans un coin de Normandie. S'il a appris à dessiner, c'est parce qu'un instituteur l'avait vu faire des paysages, et il l'avait fait suivre des cours. Et d'abord vous pensez bien que moi, je ne suis pas une fille à bourgeois ! Il gagne bien, oui, mais, comme il dit « Est-ce que c'est de sa faute si des ouvriers, dans des métiers plus utiles que le sien, et qui fatiguent plus, sont moins payés ? » (PQ, p. 82)

Vierge de toute élision, ce fragment, citant le propos de Jean, use d'une hypotaxe bien éloignée des usages de l'oralité. Magneux d'ailleurs, comme son interlocutrice, pratique une langue inaltérée qui tranche sur les innombrables déformations phonétiques ou graphiques du discours de la Radigond, dans les dialogues *sérieux* auxquels il participe ; ceux, par exemple, qui le confrontent à Nénette ou à son jeune amant. Mais en colère, il peut être ordurier : « Nom de Dieu ! j'en ai le cul arraché d'être au pieu, mon cul, je suis sûr, est rouge comme le cul de certains singes. [...] Oui, ma belle-sœur ! Vous avez vu de ces singes. C'est d'un rouge à faire dégueuler. » (PQ, p. 106) Exclamations et termes vulgaires ne masquent pourtant pas l'absence de structures en rappel²³ qui auraient mieux évoqué l'oralité et nous auraient valu un *|mon cul, je suis sûr, il est rouge| et *|vous en avez vu de ces singes|.

Absence de marques d'oralité redondantes mais truculence lexicale caractérisent ainsi le parler de Magneux. C'est ce dernier point qui le rapproche de la Radigond et établit entre eux une complicité goguenarde. Pour railler le couple austère de son frère et de sa belle sœur, Magneux recourt ainsi à une métaphore... éculée que la Radigond se charge immédiatement d'enrichir : « – Il est bien encadré le Compagnon. C'est ce qui lui fallait, une femme qui porte la culotte. / – Et je suis sûre qu'elle pète pour lui » (PQ, p. 68). Le discours de la Radigond est visible dans la typographie de ses répliques, hérissée d'apostrophes. Mais ces artifices ne produisent pas *d'oralité*. C'est la dynamique dialogique dans laquelle il s'inscrit qui, par contraste et par opposition, le charge d'une fonction populaire. L'examen limité aux échanges entre Nini, Hortense et Magneux suffit à révéler, à partir d'un jeu d'oppositions, un système de coordonnées idéologiques et linguistiques qui les encadre et les détermine.

23. Cette « séparation entre morphèmes et sémantèmes » (Vendryes) est analysée par Léo Spitzer dans son célèbre article, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *Le Français moderne*, 1935, repris dans *Louis-Ferdinand Céline II, Cahiers de l'Herne*, n° 5, 1965, p. 153-164.

La norme pose un langage correct et châtié. L'adaptation aux réalités de l'existence valorise les attitudes de résignation et de conformité à l'ordre immuable du monde. Rébellion, affirmations contestataires posent des ruptures qui trouvent à s'exprimer dans les incorrections et les vulgarités. Mais si tous les personnages parlaient comme la Radigond, ces ruptures ne seraient en rien décelables. Recourant parfois au langage de la résignation face à un Magneux rebelle, mais résolument contestataire ou face à une Hortense trop conformiste, la Radigond ruine bien souvent la parole des autres, et selon des modalités différentes.

<p>Langage</p>	<p>Fautif <i>vs</i> Correct Vulgaire <i>vs</i> Châtié</p>
<p>Attitudes</p>	<p>Rebelle <i>vs</i> Résigné Contestataire <i>vs</i> Conformiste</p>

Sa « postiche » ses « tirades » et « diatribes » font la joie de son entourage qui se protège d'elle par l'ironie. Sa parole, tour à tour confrontée à celle de son ennemi-complice et à celle de sa trop pusillanime confidente, l'impose comme sujet *énergumène*, possédé, au sens littéral, et dont la singularité esquisse – la modélisant plutôt qu'elle ne la mimétise – la présence d'une voix réfractaire et originale.

« Les gros mots » : *Le Feu* d'Henri Barbusse

PHILIPPE BAUDORRE*

J E VOUDRAIS revenir sur la place que *Le Feu* d'Henri Barbusse¹, prix Goncourt 1916, (mais on pourrait étendre certaines remarques à d'autres romans de guerre, notamment à *Gaspard* de René Benjamin, prix Goncourt 1915) occupe dans l'histoire de ce sujet qui nous rassemble, l'histoire des rapports entre roman et « voix du peuple », ou pour être plus précis dans la lecture qu'on a proposée de cette histoire, des ruptures ou des continuités qui la caractérisent. Parmi ses moments forts, l'avènement du « roman parlant », que Jérôme Meizoz, dans une thèse qui fait aujourd'hui référence, situe au début des années trente :

Jusqu'aux années 1930, donc, une tendance à ce que je nommerai un « cloisonnement des voix » sépare le discours familier du littéraire : le récit se donne en français national, alors que les dialogues des personnages transposent à leur gré des formes orales socialement marquées².

Nelly Wolf confirme dans ses analyses ce cloisonnement linguistique et y voit l'expression d'un net cloisonnement sociologique :

* Professeur à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.

1. « Les gros mots » est le titre du chapitre XIII du *Feu*, dont cette communication est un commentaire. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à l'édition du Livre de poche.
2. Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève, Droz, 2001, p. 23.

C'est en suivant la voie traditionnelle que la plupart des auteurs exposent sans la trancher la question du dualisme définitionnel attaché aux classes populaires. Le style narratif, composé en français national, représente et constitue alors dans la langue la communauté nationale, tandis que les paroles des personnages, censées charrier et reproduire des idiomatismes populaires, désignent le peuple en tant qu'être séparé³.

Elle ajoute dans une très belle formule : « La langue parlée et la langue du peuple [...] pénètrent dans le roman entre guillemets⁴. » Comme, avant eux, Catherine Rouayrenc dans une thèse pionnière, *Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*, ils font de la « division des tâches énonciatives » leur critère principal : dans le système ancien cette division est maintenue, avec le « roman parlant » des années trente, elle est abolie.

Tout change en effet avec Ramuz, Céline ou Giono. Avant eux, par exemple chez Zola, « la parole de la rue reste l'objet d'un discours littéraire qui l'englobe. Elle n'atteint pas à une position autonome d'énonciation⁵ ». Alors que le narrateur lettré ne pouvait être confondu avec le personnage populaire, désormais, ils ne font plus qu'un. Même si Catherine Rouayrenc fait débiter son étude à 1914, le roman de guerre, et notamment le plus lu de tous, *Le Feu*, n'apparaît donc pas à ces auteurs comme un point de départ mais plutôt comme l'exemple extrême d'une dichotomie qui trouvait là sa limite. Certes, reconnaît Meizoz, « Barbusse a poussé très loin l'intrusion de la langue dite populaire », mais précise-t-il, « sans transgresser toutefois le principe de cloisonnement énonciatif⁶ ». Nelly Wolf est plus sévère : « Cette dichotomie de la voix du récit et de celle des personnages trouve son point d'expression le plus achevé, et aussi le plus absurde, dans le roman d'Henri Barbusse, *Le Feu*, où le narrateur s'exprime dans un français cultivé, académique, tandis que la parole des soldats, placée entre guillemets, est une transcription du français oral et populaire⁷ ».

Paradoxalement, le succès populaire de ce roman et son influence sur les romanciers de l'entre-deux-guerres repose en grande partie sur les effets de langue. L'impression d'authenticité qu'ont ressentie les premiers lecteurs ne

3. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman, de Zola à Céline*, PUF, 1990, p. 34.

4. *Ibid.*, p. 154.

5. Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 23.

6. *Ibid.*

7. Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 154.

provenait pas essentiellement des descriptions ou des récits de la vie dans les tranchées mais de la place occupée par la langue des poilus. Et Céline expliquera en permanence sa dette envers Barbusse par son travail sur l'oralisation⁸.

Je voudrais donc partir de ce paradoxe et de cette question : pourquoi un roman qui est – ou serait – resté fidèle au modèle ancien, celui du “cloisonnement énonciatif”, celui de la séparation étanche entre le récit en “français national” et des dialogues en langue populaire, a-t-il été perçu par ses premiers lecteurs puis par des écrivains comme une révélation et une rupture ? En d'autres termes : peut-on, lorsqu'on réfléchit aux rapports entre roman et voix du peuple et qu'on essaie de retracer leur évolution, retenir comme unique critère le dispositif énonciatif en minimisant les effets de lecture de ce dispositif ?

*

Pour répondre à ces questions, je propose de relire le chapitre XIII du *Feu*, intitulé « Les gros mots ». Le dialogue qui constitue l'essentiel de ce bref chapitre est précédé d'une introduction à la première personne :

Barque me voit écrire. Il vient vers moi à quatre pattes à travers la paille, et me présente sa figure éveillée, ponctuée par son toupet roussâtre de Paillasse, ses petits yeux vifs au-dessus desquels se plissent et se déplissent des accents circonflexes. Il a la bouche qui tourne dans tous les sens à cause d'une tablette de chocolat qu'il croque et mâche, et dont il tient dans son poing l'humide moignon.

Il bafouille, la bouche pleine, en me soufflant une odeur de boutique de confiserie. (p. 221)

Débute alors un dialogue entre le narrateur et le soldat Barque qui l'interpelle :

– Dis donc, toi qui écris, tu écriras plus tard sur les soldats, tu parleras de nous, pas ?

– Mais oui, fils, je parlerai de toi, des copains, et de notre existence.

– Dis-moi donc... (p. 221)

Nous trouvons ici un exemple très représentatif du « cloisonnement énonciatif » évoqué précédemment. À la langue normée du narrateur, parfaitement représentative d'un français « national », littéraire (introduction) ou

8. « Que lira-t-on en l'an 2000 ? Plus guère que Barbusse, Morand, Ramuz et moi-même, il me semble », lettre d'avril 1949, *Cahiers Céline* n° 7, Gallimard, 1986, p. 389.

oral (dialogue), s'oppose la langue populaire du soldat Barque qui, certes, n'est pas enfermée « à l'intérieur des guillemets », puisque Barbusse n'utilise pas cette ponctuation, mais qui est bien cantonnée au dialogue rapporté, assujettie au niveau premier d'énonciation, celui du narrateur. La distance qui les sépare est, par ailleurs, soulignée par le texte lui-même comme une coupure irréversible, perçue comme un « défaut » :

[...] t'es trop poli!... C'est même un des défauts que j'te connais depuis qu'on s'connaît. Ça, et aussi cette sale habitude que tu as quand on nous distribue de la gniolle, sous prétexte que tu crois que ça fait du mal, au lieu de donner ta part à un copain, de t'la verser sur la tête pour te nettoyer les tifs (p. 222).

Non seulement ce texte confirme les analyses citées plus haut, mais il pourrait en être le symbole, l'illustration, la mise en scène : tout sépare le narrateur, désigné comme « celui qui écrit », et le personnage de Barque, « celui qui parle », qui parle comme les « troufions » et en leur nom. D'un côté l'« homme-main », le scribe, ainsi dépeint : « Il indique de la tête les papiers où j'étais en train de prendre des notes. Le crayon en suspens, je l'observe et l'écoute » (p. 221). De l'autre, le personnage, le poilu, Barque, l'« homme-bouche », celui qui parle et qui mange, qui, selon la description savoureuse citée plus haut, a la bouche pleine de chocolat et de mots, celui qui certes « bafouille » mais dont le balbutiement est aussi odorant et savoureux que l'haleine. C'est bien lui, Barque, l'homme-langage, à la face vive, expressive, « ponctuée » d'un toupet et « accentuée » par les sourcils. Si l'on prend en compte le dispositif énonciatif, nous sommes bien dans ce « cloisonnement », retenu et présenté comme une frontière que *Le Feu* ne franchit pas.

Pourtant, même si elle reste circonscrite à certains éléments du dialogue, la voix du peuple doit s'y faire entendre avec force et fidélité ; telle est la demande expresse de Barque :

– Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose : si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça, tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'is disent et qu'is répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer⁹. Alors, quoi ? Si tu ne le dis pas, ton

9. Dans le manuscrit le texte était : « sans qu'is disent *ou qui répètent "merde" ou "ça m'fait chier"*, et aussi d'autres articles de même prix. » Le texte a été corrigé pour la parution en

portrait ne sera pas r'ssemblant : c'est comme qui dirait que tu voudrais les peindre et que tu n'mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est. Mais pourtant ça s'fait pas. (p. 221)

Le narrateur s'y engage solennellement :

– Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité. (p. 222)

La voix du peuple commande et impose son autorité au narrateur. C'est elle qui mène le dialogue, qui commande (par prétérition « sans t'commander »), qui fixe au personnage du soldat-écrivain une mission perçue comme une audace, voire une transgression :

– Mais, dis-moi, si tu l'mets, est-ce que des types de ton bord, sans s'occuper de la vérité, ne diront pas que t'es un cochon¹⁰ ?

– C'est probable, mais je le ferai tout de même sans m'occuper de ces types.

– Veux-tu mon opinion ? Quoique je ne m'y connais pas en livres : c'est courageux, ça, parce que ça s'fait pas [...] (p. 222)

Par l'intermédiaire de Barque, les poilus, ici les « troufions », les « pauvres ouvriers innombrables des batailles », exigent que leur voix soit enfin entendue et respectée, pour des raisons qui sont ici essentiellement esthétiques, pour que le « portrait » soit « ressemblant », pour qu'« une des couleurs les plus voyantes » ne manque pas au tableau. La voix du peuple se fait forte, s'impose, déborde du cadre dans lequel elle était enfermée. D'une certaine manière elle prend le pouvoir et inverse, à l'intérieur de l'espace romanesque, le rapport de forces. Certes, nous sommes là dans un agencement fictif, dans une mise en scène. Pouvons-nous y voir une allégorie de ce qui se passe à l'échelle plus large de l'œuvre ? Pouvons-nous élargir les orientations suggérées par ce bref chapitre à l'ensemble du roman ?

*

Une lecture plus globale viendrait confirmer l'analyse dont nous sommes partis : contrairement à *La Grande peur dans la montagne*, *Un de Baumugnes* ou

feuilleton. Pour la censure des « gros mots » effectuée par Gustave Téry lors de la parution du *Feu* en feuilletons dans *L'Œuvre*, voir mon livre, *Barbusse. Le Pourfendeur de la Grande guerre*, Flammarion, « Grandes biographies », 1995, p. 134-136.

10. Feuilleton : *que t'es un idiot*.

Le Voyage au bout de la nuit, « récits oralisés » qui inaugurent une nouvelle alliance entre la voix du peuple et le roman, *Le Feu* reste, dans son ensemble, marqué par la séparation entre la voix narratrice et la voix populaire, par une stricte répartition de ces deux voix selon le principe défini plus haut du « cloisonnement énonciatif ». Le narrateur assume dans un français littéraire et selon les codes narratifs du récit réaliste les nombreux fragments narratifs et descriptifs, tel ce début du chapitre XI, « Le chien » :

Il faisait un temps épouvantable. L'eau et le vent assaillaient les passants, criblaient, inondaient et soulevaient les chemins.

De retour de corvée, je regagnais notre cantonnement, à l'extrémité du village. À travers la pluie épaisse, le paysage de ce matin-là était jaune sale, le ciel tout noir – comme couvert d'ardoises. L'averse fouettait l'abreuvoir avec ses verges. Le long des murs, des formes se rapetissaient et filaient, pliées, honteuses, en barbotant.

Malgré la pluie, la basse température et le vent aigu, un attroupement s'agglomérait devant la poterne de la ferme où nous logions. Les hommes serrés là, dos à dos, formaient, de loin, comme une vaste éponge grouillante. Ceux qui voyaient, par-dessus les épaules et entre les têtes, écarquillaient les yeux et disaient :

– Il en a du fusil, le gars !

– Pour n'avoir pas les grolles, i'n'a point les grolles ! (p. 177)

C'est dans le même registre de langue qu'il prend en charge de nombreux discours, comme cette solennelle apostrophe des soldats :

Pauvres semblables, pauvres inconnus, c'est votre tour de donner !

Une autre fois, ce sera le nôtre. À nous demain, peut-être, de sentir les cieux éclater sur nos têtes ou la terre s'ouvrir sous nos pieds, d'être assaillis par l'armée prodigieuse des projectiles, et d'être balayés par des souffles d'ouragan cent mille fois plus forts que l'ouragan. (p. 282)

La langue populaire par contre caractérise les interventions de tous les personnages, à l'exception des représentants de l'arrière (peu représentés) qui s'expriment dans un français normé, étranger, voire exotique pour les soldats, et du caporal Bertrand, personnage très important du livre puisqu'il est désigné constamment comme celui qui détient la sagesse et la vérité. Mais on ne comprend pas l'impact du roman si l'on s'en tient à ce constat trop descriptif. Et c'est pour cette raison que je voudrais suggérer quelques nuances.

Remarquons tout d'abord l'importance quantitative des passages en langue populaire, importance d'autant plus sensible et significative que *Le Feu* n'est pas une œuvre homogène. Si certains passages sont essentiellement consacrés

à des descriptions ou des observations du narrateur, dans une langue donc très littéraire, d'autres sont au contraire très parlants, voire très bavards et l'argot des poilus y domine. Le chapitre II, véritable ouverture du roman des tranchées, donne le ton en faisant alterner les premières évocations du paysage, des portraits très précis des soldats qui composent l'escouade, des commentaires du narrateur, tout ceci en français normé et les premiers dialogues entre les soldats qui émergent des abris. Les mots qu'ils prononcent font tout de suite entendre une langue différente, avec des inflexions fortes :

V'là Volpatte. Ça ira-t-il, Firmin ?

– Ça va, ça va t'et ça vient, dit Volpatte.

Il a un accent lourd et traînant qu'un enrouement aggrave. Il tousse. (p. 30)

Premières expressions pittoresques, premiers mots d'argot (les « gos » pour désigner les poux), premières déformations lexicales :

« [...] Au prochain repos, qu'il m'a dit, va donc faire un tour à la voiture estomalogique. »

– La voiture tomatologique, corrigea Barque.

– Stomatologique, rectifia Bertrand. (p. 33)

L'alternance entre les registres correspond donc aux changements discursifs : les tableaux ou les commentaires sont en français normé, les scènes de vie où abondent les dialogues, en français populaire. Mais le sentiment de « décloisonnement », d'autonomie de la voix populaire est, dans ces passages, très fort car elle s'y déploie sans être encadrée par le discours du narrateur. C'est par exemple le cas au chapitre XXI, « Le poste de secours ». La vue est d'abord mobilisée : le narrateur cherche à s'orienter dans l'obscurité.

Mes yeux s'habituent à la pénombre qui stagne dans la cave, et je discerne à peu près cette rangée de personnages dont des bandages et des emmaillotements tachent pâlement les têtes et les membres.

Éclopés, balafrés, difformes – immobiles ou agités –, cramponnés sur cette espèce de barque, ils figurent, clouée là, une collection disparate de souffrances et de misères. (p. 355)

Puis les premières voix se font entendre – et l'ouïe prend le relais :

L'un d'eux, tout d'un coup, crie, se lève à demi, et se rassoit. Son voisin, dont la capote est déchirée et la tête nue, le regarde et lui dit :

– Quand tu te désoleras !

Et il redit cette phrase plusieurs fois, au hasard, les yeux fixés devant lui, les mains sur les genoux. (p. 355)

Les propos alors s'enchaînent, sur plusieurs pages, sans qu'intervienne le narrateur, si ce n'est pour de brèves touches descriptives, ou pour signaler une brève pause. Dans ces passages – et ils sont très nombreux sur l'ensemble du roman – se construit petit à petit le discours des soldats sur la guerre. Il s'élabore au cours de longs échanges qui ne sont jamais des conflits, des confrontations de points de vue, mais une quête collective de la vérité, chaque voix apportant, offrant à la communauté une expérience, un témoignage ou une vérité provisoire, qui sert de palier, d'étape avant que le dialogue ne reprenne son cheminement vers une révélation finale dans laquelle tous communient. C'est ainsi que le dernier chapitre, « L'aube », progresse lentement, à travers un dialogue fait de reprises (« C'est ça la guerre »), ponctué de nombreux « oui », où chaque réplique ne s'oppose pas à la précédente mais s'appuie sur elle pour aller un peu plus loin dans la réflexion sur le sens à donner à tant de souffrances et de sacrifices. Cette parole collective débouche alors sur le discours du narrateur qui résume et valide la parole des soldats :

Ah ! vous avez raison, pauvres ouvriers innombrables des batailles, vous qui aurez fait toute la grande guerre avec vos mains, toute-puissance qui ne sert pas encore à faire le bien, foule terrestre dont chaque face est un monde de douleurs – et qui, sous le ciel où de longs nuages noirs se déchirent et s'éploient échevelés comme de mauvais anges, rêvez courbés sous le joug d'une pensée ! –, oui, vous avez raison. (p. 430)

Blocs compacts de dialogue en langue populaire, ces passages sont aussi déterminants pour le discours idéologique sur la guerre que construit peu à peu le roman.

*

Cette importance quantitative et l'effet de masse que produisent les longs passages où la langue populaire domine correspondent à la logique d'écriture du *Feu*, au projet artistique qui le sous-tend. Deux petits carnets cartonnés sont conservés au Fonds Barbusse du Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale (NAF 16482, 16483). Ce sont les premiers (et les seuls) brouillons préparatoires conservés, dont les premières pages sont datées d'octobre 1915. On y trouve quelques éléments narratifs (notamment, sous forme de journal, les premiers éléments du « Portique »), quelques « choses vues », brèves esquisses de paysage ou de scènes ; on y trouve surtout des propos entendus et notés, peut-être sur le moment, probablement de mémoire, où dominent les expressions pittoresques, imagées, dont voici quelques exemples :

Leurs batteries de 6 on s'en fout (biffé)

L'embusqué. « Il était bien habillé. Il était propre, il avait des bottines. Il marquait mal, quoi ! »

Faut pas ébruéter la chose

QQ' chose de réussi : « à la coque »

Carrer = cacher. on avait carré tous les... à café

Riper, se hâter. Il ripe. Il se barre en ripant.

Alors, ça va durer jusqu'à la Saint-Galmier ?

Se refaire la cerise

Bec de puce – saucisse à pattes – pou volant – face de noix Peau d'hareng – fil à trous – nez d'âne – enfant de cochon – vieille noix – face de poupard – face de crêpe – bec de moule – peau d'crachat – face de fesse – affreux pou – peau d'derrière – peau d'manche – manche à couilles

Paradis appelait toujours : plus il devient ramolli, plus il devient dur

Certaines de ces expressions ont été biffées au fur et à mesure qu'elles entraient dans la composition du texte. Mais les lettres envoyées à son épouse témoignaient déjà de l'intérêt de Barbusse pour le bain linguistique dans lequel il se trouvait plongé, pour les expressions qu'il entendait en permanence autour de lui. On peut dire que le moteur de son écriture est là, dans la force expressive de ce langage, sa créativité, ses inventions inattendues, dans la conviction aussi qu'il ne parviendrait à transmettre une partie du vécu des soldats que s'il parvenait à reproduire, tout en la transposant, cette langue qui les constitue et les isole. Si l'on observe le premier texte publié qui est à l'origine du projet qui deviendra par la suite *Le Feu*, les « Lettres du front », et qui est antérieur aux carnets évoqués puisqu'il paraît dans *L'œuvre* entre le 21 et le 25 septembre 1915, on constate que la voix des soldats y est présente mais au second plan. Les expressions pittoresques, argotiques, familières, restent très encadrées par le discours du narrateur. Les éléments narratifs et surtout descriptifs dominant, constituant très clairement l'embryon de deux chapitres du futur roman : le chapitre II, « Dans la terre », et le chapitre XIX, « Bombardement », c'est-à-dire, grossièrement, le début et la fin. *Le Feu* va s'écrire dans l'intervalle, essentiellement par le développement des passages dialogués. Cette logique de composition, que je propose comme une hypothèse puisqu'on ne dispose pas des brouillons mais seulement de tapuscrits ou de copies manuscrites d'un texte déjà très avancé, me paraît confirmée par le fait que de nombreux dialogues composés ont été ensuite éliminés de la version publiée, comme si cette matière romanesque-là était devenue trop abondante et envahissante.

Enfin, on trahirait le roman si on laissait croire que cette très présente parole des soldats avait pour seule fonction de rapporter des commentaires, des réflexions, des conversations. Il faut rappeler le transfert permanent vers les personnages de fonctions naturellement assumées par le narrateur : la description ou la narration. Ce n'est certes pas une innovation, mais cela accroît considérablement la place et l'importance de la parole populaire dans le roman ; cela contribue surtout très fortement au « décloisonnement » qui constitue le cœur de notre réflexion. Au chapitre VIII, le soldat Eudore revenant de permission rencontre quelques camarades. Ils l'envient d'avoir pu revoir sa femme, mais Eudore les détrompe :

– Ma femme, je l'ai vue, bien sûr, mais une petite fois seulement. Y a pas eu plan d'avoir mieux. C'est pas d'veine, j'dis pas, mais c'est comme ça. (p. 141)

Comme ils s'étonnent, il leur raconte comment s'est déroulée sa permission. Jusqu'à la fin du chapitre, le narrateur principal devient Eudore. Lors de ce colloque, Jérôme Meizoz rapportait cette réflexion de Ramuz, qui annonçait le « récit oralisé » :

Mais si l'auteur, c'est ce que je me disais, partait du dialogue, si c'était le dialogue qui, au contraire, donnait le ton : s'il réussissait à transposer dans le récit les caractéristiques du dialogue.

On sait ce que cette intuition va donner dans l'œuvre de Ramuz. Mais n'est-ce pas ce qui déjà se produit lorsqu'Eudore raconte, dans sa langue, sa permission, lorsque Volpatte rapporte son bref séjour à l'arrière (chapitre IX, « La grande colère ») ou Poterloo son incursion au-delà des lignes pour retrouver sa femme (chapitre XII, « Le Portique ») ?

Il en est de même pour la description. Le chapitre XIV, « Le barda », est un long et très complet inventaire de tout ce que le soldat transporte en permanence avec lui, introduit par cette remarque : « J'épèle de l'œil l'abondante exposition » (p. 224). Mais cet inventaire est mené à plusieurs voix. Le soldat Volpatte prend très vite le relais du narrateur : « Voyant que j'inspecte en détail sa fortune personnelle, Volpatte m'aide à identifier certains articles » (p. 225). La description se poursuit alors, mais dans un autre registre de langue : « Et ici, c'est les papyrus. Tu parles d'une biothèque » (p. 225). Ce que le narrateur traduit aussitôt : « Il y a en effet, dans l'étalage des objets issus des poches de Volpatte, un étonnant amoncellement de papiers ». Barque, Tirloir, les autres soldats de l'escouade interviennent tour à tour pour commenter leur propre « barda ». Le narrateur ne les interrompt, brièvement, que pour marquer la progression du texte (« Après l'inspection et le remplissage des poches, c'est au

tour des musettes, puis des cartouchières, et Barque disserte sur le moyen de faire entrer les deux cents cartouches réglementaires dans les trois cartouchières», p. 235) et cède la parole à l'escouade pour une série d'interventions qui s'ouvrent toutes par un « Moi » très appuyé. La visite guidée et commentée, topos du récit réaliste, est ici essentiellement prise en charge par la « voix du peuple », qui restitue à cet inventaire la valeur qui est prépondérante, la valeur subjective d'appartenance, d'appropriation d'objets, en eux-mêmes indifférents, par leurs utilisateurs.

L'autre fonction traditionnelle du narrateur, la fonction de commentaire, est aussi régulièrement confiée à la « *vox populi* ». Le passage politiquement le plus sensible du *Feu*, « Argoval », chapitre X, en est un exemple très représentatif. Ce bref chapitre aborde un thème qui va devenir central dans l'histoire des représentations de la Grande guerre et donc de sa « mémoire », celui des fusillés pour l'exemple¹¹. Le narrateur est entraîné par le sergent Suilhard qui le conduit dans un champ où s'est déroulée une exécution « pour l'exemple », et qui en porte encore la trace :

Un piquet très bas – un mètre à peine – était planté à quelques pas de la haie, faite à cet endroit de jeunes arbres.

– C'est là, dit-il, qu'on a fusillé le soldat du 204, ce matin. (p. 175)

Le narrateur ne raconte pas la scène de l'exécution à laquelle il n'a pas assisté ; c'est Suilhard qui en donne un récit très sobre. Quant au commentaire, il est confié à un groupe de soldats encore présent sur les lieux. À la façon d'un chœur, leur discours prolonge et commente le récit de Suilhard, sans aucune intervention du narrateur. Que dit ce « chœur des soldats » ? Il exprime d'abord sa solidarité avec le condamné et s'identifie à lui : « C'était pas un bandit ; c'était pas un de ces durs cailloux comme tu en vois. Nous étions partis ensemble. C'était un bonhomme comme nous, ni plus ni moins [...] ». Il souligne la représentativité de cet événement précis, qui condense à lui seul toutes les actions de même ordre : « Y a tout eu », « depuis A jusqu'à Z ». Mais surtout, il a le mot de la fin, dans une formule qui peut paraître neutre ou ambiguë, qui justifie une nouvelle fois l'exécution, tout en attribuant cette justification à l'autorité (le sergent, mais un autre que Suilhard) et en la maintenant ainsi à distance : « Ça s'comprendrait pas [...] s'il n'y avait pas cette chose de l'exemple que disait le sergent ». Enfin, il conclut, non par une parole mais par des traces écrites, « des inscriptions et des protesta-

11. Je renvoie à l'ouvrage de référence sur la question : Nicolas Offenstadt, *Les Fusillés de la Grande guerre et la mémoire collective*, Odile Jacob, 1999 [réédition Odile Jacob poches 2002] et tout particulièrement à sa bibliographie.

tions», et notamment celle-ci : «À Cajard, mobilisé depuis août, la France reconnaissante», qui rend hommage au fusillé au nom de tous ceux qui ne sont pas présents sur les lieux, de la foule anonyme des combattants. Le texte n'est donc ni un récit ni une description directe de l'exécution par le narrateur, mais un commentaire *a posteriori* et à plusieurs voix, un montage de discours, mais de discours « populaires ». Au rituel imposé par l'institution militaire, à la voix officielle, les poilus représentés ici opposent leur propre rituel, moins formel (« gribouillés ») mais tout aussi solennel, en leur nom et au nom de la patrie. Cet hommage est, à un autre niveau, redoublé par le récit qui est, lui aussi, « inscription » de l'événement et « protestation ». Alors que la condamnation et l'exécution sont des marques d'infamie, le récit est en lui-même une réhabilitation ; alors qu'ils sont gestes d'exclusion, il est une forme de réintégration dans la communauté des combattants : « C'était un bonhomme *comme nous*, ni plus, ni moins », tel est le verdict de la base. Le récit s'érige en contre-procès et en contre-rituel. C'est une parole qui absout. Déléguer, comme ici, la fonction de narration, de description et surtout de commentaire à la voix collective des soldats, dépasse le simple cadre esthétique et revêt une signification politique. Cette voix ne se démarque pas seulement de la voix officielle, elle la reprend et la dénonce. Ainsi cet autre fragment de dialogue à propos des embusqués :

– Tu dis qu'y en a des cent mille, peau d'mouton, railla Barque. Eh bien, en 1914, t'entends bien ? Millerand, le ministre de la Guerre, a dit aux députés : « Il n'y a pas d'embusqués ».

– Millerand, grogna Volpatte, mon vieux, je l'connais pas, c't'homme-là, mais s'il a dit ça, c'est vraiment un salaud ! (p. 168)

Cette voix du peuple, constamment valorisée dans le roman, y est donnée comme la voix de la vérité. Elle s'oppose à la voix du mensonge, de la trahison, celle des « gens » de l'arrière, les profiteurs, les embusqués, les journalistes, dont les propos sont caricaturés, parodiés, dévalorisés. Comme dans ce passage où les poilus voient venir vers eux « Des civelots avec des officiers d'état-major » (p. 62). Débute alors un dialogue savoureux :

– Ah ! ah ! fait le premier monsieur, voilà des poilus... Ce sont de vrais poilus, en effet.

Il s'approche un peu de notre groupe, un peu timidement, comme au Jardin d'Acclimatation, et tend la main à celui qui est le plus près de lui, non sans gaucherie, comme on présente un bout de pain à l'éléphant.

– Hé, hé, ils boivent le café, fait-il remarquer.

– On dit le « jus », rectifie l'homme-pie.

– C'est bon, mes amis ? (p. 63)

Le clivage linguistique est plus que social : il est politique. La position du narrateur est alors déterminante et le chapitre que nous avons cité en référence le dit clairement : il ne parle pas la même langue que les soldats (« Tu es trop poli »). Mais il devra, lorsqu'il écrira, respecter cette langue ; et contrairement à ceux qui s'approprient abusivement une langue qui ne peut pas être la leur, lui en a le droit. Car, tout différent qu'il est, il fait partie de l'escouade. Le chapitre « Les gros mots » dit à la fois une irréductible différence, d'éducation, d'origine, de formation et une communauté d'expérience : « je parlerai de toi, des copains et de notre existence ». Complexité, ambiguïté, que nous retrouvons tout au long de l'œuvre mais qui est dominée ou résolue par le sentiment de la fusion, de l'« amalgame » :

Je vois des ombres émerger de ces puits latéraux et se mouvoir, masses énormes et difformes : des espèces d'ours qui pataugent et grognent : c'est nous. (p. 29)

Dès cette phrase qui se situe au tout début du chapitre II, le narrateur est à la fois observateur et fragment de cette masse observée. Le « nous » domine tout ce long chapitre 2, comme le montre l'amorce de plusieurs paragraphes significatifs : « Nos âges ? Nous avons tous les âges. / Nos races ? Nous sommes toutes les races. / Nos métiers ? Un peu de tout, dans le tas ». Toutes ces remarques conduisent à cette observation : « Oui, c'est vrai, on diffère profondément. Mais pourtant on se ressemble » (p. 43). Et cette identité nouvelle se forge dans et par la langue : « Le même parler, fait d'un mélange d'argots d'atelier et de caserne et de patois, assaisonné de quelques néologismes, nous amalgame, comme une sauce, à la multitude compacte d'hommes qui depuis des saisons, vide la France pour s'accumuler au Nord-Est » (p. 43). La langue « amalgame » les poilus et exclut ceux qui ne partagent pas leur vie. S'approprier, par la lecture, la langue des combattants, c'est accéder au plus intime de leur expérience. Tel est le principal effet de ce roman.

*

Je suis donc tenté de voir dans ce chapitre XIII du *Feu* une scène emblématique marquant l'émergence du « roman parlant ». L'homme du peuple, Barque, confie au narrateur-écrivain une mission esthétique et politique : pour parler de nous comme il convient, tu dois parler comme nous, respecter notre langue, cette langue niée, détournée ou récupérée par le discours de l'arrière. La voix populaire revendique sa place, veut envahir l'espace romanesque, en prendre possession. Avec l'accord et la complicité active du narrateur, elle y parvient. « Celui qui parle » dicte sa loi – et son texte – à « toi qui

écrits». Ne prendre en compte que la structure énonciative du *Feu* ne permet pas d'en comprendre l'impact. La puissante impression d'oralité tient à l'importance quantitative des passages en langue populaire, à leur rôle dans la dynamique d'écriture et de composition mais aussi à l'appropriation des principales fonctions discursives : décrire, raconter et commenter. Ce chapitre met en scène un pacte, un accord, un contrat : l'écrivain accepte de se faire la « voix du peuple » – et le personnage devient à son tour porte-parole d'un projet esthétique : un réalisme qui ne serait pas simple représentation du réel mais tissage de discours et qui ferait de la restitution de la voix son principal enjeu.

Le parler du peuple dans les romans d'Aragon : entre « morale du langage » et carrefour démocratique

CORINNE GRENOUILLET et PATRICIA PRINCIPALI*

DANS *Les Communistes*, au moment où les Allemands pénètrent dans le pays des mines en mai 1940, un officier, militant communiste, surprend les propos tenus par un autre soldat :

Comme une voix familière, non le timbre, mais les mots. Nous autres, nous connaissons cela. Rare qu'on se trompe. Le vocabulaire, et puis ce qui est dit. Même si cela n'a rien à voir directement avec la politique. La morale du langage pour ainsi dire.

Les Communistes, V**, XX, p. 900¹

Ce « nous autres » formule l'idée d'une communauté de militants communistes qui se reconnaissent entre eux, par leur façon d'être et surtout par leur langage : *Même si cela n'a rien à voir avec la politique*. Quant à la « morale du langage », elle est la posture éthique d'une grande partie des personnages populaires chez Aragon.

* Respectivement Maître de conférences à l'Université Marc Bloch – Strasbourg II et Professeur agrégée à l'IUFM de Créteil.

1. *Les Communistes: février 1939-juin 1940*, version originale de 1949-1951. Introduction et dossier par Bernard Leuilliot, Stock, 1998. Nous nous référerons à cette édition en indiquant dans l'ordre, – comme pour nos autres références – la partie (ici : V**), le chapitre (ici : XX) et la page (ici : p. 900). Autres éditions utilisées : *Les Beaux Quartiers* (1936), « Folio » ; *Aurélien* (1945), « Folio » ; *Les Voyageurs de l'impériale* (1947), « Folio » ; *La Semaine sainte* (1958), Gallimard (NRF) ; *Le Mentir-vrai* (1980), « Folio ».

Le peuple ne constitue pas la part la plus importante du personnel romanesque du *Monde réel*, encore moins des romans ultérieurs d'Aragon². Nous avons déjà mis en évidence, ailleurs³, la corrélation entre l'engagement politique d'Aragon et sa représentation des personnages populaires.

Pourtant, il serait faux d'imaginer l'univers du *Monde réel*, l'essentiel de notre corpus, comme uniquement habité par cette morale. En effet, d'autres voix populaires s'expriment, en dehors d'elle et font de cet univers romanesque un « carrefour démocratique », à l'image d'une scène importante de *La Semaine sainte*. Mais ce « carrefour » est aussi pour nous une métaphore du travail du romancier. La question de la voix populaire dépasse en effet la problématique politique pour nourrir, plus globalement, l'esthétique romanesque d'Aragon.

Une voix militante

Le peuple est fréquemment l'objet d'une représentation investie par l'hagiographie militante. Rien d'étonnant, dès lors, que sa « voix » fasse entendre une « bonne parole » véhiculant le point de vue politique défendu par Aragon dans ses romans à thèse du *Monde réel*.

Cette « bonne parole » est celle des passeurs, c'est-à-dire des initiateurs politiques⁴ ou des initiateurs à l'histoire du peuple. Les exemples seraient légion, nous choisissons d'en développer un seul. Dans *Les Beaux Quartiers*, Armand Barbentane se rend à un meeting socialiste contre la loi des trois ans en mai 1913. Il entend la foule chanter d'une seule voix le célèbre « Hymne au XVII^e »⁵, dont plusieurs vers sont cités dans le roman. Cette chanson, qui

-
2. Plus que dans la peinture de personnages populaires, l'écrivain se sent à l'aise dans celle des classes moyennes, des petits bourgeois (Mercadier et sa famille; Barbentane), immigrés (Catherine), bourgeois et grands bourgeois des beaux quartiers (Diane de Nettekourt, Aurélien, les Wisner, d'Aigrefeuille et Quesnel)...
 3. Corinne Grenouillet et Patricia Principalli, « Le peuple d'Aragon », à paraître dans *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 11 : *Aragon politique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.
 4. Ce que Victor est pour Catherine dans *Les Cloches de Bâle*, Joseph Gigoix pour Cécile Wisner et Raoul Blanchard pour Jean de Moncey dans *Les Communistes*, le Commandant Degeorge pour Géricault dans *La Semaine Sainte*...
 5. Le refus du dix-septième régiment d'infanterie de réprimer la révolte des viticulteurs du Languedoc, à Béziers en 1907, est immédiatement devenu, dans l'imaginaire populaire et socialiste, un symbole de la fraternisation possible de l'armée avec le peuple; une chanson fut tirée de l'événement, « Hymne [ou Gloire] au 17^e », par Gaston Brunschwig, dit Montéhus [1872-1952], un chansonnier de l'époque qui paraissait sur scène dans le costume de l'ouvrier 1900 et auquel le passage des *Beaux Quartiers* fait référence.

constitue un intertexte récurrent dans la littérature du peuple de Zola à Céline comme l'a noté Nelly Wolf⁶, permet de mettre en lumière l'espoir révolutionnaire d'une fraternisation possible entre ouvriers et soldats... Or la manière dont le texte y fait référence permet d'opposer l'ignorance d'Armand à la sagacité d'un vieil ébéniste du quartier Saint-Fargeau, dépositaire d'une mémoire collective, qui se fait l'instructeur du jeune bourgeois. C'est en effet le vieil ouvrier qui lui explique le sens de l'Hymne et qui en commente la valeur symbolique :

le vieil ouvrier disait la légende d'hier, l'histoire, simple comme l'Épinal, de la révolte des soldats qui n'ont pas voulu tirer sur le peuple, il chantonnait en parlant les mots directs et romantiques de l'hymne, il disait le nom des gens, les dates, les villes. Il racontait l'incendie de la préfecture... les troupes campées dans les rues... Les soldats...

Les Beaux Quartiers, «Paris», XXIX, p. 435-436

L'utilisation ici du discours narrativisé autorise un lyrisme dans lequel s'entend la voix politique du narrateur... Le sens de la rencontre entre Armand et l'ébéniste est explicite, renforcé plus loin par le discours direct : « C'est [...] qu'à nous, c'est ça notre histoire ». Le peuple connaît son histoire et, seul, est en mesure de la transmettre.

L'évidente supériorité d'un peuple militant, qui détient le sens de l'Histoire, éclate dans ce passage que de nombreux autres, dans *Les Cloches de Bâle* ou *Les Communistes*, pourraient confirmer. Pour le dire rapidement, les "idées" politiques défendues par la voix de ce peuple relèvent toutes d'une vision et d'une interprétation "communistes" ou du moins "ouvrières" des événements historiques et sont de toute évidence des relais des options politiques de l'auteur.

Dans *Les Communistes*, cette morale du langage est généralement rattachée à une culture commune : si les militants parlent dans un bel unisson politique, c'est qu'ils ont été formés à la même école, que leurs références sont identiques. Aragon s'emploie à mettre en scène, à travers la voix de ses personnages, cette culture *ouvrière* ou *communiste*. On citera l'exemple d'un jeune militant de quinze ans, qui surprend parmi les réfugiés de Lille, en juin 1940, de « drôles de gens » dessinant des croix gammées sur les murs :

Une femme belge [...] interrogée par lui, répondit : « Tu sais donc pas ? Ça est des rexistes ».

6. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1990.

Il y avait là Titine, qui s'est intéressée tout de suite. Quoi c'est les rexistes. Hippolyte a quinze ans, et il était déjà des Jeunesses. Il lisait *L'Avant-garde* et *L'Huma*. Pour lui, tout le monde sait ce que c'est, les rexistes. Mais quand il s'agit d'expliquer!

Les Communistes, V**, XXIX, p. 987

Si *pour lui, tout le monde sait ce que c'est les rexistes*, c'est qu'Hippolyte imagine les autres à l'image des communistes, grands lecteurs de la "littérature" du Parti... Or Aragon montre bien que ses personnages militants se distinguent par leur « encyclopédie » (au sens d'U. Eco⁷), leur culture politique et leurs certitudes concernant le sens de l'Histoire; l'« intertexte doctrinal », selon l'expression de Susan Robin Suleiman⁸, est exhibé, qu'il s'agisse de *L'Avant-garde* et de *L'Huma* comme dans l'exemple ci-dessus. Rien d'étonnant dès lors que les lecteurs réels, lorsqu'ils étaient communistes, se soient reconnus à l'époque dans cette peinture valorisante de militants que leurs connaissances, leur culture et leur savoir présentent comme d'incontournables "référénts" politiques pour leur entourage.

Enfin, la voix militante (particulièrement communiste) laisse entendre une connivence liée à cette culture; connivence entre les personnages, mais aussi connivence que l'auteur cherche à établir, par-dessus la tête de ses créatures, avec le lecteur, notamment au travers de l'expression satisfaite et redondante de la supériorité de l'homme communiste sur les autres hommes⁹...

La voix militante, singularisée par un discours et une culture communs et qui délimite les contours d'une communauté clairement identifiable, n'est pourtant pas la seule donnée d'une pluralité de voix qu'Aragon s'est attaché à rendre audibles.

Des voix divergentes

Dans notre corpus apparaissent trois mendiants "parlants". Le « curieux et repoussant spécimen humain » que rencontre Barbentane en 1913 dans *Les*

7. Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, coll. « Le livre de Poche, Biblio essais », 1985, chapitre 1.

8. Expression de Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983, p. 73.

9. Un exemple parmi d'autres, ces pensées d'un instituteur communiste, issu d'un milieu populaire: « Nous, seulement, on a appris le sens du monde. On a un but. Eux, pas. » (*Les Communistes*, V, 11, p. 805). Nous soulignons. Le *nous* réunit (les communistes) et exclut (les autres).

10. *Les Beaux quartiers*, « Paris », XIII, p. 332.

Beaux Quartiers est un réactionnaire ex-boulangiste, antisémite, ruiné par le scandale de Panama, féroce anti-peuple, anti-femmes, et violemment anti-Commune¹⁰. Le clochard des *Communistes* qui interpelle Robert Gaillard au bord de la Seine semble être passé directement de la guerre de 1914 où il a été mutilé, à l'état de mendiant¹¹. Son discours, tissé de tournures et de mots populaires, aurait pu se trouver dans la bouche d'un soldat du *Feu* : tous les détails donnés dénoncent l'horreur de la Première guerre et montrent le mépris dans lequel les hommes y étaient tenus. Quant au modèle du peintre Cadamour, dans *La Semaine sainte*, au statut incertain, puisqu'il est à la fois dans l'intimité des artistes et dans la pauvreté de l'exclu, il tient un discours désabusé sur les événements historiques. Les monologues de ces mendiants¹² tiennent plus de l'allocution que de l'interlocution ; le récepteur reçoit une leçon, même si celle-ci n'est pas confirmée par le point de vue du narrateur.

La voix d'un autre type de transfuge social se donne à entendre dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Ernest Pailleron, ancien ouvrier devenu patron, constitue le reflet opposé de ces déclassés : ayant gravi l'échelle sociale au lieu de la descendre, désormais nanti mais ayant connu la vie ouvrière, il monologue (lui aussi) face à son interlocuteur sceptique. S'il met en avant son intelligence, son travail et son sens des opportunités qui lui ont permis d'épouser la fille du patron, il fait preuve d'un cynisme sans état d'âme, au service d'un individualisme revendiqué¹³.

L'*ethos* de ces personnages dessiné dans leur portrait ou les commentaires attribués à une instance relais du narrateur¹⁴ ruinent toutefois la validité et la portée de ce cynisme. Si Aragon s'emploie à faire entendre des voix *déviantes* face aux voix militantes "orthodoxes", il laisse pourtant rarement le lecteur dans le doute sur l'interprétation qu'il convient de mener.

Présents dans *Les Beaux Quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale* et *Les Communistes*, les domestiques parlent peu. Lorsqu'elles s'expriment – ces domestiques sont en général des femmes – c'est souvent la difficulté à maîtriser le langage qui apparaît, qu'Angélique écrive à son amant de manière

11. *Les Communistes*, V*, 17, p. 191.

12. Ils rappellent les soliloques du gueux hugolien, comme dans *L'Homme qui rit*.

13. *Les Voyageurs*, « Fin de siècle », XXV, p. 185.

14. Par exemple voir le portrait de Pailleron (« un regard pas très droit, mais assez indiscret », *ibid.*, p. 182) ou ce commentaire mis au compte de Pierre Mercadier : « C'était drôle : Pierre qui se moquait pas mal des ouvriers de M. Pailleron se sentait de leur côté contre lui. Ça devait être un forban, cet homme-là : sorti de rien, maintenant pourri d'argent. Il avait un préjugé favorable, Pierre, pour les gens qui se ruinent. Un bourgeois comme un autre, ce Pailleron. Pis, parce que de fraîche date » (*ibid.*, p. 185)

phonétique¹⁵, qu'Yvonne, la laveuse de vaisselle du lycée d'Aix soit peu bavarde et dise mal s'exprimer ou que Léontine, la bonne de la pension des *Voyageurs*, «roule un peu les r, et [...] parle lentement¹⁶». Loin de la facilité de ceux dont le langage est un bagage naturel, les domestiques l'utilisent peu et d'une manière qui les signale comme différents. Ce qu'ils expriment n'a rien de revendicatif, d'ailleurs. Ainsi, les voix domestiques, marginales et marquées, traduisent surtout la soumission à un ordre social injuste qui les prive de parole, et ce faisant, de pouvoir car, à la différence des voix militantes, elles ne sont pas issues d'une prise de conscience de cette injustice.

Chacune d'entre elles a un rôle particulier, mais toutes convergent pour former un tableau complet de situations que le lecteur ne peut que rejeter, à l'instar du personnage principal du roman.

Plus que de l'observation sociale ou de l'idéologie, certaines voix populaires sont, de toute évidence, issues de la littérature, en particulier celles de la concierge et de la prostituée.

Mme Duvine, la femme de ménage d'Aurélien dans le roman éponyme, se caractérise par un bavardage incessant, que traduit l'emploi presque systématique d'un discours direct marqué par le registre familier et populaire¹⁷. Son caquetage superficiel est un des traits caractéristiques de la concierge populaire, type littéraire encore vivace dans la littérature romanesque de la première moitié du xx^e siècle qu'Aragn réactive. La prostituée, elle, relève essentiellement d'une représentation réaliste ou naturaliste¹⁸, à laquelle s'apparentent les bordels des *Beaux Quartiers* et des *Voyageurs*. Les filles y parlent peu et de manière anodine, hormis Carmen qui monologue assez longtemps sur la difficulté du «tapin», les longues attentes, les «flics», la bizarrerie de certains clients (*Les Beaux Quartiers*, «Paris», XXXI)...

D'autres personnages féminins, bien qu'issus du peuple, ne sauraient se réduire à une caractérisation populaire, en particulier Carlotta dans *Les Beaux Quartiers*, Francesca et Dora dans *Les Voyageurs*.

Carlotta constitue une des *faïlles* la plus spectaculaire du roman à thèse¹⁹. Or sa *voix* est l'objet d'un commentaire remarquable :

15. «Deux mains seuleman, hi va anwill. Grosse bize a mon Pierrot. – Angélique.», *Les Beaux Quartiers*, «Sérianne», XIII, p. 138.

16. Respectivement dans *Les Beaux Quartiers*, «Paris», XXI, p. 383 et p. 384 et *Les Voyageurs de l'Impériale*, «Vingtième siècle», XXI, p. 581.

17. Par exemple: «Où j'ai-t-il la tête, bon sang...», XXVII, p. 232.

18. Cf. Maupassant dans «La maison de Madame Tellier».

19. Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 242.

Elle avait été malheureuse à Marseille, à cause d'un homme, un forain. Il brisait le fer entre ses dents. « Et les femmes entre ses cils... » Edmond se fit répéter cette dernière phrase qu'il n'avait pas bien comprise. Langage acide que celui de cette délicieuse et provocante fille, où le lyrisme frisait perpétuellement les poncifs des chansons de deux sous, mais que rompait soudain une expression vulgaire, amère, comme un mégot craché : « Ah ! dit-elle, les hommes, vous ne savez pas ce que c'est que d'avoir roulé ses fesses... » Et puis un petit rire perlé de jeune fille mondaine, qui vient de risquer un mot dont elle n'est pas sûre.

Les Beaux Quartiers, « Paris », XXIV, p. 502

L'ambiguïté du personnage est dupliqué par la complexité et l'hybridation d'un langage qui ne se laisse réduire à rien de connu. Ce passage révèle combien l'écrivain s'ingénie et à individualiser la voix de ses personnages populaires et à constituer en thème la question de la voix.

On peut même faire l'hypothèse que l'hybridation du langage de Carlotta reflète un aspect de la prose aragonienne, qui sait à merveille associer les tons les plus divers, en puisant aussi bien dans les chansons ou la voix populaire que dans les références les plus contrastées (littéraires, mythiques, politiques ou historiques) et les mariant dans un lyrisme somptueux.

Dans *Les Voyageurs*, Pierre Mercadier rencontre Francesca, fille d'un quartier pauvre de Venise. Elle porte un regard lucide mais placide sur sa vie et celle des enfants mendiants qui harcèlent Mercadier : « Il faut nous pardonner, monsieur, ces enfants sont mal élevés, mais c'est pauvreté²⁰... » Menant une existence misérable, Francesca est une jeune fille bilingue au langage étonnamment châtié, voire archaïque. Or si le personnage appartient bien au peuple, son aventure avec Mercadier, proprement romanesque, réactive explicitement les schémas du mélodrame. Il représente une dimension tout autre de la voix du peuple, irréductible à la seule démonstration.

Mais le personnage sans doute le plus surprenant et le plus attachant est Dora²¹, la tenancière des Hirondelles. Son rôle excède très largement la peinture réaliste d'un personnage de maquerelle. Ce personnage très peuple dont la voix singulière se mêle à la narration qu'elle colore de propos familiers²², échappe, tout comme Carlotta et Francesca, à une quelconque démonstration.

20. *Les Voyageurs de l'Impériale*, « Deux mesures pour rien », « Venise », p. 380.

21. Voir Corinne Grenouillet, « Le roman de Dora » dans *Huit études sur Les Voyageurs de l'impériale*, éd. du Temps, 2001, p. 87-95.

22. Voir les nombreuses inflexions dues au personnage (p. 508-509).

Un écrivain face au langage

Qu’Aragon réfléchisse en écrivain à la voix du peuple, et qu’il l’envisage d’abord en terme de “langage”, rien ne le montre mieux que tous les passages méta-réflexifs de son œuvre : dès *Le Monde réel*, l’écrivain met un soin tout particulier à caractériser et à juger la voix de ses personnages. Nous en avons évoqué un exemple avec Carlotta. Mais comment introduit-il la voix du peuple dans sa prose ?

Dans les romans qui nous ont intéressés en priorité (soit *Le Monde réel*), mais aussi dans ceux de la dernière période, la voix du peuple est tributaire d’un parti pris de réalisme, dont Aragon n’a cessé de se réclamer. Nous regarderons en particulier l’utilisation par Aragon des patois et des parlers régionaux.

Dans *Les Communistes*, nombre de chapitres du dernier volume se déroulent dans le pays des mines envahi par l’armée allemande (juin 1940) ; c’est là « le pays de Maurice », c’est-à-dire de Thorez (V**, XXIII, p. 931). Tous les personnages du cru s’expriment dans « le parler de ch’nord » (V**, XXII, p. 911), où, selon un personnage, « une chatte civilisée ne reconnaîtrait pas ses petits » (V**, XVI, p. 853) ; par souci de réalisme moins que par goût du pittoresque linguistique, Aragon s’emploie donc à restituer en langage ch’ti, systématiquement, tous les propos de ses personnages en discours direct. Nul besoin de traduction, même si le lecteur doit parfois s’y reprendre à deux reprises pour comprendre²³.

Les personnages ch’ti trop nombreux, Aragon a pris le parti de rendre leurs propos de préférence par le discours indirect libre, qui lui permet de gommer les spécificités syntaxiques et morphologiques du parler du Nord, et d’en conserver quelques mots du lexique, comme *impertupape*, *couques-bagues* ou *bistouille*, qui peuvent faire l’objet d’une modalisation autonymique²⁴.

Ce souci documentaire est au cœur de *La Semaine sainte*, roman pour lequel Aragon a recours à un dictionnaire et à une grammaire²⁵. À l’inverse des

23. « J’avos été vir m’cousine... In passant l’école y a Zante qui m’crie : Tn s’in va ! Mi, j’croyos qu’i volot rire, mais ch’est un raffut dins tout l’quarti » (*Les Communistes*, V**, 16, p. 858).

24. Ex. : « *carrette, comme on dit ici* » (V**, XXIII, p. 926). Sur la modalisation autonymique, voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Larousse, 1995.

25. *Le Glossaire étymologique et comparatif du patois picard*, de l’abbé Jules Coublet et la *Petite grammaire du patois picard*, d’Alcius Ledieu, à partir desquels il a pris de nombreuses notes ; voir « La représentation du Nord dans *La Semaine sainte* : le documentaire au cœur du romanesque », Patricia Principalli, *Aragon et le Nord : Écrire sur un champ de bataille*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

Communistes, il a choisi de traduire la plupart des propos en picard dans des notes de bas de page.

Dans les deux romans où apparaît ce parler populaire patoisant, Aragon ne cesse d'en souligner l'étrangeté pour un locuteur extérieur. Dans *Les Communistes*, le parler ch'Nord est un langage que l'ouvrier parisien ne saisit pas²⁶. Dans *La Semaine sainte*, cette étrangeté est expérimentée par le peintre Géricault, qui, hébergé chez un forgeron de Poix, se trouve tout d'abord confronté à l'hostilité de son garçon de forge... Si Aragon émaille alors sa prose de quelques phrases ou expressions picardes, il prend le parti, comme dans *Les Communistes*, du discours indirect ou indirect libre, qui présente l'avantage de conserver la dimension d'oralisation populaire, sans que le lecteur se sente rebuté par le caractère "étranger" de la langue employée.

Cette réunion des arbrisseaux se tient dans un carrefour où se mêlent et se trouvent confrontées les diverses interprétations historiques et politiques de la nation française. Aragon a choisi une période clé dans la constitution de celle-ci : en 1815, le roi en fuite laisse une place vacante à Napoléon. Qui, dès lors, incarne le mieux les intérêts nationaux et partant le peuple ? Paysans, artisans, journaliers, prêtre, avocat, ancien officier de la République ou ex-député montagnard qui se réunissent lors de la « nuit des Arbrisseaux » sont autant de voix contradictoires qui expriment, dans un carrefour démocratique à tous les sens du terme, les différents discours et options politiques du moment.

Cependant la grande maîtrise et la beauté le plus souvent indiscutables de la langue d'Aragon trouvent précisément des limites dans l'écriture de certaines voix du peuple.

Son travail sur le lexique et la syntaxe populaire n'est pas uniforme et peut présenter des incohérences à l'intérieur du discours même d'un personnage²⁷. Plus rarement le discours produit manque de crédibilité²⁸ ou apparaît comme décalé. Ainsi, dans le chapitre IV du premier tome des *Communistes*, le lecteur fait la connaissance de Marinette et Guillaume Vallier, jeune couple communiste : lui est très engagé ; elle, prendra la relève lorsque son mari sera mobilisé. Le chapitre débute ainsi :

26. « On ne comprend pas ce langage entre eux, ce patois d'ici » (*Les Communistes*, V**, 19, p. 888).

27. Dans la parole du clochard des *Beaux Quartiers*, seuls quelques mots (« jaspiner », p. 333 - « s'en fout », « bouffer », p. 336) et quelques éléments syntaxiques relèvent du registre populaire ou de la langue orale (négation simple, omission du sujet), mais sans régularité.

28. Voir les propos de Riquet dans *Aurélien* (XXI, p. 183-187), où la cohabitation d'un lexique et de tournures populaires avec une syntaxe qui ne l'est pas en détruit la crédibi-

« On pourrait s'arrêter ici, si ça te chante. Qu'est-ce que t'en dis? Moi, ça me plaît. Il y a de l'eau. Et puis le paysage. C'est tout brebis par ici... »

Micheline leva les yeux sur Guillaume. Il avait de drôles de mots parfois. Il répéta: « C'est brebis », et il avait l'air de peloter les collines avec la main.

Les Communistes, I, 4, p. 44

La métaphore utilisée par le jeune homme confère indubitablement une saveur mièvre et peu convaincante à l'ensemble de la scène. Plus loin, la politique envahit l'intimité, la parole et les songes du personnage, à l'exclusion de toute autre préoccupation, ce qui à force rend cette voix populaire monolithique à un lecteur qui n'en peut mais.

*

La parole populaire envahit également le « discours intérieur » des personnages (qu'ils soient ou non populaires, d'ailleurs); nous entendons par là cette parole dont le roman nous fait comprendre qu'elle correspond aux pensées d'un personnage, même si elle est partiellement prise à son compte par le narrateur... Or, il s'avère que bien souvent, alors même que le personnage qui en est la source énonciative n'est pas un homme du peuple, ce discours intérieur est empreint d'un vocabulaire et d'une syntaxe populaires. Aragon montre ainsi que la parole intime, celle que le personnage nourrit en son for intérieur, une parole « relâchée », incorpore forcément des bribes de parlure populaire (en particulier lexicales). Ainsi dans *Les Beaux Quartiers*, le croupier Charles Leroy s'étonne d'entendre Jeanne parler du « moutard » avec l'inspecteur Colombin (« Passage-Club », IV, p. 519). Edmond, jeune bourgeois qui entreprend une carrière de gigolo, songe à sa riche ancienne maîtresse, désormais « crevée » (elle a été assassinée), et cherche à « taper » son père qui ne « marcha que d'un louis » (« Passage-Club », V, p. 522).

Si le lexique populaire est donc fréquemment chez Aragon un marqueur d'intimité (c'est-à-dire signifiant la présence d'une parole non surveillée, non contrainte, car intérieure), il peut aussi signaler le relâchement du discours de la rumeur collective. Sont ainsi commentées les amours du fils d'un grand propriétaire viticole avec une ouvrière italienne dans Sérianne, petit village de Haute-Provence qui constitue le cadre de la première partie des *Beaux Quartiers*:

François de Loménie s'était *amouraché* d'une Italienne [...] Une belle fille, il faut le reconnaître, mais enfin *fagotée*, et pas soignée [...] Ce François était un très beau garçon [...] Et le seul de sa famille à n'avoir pas hérité du *pif* paternel.

Les Beaux Quartiers, « Sérianne », III, p. 68 (Nous soulignons).

Ainsi, il convient de nuancer l'analyse de Jérôme Meizoz, pour qui le franc-parler du lexique populaire, dans *Les Beaux Quartiers*, est au service exclusif du démasquage idéologique et correspond à l'évolution d'un personnage qui accède à une forme de lucidité politique sur le monde²⁹. Il a certes souvent cette fonction, mais il joue aussi un rôle dans la constitution de la parole intime et relâchée des personnages quelle que soit leur origine³⁰. D'ailleurs les romans suivants confirment que la parole intime est souvent frappée au sceau d'une syntaxe orale et d'un lexique populaire...

La présence du parler populaire déborde largement les frontières du discours rapporté. Une des caractéristiques de la prose aragonienne dans *Le Monde réel* est une oralisation généralisée, qui a investi le discours narratorial lui-même et qu'il teinte de la parlure du personnage. La parole narrative fait dès lors entendre cette *bivocalité* si caractéristique du roman moderne, et selon Bakhtine, de son ironie³¹. Par une sorte de contamination linguistique, dès lors qu'il est question d'un personnage du peuple, le narrateur se met à adopter des éléments de son parler; la description de Riquet dans *Aurélien* ou la narration de l'enfance de Victor dans *Les Cloches de Bâle* sont caractéristiques de ce mimétisme³².

L'oralisation, notamment populaire, de la prose s'accroît au fil des romans pour atteindre son comble avec *Les Communistes*: Aragon y utilise de manière abondante le discours indirect libre et plus encore peut-être le discours direct libre, lequel introduit dans la voix du narrateur les paroles "directes" des personnages. Ces procédés, qui rendent parfois impossible de distinguer ce qui relève de la voix du narrateur et de celle du personnage, ont surtout pour effet de donner l'impression au lecteur que *ça parle* de toutes parts: pourtant le lecteur sait toujours qui il doit croire, qui détient et énonce la vérité³³.

29. Voir Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939): Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 281.

30. Si Edmond Barbentane pense qu'il va *se pieuter*, ou que Mme Beurdeley est *crevée*, rien n'indique que ces termes aient une quelconque valeur politique ou idéologique... Il en est de même dans *Les Communistes*, où Robert Gaillard pense du clochard que nous avons évoqué: «D'après la voix, c'était un assez vieil homme: *ça lui sifflait dans le caisson*, de quoi pouvait-il avoir l'air?» (*Les Communistes*, I, XVII, p. 103; nous soulignons).

31. Notons que l'ironie aragonienne – procédé éminemment idéologique chez lui – ne prend jamais pour cible la voix populaire mais toujours les parlers des puissants, du pouvoir ou de la bourgeoisie.

32. Pour Victor dans *Les Cloches de Bâle*, voir Corinne Grenouillet, «*Les Cloches de Bâle* d'Aragon: le roman à thèse et la question de la polyphonie» dans *Écriture(s) de l'histoire*, sous la direction de Gisèle Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 206 et suivantes.

33. Contrairement à ce qu'avance Cécile Narjoux: «la position d'Aragon [...] tend à se perdre dans un véritable brouillage énonciatif» et la «démultiplication» des voix «mène [...] à

Incontestablement, avec *Les Communistes*, l'écrivain atteint le point ultime de ses recherches formelles sur le "roman parlant", pour reprendre la formule de J. Meizoz. La voix du peuple s'y entrelace à d'autres, multiples mais chacune identifiable comme émanant d'un groupe social défini.

*

La voix du peuple relève tantôt de l'interlocution, tantôt du monologue intérieur. Tantôt c'est la voix du narrateur qui se teinte de la parlure populaire témoignant de ce « parler syncopé » dont Aragon dit qu'il est typique de sa « génération³⁴ ». Si la voix du peuple est souvent porteuse d'un discours idéologique, elle est loin de se restreindre à cet aspect. En effet, un certain nombre de personnages ont une dimension beaucoup moins démonstrative, même s'ils servent de relais à une dénonciation sociale. D'autres, parmi les plus attachants, échappent en revanche complètement à toute dimension politique, chacun constituant une force romanesque singulière. L'œuvre d'Aragon se présente donc bien comme un véritable « carrefour » de voix, lesquelles se font entendre dans une polyphonie jamais réductrice, mais jamais confuse. Le narrateur prend en effet toujours soin de faire percevoir la source de la voix qu'il transcrit, et en valide ou non la pertinence. Ces multiples voix sont d'autant plus crédibles, la plupart du temps, qu'elles sont une véritable mise à l'épreuve d'une réflexion et d'un travail sur le langage : le recours au parler populaire a des significations fort diverses, de la fonction idéologique, à l'exactitude réaliste, en passant par le marqueur d'intimité ou l'expression de la rumeur collective... La composante populaire apparaît donc comme un élément nécessaire et inaliénable de la langue, considérée elle-même comme un ensemble de sociolectes, ce qui s'accompagne de la volonté d'embrasser l'ensemble des parlers sociaux de son époque.

Tout en développant et affirmant un point de vue politique et idéologique à travers la représentation des prises de parole populaires dans ses romans, Aragon est d'abord un écrivain qui alimente son écriture aux parlers du monde, ce qui correspond à une réflexion sur la "valeur" et le sens des discours qu'une époque véhicule et sur la manière dont le roman, par essence polyphonique, peut les incorporer.

l'éclatement de la pensée», « Énonciation et dénonciation dans *Les Communistes* d'Aragon ou "l'apocalypse des croyances" », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 11 : *Aragon politique*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007 (à paraître).

34. *Le Mentir-vrai*, « Le mentir-vrai », p. 16.

Jean Malaquais : l'oralité dans *Les Javanais*

ANNE DEFFARGES*

CE TITRE, *Les Javanais*, paraît au premier abord énigmatique. Son sens se dévoile peu à peu au lecteur¹. « Les Javanais », ce sont quelque deux cents parias, hommes, femmes et enfants qui vivent en Provence près d'une mine de plomb et d'argent. Étrangers sans papiers, ils sont prêts à travailler pour n'importe quel salaire et dans n'importe quelles conditions. Au cours du roman, on devine que l'action se situe dans les années 1930. « Les Javanais », ou simplement « les Javas », eux-mêmes se nomment ainsi avec autant d'évidence que le font les autres personnages. Mais pour les Français, le terme désigne aussi ce qui est étranger, incompréhensible. Ils ne distinguent pas entre les nationalités, qui leur sont toutes également méprisables, de même qu'ils ne distinguent pas parmi la multitude des langues que dans leur inculture ils ont tendance à fondre en une seule : pour eux, les étrangers parlent javanais, ils « javanisent ».

Paradoxalement, ce regard et cette oreille hostiles contribuent à forger une unité parmi les parias, puisque progressivement, plus qu'un argot ou un sociolecte, le « parler javanais » acquiert presque le statut d'une langue. Le roman fait une large place à l'oralité, et comme ces Javanais qui viennent des quatre coins d'Europe et du monde maîtrisent souvent mal le français, chacun y mêle plus

* Maître de conférences à l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse.

1. Selon son habitude, Malaquais a périodiquement retravaillé son roman, dont l'ultime version fut publiée en 1995 aux éditions Phébus. Le roman fut alors loué pour... sa modernité ! C'est sur cette édition que nous nous appuyons ici, qui diffère sensiblement de celles de 1938 (Denoël) et 1954 (Corréa).

ou moins de son idiome d'origine, parsemant son discours d'apartés, de jurons ou de proverbes dans sa langue maternelle. Ils semblent ne pas posséder de langue véhiculaire, mais qu'en est-il de ce javanais ? Car à n'en pas douter, entre eux la communication fonctionne.

Avant d'en dire plus long, il paraît nécessaire d'évoquer en quelques mots l'auteur, Jean Malaquais, en raison de sa personnalité et de son histoire originales, qui éclairent *Les Javanais* d'une lumière particulière. En effet, si Malaquais est un intellectuel, un grand écrivain qui véritablement sait donner à voir, il commença par être l'un de ces Javanais, ce qu'il se revendiqua toujours².

De son vrai nom Wladimir Malacki, il est né en Pologne en 1908, dans une famille juive non croyante³. Il quitte Varsovie dès l'âge de 17 ans, traverse la Roumanie, la Russie, la Turquie, l'Égypte, le Maghreb, le Sahel... Il dort sous toutes les latitudes, travaille où il peut, et reçoit ainsi une masse d'impressions dont il fera la matière de ses romans. But ultime de son voyage, il débarque en France, qu'il rêve pays de la Révolution et des libertés, en 1926. Dans l'imagination du jeune homme, la France est forcément terre d'accueil. C'est la douche froide. S'il est accueilli, c'est par les douanes, qui saisissent son passeport. Le voilà apatride. Mineur près de Gardanne, il vit de l'intérieur ce qu'il évoque dans *Les Javanais*: le travail au fond d'une mine vétuste, la peur au ventre, l'ostracisme à l'égard des étrangers, la suspicion de la police... D'où le portrait sarcastique de cette France où règnent xénophobie et antisémitisme. Si le pays le déçoit profondément, il lui reste, en revanche, la langue française. C'est, définitivement, sa langue d'écriture :

J'ai écrit tout de suite en français: une sorte d'impératif absolu. Ce fut un mariage d'amour. [...] L'option a dû se faire en moi à mon insu, par ce que la langue française a éveillé dans mon cœur de possibles sensoriels, sensitifs, poétiques⁴.

Il rejoint Paris, où il fait tous les métiers ; sans domicile, il se réfugie dès que possible à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, se « gorgeant de chaleur et de livres ». C'est là qu'un jour de 1935, quelques lignes d'un article de Gide le font bondir : « Je sens... gravement, péniblement, cette *infériorité* – de n'avoir

-
2. Même plus tard, alors qu'il enseigna la littérature européenne dans des universités américaines pendant plus de vingt ans, il continuait à se vouloir « Javanais » et apatride.
 3. Son père, professeur de lettres, était un amoureux des livres, sa mère une militante du Bund socialiste.
 4. Interview de Jean Malaquais parue dans *Les Nouvelles littéraires* du 6 avril 1940.
 5. André Gide – Jean Malaquais, *Correspondance, 1935-1950*, Phébus, 2000, p. 25.

jamais eu à gagner mon pain⁵». De la part de Gide, ces mots le scandalisent, et il prend sa meilleure plume pour le lui dire. Sous le coup de la colère, il écrit que, si Gide peut faire des livres, c'est précisément parce qu'il n'a pas à faire le manœuvre; que, si lui se sent inférieur de manger son content, Malaquais ne se sent nullement supérieur de ne pas manger à sa faim; qu'il rêve d'embauche parce que cela lui remplirait l'estomac, et qu'il en abomine l'idée parce que cela le viderait de sa substance⁶. Il est sidéré de recevoir une réponse: cent francs et des excuses. D'abord fou de joie d'avoir ainsi « touché le pactole », il se sent rapidement mal à l'aise, et renvoie à Gide son mandat, déchiré en deux, lui répondant entre autres: « Non, ce n'est pas de l'argent que j'attendais de vous. [...] vous n'avez réussi qu'à m'humilier. » Et il lui raconte comment la découverte de ses œuvres, ainsi que celles de Barbusse et de Malraux, a changé sa vie⁷. C'est le début d'une relation épistolaire sans concession et parfois turbulente, qui dure jusqu'à la mort de Gide. Dès qu'ils se rencontrent, l'amitié naît entre le grand écrivain de soixante-six ans et le jeune homme qui en a tout juste vingt-sept. Gide lui parle bientôt de la « violente sympathie que j'ai ressentie pour toi dès le premier instant que je t'ai vu⁸ ». Ce n'était pourtant pas gagné. Lorsque Malaquais vient lui rendre visite pour la première fois, Gide lui demande: « C'est toi Malacki? » Ce à quoi il se voit répondre: « C'est toi Gide? ».

Gide lui vient ensuite en aide de multiples façons. Le temps de la rédaction des *Javanais*, il lui donne l'argent nécessaire pour louer une maison et se consacrer entièrement à son roman. Pendant la guerre, il demande à Jean Giono d'héberger Malaquais et sa compagne pendant que lui-même tente de leur procurer des papiers pour échapper à l'Europe nazie. Malaquais écrit à juste raison que sans Gide, il serait mort dans les camps sans doute, comme toute sa famille. « T'ai-je assez dit combien cette amitié a changé le sens de ma vie; que, proprement, je lui dois le bonheur d'être vivant⁹!... » Reconnaissant un écrivain doué, passionné et riche de son expérience de paria, Gide n'est pas seulement le mécène,

6. Jean Malaquais, « Historique de ma rencontre avec Gide » (qui précède la *Correspondance*, *op. cit.*).

7. *Ibid.*, p. 30. Il lui écrit encore, p. 31-32: « L'existence était sans espoir, sans possibilité de fuite. Puis, vous, Barbusse, Malraux. Plus de jérémiades, plus de lamentations. Une vision de ce qui vient et de ce qui sera, [...] Cesser de sentir par le ventre, cesser seulement de subir, répondre! »

8. *Ibid.*, p. 36.

9. *Ibid.*, p. 49. Et: « Depuis toi, je sais que l'homme vit. Ce qu'en toi j'aime, ce qui en toi m'a redonné confiance et courage, c'est le pur symbole de l'homme meilleur, de l'homme de demain. »

il est critique exigeant aussi, qui refuse l'emphase, la redondance, l'épanchement gratuit, lui recommande de s'interdire les clichés. Il relit le manuscrit des *Javanais*, dont il se dit « considérablement épaté ».

Lors de la parution, en 1939, Robert Denoël conseille à Wladimir Malacki de prendre un pseudonyme littéraire à consonance moins... étrangère. C'est ainsi que le jeune auteur devient, définitivement, Jean Malaquais. En septembre, bien qu'apatride, il est jugé suffisamment français pour être mobilisé. C'est à l'armée que vient le trouver la nouvelle de son prix littéraire : en pleine « Drôle de guerre », ses *Javanais* décrochent le prix Renaudot. Les radios ont bien du mal à dénicher le soldat Malacki derrière son nom de plume. La gloire à trente ans pour son roman, qui le fait comparer à Rabelais, à Céline, mais quelques mois plus tard, en mai 1940, le voilà prisonnier des armées nazies. Il réussit à s'évader, survit à Marseille, où s'entassent écrivains, militants, artistes fuyant le nazisme et pourchassés, comme lui, par le régime de Vichy¹⁰. La suite de sa vie est tout aussi mouvementée et également marquée par quelques rencontres déterminantes. Mais, moins directement en relation avec notre roman, elle prendrait trop de place ici¹¹. Disons simplement que Malaquais continua à dénoncer toute forme de patriotisme et de chauvinisme, que jusqu'au bout ni son optimisme ni son goût de la vie ne faiblirent. Jean Malaquais est mort à Genève en 1998. Après avoir vécu au Mexique, à New York ou Melbourne, il a souhaité que ses cendres soient dispersées en Provence, sur les lieux de la mine où soixante-dix ans auparavant, il vécut parmi les « Javanais ».

*

Dans son roman, Malaquais met en scène tout un peuple d'immigrés, parmi lesquels Russes blancs, Polonais, Espagnols, Tchèques et Slovaques, un Arménien, un Noir américain... Leur quartier de baraquements porte le nom d'*Île de Java*, ou simplement « l'Île¹² », et cette métaphore filée tout du long renforce l'idée de petit monde à part, coupé des non-Javanais. Pour ceux-ci, les

10. Pour cette partie de sa vie, voir son *Journal de guerre, Journal du métèque, 1932-1942*, paru aux éditions Phébus en 1997. Des quelques mois passés à Marseille sous le régime de Vichy, il tira la matière de ce qui est probablement son plus grand roman, *Planète sans visa*, disponible également chez Phébus (1999).

11. Signalons seulement sa grande amitié avec l'écrivain américain Norman Mailer, qui le considère comme son mentor, son maître, dont il traduisit en français *Les Nus et les morts*, et avec lequel il écrivit des scénarios pour Goldwyn Mayer.

12. *L'Île de Java*, c'est d'ailleurs le titre sous lequel le roman fut d'abord publié en feuilleton dans la revue *Le Peuple*, à laquelle collaborait Henry Poulaille.

Javas sont aussi « les insulaires » ou, plus injurieux, « les métèques », et même « un troupeau de métèques pouilleux¹³ ». Les qualificatifs, dégradants, documentent surtout l'inculture des locuteurs, qui résumant « Ritals, Ruthènes, Bulgares, Turcos » en « allez, tous des norafs pas de chez nous » – « norafs » en un seul mot...

De même, ils ont beau jurer presque tous dans une langue différente, leur langue est de préférence définie dans son altérité par rapport à la référence unique : le français. Toute autre langue est simplement « de l'étranger ». C'est d'autant plus comique que les personnages bien Français usent eux-mêmes d'un jargon professionnel ou teinté d'accent méridional. Mme Michel, patronne de bar, évoque « leur parler espécial, qui de toute façon ne rimait à rien », leur manière de « galéjer », de « s'égosiller dans leur charabia natal » et ajoute « le couac des canards et ça c'est tout comme¹⁴ ». Un regard extérieur, moqueur et méprisant, est souvent là pour ramener le lecteur de l'ambiance bon enfant vers le racisme ordinaire.

Pourtant, malgré l'imbroglio linguistique, la communication fonctionne, l'absence de langue commune n'est pas ressentie comme un manque. Comme l'écrit le romancier : ils « se comprennent à l'aide d'un parler fait de toutes les langues et qui n'est d'aucune, étant celui de Java¹⁵ ». À ce parler des Javanais habitants de l'Île de Java correspond un verbe : Malaquais se plaît à conjuguer « javaniser » à tous les temps. Et il forme d'innombrables composés à partir de l'adjectif. Il est question de « dialectes javanais » et « bas-javanais », de parler « franco-javanais » ou « italo-javanais¹⁶ »...

Si pour les personnages hostiles, les Javans sont indistinctement « tous des étrangers », pour le lecteur par contre, ils ont une individualité qui se révèle progressivement, et qui se révèle d'autant mieux que la lecture est attentive. Les descriptions physiques sont rares : quelques traits rapides et les voilà lâchés dans la vie. Ce qui caractérise vraiment les personnages, et c'est remarquable pour notre propos, c'est leur langue. Dialogue ou monologue intérieur, chacun mêle à un français souvent approximatif, en général oral et populaire, un peu de son idiome d'origine. En général, on peut dire que plus un personnage dispose de moyens culturels et linguistiques, plus il a une vie intérieure riche, et plus le

13. Le gendarme parle de l'Île comme d'une « pétaudière à mabouls ».

14. Jean Malaquais, *Les Javanais*, *op. cit.*, p. 28-29.

15. *Ibid.*, p. 51.

16. Par exemple, le nouveau-né des Warski, couple dit « Polono-Javanais », est décrété Franco-Javanais. Et tout le monde de se réjouir pour le seul Français de l'île, qui en cette qualité a été choisi comme parrain, et qui ne sera plus seul désormais.

lecteur va avoir accès à sa conscience. L'individualisation des personnages vient donc en grande partie de leur idiolecte : particularités ou tics de langage, accent, emploi ou non d'injures dégradantes, niveau de langue enfin esquissent un personnage et définissent un comportement¹⁷. Quelques exemples vont nous permettre d'illustrer des procédés mis en œuvre pour cela.

L'histoire de deux Algériens court au travers du récit. L'un, Elahacine, est tué à la mine lors d'un éboulement. Dans ces conditions, son cousin Daoud ne peut plus rester à Java, il va rentrer au pays, ramener à la veuve et aux enfants l'argent économisé. Le romancier fait ici un large usage du style indirect libre, et il n'est pas toujours aisé pour le lecteur de passer des réflexions de l'un à l'autre personnage¹⁸. C'est plus facile dans les passages au discours direct, en particulier impliquant Algériens et Italiens, où Malaquais a beaucoup recours à la mimologie, comme aussi lorsque les gendarmes français essaient de parler anglais. Bien avant l'ouverture du bureau de Poste, Daoud est déjà là, qui attend de pouvoir toucher leur argent ; il songe, comme il dit à « la mademoiselle de la Poste » : « Des clients ponctuels, toujours ensemble, ça lui fera de la peine qu'il n'y ait plus de mandats ».

La peine pour les mandats que Daoud attribue tout naturellement à l'employée, c'est en réalité sa propre affliction liée à la disparition de son cousin, mais il n'a pas les mots pour dire cela. Puis :

Daoud Halima soufflait sur son livret de caisse d'épargne ; *des bribes de cacahuète entre les pages, la mademoiselle de la poste elle n'aimerait pas.*

Détails qui montrent à la fois l'importance du livret et l'humilité du personnage. Le lecteur est absorbé dans les pensées de celui-ci, lorsqu'un autre passage à l'indirect libre le ramène à la réalité extérieure. L'apercevant, « des messieurs à chapeau » pensent furtivement : « Sidi à croupetons sous un platane ». Ainsi vont les pensées des uns et des autres, que Malaquais n'introduit pas, ni par des guillemets, ni par un verbe : au lecteur de naviguer d'une conscience à l'autre.

Le bureau de poste a ouvert, le narrateur embrasse brièvement la scène, non sans une pointe d'humour :

Le facteur vida le sac postal sur une table, la mademoiselle eut un problème de

17. C'est vrai pour les Français présents dans le roman, petits commerçants, employés, gendarmes, au même titre que pour les immigrés.

18. L'ensemble des citations concernant les mésaventures de Daoud Halima se trouve entre les pages 159 et 166 des *Javanais*. Les passages au discours indirect libre (probablement) sont marqués par les italiques.

soutien-gorge, Daoud Halima un problème de déglutition.

Puis :

S'apercevant enfin de son existence, la mademoiselle l'invita du menton à lui dire quel bon vent l'amenait.

Rien de plus, pas de commentaire, mais le complément de manière « du menton » vient anéantir l'effet du verbe « l'invita », comme l'adverbe anodin « enfin » vient anéantir l'effet du jovial « quel bon vent vous amène ? » Le mépris de l'employée transparait, comme le décalage entre elle et Daoud, mais, n'ayant jamais été traité bien différemment, lui ne s'en aperçoit pas. Elle lui apprend qu'« un intérêt est venu s'ajouter au principal ». « Désorienté », Daoud bégaye « pardon mademoiselle, merci beaucoup mademoiselle ».

Lorsqu'elle lui demande sa pièce d'identité, c'est le point de vue de Daoud qui s'exprime :

Tout de suite, il la présenta *tout de suite*, avec une poignée de cacahuètes à l'appui. *Pas fière*, souriant du coup, *elle se servit honnêtement*.

C'est alors qu'elle l'informe d'un ton neutre du fait qu'il ne touchera rien, le livret commun étant au nom d'Elahacine, qui seul savait signer. Description apparemment objective et discours intérieur se poursuivent, parfois difficiles à dissocier, comme quand il est naturel à Daoud de s'effacer devant tous les clients qui viennent acheter des timbres. Il reste là pendant des heures, attendant son tour, ne pensant à rien sinon peut-être à un malentendu. Il ne proteste pas, il ne lui vient pas à l'idée de réclamer et surtout pas de se rebeller. Et puis, à nouveau le jugement extérieur, c'est le facteur qui s'exprime : « C'est collant pire que les mouches, ces zigotos-là ». Et le lecteur sait alors que Daoud ne verra jamais la couleur de l'argent, fruit d'années de travail et de sacrifices.

Malaquais, qui écrivait à Gide pendant la rédaction des *Javanais* « Je me garde comme de la peste des panégyriques sur la pitié, la misère, la révolte¹⁹ », n'ajoute pas un mot de commentaire. Et il n'en a pas besoin : telle quelle, cette histoire est simplement inoubliable.

Il y a aussi, dans un genre bien différent, le directeur de la mine, Kerrigan, un Anglais, dont un Javanais remarque : « pour ce qui était de causer javanais, M. le directeur de la mine passait aisément en tête de peloton²⁰ ». En réalité, il se sert de sa prétendue méconnaissance du français pour ne comprendre que ce

19. Voir Gide – Malaquais, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 60-61, lettre datée du 30 juin 1937.

20. *Les Javanais*, p. 34.

qu'il veut bien. Les gendarmes sentent qu'il en rajoute, mais, savoir-vivre ou contamination, ils l'imitent, ne parlant avec lui qu'en style télégraphique²¹. Dans les dernières pages cependant, le directeur est si fortement ému qu'il en oublie de jargonner et révèle un français impeccable, ce dont le gendarme, lui-même extrêmement tendu, ne se rend pas compte, qui se met plus que jamais à parler style télégraphique. Cela donne :

Le directeur : « C'est insensé ! On n'aura jamais vu les gendarmes prendre le parti des grévistes ! »

Le gendarme, d'ordinaire si respectueux : « Outrage à agent force publique. Videz abcès Java un deux trois ou vous arrête, stop²². »

La communication, bloquée vers l'extérieur, fonctionne pourtant à l'intérieur de l'Île. La vieille Sophia Bloutova, diseuse de bonne aventure dont la case sert d'échoppe de fortune, a fini par accumuler un petit pactole. Lorsque tout son bien lui est dérobé, dans son désespoir hideux elle tourne le dos au monde, répond aux questions par des injures, reste prostrée par terre, refusant de manger et de boire... Voici des passages de cet épisode, avec le chœur des femmes en toile de fond, qui se promettent « le spectacle du siècle²³ ». La scène, à la fois bouffonne et tragique, est rapportée alternativement du point de vue des Javanaises, de la Bloutova et du gendarme Carboni, mêlant là aussi intimement les **discours direct**, **DIRECT LIBRE** et *indirect libre* aux propres commentaires ironiques de Malaquais. N'oublions pas que si le gendarme ne peut la comprendre, les Javanaises, elles, comprennent les deux parties :

D'abord, pour commencer, le gendarme voulut savoir *l'état civil de la particulière, ses date et lieu de naissance, ses qualité et profession.*

Et elle, la sorcière, l'abreuvait en rouski de malédictions prophétiques.

« **Bogé moi, faites qu'il tombe paralytique bogé moi, sous mes yeux qu'il tombe.** » [...]

Le gendarme penchait la tête, tendait l'oreille... *Mille tonnerres de Dieu ! La vieille carne allait-elle dire des choses intelligibles, oui ou non !* La vieille carne lui donnait du KOMISSAR BOLCHEVISTE, elle lui souhaitait de PERDRE JAMBES ET BRAS, TOUT DE SUITE BOGÉ MOÏ, QUE JE LE VOIE TOUT DE SUITE SANS JAMBES ET SANS BRAS. Public partisan et sentimental, les Javanaises retenaient leur souffle : UN KOMISSAR

21. Ils modèlent leur langage sur le sien, évitant de conjuguer, évacuant tous articles, pronoms personnels, etc.

22. *Les Javanais*, p. 230-231.

23. L'ensemble du passage est situé aux pages 133 à 140 des *Javanais*.

CHANGÉ EN HOMME TRONC, OH OUI, FAITES QU'ON VOIE ÇA, SEIGNEUR.

Carboni commence à se fâcher :

Carboni *passait* de la persuasion aux menaces, ses deux corniauds *passaient* d'un pied sur l'autre, la prophétesse se balançait sur sa croupe et les vouait collectivement à la poix bouillante.

Désespérant de tirer quelque chose de la victime, il apostrophe les femmes :

« **Hé, vous autres là-bas !... Une qui comprend son charabia !** »

Elles là-bas firent la sourde oreille. POUR LE CHARABIA, S'IL Y TENAIT, IL N'AVAIT QU'À S'Y METTRE COMME TOUT LE MONDE.

La reprise pour désigner des personnages (*vous autres là-bas !/ Elles là-bas*) est un procédé courant du roman, soutenant l'ironie et ajoutant à l'ambiance comique. Mentalement Carboni appelle « corniauds » ses deux subordonnés, et le terme est repris par le narrateur. De même, lorsqu'il appelle Bloutova « la vieille carne », tandis que pour les Javanaises elle est devenue « la prophétesse » (maintenant que ses prophéties les émoustillent), ces expressions deviennent sujet des actions de la Bloutova²⁴. Enfin, quand il est question du souteneur Estève dans les pensées de Mme Michel, elle pense : « le sale maquereau ». Et tout au long du roman, y compris dans des passages narratifs apparemment « neutres », il sera nommé ainsi : « ce sale maquereau d'Estève ». Cela crée une connivence avec le lecteur, d'autant plus appréciable que même pour cet horrible personnage, le narrateur n'émet jamais de jugement moral.

Mais revenons à notre scène. Les gendarmes se sont saisis d'une « mémère » pour jouer les interprètes. Question :

« **Tu comprends son baragouin, oui ou non ?** »

La mémère secoua la tête, la croupe, les gendarmes.

Bloutova s'adresse à l'autre femme en son russe natal : « **Feu dans tes tripes, garce** ». Comme le gendarme lui enjoint de traduire, l'autre, obéissante : « **Elle dit feu dans tes tripes, garce** ». C'est à nouveau la perspective des Javanaises :

Elles frôlaient l'extase... ÇA Y EST, LE GENDARME ÇA Y EST, IL VA FAIRE UNE APOPLEXIE.

Des dizaines de Javanais défilent ainsi devant nous. Sur chacun demeure le

24. Elisabeth, la fille de Belsky, agronome russe mineur à Java, se promène toujours avec son lapin blanc. Quand il est question de l'animal, y compris en l'absence de la jeune fille, le narrateur ne l'appelle jamais autrement que « lapin lapinovitch » ou « krolik moi », comme elle le fait elle-même.

reflet de sa patrie perdue. En général, l'auteur ne fait qu'évoquer, suggérer. Au lecteur d'être suffisamment présent et actif pour compléter le tableau. Il y faut de l'imagination et une certaine intensité de lecture, faute de quoi il risque non seulement de ne pas repérer l'ironie, mais de passer à côté d'une partie du sens.

Il y a enfin trois amis, Magnus-le-Docteur le Juif ukrainien, Hans von Taupfen l'Allemand et Karl Müller l'Autrichien, qui partagent une case et font caisse commune. Ces trois-là sont particulièrement sympathiques. Ils sont visiblement cultivés, s'expriment très bien en français, alternent les niveaux de langue, font des jeux de mots. Ils s'interpellent aussi en allemand, récitent Heine, sifflent un *Lied* de Schubert... Les discours intérieurs sont ici plus élaborés, qui révèlent peu à peu des bribes de leur passé. Bien que jeunes encore, eux aussi ont été blessés par la vie, bousculés par l'histoire ; mais ils ont bien du mal à partager leurs souffrances, même avec leurs amis ils en parlent peu.

Pudiques, ils ne se livrent que rarement, mais le texte donne accès à leur conscience. On comprend que Hans a participé au soulèvement des marins à Kiel en 1918, contre son propre père qui était vice-amiral. Lorsqu'il passa en conseil de guerre, son père était témoin à charge. Ni l'un ni l'autre ne s'en remirent. Le père se suicida, mère et sœur chassèrent Hans de la demeure familiale. Lorsqu'un jour, comme en passant, Magnus pense à lui en ces termes : « Hans le parricide », il met sans doute le mot juste sur le sentiment de son ami. Karl devine peu à peu son drame, Karl qui est tout attention et ouverture aux autres. S'il fallait choisir un personnage particulièrement attachant sur l'Île, ce serait lui, sans conteste. Un jour qu'il flâne sur la plage, seul, « il dit à l'écume légère les amours de Franz », et la fin tragique de son frère se rejoue dans sa tête, son frère tombé sous les balles de la milice un matin de février 1934. Le discours reste à la troisième personne, les déictiques restent les mêmes, pourtant répétitions, ellipses, phrases laissées en suspens, emploi de diminutifs (*Fränzchen*), rythme haché témoignent du changement de perspective et de l'état émotif de Karl. Rien ne transparaît de son état à l'extérieur, il siffle « éperdument », semble en harmonie avec la nature : « Les arbres s'inclinent sur son passage, des arbres aux bras solides et feuillus. Salut toi, disent les arbres. Salut vous, dit Karl²⁵ ». Tout en lui transpire la joie de vivre, malgré tout, et la capacité de se réjouir des choses simples.

Il est... dans la Vienne où Fränzchen tousse vomit son sang²⁶. [...] Un géant

25. *Les Javanais*, p. 115. L'ensemble du passage : p. 115-118.

26. « tousse vomit » : les verbes sont simplement juxtaposés, sans virgule entre eux.

27. *Der Zwerg* signifie le nain.

blond tué à balles par la soldatesque de Dollfuss der Zwerg²⁷ ; six compagnons courbés en deux, et lui, mon frère cadet, une fontaine de sang à la gorge.

Malgré cette tragédie récente, le remarquable chez Karl est qu'il ne se replie pas sur lui-même, il garde le sens de l'humour, reste l'idéaliste attentif. Au physique, il est évoqué comme « le mécano aux yeux en boule de loto », mais, par un Carboni hostile, comme « l'espèce d'albinos aux yeux de crapaud ». Auparavant, le narrateur a évoqué « ses gros yeux pâles à fleur de tête », concluant sa description par « il était d'une belle laideur d'homme ». Or Malaquais emploie exactement la même expression dans une lettre à Gide contemporaine de la rédaction des *Javanais*, où il lui raconte la plus belle histoire d'amitié qu'il lui ait été donné de vivre, justement avec un Autrichien :

Il était laid, d'une belle laideur d'homme. Il avait de gros yeux (très gros) à fleurs de tête, le regard transparent, clair et rêveur... Nous avons traîné ensemble dans tous les bouges de tous les ports du monde. Ç'avait été une belle et grande amitié, sans paroles et sans gestes, toute de solidarité et d'estime réciproques²⁸.

Son ami disparut en Russie en 1932, emporté dans une vague de répression. Comment ne pas penser que Malaquais essaye de le faire revivre sous les traits de Karl ?

Ainsi, malgré le côté atemporel du roman²⁹, l'Histoire y est bien présente. Ces déracinés, ces exilés de toutes sortes, sont aussi des victimes de catastrophes nationales, des participants occasionnels de révolutions ou de contre-révolutions. Les événements historiques les ont secoués, malmenés, ont déchiré leurs existences parfois. Mais jamais Malaquais ne se fait didactique, il ne cherche pas à prouver, à démontrer. En conséquence, il n'a pas peur de montrer les faiblesses, certaines bassesses humaines, pas plus que ce qui est vulgaire et laid. Le voleur de Bloutova assomme Karl quand il se croit découvert, le laisse pour mort, et il viole la jeune Belsky, victime idéale car déficiente mentale. Malaquais n'enjolive pas, il n'a pas besoin de faire taire sa critique. Car malgré tout, mille détails disent

28. Gide – Malaquais, *Correspondance*, p. 49, Lettre du 11 janv. 1937. Dans la suite de sa lettre, p. 50, Malaquais ajoute : « Avant lui, comme après lui, il n'y a jamais eu que ma camarade [il parle de sa compagne Galy] que tu connais – et que toi. Comprends-tu maintenant tout ce qu'est ton amitié pour moi ? ».

29. Atemporel parce que les dates sont très rares : pour l'ensemble du roman, seulement trois années (passées) sont nommées, et si l'histoire est présente, c'est presque toujours sous forme d'allusions voilées pour lecteur initié, très rarement le narrateur relate quelques événements (le passé de Karl et celui de Hans sont donc l'exception).

30. Titre de l'interview accordée à la *Tribune de Genève* du 18 janvier 1996, alors qu'il était âgé de 87 ans.

le bonheur à vivre de celui qui répétait « Ce qu'il y a de bien dans la vie... c'est la vie³⁰! » Cet optimisme aussi fait la richesse, la beauté des *Javanais*.

Le roman offre donc le regard d'un étranger sur les catégories sociales les plus basses de la France de 1934, un écrivain qui en revanche, loin d'être étranger au monde qu'il décrit, le donne à vivre de l'intérieur. C'est aussi ce qui en fait l'originalité : Malaquais a pu y incorporer toute la richesse de sa vie, de son expérience humaine. Sa commisération, par une sorte de contagion, déborde en pitié envers la nature entourant la nature humaine. Ainsi, dans la scène précédant l'accident minier, la roche est fortement personnifiée, elle est agressée par les mineurs autant qu'ils le sont eux-mêmes :

Les hommes mordaient dans la roche, ils y allaient avec leurs incisives d'acier, ils en arrachaient leur pain quotidien. Les compresseurs crevaient les tympanes, triturait les chairs, pilonnaient les tripes [...].

Les hommes rongeaient le dedans de la terre, ils la grappillaient, ils la lacéraient. Celui-ci, la mécanique à perforer sur le ventre, que lui a-t-elle fait, la roche mille fois millénaire. Et cet autre, et cet autre, que leur a-t-elle fait. Qu'avaient-ils à s'acharner sur ces roches chues des nébuleuses, qu'avaient-ils à les morceler, à les concasser dans la nuit des temps alors que le soleil batifolait juste au-dessus, le soleil et la mer et le muscat au flanc des coteaux³¹.

Dans la dernière phrase citée, alors que la victime semble toujours être la roche souffrante, subtilement le point de vue se déplace : par la référence au soleil, à la mer et au muscat, Malaquais laisse entendre qu'il est absurde d'user sa santé et de risquer sa vie dans le fracas, la chaleur et l'obscurité à mille mètres sous terre alors qu'il fait si bon vivre là-haut. Tout au long du roman, sa sympathie est sensible dans une sorte de mimétisme empathique qui, par effet retour, fait que sa propre prose est contaminée par la langue des personnages³². Mais si le langage, entre jargon, argot, intrusions de mots étrangers et de néologismes, semble libre, très spontané, si Jean Malaquais se dévoile ici homme de parole, ne nous y trompons pas : son roman n'en est pas moins très « écrit », et l'oralité travaillée. Malaquais ne nous a malheureusement laissé que

31. *Les Javanais*, p. 126.

32. Il serait intéressant d'étudier les images du roman, images fortes et souvent étranges, pour rechercher dans quelle mesure elles aussi viennent des personnages, étant alors transposées de cultures étrangères.

III

Voix et chants

Le peuple chez Stendhal : le chœur et les solistes

PIERRE-LOUIS REY*

« LE PEUPLE n'existe pas pour lui. Sa Stendhalie est habitée par des ducs et des princesses, des prélats aimables, de divines cantatrices », écrit, excessif comme d'ordinaire, Jacques Laurent dans *Stendhal comme Stendhal*¹. Le peuple existe-t-il donc davantage aux yeux de Balzac, qui s'est avisé très tardivement que la France de son époque était surtout composée de paysans, ou dans les romans de Flaubert, où les figures réellement populaires se comptent sur les doigts d'une main (Dussardier, Gorju, la servante Félicité...)? Si la remarque est plus piquante quand on l'applique à Stendhal, c'est qu'il passe pour jacobin ; pour le moins, il a su reconnaître dans le peuple « la source de tous les pouvoirs légitimes² ». Sur ce paradoxe, il s'est plus d'une fois expliqué :

J'abhorre la canaille (pour avoir des communications avec), en même temps que sous le nom de *peuple* je désire passionnément son bonheur [...]. J'ai horreur de ce qui est sale, or le peuple est toujours sale à mes yeux³.

* Professeur à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle.

1. Bernard Grasset, 1984, p. 153.
2. *D'un nouveau complot contre les industriels*, éd. M. Crouzet, La Chasse au snark, 2001, p. 62. C'est en effet « pouvoirs » que, selon M. Crouzet, Stendhal abrégait en « p... ».
3. *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, éd. V. Del Litto, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1982, p. 678-679. Stendhal avoue, dans son *Voyage en France*, qu'il aurait aimé, « par goût », « vivre sous la monarchie, telle qu'elle existait sous la régence du duc d'Orléans » (*Voyage en France*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. V. Del Litto, 1992, p. 445).

Toujours soucieux d'oublier « le *laid* de la vie⁴ », c'est toutefois en opposition à la « bassesse bourgeoise » qu'il définit l'esthétique de ses romans; ainsi la « tache dans [son] télescope » lui interdirait-elle d'apercevoir « la vie de Chrysale⁵ », plutôt que celle de Flipote ou de Sganarelle. Au demeurant, « Chrysale » définit moins, sous sa plume, un statut social qu'une façon d'être et de penser, dont s'approchent au mieux M. de Rênal ou certains aristocrates de *Lucien Leuwen*; il s'accorde, à coup sûr, avec Proudhon pour penser qu'« il y a *canaille* en haut et *canaille* en bas »; et, à considérer l'ensemble de son œuvre, on le jugera moins aveugle qu'il ne l'a dit aux bassesses de l'âme humaine, tant l'esprit de satire vient souvent, chez lui, contrarier cette hauteur à laquelle il prétend. Au moins sa satire épargne-t-elle les milieux populaires, à la fois parce qu'il ne les a guère fréquentés et parce qu'il serait de mauvais goût de railler les pauvres.

*

Il est vrai que le « peuple » n'a pas, en tant qu'entité, de pertinence dans l'œuvre de Stendhal. Alors que Flaubert n'apercevra toujours, globalement, qu'« une tourbe canaille et imbécile⁶ », Stendhal choisit ses mots pour séparer du peuple dans son ensemble la « canaille » qui, à Paris, risque de salir son pantalon blanc⁷, et celle qui « parle trop haut et se conduit mal⁸ » au théâtre de Genève; toutefois, quand un spectateur s'y conduit ainsi, c'est la preuve qu'il est Français ou Savoyard, car « dans la ville de Calvin il n'y a pas de canaille⁹ », alors qu'il existe une « canaille romaine », « à la fois hideuse et admirable par l'énergie¹⁰ ». On soupçonne qu'il ne place pas pour autant Genève au-dessus de Rome: tant vaut la ville ou le pays, tant vaut sa canaille. Le mot « peuple » n'a surtout pas, aux yeux de Stendhal, de signification politique: étranger au mythe populaire de Michelet ou de Hugo, il est plus encore éloigné de la notion de prolétariat qui servira aux analyses marxistes. Du peuple, il retient en priorité des individus.

4. *Voyage dans le Midi de la France*, dans *Voyages en France*, *op. cit.*, p. 673.

5. *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 624-625.

6. Lettre à Louise Colet du 22 septembre 1853.

7. *Mémoires d'un touriste*, dans *Voyages en France*, *op. cit.*, p. 13.

8. *Voyage en France*, *op. cit.*, p. 456.

9. *Ibid.*

10. *Promenades dans Rome*, dans *Voyages en Italie*, éd. de V. Del Litto, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 861.

*Sur quelque préférence une estime se fonde,
Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde*

fait-il valoir contre les saint-simoniens, qui prêchent le respect à l'égard de ceux qui *produisent*, autant dire « tous les laboureurs, tous les maçons, tous les menuisiers¹¹ »... Le droit d'examen s'applique, en l'occurrence, aux pauvres comme aux riches.

Condamné pour meurtre en 1829, l'ouvrier ébéniste Lafargue mérite l'estime de Stendhal au point de rejoindre dans son panthéon des âmes sensibles « Mme Roland, Mlle de Lespinasse, Napoléon¹² ». Il est issu de la classe d'où sortiront probablement « tous les grands hommes » : tandis que s'étiolent « les hautes classes de la société parisienne », seuls les jeunes gens obligés de travailler conservent en effet l'énergie qui inspire les grands desseins. Quelle classe, au juste ? Stendhal range l'ébéniste tantôt dans la « petite bourgeoisie¹³ », tantôt dans la « classe ouvrière¹⁴ », terrains également fertiles pour permettre à l'individu de faire s'épanouir ses vertus personnelles. L'énergie, en l'occurrence criminelle, dicte la qualité de l'expression, comme en témoigne le discours d'une étonnante tenue littéraire¹⁵, prononcé à son procès par Lafargue et placé par Stendhal en appendice de ses *Promenades dans Rome*. Avant celle de Lacenaire, dont le génie supérieur le fascinera, la voix de Lafargue exprime, loin de tout idéal collectif, des accents singuliers.

À la destinée de Lafargue fait écho celle de Julien Sorel. Tandis que, grâce à la mesure de ses propos, le premier s'est attiré l'indulgence du jury, le second, défiant les « hautes classes », encourt la mort pour une simple tentative de meurtre. Au moins leurs deux discours ont-ils en commun de dévoiler leur individualité. « Plébéien révolté¹⁶ », comme l'a deviné Mathilde de La Mole,

11. *D'un nouveau complot contre les industriels*, op. cit., p. 63. Les deux vers sont de Molière, *Le Misanthrope*, I, 1.

12. *Voyages en Italie*, op. cit., p. 880.

13. *Ibid.*, p. 1079.

14. *Ibid.*, p. 910.

15. *Ibid.*, p. 1069-1079. « Ces larmes me bouleversèrent ; je fus vaincu. J'ai reconnu plus tard que ce n'était que de l'artifice et de la séduction », dit par exemple Lafargue (p. 1071). Il est vrai qu'un témoin révèle en l'accusé un esprit assez cultivé pour s'intéresser au *Bélisaire* de Marmontel (p. 1077). Cette élégance n'est pas une invention de Stendhal : les comptes rendus de l'affaire Lafargue parus dans la presse et transcrits par Claude Liprandi dans le *Stendhal Club* (numéros 53 à 57, d'octobre 1971 à octobre 1972) montrent qu'il n'en a presque pas modifié le texte.

16. *Le Rouge et le Noir*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. d'Y. Ansel et Ph. Berthier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2005, p. 746.

plutôt que révolutionnaire, Julien a eu pour ambition d'échapper à sa condition, non d'entraîner des compagnons d'infortune pour lesquels sa courte histoire ne lui aurait, de toute façon, inspiré que dédain. Composant au fil de la plume, Stendhal, relève Pierre Barbéris, ne s'est avisé qu'au cours du chapitre qui suit le récit du procès de donner à l'avocat de Julien un passé glorieux (il a fait la campagne d'Italie de 1796) et un nom significatif (Félix Vaneau), le polytechnicien Vaneau ayant trouvé la mort au cours des journées de Juillet¹⁷; ainsi Julien rejoindrait-il, grâce à la figure de son avocat, ceux qui sont tombés sur les barricades pour la liberté du peuple. L'hypothèse (convaincante) est à double tranchant : l'idée d'une dimension politique est venue à Stendhal *après coup*, au prix d'un rattrapage un peu artificieux, alors que la logique de l'intrigue et du caractère de Julien l'avaient spontanément conduit à exalter une ambition personnelle.

Jamais l'expression des espoirs populaires de révolution ou de changement ne trouve droit de cité dans les romans de Stendhal. La foule de Blois, indignée dans *Lucien Leuwen* par les manœuvres électorales auxquelles se prête Lucien, recourt à des insultes d'une pauvreté désespérante : « À bas l'espion, à bas le commissaire de police ! » ou « À l'eau ! À l'eau ! ». Sa véritable éloquence consiste à balancer une pelletée de boue au visage de notre héros, et la leçon de cette mésaventure n'est pas formulée par un manifestant, mais par un « grand commis aux favoris rouges, qui fumait tranquillement au balcon du premier étage chargé de tous les voyageurs qui se trouvaient dans l'hôtel » : « – Voyez comme il est sale ; vous avez mis son âme sur sa figure¹⁸ ! » Dressant le bilan de la journée, Coffe distingue comme la meilleure saillie trouvée par le peuple en furie : « Vous êtes des infâmes ! ». « Bien dit, pensa Coffe en riant¹⁹. » C'est vraiment se montrer beau joueur.

On doute que Stendhal eût pris de la Révolution française une idée aussi favorable s'il avait été confronté, tout enfant, aux vociférations de la canaille, et quand on tire sur la foule près du Palais-Royal, le 28 juillet 1830, il consigne dans sa chambre les bruits de la rue. Deux figures individuelles ont, dès la « Journée des tuiles » de Grenoble, frappé et peut-être modelé son imaginaire : celle d'un ouvrier blessé à mort, dans le dos, d'un coup de baïonnette, et celle d'une vieille femme qui traverse la place Grenette, ses chaussures à la main, en criant : « Je me *révorte* ! je me *révorte*²⁰ ! ». Attentif dès son enfance aux

17. *Ibid.*, p. 788. Commentaire inédit donné dans les notes de l'édition.

18. *Lucien Leuwen*, éd. d'A.-M. Meininger, Gallimard, « Folio Classique », 2002, p. 532.

19. *Ibid.*, p. 539.

20. *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 583.

phénomènes de langue (cuirs, bizarreries, régionalismes), Henry entend ici, sous une forme dépouillée et émouvante (la naïveté du barbarisme exprimant au mieux le dénuement de la vieille femme), la première voix authentiquement populaire de son existence. « Le ridicule de cette révolte me frappa beaucoup. Une vieille femme contre un régiment²¹ ! » On a glosé sur l'image de l'Ouvrier réfugié après sa blessure dans un lieu élevé (un immeuble de la place), archétype possible de Fabrice (*faber*) dans la *Chartreuse*²²; celle de la vieille femme aux pieds nus a pu marquer autant le jeune Henri Beyle. Pour le moins, il restera toujours sensible aux expressions simples et populaires, en opposition aux accents emphatiques qui tuent l'émotion en prétendant grandir ou embellir la réalité. On étendra au domaine de la politique ce qu'il écrit de la musique: « [...] à mes yeux, il n'y a rien de pis que l'exagération dans les intérêts tendres de la vie²³ ».

Un pauvre qui m'adresse la parole en *style tragique* comme à Rome, ou en *style de comédie* comme en France, m'indigne: 1° je déteste être troublé dans ma rêverie; 2° je ne crois pas un mot de ce qu'il me dit.

Hier en passant dans la rue une femme du peuple de quarante ans, mais assez bien, disait à un homme qui marchait avec elle:

Bisogna campar (« Il faut vivre toutefois »).

Ce mot exempt de comédie m'a touché jusqu'aux larmes²⁴.

Le « Vous êtes des infâmes ! » de la populace ravissait Coffe, esprit caustique; « *Bisogna campar* » touche Henry Brulard, âme tendre. « Le peuple qui se trompe si souvent », notait Coffe²⁵; le peuple qui ment, selon Brulard, à partir du moment où il théâtralise son malheur. Échappent à ces soupçons les formules simples et spontanées. Les écrits intimes de Stendhal les consignent dans leur singularité, et Brulard les intègre à son propre lexique²⁶, au moins à titre provisoire: « [...] ne pas montrer les dents; *c'est une expression du pays*; je les conserve, sauf à les traduire plus tard en français de Paris²⁷ ». Les romans

21. Selon la version de notre édition de référence, rectifiée d'après le manuscrit dans l'édition du *Brulard* de G. Rannaud, Klincksieck, t. I, 1996.

22. Voir en particulier Jean-Paul Weber, *Stendhal. Les Structures thématiques de l'œuvre et du destin*, SEDES, 1969.

23. *Vie de Rossini*, Gallimard, « Folio », 1992, p. 377-378.

24. *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 729.

25. *Lucien Leuwen*, *op. cit.*, p. 539.

26. « Crinche », « margageat »... (*Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 793, 797).

27. *Ibid.*, p. 591.

présentent des transcriptions semblables : mots singularisés par l'italique, comme « le cheval *escofié*²⁸ » de Fabrice, donnant sur le vif, au style indirect libre, un reflet de l'expression populaire, et qui ne seront pas ensuite traduits en « français de Paris ».

Lui-même attentif aux phénomènes de langue, Fabrice relève à Waterloo, dans le voisinage de la cantinière, cette façon qu'ont les gens du peuple de répéter « trois ou quatre fois les circonstances » de son histoire.

Pourquoi répéter si souvent, se disait Fabrice, ce que nous connaissons tous trois parfaitement bien ? Il ne savait pas encore que c'est ainsi qu'en France les gens du peuple vont à la recherche de leurs idées²⁹.

Stendhal, surtout, montre une attention soutenue au ton de ses personnages. C'est d'un ton « traînard » qu'*on* répond au voyageur qui, au début du *Rouge et le Noir*, s'enquiert du possesseur de la fabrique de clous de Verrières³⁰, ce même ton « traînard » qu'utilise, pour gagner du temps dans la négociation, le père Sorel avec M. de Rênal³¹. Jamais le romancier du *Rouge* n'ira au delà de ce « on » qui désigne impersonnellement les habitants de Verrières : du moins le peuple de l'endroit fait-il entendre un accent, que le lecteur suppose caractéristique des alentours de Grenoble tout autant que de la Franche-Comté³². Isolé d'une classe dont il a décidé de se séparer (contrairement à Fabrice del Dongo, suffisamment noble pour jouer avec de jeunes paysans), Julien n'entendra plus la voix du peuple, sinon au cours d'un bref épisode où il surprend les voix de maçons travaillant (de l'autre côté, suppose-t-on, donc invisibles) au mur de clôture du séminaire.

28. *La Chartreuse de Parme*, éd. de M. Di Maio, Gallimard, « Folio Classique », 2003.

29. *Ibid.*

30. *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 352.

31. *Ibid.*, p. 367.

32. On lit dans *La Princesse de Clèves* : « Il [M. de Nemours] s'égara dans la forêt. En s'enquérant du chemin qu'il devait tenir pour s'en retourner, il sut qu'il était proche de Coulommiers » (Mme de La Fayette, *Romans et nouvelles*, éd. de A. Niderst, Classiques Garnier, 1989, p. 348). Ce passage suscite un intéressant commentaire de Vivienne G. Mylne : « Évidemment cet être anonyme qui fournit au duc les renseignements nécessaires (paysan, garde-chasse ou charbonnier ?) est une utilité plutôt qu'un vrai personnage, et Madame de Lafayette réduit sa présence au minimum » (*Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, éditions Universitas, 1994, p. 52). Les paroles des gens du peuple sont totalement escamotées dans le roman de Mme de Lafayette ; elles le sont un peu moins dans le roman de Stendhal, mais celui-ci ne leur donne pas d'existence au delà d'un « on », qui laisse entendre leur voix sans découvrir de visage.

Éh bien y faut partir, v'là une nouvelle conscription.

– Dans le temps de l'autre, à la bonne heure! un maçon y devenait officier, y devenait général, on a vu ça.

– Va-t'en voir maintenant! il n'y a que les gueux qui partent. Celui qui a de quoi reste au pays.

– Qui est né misérable, reste misérable, et v'là.

– Ah, est-ce bien vrai, ce qu'ils disent que l'autre est mort? reprit un troisième maçon.

– Ce sont les gros qui disent ça, vois-tu! l'autre leur faisait peur.

– Quelle différence, comme l'ouvrage allait de son temps! Et dire qu'il a été trahi par ses maréchaux! Faut-y être traître³³!

Ce bref dialogue, qui constitue presque un *hapax* dans l'œuvre romanesque de Stendhal, ne reproduit pas seulement des singularités de vocabulaire, comme à Waterloo, mais la déformation des mots et la syntaxe particulières aux gens du peuple. Dans *Le Médecin de campagne*, dont l'intrigue est contemporaine de celle du *Rouge* (1829), Balzac célèbre aussi, par la bouche de Goguelat, la légende populaire d'un Napoléon toujours en vie et qu'un complot fait passer pour mort. En 1823, Paul-Louis Courier témoignait de même: «– Il n'y a pas un paysan dans nos campagnes qui ne dise que Bonaparte vit et qu'il reviendra. Tous ne le croient pas, mais le disent. C'est entre eux une espèce d'argot, de mot convenu pour narguer le gouvernement³⁴.» La vérité de l'histoire importe moins, en somme, que le code secret qui la transmet et vaut comme mode d'opposition au pouvoir de la Restauration. À la légende napoléonienne léguée à Julien Sorel, être d'élite, par un homme unique, le chirurgien-major de l'Empire, répond cette rumeur spécifiquement populaire dont on ignore l'origine. Mais la voix du peuple ne fait pas équilibre, au sein du roman, à la foi de l'individu qui a décidé d'illustrer, en vue de son bonheur personnel, les valeurs de l'Empire.

*

33. *Le Rouge et le noir*, *op. cit.*, p. 528-529.

34. Paul-Louis Courier, «*Livret de Paul-Louis, vigneron*», dans *Œuvres complètes*, éd. de M. Allem, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1940, p. 173. Le rapprochement avec Paul-Louis Courier est proposé par Y. Ansel dans l'édition des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal, «Bibliothèque de la Pléiade», note de la p. 529.

L'accent traînard des habitants de Verrières n'inspire pas de sympathie au lecteur. À l'inverse, au milieu des « figures à argent » qui l'impatientent à son arrivée à Saint-Malo, le « touriste » trouve, pour se consoler, l'« *intonation touchante* » d'un postillon, dont le « mot si commun » : « On ne peut pas aller plus loin », le fait curieusement songer à Silvio Pellico, empêché lui aussi d'aller plus loin du moment qu'il est en prison³⁵. D'un accent populaire qui émeut à la célébration d'un héros de la liberté : une chaîne d'associations s'est formée, moins tributaire des idées que d'une impression auditive.

C'est encore à son oreille que Stendhal doit de classer les peuples au hasard des pays qu'il traverse. La notion de « peuple » a chez lui, répétons-le, une acception peu idéologique : souvent proche de celle de « race », elle spécifie aussi bien les habitants d'une province et, quitte à décevoir ceux qui souhaiteraient le célébrer comme un prophète de l'âme italienne, il découvre, quand il visite l'Italie, autant de peuples que d'états ou de villes. D'autant plus qu'« en croyant parler italien, les gens de province parlent encore leur dialecte³⁶ ». La langue fait les mœurs, à moins qu'elle ne les reflète : « Comme chaque quartier de Naples a une langue, ici chacune de ces petites villes voisines, Ravenne, Imola, Faenza, Forlì, Rimini, a des mœurs différentes³⁷. » On sait qu'une simple hauteur de voix suffit à Stendhal pour identifier une origine puisqu'au théâtre de Genève, il a reconnu à la véhémence de leur parole que des spectateurs n'étaient pas suisses, mais français ou savoyards. Rien de moins aristocratique que les sentiments que lui inspirent les différentes langues : « Je suis furieusement choqué de cette langue florentine si vantée³⁸. » (« Il ne faut pas choisir ses interlocuteurs dans le *primo ceto* », écrira-t-il dans les *Promenades dans Rome*³⁹). De fait, aussitôt après qu'il a quitté Naples, dont la grossièreté des habitants l'a choqué, sa « conversation avec un prétendu homme d'esprit » lui fait regretter par contrecoup la rudesse populaire⁴⁰. Quand il part, des années plus tard, pour son périple en France, le « touriste » tire parti de son expérience italienne pour comparer les deux peuples. On le trouve, cette fois encore, attentif au ton plutôt qu'au contenu des propos qui se tiennent sur sa route :

35. *Voyages en France, op. cit.*, p. 325.

36. *Rome, Naples et Florence en 1817*, dans *Voyages en Italie, op. cit.*, p. 72. « Il y a au moins (en 1817) vingt patois différents en Italie. » (*Ibid.*, p. 76).

37. *Ibid.*, p. 97.

38. *Ibid.*, p. 17.

39. *Ibid.*, p. 711. *Primo ceto* : la première classe.

40. *Ibid.*, p. 59.

Le ton des demi-manants demi-bourgeois, dont je surprends la conversation le long du chemin, est raisonnable et froid; il a cette pointe de malice et de plaisanterie qui annonce à la fois l'absence des grands malheurs et des sensations profondes. Ce ton railleur n'existe point en Italie; il est remplacé par le silence farouche de la passion, par son langage plein d'images, ou par la plaisanterie amère⁴¹.

À force d'écouter la musique aux dépens des paroles, on s'expose aux mystifications. Au moins conforte-t-on facilement ses partis pris. « Le patois de mon pays me présente toutes les idées basses: un patois inconnu n'est pour moi qu'une langue étrangère », avoue le voyageur de *Rome, Naples et Florence en 1817*⁴². Stendhal était-il donc trop peu « italien » pour que la langue du pays fût devenue la sienne? On sait qu'il s'est précisément voulu « milanese », et il a suffisamment exposé comment les langues (ou les dialectes) varient d'une ville italienne à une autre. Mais leur ensemble compose une musique dont le charme estompe la grossièreté ou la nullité des phrases. Ainsi goûtons-nous mieux un opéra italien dans sa version d'origine même (voire surtout) si nous n'entendons pas l'italien; la médiocrité du livret ne risque pas d'offenser nos oreilles, et les beautés de la langue participent aux beautés de la partition au lieu d'y faire obstacle.

On sombre pourtant en pleine équivoque quand on lit dans la *Vie de Henry Brulard*:

Je n'ai jamais vu un beau chant trouvé par un Français, les plus beaux ne s'élèvent pas au-dessus du caractère grossier qui convient au chant *populaire*, c'est-à-dire qui doit plaire à tous, tel est:

Allons, enfants de la patrie...

de Rouget de Lisle, capitaine, chant trouvé en une nuit à Strasbourg.

Ce chant me semble extrêmement supérieur à tout ce qu'a jamais fait une tête française, mais par son genre nécessairement inférieur à:

Là ci darem la mano,

Là mi dirai di sì...

de Mozart⁴³.

Il était plus bienveillant pour la *Marseillaise* dans son Introduction de la *Vie*

41. *Voyages en France, op. cit.*, p. 4-5.

42. *Voyages en Italie, op. cit.*, p. 71.

43. *Cœuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, p. 888.

44. *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 46.

de Rossini, où il la jugeait « sublime⁴⁴ », parce qu'elle était liée à l'élan d'une époque. En reprochant cette fois à ce chant « populaire » de prétendre « plaire à tous », il refuse tout bonnement les lois du genre (que vaudrait un hymne national qui entraînerait les seuls *happy few...* ?). Au reste, la comparaison de la *Marseillaise* avec le plus bel opéra du monde est malhonnête ou saugrenue. C'est que, au delà de ce parallèle biaisé, Stendhal s'avoue plus sensible au geste de Dom Juan séduisant Zerlina qu'à celui d'un général révolutionnaire entraînant ses troupes au combat ; et, faisant sonner les deux langues sans souci de ce qu'elles expriment, il est persuadé de consacrer l'italienne. Était-ce se *dépolitiquer* tout à fait ? Non pas de son point de vue, du moment que les patois ou dialectes d'Italie constituent la véritable voix du peuple, ce peuple avec lequel il a partie liée, le seul peut-être dont il ait, canaille incluse, souhaité ardemment le bonheur. Sévère pour les niaiseries de la littérature italienne, érudite et affectée, qui fleurit en ces années qui suivent la chute de l'Empire, il voudrait s'en remettre à son expression la plus spontanée, la plus populaire. « Il restait la pauvre *commedia dell'arte*, Arlequin et Pantalon ; les convenances les ont fait proscrire⁴⁵. » De même, dans *Le Rouge et le Noir*, les convenances imposent-elles silence, chez les Valenod, au malheureux prisonnier qui fait entendre « quelques accents d'une chanson populaire, et, il faut l'avouer, un peu ignoble⁴⁶ ». De cette chanson, le lecteur ne connaîtra jamais les paroles, tout comme le spectateur français n'a peut-être rien compris aux répliques de la *commedia dell'arte*. Qu'importe au fond : ces accents touchent parce qu'ils sont ceux de la voix du peuple.

*

La foule, qui menace de salir son pantalon blanc, inquiète presque autant Stendhal par ses criaileries. Épris de naturel, il montre certes plus d'indulgence pour les voix du peuple que pour les conversations affectées de la plupart des salons. Mais on le trouve toujours touché par des voix individuelles, cueillies par hasard, et que ne forcent pas les besoins de la harangue ou du grandissement épique. Son oreille influence ses préférences, au point qu'on discerne mal s'il pardonne beaucoup aux peuples d'Italie parce que leurs intonations sonnent comme à l'opéra, ou si, à l'inverse, le désir de liberté qu'il leur prête

45. *Voyages en Italie, op. cit.*, p. 77. « Ordonnance de Léopold, grand-duc de Toscane », précise Stendhal en note. « Aujourd'hui il n'y a que les espions ou les nigauds qui impriment », réitére-t-il cinq ans plus tard dans *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 44.

46. *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 474.

confère du charme à la musique qui le soutient. On doute parfois qu'il distingue en principe les voix de la rue et celles de la scène. « Par une malheureuse disposition physique qui m'a fait passer pour menteur, pour bizarre et surtout pour mauvais Français, je ne puis que très difficilement avoir du plaisir par de la musique chantée dans une salle française », avoue-t-il dans *Souvenirs d'égoïtisme*⁴⁷. On l'accuserait à plus forte raison d'être « mauvais Français » pour avoir boudé des *Marseillaise* chantées en plein air. En Italie, hélas, la voix du peuple italien n'est pas, à l'époque où il écrit, autorisée à se faire entendre. Quand la *commedia dell'arte* elle-même est proscrite, on ne trouve guère que l'opéra pour exprimer ses passions. Les Italiens en usent mieux que les Français, toujours bridés dans leurs plaisirs, au théâtre comme à l'opéra, par le souci des convenances et l'opinion qu'on prendra de leurs goûts. Tous les Français? Une petite note de bas de page, dans la *Vie de Rossini*, nous rassure un peu : « le plaisir dramatique ne se voit plus [à Paris] que chez le peuple, à la Porte Saint-Martin, à la Gaîté, etc.⁴⁸ ». Le début du chapitre a défini l'âme du « peuple » : « une âme vierge », « une âme susceptible des sentiments les plus violents⁴⁹ ». Les public parisiens ressembleraient donc parfois à ceux de l'Italie. Des deux côtés des Alpes, grâce aux salles de spectacle mieux que par la vertu de la rue, Stendhal a su se montrer sensible aux manifestations populaires.

47. *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, p. 495.

48. *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 313.

49. *Ibid.*, p. 312.

Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes

ÉLISABETH PILLET*

L'INTENSE réflexion sur le peuple qui traverse le XIX^e siècle est menée dans tous les secteurs de la vie culturelle, en particulier le roman et la presse, dont l'importance n'est plus à démontrer. Mais également dans la culture orale, qui reste très vivante, et que même les romans-feuilletons les plus populaires ne font pas disparaître. Des formes traditionnelles (contes, légendes, chansons) se maintiennent dans les campagnes, et suscitent l'intérêt que l'on sait chez les écrivains romantiques et dans la bourgeoisie. On sait moins que se développent rapidement dans les villes des lieux culturels nouveaux, les cafés-concerts, qui d'abord très populaires évolueront jusqu'à réunir toutes les catégories sociales, devenant ainsi la première forme du spectacle de masse en France. Des dizaines de milliers de textes, dits ou chantés, comiques ou sérieux, y sont interprétés ; que disent ces textes du peuple, et comment le disent-ils ? Le corpus est immense, et on se limitera ici à la représentation des paysans, qui occupe une place privilégiée dans le répertoire ; mais d'autres groupes sociaux appartenant au peuple y sont également représentés : domestiques, soldats, vagabonds, ouvriers.

Les cafés-concerts, d'abord appelés cafés chantants, apparurent à Paris dès la fin du XVIII^e siècle ; interdits par l'Empire, ils resurgirent sous la monarchie de juillet et se multiplièrent sous le Second Empire. Dans ces débits de boisson, d'abord installés à l'extérieur, on pouvait entendre des chansons, ce qui attirait

* Maître de conférences à l'IUFM de Montpellier.

les clients ; le prix d'entrée, très modique, était celui de la consommation. Dans un premier temps, ils coexistèrent avec des réseaux à visée non commerciale : les goguettes, sociétés d'amateurs dont les membres se réunissaient régulièrement dans des cafés ou des salles de quartier pour dire ou chanter des textes composés par eux. Mais celles-ci furent interdites par le Second Empire, ce qui provoqua une ruée du public vers les cafés-concerts ; le petit peuple des grandes villes, ouvriers, artisans et commerçants, prend alors l'habitude de s'y retrouver chaque semaine, « le sam'di soir après l'turbin », comme le chantera Mayol dans un refrain célèbre.

Dans les premières décennies de son succès, années 1850 et surtout dans les années 1860-1870, ce spectacle est honni par la critique bourgeoise ; il est contrôlé par la censure préalable, qui sera maintenue jusqu'en 1906. Au cours des années une évolution se dessine : le répertoire devient plus consensuel ; le public bourgeois se risque au « caf'conc' », comme on disait alors, puis y vient en masse ; à la fin du siècle il est fréquenté par l'ensemble de la société urbaine. Il n'y a pas ou il y a peu de paysans dans la salle ; mais le public, en cette période d'exode rural, peut être fraîchement arrivé de la campagne. On peut penser que la place importante que tiennent les paysans dans le répertoire correspondait à une demande de ces nouveaux citadins, en quête d'identité.

Quant aux artistes et aux auteurs, ils sont le plus souvent d'origine populaire – quelquefois paysanne, ainsi de Jean-Baptiste Clément, fils de meunier, auteur du *Temps des cerises* et de nombreuses autres chansons à succès. Ils trouvent ici un lieu d'expression, non sans contrainte, mais régi par des contraintes différentes de celles de la littérature : la plus importante étant de plaire au public le plus large, tout en évitant la censure.

*

L'analyse du répertoire montre une influence très marquée des représentations littéraires, mais également des divergences. Pour permettre d'apprécier et d'interpréter les écarts, on rappellera très schématiquement les grands traits des modèles dominants au XIX^e siècle, tels que les a dégagés Nelly Wolf¹. Les représentations littéraires du paysan héritent d'une double tradition très ancienne : satirique et burlesque d'une part – le paysan se ridiculise par son ignorance des codes citadins, sociaux ou linguistiques, de la farce de Maître

1. *Le Devoir démocratique en littérature : images du peuple dans le roman, 1890-1939*, thèse d'État, Paris III, 1987.

Pathelin à Molière ou Beaumarchais. Le rire n'est toutefois pas à sens unique : l'homme de la campagne, par son bon sens ou sa naïveté, peut aussi être le vecteur d'une mise à distance satirique de la vie citadine. L'autre représentation est celle, poétique et idéalisée, des paysans de Virgile, puis de la bergerie ou de la pastorale, centrée sur l'évocation de sentiments amoureux dans le cadre d'une nature harmonieuse.

Dans la France post-révolutionnaire, la conception de la paysannerie acquiert une dimension politique qui influence les choix esthétiques des écrivains. Par ailleurs, sous l'influence du réalisme, les représentations de la vie des campagnes deviennent plus documentées, moins abstraites. Mais la tradition reste très prégnante : on retrouve la vision idéalisée chez George Sand et dans le roman rustique, dans le roman régionaliste, comme chez Mistral ou Francis Jammes. La représentation satirique subsiste, mais elle est profondément remaniée, la caricature est poussée au noir : chez Balzac ou Maupassant, et leurs nombreux imitateurs, le paysan apparaît souvent risible, mais aussi bestial, laid, cupide, violent, lubrique. Chez tous, les langages réellement parlés par les paysans sont niés : de ce point de vue George Sand et Balzac se rejoignent, comme l'a montré Renée Balibar², en prêtant à leurs personnages un français fictif, simple syntaxiquement et stylistiquement, et affecté de marques de gaucherie ou de régionalismes. Toutes ces images sont fondées sur l'altérité : bon ou mauvais sauvage, le paysan est mis à distance, l'accent est mis sur sa différence d'avec l'auteur et ses lecteurs.

Sous la III^e République, l'intégration sociale des paysans au régime devient un enjeu essentiel. D'autres représentations apparaissent dans cette période, moins stéréotypées, intégrant en particulier des éléments de réflexion socio-économique qui remettent en cause la conception essentialiste d'une nature paysanne immuable³. Ces tentatives s'accompagnent d'une autre image de la parole paysanne, plus proche du français scolaire, donc correct – et que les manuels scolaires utiliseront abondamment – contenant selon les auteurs, une quantité plus ou moins importante de mots régionaux, mais qui reste un artefact.

Qu'en est-il au café-concert ? La tradition de la pastorale et de l'idylle y est florissante ; à travers tout le XIX^e siècle, des chansons apparentées à ces genres,

2. Voir *L'Institution du français : essai sur le colingisme des Carolingiens à la République*, PUF, 1985.

3. Voir Nelly Wolf, *op. cit.* et *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF, « Pratiques théoriques », 1990.

« romances⁴ » interprétées par des chanteurs « à voix », remportent de prodigieux succès. Un des premiers du genre, *Ma Normandie* date de 1836 : il s'en vend 40 000 exemplaires en quelques semaines, sans compter les innombrables imitations, adaptées à chaque province. C'est une romance champêtre, *Les Bœufs*, qui apporte la célébrité à Pierre Dupont ; elle sera suivie de beaucoup d'autres tout aussi appréciées. D'autres succès encore : *Le Temps des cerises* de Jean-Baptiste Clément (créée quelques années avant la Commune) puis vers la fin du siècle *La Voix des chênes*, *Le Credo du paysan*, *L'Angelus de la mer*, *La Chanson des blés d'or*, *La Chanson des peupliers*, et toute l'œuvre de Botrel, lancé par *La Paimpolaise* en 1896. On y retrouve les caractéristiques de la pastorale : au point de vue thématique, le bonheur fait de joies simples, de vie vertueuse et patriarcale, souvent associée à la religion et à la piété. Le travail est dur mais récompensé par l'abondance ; ou bien le paysan est pauvre mais heureux. L'harmonie avec la nature est développée à travers les descriptions de paysages et l'évocation du compagnonnage heureux de l'homme avec les animaux (thème récurrent chez Pierre Dupont, qui le reprend inlassablement après le succès des *Bœufs*). L'amour est sentimental, il reste platonique, s'arrête aux chastes baisers, ou aboutit à une noce en bonne et due forme. Vers la fin du siècle apparaissent dans les romances paysannes des couplets patriotiques, où le paysan s'affirme prêt à se battre pour défendre son bonheur s'il était menacé.

La langue est dans la plupart des cas un français parfaitement correct, avec quelques ornements rhétoriques et littéraires. Du point de vue de l'esthétique une des clés du succès de Dupont, puis de Clément, fut sans doute d'introduire une part de réalisme dans l'idylle, comme George Sand le faisait dans ses romans : le détail vrai, la « chose vue » témoignant de la connaissance de la vie paysanne. Tandis qu'à la fin du siècle, c'est la version régionaliste de l'idylle qui triomphe avec Botrel. On est donc jusqu'ici en conformité parfaite avec les modèles dominants de l'époque.

*

4. Chanson divisée en stances, écrite en vers simples et faciles, sur un sujet naïf et attendrissant. Les romances existent depuis le Moyen Âge (reverdies par ex.) et aux xvi^e et xvii^e siècles, mais ne connaîtront leur succès populaire qu'à la fin du xviii^e. Elles s'épanouissent sous l'Empire et la période romantique. Sous le règne de Louis-Philippe, c'est un véritable débordement : le débit annuel des romances en 1845 est d'environ 250 000 exemplaires (source : France Vernillat et Jacques Charpentreau, *Dictionnaire de la chanson française*, Larousse, 1968).

Mais le peuple des campagnes apparaît au café-concert dans un autre genre à succès : les « paysanneries comiques », chansons, textes parlés ou formes intermédiaires (textes dits avec quelques lignes chantées) interprétés par des artistes costumés en paysans – ou en paysannes. En effet, alors que les grands succès des romances ont été d'abord chantés par des hommes, il n'en est pas de même de la paysannerie qui est lancée par une femme, la chanteuse Thérèse, on y reviendra.

Quels sont les ressorts comiques ? Avant tout, le stéréotype du paysan nigaud. Ceci apparaît déjà dans les noms ridicules des personnages : Athanase Citrouilleau, Nigaudin, et autres Gourdillon. Les paysans comprennent lentement, ou de travers ; ils sont « bêtes », et ce mot est à prendre au pied de la lettre ; la relation heureuse avec les animaux, cliché de la romance, devient ici étroite parenté, en particulier avec le cochon, et constitue un motif comique récurrent :

Il est malad' mon pauvr' cochon,
 Rien qu'd'y penser mon cœur s'tortille
 J'aim'rais mieux perdr' tout' ma famille
 Plutôt que d'perdr' mon pauvr' cochon
[le paysan emmène le cochon à Paris pour le faire soigner, ils prennent le train]
 Pendant l'trajet c'te pauvre bête
 S'est tenu' tranquill' de son mieux...
 Comm' nous étions seuls, tête à tête,
 Nous parlions cochon tous les deux...⁵

La balourdise et l'ignorance de l'homme des campagnes sont souvent mises en relief par un séjour à la ville, dont la visite à l'exposition, ou le séjour à l'armée constituent des variantes. Le contraste peut aussi opposer les deux sexes : le paysan nigaud est amoureux d'une paysanne délurée. Parmi d'autres traits de caricature, on trouve la pingrerie, mais ce caractère apparaît beaucoup moins fréquemment que la naïveté. Enfin les stéréotypes régionaux sont inlassablement repris : forfanterie des Gascons et des Marseillais, prudence verbale des Normands etc. On notera que la Bretagne, chère à Botrel, apparaît souvent comme l'archétype de la campagne arriérée et obscurantiste.

Le langage joue un rôle comique important. Beaucoup de textes sont écrits en français populaire de Paris, mais ils contiennent des mots-signes de rusticité : clichés souvent empruntés aux dialectes d'oïl, les plus fréquents étant les

5. Paillisson et Malteaux, *L'Gardeux d'pouciaux*, La Chanson contemporaine, 1897.

formes verbales (*j'sommes, j'avions, j'lons ben sentu* etc), des vocables régionaux et quelques traits phonétiques (*-ieau* pour *-eau* par exemple). Les chansons sur les paysans d'une région particulière sont truffées de « régionalismes » stéréotypés : les Gascons ponctuent leurs discours de « Sandis! Cadédis! » les Marseillais de « Bon Diou » etc, les Auvergnats – affligés en outre d'un chuintement généralisé – de « Bougri de bougra! » et de « Fouchtra! », etc.

Mais les paysans de café-concert ont aussi souvent un côté bon vivant et gaulois qui les rend sympathiques : ils aiment le vin, les bons repas, les femmes – de préférence bien en chair, comme leurs cochons, et leur sexualité libre et joyeuse ne s'embarrasse guère de formalités :

Lorsque nous fûmes sur l'herbe,
 Le brelingui,
 Chacun fit le tourtereau,
 Le brelingo.
 J'bécottis Thérés' dans l'bois,
 La brelinguette,
 R'commenc' qu'all'me cri', François,
 Brelingui, brelingo, brelinguette et brelingois⁶

ce qui contraste avec la grivoiserie omniprésente dans le reste du répertoire. On retrouve ici la tradition carnavalesque ; en effet ces paysans joviaux ne sont pas seulement, et quelquefois pas du tout ridicules ; s'ils suscitent le rire, c'est par leur entrain, leur gaîté contagieuse et leur franc-parler. Les citadins peuvent alors être la cible du rire :

Dans ma basse-cour je reconnais plus d'une cocotte et souvent près d'elle plus d'un dindon qu'elle a plumé, dans mes moutons je reconnais des actionnaires tondu[s] [...], les ours et les sangliers me rappellent les bons propriétaires [...]⁷

La représentation des femmes est particulièrement intéressante. En effet non seulement la paysannerie comique leur fait une large place, mais c'est une interprète féminine qui a, justement avec ce genre, inauguré la percée du café-concert vers les classes sociales élevées, dans les années 1860 : il s'agit de la chanteuse Thérèse, qui remporte un succès foudroyant avec des personnages de paysannes comiques. Succès tel que l'Empereur Napoléon III l'invite aux Tuileries, d'abord en cachette, puis ouvertement ; la mode est alors lancée, les

6. Paillisson et Malteau, *Brelinguette et brelingois*, La Chanson contemporaine, 1898.

7. Blondelet et Beaumaine-Duhem, *Le Bouvier*, Ph. Feuchot, 1876.

refrains de Thérèse et avec elle ceux du café-concert, vont bientôt conquérir les salons comme ils ont conquis les ateliers.

Avant d'examiner les textes qu'elle chantait, il faut noter que ceux-ci ne constituent qu'une partie de la performance, un simple support ; tous les témoignages font en effet état des qualités exceptionnelles de l'interprète : sens musical et diction parfaite, finesse et sensibilité ; mais aussi une force, une énergie, une agressivité plutôt masculines, un « brio sauvage », « le diable au corps », selon la presse de l'époque. Un journaliste commente ainsi :

C'est peut-être un côté de l'art qui m'échappe. Je ne suis pas organisé pour comprendre cette muse qui gronde en montrant les crocs, comme un dogue déchaîné. À travers le nuage du tabac, encens de l'Alcazar dédié à cette divinité, elle prend pour moi des proportions fantastiques. C'est comme un cauchemar⁸.

Une certaine violence se dégageait donc de l'interprétation, plutôt que des textes qui peuvent paraître relativement inoffensifs ; ils ont cependant en commun de mettre en scène des femmes qui travaillent et qui, autonomes moralement et financièrement, ne laissent à personne le soin de gouverner leur vie. Ainsi dans *Quand nos hommes sont au cabaret*, un des premiers grands succès de la chanteuse, sur un texte de J.-B. Clément, quatre paysannes profitent de l'absence de leurs maris pour se retrouver entre femmes, « jaser d'bal et d'toilette » et prendre du bon temps avec leurs galants. Sur l'illustration du « petit format », la double page qu'on achetait pour avoir le texte de la chanson, les enfants devenus gênants sont allègrement jetés cul par-dessus tête, et vont rejoindre le bétail négligé.

Un autre succès, *La Gardeuse d'ours*, est une pastorale burlesque :

J'aime à rêver dans la vallée
 Le long des prés et des coteaux ;
 J'aime les contes à la veillée
 J'aime à siffler le vin d'Bordeaux!...
 De tout cela je me contente
 Mais je l'avouerai, sans efforts ;
 J'aim'rais mieux vingt mill' livr's de rente
 Avec un' calèche à huit r'ssorts⁹

8. Auguste Villemot, *Le Club* (sans titre, s. d.). L'Alcazar était le café-concert où se produisait Thérèse.

9. R. Hervé, *La Gardeuse d'ours*, L. Vieillot, 1863.

Tous les personnages de Thérèse ont les mêmes caractéristiques : liberté d'allure et de langage, indépendance, gaieté et dynamisme. Le choix énonciatif va dans le même sens : ces femmes qui prennent la parole sans complexes s'adressent directement au public. Le genre fut repris par d'autres interprètes, à travers tout le demi-siècle. La tonalité varie, on trouve des textes franchement burlesques :

Un dandy grand comm' mon sabot
 Qui dimanche était à la fête
 Devant moi voulait fair' le beau [...]
 Je ne dis rien, jusqu'au moment
 Où c' Monsieur voulut m' prendre' la taille
 Mais par un' gifle adroitement, je l'aplatis sur la muraille¹⁰

Mais la paysanne bénéficie souvent d'un traitement moins satirique, plus réaliste que le paysan. Ainsi chez J.-B. Clément :

Se marier un beau matin
 Avec un gars qu'on n'aime guère
 Faire un' ripaille et le lend'main
 S'en r'tourner labourer la terre ;
 S'courber à tailler des fagots
 Fair' la récolte et l' pressurage et dev'nir mère de quinze marmots
 Voilà, voilà
 Voilà le bonheur au village.

Mais moi j' n'aim' pas ces plaisirs-là.
 Trouvez-moi donc quequ'chose à faire
 Soit bonn' d'auberge ou d'un Pacha
 Ça m'est égal, je n'suis pas fière.
 J' m'appell' Margot, j'ai vingt ans d'âge
 Et ce jour-là
 J'lâche tout ça
 En disant bonsoir au village¹¹

Au thème traditionnel de la mal mariée se substitue dans le répertoire celui de la femme qui choisit librement parmi plusieurs prétendants, celui – ou

10. Constant Saclé et Georges Bourné, *Je suis bon cheval de trompette!*, 1883.

11. J.-B. Clément, *Bonsoir au village*, 1867. Cité par Tristan Rémy, *Le Temps des cerises*, Éditeurs Français Réunis, 1968, p. 109-110.

ceux! – qui lui convient le mieux. Tous ces textes ont en commun de traiter, à travers des personnages de paysannes, de la situation des femmes, en les montrant soit autonomes, soit décidées à l'être ou rêvant de l'être, en se libérant de la condition peu engageante qui leur est faite.

Le langage prêté aux paysans dans ces textes est reconnaissable comme populaire, avec les élisions, quelques autres traits phonétiques ou choix lexicaux; mais il ne comporte pas de maladresses grossières, et la proportion de traits régionaux y est généralement peu élevée. On peut penser qu'il était assez proche du langage du public, et visait l'identification avec les personnages.

Comme la romance champêtre, la paysannerie comique reste une constante du répertoire, à travers tout le demi-siècle. Avec ce genre, le public du café-concert plébiscite la tradition ancienne de la farce; il ne se conforme pas à l'évolution de la littérature réaliste vers un portrait noir et inquiétant. Le sens du comique est double: tantôt on rit des paysans, tantôt avec eux – ou les deux à la fois. Ils jouent alors un rôle carnavalesque, en faisant rire de la marche du monde, et en particulier de la condition faite aux femmes.

Pour apprécier correctement l'effet de sens de toutes ces représentations, il faut tenir compte du fait qu'elles sont en interaction dans un même spectacle: c'est le même public, dans les mêmes soirées, qui applaudit les romances les plus éthérées et les paysanneries les plus burlesques. La pastorale est confrontée à sa parodie; à l'image du paysan ridicule se superpose celle d'un homme heureux au sort enviable. De plus on rencontre de nombreuses formes mixtes, contenant à la fois des éléments de pastorale et de burlesque. Mais peu à peu, et c'est un des aspects de l'évolution du café-concert vers des formes plus consensuelles, la paysannerie comique passe de mode, tandis que la pastorale reste florissante, tout en s'affadissant de plus en plus. Dans le même temps, les représentations des femmes évoluent également: la grande vedette féminine de la fin de siècle est Yvette Guilbert, avec un personnage de femme-enfant perverse et consentante, l'exact opposé de Thérèse.

Par ailleurs, il faut tenir compte du fait que la chanson sociale et révolutionnaire sur les paysans existe ou cherche à exister au café-concert, mais qu'elle est sévèrement réprimée et censurée. La carrière de Pierre Dupont est emblématique à cet égard: après des débuts éclatants non seulement dans la pastorale, mais dans la chanson révolutionnaire, avec en particulier le célèbre *Chant des paysans* qui fut sur toutes les lèvres en 1848, il est condamné en 1851 à sept ans de déportation à Lambessa. Après avoir demandé et obtenu sa grâce de Louis-Napoléon, il met ses talents au service de l'Empire, composant des chansons sur l'Exposition ou la guerre de Crimée. Son cas n'est pas isolé: d'autres auteurs de chansons révolutionnaires sont condamnés à de lourdes

peines ; à partir de l'Empire, la censure interdira ces chansons. Il s'agit là d'une autre des voix du peuple, mais d'une voix étouffée, qui est cependant une des composantes de la représentation des paysans au café-concert.

*

Pour ce qui est des textes effectivement interprétés, on voit que malgré une part importante de conformisme, le café-concert ne suit pas entièrement les modèles littéraires dominants, mais propose une autre représentation : celle de paysans et paysannes « ayant le mot pour rire » : à l'aise avec les mots et avec le rire, ils n'ont pas de problèmes pour prendre la parole, et la garder. Cela est vrai même des paysans niais, qui bien souvent sont la cible du comique ; mais qui peuvent aussi faire rire des autres, de tout et de tous, ce qui est le propre de la parole carnavalesque pour qui rien n'est sacré. C'est cette oralité joyeuse et sans complexes que symbolise la grande bouche de Thérèse, si souvent moquée et caricaturée dans la presse.

Tout cela n'est possible que dans une situation de communication particulière, celle de la fête, du plaisir d'être en groupe, d'oublier toutes les contraintes, en particulier grâce à l'alcool – la possibilité de boire et celle de fumer, autre manifestation de l'oralité, constituaient de puissants attraits du café concert. Une soirée au « caf'conc' » est une parenthèse dans la vie sociale réelle : le spectacle permet d'aborder certains sujets délicats socialement – ce qui en fait de bons thèmes comiques, car on ne rit jamais si bien que des sujets de tension – et d'en désamorcer les côtés inquiétants, puisque... c'était pour rire. Ce divertissement a ainsi joué, pendant un demi-siècle, une fonction de catharsis joyeuse dans la société française. Au tout début de sa vogue, avec Thérèse, l'effet contradictoire – violent et comique – des chansons paysannes était très net. Ce n'est pas un hasard si c'est Séverine, l'héritière spirituelle de Vallès, et l'une des rares femmes à avoir fait une brillante carrière de journaliste au XIX^e siècle, qui exprime le mieux cette ambivalence :

Peuple jusqu'aux moelles, le buste trop plein, les hanches trop larges, le bras trop court, elle émergeait cependant en avant, avec je ne sais quel air de gouaille bon enfant qui atténuait la menace que contient toute force [...] sa voix éclatait comme la canonnade, empoignait au ventre non pour la frousse, mais pour l'enthousiasme – une sorte de furie sans objet, dans le vide, foudre perdue¹².

12. « Thérèse », *Gil Blas*, 16 mai 1913.

Cette violence est progressivement canalisée et modifiée, d'abord par la censure, puis par la nécessité du divertissement de masse, qui se fait jour peu à peu : plaire à toutes les catégories sociales. Au tournant du siècle l'évolution est accomplie : l'image des paysans, celle des femmes et le répertoire dans son ensemble sont devenus parfaitement inoffensifs.

Donner voix au peuple à l'opéra : utopies et mystifications

TIMOTHÉE PICARD*

ON PEUT partir d'un roman de Franz Werfel intitulé *Verdi: le roman de l'opéra* (1924). Dans l'un des derniers chapitres du roman, nous est présenté non pas Verdi mais Monteverdi: un Monteverdi qui, à l'extrême fin de sa vie, découvrirait enfin, dans « la musique du peuple » émanant du Carnaval de Venise, la véritable essence de l'opéra. Exalté par ce mélange de chants, de cris et de vie, il s'exclame: « Ce sont ceux d'en bas, ceux d'en bas... Nous avons été des savants et nous nous sommes trompés. C'est la vie seule qui nous corrige. Ce n'est pas moi qui ai raison, mais ceux d'en bas, cette foule que voici¹. »

Alors pourquoi une œuvre intitulée *Verdi* ou *Le roman de l'opéra*, qui plus est écrite par un Allemand, en 1924? Pourquoi, dans ce roman, la longue évocation de Monteverdi? Pourquoi, enfin, l'insistance apportée à cette soi-disant découverte du peuple par Monteverdi?

On voudrait justement s'intéresser ici à la question du lien entre peuple et opéra, question cruciale et ambiguë pour l'Europe des Nations, et qui pourrait se formuler à partir des débats suivants, consubstantiels au genre lyrique depuis son origine: à qui, dans sa formulation utopique, est destiné l'opéra? Quelles en sont les finalités et, en particulier, est-il fait pour éduquer ou divertir? Dès lors, qu'en est-il dans la pratique (l'opéra comme lieu, et espace, l'opéra

* Maître de conférences à l'Université de Rennes II.

1. Franz Werfel, *Verdi: le roman de l'opéra*, trad. A. Vialatte et Dora Kris, Arles, Actes Sud, 1992, p. 257.

comme produit culturel)? Enfin, qu'en est-il sur la scène : quelle représentation du peuple est-il donné? L'hypothèse que l'on voudrait vérifier ici est que si l'ambiguïté idéologique de la notion de «peuple» est particulièrement forte à l'opéra, c'est précisément parce qu'elle renvoie à l'ambiguïté esthétique-politique d'un genre dont on n'a cessé, depuis quatre siècles, de réécrire le roman des origines – un roman impossible et fantasmatique.

La première ambiguïté du genre lyrique est celle, sur le plan historique de sa double naissance : une naissance aristocratique ; et une naissance bourgeoise et populaire.

Lorsque, à l'occasion des noces de Marie de Médicis et de Henri IV, l'*Euridice* de Peri est donnée le 6 octobre 1600, c'est au deuxième étage du Palazzo Pitti de Florence, le palais privé des Médicis, et devant une assemblée de moins d'une centaine de spectateurs, tous membres de l'aristocratie italienne. Il en va de même en 1607 pour l'œuvre que l'on considère comme le tout premier opéra, *L'Orfeo* de Monteverdi, commandé par le prince héritier de Mantoue François de Gonzague. La représentation est même donnée devant une académie encore plus restreinte, exclusivement masculine. On parle d'ailleurs, pour caractériser ces spectacles, de *musica segreta* ou *reservata*, et Marco da Gagliano, dans sa préface de *Dafne* (1608), définit l'opéra comme un «vrai spectacle de princes». Ce modèle de l'opéra royal ou princier se retrouve à travers toute l'Europe.

Pourtant, en 1637 (au *San Cassiano* de Venise) et en 1678 (à la *Gänsemarktoper* de Hambourg), naissent les premières scènes publiques d'Italie et d'Allemagne. Les loges font l'objet de souscription, cependant que les places du parterre sont vendues à l'unité. La ville facilite parfois, par des formes de subventions, l'accès à tous, et il arrive que l'absolutisme soit tourné en dérision dans des œuvres maniant le mélange contrasté des genres noble et bouffe. Il s'agit donc des premiers opéras populaires.

Dès cette époque se mettent cependant en place les principes de la hiérarchisation sociale de l'espace lyrique, qui trouvera son apogée dans les opéras construits au XIX^e siècle : bourgeoisie au parterre, noblesse aux loges, peuple au poulailler. Une représentation si évidente de la structure sociale que Gautier, au moment de la révolution de 1848, constate dans ses critiques musicales que les belles spectatrices ont déserté les salles d'opéra de peur d'avoir à y subir «l'assaut» «des Huns» et «des Vandales²». Le summum en matière de symbolique

2. Théophile Gautier, *L'Histoire de l'Art dramatique en France depuis 25 ans*, Hetzel, 1858, V, XIII, p. 239.

spatiale est atteint par le Palais-Garnier, que son ancienne directrice culturelle Martine Kahane décrit ainsi : « Si le plateau reste aux artistes, le grand escalier, les foyers, les loges de la salle appartiennent aux spectateurs et assurent la théâtralité du corps social dominant, la bourgeoisie, dont ils participent³. » À partir des années 1880, c'est précisément contre le symbole du Palais-Garnier que renaît l'utopie d'un théâtre populaire, utopie dont l'Opéra-Bastille a été l'un des derniers et l'un des plus contestés avatars.

Mais cette utopie n'avait pas vraiment disparu au cours du XIX^e siècle, tout en se manifestant d'une autre façon. Dans le cadre de la pensée de l'art lyrique se manifeste en effet, dès le romantisme allemand, une certaine forme d'intérêt pour le « peuple », et cela contre deux données : l'universalisme des Lumières (mais qui, en matière de musique, n'a de toutes les façons jamais vraiment existé) et l'histrionisme artistique, cette marchandisation de la virtuosité et ce culte de l'apparence qui – d'après Wagner, puis Nietzsche – a trouvé son âge d'or avec l'opéra bourgeois. Pour Herder et Fichte, déjà, la musique entretient un rapport étroit avec la langue, caractéristique selon eux de la notion de peuple. C'est selon ce principe qu'est effectuée une collecte de l'art musical populaire, peu à peu reconnu et assimilé dans le cadre de la musique savante. Apparaît également, sur la scène lyrique, le drame historique, légendaire ou mythique à caractère national, qui fait dialoguer une collectivité et son héros (le chœur et le soliste). C'est le fameux « opéra des peuples » du XIX^e siècle, puis du XX^e siècle, entre autres illustré par Verdi en Italie, Wagner en Allemagne, Glinka, Moussorgski et Rimski-Korsakov en Russie, Smetana et Dvorak en Tchécoslovaquie, Erkel en Hongrie, etc. On en trouve encore de nombreux représentants au XX^e siècle, l'exemple le plus fameux étant celui de *La Guerre et La Paix* de Prokofiev. Voici les paroles du fameux chœur qui lui sert d'épigraphe, composé à l'heure même où l'Allemagne nazie est en train d'envahir l'URSS :

Les forces des douze nations d'Europe ont fait irruption en Russie. Le peuple russe se laissait peu à peu embraser par le sentiment d'une honte à venger, embraser par le feu d'une sainte colère. Pour défendre la terre russe, il se leva. Et la masse de la guerre populaire s'éleva de toute sa force, majestueuse et menaçante. Elle s'éleva et retomba, écrasant l'ennemi, jusqu'à ce que les envahisseurs eussent tous péri. Il est grand notre pays. Innombrables ses valeureux fils. Mais notre Patrie ne s'est pas encore dressée de toute la hauteur menaçante de sa taille de géante⁴.

3. Martine Kahane, « Le Palais-Garnier, espace social » in *Inventaire de l'opéra*, sous la dir. Philippe Dulac, Éditions de l'Encyclopaedia Universalis, 2005, p. 460.

4. Pochette du livret Melodyia 74321 29350 2, p. 47.

On le voit donc à ce bref rappel historique : la notion de « peuple », qu'elle soit considérée dans sa dimension sociale ou nationale, est ambiguë : elle est d'un côté menacée par les parti pris idéologiques, de l'autre par les dérives nationalistes.

Il est dans ce cadre très intéressant de considérer comment trois hommes du début du xx^e siècle, un Français (Rolland), un Italien (D'Annunzio) et un Allemand (Werfel) ont précisément considéré cette naissance de l'opéra, et lui ont donné de nettes inflexions idéologiques.

Rolland, dans sa thèse de 1895, intitulée *Les Origines du théâtre lyrique moderne*, accorde une importance tout à fait exagérée à l'origine populaire de l'opéra, une origine qui, selon lui, se serait plusieurs fois perdue, et qu'il faudrait retrouver. Conformément à ses perspectives idéologiques, il connote très péjorativement le Moyen Âge, la Florence princière et la Venise décadente – trois éléments qui ont pourtant été indispensables à la naissance de l'opéra – et qu'il considère pour sa part comme danger et déviation. Il annonce ainsi son plan :

dans un premier chapitre, nous verrons la vie s'introduire peu à peu sous les formes glacées et purement architecturales de la musique du Moyen Âge ; l'esprit populaire, depuis longtemps méconnu, y reprendra ses droits ; le sentiment personnel s'épanouira de nouveau parmi les abstractions des vieux contrepointistes.

Et plus loin, il dénonce la place des cours princières dans la naissance et l'essor du genre lyrique :

Malheureusement, à rester enfermé dans cette société factice [celle de Florence], l'opéra prend vite un caractère conventionnel ; il s'étiole, et finirait par disparaître, si dans le même temps il ne trouvait de plus libres refuges et des formes plus spontanées, où se conservent et se développent les germes de vie populaire.

Contre l'Italie et même la France, il fait alors le choix de l'Allemagne, en laquelle se serait finalement épanoui un genre lyrique authentiquement populaire :

De son origine princière, il [l'opéra] a d'ailleurs longtemps gardé, surtout en France et en Italie, ce caractère sensuel et naturellement immoral de tout luxe inutile. Dans les pays où il repose sur des nécessités plus profondes du cœur, en Allemagne où la musique naît de la poésie populaire, l'opéra a su prendre et maintenir des caractères tout différents de grandeur d'âme et de santé morale⁵.

5. Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1895]. Les citations sont tirées des pages 4, 12, et 156.

Se dégage alors la définition du parfait artiste populaire et Rolland pense bien sûr à Wagner.

D'Annunzio, dans son roman *Le Feu (Il Fuoco)*, 1900) ne l'entend pas ainsi – et évidemment pour des raisons essentiellement nationalistes. Pour lui, Wagner est le germain typique. Sous le soleil latin, son idéal se dissout. Stelio Effrenà, le protagoniste du roman et le double de D'Annunzio, se propose donc de reprendre le flambeau allumé par ses brillants prédécesseurs, Palestrina et Monteverdi : à lui reviendra le privilège de composer, en vue de la foule méditerranéenne, le drame idéal. Contre le festival wagnérien de Bayreuth, il créera son propre festival, sur le Janicule romain. De son côté, l'italophile Werfel développe, sans les outrances nationalistes de D'Annunzio, des idées similaires. Dans *Verdi : le roman de l'opéra*, Werfel oppose Verdi et Wagner. L'un et l'autre sont les symboles de toute l'histoire de la musique de leur pays respectif depuis leur naissance. À chacun correspond une image du peuple radicalement différente : celle, pragmatique, d'un Verdi qui côtoie quotidiennement le peuple, sort de son sein, et tire de lui ses inépuisables mélodies ; celle, au contraire toute théorique, d'un Wagner qui ne conçoit le peuple qu'idéalement, et le présente comme un vaste continuum symphonique reclus dans la fosse d'orchestre.

Mais si l'on s'intéresse tant à ce moment particulier de la naissance de l'opéra, si on ne cesse de rejouer cette scène à travers l'histoire musicale, c'est que ce roman de l'opéra est aussi celui de l'Occident moderne, avec sa cacophonie entre modèles culturels rivaux et sa nostalgie de l'unité perdue.

Car pourquoi cette ambiguïté du peuple à l'opéra et cette perpétuelle refondation de l'un dans et par l'autre ? Il faut ici parler de la nécessité et du danger de la forme esthétique-politique dans l'Europe des Nations.

Derrière les débats propres à l'Europe des nations, derrière la naissance de l'opéra, il faut remonter à l'origine paradigmatique incessamment mise en avant lorsque l'on s'attache à cette question : l'origine antique, le modèle grec. Ce dernier est on le sait déterminant pour l'Europe moderne. À l'image de ce que la Grèce a pratiqué avec la tragédie, les différentes nations en voie de formation ressentent en effet cruellement le besoin de donner figure à leur peuple dans l'art, un besoin « mimétique ». Dans l'Europe du début du XIX^e siècle, le drame musical joue un rôle essentiel : c'est de lui qu'est exigé l'érection de ce Type collectif que tout le monde appelle de ses vœux. L'Allemagne, cette nation musicale tard-venue sur l'échiquier politique européen, souffre particulièrement d'un déficit de *mimèsis* et doit en outre construire un rêve grec qui lui soit propre, contre les modèles esthético-politiques érigés par les nations

rivales : l'Italie et la France. C'est Wagner bien sûr qui, avec ses théories sur l'art total et son rêve d'une réforme pédagogique et sociale sur le modèle grec grâce au festival, apporte une réponse à ce puissant désir mimétique⁶.

L'idée de festival apparaît très tôt dans la réflexion théorique de Wagner, fortement marquée au départ par certains idéaux révolutionnaires et socialistes de 1848. Pour lui, le festival ne pourra naître qu'après la révolution populaire. Il aura la tâche de faire « comprendre aux hommes de la Révolution la signification de cette Révolution, au sens le plus noble ». En 1848, il rédige une « Esquisse pour l'organisation d'un nouveau théâtre national pour le royaume de Saxe » dans laquelle il attaque le philistinisme d'un public adepte avant tout de luxe, de mode et de divertissement, et milite pour une forme d'ouverture du théâtre au peuple, de démocratisation. Puis, forcé de s'exiler en Suisse, il approfondit sa réflexion dans l'essai capital de 1851 intitulé *Un théâtre à Zürich*, qui donne les fondements du festival tel qu'il l'entend : pédagogie, gratuité, amateurisme et participation, fête dans un cadre naturel attrayant. Telles quelles, ce sont les idées maîtresses d'un programme, qui pour plus d'un siècle, constituera l'arrière-plan théorique commun à presque tous les festivals à venir⁷.

Le Nietzsche de *La Quatrième inactuelle* donne toute sa valeur esthético-politique à l'événement bayreuthien. La triple renaissance de la tragédie, de l'artiste, et de son public, engendre selon le philosophe rien moins que l'innovation intégrale, « dans l'État, les mœurs, l'éducation et le commerce des hommes ». D'après lui, c'est « par compassion avec le peuple », qui lui a fait

6. Pour tout ce paragraphe, voir : Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes*, Galilée, 1983 ; *La Fiction du politique*, Christian Bourgois, 1987 ; *Musica Ficta, (figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, Éditions de l'Aube, 1991.

7. Cf. *Plan d'organisation d'un Théâtre-National allemand pour le royaume de Saxe* (1849) et le texte *Bayreuth* (1873), regroupant *Relation finale des vicissitudes et des événements qui ont accompagné l'exécution du festival scénique l'Anneau du Nibelung, jusqu'à la fondation des Wagnervereine* et *Le Théâtre des festivals scéniques de Bayreuth. Avec une relation de la [cérémonie de la] pose de la première pierre de ce monument* in Richard Wagner, *Œuvres en prose*, trad. J.-G. Prod'homme, Tomes II et IX ; [*Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen; Schlussbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen bis zur Gründung von Wagnervereinen begleiteten; Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth: nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben* in *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1911-1916, Tomes II et IX]. Cf. Christian Merlin, « Le Festival de Bayreuth, une utopie réalisée », in *Wagner mode d'emploi*, Éditions de l'Avant-Scène Opéra, 2002, p. 24 sq.

comprendre que la « souffrance est l'essence des choses », que « Wagner est devenu révolutionnaire ». Ce dernier s'adresse à une communauté réunie « par une commune détresse, dont ils [les membres de cette communauté] veulent se délivrer par un art commun ». On ne sait, à lire Nietzsche, si ce peuple est supranational, réuni par le dénominateur commun de l'art, ou s'il est suprallemand en tant qu'il réalise suprêmement le projet de l'idée allemande. Toutes ces ambiguïtés sont celles, à venir, de Bayreuth⁸.

Après Wagner et sous son influence, de nombreux artistes rêvent également de ressusciter l'idéal de la tragédie grecque et du mystère chrétien. Que révèlent ces prolongements hellénisants et médiévo-chrétiens de Wagner dans la réflexion théâtrale ? Le rêve de créer, par l'art devenu religion et politique, une communauté intemporelle et idéale. Parmi les multiples utopies opératiques et pratiques festivières post-wagnériennes, il faut se pencher plus particulièrement sur un de ses modes d'existence les plus intéressants pour ce qui nous occupe ici : les projets de « théâtre du peuple » – une utopie, et une ébauche de pratique qui se sont développées certes majoritairement dans les courants de pensée socialistes, de George Bernard Shaw à Romain Rolland, mais également au sein d'un paternalisme social initié par des capitaines d'industrie – tel Maurice Pottecher, avec le théâtre du peuple de Bussang⁹.

Shaw est l'un des premiers à s'être révélé très sensible à cette utopie d'un théâtre du peuple. En mars 1883, il écrit un article intitulé « Musique pour le peuple¹⁰ ». Ce texte est tout à fait décisif en matière de revendication d'une politique musicale à caractère populaire. Il s'ouvre d'ailleurs par une remarque lexicologique intéressante : « Par peuple, nous entendons la multitude de gens qui gagnent leur pain à la sueur de leur front et dont l'existence s'écoule hors des régions de l'art et loin de son influence ennoblissante. » Car pour Shaw, si le peuple est coupé de l'art, et de l'art musical en particulier, ce n'est évidemment pas par désintérêt mais par nécessité, une nécessité à caractère pécuniaire et symbolique qu'il s'emploie à décortiquer de façon corrosive et implacable :

8. Nos citations viennent respectivement des p. 114, 118, 137, 138, 151, 162 *sq.* de Friedrich Nietzsche, *Considérations Inactuelles III et IV*, Gallimard, « Folio », 1990.

9. Cf. *Le Théâtre du Peuple de Bussang, Son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*, Stock, 1913.

10. George Bernard Shaw, « Musique pour le peuple » (*The Saturday Musical Review*, 10 et 17 mars 1883), in *Écrits sur la musique*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 88 *sq.*

Prenez le fils d'un ouvrier; laissez-lui suivre l'école primaire la plupart du temps l'estomac vide; élevez-le dans un taudis; retirez-le de l'école à treize ans; donnez-lui alors le choix entre mourir de faim et travailler douze à seize heures par jour; rudoyez-le, traitez-le en esclave; enseignez-lui, par chacune de vos paroles et chacun de vos regards, qu'il ne doit pas frayer avec des gens respectables, que ses propres enfants ne sont pas dignes que des enfants comme il faut leur adressent la parole. Voilà une jolie recette pour faire un admirateur de Beethoven.

et il ajoute :

La vérité est que le long des innombrables degrés de culture et de confort qui séparent le millionnaire du manœuvre, gît quelque part un immense appétit d'art.

Cette «immense capacité pour la culture musicale», qui serait «à l'état latent dans les couches populaires», Shaw en a la preuve dans le succès de certaines manifestations musicales, qui drainent une «foule dense d'ouvriers», ainsi que dans la multiplication des chorales ouvrières. Les travers de telles manifestations, ainsi que le souligne ailleurs Debussy, est qu'elles donnent parfois l'impression d'une charité condescendante, voire – dès lors que les masses prennent une valeur marchande – d'un populisme non exempt de cupidité¹¹.

Pour Rolland – et c'est donc l'idée essentielle de son *Théâtre du Peuple* (1900-1903) – il y a nécessité vitale à ce que l'art s'ouvre au peuple¹². Si tel n'est pas le cas, alors «l'art disparaîtra avec la société qui l'a fait naître». Le Théâtre du Peuple serait un puissant garde-fou contre la décadence, la déliquescence d'un peuple qui perdrait contact avec ses racines et son histoire. Rolland rend hommage au projet de Bayreuth. Il souligne que cet art est celui qu'il attend, puissant, viril, représentatif de l'énergie du peuple. Mais Wagner ne saurait selon lui convenir au théâtre du peuple: l'art de Wagner a beau être grandiose, il est aussi d'un romantisme décadent, empoisonné. En outre, Wagner est allemand, son programme ne saurait donc convenir qu'au peuple allemand. Rolland souligne même une carence inhérente au peuple français: son manque de culture, de tradition, de pratique et de pédagogie musicales. Et c'est pourquoi il préférera définir son théâtre du peuple à partir du modèle des grandes fêtes révolutionnaires et de la pensée de Michelet.

11. Claude Debussy, «Pour le peuple» (*Gil Blas*, 2 mars 1903), in *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, «L'Imaginaire», 1987, p. 107 sq.

12. Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple* (1900-1903), préface de Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, «Le Théâtre en question», 2003.

La plupart des avant-gardes poursuivront des projets festivaliers du même ordre : façonner dans l'art, conçu comme une pédagogie, l'homme nouveau, le peuple nouveau, qui révolutionneront la cité. Il y a derrière ce souhait – par exemple au sein du Bauhaus – une volonté de dépassement du politique qui commence à jeter sur celui-ci un jour ambigu. Mais c'est dans les réalisations de masse que l'ambiguïté esthétique-politique de l'utopie d'un opéra populaire éclate avec le plus d'évidence. Les Arènes de Vérone fascisantes des futuristes ou, en France, les réalisations régionalo-nationalistes du Vivarais, en donnent une bonne idée. De plus en plus est pris en compte l'intérêt que peut représenter, d'un point de vue idéologique, le festival à la Wagner. On retrouve des références le concernant, d'un bout à l'autre de l'éventail idéologique, dans les réalisations marxistes de Honzl et Burian en Tchécoslovaquie, dans les représentations de masse d'un Okhlopkov en URSS, ou encore du Théâtre Thing dans l'Allemagne nazie. Ainsi la postérité de l'utopie festivalière wagnérienne engendre-t-elle deux défis : répondre à un besoin esthétique-politique qui lui donne sa légitimité ; ne pas tomber dans les travers idéologiques de la théâtralisation du politique. C'est pourquoi l'utopie festivalière oscille intrinsèquement entre révolution, réforme et réaction. Ce souhait n'a pas quitté le monde contemporain.

Car il y a dans la nécessité mimétique évoquée plus haut une ambiguïté fondamentale. Il y a une ambiguïté, tout d'abord, propre au drame musical. En effet, celui-ci se propose d'aller de l'avant – c'est l'œuvre d'art de l'avenir – mais sans pouvoir faire autrement que se référer au passé – c'est l'opéra en tant qu'il ressuscite la Tragédie grecque. Or, de cette musique, de cette Tragédie grecque, le romantisme allemand et ses héritiers n'en savent rien. L'imitation a bien lieu, mais dans l'unique domaine du fantasmatique, occasionnant tous les travers possibles. La musique fictionnante, pour son peuple, peut être tout aussi bien « forme » que « mensonge » – c'est le double sens de la « *Musica Ficta* » monteverdienne¹³.

Ceci se retrouve sur le plan du processus identificatoire lui-même. Le besoin mimétique révèle en effet des travers identificatoires possibles, pour ne pas dire inévitables : la construction de son propre mythe, du mythe de sa race, exclusif des autres – travers qu'a révélé l'élaboration même du mythe nazi. Ainsi, si le *Gesamtkunstwerk* et Bayreuth sont une réponse à la nécessité du processus mimétique que les Romantiques allemands ont révélé, il contient aussi, ainsi que Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe l'ont bien mis en

13. Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta, (figures de Wagner)*, op. cit., p. 11-23.

avant, des éléments dont les Nazis s'inspireront¹⁴. Selon ces philosophes, à travers ces questions ayant trouvé leur impulsion dans le romantisme allemand, en tant que l'Allemagne engage nécessairement l'Europe, se joue la relation complexe que l'Occident entretient avec l'idée de forme : un besoin dont elle n'arrive pas à faire son deuil et dont les travers menacent à tout moment de la ressaisir.

*

En conclusion, il faut revenir à ces questions récurrentes, crûment posées par l'opéra aujourd'hui : s'est-il démocratisé ? représente-t-il le peuple, et de quelle façon ? À ces questions, on ne peut répondre que par le constat de faits épars. On peut tout d'abord remarquer une certaine prudence, désormais quand, sur scène ou dans la salle, on fait appel à la masse. L'emploi des chœurs y est plutôt rare ; la représentation de l'individu victime de la masse est au contraire un thème de prédilection. L'influence de la théorie brechtienne de la distanciation, ensuite, joue encore un rôle considérable dans la création lyrique contemporaine : on souhaite à tout prix éviter le double effet de l'hypnotisme et de l'exaltation musicale, placés au fondement même du processus de l'identification et de l'esthétisation du politique. En outre, on ne fera que souligner le problème de la communicabilité avec le public des compositeurs contemporains, dont le langage complexe tranche avec le décor sonore. Enfin, on mettra en avant l'abandon évident non du festival mais de l'utopie festivalière. Beaucoup de grands festivals ont été conçus, après la Seconde Guerre mondiale, comme des utopies humanistes contre les totalitarismes de masse. Pour autant, ces deux éléments inhérents aux festivals que sont le snobisme et les tarifs prohibitifs en ont fait disparaître le caractère populaire.

Alors doit-on définitivement tirer un trait sur l'utopie d'un opéra populaire ? Le critique musical Michel Parouty écrit dans un article intitulé « Démocratisation du public » : « Il faut renoncer à l'idée d'un opéra populaire.

14. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, op. cit., p. 97 : « le modèle politique du national-socialisme est le *Gesamtkunstwerk* parce que, comme le savait très bien le Dr. Goebbels, le *Gesamtkunstwerk* est un projet politique, le *Festspiel* de Bayreuth devant être pour l'Allemagne ce que les grandes Dionysies avaient été pour Athènes et la Grèce entière : le lieu où un peuple, rassemblé dans son État, se donne à lui-même la représentation de ce qu'il est, et de ce qui le fonde, comme tel. Ce qui ne veut pas simplement dire que l'œuvre d'art (la tragédie, le drame musical) offre la vérité de la *polis* ou de l'État, mais que le politique lui-même s'institue et se constitue (et se re-fonde régulièrement) dans et comme œuvre d'art ».

Le vœu pieux qui a présidé à la création de l'Opéra-Bastille est loin d'avoir été exaucé. L'opéra demeure élitiste parce qu'il appartient à une culture qui elle-même concerne de moins en moins de gens¹⁵. » Quant à Werfel, voici comment, dans un ouvrage d'anticipation appelé *L'Étoile de ceux qui ne sont pas nés* (*Stern der Ungeborenen*, 1945), il envisage l'opéra populaire du futur : un « immense géodrome » ouvert sur le ciel, avec une « partie réservée au public » qui « s'arrondissait, s'élevait en amphithéâtre et ressemblait aux gradins des vieux cirques ». Quant au spectacle lui-même, il demande aux spectateurs de « faire un geste que, de mon temps, j'avais remarqué au cours des matches de football plutôt qu'au théâtre¹⁶ ». L'alliance de l'opéra et du stade : tel serait donc l'opéra populaire du futur. À moins qu'il n'existe déjà.

15. Michel Parouty, « Démocratisation du public? », in *Inventaire de l'opéra*, op. cit., p. 484.

16. Franz Werfel, *L'Étoile de ceux qui ne sont pas nés*, Livre de Poche, p. 493 sq.

IV

Légitimité d'une parole populaire

L'œuvre romanesque de Jules Vallès : comment concilier « passion littéraire » et « passion sociale » ?

MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN*

Et je me trouve écrasé entre ma passion littéraire et ma passion sociale ! Ce n'est pas le tout d'avoir le cœur qui bat – il faut avoir la plume qui marche¹.

ON SE SOUVIENT de la constatation de Michelet dans *Nos fils* : « Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur [...]. Mais sa langue, sa langue, elle, m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler². » Parler cette langue apparaît néanmoins comme une exigence pour une littérature nouvelle, sommée de parler au peuple³. Et Michelet d'évoquer les livres à venir, « des livres sains, chaleureux, où il sentira l'âme amie, où il se trouvera lui-même en sa meilleure réalité ; des livres où s'effacera la ligne déplorable qui sépare l'écrivain du peuple, où celui-ci dira en lisant : c'est moi-même. Il me semble que je suis l'auteur⁴ ».

* Maître de conférences à l'Université Denis Diderot – Paris VII.

1. Lettre à Hector Malot, 31 janvier 1877, J. Vallès, *Œuvres complètes*, Les Éditions Français Réunis, sous la direction de Lucien Scheler, t. X, 1972, p. 159.
2. Jules Michelet, *Nos Fils*, V, 2, Paris/Genève, Slatkine, 1980, p. 387.
3. « Le premier point dont on ne parle guère, qui presse, qui doit tout précéder, c'est la création d'une littérature toute nouvelle et vraiment sociale, c'est-à-dire fort contraire à la littérature malsaine, romanesque et bouffie, morbide, qui a dominé jusqu'ici. Elle était impossible tant que nous pataugions dans la situation que le 2 décembre avait faite. Elle l'est moins aujourd'hui » (*ibid.*).
4. *Ibid.*, p. 389.

À l'horizon de la littérature, Michelet pose donc comme une nécessité un renouveau qui intègre l'évolution politique et sociale et permette au peuple de faire sienne une littérature que, progression de l'alphabétisation aidant, il n'ignore que pour autant qu'elle le laisse de côté. L'idéal d'un peuple écrivant se dessine en filigrane dans les propos de l'historien, dominé pourtant par le rêve d'un peuple lisant et trouvant dans les textes une voix qui lui parle et qu'il reconnaisse : sa voix. « Mon livre », de ce fait, ne saurait être un roman. La réflexion de Michelet repousse sans concession ces contes et vains mensonges, au profit d'une « vérité » qui semble bien prendre pour l'essentiel les formes d'une écriture personnelle, à défaut d'être explicitement autobiographique.

Les perspectives ouvertes par la lecture du texte de Michelet, contemporain des premiers romans de Vallès, permettent de situer précisément le projet vallésien, projet « d'après 2 décembre » lui aussi, puisqu'avant il n'était temps que de lutter et non de perdre son énergie en vains propos. Pourtant, Vallès semble ne point éprouver les difficultés qui furent celles de Michelet, si l'on en croit du moins les tranquilles affirmations du *Bachelier* en route pour Paris : « Je suis maître de mes gestes, maître de ma parole et de mon silence⁵ ». Être « maître de sa parole », c'est bien entendu le propre de l'écrivain. Mais la lecture de l'œuvre de Vallès, notamment de son œuvre romanesque, montre que cette maîtrise fut une conquête parfois amère.

Sa pratique journalistique, si elle s'avère originale, ne pose guère de questions : il s'agit, dans la mesure du possible, et malgré les difficultés inhérentes à ce dessein, de donner la parole au peuple, comme en témoigne explicitement le projet conçu pour « Les Irréguliers de Paris » dans *Le Figaro* de novembre 1864⁶, encore que le journaliste alors vise moins à donner la plume et avec elle la parole au peuple qu'à des « irréductibles », à des marginaux que leur déclassement seul rend intéressants. Serait-ce que les misères du peuple ne parlent pas assez haut ? que sa voix reste trop tenue pour se faire entendre ? Elle

5. *Le Bachelier*, *Œuvres*, éd. établie, présentée et annotée par Roger Bellet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 448.

6. Vallès, Lettre à Alphonse Duchesne, publiée par *Le Figaro*, le 13 novembre 1864, dans *Œuvres*, t. I, éd. citée, p. 1272 : « Je viens, moi aussi, m'inscrire pour un numéro du *Figaro*. / Il n'est point encore commencé, et je voudrais, du reste, n'y mettre qu'un article de moi [...] / Où sont les autres rédacteurs ? [...] Je désirerais, pour collaborateurs, non pas des gens qui font métier d'écrire, mais des hommes qui ont bizarrement vécu, et qui raconteraient courageusement leurs aventures, plébéiens écrasés, gentilshommes ruinés, millionnaires qui ont connu la faim... [...] / Qu'ils mettent là leurs plus intimes et plus émouvants souvenirs ! Mais, de grâce, pas de litanies et point de malédictions ! ni scapulaires, ni cocardes ! le récit simple, l'impression franche, le détail vrai, inexorable. »

a, en tout état de cause, besoin de l'exceptionnel pour se soutenir. *Le Cri du peuple*, des années plus tard, souligne à cet égard les progrès de la réflexion vallésienne.

Le projet littéraire est plus complexe. Comment en effet écrire des romans sans « faire métier d'écrire » ? Est-ce légitime ? et serait-ce même possible ? La correspondance résonne de tentatives d'autojustification, tandis qu'une même anecdote, répétée à plusieurs reprises, à quelques années d'intervalle, atteste le souci permanent de Vallès d'expliquer son engagement d'écrivain. Il s'agit de la rencontre avec un « porte-blouse », dont on trouve un premier écho dans les *Mémoires d'un révolté*, état édulcoré du *Bachelier* publié dans *La Révolution française* de janvier à mai 1879 ; le texte fut repris ensuite dans *Le Candidat des pauvres*, publié en feuilleton dans le *Journal à un sou* de Tony Révillon de décembre 1879 à février 1880, puis dans *Le Bachelier*, publié en volume chez Charpentier en 1881. Interrogé par Vingtras après la débâcle du 2 décembre, un « vieux à figure honnête » lui promulgue ces conseils : « Allons, prenez parti de la redingote pauvre ! [...] Si vous résistez, vous resterez debout au milieu des redingotes comme un défenseur de la blouse [...]. Mais je ferai comme il le dit. Je resterai debout au milieu des redingotes comme un défenseur de la blouse – ou plutôt des pauvres⁷... » La précision ultime⁸ ne saurait être négligée : passer de la blouse aux pauvres, c'est évidemment atténuer le pittoresque de l'obsession de Vallès, qui le conduit souvent à poser les problèmes sociaux en termes de recherche vestimentaire ; mais c'est aussi élargir l'objectif fixé à la redingote, en exigeant d'elle qu'elle sache ne pas s'en tenir aux apparences, mais pénétrer plus avant dans la réalité sociale, pour y débusquer la pauvreté, même cachée. Le « peuple » de Vallès, *Le Candidat des pauvres* l'atteste sans détour, ne se réduit pas au monde ouvrier des villes ou à la paysannerie misérable dont *Les Blouses*, en 1880, souligne la souffrance⁹ ; il comprend aussi les déclassés, ceux qui, comme le père de Vallès, ont voulu s'élever au-dessus de leur milieu d'origine, sans trouver pour autant de quoi nourrir leurs ambitions. Cette définition du peuple permet à Vallès d'y figurer à bon compte, malgré l'éducation qui le distingue de la plupart de ceux dont il veut porter la voix.

7. Vallès, *Le Candidat des pauvres*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de L. Scheler, Notes de Marie-Claire Bancquart, *op. cit.*, t. XIV, p. 138. Ce texte est repris dans *Le Bachelier* (*op. cit.*, p. 472).

8. Elle n'apparaît que dans ce texte du *Candidat des pauvres*.

9. Le texte fut publié en feuilleton, du 21 juin au 28 juillet 1880, dans le journal de Clemenceau, *La Justice*. Il a depuis été repris dans l'édition des *Œuvres complètes* par L. Scheler, t. VIII.

On ne saurait réduire cette posture à une simple forfanterie « à rebours ». Il y va, en réalité, de la légitimité du roman, écrit – au moins fictivement – du peuple pour le peuple, en sorte que Vallès entend reproduire dans le roman la posture requise par lui du journaliste. C'est évidemment une gageure et il est inutile d'insister sur les difficultés que pose cette intrusion, même partiellement fictive, du peuple en littérature. Le roman peut bien appartenir à des sphères moins légitimées que ne le sont le théâtre et la poésie et se donner ainsi comme le « genre de la démocratie¹⁰ », il n'en existe pas moins une exclusion de fait entre peuple et monde des lettres, soulignée déjà sans ambiguïté par la plupart des romantiques qui ont souhaité précisément parler au peuple dans leurs livres¹¹. La situation politique du XIX^e siècle a certes pu imposer comme un « devoir démocratique¹² » de parler du peuple¹³, faire entendre sa voix est pourtant tout autre chose. Si « représenter le peuple, c'est alors représenter la langue du peuple, ou représenter le peuple par sa langue¹⁴ », langue et voix ne se confondent pas pour autant. Faire entendre la voix du peuple ne saurait se réduire à imposer dans le texte la langue du peuple. L'exigence est plus haute. Elle impose ce que Jean-Jacques Thomas appelle une « intentionnalité aléthique de l'énonciation¹⁵ ». Faire entendre la voix du peuple participe en ce

-
10. Il faut relire à cet égard les ouvrages de Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF, « Pratiques théoriques », 1990 et *Le Roman de la démocratie*, Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003. On lira aussi Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, PUF, 1975. Dans cet ouvrage, B. Mouralis montre que l'introduction du peuple dans le champ littéraire est un processus de « contre-littérature » (p. 127), puisqu'il est susceptible de subvertir l'équilibre initial de celui-ci.
 11. Sand, dans l'avertissement de *François le Champi*, posait clairement le problème : « La forme me manque, et ce sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas. »
 12. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français*, *op. cit.*, p. 12.
 13. La préface des Goncourt pour *Germinie Lacerteux* lie de manière exemplaire situation politique et nécessaire avènement d'une littérature qui traite sérieusement du peuple : « Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle les "basses classes" n'avait pas droit au Roman [...]. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes [...]; si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches » (Charpentier, 1897, p. VI-VII).
 14. Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 9.
 15. Jean-Jacques Thomas, « Littérature populaire, langue populaire », *Poétique*, n° 37, 1979, p. 22.

sens d'une posture que l'on pourrait dire paradoxalement « de trahison », l'écrivain se prononçant contre le monde des lettres au moment même où il l'investit, pour entrer en communion avec l'univers populaire étranger à la littérature.

Adhésion au peuple et sentiment de trahison sont étroitement liés dans l'œuvre romanesque de Vallès. La trahison est compliquée chez lui par le fait que la langue du peuple est aussi la langue maternelle, mais une langue partiellement oubliée par la mère qui, précisément, l'a reniée, comme en témoignent les *Souvenirs d'un étudiant pauvre. Mémoires vrais*, publié par Vallès dans *Le Cri du peuple*, de janvier à mars 1884. Dans ce feuilleton qui récuse le titre de roman et donne enfin la parole non pas à Jacques Vingtras comme la plupart des autres feuilletons et romans mais bien à Jules Vallès, l'auteur souligne à deux reprises la trahison familiale, la présentant d'abord comme un changement de costume¹⁶, ensuite comme une expérience linguistique, désignée comme un « assassinat » de la parole qui atténue la voix des assassins avant de les contraindre au silence : « Petit-fils de paysans, d'ouvriers, qui avaient la parole grasse, j'avais la gueule bien fendue, le rire large, un fonds de gaieté que n'avait pu assassiner la gravité de parvenus à laquelle se condamnaient mon père et ma mère, qui avaient passé à la bourgeoisie, et dans le mauvais coin¹⁷! » Moins explicites, les romans publiés ne disent pas autre chose, quand ils font surgir la mère chantant en patois, en une sorte de retour pathétique du refoulé¹⁸ ou quand ils enregistrent le recul de Jacques venu recevoir sa malle et inventant une grand-mère paysanne pour rendre acceptables les traces de

16. *Souvenirs d'un étudiant pauvre. Mémoires vrais*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XIV, p. 27-28 : « Sans doute mon origine pesait sur ma pensée. C'est que c'est par hasard que mon père avait endossé un habit de monsieur et ma mère quitté la coiffe de la paysanne pour le chapeau des bourgeoises. »

17. *Ibid.*, p. 84.

18. Je pense bien entendu à la scène lors de laquelle la mère, sentant l'éloignement de son mari qui lui préfère l'aspect plus urbain et moins populaire précisément de Madame Brignolin, se livre dans le salon de monsieur David, président de l'Académie poétique de Nantes, à une bourrée endiablée autant que déplacée, retrouvant avec la danse la langue qui fut la sienne, l'auvergnat originel (*L'Enfant, Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 308-310).

19. Il s'agit du début du *Bachelier*. L'étiquette de la valise se présente en ces termes : « Cette malle, souvenir de famille, appartient à Vingtras (Jacques-Joseph-Athanase), né le jour de la saint Barnabé, au Puy (Haute-Loire), fils de M. Vingtras (Louis Pierre Antoine), professeur de sixième, au collège royal de Nantes. Parti de cette ville, le 1^{er} mars, pour Paris, par la diligence Laffitte et Gaillard, dans la Rotonde, place du coin. La renvoyer en cas d'accident à Nantes (Loire-inférieure), à l'adresse de M. Vingtras père, quai de Richebourg, 2, au second, dans la maison dit de M. Jean Paussier, dit « Gros Ventouse ». *Veillez sur elle!* ». « C'est arrangé comme une épitaphe de cimetière sur une croix de village. Le facteur me

l'expression maternelle¹⁹. *Le Bachelier*, roman des premiers pas dans l'écriture, de la découverte et de l'apprentissage du journalisme et du théâtre, commence ainsi par un reniement, qui est aussi pourtant retour aux sources : le reniement d'une trahison originelle, celle d'une mère qui a voulu rompre avec le peuple. C'est dans cette dialectique complexe que se crée l'écrivain. Il lui faut abandonner le peuple, une part à tout le moins du peuple, la part intime, pour revenir aux sources populaires et se faire lui-même peuple. Seule une écriture personnelle peut porter la voix du peuple ; mais seul celui qui a dépouillé la part du peuple en lui peut se faire porte-voix du Peuple tout entier. L'écriture de Vallès est tout entière dans cette tension.

*

La confrontation de la trilogie romanesque et des feuilletons permet de mesurer l'ampleur de la tâche. Il ne s'agit pas de souligner un éventuel progrès littéraire du feuilleton aux romans, mais plutôt de revenir sur l'étrange démarche qui conduisit Vallès à réécrire pendant dix ans, de 1874 jusqu'à sa mort, le même texte, sous des formes diverses, des *Mémoires d'un révolté*, placé sous le signe de la fiction aux *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, présenté comme des « mémoires vrais », du *Candidat des pauvres*, feuilleton qui ne connut jamais du vivant de Vallès d'édition en librairie à la trilogie romanesque²⁰. Il faut certes faire la part des circonstances, difficultés quotidiennes et autres contingences liées notamment à la condition d'exilé politique ; mais ce ressassement peut aussi être regardé comme la marque d'un effort sans cesse poursuivi pour approcher toujours plus d'un texte dans lequel la voix du peuple se

regarde de la tête aux pieds, et moi je balbutie un mensonge : C'est ma grand-mère qui a fait cela. Vous savez, les bonnes femmes de village... » (*op. cit.*, p. 452-453).

20. Certes, durant ces mêmes années, Vallès écrit également d'autres textes. Mais *La Rue à Londres*, quelque intérêt que puisse présenter le texte, est clairement désigné dans la correspondance comme la part « alimentaire » qui doit fournir les ressources nécessaires à l'écriture de l'œuvre ; quant aux *Blouses*, ce n'est sans doute pas un hasard si Vallès, en juin 1880, en interrompt la publication. Il est certes possible que « des protestations bourgeoises » aient « rendu malaisée la poursuite du feuilleton », comme le suggère Jean Dautry dans la préface qu'il écrit pour la publication du roman par les Éditeurs Français Réunis (p. 121). Mais devant les mêmes protestations, Vallès manifeste nettement moins de complaisance lorsqu'il s'agit de publier *L'Enfant* (voir par exemple à ce propos la *Correspondance avec Hector Malot*, à la date du 8 juillet 1878 : « Je ne suis pas étonné des cris des abonnés. Je le serais plus d'une suspension brutale. Aura-t-elle lieu ? Il faudrait, dès à présent, prévoir cette éventualité, trouver un autre journal qui reprendrait la publication, ou avoir un éditeur qui publierait immédiatement en volume. » (*op. cit.*, p. 283-284).

ferait entendre par le biais de l'anecdote.

La trilogie apparaît en effet marquée, plus que les feuilletons qui la précèdent et/ou l'accompagnent, par une réflexion sur ce que peut et ce que doit être une œuvre accordée à la « passion sociale » de Vallès. Point d'exposé linguistique ou de propositions stylistiques systématiques pourtant ; mais quelques moments politiquement stratégiques offrent l'occasion de proposer des pistes de réflexion qui éclairent la rédaction, tandis que les pages critiques lancées contre la littérature ancienne ou contemporaine précisent les refus sur lesquels se fonde l'écriture.

La langue « littéraire » est toujours désignée par Vallès comme une langue étrangère, comme la langue de l'autre. Elle est, dans *Le Candidat des pauvres*, la langue de Legrand²¹, dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre* celle de Boulmier, naïvement féru de Moyen Âge. Encore s'agit-il de jeunes gens pervertis par le collègue et éprouvant de ce fait des difficultés légitimes à abandonner les nobles exemples que l'école leur a enseignés ; Vingtras confesse dans *Le Bachelier* qu'il éprouva la même peine²². Mais la « littérature » semble si bien circonscrite que l'ouvrier même, quand il vient à prendre la plume, se coule dans ce moule et s'attache aux aventures de châtelaines et de vilains, de chevaux caparaçonnés et d'hommes d'armes. Ce n'est pas ainsi du peuple sans éducation qu'il convient d'attendre le renouvellement de la littérature ; c'est bien au bachelier que revient la mission de porter le flambeau.

Un genre s'impose pour ce faire, que Vallès peine à nommer précisément,

-
21. « Je viens de lui avouer que je serais content s'il voulait désormais lire tout bas les classiques et les romantiques ; que tous ces vers, que toutes ces tirades, me donnaient trop sommeil ; que j'étais probablement un cœur très sec, mais que les malheurs des reines d'Espagne, d'Égypte ou d'ailleurs ne m'intéressaient nullement ; que j'avais de trop mauvais yeux, et ne pouvais voir dans le seizième siècle ni par-delà les Pyrénées. » (*Le Candidat des pauvres*, *op. cit.*, p. 254).
 22. « J'ai bien de la peine au commencement ; je veux toujours parler des gymnases antiques, des jeunes Grecs, de la robe prétexte, etc., etc. C'est ma plume qui écrit tout cela contre mon gré ; elle se refuse à me laisser entrer dans l'article, rien qu'avec mes souvenirs et mes idées, à moi, Vingtras, sans nom, sans le sou, qui ai mis mes pieds dans du vieux linge pour n'avoir pas froid en travaillant. » (*Le Bachelier*, *op. cit.*, p. 639).
 23. « J'ignore si les autres trouvent du plaisir à se promener dans le Moyen Âge ou les catacombes des chrétiens, moi je suis trop pauvre, et je préférerais des livres où l'on parlerait de ceux qui ont du courage, du cœur, l'envie de travailler, et qui crèvent de tristesse ou de faim, qui finissent à l'hôpital, à la Morgue, au baignoire ou à Cayenne ; ou bien des bouquins bien simples qui nous feraient rire en nous racontant des histoires *bon enfant* dont les héros seraient des gens comme vous et moi. / Je n'ai pas trouvé encore un livre, pas un seul, que j'aie eu du plaisir à lire d'un bout à l'autre. Je n'aime que les romans » (*Le Candidat des pauvres*, *op. cit.*, p. 228).
 24. « J'avoue mon faible pour les Mémoires, historiques ou particuliers, dans lesquels on

ici « roman²³ », là « mémoires²⁴ ». Mais la détermination générique au sens strict ne l'intéresse guère²⁵ ; derrière les deux termes, se dissimulent les mêmes exigences, celle d'une écriture du moment présent et celle d'une écriture personnelle, présentée comme gage de vérité. Actualité et témoignage apparaissent comme les fondements indispensables d'un « livre vrai²⁶ ». Ce constat, né de plusieurs années de travail et de réflexion, explique que les formes du feuilleton, d'abord adoptées par le jeune écrivain, notamment dans *Un gentil-homme*, premier feuilleton publié par Vallès dans *Le National* de Rousset du 23 septembre au 17 octobre 1869, aient ensuite été abandonnées par lui. Ce texte manifeste sans détour des prises de position politiques ou idéologiques qui seront toujours celles de Vallès : dénonciation du pouvoir maléfique de l'Église et des prêtres, valeur du travail, particulièrement du travail manuel qui seul légitime la richesse, drame des « victimes du livre », à quoi s'ajoute une sorte de rêverie rousseauiste sur la bonté de la nature, la douceur de la vie paysanne, quand bien même le travail des champs connaît ses réelles fatigues, la beauté de la campagne et le bonheur procuré par sa contemplation. Le feuilleton s'inscrit dans la veine du roman dit populaire²⁷ et atteste ainsi la parfaite connaissance que possède Vallès de ce genre, avec lequel il ne semble pas, tant s'en faut, prendre alors ses distances. Tout se passe comme si cette forme, assortie de l'exposé de thèses parfaitement explicites, suffisait à ses yeux pour remplir le dessein qu'il s'est fixé. Jamais, pourtant, la voix du peuple ne perce dans ce roman, à moins qu'on accepte de la reconnaître lourdement inscrite dans les très rares passages

revoit un siècle ou on retrouve une âme. Ma haine pour l'allégorie et mon mépris pour les fictions m'entraînent du côté des études personnelles et véridiques ; j'aime à savoir que celui qui a écrit a vu ce dont il parle, qu'il a traversé ces spectacles et ces douleurs [...] Il me semble qu'un grain de vérité vaut mieux qu'une moisson de phrases, et je désire qu'il ne soit pas nécessaire pour être flatté, ému, de faire partie du *bâtiment*. » (*Les Mémoires d'un orphelin*, par X. Marmier, *Le Progrès de Lyon*, le 12 décembre 1864, repris dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 455).

25. On sait bien d'ailleurs que ces deux termes, roman et mémoires, reviennent fréquemment dans la correspondance pour évoquer le projet de la trilogie. Vallès s'efforce certes parfois de les distinguer, comme en témoigne la célèbre lettre à Malot, toujours citée (lettre datée du début 1875, *Correspondance avec Hector Malot*, *op. cit.*, p. 60-61 : « Il me reste le roman, le roman qui tient de l'histoire et des mémoires, qui mêle les *Confessions* de Jean-Jacques et le *Conscrit* de Chatrian, qui peut jeter *David Copperfield* des bancs de l'école sur le chemin de Sheridan, qui s'appelle les *Mystères de Paris* ou les *Misérables* »).
26. Michelet, « Mon livre », *op. cit.*, p. 361.
27. Il manifeste la plupart des caractéristiques que Anne-Marie Thiesse prête au roman populaire dans son étude, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, éd. du Seuil, « Points Histoire », 2000.

qui laissent filtrer quelques termes de patois ou un usage familier de la langue ; la plupart du temps, les paysans parlent comme les prêtres et comme les aristocrates, sans que nul particularisme ne les distingue ; ils se comportent aussi de la même façon ; quant au récit qui forme l'essentiel du feuilleton, il est écrit dans un style et une langue à la fois simples et corrects, que rien ne rend particulièrement remarquables²⁸. Ce feuilleton reste pourtant une exception dans l'œuvre. Si l'influence de ce type de publications continua toujours à peser sur Vallès, si le romancier se plut jusque dans ses œuvres publiées en librairie à reprendre quelques-unes des formes ou des scènes canoniques du genre, ce fut désormais en y introduisant une distance humoristique²⁹.

Récusant les stéréotypes du feuilleton, Vallès adopte dès lors la forme du roman personnel. L'écriture à la première personne ne saurait néanmoins suffire à désigner l'écrivain comme porte-voix du peuple. La question de la langue, dont le lexique n'est guère que la part la plus voyante³⁰, s'inscrit au cœur du projet. Si *Un gentilhomme* était tout entier écrit en un lexique « moyen », les feuilletons suivants font entendre une langue enrichie de nombreux emprunts tant aux argots des métiers ou des quartiers qu'au patois paysan³¹. Car la voix du peuple ne se confond pas avec la langue de tous les jours. Quand *L'Enfant* riait de l'absurdité du discours français scolaire qui rejette une part du français, celle, précisément, parlée à la maison et chez les proches³², le feuilletoniste a découvert que la *mimesis* de la langue quotidienne

28. Sur cette question d'un lexique « moyen », je renvoie notamment aux analyses de Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français*, op. cit., notamment « Présence du peuple dans la langue », p. 151 et suiv.

29. Sur cette question, voir par exemple Silvia Disegni, « Jules Vallès face au roman populaire », dans *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, sous la direction de Roger Bellet et Philippe Régnier, Limoges, PULIM, « Littératures en marge », 1997, p. 51-65 et *Jules Vallès. Du journalisme à l'autobiographie*, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 1997.

30. J.-J. Thomas, article cité, p. 19 : « la "langue populaire" joue le rôle de révélateur car elle est l'élément immédiatement repérable ».

31. Il est à ce titre extrêmement intéressant de lire la trilogie en gardant sous la main l'ouvrage à peu près contemporain d'Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés* (Dentu, 1866). La confrontation du texte de Vallès et des notices du dictionnaire permet de mesurer à la fois l'ampleur des emprunts à des argots de métier, mais aussi la richesse des « langues » dont le texte marque ainsi la rencontre.

32. Il faut relire à ce propos la page magnifique que *L'Enfant* consacre au discours français : « J'ai commencé par avoir de bonnes places en discours français, mais je dégringole vite. / De second, je tombe à dixième, à quinzième ! / Ayant à parler de paysans qui, pour fêter leur roi, trinquent ensemble, j'avais dit une fois : *Et tous réunis, ils burent un bon verre de vin.* / UN BON ! – Ce garçon-là n'a rien de fleuri, rien, rien ; je ne serais pas étonné qu'il fût méchant. UN BON ! Quand notre langue est si fertile en tours heureux, pour exprimer

ne suffit pas à faire entendre dans le texte une authentique voix.

Plus encore le texte, par les rencontres audacieuses qu'il provoque, désigne la « langue du peuple » comme une fiction que les romans doivent travailler³³. Ce jeu se manifeste notamment dans la juxtaposition presque systématique d'expressions populaires et/ou argotiques avec des termes que nul ne pourrait soupçonner appartenir à cet ensemble, citations littéraires, souvenirs de latin ou de grec, noms propres marqués du sceau d'une mémoire classique. L'une des caractéristiques de la langue de Vallès, loin de la prétendue simplicité qu'on se plaît trop souvent à lui reconnaître avant toute lecture, réside précisément dans ce tissage permanent de niveaux de langue et de culture incompatibles, mais qui ont la vertu de manifester, jusque dans la lettre du texte, la tension qui habite l'écrivain, tirailé entre un retour fantasmatique au peuple et la réalité d'une culture impossible à oublier. La chanson placée dans la bouche de Matoussaint dans *Le Bachelier* illustre et explique à la fois le traitement particulier de la langue : « *Ces hommes-là furent rejoignis, / Par les escoliers de Paris... / Matoussaint sait bien que rejoindre fait "rejoints" au participe passé : "rejoints" et non pas "rejoignis". Mais "rejoignis" a l'air pâte (ce qui dérouta la police ; et en même temps, m'indique qu'il a compris). [...] Oh ! il est né conspirateur³⁴ !* » Vallès souligne par ce détour ses propres qualités de conspirateur et indique l'objet de l'insurrection : c'est déjà une « insurrection terrible contre la grammaire³⁵ » qu'il orchestre.

L'usage de l'italique ou des guillemets, que Vallès emploie fréquemment, sans en faire pour autant une utilisation systématique, souligne encore la

l'action de ceux qui portent à leurs lèvres le jus de Bacchus, le nectar des dieux ! Et que ne se souvenait-il de l'image à la fois modeste et hardie de Boileau : / *Boire un verre de vin qui rit dans la fougère ! / [...] C'est que ça me vient comme cela à moi ! nous parlons comme cela à la maison – on parle comme cela dans celles où j'allais. – Nous fréquentons du monde si pauvre !* » (p. 343-344).

33. Aussi ne peut-on guère que s'étonner de la radicale incompréhension du texte que manifestent certaines éditions de Vallès ; il suffit de penser par exemple à la première édition des *Souvenirs d'un étudiant pauvre* chez Gallimard, en 1930, dans laquelle l'éditeur scientifique, Lecache, a remplacé un « Il me semble qu'on cause de nous au comptoir » (*op. cit.*, p. 117) par « il me semble qu'on parle de nous au comptoir », « cause » lui semblant apparemment indigne de figurer dans le texte littéraire.
34. *Le Bachelier, op. cit.*, p. 495.
35. « Il signe des ordres pavés de barbarismes, mais pavés aussi d'intentions révolutionnaires, et il a organisé, depuis qu'il est là, une insurrection terrible contre la grammaire. / Son style, ses redoublements de consonnes, son mépris des participes et de leur concubinage, ses coups de plume dans la queue des pluriels lui ont valu un régiment et une pièce de canon. » (*L'Insurgé, op. cit.*, p. 1033-1034).

richesse et la complexité du travail sur la langue. Il n'est pas rare qu'un même passage propose deux expressions argotiques ou extrêmement familières, l'une soulignée par la typographie, l'autre fondue en quelque sorte dans le texte. Deux interprétations contradictoires semblent ainsi voisiner, l'une qui tend à particulariser l'expression populaire, à la mettre en évidence comme une parole étrangère au tissu verbal du livre et qui comme telle appelle le commentaire, tandis que l'autre, au contraire, la mêle sans distinction au récit ou à la narration. D'un côté, le texte insiste sur l'étrangeté de la langue du peuple, et met en évidence par ricochet le caractère audacieux de l'œuvre qui la colporte; de l'autre, il en fait un élément parmi d'autres dans un ensemble à l'harmonie duquel elle participe. La lecture, même attentive, ne permet pas de distinguer de manière évidente les raisons du choix qui motive l'usage ou non de l'italique et des guillemets particularisants³⁶. Il semble ainsi que la typographie reproduise, à son niveau, une autre tension inhérente à l'œuvre romanesque, témoigne plus précisément d'une hésitation idéologique que Vallès n'a pas su résoudre. Isoler le mot populaire ou argotique et le mettre en évidence, c'est présenter le peuple comme un élément inassimilable, que la langue même ne saurait intégrer, et adopter ainsi une position que l'on pourrait qualifier de révolutionnaire. À l'inverse, fondre la voix du peuple dans celle du texte, faire parler le narrateur comme le peuple et le peuple comme le narrateur, revient à suggérer que l'homme de la redingote et l'homme de la blouse possèdent fondamentalement la même langue, perspective moins révolutionnaire peut-être, en ce qu'elle n'appelle pas à l'insurrection, mais sans doute plus scandaleuse encore aux yeux d'un public lettré. Il faut se souvenir de la « crise de *L'Assommoir* » et des reproches alors adressés à Zola pour avoir oublié « la langue de l'artiste » : le romancier, pour s'être trop acharné à peindre la boue, serait lui-même devenu

36. Il faudrait affiner cette lecture. Après réflexion, il me semble qu'une seule piste mérite d'être suivie : les italiques s'imposent plus particulièrement lorsqu'il est question de la mère, de l'univers maternel (évoquant des champs, de la campagne du Massif central) ou encore des enfants ; peut-être conviendrait-il ainsi de lire dans les italiques quelque chose comme le signe d'une implication affective plus forte de l'auteur à cet endroit du texte.

37. Il suffit de se souvenir des critiques virulentes adressées en 1877 à Zola pour avoir introduit la langue du peuple jusque dans les propos du narrateur. La lecture de Barbey d'Aureville est à cet égard particulièrement éclairante : « Il avait une langue autrefois [...] ; et il l'a dégradée et perdue dans les argots les plus ignominieux des cabarets ! Il a pris celle du peuple. Il a laissé celle de l'artiste. Dépravé par son sujet, il parle, en ce roman de *L'Assommoir*, comme les personnages qui y vivent. [...] Le grand homme de la *Comédie humaine* a créé et fait souvent parler, pour le besoin de ses romans, des Auvergnats, des Allemands, des portiers ; mais sans, pour cela, devenir Auvergnat, Allemand ou portier. Le dialogue fini, le romancier reprenait son récit et sa page, y versant son style et sa pensée.

boue, commentait en 1877 Barbey d'Aurevilly³⁷, mettant en évidence le sens de cette contagion consentie. Chez Vallès comme chez Zola, l'inscription de termes populaires dans la bouche du narrateur exprime une « sympathie » pour le peuple, soulignant ainsi « l'adhésion du discours représentant avec la chose représentée³⁸ ».

Le seul lexique serait néanmoins insuffisant à porter la voix du peuple, s'il n'était soutenu par une syntaxe expressive. On n'insistera pas sur le rôle que joue l'oralité dans ce processus évocatoire. La langue du peuple, par définition, est liée à l'oralité; elle se parle, mais ne s'écrit pas; c'est même précisément l'une des raisons pour lesquelles on peut parler de « voix ». La gageure de l'œuvre consiste à faire entendre cette voix à travers la forme écrite. Aussi Vallès multiplie-t-il, comme la plupart des romanciers populaires, les marques de l'oralité, ne se contentant pas de « faire parler » ses personnages, mais s'efforçant aussi de « faire parler » le narrateur³⁹.

Mais Vallès n'est pas dupe pour autant et les romans de la trilogie laissent entendre les hésitations de l'écrivain, mais aussi du politique, quant à un hypothétique « style » qui conviendrait au peuple. À l'accumulation de clichés populaires amèrement soulignée dans le premier volume (« rien n'habille comme le noir⁴⁰ », « bons comme le bon pain, honnêtes comme l'or⁴¹ », « je suis franche comme l'or⁴² »...) succède une réflexion sur le cliché « populiste » d'une parole tumultueuse et haute en couleur prétendument adaptée au peuple. Ce sont des moments de crise qui fournissent l'occasion de cette réflexion, harangues du candidat opposé à Jules Simon, distance prise avec les excès d'un Ducasse, rédaction, surtout, de la proclamation du chapitre XXIII

Mais M. Zola [...] n'a plus dans le ventre que la conscience de ses personnages, que leurs ignobles passions, leurs horribles manières de sentir et de s'exprimer. Il s'est enfin coulé et dissous dans leur boue, pour s'être trop acharné à la peindre. Devenu boue comme eux... » (*Le Constitutionnel*, le 29 janvier 1877, repris dans *Le Roman contemporain, Les Œuvres et les Hommes*, Lemerre, 1902, p. 234).

38. J.-J. Thomas, article cité, p. 22.

39. On peut lire dans cette perspective la première phrase des *Souvenirs d'un étudiant pauvre*: « Je n'étais pas riche, ah! fichtre non! La somme que je mets dans la poche de Vingtras, au commencement du *Bachelier*, est bien celle que j'avais dans la mienne, lorsque j'arrivai à Paris, une nuit de printemps, en 1850 » (*op. cit.*, p. 23). Vallès est à cet égard un précurseur de *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*. *Écrivains, linguistes et pédagogues en débat*, étudié par Jérôme Meizoz (Genève, Droz, 2001).

40. *L'Enfant*, *op. cit.*, p. 166.

41. *Ibid.*, p. 201.

42. *Ibid.*, p. 281.

de *L'Insurgé*. Dressé face au peuple et chargé de mettre en mots les sentiments qui sont les siens, Vingtras revendique la responsabilité du politique et de l'écrivain, les deux postures se confondant alors : « Il fallait prêter au peuple un langage à la fois simple et large. Devant l'histoire, il prenait la parole, dans le plus terrible des orages, sous le feu de l'étranger⁴³ ». Ce langage « simple et large » s'oppose aux lieux communs selon lesquels le peuple et la révolution exigeraient une langue « criarde », une langue « à effets », destinée au peuple comme à un enfant⁴⁴. Les premiers discours du candidat Vingtras l'invitaient à s'interroger sur la légitimité de ces propositions : le parler simple semblait y faire la preuve de son insuffisance⁴⁵, opposée aux succès soulevés par les excès oratoires de Ducasse⁴⁶. Mais l'écriture du roman témoigne du choix de la simplicité quand même, finalement opéré à la faveur d'un déplacement : délaissant les préoccupations linguistiques ou stylistiques, jugées insuffisantes pour accomplir son dessein, l'écrivain se tourne vers une autre approche, la recherche d'un ton.

*

Les romans de Vallès récusent ainsi l'expression parfois grandiloquente des feuilletons, non sans avouer ici ou là le « regret des grandes harangues », la « nostalgie du tumulte et de l'éloquence plébéienne⁴⁷ ». Ils refusent de même le mensonge d'un pseudo-parler populaire qui feindrait le réalisme. Si le lexique des romans fait la part belle aux expressions que la littérature ignorait, si le vocabulaire se gonfle de termes d'ordinaire exclus du livre, si par ailleurs l'oralité laisse sourdre l'idée que le rôle de l'écrivain est bien celui d'un porte-voix, la langue, loin d'être mimétique des parlers populaires, reproduit et manifeste dans sa diversité des conflits idéologiques qui sont ceux de l'écrivain. L'écriture de *L'Enfant*, celle du *Bachelier* ou de *L'Insurgé*, ne succombe pas à l'illusion qui consisterait à prétendre reproduire tel ou tel idiolecte ou sociolecte caractérisant. Tout au contraire, elle crée une langue – c'est sans doute ce qu'on pourrait appeler pour plagier Vallès être « maître de sa parole » – et par cette

43. *L'Insurgé*, *op. cit.*, p. 1017.

44. *Ibid.*, p. 939. Le premier discours politique de Vingtras comporte « quatre ou cinq effets, criards comme des images d'Épinal et qui doivent colorier sa harangue ».

45. *Ibid.*, p. 941.

46. *Ibid.*, p. 954.

47. *Le Candidat des pauvres*, *op. cit.*, p. 327.

création assure l'inscription du texte dans la littérature, satisfaisant ainsi la « passion littéraire ». Mais c'est au ton des romans qu'il revient en dernier ressort d'affirmer la « passion sociale » d'un auteur qui se fait peuple avec le peuple, en empruntant ce qui caractérise pour lui l'authenticité populaire : le rire.

L'Enfant rappelle que le peuple sait rire⁴⁸, alors qu'« à la maison l'on ne rit jamais » ; et c'est par le rire que s'exprimait la révolte de Jacques⁴⁹. Nourri du dessein de se faire « porte-voix » du peuple, c'est le rire que retrouve Vallès pour marquer sa communion avec le monde dont il parle : rire amusé de l'écrivain mêlant à dessein les langues les plus improbables, mais aussi rire bouffon d'anecdotes qu'il prétend sans sourciller écrites en toute franchise : « la blague pourra paraître parfois trop forte, elle ne sera que l'expression de la vérité, grossie par le rire. Quand on rit, les joues gonflent⁵⁰ ». Ces joues gonflées portent « la parole grasse » du « petit-fils de paysans, d'ouvriers⁵¹ ». C'est parce qu'il vient du peuple et le retrouve, par-delà les trahisons familiales et culturelles, que Vallès veut adopter une « forme joyeuse », le « rire aux dents⁵² ». Aussi la trilogie résonne-t-elle de son propre aveu d'un « rire plébéien » qui fait peur au « sourire boulevardier⁵³ ».

Être « défenseur des pauvres », comme Vallès s'y est engagé dès l'origine sans détour, n'implique pas ainsi, du moins pas essentiellement, l'adoption d'une langue « populaire » et le recours à des thèses « pauvristes⁵⁴ », comme l'ont cru trop de romanciers contemporains de Vallès s'efforçant vainement de faire entendre la voix du peuple dans des romans que l'on ne parvient plus à lire. Plus que les thèses défendues, plus que la langue mise au service de ces

48. *L'Enfant*, *op. cit.*, *passim*. L'oncle Joseph, la tante Polonie rient sans cesse, tout comme on rit d'ailleurs chez les Vincent et les Fabre (p. 201 et suiv.). Déjà dans *Un gentilhomme*, le monde paysan était celui de la joie et du rire, contre l'univers aristocratique tout de tristesse et de componction.

49. *Ibid.*, p. 144 : « J'ai toujours envie de rire quand on dit la prière. »

50. *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, *op. cit.*, p. 84.

51. *Ibid.*

52. Lettre à Hector Malot, le 2 septembre 1874, *op. cit.*, p. 45.

53. *Ibid.*, le 6 février 1877, p. 165.

54. *Le Candidat des pauvres*, *op. cit.*, p. 259 et 411.

55. J. Meizoz souligne à juste titre que « l'authenticité » devient le maître mot de tout un courant littéraire des années 1920-1930 (*op. cit.*, voir notamment p. 223 et suiv.).

56. Geneviève Bollème note ainsi que « n'importe quelle langue peut devenir populaire quand s'y exprime une émotion et qu'elle requiert l'urgence d'une inscription, que celle-ci soit d'acte ou de langage. La passion bouleverse tout langage, elle ravive l'expression, le geste,

thèses, c'est l'humour et l'émotion qu'il suscite qui certifient « l'authenticité⁵⁵ » d'une parole populaire⁵⁶. Le rêve du jeune lecteur n'était-il pas déjà de découvrir « des bouquins bien simples qui nous feraient rire en nous racontant des histoires *bon enfant* dont les héros seraient des gens comme vous et moi⁵⁷ » ? Ce livre introuvable, c'est celui que Vallès s'est efforcé d'écrire, abandonnant le « bon enfant » au profit du terrible, sans jamais pourtant cesser de rire.

la parole, la langue. Tous les rapports y sont directs [...]; quelqu'un est porte-parole, mais tous parlent à la fois.» (*Le Peuple par écrit*, éd. du Seuil, 1986, p. 182).

57. *Le Candidat des pauvres*, *op. cit.*, p. 228.

Dubut de Laforest : les voix de la dénonciation

CHARLES GRIVEL*

Pour A. T.

Qui se tait vocifère, mais qui ouvre la bouche
met un mors à sa langue. (Anonyme)

VOIX DU PEUPLE, pour le peuple, voix multiple de ceux qui n'ont pas institutionnellement la parole ou dont la parole ne fait pas autorité, parole sans paroles, romances sans leur langue, mutité contre clameurs, j'aimerais contourner les apories du vieux débat sur la « paralittérature », les « paralittératures », les littératures d'« en-bas », « marginales », « dominées », comme disent les sociologues¹, débat qui hante nos colloques et nos consciences depuis le début des années soixante-dix au moins, sans grand progrès, je crois².

« Populaire » : voilà une épithète difficile à porter et à assigner ! Car un « peuple » n'est jamais bien celui qu'on pense et ses revendications prennent souvent des voies insoupçonnées, contradictoires, quoique implacables. Le cas de Jean-Louis Dubut de Laforest, météore fin de siècle tombé dans un oubli qu'il

* Professeur émérite à l'Université de Mannheim.

1. Ou plutôt, comme ils disaient : voir le déjà plus très récent ouvrage de Cl. Grignon et J.-Cl. Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard-Seuil, « Hautes Études », 1989.
2. C'est un ancien président de l'« Association des Amis du Roman Populaire » qui parle.

faut dire presque complet, dont il s'agit cette fois, peut servir à le montrer. En effet, Dubut fit, d'abord, chez Dentu, l'éditeur du Tout-Paris, dans la littérature revendicatrice ultrazolienne – sur des objets pourtant « mondains » –, puis, chez Arthème Fayard, éditeur nouveau venu, qui allait s'illustrer, dès avant guerre, par ses collections à bon marché, dans la dénonciation populiste – en haussant le ton, en forçant la dose et en dévoyant spectaculairement son propos. L'enjeu de ce passage et la signification, remarquable, prise par ce tournant – et ce détournement – doit être mis en lumière.

Mais, d'abord, qui est Dubut de Laforest³? L'homme est né à Saint-Pardoux-la-Rivière (Dordogne), le 24 juillet 1853, et est mort à Paris, le 2 avril 1902. Fils d'un avocat, il débute dans le journalisme local, passe une licence en droit et s'expose à des poursuites judiciaires pour avoir publié divers libelles d'un activisme républicain déclaré. Nommé conseiller de préfecture dans l'Oise sur la recommandation de Gambetta, son mentor, il commence à partir de 1880 la rédaction d'une œuvre littéraire abondante qui le conduit à abandonner, deux ans plus tard, une carrière politique qui s'annonçait bien. Ses romans – qu'il place sous le patronage flatteur de Charcot, de Lombroso et d'autres notoriétés scientifiques de l'époque – relèvent, à l'en croire, de « l'investigation pathologique », mais ne lui attireront pourtant pas l'estime des maîtres de l'« école du document » : sa manière est « populaire », le « drame » l'emporte chez lui sur l'« étude » et sa verve, vue de haut, peut paraître de mauvais aloi. La publication du *Gaga* (Dentu, 1886), l'une de ses maîtresses œuvres, un roman à sujet scabreux qui traite des dommages qu'entraîne l'usage débridé du sexe, lui vaut procès et condamnation, et assoira sa renommée. Cet écrivain audacieux, « vibrant et roublard », ce « Porthos du feuilleton », toujours sur la brèche, se suicida en se défenestrant⁴.

Cette « notice », par ailleurs unique et qui n'ajoute guère aux informations qu'on peut trouver dans Vapereau ou Larousse⁵, omet d'indiquer deux choses :

-
3. Je renvoie à ce que j'en disais déjà dans « Pathologie sociale et tératologie littéraire. Dubut de Laforest » (*Relecture des « petits » naturalistes*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université Paris X-Nanterre, Cahiers RITM (Hors série), 2000, p. 303-324).
 4. Je reproduis, en la résumant, la notice que René-Pierre Colin consacre à l'écrivain, dans son *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 317.
 5. Aucune thèse en cours n'est à signaler sur cet auteur et sa critique ne comporte, sauf erreur, que deux articles – le mien, que je viens de mentionner, et celui, inaugural, de Michel Nathan, mon ancien complice, lui aussi tombé par malheur de sa fenêtre... (« *Les Derniers Scandales de Paris* par Dubut de Laforest: des maisons closes au phalanstère », dans

premièrement, que Dubut de Laforest publie en 1897, chez Paul Dupont, un opus de 675 pages *in 8°*, intitulé *Pathologie sociale*⁶, qui réunit *en un seul livre* – le point est d’importance – trois de ses romans dits d’« anthropologie criminelle » ayant particulièrement joui de la faveur du public : *Mademoiselle Tantale*, *Le Gaga*, *Morphine*, enchâssés chacun entre toute une série d’études « médicales » ou « scientifiques » – une vingtaine – censées en établir le sens et en déterminer la portée⁷. Le cas est, sauf erreur, unique dans les lettres.

Second élément laissé de côté par la notice : après la disparition de l’éditeur Dentu, en 1885, après le scandale que déclenche la publication du *Gaga* chez cet éditeur, l’année suivante, après le dernier tournant que prend le naturalisme façon Zola – les *Trois villes* et les *Évangiles* –, après cette période d’appel à l’union du savoir des savants et du savoir-conter des écrivains « pour la bonne cause » (du peuple), Dubut aborde frontalement l’œuvre de régénération sociale en se passant désormais de l’alibi scientifique et entre, parmi les premiers, chez Fayard.

Qui est Fayard ? Un des entrepreneurs certes les plus déterminés de la librairie fin de siècle⁸, mais aussi un éditeur et un auteur engagé dans la course à la rénovation de la France, sujet obsessionnel caractéristique s’il en est de l’époque. C’est ainsi que Fayard signe – sous le nom de De la Brugère – un pseudonyme qui veut faire sentir la pointe critique – une Histoire de la « Troisième invasion », autrement dit, du plus si récent, mais toujours traumatisant Siège de Paris, compilation nationaliste, populiste et droitière, parfaitement ambiguë. Or, Fayard va

Romantisme, n° 53, 1986, p. 97-105), repris avec de légers changements dans Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis et présentés par René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 61-74.

6. Titre complet : *PATHOLOGIE SOCIALE. Mademoiselle Tantale – La Transfusion du sang – Le Gaga – Morphine – Hypnotisme – Fécondation artificielle – Monomanes – Nymphomanes – Tératologie – Le Vaccin de la syphilis – Les rayons X et le fluoroscope.*
7. En voici la liste complète : *La Transfusion du sang – Études : Hypnotisme, Fécondation artificielle, Monomanes, Nymphomanes, Spirite – Questions médicales : L’Électrothérapie à la Salpêtrière, Science française et science allemande, Nos poumons devant la chirurgie, Le Docteur Dumas fils et le romancier Charcot – Questions de pathologie sociale : Le cerveau de Guillaume II, Le Savant horloger, De l’Irresponsabilité, au point de vue des sens, Des Dangers de la cohabitation, De la Monomanie physique et intellectuelle, Des Névroses, Exposition d’enfants, L’Amour – Tératologie – Le Vaccin de la syphilis – Les Rayons X et le fluoroscope.*
8. Son cas n’a malheureusement pas été particulièrement étudié. On trouvera des indications, précieuses mais fragmentaires le concernant, dans Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la Naissance de l’édition moderne, 1836-1891* (Calmann-Lévy, 1984) et dans telle ou telle des études du même auteur, par exemple « Les Panthéons symboliques de l’histoire du livre » (*Australian Journal of French Studies*, Vol. XXXIX, n° 2, May-August 2002, p. 206-214).

lancer les collections « populaires » que l'on sait et notre écrivain s'engager à ses côtés, avec des objectifs ouvertement revendicateurs « de gauche ». La dédicace – manuscrite – de son dernier livre publié chez Dentu, *Messidor*, à Arthème Fayard, présenté, en 1897, comme son équipier dans cette nouvelle aventure, en fait foi⁹. Comme en feront foi aussi les vingt-et-un volumes et les trente-sept fascicules d'environ cent cinquante pages chacun – « énorme machine », dit Michel Nathan – constituant *Les Derniers scandales de Paris*¹⁰. Or, l'« aventure » – politique autant que littéraire – à peine esquissée, Dubut se dérobera en enjambant l'appui de la fenêtre de son appartement, au quatrième étage¹¹ du 10 de l'avenue Trudaine, à Montmartre. Cet acte décisif, sur lequel on ne possède aucun détail¹², laisse songeur : fut-il provoqué par une circonstance passionnelle inconnue ou par la prise de conscience de s'être littérairement embarqué dans une entreprise vouée par avance à l'échec et surtout allant à contre-courant de ses opinions véritables ? Ou faut-il évoquer le spectre plutôt, mais ce serait sans doute trop solliciter l'Histoire, d'une conjuration d'anonymes déterminés à éliminer les porte-parole les plus en vue d'une certaine revendication sociale ? Le fait a été évoqué avec une certaine plausibilité pour Zola, qui disparaît, je le rappelle, la même année et qui habitait à proximité¹³. La destinée tragique de Dubut pourrait-elle être associée à la sienne, je ne puis m'empêcher de le croire. En tout cas, au temps de l'anti-dreyfusisme exacerbé, tout était réellement possible.

Sur le fond de ce qui fixe ici notre intérêt, voici maintenant ce que je puis dire. Une voix ne nous appartient pas. Nous parlons toujours d'une autre voix. Nous entendons des voix dans des circonstances qu'il faut juger d'ailleurs particulières, mais ces voix – quasi inaudibles – ne nous appartiennent pas. Une voix est identitaire, sans doute, mais celui qui l'expectore n'en est ni le propriétaire, ni réellement le véritable porteur. Moi qui vous parle, tous mes

9. Mon exemplaire : « À mon cher éditeur et ami Arthème Fayard – en attendant *les batailles prochaines*, Dubut de Laforest ».

10. Publiés chez cet éditeur entre 1898 et 1900.

11. Au quatrième ou au cinquième, dit Bloy, dans son *Journal* en date du 3 avril 1902.

12. Mon enquête est en cours.

13. Zola est mort, je le rappelle, le 29 septembre 1902, à 8 heures 30 du matin, dans son appartement du 21 bis de la rue de Bruxelles, dans le 9^e arrondissement lui aussi. Je renvoie aux recherches d'Alain Pagès, « Physiologie de l'assassin », dans *Modernités*, n° 20, 2004, p. 19-26, qui soutient – quoique avec circonspection – la thèse d'un assassinat politique de l'écrivain, commandité par les anti-dreyfusards.

ancêtres se bousculent dans mon accent, dans mon rythme, dans l'allure et la texture des mots que je prononce ; je parle, certes, et même, je « prends la parole », mais comme « en surcharge » de celle de mon père, de ma mère et de tous ceux qui, derrière, insistent – et cela fait beaucoup !

On ne possède jamais suffisamment sa voix. C'est une voix qui vient d'ailleurs, qui a été dérobée ou qui a été perdue, on en a hérité, elle a été transmise, elle provient d'une dérive. Écoutons notre propre voix, nous la trouverons « différente », « étrangère », peu amène, « différée », fausse. Difficile à supporter. Je dissemble obligatoirement et de mon écrit et, pis ! de mon oral ! Le propre échappe à la prise – et, surtout, paraît bien n'être qu'une postulation intéressée et tardive de chacun, particulièrement de celui dont l'identité fait problème.

Comment identifier, dès lors, voire capter, ou simplement « imiter » cette voix en porte-à-faux déjà par rapport à celui qui s'en estime le support ? Comment « authentifier » (par l'écriture ou autrement) cette *voix de l'autre* y compris la différence interne qu'elle dénote ? Comment faire sien (ou sienne) un son fêlé, un son muni de l'accent qui en fausse l'équilibre et la « rondeur » ? Autrement dit, comment écrire au sein de et du sein de cette double défaillance, ignorée en général ? Auteur, ma voix m'échappe, capteur, la voix de l'autre (« populaire », ici) rend un son creux en mon organe...

Je rejoins ici certaines des interrogations de Pierre Rosanvallon, qui relève, comme on sait, l'écart permanent qui caractérise la représentation – à tout niveau – du « peuple-principe » à lui-même, son impossible figuration et la position inconfortable d'un mandaté écartelé entre la nécessité de distinction et celle d'identification, pareillement péremptoires pour lui¹⁴. « Comment constituer le peuple et l'arracher à son abstraction instituante ? – demande l'historien – Comment lui donner une voix et un visage dès lors que la métallurgie des événements révolutionnaires a cessé de produire ses effets et de lui forger une évidente unité ¹⁵ ? » Comment faire donc – si nous transposons à la situation littéraire que nous connaissons, par exemple à la fin de siècle –, quoiqu'il y ait urgence, puisque « tout fout le camp », si nous entendons bien nos auteurs, et que le fameux « peuple-principe » paraît être devenu alors le dernier recours auquel s'adresser pour, non seulement dire vrai, c'est-à-dire

14. Voir Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, « Folio-Histoire », 2002, p. 35 sq. et 56 sq. On gardera aussi en mémoire à ce sujet les avertissements de Pierre Bourdieu, vieux de vingt ans déjà (« Vous avez dit « populaire » ? » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 46, mars 1983, p. 98-105).

15. *Ibid.*, p. 74.

représenter celui-ci dans la réalité de son existence, mais encore convaincre une société à la dérive qu'être dans le vrai est bien décrire la réalité scandaleuse en quoi elle consiste *malgré lui et devant lui*? Car voici celui dont on déplore l'« abstraction » promu puissance discrétionnaire et devenu Juge : du peuple-principe, on veut retenir désormais moins sa souveraineté fondatrice que sa capacité à s'ériger en tribunal devant lequel faire appel de l'irréversible défectuosité sociale. Car, l'écrivain-avocat Dubut dépose!

Voici la position : faire la chronique scandaleuse du Paris dévoyé – car Paris représente la nation tout entière et constitue le creuset, fictif ou non, de toutes les avanies –, montrer l'opprobre, tant morale que politique, par romans interposés – car le roman est devenu l'arme absolue de la revendication sociale –, doit déclencher la répulsion et convaincre un public à la fois naïf et roublard, justement indigné par le spectacle des horreurs (sexuelles surtout) exposées à ses yeux et friand d'en goûter par délégation la saveur, de l'ignominie des coupables. Ces coupables, quels sont-ils? Les bourgeois, les élites, plus que probablement et presque exclusivement. Ce juge, quel est-il? « Peuple » ou plutôt « masse »? Nous constatons en tout cas qu'il est *public*, convoqué non à la discussion, mais au spectacle. Ce témoin à charge, quant à lui, qui est-il? Un simple romancier, mandaté par personne, sinon par sa conscience, mais un romancier faisant de l'écriture la servante de la science – comme on l'a dit, à l'origine, de la photographie. Et un écrivain brisant les tabous de la parole commune, observateur des déficits et dénonciateur des errements de la communauté.

Or, ce qu'on appelle « peuple » répond à la sollicitation du scandale. Il n'a peut-être pas de voix propre, mais il réagit au discours (et à l'image), il est capable d'indignation, il peut se sentir révolté, la revendication marquée au revers des faits qui lui sont rapportés peut devenir sienne : plus les objets montrés dans le miroir sont forts, plus ils sont efficaces et font sortir ce qui est devenu un public de sa passivité, de son acceptation moutonnaire, de son allégeance à tous les pouvoirs, de son affligeante soumission. *Plus ils lui donnent une voix*. Dubut, ancien conseiller de préfecture et nouvel écrivain populaire mieux que naturaliste, ne croit pas aux vertus de la représentation par le vote. Par contre, il fait crédit au pouvoir de l'imaginaire et il fait du récit de fiction l'instrument privilégié du politique. Il s'agit, pour lui, de secouer le licou et pour cela de créer la déflagration *littéraire* suffisante. Autosuffisance supposée du spectacle des abominations sociales! Créer l'impression de *répréhensibilité* et de *justification* à partir du tableau des faits eux-mêmes! Le « peuple » est démuné de la parole? Il convient dès lors de le contraindre à « donner de la voix », à émettre un jugement, à prononcer un *verdict*. Plus le récit choisi par l'écrivain suscitera alors sa juste colère, plus il donnera d'élan à ses exigences.

Or, la question se pose de savoir s'il est opportun, et surtout possible, d'allier littérature et savoir – de combiner, au sein du programme naturaliste, fiction et réflexion et de faire déboucher le travail d'écriture sur la connaissance. Le drame peut-il être savant ? Peut-il ouvrir à la prise de conscience et non plus seulement calmer les affects et décharger les pulsions ? Zola ne s'est jamais caché qu'il entendait poursuivre ce double objectif et ses romans veulent illustrer ses croyances et légitimer des prises de positions critiques, sinon revendicatrices, qu'il appelle de ses vœux. Il a voulu faire vrai et faire vrai pour tous, unir discours pour la vérité et participation sympathisante sans rognier sur les principes fondateurs de son récit, mais sans céder non plus aux scrupules moralisateurs qui modèrent, le plus souvent, le texte des contemporains. Ses pairs le lui ont d'ailleurs vertement reproché, tandis que la caution que lui apportait le succès de son entreprise lui a paru longtemps authentiquement la justifier.

Mais Zola, malgré les excès de l'enveloppe narrative, visait encore des dérives ou des délits relativement modestes (assassinats, viols, névroses) et les extravagances réelles de ses fictions paraissent encore bien pâles au regard des productions fin de siècle, naturalistes de la seconde ou de la tierce génération – celles d'un Hector France, d'un Lemonnier ou d'un Lorrain par exemple –, que plus rien ne paraît pouvoir arrêter sur le chemin de la mise à nu des stupres – aucun voile et aucun mot.

Ainsi, les paris, lancés et, d'une certaine façon, tenus, de l'écrivain zolien et du revendicateur Dubut se font-ils face. La dénonciation sociale qui empreint indubitablement l'œuvre du premier reste le plus souvent implicite, alors que le ton du justicier qui caractérise le texte dubutien a quelque chose de violent et de protestataire – on ne dira pas de révolutionnaire. L'institution littéraire – ici, l'entreprise Charpentier et les cénacles intellectuels – confortent, certes, Zola dans son action, mais impose aussi des limites à sa parole : celles de la légitimité conservatrice et celle d'une certaine convenance sociale. C'est ce cercle-là que s'efforce de rompre Dubut, écrivain de l'écurie à tout faire Dentu, lorsqu'il choisit Fayard, nouveau venu sur la scène éditoriale et, à son point de départ, éditeur de mauvais aloi. Aller sans vergogne à la littérature de masse, donner dans le populaire indépendamment de la mauvaise renommée qui s'y rattache, choisir ouvertement la voie d'une revendication non légitimée – alors que la littérature de masse en principe brille par son conservatisme –, voilà qui marque une certaine candeur ou alors – plutôt – dénote un vrai courage.

« Faire vrai », d'un côté, afin de persuader, « dire vrai », de l'autre, pour entraîner des réactions propices : les deux programmes dissemblent. Dans un premier temps, Dubut suit les leçons de la stratégie zolienne – tout en forçant

la dose, il surenchérit sur le lien qui rattache, pour son aîné, le roman au savoir, il multiplie les signes d'allégeances envers les autorités scientifiques du moment – Barral, substitut de Charcot, ou Lombroso – et cautionne ses ouvrages en sollicitant – et en obtenant – de ceux-ci préfaces, dédicaces, lettres de félicitation et commentaires élogieux – voire une supervision globale complice de son entreprise, comme c'est le cas pour *Le Faiseur d'hommes*. Mais dans le second temps qui m'intéresse particulièrement ici, la fiction savante et le jusqu'au boutisme naturaliste cèdent le pas à l'écriture de l'horrible sans entrave – vraisemblable ou pas. Dans la série des *Rougon-Macquart*, la structure familiale et le lien de parenté sont censés expliquer les déviations dont l'écrivain se fait le chroniqueur, mais ils en atténuent aussi le pouvoir destructeur et l'exemplarité. Rien de semblable maintenant chez un Dubut qui examine au cas par cas l'horreur individualisante des stupres – ou, si l'on veut, des monstruosités. Ses récits, en effet, pointent l'inceste ou l'onanisme, la pédophilie, l'inversion sexuelle et la nymphomanie – et je compte pour beurre l'adultère à répétition et la prostitution systématique qui occupent eux aussi la scène –, sans considération des mécanismes sociaux qui pourraient en expliquer l'existence : une société pourrie est montrée du doigt, mais le destin individuel des pantins que le tétatologue écrivain suit de sa plume suffit en lui-même à en faire évaluer le drame.

On saisit sur quelle ligne ambiguë Dubut alors se déplace : le « scandale » littéraire – populaire surtout – est toujours à double face et légitimer la voix revendicatrice implique nécessairement qu'on nourrisse l'indignation de spectacles appropriés – c'est-à-dire outranciers et délétères ; il faut donner à voir ce dont l'image interdite justement révolte, afin de faire émerger l'indignation vertueuse, mais cette vision d'horreur fascine aussi par l'aura de réprobation dont elle se trouve entourée. Sait-on s'il peut y avoir une morale au drame ? La vieille question n'est pas tranchée. Pourtant, lorsque le drame s'accompagne, comme dans les fictions dubutiennes, de l'exposition sur la place publique des convulsions les plus révoltantes de l'intime, il est sûr que l'émotion que celles-ci entraînent manque sa cible : comment le lecteur dénigrerait-il ce qu'on est en train, à grands frais, de lui révéler, comment ne revêtirait-il pas lui-même les oripeaux de l'acteur, comment ne jouirait-il de la permission qui lui est faite, intentionnellement ou pas, d'*en être* – en voyeur ? « On ne peint pas la boue ! » C'était le reproche qu'adressait Barbey d'Aureville (et bien d'autres) à Zola. C'est que la « boue » attire irrémédiablement à soi.

Prenons encore un bref instant du champ. Écrire est devenu, dans la phase où nous nous trouvons, ainsi que le rappelle Jean-Yves Mollier par exemple, un métier marchand et, entre 1890 et 1914, le fossé entre un Zola qui déclare

qu'il est légitime de vivre de sa plume et de vendre ses livres – par conséquent, de « populariser » sa plume – et un Bloy qui dénonce la dérive et s'érige en censeur solitaire au-dessus de la mêlée – par conséquent, dont les ouvrages sont élitistes par nature – est devenu profond¹⁶; les engagés adeptes du compromis et les « dégagés » (ou les « enragés ») vitupérateurs altiers représentent les deux faces incompatibles, également problématiques, du Janus littéraire; une littérature qui *se vend* se rend, une littérature qui *ne se rend pas* ne se vend pas.

Or l'historien du livre n'entre pas dans l'exposé des effets graves pourtant que produit un tel changement de cap sur le roman lui-même. Et Zola, pour sa part, qui prêche pour sa paroisse, étaie son choix sur l'argument – spécieux – que l'écrivain de talent saura toujours se faire entendre – et se vendre. Bien entendu, le succès de l'écrivain des *Rougon-Macquart* constitue, à cet égard, un trompe-l'œil, les romantiques avaient fait du problème (se prostituer à l'épicier!), en leur temps déjà, l'essentiel de leurs plaintes et de leurs revendications. Mais, ni Zola, ni Mollier n'envisagent le cas – ni les effets – d'une écriture portée par une intention réellement rebelle ou revendicatrice engagée pourtant dans le processus éditorial et acceptant de jouer le jeu du marché. *Comment dénoncer la société dans ses livres*, tel est le défi et tel est le dilemme. Le retrait sur l'Olympe de la Marne façon Bloy tonnante de loin l'opprobre est l'un des possibles; descendre dans l'arène en est un autre: Dubut de Laforest, à un moment donné de sa carrière, a tenté le pari de la dénonciation populaire – « accessible » – par et dans le livre.

Sue s'y était efforcé, pour la génération qui précéda 1848, mais son roman populaire est noble et aussi politico-philosophique; Dubut rejoue la carte dans la décade qui précède immédiatement 1900: la gageure est donc, cette fois, de « faire fort » afin d'enlever l'adhésion et d'alimenter la passion justicière. Entre l'argument marchand (« ce qui est bon se vend bien ») et l'argument, disons, « élitiste » (« ce qui est bon ne se vend pas »), il y a place pour la position – risquée – tierce et pour une dénonciation « par les moyens du bord » – par le biais d'une littérature populaire prenant pour tâche de dénoncer au peuple, par devant lui et dans un langage approprié les scandales du temps. Prendre résolument la voie populaire, faire du zolisme sans fausse bonne conscience et sans fausse honte est possible. Dubut fait, d'abord, du Zola non tainien, non darwinien, mais lombrosien, « radical », puis passe à la peinture des excès sans freins, à la peinture « totale et sans voile » du vice ferment destructeur du lien social, que sa force seule légitime.

16. Voir Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Fayard, 1988, p. 8-9.

Yvan Leclerc indique, dans son livre sur les « crimes écrits » dans le monde des lettres, que la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle qui se prévaut d'être scientifique – c'est-à-dire de simplement « reproduire la réalité telle qu'elle est » – revendique pour elle-même une sorte d'autonomie juridique, qui lui permettrait de répandre sans obstacles son message. Mais il marque aussi comment les tribunaux paraissent avoir eu deux poids deux mesures quand il s'agit d'incriminer une publication en feuilleton dans le journal ou quand il s'agit d'évaluer les dommages provoqués par la publication en volume, d'une part, d'autre part, comment ceux-ci jugent systématiquement, non sur le fond, qui ne scandalise pas, mais sur la forme, qui prête à l'objet du délit un attrait qu'il est censé autrement ne pas posséder¹⁷. On peut, certes, juger que la « forme » a ici bon dos et que celle-ci n'est invoquée que pour prêter un appui juridique solide au censeur, mais il n'en reste pas moins que la guerre est déclarée entre une société qui protège l'ordre en place quels que soient les dommages qu'il engendre et l'écrivain qui s'efforce d'en dénoncer ouvertement pour tous les finalités calamiteuses. Si « tous les livres sont immoraux », ainsi que l'entendait Baudelaire, alors pourquoi ne pas passer outre et ne pas se saisir du levier qu'ils constituent *dans leur immoralité même* ?

Voici, maintenant, de quoi vérifier « sur le motif » – je veux dire : sur le texte –, au gré des lectures d'une œuvre abondante, le plus brièvement qu'il sera possible, ce que je viens d'avancer. On situera par la date, l'édition et le thème narratif aussi, le tournant que j'ai voulu marquer. Mes aperçus et mes résumés sont approximatifs, bien sûr ; ils font la part belle aux tics et rendent mal justice du savoir-faire de l'auteur.

Le Commis-voyageur. Roman contemporain. Dentu, 1891¹⁸. Le roman raconte la carrière exemplaire d'un certain Napoléon Bousquet, commis-voyageur en rubans, brave garçon, beau parleur fort imbu de lui-même et pourvu d'un ego redoutable. Homme de plaisir, blagueur, bel homme aussi, il a la cote. Réussir est toute son ambition. Auprès de ses clients, des collègues, des femmes et des électeurs – car il deviendra, naturellement, puisque telle est la logique de son rôle, un personnage officiel et, au sommet de sa trajectoire,

17. Voir Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX^e siècle*, Plon, 1991, p. 56-58, 66-68, 127 et 319.

18. Sur la couverture de mon exemplaire : Neuvième édition.

sera député. Dubut ne donne pas dans l'exposé directement satirique, on s'en doute, mais le spectacle dont il fait parade est suffisamment parlant (et navrant) en lui-même – façon de parler, d'ailleurs, puisque l'écrivain joue des couleurs qu'il lui faut à cette fin – pour arracher notre conviction et faire prendre parti. Napoléon – on entendra le prénom à sa date – est un héros tout sauf recommandable; cela n'empêche pourtant pas le lecteur de lui accorder quelque crédit, au vu de ses prouesses, car la gouaille et la réussite séduisent toujours les auditoires. Ainsi, Dubut joue-t-il sur les deux tableaux : il piège le lecteur en lui faisant l'article à propos d'un personnage que le brio disculpe, mais il garde dans sa manche, évidemment, de quoi couler, au bon moment, comme il convient, la réputation de l'escroc, sans analyse sociale et sans explication, par simple juxtaposition de faits supposés copiés sur le réel – pour notre plus grande satisfaction. Nous regardons du balcon, les faits et gestes de ce Napoléon bourgeois, bas et goguenard; sa gaîté sur les planches ne peut que nous paraître sinistre; nous pouvons, certes, fermer les yeux sur les ravages qu'implique un tel destin, mais non vraiment sur l'omniprésence de sa personne calamiteuse et l'implacabilité de son règne.

Le Fils de Mme Dannier. Dans *Contes à Panurge. Illustrations de Fernand Besnier*, (Dentu, 1891¹⁹), une femme, «la belle Marguerite», dite Chatte-Éplucheuse, l'auteur, en effet, n'y va pas de mainmorte quand il s'agit d'accrocher le grelot, a le malheur de se faire engrosser par un homme marié. L'enfant n'est pas reconnu. Sa mère, qui s'est prise d'un amour immodéré pour le bâtard et qui lui paie – de sa peau – de «bonnes études» – Georges sera élève à Henri IV et passera son baccalauréat ès lettres en Sorbonne –, vieillit, engraisse. Le père entrepreneur meurt. La mère descend de la chambre au trottoir, après avoir brillé «au firmament de l'horizontalisme». Entre temps, le fils passe avec les honneurs ses examens. Un condisciple, qui a ses entrées dans le milieu, entend lui faire fêter ça et l'emmène au bordel. «Thérèse», la pute de service chargée de déniaiser le jeune homme, n'est, comme on peut s'y attendre, personne d'autre que sa «maman». La voici au lit, tournée comme il faut dans la chambre obscure. Georges monte à l'assaut, sa mère le reconnaît pour son client et s'évanouit, tandis qu'il se rendra compte à l'orgasme, pour sa part, qui elle est. La situation est-elle suffisamment atroce? Tout au contraire, rigolote, s'exclame le comparse, plus au fait des vraies manières du bas monde, qui, le monocle à la main, quête les ressemblances! Ce geste de dérision lui sera fatal : celui qui

19. P. 4-16. L'illustrateur est aussi le dédicataire du recueil.

n'est plus vierge se saisit d'une paire de ciseaux et les lui plante dans la gorge. Le sang coule à torrent, le couple incestueux s'enfuit « dans les ombres lointaines ». On comprend qu'il se soumet désormais au sort tragique et à la corruption qui doivent être les siens. Commentaire indirect de l'écrivain, sous l'habit du chasseur, héros désabusé, quelques pages plus loin : « On ajuste, on manque, on tue. L'important, c'est de secouer l'ankylose boulevardière, d'huiler le ressort pour les combats futurs ; l'important, c'est de s'isoler, de rêver ; l'important, c'est d'oublier le tirage à cinq et la danse du ventre, de démeubler sa poitrine des émanations du gaz et de l'emplir de l'air natal ». Bien entendu, le « ressourcement » bute sur l'écueil des habitudes et l'escroquerie ordinaire aux sentiments. Quelqu'horrifiantes que soient devenues les mœurs – et les récits du recueil en font largement foi –, c'est de vérité qu'il s'agit. Comme dans le cas de cette monstresse²⁰, « Tante Mimi », « haute comme un caniche », « suceuse de première », à la bouche vorace, qui rendit phthisiques les ordonnances d'un régiment de hussards, de solides gaillards pourtant : « Qu'on ne dise pas ce tableau inventé ni chargé à plaisir ! – dit l'auteur, qui vient de rapporter *de visu* l'un de ses exploits – L'histoire, je la tiens d'un parent d'une des victimes », d'ailleurs, de semblables faits ont été rapportés au dernier congrès d'anthropologie criminelle à Paris – tenu « sous la présidence de M. le professeur Brouardel » –, qu'on se reporte à *L'Homme de génie* de Lombroso, le livre du professeur de Turin est lui aussi bourré de cas analogues ! Je ne fais que redire, la vérité est suffisamment éloquente, la condamnation des personnes est sans appel.

Le Voleur volé. Dans *Contes pour les baigneuses. Dessins de Fernand Besnier* (Dentu, 1886, p. 155-168²¹), le scénario est le suivant : un commissionnaire en marchandises fortuné fait faire le portrait de sa jeune et jolie femme. Il arrive ce qui devait arriver : le peintre pressenti pour cette tâche prend celle-ci pour maîtresse. Le mari chasse les coupables de chez lui. Vingt-cinq ans plus tard, l'artiste confesse sa faute et entreprend de rendre à l'époux outragé celle qui est devenue une « guenon édentée et flétrie », un « tas de chairs flasques ». L'heure de la vengeance a sonné pour le commissionnaire : non seulement celui-ci refuse le pardon et de reprendre son bien, mais il contraint sous la menace le séducteur à conserver, pour sa plus grande honte, celle dont le peintre n'a désormais plus usage. Doit-on jeter l'opprobre sur le mari ? Bien entendu que non !

20. Illustration probatoire à l'appui.

21. Sur la couverture : Huitième édition.

Le Cornac. Roman parisien (Dentu, 1887). Voici le scénario : le « cornac », homme d'affaires véreux, banquier sans scrupules, se fait l'impresario d'une bas-bleu dont il achète les bonnes grâces en arrangeant la publication de son premier roman dans un journal qui n'a rien à lui refuser. Il en fait sa maîtresse, puis sa femme. Les temps ayant changé, il pousse celle-ci dans le lit d'un gros capitaliste dont les fonds lui sont nécessaires pour éviter la faillite. Tout est à proportion faux dans ce livre dont l'objectif est de faire pénétrer dans les coulisses du monde des lettres et d'en dénoncer les tristes pratiques. Faux est, d'abord, le premier roman de la femme-auteur, intitulé par antiphrase, « La Révoltée », qui n'est pas le roman de la revendication qu'il paraît être. Faux est ensuite le motif fictif qui permet d'empêcher la publication du *Bourgeois*, un récit dénonciateur et méritant d'un écrivain honnête qui n'aura d'autre ressource que de se suicider, incapable qu'il est d'assumer un échec dont il ressent toute l'injustice, pour lui substituer le récit de celle qui s'est vendue. Tromperie est aussi la relation nouée entre celle-ci et un des rédacteurs de la « Revue des lettres françaises », périodique de renom, puisque l'auteur évincé par celle dont il fait à son tour sa maîtresse était son ami et que le périodique qu'il dirige est une revue censément « propre », qui milite pour un assainissement radical de la république des lettres. Morale : Paris s'agenouille devant la toute-puissance du « bas-bleu galant » et subit la loi du « maquignonage des femmes ». Ces derniers mots du livre font un écho ironique avec le *motto* irrévérencieux de la page de titre : « *Tu es femina, et super hanc feminam aedificabo Ecclesiam meam...* » et aussi avec la devise de l'éditeur qui l'accompagne sur la même page : « *Candidi ac tenaces* ». Question : un tel réquisitoire peut-il se faire entendre du lieu où l'auteur encore parle ?

La Haute Bande. Collet-Migneau et Cie, Dentu, 1894²². Autre scénario, même contenu, même sortie équivoque. Cette fois, une préface de huit pages « À Madame Séverine » explicite l'intention. Dubut y expose sa profession de foi : « C'est le plus grand nombre qui a droit au labeur des esprits, à l'examen des injustices sociales et de leurs dangers ». Par delà tous les « ismes », où est donc la vérité ? Elle « consiste à aider l'œuvre des dirigeants, à leur signaler les maux et les remèdes, au milieu des rires et des larmes [...] Nous avons beau créer, analyser, nous ne trouverons jamais [...] un sujet plus actuel et plus vibrant que celui-ci : “Un homme ou une femme mangerait avec plaisir ; il (ou elle) n'a pas de quoi manger” ». La parabole qui suit, fort sage en son principe,

22. Sur la couverture : Seizième édition.

on le concèdera, prêche donc la rédemption par une action dont la dédicataire incarne le modèle : au règne de l'argent devrait succéder le règne de l'amour – « j'entends : le règne de l'équilibre social ». Place maintenant au drame. Nous avons affaire à un « marlou », sorte de Bel-Ami mâtiné de Borgia, qui s'élève par les femmes, par le poison –, le « brahò-maha » (sic), un poison indien, qui a la vertu d'être indécelable, et par la spéculation. Le récit, à la première page, le surprend en pleine activité, en train d'administrer la salutaire potion à sa femme du moment : Noël Collet-Migneau a épuisé ses fonds et il lui faut la somme pour se lancer. On trouve le personnage, muni de tous les attributs conformes à sa partition (belle barbe blonde, belle chemise, belle cravate) successivement dans le lit de la femme du banquier dont il s'est fait l'employé, montant un « système » de pure escroquerie basé sur la réclame, recevant les gogos dans un cabinet à décors changeants selon la nature du visiteur, catholique ou israélite, homme du peuple ou libertin, industriel ou bourgeois, installant de famineux « Magasins Universels » à Saint-Ouen faisant de la vente « à réméré » – avec la complicité de l'Administration – leur principe, ou bien encore régissant au « Bazar des Deux-Mondes », « un temple de fabrication insolente », de mèche avec les banquiers ses créanciers, escroquant le client, vendant du vieux pour du neuf. Comme dit la prophétique gitane qu'il rencontre sur sa route avec révérence devant tant de savoir-faire : « Tu n'as jamais aimé que l'or ! [...] L'or jaillit de tout ton être, et ton cerveau est la source féconde de puissance et de richesses ! ». Ruiné une nouvelle fois, le voici provisoirement sauvé par la spéculation sur des mines d'argent fictives en Grèce. Mis en prison par ses débiteurs, jamais à court d'expédients, notre détestable héros trouve un « moyen de résurrection », fait l'amour à une princesse richissime, l'empoisonne pour pouvoir lui « emprunter » plus commodément un quart de million, se rachète, grâce à cela, une vertu, fait les aumônes qu'il faut, bref : parvient à être fêté désormais comme un respectable propriétaire dans un monde que lui-même considère comme pourri. Le personnage, qui a désormais en mains toutes les cartes pour briguer avec succès la députation, offre un dîner pantagruélique dans son château à ses électeurs, inonde les localités des environs d'affiches, parvient à se débarrasser opportunément, par le poison évidemment, d'un encombrant dénonciateur potentiel. Ce troisième crime, pourtant, risque de lui causer les pires ennuis : une procédure d'exhumation est ordonnée, une première, puis une seconde autopsie réalisées, le rapport des experts – de cinq pages, reproduit sous nos yeux –, tout cela en vain : ce n'est pas étonnant, puisque Noël dispose de l'arme absolue, un poison qui ne laisse pas de traces. « Lavé de tout soupçon », le voici devenu député, promis au ministère, il peut envisager « une existence nouvelle ». Cependant, ultime

relance de la machinerie narrative, l'argent nourricier manque, le système de l'escroc grippe, le voici traqué pour de bon, sa dernière conquête refuse d'avancer les sommes, un ancien complice le dénonce, son ancien patron devient fou (« les monstres sont là ! », l'aliéné ne croit pas si bien dire), c'est la déconfiture ! Serré de près, le personnage établit un faux chèque de neuf cents mille francs – pourquoi faire dans la dentelle ? – reconnu aussitôt pour être l'œuvre d'un faussaire. Le scandale éclate alors au grand jour dans les journaux. Il ne reste plus à l'homme de proie que de se faire raser la barbe pour se rendre méconnaissable et de se réfugier dans un couvent espagnol – les couvents espagnols sont les plus hermétiques qui soient. Ce qui n'empêche pas le personnage de rêver – tel un Vautrin de facture moderne – à des « incarnations nouvelles » et de ne cesser d'adorer le « veau d'or ». L'interrogation de la conclusion de l'histoire, qui doit produire l'indignation, est la sienne : « Fallait-il souhaiter une révolution, ou attendre le mouvement des philosophes, ou espérer en l'éternité de la nature qui, imposant l'équilibre dans l'effort humain, nous donne un cerveau et des bras ? » Ces tribulations d'un français en France veulent être symptomatiques. Un Montépin pouvait, il y a peu encore, mettre en scène les méfaits de la course aux écus – dans *Sa Majesté l'Argent*, pareillement publié chez Dentu²³ –, mais ses héros pouvaient paraître être encore des exceptions. Dubut, pour sa part, accuse le trait, généralise le pronostic, la débâcle de toute une société sous nos yeux désormais s'accomplit.

*

Je clos ici – provisoirement – cette instructive galerie de tableaux et laisse la parole à Pierre Bourdieu, dont les analyses jettent un jour cru, quoique pourtant malgré tout insuffisant, sur les contorsions scripturaires et éditoriales qui viennent d'être évoquées : « La langue légitime n'enferme pas plus en elle-même le pouvoir d'assurer sa propre perpétuation dans le temps qu'elle ne détient le pouvoir de définir son extension dans l'espace [...] Les luttes qui opposent les écrivains sur l'art d'écrire légitime contribuent, *par leur existence même*²⁴, à produire la langue légitime, *définie par la distance* qui la sépare de la langue « commune », et la croyance dans sa légitimité [...] La dépossession objective des classes ouvrières peut n'être jamais voulue comme telle [...] Il reste qu'elle n'est pas *sans rapport avec l'existence d'un corps de professionnels*

23. En 1877.

24. Je souligne ici comme ailleurs dans la citation.

objectivement investis du monopole de l'usage légitime de la langue légitime qui produisent pour leur propre usage une langue spéciale, *prédisposée à remplir par surcroît une fonction sociale de distinction* dans les rapports entre classes et dans les luttes qui les opposent sur le terrain de la langue²⁵ ». Un tel constat est pessimiste et les effets de la « distinction » pointée par le sociologue, pour le moment de l'évolution littéraire où nous en sommes arrivés, tragiques. À la fin du siècle, en effet, la question n'est plus tant de savoir s'il est bon ou opportun de critiquer, en littérature, avec quelque chance d'être écouté et de convaincre qui de droit, le système en place, mais déjà de savoir si cela est encore possible : un monde médiatico-démocratique, qui garantit, pourtant, la liberté d'opinion et d'expression par la loi et qui compte celle-ci parmi ses droits fondamentaux, donne-t-il toute licence à la parole attentatoire ou contestataire et lui permet-il *de facto* d'occuper le champ (ou l'écran) sans restriction et en toute égalité (et légalité) ? Nous observons, bien entendu, le contraire.

La réponse de Dubut, on vient de le voir, est de deux sortes : il « naturalise », tout d'abord, son roman et s'abrite sous le cautionnement scientifique trouvé auprès des autorités du moment. Il croit donc pouvoir se faire entendre. Son roman reste, pourtant, dépendant des pratiques éditoriales de Dentu, qui en gère la distribution et l'achemine vers le grand public relativement aisé qui forme sa clientèle. Ces pratiques confinent, évidemment, le message dont le livre est porteur et réduisent son retentissement : son lecteur est un voyeur, il participe pleinement au quotidien aux aventures étalées par écrit pour son édification, mais surtout pour lui plaire dans le livre – même s'il ne se l'avoue pas et même si ses actes à lui n'atteignent pas le même degré de répréhensibilité. L'écrivain a perçu cette limitation et a ressenti la contradiction dans laquelle il enfermait son œuvre.

Dans un second temps, je l'ai dit, et même si j'ai fait ci-dessus l'économie d'une présentation détaillée des *Derniers scandales de Paris*, œuvre-phare que l'auteur publie cette fois chez Fayard, Dubut a cherché à mettre en conformité ses idées et les pratiques censées en assurer la divulgation. Autrement dit, à modifier les rapports de la littérature qu'il écrit au marché auquel celle-ci est astreinte. Il lui a fallu pour cela changer d'écriture – cela n'était pas facile et on observe que l'écrivain se borna, en fait, à éliminer des aventures qu'il raconte la surcharge scientifique qui lui avait précédemment servi à assurer son propos –, il lui a fallu faire équipe avec un éditeur complice susceptible de partager ses vues et de soutenir ses objectifs – et Fayard lui parut remplir cette

25. *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, p. 47 et 49.

condition –, il lui a fallu enfin modifier le mode de publication de son roman et adapter celui-ci aux habitudes et aux moyens financiers du lectorat populaire visé maintenant par lui, en acceptant sa publication par livraisons illustrées à bon marché. Chacun de ces éléments fait bien comprendre quel était ici l'enjeu et quel pari Dubut entendait tenir.

Or il y eut un hiatus. Un jour, peu de temps après avoir cru pouvoir redresser la barre, Dubut arrivé au bout de son labeur, choisit d'enjamber l'appui de sa fenêtre, avenue Trudaine. Il jette l'éponge et paraît ainsi vouloir conclure autrement qu'il n'avait cru : les justes font défaut, les juges se bouchent les oreilles, le Tribunal manque devant lequel faire entendre sa plainte et plaider la Cause, aucune communauté des égaux ne prononce la sanction, l'impunité de tous pour tous, malgré le Crime, est ici garantie ! Voilà donc un message qu'autre chose qu'un livre de papier, encore de papier, de quelque prix qu'il soit, a cru devoir sceller.

La représentation du peuple à travers ses prises de parole : du sociotype d'Émile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*)

CÉLINE POBEL*

Et voilà que tout à coup, de la fraction la plus dédaignée du public, celle à qui on ne demandait que l'argent et le consentement à la gloire, de la plèbe ouvrière et paysanne, des hommes sortant des rangs prennent le droit de parler eux aussi¹.

Henry Poulaille

DANS UN ARTICLE déjà ancien² consacré à l'étude de la « mise en scène de la parole ouvrière » dans *Germinal*, Claude Duchet conclut à l'impossibilité de toute parole dans ce roman. La parole des mineurs est une « parole de pauvres, rare, économisée » devenant « informe et sauvage » dans les scènes de révolte. Lorsque, entre le silence et les vociférations, émerge une voix ouvrière capable de donner à ces voix une figure moins monstrueuse, c'est pour trahir le monde ouvrier, comme en témoigne le parcours d'Étienne Lantier. Dans ce roman, un mineur capable de rhétorique n'en est déjà plus un. La parole ouvrière dans *Germinal* « ne peut être sans se trahir, sans se dénaturer : sa limite est la phrase, le discours qui la déplace vers la parole bourgeoise ».

Les actes de parole inexistantes ou inopérants donnent l'image d'un peuple lacunaire, dépourvu de capacités dont celle majeure de parler, l'image d'un

* Enseignante à Chamonix.

1. *Nouvel âge littéraire*, Grasset, 1930, p. 19.

2. Claude Duchet, « Le trou des bouches noires – Parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature*, n° 24, 1976, p. 11-39.

peuple-enfant au sens étymologique du terme (*infans*: qui ne parle pas). Zola entretient ainsi les stéréotypes bourgeois de l'époque. Peut-être parce que lui-même appartient à ce groupe... *Germinal* est effectivement l'œuvre d'un homme de lettres, qui ne connaît le monde de la mine qu'à travers son travail de documentation. Son regard d'ethnologue décrit une altérité sociale, un *autre*. Or, «la dialectique du *même* et de *l'autre* engendre le plus souvent des représentations stéréotypées: les sociotypes» pour reprendre les mots de Jacques Brès³. Sans conteste, le traitement de la parole ouvrière dans *Germinal* entretient un discours sociotypique à travers lequel un homme des classes dominantes donne une image dévalorisante des classes dominées. En ce sens, le roman ne présente pas de caractère subversif, même si le dessein de Zola était d'effrayer les bourgeois.

Mais qu'en est-il lorsque l'auteur appartient au peuple qu'il décrit, lorsqu'il ne parle plus de *l'autre* mais du *même* comme c'est le cas d'Henry Poulaille avec *Le Pain quotidien*?

*

Poulaille est en effet issu du peuple. Son père est charpentier, sa mère canneuse de chaises. Ils vivent dans un quartier populaire de Paris. Orphelin à 14 ans, il quitte l'école pour gagner sa vie. Successivement commis de pharmacie, homme-sandwich, manœuvre à la gare d'Austerlitz, employé dans une usine pharmaceutique, il entre au service de presse chez Grasset en 1923. Dès 1930, il entreprend d'écrire une grande fresque ouvrière dont *Le Pain quotidien* est le premier volume. Durant toute sa vie, il a mis son énergie à publier des romans d'auteurs d'origine populaire et à créer des revues ouvertes aux hommes et aux femmes de cette condition⁴.

Cet engagement concret illustre les prises de position théoriques de Poulaille. À «contre-courant» des populistes et des écrivains de l'AEAR, Henry Poulaille défend une littérature «prolétarienne», faite *par* le peuple et ne servant aucun parti politique. En refusant que le peuple délègue sa voix aux classes dominantes pour se dire, Poulaille rompt avec une pratique séculaire consistant à parler pour lui, à sa place.

3. Jacques Brès, «Sociotypes, contresociotypes: un récit nommé désir», *Littérature*, n° 76, déc. 1979.

4. *Nouvel âge* en 1930, *Prolétariat* en 1933, *À Contre-courant*, en 1935, *Maintenant* en 1945.

Dans *Nouvel âge littéraire*⁵, Poulaille affirme avec force que seuls les auteurs du peuple peuvent parler de lui, position réitérée dans le premier numéro de *Prolétariat*⁶ : « On pouvait encore il y a quelques lustres, croire que seules les élites avaient quelque chose à faire savoir [...]. On a tendance à écarter la classe productrice du domaine de l'expression [...]. Aujourd'hui, cette classe veut être entendue à son tour ». La littérature définie par Poulaille permet au peuple de passer du statut d'objet à celui de sujet.

Un écrivain prolétarien est donc un homme dont le métier n'est pas d'écrire. Il est charpentier, serrurier, agriculteur, petit fonctionnaire. Autodidacte, c'est sur ses heures de repos, après sa journée de travail, qu'il se forge une culture et écrit. Il écrit non par plaisir, mais par nécessité, celle de témoigner de son existence. Pour Poulaille, les « gens de lettres », « les littérateurs de métier » et « écrivassiers » ont fait leur temps :

Nous avons trop de ces hommes de plume trop bien assis. Ils sont venus au monde les mains dans les poches. Ils ont eu des culottes de bonne coupe tout de suite [...] et les culottes ont grandi avec eux de bonne coupe toujours [...] Eux se sont jugés adorables car regardés ; ils avaient toujours les mains dans les poches. Je veux dire qu'ils n'eurent jamais à lutter pour leur pain. Jamais privés du superflu, ils n'ont jamais songé que d'autres manquaient du nécessaire. Ce fut le collège, le lycée, Centrale ou Normale. [...] Si doués qu'ils soient [...], n'ayant eu aucune expérience, que de petits déboires, ils n'ont rien à dire de personnel⁷.

Pour Poulaille, seules les origines populaires de l'écrivain garantissent l'authenticité de l'œuvre : « Un ouvrier qui sait lire ne s'y trompe jamais. Pour parler de la misère, il faut l'avoir connue⁸ ».

Enfin, Henry Poulaille est certain que l'émergence de ces nouvelles voix dans le champ de la production littéraire modifiera le contenu des romans car « il y a une très grande différence de vision entre celui qui vit dans le peuple, celui qui vit dans le monde et a un "home" confortable ».

Est-ce effectivement le cas dans *Le Pain quotidien*⁹ ? En supposant que la mise en scène de la parole ouvrière détermine une représentation du peuple et

5. Publié en 1931.

6. Onze numéros de 1933 à 1934.

7. *Nouvel âge littéraire*, op. cit., p. 109.

8. *Ibid.*, p. 145.

9. *Le Pain quotidien*, Grasset, 1934.

dévoile un discours social de l'auteur, quel usage Poulaille fait-il de celle-là dans ce roman? Comment un écrivain du peuple fait-il naître et vivre la parole ouvrière? Comment Henry Poulaille se sert-il du « matériau parole pour construire sa société et produire du sens¹⁰ » dans *Le Pain quotidien*¹¹?

Le roman s'ouvre sur une parole malade. Magneux rentre chez lui après un grave accident du travail. À sa voix chaotique qui n'est que râles et cris répondent les balbutiements de sa femme et les pleurs de son fils. Cette scène est une des rares où la parole ouvrière est altérée, où la voix ouvrière se rapproche du bruit plutôt que du discours. L'entrée dans le roman avec un ouvrier en état de faiblesse tant physique que linguistique permet de mieux mettre en lumière la parole ouvrière qui est pleine de vitalité ailleurs.

Les échanges dans *Le Pain quotidien* sont en effet riches et fréquents. Les personnages passent beaucoup de temps à discuter, à échanger leurs opinions. Ainsi, Magneux et son collègue Lunel se voient régulièrement en tête à tête pour échanger leurs points de vue. Magneux et Radigond s'opposent fréquemment sur la question de la forme que doit prendre le combat ouvrier (Magneux est anarcho-syndicaliste et Radigond est socialiste).

Les ouvriers n'ont pas peur des mots. Leur parole n'est pas bridée. Contrairement à ce qu'on peut noter dans *Germinal*, il n'y a pas d'usage du style indirect libre qui atténue l'expression d'une révolte. La parole ouvrière jaillit au contraire spontanément avec le style direct. Ainsi, quand Hortense et Berthe (la sœur de Magneux) comprennent que l'assurance ne dédommagera pas le charpentier, la première lance sans retenue: « Mais c'est illégal! » (p. 49) puis la seconde: « Mon Dieu, mon Dieu, c'est trop injuste! » (p. 51). Plus loin, lorsque Hortense explique à sa belle-sœur comment Cajac le rempailleur de chaises distribue le travail et la lèse en lui donnant les chaises les plus difficiles justement parce qu'elle est contrainte de travailler étant donné l'état de son mari, Berthe s'exclame: « C'est de l'exploitation! ».

La manière dont Magneux utilise la parole lui confère un statut d'exception. Contrairement à nombre de ses voisins, il ne participe à aucun commérage: « Magneux n'était pas du genre à renseigner les curieux » (p. 271). La discrétion d'Henri et de sa femme « était à toute épreuve » (p. 89). Pour Henri, les mots sont réservés à des tâches nobles: l'argumentation, la lecture, l'analyse.

10. Claude Duchet, article cité.

11. Ce roman retrace la vie d'une famille, les Magneux, dans un quartier populaire parisien de 1903 à 1906. Henri est charpentier et Hortense est canneuse de chaises. Ils ont plusieurs enfants dont Loulou. Ils ont pour voisins et amis, les Radigond. Les références entre parenthèses se rapportent à l'édition de 1986 parue chez Grasset, coll. « Les Cahiers rouges ».

Magneux fait office de conseiller et de juge. Sa parole est écoutée, respectée. Lorsque les Radigond s'inquiètent de l'avenir sentimental de leur fille, ils se tournent vers leur ami. Ce dernier décide alors de rencontrer Nénette et son ami afin de discerner si leur amour est sincère¹² : « Vous me l'enverrez, et je lui parlerai. J'aimerais voir le jeune homme aussi. [...] Je verrai d'après ce que me dira la gosse » (p. 94).

Le samedi suivant, Nénette se rend donc chez ses parents, puis chez Magneux. Ce dernier la presse de questions. Il réitère l'interrogatoire le lendemain en rencontrant Jean après le déjeuner. Les personnages obéissent sans mot dire aux ordres de Magneux. Ainsi, comme il « l'avait décidé, les deux fiancés prendraient le café dans sa chambre » (p. 107). À la fin du repas, ils quittèrent donc la table « sans qu'il y eut d'objection ». Suite à cette enquête, c'est Magneux qui légitime cette union, alors que cette relation ne le concerne pas directement : « Aimez-vous » leur dit-il. Sa parole distingue le bien du mal, rend des verdicts, prend des décisions aussitôt appliquées.

Sans appel, la voix de Magneux est toujours dans le juste. À plusieurs reprises, ses propos sont commentés par des « vous avez raison » explicites ou implicites de la part de ses interlocuteurs. De même, dans de nombreux débats, Magneux a le dernier mot. Ainsi, lorsque Magneux s'oppose à Costi¹³ sur la manière de travailler sur le chantier, le charpentier répond à chaque énonciation de son supérieur par un « Non ». Ce dernier finit par concéder : « Tu as peut-être raison ». La formule hypothétique ne convient pas à Magneux qui rectifie par une affirmation : « J'ai raison ». L'ouvrier gagne et réduit Costi au silence puisqu'il « s'en alla sans répliquer » (p. 169). Le dernier mot revient très fréquemment à Magneux.

L'utilisation de formules sentencieuses – qui par leur forme n'appellent aucune réplique – renforce cet effet. Ainsi, Magneux fait la leçon aux Radigond qui se plaignent du départ de leur fille : « On ne fait pas des gosses pour soi » ou plus loin : « On ne fait pas des gosses pour s'arranger la vie ». De même, il lance à sa femme qui a acheté à crédit : « Le crédit, c'est la perte de dignité ».

La parole de Magneux ne suscite aucun commentaire des autres personnages. Il semble incarner la vérité et la justesse de l'analyse. Or, Magneux est anarcho-syndicaliste. Ses prises de position, ses lectures, son univers politique et culturel en témoignent, tout comme ses propos parfois riches en intertextualité¹⁴.

*

12. Leur fille Nénette est ouvrière alors que son ami (Jean) est dessinateur.

13. Costi est tâcheron, c'est-à-dire qu'il est l'intermédiaire entre l'entrepreneur et l'ouvrier.

14. Lors de la catastrophe de Courrières, il s'insurge : « Au moins, qu'ils puissent vivre en

La conjugaison de cette force linguistique avec ses prises de position politiques donne au roman des allures didactiques : le seul modèle ouvrier serait celui de l'anarcho-sindicaliste. Ce sentiment est accentué par le fait que Magneux s'oppose souvent à Radigond, socialiste. Ce dernier croit en la députation, donc au système de la représentation, des porte-parole. Or, Radigond a une influence bien moindre dans le roman. Ses actes de parole ne sont pas mis en valeur comme le sont ceux de Magneux. D'ailleurs lorsque Radigond propose d'appeler le député Chauvière pour résoudre le problème d'assurance de Magneux, ce dernier le coupe : « Chauvière, qu'est-ce qu'il fera ? » Radigond ne répond rien : « Il eût voulu riposter » mais se tait, comme vaincu.

Magneux met en cause le système fondé sur la représentation. Il n'accorde aucune confiance aux hommes élus pour représenter le peuple, porter sa parole et traduire ses aspirations dans la langue légitimée. Pour Magneux, les discours des députés, même socialistes, « c'est d'enfilage de phrases » (p. 329). Il dit avoir plus confiance en « l'action syndicale qu'en toutes les théories collectivistes » (p. 326). D'ailleurs, les rares fois où on entend Chauvière, sa parole est malmenée. Lorsqu'il rencontre Magneux pour l'aider à résoudre son problème d'assurance, il échappe au dialogue : « il ne savait que dire », « finit par prétexter un rendez-vous et s'esquiva » (p. 45). De même, le discours qu'il prononce dans un meeting politique est atrophié. Ses phrases sont elliptiques. Seuls quelques mots parviennent aux oreilles de Magneux qui l'écoute, et donc au lecteur : « idéal de justice... travail... Rôle du parti... Les prolétaires » (p. 337). Cette mutilation du discours du député signifie le peu d'importance qu'il revêt. De nouveau, la vision progressiste est ridiculisée et la vision anarchiste de Magneux mise en avant.

La voix du peuple incarnée dans Magneux se passe donc de tout tuteur. Elle est autonome, indépendante, forte, efficiente. Elle est mûre, adulte. De plus, Magneux maîtrise la parole, l'argumentation, se sert des théories qu'il a assimilées pour vivre à leur manière. Contrairement à Lantier, il ne se sert en aucun cas de sa force locutoire pour trahir sa classe. La parole ouvrière est et reste (Magneux refuse par exemple d'aller travailler chez un architecte).

Un certain nombre de personnages du *Pain quotidien* possèdent la même puissance verbale que Magneux. Ils ont conscience des enjeux inhérents à l'acte d'énonciation. Ils sont capables d'élaborer des stratégies linguistiques pour

travaillant » (p. 325) qui fait écho au slogan des canuts lyonnais en révolte arborant un drapeau noir en criant : « Vivre en travaillant ou mourir en combattant ». Il reprend également les mots de Marx : « L'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes » (p. 327).

persuader ou obtenir quelque chose de quelqu'un. Berthe convainc par exemple Henri de revoir son frère avec qui il est brouillé depuis des années. De même, Nini Radigond parvient à rétablir le crédit chez le boulanger grâce à ses « coups de langue plus ou moins venimeux », à ses « allusions plus ou moins discrètes » (p. 58).

Leur émancipation linguistique se traduit également par l'expression d'idées avant-gardistes : Nénette est contre le mariage, Hortense remet en cause l'intérêt de la religion et l'idée de famille (la seule famille à ses yeux est celle formée par les amis).

Surtout, ces ouvriers manipulant l'art de parler ne désarment pas face à la bourgeoisie. Ils ne tombent ni dans le silence, ni dans une parole pathologique, bafouillante, bégayante. Au contraire, avec leurs mots, les ouvriers discréditent ceux qui possèdent le pouvoir symbolique, culturel ou économique : le maire, les médecins, les patrons.

Si le maire représente le peuple, il incarne également les institutions étatiques. Des signes ou des rituels sacralisent cette parole. Ainsi, il faut se lever ou s'asseoir à certains moments du mariage pour recevoir telle ou telle parole. Le port de l'écharpe tricolore symbolise également cette autorité. Il signifie : « je suis représentant de la Nation, ma voix n'est pas commune. Ma parole est investie d'un pouvoir ». Malgré ces signes distinctifs, les personnages présents au mariage de Nénette et de Jean ridiculisent cette voix (p. 308 et suivantes).

Pour Nénette, le discours du Maire n'est qu'un « ronron », une « messe ». D'ailleurs, pendant que l'élu parle, elle rêve. Comme ceux de Chauvière, les énoncés du Maire ne sont rapportés que parcellairement. Ses phrases sont incomplètes, ponctuées de points de suspension. Les impératifs utilisés par le Maire (« vous devez obéissance », « Devez aide et protection ») n'ont aucune répercussion auprès du public. Nénette oublie de répondre à ces injonctions. Sa mère est obligée de lui souffler la réponse : « Dis : oui, commanda Nini ». La parole de ce représentant des plus hautes institutions est appauvrie, vidée de sens et de contenu.

Le médecin incarne lui aussi une forme de domination. Il possède différents registres de langues (il connaît le latin, il est capable de comprendre l'argot et de le traduire dans un français correct, il est capable de saisir ce qu'il faut dire au patient pour ne pas l'inquiéter). Sa voix est autorité : c'est elle qui juge de l'état d'une personne, qui ordonne. Son discours porte les marques de cette autorité ; les verbes utilisés pour qualifier sa voix sont : demander, interroger, ses patients « avouent ». Il utilise des impératifs. Quoiqu'il incarne la bourgeoisie, il ne rend pas pour autant ses interlocuteurs mutiques.

Lorsqu'il voit un médecin sur le lieu de son accident, Magneux refuse d'être hospitalisé, soutenu par Lunel: «Il a dit chez lui, alors c'est chez lui». De retour à son domicile, lorsqu'il voit un second de médecin, celui-ci ne cherche même pas à s'opposer au charpentier qui refuse de nouveau d'être hospitalisé: «Il connaissait Magneux. Il avait dit non» (p. 34). C'est donc de nouveau la voix de l'ouvrier qui est victorieuse. C'est lui seul qui décide de son sort, quel que soit le poids de la parole rencontrée.

L'autorité patronale est elle aussi déstabilisée par les voix ouvrières. Même les personnages les moins offensifs sont capables d'affronter leurs supérieurs. Lorsque Costi et Magneux s'expliquent sur l'assurance (chapitre 7), le tâcheron n'est pas en position de force. Il est contraint de s'expliquer (Lunel l'a amené de force). Il est souvent interrompu par les deux ouvriers. Il est soumis à leurs impératifs comme «Laisse moi causer», «Continue». Son espace se réduit dans le texte, tant la parole ouvrière est déchaînée. Les voix de Magneux et de Lunel envahissent l'espace dialogique. Lorsqu'il parvient à s'expliquer, ses mots ne sont pas entendus: «tu mens» lui lance Magneux, «c'est de la pure invention» pour Nini. Malgré leurs attaques verbales, Magneux et Lunel n'obtiennent pas les explications escomptées et comprennent que Magneux ne sera pas indemnisé. Leur parole s'effiloche alors et retombe dans le silence, abattue: «on se serra les mains sans échanger une parole» au moment du départ. Ce jaillissement de la parole est certes un échec, mais il traduit la volonté de se faire entendre.

Plus emblématique encore, à la fin du roman, se lève une voix jusqu'alors réduite au silence par un mari tyrannique, celle de Mme Angé. Devenue veuve, elle ose affronter les critiques de ses patrons, M. Danoit et M. Chamuel¹⁵. M. Danoit fait des reproches à Juliette Angé sur la qualité de son travail. Au fur et à mesure de la discussion, l'ouvrière comprend que ces critiques ne sont qu'un prétexte pour lui faire des avances. Excédée par le comportement du directeur, Juliette use d'impératifs et d'un «ton pas très aimable». C'est elle qui rythme la conversation avec ses questions directes et franches. Malgré ce ton incisif, Danoit garde la maîtrise de sa parole. Il n'offre ni «explication embarrassée», ni «excuse quelconque». Il cherche au contraire à séduire et à dominer la jeune femme. Mme Angé se fait de plus en plus virulente et en vient à l'insulte: «vous êtes un muflé», «vous êtes fou».

Pour museler Juliette, Danoit accepte qu'elle parle de leur différend à Chamuel, le patron du magasin. Juliette n'en est pas pour autant intimidée et

15. P. 289 à 295. Mme Angé est couturière pour un magasin.

ne désarme pas. Avec Chamuel, Juliette reprend l'usage d'impératifs. Le ton est « agacé ». Mais cet homme lui fait des avances à son tour. Juliette interrompt alors ce discours : elle lui coupe la parole, se lève et lui donne une gifle. Le temps que le patron recouvre ses esprits, la hiérarchie chavire par cet acte subversif. Chamuel perd alors son prestige linguistique ; il grommelle, injurie. Cette perte de contrôle est cependant de courte durée. Le patron met Mme Angé à la porte en retournant la situation à son compte et en mettant son employée en position d'accusée : « Je ne veux plus vous entendre avec vos histoires de coucherie ». Dans cette scène, Mme Angé n'obtient pas gain de cause. Cependant, nous retiendrons de celle-ci la vaillance de la voix ouvrière. C'est une voix qui ose affronter, se dresser contre, exprimer un refus, quelque soit le statut social de l'interlocuteur.

Individuellement, les voix ouvrières sont donc offensives, construites, assurées. Elles sont aussi capables de s'unir dans un mouvement de contestation, comme c'est le cas après la catastrophe de Courrières en 1906. Une grève éclate alors (chapitre 49). Les voix qui se rassemblent pour protester ne sont jamais décrites comme « informe[s] et sauvage[s] ». Au contraire, elles sont organisées. Quotidiennement, des meetings et des réunions syndicales sont tenus : « La Bourse [du travail] était bourdonnante d'activité. Toutes ses salles étaient occupées. La bâtisse entière résonnait d'éclats de voix, de bruits de pas, comme une fourmilière à la veille d'une attaque ». Ce mouvement est largement débattu. Lunel, Magneux et Radigond « commentent avec passion » tous les événements et « discutent fougueusement ».

Pourtant, des perquisitions et des arrestations brisent l'élan. Si adultes soient-elles, ces voix sont contraintes de se taire. Malgré tout, les grévistes ne s'avouent pas vaincus. Ils ont la certitude que leurs voix se feront de nouveau entendre : « la prochaine fois, on gagnera ! » assure Lunel.

*

Les personnages du *Pain quotidien* ont confiance en l'avenir et en leurs capacités à s'exprimer. Ce refus du silence se traduit par la présence dans le roman des germes des futures voix ouvrières. C'est Loulou, le fils de Magneux qui incarne le futur. Il possède les mêmes qualités que son père (autorité, sens du discernement, statut d'exception parmi les autres enfants du quartier). Comme son père, ses idées sont aussitôt exécutées. C'est un leader respecté et écouté, qui a de l'ascendant sur ses camarades.

Dans le dernier chapitre du roman, il réprimande son copain Julot qui jette le pain du goûter pour ne manger que le chocolat. « On jette pas le pain » lui

lance-t-il d'une «voix dure». Cette phrase qui clôt le roman ne laisse place à aucune réplique. La fermeté du ton, le caractère sentencieux et sans appel de l'énonciation annonce le Magneux qu'il sera.

À travers Loulou, la relève est assurée à deux points de vue. Tout d'abord d'un point de vue romanesque puisque c'est lui qui sera le héros de *Seul dans la vie à 14 ans*, troisième roman de cette fresque ouvrière. Ensuite, d'un point de vue de la parole ouvrière : comme son père, sa voix est porteuse de sens et de sagesse. Elle est écoutée et a du poids. Il semble donc destiné à reprendre le flambeau de ces voix inébranlables dans leurs convictions.

Cette rapide analyse montre combien la mise en scène de la parole ouvrière diffère de celle rencontrée dans *Germinal*. Les ouvriers du *Pain quotidien* possèdent les mots. Prendre la parole, affronter linguistiquement une classe dont justement la maîtrise de la langue est une caractéristique essentielle ne leur fait pas peur. Cette parole ouvrière n'est ni atrophiée, ni sauvage, ni perturbée. Elle sonne clair. Elle est tranchante. La parole dans le *Pain quotidien* porte en elle le signe du combat. Elle entend s'imposer, assaillir, attaquer la parole bourgeoise sur son terrain, la capacité à parler. Elle ne cherche plus à être comme dans *Germinal*, elle *est*. Et quand elle est, elle ne cherche pas à adopter le discours bourgeois, ni à désertter sa classe en vue d'une ascension sociale. Elle *reste* d'où elle vient. Cette voix n'est plus celle d'un peuple enfant, mais celle d'un peuple devenu adulte.

Cette parole flamboyante, sûre d'elle-même inverse le discours socio-typique décrit précédemment. Elle construit une image positive du peuple à travers la construction d'un contresociotype ouvrier. Une autre identité du peuple devient alors possible. En ayant un «échange verbal avec un membre [des classes dominantes], l'ouvrier joue sur le terrain de l'adversaire : celui de la parole [...]. En lui assénant des coups [de parole], il le laisse sans voix, il occupe ce terrain¹⁶» ce que font les ouvriers du roman. Cet acte de parole constitue une «façon de retourner une parole défavorisée en une parole pleine, de conjurer les failles induites par la dominance en un plein identitaire compensatoire dans lequel le sujet se construit positivement¹⁷».

Sans conteste, cette parole ouvrière est allégorique. Claude Duchet voyait en l'aventure de la parole des mineurs dans *Germinal* la métaphore du mouvement ouvrier. *Le Pain quotidien*, écrit une cinquantaine d'années après *Germinal*, à un moment où le mouvement ouvrier est en pleine expansion, corrobore cette idée.

16. Mots empruntés à Jacques Brès, article cité.

17. *Idem*.

Mais la parole ouvrière dans *Le Pain quotidien* est aussi l'allégorie de la voix des écrivains prolétariens. Les voix de Magneux et de Poulaille présentent des correspondances indéniables. Comment en effet ignorer le lien entre la volonté d'une expression directe et le refus de toute représentation en politique pour l'un, en littérature pour l'autre? Comment ignorer le ton et les tournures sans ambages adoptés par ces deux hommes lorsqu'il s'agit de défendre un point de vue ou de dénoncer une injustice? Personnage(s) et auteur semblent donc entretenir des liens étroits.

Nudité de la voix sans voix : Gide (*Souvenirs de la Cour d'assises*)

SANDRA TRAVERS DE FAULTRIER*

SANS DOUTE est-il surprenant de parler de la voix du peuple à partir des écrits d'André Gide. Les évocations du peuple y sont systématiquement accompagnées de descriptions physiques animées par le désir (les jeunes garçons d'Afrique du Nord, les jeunes marins ou paysans italiens ou français) ou la compassion pour les corps souffrants (*Le Voyage au Congo*, *Le Retour du Tchad*) plutôt qu'associée à une voix. Pourtant il est possible d'affirmer que cette voix est présente.

L'épilogue enrichissant les *Souvenirs de la Cour d'assises* donne à entendre la voix du peuple incarné par les voyageurs d'un wagon de troisième classe. Organique, débordée par le corps, cette voix porte une parole noyée, empêchée, apparentée au masque car loin de toute « authenticité ».

Une voix débordée par le corps

Le peuple, notion polymorphe plus que réalité stable, relève d'acceptions diverses selon que l'on s'inscrit dans le sillon de Michelet, celui des sociologues ou encore dans celui des juristes. C'est la première filiation qui nous retiendra tout d'abord.

L'épilogue qui suit les *Souvenirs de la cour d'assises* se fait l'écho de voix recueillies dans un compartiment du train Narbonne-Nîmes. Le peuple est ici

* Avocate, chargée d'enseignement à Paris I et à Sciences-Po, Paris.

associé à une catégorie sociale financièrement définie comme l'indique indirectement la référence à la troisième classe. Les voix ne font pas l'objet d'une description du timbre, du rythme d'élocution ou encore d'un accent quelconque. À peine est-il question d'une voix que l'on « gonfle » mais c'est pour aussitôt souligner « mon manteau se couvre de débris de mangeaille¹ ». Et c'est bien là que réside la voix du peuple chez Gide, dans ce corps parlant, tout entier matière et gestes, habitacle de lieux communs et de convictions dont la violence « est en raison de l'inculture et de l'inaptitude à la critique » (p. 65). Le corps est présent de façon massive comme si la voix ne pouvait être que matière corporelle. D'une femme en deuil aux « traits inexpressifs » et au « regard niais » qui lui sert d'interprète dans son dialogue avec un jeune homme qui ne parle que le languedocien, Gide rapporte la parole en précisant qu'elle s'exprime « en projetant beaucoup de nourriture autour d'elle » (p. 60). La grosseur qui caractérise cette dame en deuil mais aussi le voisin de droite de Gide, « une épaisse citrouille qui sourit du haut de son ventre aux choses, aux gens, à la vie » (p. 60) semble résumer à elle seule l'empâtement des sons, la lourdeur des propos, le débordement de la chair corporelle. L'assoupissement semble prendre lui aussi son élan dans cette épaisseur même du corps. « La citrouille s'endort » (p. 63) tandis qu'un « autre voyageur qui semblait dormir dans un coin du wagon » (p. 60) prend la parole, mais les voix se mêlent sans s'entendre, ce qui semble favoriser la propension de chacun à ne tenir debout que par la force des préjugés et de la surdité à toute réflexion qu'ils sont capables d'opposer. Par exemple « le gros monsieur, qui n'écoute pas plus la dame que celle-ci ne l'écoute, revient à son idée » (p. 62). L'immobilisme et la récurrence des paroles, du fait de ce poids du corps, du sommeil, de la prééminence des fonctions organiques qu'il s'agisse de la mastication, ou de la propension à rougir ou à gonfler, sont directement suggérées par l'évocation omniprésente du corps. Ce corps-là n'est guère associé à la « chaleur vitale » dont parle Michelet mais plutôt à un assujettissement de la personne à sa masse matérielle, encombrante, gênante, incontrôlée. Les propos rapportés sont alors physiquement contaminés par cette présence toute en excroissance, comme s'il avait fallu souligner le rejet gidien des recours aux stéréotypes, sa méfiance dégoûtée et intéressée pour les préjugés, au moyen d'un détournement vers le corps de cette hostilité à l'égard des jugements définitifs. Si le récit ne permet pas d'entendre directement la voix du peuple, celle-ci suinte, se dessine, creuse son chemin par-delà le bruit du corps.

1. André Gide, *Souvenirs de la Cour d'assises*, in *Souvenirs et voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 61. Désormais, les références entre parenthèses renvoient à ce texte et à cette édition.

Les criminels sont « ces gens là » qui « au bout de quelque temps recommencent ». « Ces gens là » « ne peuvent plus trouver à se placer » quand « ils reviennent de là-bas ». À l'énumération des moyens imaginés pour les punir à défaut de les tuer, solution cependant fortement préférée à toute autre par les voyageurs, s'ajoutent des essais d'explications de ces déviations, véritables objets de croyance à l'image de ceux des criminologues critiqués dans *Les Caves du Vatican*. Du foulard noir porté par les femmes dont « un médecin a découvert que ça leur chauffait le cerveau » au déterminisme qui veut « qu'il est des natures qui sont vouées au mal comme d'autres sont vouées au bien » (p. 61), des défaillances des parents faibles à l'hérédité qui semble annuler les effets de « la meilleure éducation [qui] ne triomphera jamais des mauvaises dispositions d'un fils d'alcoolique » les « vérités » sont proférées avec assurance et fermeté. Les statistiques sont même appelées au secours des propos comme garantes d'une forme de scientificité du discours : « les trois quarts des assassins sont des enfants d'alcooliques » (p. 61).

Cette mise en scène de la voix du peuple médiatisée, relayée par la parole se veut la transcription fidèle d'une oralité vivante. Elle traduit en fait le regard que porte Gide, non sur la catégorie sociale dite populaire mais sur le genre humain qu'il conviendrait de libérer des us et coutumes, des paresse du mimétisme et du « suivisme » qui se font prendre pour des vérités. Nulle aménité dans ce « reportage » mais une volonté de donner à voir et à entendre avec le dessein d'entraîner une réaction, un réveil.

La voix de ce peuple en voyage est une voix matérielle. Son poids de corps incarne la pesanteur de la pensée. La dimension charnelle est ici moteur de répulsion alors qu'en d'autres circonstances cette dimension peut être associée à un dépouillement constitutif d'accès à une vérité de soi. Le traitement de la voix du peuple par Gide relève de la métaphore, comme si la dimension débordante du corps était là pour signifier la pesanteur des propos véhiculés, véritables obstacles à la réflexion et à la compréhension. Point de détour par l'évocation, même rapide, de l'ennui des jours broyés par le vacarme des machines ou la dureté du labeur des champs, point de circonstances atténuantes ou de trace de ce cœur dans lequel Michelet voyait la supériorité du peuple sur les « esprits mixtes, bâtard, demi-cultivés² » ou sur les dites classes supérieures à « la langue convenue³ ». Nulle trace d'un quelconque instinct du peuple dont la voix aurait été la fidèle traductrice. La réflexion, la compréh-

2. Jules Michelet, *Le Peuple*, Garnier, 1979, p. 165.

3. *Ibid.*, p. 159.

sion, celles-là même qui peuvent conduire à ce conseil proclamé : « ne jugez pas », écho de la parole du Christ à laquelle Gide pense sur le banc des jurés, conseil-adage qu'il inscrit au fronton de la collection qu'il crée chez Gallimard en 1930, semblent entravées, empêchées, noyées par le corps.

Une voix empêchée

C'est l'acception des juristes qui retiendra notre attention à présent, les *Souvenirs de la cour d'Assises* et autres affaires « dont les motifs restent mystérieux, échappent aux règles de psychologie traditionnelle, et déconcertent la justice humaine qui, lorsqu'elle cherche à appliquer ici sa logique [...] risque de se laisser entraîner aux pires erreurs⁴ », constituant le territoire de notre deuxième version du mot peuple.

Le peuple souverain ou encore le jury populaire ne sauraient se superposer à une classe sociale. L'ensemble des citoyens constitue le peuple. La nationalité et les capacités juridiques deviennent les critères distinctifs de cette catégorie qui peut rassembler toutes les classes sociales y compris ce que Michelet appellent les barbares, à savoir les paysans, les ouvriers et les fonctionnaires, tous appelés à décider de l'avenir d'un de leur concitoyen.

Institué par la Révolution Française, le jury populaire est une émanation du peuple entendu comme ensemble des citoyens reconnus comme tels à partir de la capacité juridique qui leur est reconnue (notamment celle d'électeur). Les jurés parmi lesquels Gide prend place, sont appelés à apprécier les actes de leurs semblables au regard de la loi. Gide ici n'est plus extérieur au peuple comme dans le wagon de troisième classe qu'il emprunte pour son déplacement, mais est lui-même représentant ou délégué de ce peuple au nom duquel il jugera. Ce peuple là n'a pas droit à la parole en audience mais sa voix est perceptible lorsqu'il s'agit de rendre compte des débats qui l'occupent en amont et en aval des décisions. Très vite Gide suggère qu'il partage avec ses collègues un étonnement et une incompréhension face à la langue du droit, alors même qu'il est fils de professeur de droit. Gide reviendra à plusieurs reprises sur les questions posées aux jurés lors des délibérations qui « prennent souvent l'aspect de traquenards, et forcent le malheureux juré de voter contre la vérité pour obtenir ce qu'il estime la justice. Plus d'une fois j'ai vu de braves paysans, décidés à ne pas voter les circonstances aggravantes, devant les questions : le vol

4. André Gide, « L'Affaire Redureau », *La Séquestrée de Poitiers*, Gallimard, « Folio », 1997 (1930), Préface.

a-t-il été commis la nuit... avec effraction... à plusieurs (ce qui précisément constitue les circonstances aggravantes) s'écrier désespérément : "J'pouvons tout de même pas dire que non" et voter ensuite les circonstances atténuantes, au petit bonheur, en matière de palliatif⁵. » La voix, bien que mise en scène ici à travers le relevé fidèle d'une manière de dire à laquelle Gide est familiarisé depuis l'enfance, apparaît étranglée, contrariée. Il souligne ainsi « la gêne, l'angoisse même de certains jurés, devant un questionnaire ainsi fait qu'il les force de voter contre la vérité, pour obtenir ce qu'ils estiment devoir être la justice » (p. 11). « Il arrive plus d'une fois que le président pose une question en des termes complètement inintelligibles pour le témoin ou le prévenu. » (p. 33) La cohérence des questions et des réponses semble échapper aux jurés. Si c'est pour un vol précis que les jurés doivent juger, ceux-ci du fait de l'impression déplorable donnée par le prévenu, pensent que « s'il n'est pas bien certain qu'ils aient commis ces vols-ci, ils ont dû en commettre d'autres; ou qu'ils en commettront; que donc ils sont bons à coffrer. » (p. 12) « J'ai noté avec quelque détail la perplexité, la gêne qui règnent dans le jury; je les retrouverai bien à peu près les mêmes à chaque délibération. Les questions sont ainsi posées qu'elles laissent rarement le juré voter comme il l'eût voulu, et selon ce qu'il estimait juste. » (p. 15) Aux jurés qui font preuve « d'illogisme » à ses yeux, le président déclare :

Vous votez oui pour le recel; non pour le vol. Pour qu'il y ait recel, il faut qu'il y ait eu vol. On ne peut pas receler le produit d'un vol qui n'a pas été commis (p. 59).

L'accusé lui-même manifeste cette suspension de la voix commandée par l'étrangeté du discours juridique : « À plusieurs reprises j'ai remarqué chez Marceau un singulier malaise lorsqu'il sentait que la *recomposition* de son crime n'était pas parfaitement exacte – mais qu'il ne pouvait ni remettre les choses au point, ni *profiter de l'inexactitude* » (p. 23) note Gide. La voix est corsetée par la langue qui échappe, par le droit dont la logique paraît étrangère au sens commun mais aussi par l'opinion qui tresse dans cette impuissance une frontière, un obstacle.

Les *Souvenirs* s'attachent à mettre en lumière comment la langue juridique mais aussi l'ignorance ainsi que l'instinct grégaire travaillent la voix du peuple appelé à répondre. Impression et opinion gouvernent rapidement :

Il a une sale tête, un physique ingrat, une voix déplaisante; il n'a pu se faire écouter. L'opinion est faite, et quand bien même on viendrait à découvrir à présent que la carte n'est pas de lui... Les débats sont clos (p. 14)

5. *Ibid.*, p. 66.

Et quand ce n'est pas l'accusé qui inspire le rejet, ce sont les victimes ou les témoins :

Le grand désir que manifestait inconsciemment la femme de l'accusé de se débarrasser de son mari, la passion qu'elle ne put s'empêcher d'apporter dans sa déposition affaiblit grandement la portée de son témoignage; l'accusé bénéficia également du peu de sympathie que nous pouvions accorder à la victime. (p. 25)

Se faisant l'écho des délibérations sans trahir le secret de celles-ci, Gide note :

La majorité des jurés pense avec le président qu'on cherche plus à tuer quand on donne cent coups de couteau que lorsqu'on en donne un seul. Pourtant l'examen médical de la victime nous apprend que ces cent dix blessures dont on a pu relever la trace [...] étaient petites et peu pénétrantes. (p. 41)

Là encore la dictature des lieux communs et du déterminisme règne; parlant de l'avocat de Cordier, un accusé, Gide écrit : « Sa plaidoirie du reste est solide, habile; mais il ne peut faire que Cordier n'ait un casier judiciaire déjà chargé » (p. 51). Casier judiciaire, précédents et réputation se substituent à l'examen des faits jugés :

Valentin a un méchant passé, une réputation déplorable, et si le substitut du procureur, qui soutient l'accusation, ne parvient pas à nous prouver que Valentin est le coupable, l'avocat défenseur ne parvient pas à nous persuader qu'il est innocent. Dans le doute, que fera le juré? Il votera la culpabilité – et du même coup les circonstances atténuantes, pour atténuer la responsabilité du jury. (p. 36)

Le corps est ici encore convoqué pour signifier cette voix à l'étroit : les jurés sortent rougis des délibérations, leurs regards trahissent le mécontentement d'eux-mêmes, dos voûtés et mains nouées disent la contrariété, les mots retenus, repris, désorientés, la lutte verbale que se sont livrée des chefs improvisés. La voix n'est guère mimée par l'écriture, encore moins représentée mais il y a dans la présence des corps l'écho d'une voix, celle, entravée et empêchée, d'un peuple qui n'a de souveraineté que dans le texte de loi puisque droit et juge le déposent de son autonomie au point qu'« il est malaisé pour le juré de se faire une opinion propre, de ne pas épouser celle du président » (p. 31), au point qu'il apparaît à Gide que « les plaidoiries faisaient rarement, jamais peut-être [...] revenir les jurés sur leur impression première – de sorte qu'il serait à peine exagéré de dire qu'un juge habile peut faire du jury ce qu'il veut » (p. 64),

scellant ainsi la mort de toute promesse de jugement neuf, le juge interrogateur arrivant « avec une opinion déjà formée sur l'affaire dont le juré ne connaît encore rien » (p. 63).

Voix entravée par le recours aux stéréotypes avec lesquels joue le magistrat insistant sur l'alcoolisme, le peu de moralité de témoins exerçant le métier de prostituées, voix entravée par la conduite des débats comme l'illustre « [l]a manière dont le président pose les questions, dont il aide et favorise le témoignage, fût-ce inconsciemment, dont au contraire il gêne et bouscule tel autre [ce qui conduit à] apprendre aux jurés qu'elle est son opinion personnelle [dont] il est difficile [...] de ne pas tenir compte » (p. 64).

Qu'il s'agisse de la voix des voyageurs ou de celle des jurés, le corps dans ses manifestations physiques, traduit l'enfermement de cette voix confisquée. Si Gide ne semble éprouver aucune empathie particulière à l'égard de ces voix inféodées, il fait preuve à sa manière de ce que Michel de Certeau appelait ce « goût de l'autre » et de ce désir de « faire place à l'autre » car, paradoxalement, en ne donnant pas la voix au peuple mais en mettant en lumière combien celle-ci est l'otage du corps, de la langue, des règles du jeu qu'il soit procédural ou social, il fait place en creux à une voix symptôme, entre corps et parole. Et si cette voix, ces voix, sont des voix sans voix véritables car toujours d'emprunt ou d'absence à soi, Gide ne nous donne pas de la voix nue, d'une hypothétique voix affranchie des stéréotypes ou des détournements de pouvoir, une meilleure appréciation.

Une voix-masque

Gertrude, l'orpheline aveugle que recueille le pasteur de *La Symphonie pastorale*, nous offre le portrait saisissant d'un individu « épargné » par la voix apprise et donc par la fausse monnaie de la culture et des rôles assignés. Pourtant sa voix n'est pas libre car réduite à des cris qui « n'avaient rien d'humain⁶ ». Marie-France Castarède⁷ rappelle que la voix est d'abord cri de mise au monde d'un corps entre corps physique et code linguistique, entre matière et abstraction. Physique, la voix est d'abord tributaire de l'air chassé des poumons, de la traversée de la trachée, du larynx, du pharynx, de la bouche, des dents, des lèvres et parfois du nez qui ensemble constituent une succession d'ouvertures et de fermetures propices à la propagation d'ondes et de vibrations répétitives. La voix est d'abord

6. André Gide, *La Symphonie pastorale*, in *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 881.

7. Marie-France Castarède, *La Voix et ses sortilèges*, Les Belles lettres, 2004, p. 28.

cri et seul l'apprentissage, l'éducation transforment ce cri en une voix. Point de parole, point de voix. Point de « je-tu » susceptible de former une voix par la parole et l'on est comme privé d'humanité. C'est l'assignation de la voix au rôle de moyen d'expression qui est remise en cause ici. Celle-ci est liée aux paroles et ne saurait se réduire à une activité corporelle alors même que la voix est souvent définie comme un instrument, un support matériel de la parole, un outil de communication, et ne serait « à l'orateur [que] ce que la plume est à l'écrivain⁸ ». Il est vrai que la dimension personnelle de la voix peut être juridiquement reconnue, la personne étant réputée disposer avec elle d'une « image sonore⁹ » ou d'un « second visage¹⁰ », mais la personnalisation ne met en lumière ni le rôle de l'éducation ni celui d'une communauté. Pourtant, bien qu'organique comme l'atteste cette étroite dépendance qu'elle entretient avec l'âge et le sexe de la personne qu'elle anime, la voix est sous influence de la culture qui explique bien plus que la nature ne le fait certaines modulations qui révèlent au-delà de l'identité une identification. Si la fréquence et l'intensité se prêtent à une description scientifique voire mécaniste de la voix, cette dernière ne saurait être sans apprentissage. Gertrude illustre ce fait qui rompt avec cette idée traditionnellement reprise selon laquelle, la parole est dénomination et la voix expression.

Il nous est dit de cette jeune fille muette qu'elle est « un être incertain, qui paraissait endormi¹¹ » ou bien « une masse involontaire¹² » aux « traits [...] parfaitement inexpressifs¹³ », une « chose vivante¹⁴ » mais « sourde¹⁵ » dont le corps « infirme¹⁶ » et informe « semblait inhabité¹⁷ ». Son visage dont l'« inexpressivité absolue¹⁸ » reflète l'infirmité symbolique que constitue la privation de nom achève de la condamner à « un engourdissement profond¹⁹ ».

-
8. Danièle Huet-Weiller, « La Protection juridique de la voix humaine », *Revue trimestrielle de droit civil*, 1982, p. 487.
 9. Daniel Bécourt, Note sous Tribunal de Grande Instance de Paris 3 décembre 1975, *Juris-classeur périodique*, édition Générale II, 19002, 1978 ; Tribunal de Grande Instance de Paris 19 mai 1982, *Dalloz*, 1983, p. 147.
 10. G. Bauer, cité par Raymond Lindon, Note, *Dalloz*, 1977, p. 211.
 11. André Gide, *La Symphonie pastorale*, *op. cit.*, p. 878.
 12. *Ibid.*, p. 879-880.
 13. *Ibid.*
 14. *Ibid.*
 15. *Ibid.*, p. 879.
 16. *Ibid.*, p. 884.
 17. *Ibid.*, p. 887.
 18. *Ibid.*, p. 885.
 19. *Ibid.*, p. 891.

Il n'existe donc pas de voix nue, tel est l'enseignement de ce cas d'école qu'est Gertrude dont les racines mènent à l'actualité des enfants sauvages dont la presse de l'époque a rapporté l'existence. Sans doute est-ce la raison de l'insaisissabilité de ce cri de nature dont Diderot s'étonnait que « dans les arts d'imitation, ce cri de nature qui nous est propre soit si difficile à trouver²⁰ ». Il n'existe donc pas de voix nue comme il n'existe pas de sujet sans masque juridique²¹. L'analogie de la voix chez Gide avec la personne humaine est évidente comme ci celle-ci était chargée d'incarner autrement cette dernière, de traduire la pesanteur ou la libération que sont l'éducation, le conditionnement social ou régional. La voix signe nécessairement la fin d'une virginité ou d'une authenticité sans que cet artefact ne pèse sur la sincérité. Bien au contraire elle peut témoigner de l'accession d'un individu à une autonomie conquise dans la contrainte de l'acquis, tout autant que d'un enfermement de la parole. L'infinie plasticité de la personne et ce, jusqu'à son empreinte vocale peut expliquer que « le cri de l'homme prend encore une infinité de formes diverses de la profession qu'il exerce²² », apportant la preuve encore une fois de la dimension culturelle de celle-ci.

Lafcadio, personnage des *Caves du Vatican*, retiendra de ses « oncles » succésifs, amants cosmopolites de sa mère, outre les langues étrangères, les langues de la finance, du costume, du mimétisme comme « seconde sincérité », trouvant en celui, Baldi, qui « singeait tous nos familiers, grimaçait, se départait de toute ressemblance avec lui-même, imitait toutes les voix, les cris d'animaux, les bruits d'instruments [...]»²³ un réel motif d'admiration qui sera à la source de celle qu'il éprouvera par la suite pour Protos. Ce dernier, aux traits « extraordinairement expressifs [...] capables] d'exprimer n'importe quoi [alors qu'au repos] il prenait l'air d'un imbécile [soutenant qu'il] importait de n'avoir pas trop l'air de ce qu'on était²⁴ », maîtrise le jeu des apparences comme ceux de la vêtue, de la manière de penser, souvent réduite aux stéréotypes, ou de la parole qui entraîne un travestissement de la voix. Protos incarne pour Gide²⁵ la nature humaine et nous permet de comprendre, au gré de ses métamorphoses, que la voix entravée n'est pas l'apanage des jurés ou des voyageurs

20. Denis Diderot, « Satire I sur les caractères et les mots de caractère », *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1188.

21. Sandra Travers de Faultrier, *Droit et littérature*, PUF, 2001, Conclusion.

22. Diderot, *op. cit.*, p. 1190.

23. André Gide, *Les Caves du Vatican*, in *Romans*, *op. cit.*, p. 740.

24. *Ibid.*, p. 742.

25. Sandra Travers de Faultrier, *Gide, l'assignation à être*, Michalon, 2005.

languedociens, que le corps colonise la voix de toute classe sociale. Chanoine de Virmontal, Protos qui jouit «à défaut de religieuse conviction, [d']une audace, une habileté, un tact, une éloquence, une connaissance des êtres et des faits²⁶» fera siens les stéréotypes de langage en vigueur telle cette entrée en matière avec la comtesse de Saint-Prix :

Vous m'excuserez, Madame, en daignant considérer que vous êtes la première femme, la première j'ai dit, qui ait été jugée digne, par ceux qui m'ont confié l'effrayante mission de vous avertir, digne de recevoir et de conserver par-devers elle ce secret. Et je m'effraie, je l'avoue, à sentir cette révélation bien pesante, bien encombrante, pour l'intelligence d'une femme²⁷.

Si ces propos ont pour ambition de flatter la comtesse qui devrait être touchée qu'on lui parle «comme à un homme²⁸», ils ont aussi pour fonction de parfaire la cohérence de la vêtue, la voix étant l'habit qui fait le moine. Le peuple ici n'est pas constitué de ceux «qui n'en sont pas même à savoir s'ils ont un droit au monde²⁹», mais de ceux qui s'en croient distincts du fait des années qui les ont arrachés à cet état tout en les assujettissant à une autre comédie. Comme l'homme est un Protée parce qu'il semble aux yeux de Gide n'être qu'un vide informe et malléable une fois réduit à sa nudité, la voix ne prend forme qu'en tenant «compte des compressions d'alentour³⁰», confirmant le pressentiment gidien selon lequel la personne humaine est masque.

La voix du peuple ne jouit donc d'aucune présomption de naturalité ou de sincérité car elle est tout autant que celle de la bourgeoisie le fruit d'une construction, le masque qui voile et tait une nudité.

Les voix du peuple au sens juridique, politique et social du terme sont des voix construites, façonnées par l'habitude, le jeu et la paresse à l'image des «crustacés», ces personnes dont la vie se résume à la répétition, dénoncés par Protos. Toutes sont construites par le corps et les mots chargés chez Gide de lui donner chair et présence. Toutes échappent au naturel, à l'authenticité et le peuple au sens sociologique du terme n'est pas plus proche que les autres catégories d'une nature ; sa voix n'étant que l'offrande que d'autres lui ont léguée, n'est promesse que de répétition.

26. André Gide, *Les Caves du Vatican*, in *Romans*, *op. cit.*, p. 749.

27. *Ibid.*, p. 748.

28. *Ibid.*, p. 751.

29. Jules Michelet, *Le Peuple*, *op. cit.*, p. 195.

30. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *Romans*, *op. cit.*, p. 1153.

Charles-Ferdinand Ramuz et les voix du peuple

JÉRÔME MEIZOZ*

DANS SON OUVRAGE SUR *Le Peuple dans le roman français*, Nelly Wolf relève l'« apparition d'un devoir démocratique en littérature¹ » au début du xx^e siècle. La représentation de personnages et de situations populaires devient non seulement légitime mais nécessaire à qui prétend tenir un discours un tant soit peu universalisable sur l'homme et la société. Cette transformation s'inscrit dans une histoire de longue durée qui semble accélérée dès les révolutions de 1848. À partir de 1860, les frères Goncourt revendiquent pour le peuple le « droit au roman ». Romain Rolland considérait celui-ci à l'aube du siècle comme un devoir incontournable, qu'il accomplit d'ailleurs lui-même dans *Colas Breugnon* (1918).

L'espace des techniques littéraires reformule, à travers son prisme propre, des problématiques venues du champ politique. En effet, un des grands débats qui traverse l'ensemble du champ politique de la Commune au Front Populaire porte sur la place que doivent occuper les classes laborieuses, classes dangereuses, dans la nouvelle société républicaine. Dans cet ordre d'idées, la question du langage populaire en littérature me semble répondre à une logique parallèle à celle du suffrage universel. Elle peut en effet être décrite comme un problème d'énonciation : qui parle et d'où parler ? Donne-t-on fictivement la parole au « peuple » ? Quelqu'un parle-t-il à sa place ? Autrement dit, il s'agit de savoir qui

* Maître-assistant à l'Université de Lausanne.

1. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF, 1990, p. 12.

possède les instruments de sa propre expression. Et qui est voué, au contraire, à être exprimé par d'autres. Dans cette perspective, il faut d'ailleurs considérer le terme « peuple » non pour son référent prétendument stable, mais comme une notion opérationnelle qui donne mandat à celui qui s'en réclame, dans l'ensemble de l'espace social.

Parmi les écrivains, quelques groupes littéraires se sont posé la question de manière concertée : les communistes, les prolétariens, les populistes et les régionalistes se disputent ainsi, à la fin des années 1920, la façon légitime de dire et de faire se dire le peuple. Une des caractéristiques de cette période dans le roman est de porter plus que jamais l'interrogation sur la transposition de la langue orale-populaire et sur son statut dans l'économie énonciative globale du genre.

Dès lors vont se multiplier les tentatives les plus diverses d'esthétisation du populaire. J'entends par là un travail à deux dimensions : la façon dont les écrivains créent la notation qui *fait peuple* dans le roman et la manière d'incarner, par une image publique d'auteur ou *posture*, une proximité avec le peuple (habillement, manière d'être, langage, style relationnel, etc.)².

Une généalogie imaginaire

Toute l'œuvre de l'écrivain suisse C.-F. Ramuz (1878-1947) peut se lire comme une longue réponse à ces questions. Ramuz interroge sa relation au peuple et la figure par un acte de soumission à un donné *généalogique*. L'affirmation de cette fidélité aux ancrages premiers relève d'une anxieuse construction d'identité-peuple dont procèdent les options poétiques et stylistiques de l'écrivain.

Lorsqu'il évoque ses origines, Ramuz en donne en effet une mise en scène très particulière qu'illustre par exemple *Aimé Pache, peintre vaudois*, son quatrième roman, paru en 1911. Monté à Paris pour devenir peintre, Aimé se voit confronté, dès son retour au village, avec son milieu premier. Il est d'autant plus culpabilisé à l'égard du lieu natal que sa mère est décédée pendant qu'il était retenu, à Paris, auprès d'une femme. Sa dette envers le village, puis l'apaisement profond qui coïncide avec sa réintégration à la communauté locale, mettent en scène de manière transposée un grave conflit de loyauté. Aimé finit par renouer avec cette appartenance fondamentale. Il n'est plus « de Paris », mais du village, il n'est plus « artiste » au sens moderne et urbain ignoré chez lui, mais semblable au paysan, ainsi qu'Adrien se plaît à le décrire :

2. Sur la notion de « posture », voir notre ouvrage *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Érudition, 2004.

Il riait de voir Aimé en chemise et en pantalon, sans col ni cravate, les manches troussées, si bien que, debout à son chevalet, de loin on aurait dit quelqu'un qui travaille aux champs; et à peine si les oiseaux (quand même ils s'y connaissent) étaient étonnés de le voir. (p. 301)

Le héros peut alors mettre en pratique sa vocation d'artiste, si mal comprise dans le village. À une double condition cependant : d'une part, créer sur place, investir le lieu natal, et d'autre part, calquer son mode de fabrication sur celui de l'artisan ou du paysan. La figure du créateur en artisan est une image toujours soignée dans les interventions publiques de Ramuz. Dans le roman, la réintégration d'Aimé dans le village est à ce prix : Aimé est rentré au pays, son métier est assimilable à celui des paysans et artisans. Eux et lui parlent à nouveau le même langage. Le narrateur s'attarde ainsi, comme Ramuz le fera peu après dans *Raison d'être* (1914), sur les vertus expressives de cette langue. Dans cette brève scène, on peut lire l'esquisse d'une poétique de l'oral-populaire que l'écrivain ne cessera, à partir de là, de développer :

Ils parlaient tranquillement, les trois, dans la pesante langue du pays, aux phrases qu'on ne finit pas, et il leur manque le bout, mais on se comprend quand même. La langue du pays avec ses syllabes qui traînent, tandis qu'une par-ci par-là sort plus marquée et sonne comme un coup de maillet : « Ah ! alors oui... et ça n'est pas pour dire... c'est comme qui dirait... et puis voilà, on verra bien. » (p. 301-302)

La communion s'opère ici à travers le vin et la parole, et rédime la séparation, l'atomisation des hommes, thème inscrit au cœur de toute l'œuvre³. On remarquera que la disparition du sentiment d'étrangeté et d'exclusion coïncide pour Aimé avec une triple identification : au lieu, au métier, et à la langue.

La réécriture intime de l'identité

Il n'est pas absurde de rapprocher cette scène du retour au pays comme retour à un peuple et à un soi authentiques, d'une citation du *Journal* (25 mai 1918)⁴, qui met en jeu une semblable genèse :

-
3. Comme on le voit dans le projet *Les Hommes posés les uns à côté des autres*, poursuivi dans plusieurs manuscrits de 1921 à 1947. Archives C.-F. Ramuz, La Muette, Pully.
 4. Philippe Renaud, dans *Ramuz ou l'intensité d'en bas* (Lausanne, L'Aire, 1986) donne une interprétation psychanalytique de cette notation, qui n'est pas incompatible avec celle que nous proposons.

Je suis né Ramuz, – rien de plus. On m’a jugé d’après mon milieu : je pense que personne ne m’a jamais connu, et personne jusqu’ici ne s’est douté de ce que j’étais. Mon entourage m’a jugé d’après lui-même, et je n’étais pas ce qu’il était : voilà tout le malentendu. Un entourage embourgeoisé, et je n’étais pas un bourgeois. [...] Je prétends [mériter mon nom] en descendant au-dessous de moi-même et en me défaisant des acquisitions de hasard que je dois à l’école, à mes études, à mon milieu, à mes parents. Je prétends redescendre au simple, et le terme m’en est fourni précisément par mon état civil, encore que faussé avant ma venue au monde par des accroissements de situation et de fortune. [...] Je prétends redescendre à une nature qui subsiste par-dessous. [...] Et mes vrais compagnons m’ignorent, mais je ne les ignore pas⁵.

À quoi se livre ici le diariste ? Il affirme se connaître et se bâtir en jetant par-dessus bord une identité sociale de surface (l’école, la famille). Et au-dessous de ces déterminations qu’il considère comme superficielles, il cherche à retrouver le « simple » qui n’est autre que l’homme « élémentaire » en lui, descendant d’une lignée de condition paysanne. Ses « vrais compagnons », comme il les appelle – soulignant en rouge la phrase dans le manuscrit –, désignent selon toute vraisemblance les paysans autour de lui, et dont il est issu : ceux qu’il côtoie sans qu’ils le reconnaissent comme l’un des leurs. Tout se passe comme si Ramuz cherchait ici à éliminer cet accident de parcours que constitue, au cours de la génération précédente, l’accession de sa famille à un statut social supérieur (la petite-bourgeoisie commerçante dont son *ethos* artiste, inspiré de celui de Flaubert qu’il admire, lui inspire une sainte horreur).

Ramuz se propose donc de renouer, par-delà la classe réelle dont il est le produit immédiat, avec la condition fantasmée de ses ancêtres paysans. Ici se forge une généalogie imaginaire, construction identitaire qui opère par refoulement de la classe sociale réelle et surinvestissement d’une lignée rêvée. La même tension qui animait *Aimé Pache* fait retour ici. La création chez Ramuz semble imposer un réajustement sociologique préalable qui le re-situe dans sa lignée de longue durée, dans une attitude de loyauté à l’égard d’une paysannerie originelle. Ce n’est sans doute pas au hasard qu’il note dans son carnet de lectures la phrase de Jean Cocteau :

Plus un poète chante dans son arbre généalogique, plus il chante juste⁶.

5. Ramuz, *Journal*, 25 mai 1918, *Œuvres complètes* [désormais *O.C.*], t. 20, Rencontre, 1968, p. 274-275.

6. Ramuz, *Carnet de C.-F. Ramuz*, Mermod, 1947, p. 86.

« Je parlais leur langue »

En 1929, dans la « Lettre à Bernard Grasset », Ramuz reviendra sur cette promesse de fidélité au peuple paysan. Cette lettre adressée à son éditeur et, bien sûr, aux critiques, est un plaidoyer pour une conception esthétique, alors controversée. Ramuz convoque l'argument de la « fidélité » au moment décisif où il se propose de se justifier de l'accusation de « mal écrire » que de nombreux critiques français portent contre lui. Il dresse alors un long argumentaire, où il souligne les différences linguistiques entre la Suisse romande et Paris, et oppose le « français de conserve » (écrit, scolaire, centralisé) au « français de plein air » (oral, quotidien, décentralisé). Prétendant tirer profit des vertus *expressives* du langage du pays vaudois (opposant ainsi l'expressif, la « langue-geste » à l'explicatif, la « langue-signé »), il prend le parti de la fidélité à ceux de sa « race ». La légitimation des traits oraux de sa prose, si contestés par la critique, en découle directement.

S'adressant à Henry Poulaille pour lui fournir des éléments biographiques destinés à la presse, il cherche à imposer cette présentation de soi :

Je suis licencié-ès-lettres classiques, ne le dites pas.

Dites que je me suis appliqué à ne pas être licencié-ès-lettres classiques, ce que je ne suis pas *au fond*, mais bien un petit-fils de vigneron et de paysans que j'aurais voulu exprimer⁷.

Comment alors racheter cette faute cachée, cette activité coupable, l'écriture ? Ramuz en retrace les étapes, de la culpabilité à l'apaisement :

La distance qui me séparait d'eux a été abolie. Il n'y a plus eu contradiction entre eux et moi, parce que je m'étais mis à leur ressembler. Ils m'avaient reconnu ; je parlais leur langue. Ils n'ont plus été, eux d'un côté, moi de l'autre ; nous nous étions enfin rencontrés. [...] et c'est ainsi que je me suis mis à essayer d'écrire comme ils parlaient, parce qu'ils parlaient bien, parlant eux-mêmes sans modèles⁸.

La réintégration fantasmée dans la lignée paysanne rachète donc l'activité coupable de l'écrivain : il reprend le « train » de campagne, c'est-à-dire perpétue, par le témoignage écrit de leur parole, l'existence de ses ancêtres paysans, brutalement interrompue par l'exode rural du père. C'est une topique très

7. Lettre à Henry Poulaille, du 29 mai 1924, *Lettres 1919-1947*, Etoy, Les Chantres, 1959, p. 124.

8. « Lettre à Bernard Grasset », *O.C.*, t. 14, *op. cit.*, p. 257-258.

fréquente chez les auteurs régionalistes⁹. Non seulement ce texte justifie l'écriture oralisée, aux yeux de Ramuz du moins, mais il insiste sur le fait que l'involution vers les sources, stabilisant son identité, a partie liée avec la possibilité même de son activité créatrice.

Le débat sur le « mal écrire »

Document idéal pour enquêter sur le rapport de l'écrivain francophone non hexagonal à la langue française, la « Lettre à Bernard Grasset » constitue à la fois un texte théorique sur la littérature et un document sur la relation entre les auteurs romands et la capitale française ; en outre, Ramuz prend parti, à travers elle, dans un conflit d'esthétique littéraire (il s'agit de se justifier publiquement devant son éditeur). Entre 1918 et 1926, date de la publication du cahier de témoignages *Pour ou contre C.-F. Ramuz*, Ramuz dut affronter plusieurs critiques puristes. En juin 1921, l'historien de la langue Alexis François, dans *La Semaine littéraire*, traite Ramuz de « bolchevik » de la littérature et déplore son « charabia¹⁰ ». En août de la même année, Bernard Grasset refuse *Joie dans le ciel* à propos duquel il écrit à un collaborateur :

[...] dès les premières pages, je me suis dit : « Quel est ce charabia ? ». Il n'y avait, dans ce que je venais de lire, aucune syntaxe, les phrases ne tenaient pas, les incorrections fourmillaient¹¹.

« J'ai écrit un français parlé »

Ramuz doit donc faire face à cet anathème et se justifier : en 1928, son contrat avec Grasset approche de sa fin, et les ventes ne sont pas des meilleures¹².

Ramuz développe donc dans sa lettre un méta-discours justificatif, marqué par la modestie, la confession coupable et le doute. Laissant entrevoir sa situation de dominé, cette explication de soi constitue une véritable poétique. Pour l'essentiel, la « Lettre » prolonge l'argumentation de *Raison d'être*, sur l'expressivité des transpositions du parlé.

9. Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France*, PUF, 1991, p. 145-174.

10. *La Semaine littéraire*, 25 juin 1921, Archives CRLR, Université de Lausanne.

11. Voir Gabriel Boillat, « L'accueil de Ramuz en France... », *Revue des lettres modernes*, Minard, 1982, p. 108.

12. *Ibid.*

Ramuz note l'existence d'un français régional oral « de plein air », valorisé au détriment d'un « français de conserve », écrit, et doté de traits formels (accent, formules, syntaxe) qui constituent des potentialités littéraires, non des maladroitures. Consécutivement, il entreprend une déconstruction critique de la notion scolaire de « faute ». À partir d'un usage stigmatisé comme « gauche » qui réfère à son propre vécu linguistique, Ramuz tente de retourner le handicap.

Il s'agit donc d'introduire dans la langue littéraire écrite, par fidélité, des traits du « parlé ». Mais pour contrer le reproche de « mal écrire » adressé à sa transposition, Ramuz doit interroger historiquement l'unité du français : en un rapide parcours du siècle classique et des Lumières, il fait voir l'option politique au principe de la centralisation linguistique. Celle-ci occulte de fait la présence de plusieurs « espèces » de français, dont il se veut justement le témoin. Ramuz retrace ensuite la généalogie imaginaire des ancêtres dont il se dit le loyal porte-parole dans ses écrits :

Car autour de moi en même temps que je voyais qu'on écrivait mal (mal à mon sens ; voyez que la question s'est complètement retournée), j'entendais qu'on parlait bien, c'est-à-dire qu'on parlait tout court, c'est-à-dire qu'on parlait une langue qu'on ne pouvait pas ne pas parler. J'ai joué sur cette carte. J'ai écrit un français parlé. [...] Quoi que je puisse faire, je vois que je ne pourrais pas imposer silence à mes personnages, car c'est eux qui parlent en moi. [...] J'écris donc ou tâche d'écrire comme mes personnages parlent, ils ne sont pas seulement mes modèles, ils sont mes maîtres ; ils m'ont donné tout ce qu'ils avaient ; moi, je ne leur ai rien donné. Ils sont seuls à être ; je n'existe pas (ce qui est très vrai)¹³.

Dans cette argumentation, la parole des « personnages » pénétrerait celle de l'écrivain jusqu'à s'y substituer... Habile stratagème qui blanchit Ramuz de toute faute contre la langue : « J'écris donc comme mes personnages parlent [...] ». Cependant, une telle légitimation mimétique ne saurait à elle seule expliquer le style de Ramuz : l'écrivain ne reproduit ni ne transcrit la langue orale, mais il élabore, à partir de quelques traits de celle-ci de savants effets syntaxiques d'oralité, proches de ceux de Giono, Céline ou Queneau ses contemporains¹⁴. En effet, l'idée est novatrice à la fin des années vingt : transposer dans la syntaxe narrative les propriétés de la langue parlée dans toute sa variation linguistique. Ramuz explicite ce procédé dans *Paris, notes d'un Vaudois* (1938) :

13. C.-F. Ramuz, « Lettre à un éditeur », *Le Monde*, n° 26, 1^{er} décembre 1928, p. 6.

14. Pour une étude comparée des styles oralisés de l'entre-deux guerres, voir notre *L'Âge du roman parlant 1919-1939, Écrivains, linguistes, critiques et pédagogues en débat*, préface de P. Bourdieu, Genève, Droz, 2001.

Mais voyez souvent l'embarras des auteurs, quand ils sont romanciers, qu'ils mettent en scène des personnages, qu'ils sont obligés de les faire parler, et s'il arrive enfin que ces personnages soient des paysans, comme c'est bien leur droit, car il y a quand même des paysans dans le monde et mille manières de s'y intéresser : – voyez l'embarras du romancier qui doit faire parler ses personnages à leur façon et qui lui-même parle à sa façon (qui est la façon littéraire), et se trouve ainsi en présence d'un ouvrage qui, par ailleurs, est très bien fait, il n'est pas interdit de le supposer, mais qui en quelque manière double, j'entends fait de deux moitiés, peut-être même contradictoires et qui le privent de toute unité de ton (qui est la vraie unité). [...] Mais si l'auteur, c'est ce que je me disais, partait du dialogue, si c'était le dialogue qui, au contraire, donnait le ton : s'il réussissait à transposer dans le récit les caractéristiques du dialogue¹⁵.

« Transposer dans le récit les caractéristiques du dialogue », telle est la formule de ce que je propose de nommer un récit oralisé, ou plus précisément un « roman parlant ». Mais dans les années 1920, la critique semble loin d'accepter cette forme.

Ramuz se dit porte-voix ou scribe des paysans-vignerons vaudois, et ils lui enseignent le rythme et la cadence de la langue parlée. Dans la « Lettre à Grasset », il prétend ainsi « écrire un français parlé » qui récuse le traditionnel cloisonnement des voix :

Il faudrait tâcher de transporter dans le français et dans le français « littéraire » les vertus toutes vives encore d'une espèce de patois natal. [...] Ce ne serait plus du français « littéraire », à en croire les critiques. Ce ne serait plus du *bon* français. Mais alors, qu'est-ce que la littérature, qu'est-ce qu'un livre, pourquoi est-il lu, qu'est-ce qu'y cherche le lecteur qu'il faut bien que l'auteur y mette ? (p. 360)

Comme Céline le fera après lui, Ramuz plaide pour la « transposition dans le récit des caractéristiques du dialogue » (*Ibid.*, p. 361). Celle-ci a le même but que la poétique de Céline, ce que les deux nomment « l'émotion » transmise par la forme de la phrase, ainsi que l'« authenticité » :

Je voyais que la correction n'y est pour rien, ni la pureté au sens académique. [...] Car il y a un miracle qui est l'émotion et où est-elle quand je reprends ces mots où elle est, un à un ? car précisément, à les isoler ainsi et à les retourner devant moi comme fait l'horloger, la loupe à l'œil, avec ses brucelles, on la supprime. (*Ibid.*, p. 365)

15. C.-F. Ramuz, *Paris, notes d'un vaudois*, O.C., t. 17, p. 360-361.

Pour retenir l'émotion, Ramuz revendique le droit de faire un libre usage littéraire du « français de plein air », c'est-à-dire de l'oral spontané entendu autour de lui : nous verrons dans *Présence de la mort* que le narrateur note la parole des personnages et l'apprend, pour la leur reprendre enfin. Le procédé est central à cette poétique.

L'« émotion » apparaît déjà là comme motif premier de la quête, et c'est la parole vive qui la contient. Il n'est pas étonnant qu'en 1928, ces propos aient éveillé et confirmé bien des intuitions chez un homme en quête d'une forme comme Louis-Ferdinand Céline. Mais ces considérations n'ont assurément pas convaincu l'ensemble de la critique de l'époque, bien qu'un cercle restreint de pairs ait défendu Ramuz (Paulhan, Claudel, Barbusse).

Il n'est pas absurde de lire l'œuvre de Ramuz comme un travail visant à racheter par l'écriture même, le déplacement dans l'espace social qui, en faisant de lui un « écrivain », l'a éloigné de sa lignée. L'écriture porte alors la marque d'un réajustement. C'est à ce propos que Ramuz adopte une posture sociale, à l'instar de celle qu'arborent Céline ou Henry Poulaille. Cependant, si Poulaille incarne l'autodidacte désireux d'être fidèle à ses origines comme le boursier Péguy, Céline et Ramuz ont tous deux tendance à prolétarianiser leurs origines, afin de s'identifier aux couches populaires.

Farinet (1931) : une lecture allégorique

Farinet ou la fausse monnaie, roman paru en 1931 chez Grasset, peut être lu en partie comme une mise en scène de la conception ramuzienne de la langue et de sa fraîche réception par la critique. Autrement dit, comme la transposition romanesque d'un conflit linguistique (or/oral) :

21 août 1929	25 août 1929
« Le Droit de mal écrire », article d'André Rousseaux, <i>Le Figaro</i> . Intense polémique autour de la Lettre à Bernard Grasset parue en juillet (Jaloux, Thérive, Rousseaux, etc.)	Premier plan de <i>Farinet</i>
Disjonction axiologique : grammairiens et critiques / écrivain	Disjonction axiologique : loi / homme seul Romailler / Farinet

Matériau brut : oral	Matériau brut : or
= Norme linguistique (métaphore du jury d'examen)	= Norme monétaire «– Est-ce que mon or est faux, ou non? Ce n'est pas une fois, mais trois, mais quatre, que les experts l'ont examiné. C'est de l'or, c'est même du tout vrai, de l'or pur, de l'or vierge: c'est de l'or qui vaut bien plus que celui du gouvernement... Je vais vous le dire, moi: le gouvernement est <i>jaloux</i> .» (p. 85, je souligne)

Coïncidence temporelle : Ramuz commence le plan du roman *Farinet* le 25 août 1929¹⁶, au moment où commence la virulente polémique autour de son style, – le sévère article d'André Rousseaux, dans le *Figaro* est du 21 août – peu après la parution de la « Lettre à Bernard Grasset » (juillet 1929). Tout, dans le dispositif actantiel de *Farinet*, invite à mettre en scène la métaphore du « jury » esthétique souhaité dans cette lettre : d'abord, le faux-monnayeur Farinet, isolé devant les hommes de loi comme l'écrivain devant les critiques puristes, se voit sans cesse confronté au dispositif juridique. Ensuite, le conflit porte sur le monopole de la légitimité de la monnaie, celle-ci étant unité d'échange comme le langage. Enfin, le traitement du matériau de base (or ou oral) fait l'objet d'un différend. On peut croire que Ramuz ne note pas sans allusion l'épithète « jaloux », en référence au lecteur de Grasset, Edmond Jaloux, qui a refusé un de ses manuscrits en 1921.

Dans les deux sens du terme, « Le gouvernement est jaloux » : Edmond Jaloux représente la norme exclusive et la norme s'avère jalouse de la liberté linguistique du génial faux-monnayeur qu'est l'écrivain. Autre exemple : lors d'une discussion animée, Romailleur tente de raisonner le faux-monnayeur :

– Je sais bien que tu crois que ton or est bon. Mais il y a les lois. Est-ce que tu te rends compte de ce qui arriverait si tout le monde se mettait à faire comme toi? [...] Il y a les lois et il y a un code. On te demanderait seulement de le respecter à l'avenir...

Farinet avait de nouveau dit : « Ma foi, non ! » (p. 92)

16. A. Clavier, Cl. de Pourtalès, A. Rochat, *Catalogues des manuscrits de C.-F. Ramuz...*, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, 1999.

Lisons ces propos en écho à ceux que Ramuz adressait quelques années auparavant au journaliste Frédéric Lefèvre :

C'est la vieille question entre la littérature qui se soumet servilement aux règles, et celle qui obéit à la loi¹⁷.

Ce que la société donne comme des « lois » – quant à la langue – Ramuz le déconstruit en des « règles » arbitraires auxquelles il refuse de se soumettre. Mais une « loi » supérieure, d'ordre formel, le décide à transgresser les « règles ». L'écrivain prétend détourner le « code » (linguistique) pour parvenir à ses fins.

La métaphore de la fausse monnaie, au cœur du roman de Gide, *Les Faux-monnayeurs* (1926), invitait déjà à une lecture méta-littéraire : le faux-monnayeur, c'est l'écrivain qui surprend par son traitement des attentes textuelles. La figure anarchiste de Farinet – double de l'artiste – propose une monnaie dont la valeur d'échange n'est pas reconnue collectivement.

Si la roche, c'est la langue commune, l'or c'est donc l'expression littéraire que l'on raffine à partir du trésor linguistique global, ce réservoir premier de formes : il s'agit ici de la fiction raffinée d'oral que Ramuz crée pour son lecteur à partir du parler populaire brut.

Le « roman parlant »

Le style oral-populaire de Ramuz n'est pas une tentative isolée, mais s'inscrit dans un mouvement de réflexion et de débat plus large sur les rapports du français parlé et de l'écrit, qui implique aussi bien les linguistes, les grammairiens, les critiques et les pédagogues.

De nombreux romanciers évoquent et invoquent régulièrement la langue parlée comme modèle formel en vue de l'opposer à la langue écrite. Ils font alors de l'oral des rues (l'« eau vive » de Giono, le « français de plein air » de Ramuz), un levier argumentatif pour tenir un discours de changement sur la littérature.

Pourquoi la représentation de la langue parlée devient-elle à un moment donné une question pertinente dans le champ littéraire ? Selon nous, il s'agit d'une problématique posée d'abord dans le champ politique, puis retraduite dans la logique propre du champ littéraire, qui reçoit cette problématique de l'extérieur (autonomie relative). La référence au « peuple » sur le modèle du mandat républicain donné par les masses d'électeurs, acquiert peu à peu une

17. *Une Heure avec...*, cité dans *Pour ou contre C.-F. Ramuz*, Éditions du siècle, 1926, p. 243.

force de légitimation jusque dans le champ littéraire. Les arguments de la « Lettre à un éditeur » parue en extraits dans la revue *Monde* d'Henri Barbusse (décembre 1928), ont ainsi frappé Louis Destouches, le futur Céline¹⁸, quelque temps avant qu'il ne commence à rédiger son *Voyage au bout de la nuit*. En 1949, Céline rappelait encore dans une lettre :

Question transport du parlé en écrit, il ne faut pas oublier Ramuz [...] ¹⁹.

Comme il y a un cinéma parlant qui naît à la charnière des années 1920 et 1930, on assiste à l'émergence d'un « roman parlant », c'est-à-dire d'un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de la parole vive, à valoriser la voix plutôt que la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'énonciateur et le lecteur. Le phénomène, remarquable dans le genre romanesque, aurait des équivalents en poésie, je pense. Robert Desnos, « Littérature » (1930-1932) :

J'écrirai donc comme je parle et puis tant pis
 Si quelque grammairien surgit de sa pénombre
 Voulait me condamner avec hargne et dépit
 Il est une autre science où je puis le confondre²⁰.

18. Voir la notice d'Henri Godard à l'édition de *Voyage au bout de la nuit*, Louis-Ferdinand Céline, *Romans I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1235-1236.

19. L.-F. Céline, Lettre du 3 février 1949, citée in *Romans I, op. cit.*, p. 1236.

20. Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 678.

V

Voix d'en bas

Henri Calet, ce peu de voix

REYNALD LAHANQUE*

CALET n'est ni un écrivain militant ni un prolétarien, ni même un populiste ; en dépit des efforts des spécialistes et de ses éditeurs, il n'est d'ailleurs pas non plus devenu à ce jour un écrivain populaire. Mes souvenirs de simple lecteur de livres comme *La Belle Lurette*, *Le Tout sur le tout*, *Le Bouquet*, ou *Les Deux Bouts* me laissaient penser toutefois que leur auteur était pour le moins un écrivain du peuple, un écrivain dont le langage et les personnages avaient la couleur et l'odeur du peuple ; et un écrivain dont la voix ne prétendait aucunement aux registres élevés de l'épique ou du lyrique. Il me souvenait que sa manière, c'était le mode mineur, tout en discrétion, mélange de tendresse et d'humour. Qu'une telle voix puisse laisser une impression durable, j'en ai trouvé la confirmation en relisant la préface rédigée par Pascal Pia pour l'ouvrage posthume intitulé *Contre l'oubli* (1956) : « Calet a beau ne pas élever la voix, sa voix vous entre si profondément dans l'oreille qu'on l'entend encore, longtemps après qu'il s'est tu¹ ». J'ai donc placé mon propos sous le signe du peu : Calet, écrivain des « gens de peu », n'élève jamais la voix ; il ne clame ni ne proclame, même quand l'indignation ou la colère se lisent entre les lignes. Il en fait peu, Calet ; l'emphase, le pathos, ce n'est pas son genre, non plus que la littérature engagée. J'aimerais faire entendre cette voix, en amateur plus qu'en spécialiste, en répondant à la suggestion de l'écrivain Jean-Noël Blanc :

* Professeur à l'Université de Nancy II.

1. Pascal Pia, Préface de *Contre l'oubli*, Grasset (1956), réédition dans la collection « Les Cahiers Rouges », 1992, p. 5.

On ne comprend pas vraiment Calet si on ne le lit pas à voix haute. Pas pour quelque effet de gueuloir, surtout pour des effets de ton, de petite suspension, de retenue, d'ironie. Il faut le lire en écoutant quelqu'un parler [...] Il faut lire Calet à haute voix. Même dans sa tête. Parce qu'il écrit des musiques. Kurt Weil, Kosma : voilà ses parents. Calet est un musicien².

Je vais faire entendre sa petite musique, non sans tourner autour de cette question, très redoutable : quel rapport entre son style et son monde ? Comment s'articulent la simplicité de cette voix, son peu de hauteur, et ce qu'elle fait entendre, la voix des gens simples, des gens d'en bas ?

À feuilleter l'ensemble de sa production, romans, récits, chroniques, reportages, on se convainc qu'Henri Calet (1904-1956) peut à bon droit être désigné comme un écrivain du peuple, au sens où le peuple est sans conteste son grand sujet. Il nous parle avec prédilection des petites gens, des humbles, des « misérables » de son demi-siècle, ceux des quartiers populaires de la capitale. C'est vers eux qu'il revient de texte en texte, tant il aime « chiffonner dans le passé³ » ; entendons : dans son propre passé, puisqu'il vient de là, et que c'est des siens qu'il parle, et des lieux qu'ils habitent. Il s'amuse, à l'occasion, qu'on ait fait de lui un spécialiste de la misère et des taudis :

C'est singulier : on me signale souvent des cas de grande détresse humaine. « Il faut que vous voyiez cela » me dit-on, tout de même que l'on fait connaître, à d'autres, les cocktails, les générales ou les vernissages de la semaine. Pourquoi ? Il semble que j'attire la misère. Est-ce que je ne sais pas qu'il y a des taudis, et des gens dedans ? J'en ai vu beaucoup, de très près ; beaucoup trop ; j'en vois encore. Par exemple, je vais fréquemment dans le taudis où demeurent mes parents. C'est une question que je connais dans les coins⁴.

Relevons, au titre de son peu de ferveur politique, qu'il ajoute aussitôt : « Que veut-on de moi ? Que puis-je changer à ce qui est ? J'ai le cœur fauché, moi aussi ». Quant à ses parents, il les avait évoqués dans *Les Deux Bouts*, en ne révélant pas avant les dernières lignes qu'il s'agissait d'eux, ces gens âgés vivant dans « une maison inhabitable », et que leur fils doit aider pour qu'ils puissent

2. Jean-Noël Blanc, « Sur la pointe des mots », *Europe*, n° 883-884 novembre-décembre 2002, p. 40. Ce numéro comporte un important dossier consacré à Henri Calet.

3. *Acteur et témoin*, Mercure de France, 1959, p. 239.

4. « Le tricycle », décembre 1951, *Acteur et témoin*, *op. cit.*, p. 19.

de mois en mois les joindre, les deux bouts⁵. En tant qu'homme de plume, il l'admet, il s'est spécialisé : « J'en suis arrivé, peu à peu, à ne plus pouvoir m'intéresser qu'aux personnes au-dessous d'une certaine condition⁶. »

On peut le dire autrement : Calet ne renie pas ses origines, il vient de là, il en est, et il demeure à jamais de ce bord-là, de cette humanité modeste et de ces territoires mal lotis. « Je suis d'extraction roturière », fait-il dire au narrateur du *Tout sur le tout*⁷, avant d'évoquer ses « modestes débuts dans l'existence⁸ ». Et on ne résiste pas au plaisir de citer le célèbre incipit de *La Belle Lurette* :

Je suis un produit d'avant-guerre. Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900.

Mauvais début. Ils pataugeaient dans le chemin des pauvres, mon père de vingt ans et ma mère, qui devait avoir bien du charme avec sa trentaine⁹.

Il est porté à faire de ces gens, dont il est, une espèce à part : « Ma race est, dans son ensemble, originaire des hauteurs de Ménilmontant¹⁰. » Très frappant est son usage du « nous » : son « je », qui est la modalité narrative quasi exclusive de ses textes, il l'inclut fréquemment dans ce nous qui signe une appartenance assumée. Entre autres exemples, ce passage de *Contre l'oubli*, empreint d'une délicieuse ironie :

Ici, dans nos quartiers populeux, nous n'avons que trop la tendance à nous mettre en avant, à étaler nos ennuis en chaque occasion, à nous prendre pour le centre du monde, à nous monter un peu en épingle, – reconnaissons-le – à tirer toute la couverture, sous le prétexte que nous sommes la masse¹¹.

Et il oppose à la masse geignante l'aristocratie, qui depuis si longtemps « perdure au milieu des épreuves¹² », avec ses duchesses et ses baronnes qui multiplient bals et soirées de bienfaisance, passant des nuits blanches à faire le

5. « La retraite ou la mort », p. 265-278, *Les Deux Bouts*, Gallimard, 1954.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. *Le Tout sur le tout*, Gallimard, 1948, réédition dans la collection « L'Imaginaire », 1983, p. 13.

8. *Ibid.*, p. 31.

9. *La Belle Lurette*, Gallimard, 1935, réédition dans la collection « L'Imaginaire », 1979, p. 9.

10. *Acteur et témoin*, *op. cit.*, p. 66.

11. *Contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 205.

12. *Ibid.*, p. 206

bien, « pendant que nous dormons à poings fermés, lourdement¹³ ». Ce qui justifie ce petit manifeste littéraire, et politique :

Assez de misérabilisme, assez de ces histoires de navets, de poireaux ! Cessons de regarder par le gros bout de la lorgnette, tâchons de sortir de notre médiocrité. Il semble que l'exemple venu de haut, de ces Français, de ces Françaises qui font si crânement tête aux misères de l'heure, devrait nous inciter à croire en un avenir meilleur¹⁴.

On retrouve cet usage du nous, et sur ce même terrain de la comparaison des espèces sociales, dans un passage des *Grandes largeurs*, mais avec une tonalité un peu différente. Il y reprend la même image de la vision « par le gros bout de la lorgnette », avant d'expliquer : « C'est ce qui nous fait le plus défaut : un certain sens historique. On dirait que nous ne pouvons nous retenir de ramener les événements et leurs causes à notre taille et à notre entendement ; nous sommes de petites gens, en vérité¹⁵. » La pauvreté, hélas, fait aussi la courte vue, et l'horizon borné ; « le chemin des pauvres », c'est tout le contraire des avenues aux « grandes largeurs ». Dans les beaux quartiers, « il semble que l'existence ait plus de prix, qu'elle vaille davantage ; il semble même que la qualité de l'air soit quelque peu différente, plus fine. On a l'illusion d'être à l'étranger, en transit seulement¹⁶ ».

Il y a décidément une sorte de différence ontologique entre les hommes, et entre les lieux qu'ils habitent. Et si l'on est saisi chez les uns par « l'odeur de pauvreté qui est, au fond, partout la même¹⁷ », l'on respire chez les autres « l'odeur du luxe¹⁸ », l'odeur d'un monde qui a quelque chose de fascinant du fait même de sa différence. L'enfant n'en est jamais revenu qui, un jour, dans le grand hôtel de Bruxelles où sa mère est femme de ménage, au cours des années 1915-1916, a fait cette découverte : il existait « des personnes d'une autre espèce que nous : les clients. Autrement vêtus, ayant d'autres manières, ayant même une odeur à eux¹⁹ ». L'étonnement demeure, longtemps après : « Parviendra-t-on à expliquer un jour la cause profonde de cette différence entre les êtres ? [...] À quoi cela

13. *Ibid.*, p. 208.

14. *Ibid.*, p. 209-210.

15. *Les Grandes Largeurs*, Gallimard, 1951, réédition dans la collection « L'Imaginaire », 1984, p. 28.

16. *Ibid.*, p. 27.

17. *Acteur et témoin*, *op. cit.*, p. 20.

18. *Ibid.*, p. 37.

19. *Ibid.*, p. 38.

tient-il²⁰ ? » Calet est-il si naïf, qu'il n'aperçoive pas d'explication en termes d'opposition des classes sociales ? Non, mais peu lui importe, si la différence sociale est éprouvée comme une différence de nature. Il y a plus : cette différence semble à jamais intériorisée comme un handicap. Le narrateur de *La Belle Lurette* parle de son « gros complexe d'infériorité²¹ », celui des *Grandes Largeurs*, en regardant les façades bien entretenues de Neuilly, s'interroge : « Comment se fait-il que nous salissions à ce point nos demeures et tout ce que nous touchons ? Nous devons avoir les mains sales²². » Celui qui est né dans un taudis a le sentiment de faire tache dans un tel quartier, d'être là comme « une fausse note ». Quant à l'auteur lui-même, il ne se fait pas une haute idée de son ascension sociale, et qu'il ait dû souvent tirer le diable par la queue, que son statut d'écrivain ne l'ait pas embourgeoisé, voici qui a peut-être contribué à lui faire durablement éprouver sa solidarité avec les siens.

Mieux, il est bien de ceux qui ont voulu « donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ». Il le dit au seuil du *Bouquet*, son récit de la débâcle de 1940 et de la captivité des soldats vaincus. De « toute cette misère » il a « le cœur écrasé », raconter sera une manière de « se débarrasser » : « Il me semble que je serai soulagé après, quand ce sera parti. Et pas moi seul, les autres aussi, ceux qui se taisent toujours²³. » Se faire le porte-parole des compagnons d'infortune, dans la guerre comme dans la paix : rien de plus. Cette intention est plus clairement affichée dans son travail de journaliste chargé de mener des enquêtes, et de rédiger des reportages. Il dit dans la préface des *Deux Bouts* avoir voulu montrer « un autre Paris », « un Paris commercial, artisanal, industriel, en un mot : utilitaire, un Paris en tenue de travail²⁴ ». Et ceci à travers des personnes quelconques, mises pour une fois en pleine lumière, employés, artisans, ouvriers, « Parisiens de condition modeste, comme vous et moi, petites gens des classes laborieuses, ainsi que l'on disait naguère, ceux qui sont le plus grand nombre, du tout venant²⁵. » À travers eux, il s'est agi de « mettre en évidence nos petites histoires, dont nous pensons à tort qu'elles sont dépourvues d'intérêt. Chacune de ces petites histoires, c'est la vôtre, c'est la mienne, c'est la grande aventure de tous les jours²⁶ ».

20. *Ibid.*, p. 39.

21. *Op. cit.*, p. 128.

22. *Op. cit.*, p. 87.

23. *Le Bouquet*, Gallimard, 1945, réédition dans la collection « Folio », 1983, p. 9.

24. *Op. cit.*, p. 10.

25. *Ibid.*, p. 11.

26. *Ibid.*, p. 12.

Toute histoire vaut donc la peine d'être racontée, aussi ordinaire soit l'aventure. Dans ses reportages, Calet s'acquitte de cette tâche avec beaucoup de précision : déroulement de la journée du lever au coucher, nature et processus du travail, revenus, occupations annexes, projets, sorties, etc. Il fait preuve d'attention, de compréhension sans condescendance ni apitoiement. Tout au plus élève-t-il légèrement la voix quand il écrit : « La grandeur dont on parle tant, elle est cachée dans les banlieues, au fond des cours dans des taudis²⁷ », mais il s'agit alors des survivants de la prison de Fresnes, qui furent enfermés là pour faits de résistance, ou pour rien, mais torturés comme d'autres, ou déportés. Pour autant, pas d'emphase épique sous la plume de Calet, pas de héros national. Mais qu'en est-il exactement du langage dont il use, pour évoquer « le tout venant », le premier venu ? Dans ses reportages comme dans ses récits de fiction, il fait passer quelque chose du ton de voix des gens, alors même que, pour l'essentiel, il ne cherche pas à restituer abondamment les manières sociales de langage, ni à mimer des sociolectes. Avant d'en venir au discours du narrateur, quelques remarques sur les propos des personnages, ou des personnes interrogées.

Quand il donne la parole aux uns et aux autres, lui suffisent le plus souvent quelques mots caractéristiques, quelques phrases rituelles. Il relève, par exemple, que Riton (le sujet du premier portrait recueilli dans *Les Deux Bouts*) lui présente sa modeste cabane en disant « tu vas voir le trou », puis « voilà le château », lui dont la devise est pourtant « faut pas confondre ». Et si sa femme n'a pas été choisie comme « Reine d'un jour » (célèbre émission de radio de l'époque), c'est que « tout ça, c'est arrangé d'avance », mais, attention, « je ne suis pas jaloux ! » Calet fait alors ce simple commentaire : « Si, il l'était vraisemblablement²⁸. » Auprès d'Albert, qui est « éboueur hors classe », il relève surtout des termes de métier, outre la formule qui allait souvent revenir lors de son enquête : « On arrive à peine à joindre les deux bouts », ou cette autre, qui est un bon résumé des modestes rêves de la plupart : « On n'est pas exigeants²⁹. » Dans un roman comme *Le Bouquet*, le registre populaire est souvent sensible, à la faveur des dialogues. Un seul exemple : « Faut s'en mettre plein le colback, c'est le même prix. On n'est peut-être pas à la veille d'en faire un pareil de repas ». Et le lendemain : « On a bien fait de s'en mettre plein la lampe, hier, hein³⁰ ? » Ce dont il s'agit surtout pour Calet, à travers les propos des personnages, mais plus

27. *Contre l'oubli*, op. cit., p. 155.

28. *Les Deux Bouts*, op. cit., p. 14, 15 et 23.

29. *Ibid.*, p. 41 et 51.

30. *Le Bouquet*, op. cit., p. 22 et 49.

encore par le biais de la voix narrative, c'est de nous faire entrer dans le point de vue des petites gens, dans la tête des personnes quelconques, où se mêlent idées toutes faites et intuitions lucides, préjugés et bon sens. Le narrateur à la fois se tient à distance de ces représentations et ne les fustige pas, il garde son quant à soi, le quant à soi de l'humour, mais dans la proximité de la compréhension. Il n'est pas dupe, sans jouer pour autant au plus malin. Il s'abstient de juger, car il y va d'une solidarité à préserver, d'une communauté de destin qui n'est pas révoicable. Pour autant, ce partage n'entraîne ni idéalisation ni complaisance.

Dans *La Belle Lurette*, par exemple, l'ironie est sensible envers les patriotes de la dernière heure (nous sommes en 1918, en Belgique), alors même qu'à travers le « on », le récit semble coller aux événements et inclure le narrateur :

Dans la soirée, la foule a défoncé les vitrines des vendus notoires et rasé la tête d'une douzaine de prostituées de la rue Saint-Laurent, qui avaient commercé de leurs charmes avec les vaincus. On en a déshabillé quelques-unes en pleine rue. Quelle rigolade!

Des patriotes exaltés opinèrent qu'il eût été bon de les livrer à la flamme purificatrice du bûcher, mais cette idée ne fut pas retenue.

On avait tous avalé le drapeau, avec la hampe³¹.

Ces quelques exemples permettent de deviner pourquoi Henri Calet écrivain a dû faire face à un double problème, sur le plan du langage et sur celui de l'objet de son attention, cette humanité moyenne, parfois si moyenne. Il dit de son personnage-narrateur de *La Belle Lurette* qu'il lui est venu au sortir de l'adolescence, en même temps que des boutons, « un grand dégoût pour l'humanité³² » ; et réfléchissant, ailleurs, sur sa rencontre avec les mots, l'écrivain dit son impression de les avoir attrapés, puis perdus, un à un, et il fournit une manière, très sibylline, d'explication : « Ce dégoût des lieux communs³³... » Un double dégoût, en somme, à surmonter pour qui entreprend de faire entendre les voix du peuple et qui bute sans cesse sur des phrases et des idées toutes faites ; sur ce qu'il appelle « ces idées de confection que nous portons³⁴ ». Ainsi de la formule utilisée, dans *La Belle Lurette*, par la mère de l'adolescent pour lui faire accepter le retour du père (celui-ci s'est longuement absenté, en

31. *La Belle Lurette*, op. cit., p. 139-140.

32. *Ibid.*, p. 147.

33. *Acteur et témoin*, op. cit., p. 238.

34. *Les Grandes Largeurs*, op. cit., p. 28.

convolant avec la propre fille de sa compagne, la demi-sœur du jeune homme) : « Il faut que l'église reste au milieu du village³⁵. » Comment refuser de s'en laisser accroire, sans pourtant céder à la tentation de composer un nouveau dictionnaire des idées reçues ?

En élaborant un style qui soit un compromis élégant et efficace entre la discrétion respectueuse et le dévoilement critique ; en inventant un langage qui s'approprie les tours populaires pour les faire sonner autrement ; en cultivant le détournement des lieux communs sans détruire le monde commun sans lequel le projet littéraire de l'auteur perdrait tout son sens ; en s'appuyant sur la langue parlée afin de fabriquer un « langage parlé écrit », pour reprendre l'expression de Raymond Queneau – ce qui fut le projet de bien d'autres écrivains, depuis que la littérature a pris pour objet « la matière même du politique en régime démocratique : la vie ordinaire et ses énigmes, le monde commun et le conflit des valeurs en partage³⁶ ». La manière de Calet réside dans sa pratique de la concision, son sens de la formule laconique, du court-circuit verbal ; elle est dans la sobriété du récit et de la description, tout en tenant à la qualité de son humour, souvent pince-sans-rire, et mêlé de tristesse. C'est cette manière qui lui permet à la fois d'épouser le point de vue d'en bas et de se tenir toujours « un peu en retrait³⁷ ».

La langue parlée, il en est imprégné, depuis son âge le plus tendre : son père, qui fréquentait les milieux anarchistes et libertaires, l'emmenait dans les bistrotts, le faisait monter sur les tables pour qu'il clame « Vive la sociale ! » et « Mort aux vaches³⁸ ! » Succès garanti du « petit dessalé », qui découvre aussi les bals et les fêtes populaires, les scènes de rue, les scènes de ménage des voisins, la gouaille des prostituées. De cette langue il connaît donc à merveille les tours et les rythmes, et il n'a eu de cesse, en écrivant, d'en imiter la musique en en détournant les paroles. On l'aura remarqué, les titres de nombre de ses ouvrages, renouvellent des expressions populaires en les abrégant : « il y a belle lurette », « joindre les deux bouts », « miser le tout sur le tout », « c'est le bouquet », « se faire avoir dans les grandes largeurs »... Dans chaque cas, du sens neuf est produit, et un son neuf est rendu, à partir de ce que ces expressions ont de familier pour le lecteur. Un exemple de variation sur ce procédé :

35. *La Belle Lurette*, *op. cit.*, p. 151.

36. Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, Gallimard, 2005, p. 13.

37. La formule est de Philippe Wahl dans son article : « Henri Calet, personne déplacée », *Europe*, *op. cit.*, p. 72.

38. *La Belle Lurette*, *op. cit.*, p. 16.

Au petit jour, à la cloche de bois silencieuse, un jour nous avons quitté l'im-passe. Les paquets furent chargés sur une voiture à bras; comme nous n'avions que peu de cliques et de claques, maman et moi nous assîmes dessus. Mon père s'est attelé dans les brancards.

« Hue Cocotte! » ai-je crié.

Il a galopé de Belleville à Grenelle.

À travers Paris.

En pleine belle lurette³⁹.

Avant de jouer les chevaux de retour, le père avait donc donné un aperçu de ses talents équestres (avant d'initier son fils aux secrets, et aux mirages, des courses hippiques); on a aussi une idée de ses talents verbaux, et de sa philosophie de la vie: « On est venu au monde tout nu, le reste c'est du bénéfice⁴⁰. » Le fils en prendra de la graine qui se mettra à jouer aux courses de façon insensée, jusqu'à y laisser sa chemise – ce qui nous vaut ce festival de formules toutes faites réinvesties:

Je devins très vite un flambeur, c'est ainsi qu'on appelle ceux qui s'embrasent instantanément, ceux qui ne savent pas s'arrêter, ceux qui ne font pas Charlemagne, ceux qui ne conservent pas une poire pour la soif, ceux qui n'y vont pas avec le dos de la cuiller, ceux qui veulent la lune, ceux qui misent le tout sur le tout⁴¹.

Je ne peux multiplier les exemples qui montreraient à quel point Calet aime faire entendre le parler de la rue et le parler des siens en en gardant l'énergie et la scansion, et donner un nouvel éclat aux expressions familières en en perturbant le sens, de façon à ne pas coller aux « idées de confection », toutes les fois où ce recul critique lui paraît souhaitable; où est en question « l'opinion générale », ainsi qu'il le suggère dans ce commentaire d'une scène d'exode:

Les pages d'histoire immortelle, on aime bien les lire, mais les écrire et avec son propre sang c'est, tout de même, un peu différent. Et, dans ces conditions, plutôt la paix sans histoire. C'était là l'opinion générale⁴².

La posture héroïque et les « grandes phrases retrouvées⁴³ », ce n'est pas sa tasse de thé. Mais que son humour puisse emprunter à l'humour populaire, au

39. *Ibid.*, p. 15.

40. *Le Tout sur le tout, op. cit.*, p. 86

41. *Ibid.*, p. 88.

42. *La Belle Lurette, op. cit.*, p. 83.

43. *Ibid.*, p. 79.

sens de la dérision, au goût pour les vanes, à la pratique des formules qui font mouche, et au bon sens de qui ne s'en laisse pas conter, j'aimerais, avant d'en terminer, en donner un autre exemple, où l'humour est à la fois dans le dialogue rituel qui est reconstitué et dans les apartés du narrateur. La scène est celle d'un déjeuner dit « à la paire », dont le héros est un crève-la-faim, qui commence par s'empiffrer le plus qu'il peut, avant de dire au patron du restaurant, « avec un air bravache » : « Maintenant, allez chercher les agents ! » Le restaurateur joue alors sa partie :

– Les agents ! Les agents ! Non, mais sans blague !

Il préfère se payer sur la pauvre bête.

– T'as bien bouffé, mon salaud... et à l'œil.

Et le type se raccourcit les bras sur l'autre type, qui protège son nez et ses yeux. Les habitués se bidonnent, se bidonnent, qui ont leur serviette dans le casier numéroté, en écoutant la suite de l'entretien.

– Monsieur ne désire pas un dessert ? Et le café ? Et le pousse-café ?

Le comble est mis aux rires...

– Monsieur acceptera bien mon pied au cul ?

Pourquoi pas ? Dans un mouvement de danse, le monsieur s'envole au travers de la porte ouverte à deux battants et va s'asseoir sur la chaussée où il reste un instant pensif. Puis, remis de la surprise, il se coiffe de la casquette qui a suivi et s'en va, sans insister, sur deux pattes.

Il a bien bouffé⁴⁴.

Calet est un écrivain que Kundera appellerait « anti-lyrique » : on ne trouve pas trace chez lui d'une idéalisation du peuple, et pas même du parler populaire. Les grandes idées, les idéaux, le peuple n'y croit guère, il les subit, et « la politique ne mérite pas qu'on se brouille⁴⁵ ». Calet en remet un peu sur ce scepticisme, il est parfois très désabusé, il se désole de ce que la docilité des siens soit si écrasante : l'école et le régiment sont passés par là, le travail et « la comédie journalière⁴⁶ » disposent aux habitudes, et les rêves de chacun en sortent bien modestes. On mène « une vie de confection⁴⁷ », à l'image des idées qu'on partage. Alors, pas de grands mots, pas de grands sentiments, ni de nobles pensées. Inutile d'élever la voix. Ce qui est une qualité bourgeoise.

44. *Ibid.*, p. 51-53.

45. *Ibid.*, p. 191.

46. *Les Deux Bouts*, *op. cit.*, p. 289.

47. « Vies qui se ressemblent, vies de confection qui vont à tout le monde. » (*ibid.*, p. 286).

Repartons à Neuilly : « Les passants, peu nombreux, étaient tous bien habillés. Ils parlaient sans élever la voix, en une langue qui m'a paru être le français, légèrement différent du nôtre cependant, dépourvu du moindre accent⁴⁸. » Calet a emprunté au français des bourgeois sa tenue et sa sobriété, il a gardé du français des gens de peu l'accent et la musique⁴⁹. Appelons cela le « sur mesure » du style.

48. *La Belle Lurette, op. cit.*, p. 87.

49. Philippe Roussin cite ces propos remarquables de Thibaudet : « Le fond du style de Flaubert, comme de tous les styles vrais, c'est la langue parlée [...] Écrire ne consiste pas seulement, ne consiste pas surtout à reproduire la langue parlée, écrire consiste à prendre appui sur la langue parlée, à se charger de son électricité, à suivre son élan dans la direction qu'elle donne » (*op. cit.*, p. 268-269).

Parole atopique et sagesse infuse dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras

CONSTANZE BAETHGE*

À LA FOIS œuvre tardive et œuvre multiple, *La Pluie d'été* de Marguerite Duras semble d'emblée transgresser les frontières de genre et, de ce fait, si l'on admet que le système générique reflète d'une certaine manière un état sociétal, elle transgresse aussi les frontières sociales. Hésitant entre récit poétique, prose théâtrale et scénario de film, *La Pluie d'été* clôt une longue investigation littéraire construite sur une permanente reprise de l'écriture initiale, dont le dernier avatar fut une adaptation théâtrale par Dominique Roodthoof en mars 2005, au Théâtre de la Place de Liège. Le roman a été publié en 1990 chez POL, mais l'histoire de sa matière était déjà vieille de vingt ans au moment de sa publication. L'intrigue reste cependant la même durant toute l'évolution de l'œuvre – l'histoire d'un jeune garçon qui refuse d'aller à l'école – et nous installe *in medias res* dans les « voix du peuple », et par la sonorité de la parole déployée et par le milieu social dont sont issus les protagonistes. Voici pour rappel les quatre étapes de son histoire :

Inspirée par le romancier anglais Lewis Carroll, Duras entreprend dès 1971 la rédaction d'un conte pour enfants qui met en scène les désarrois du jeune élève Ernesto, qui ne veut pas aller à l'école parce qu'on n'y apprend que des choses qu'on ne sait pas. Le livre publié sous le titre *Ah Ernesto* dans la collection Harlin Quist ne connut aucun succès en France, mais Duras aimait ce texte tout comme les cinéastes Jean-Marie Straub et Danièle Huillet qui, sans autorisation, en tirèrent un court-métrage de 7 minutes en 1982.

* Maître de conférences au Frankreich-Zentrum de la Technische Universität de Berlin.

En rachâchant – tel est le titre de ce court-métrage qui constituait donc la deuxième étape dans l'évolution de l'intrigue et fut réalisé en noir et blanc ; il précédait la projection de *Pauline à la plage* d'Éric Rohmer et le plus petit dénominateur commun aux deux films est au moins la mise en scène d'un humour décapant et démasquant. *En rachâchant* met à mal le sacro-saint système scolaire français par le refus net d'un petit garçon d'aller à l'école, un garçon d'ailleurs bien plus averti que sa maîtresse d'école. La fidélité au texte et la mise en scène amoureuse de ce film purent finalement conquérir Duras qui décida de donner à un texte trop « innocent » à son goût une substance plus complexe en intégrant ses souvenirs de lectures bibliques dans les propos du protagoniste Ernesto.

Le projet reste encore en suspens et, avant que le roman qui nous intéresse ici n'aboutisse, Duras retravaille le scénario avec son fils, Jean Mascolo, et avec Jean-Marc Turine, ce qui donnera la troisième version du thème initial sous forme d'un film intitulé *Les Enfants* en 1984, année du grand succès de *L'Amant* et de l'obtention du Goncourt. Ce film est tourné dans la banlieue de Vitry, principalement dans une salle de classe et obtient même un petit prix lors de la Berlinale de 1985, alors que la presse française reste partagée, sinon réticente. « Film philosophique sans queue ni tête¹ » pour les uns, « burlesque désespéré et hilarant² » pour les autres, il n'y a que le journal *Le Matin* qui reconnaisse dans le film une « fable d'une mélancolie poignante et d'une lumineuse ironie³ », jugement qui s'applique parfaitement aussi au roman qui va suivre. Dans une note explicative en guise d'épilogue à *La Pluie d'été*, Duras affirme que « pendant des années, le film est resté pour moi la seule narration possible de l'histoire⁴ », comme si la parole et l'image de la banlieue et de ses habitants étaient incompatibles avec la lettre imprimée noire sur fond blanc d'une maison d'édition parisienne, comme si la pléthore du visuel conditionnait l'économie du mot.

Il faudra encore cinq ans à Duras avant que *La Pluie d'été* puisse trouver son public de lecteurs, et Duras, déjà fortement fragilisée physiquement et psychologiquement, ne l'achèvera qu'à la fin d'une cure de désintoxication suivie à l'Hôpital Laennec. L'empreinte de cette grave expérience physique qui l'amena jusqu'au seuil de la mort est inscrite dans le livre sous forme de dédicace :

-
1. Selon la critique du *Figaro*, citée d'après Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, « Folio », 2000, p. 805.
 2. Selon la critique de *Libération*, *ibid.*
 3. *Ibid.*
 4. Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, POL, 1990, p. 154. Toutes les citations suivantes proviennent de cette édition. Le titre du roman sera dans la suite abrégé par le sigle PE.

Marguerite Duras dédia *La Pluie d'été* au médecin qui lui avait sauvé sa vie en la faisant revenir du coma.

La fortune du roman est donc inséparablement liée au malheur de son auteur qui formulait ainsi son attachement quasi biologique à l'écriture (de ce livre) : « la pluie d'été c'est comme si j'étais jeune. Le plaisir fou, un peu hagar d'écrire, c'est ma vie privée⁵ ». C'est probablement pour la première et dernière fois dans l'œuvre durassienne que la soif d'écriture fait renaître un univers privé jeune et innocent qui vient supplanter la « maladie de la mort » vécue. Pour Julia Kristeva, toute la mélancolie de l'œuvre de celle qu'elle nomme la « femme-tristesse » – et surtout à partir de *Hiroshima mon amour* – trouve ses origines dans l'émerveillement psychique pour la mort et la douleur, formant tous deux « la toile d'araignée du texte⁶ », susceptible d'y capter le lecteur. Et Kristeva de demander, notamment à propos du roman *La Douleur* : « La douleur éprise de la mort serait-elle l'individuation suprême⁷ ? » Avec *La Pluie d'été*, Marguerite Duras, tout en restant attachée à un réalisme socio-historique qui s'annonçait dès *Un barrage contre le Pacifique* (1950) et en puisant à son fond personnel, outrepassa le moule de la « dépression féminine » où la critique se plaît communément à la ranger. Ici, Duras accède – pour déformer les propos de Julia Kristeva – à un « suprême individualisé » dans le quart monde d'une banlieue pourtant banale et banalisée.

L'expression de la « voix du peuple » dans le roman de Duras se situe sur un triple plan, social, linguistique et symbolique. C'est que cette « voix » passe d'abord par la simple énonciation orale propre aux divers personnages constituant le groupe mis en scène, pour ensuite gagner l'ensemble du discours narratif, tout en dépassant son registre de pur moyen d'expression sociolectal. Nous allons suivre ce processus qui fait d'une simple « voix du peuple » issue d'une banlieue mythifiée une parole qui s'autonomise en texte au point de se faire « écriture » et qui finit par accéder, au plan symbolique, au statut de parole sublimée jusqu'à se faire « livre » elle-même.

Mythe et réalité de la « casa »

La banlieue de Vitry-sur-Seine, où vit la famille Crespi, c'est-à-dire Emilio le père d'origine italienne, Hanka Lissovskaja, la mère aux mystérieuses origines

5. Laure Adler, *op. cit.*, p. 840.

6. Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 237.

7. *Ibid.*, p. 245.

russes, puis les enfants aînés Jeanne et Ernesto et leurs innombrables « brothers et sisters » tous nés à Vitry, n'a *a priori* rien perdu de son charme monstrueux : cette famille d'immigrés y côtoie d'autres familles d'immigrés, cette famille nombreuse y côtoie d'autres familles nombreuses. Tous y sont en situation précaire, munis d'une carte de séjour à titre provisoire et ne pouvant offrir aucune formation spécialisée. Tous basculent dans l'inéluctable : « une fois touché les allocations familiales, les parents allaient dans le centre-ville pour boire du beaujolais et du calvados » (p. 52), pour ensuite dessoûler pendant trois jours, enfermés dans une chambre. La « casa » des Crespi – une maison en ruine en attendant les HLM annoncées, mais jamais construites – sent la cuisine (les pommes de terre « sautées aux oignons », *PE*, p. 26) et l'humidité ; enfants et parents y sont entassés en deux pièces, coincées entre le palier et la cuisine pour laquelle au moins « Le Secours Catholique avait fait don de poêles à mazout en bon état » (*PE*, p. 11). L'autoroute et la Nationale 7 en constituent le décor panoramique, son horizon goudronné ne laissant deviner aucun au-delà.

L'état des lieux dressé par une voix impassible dessine au premier abord une représentation naturaliste de la vie populaire version *xx^e* siècle. Mais le souci de rendre un social « vrai » – et est-il besoin ici de rappeler que Marguerite Duras a fait de nombreux voyages à Vitry ? – à travers un document naturaliste à même de saisir la banlieue tentaculaire dans toute sa dimension sordide et inquiétante ne fut point à l'origine du projet. Dans son épilogue toujours, Duras affirme que Vitry, « c'est le lieu le moins littéraire que l'on puisse imaginer, [...] je l'ai donc inventé » (*PE*, p. 155). En somme, la romancière a fait choix de mettre en scène une des réalités les plus scandaleuses de notre époque : ce quart monde est hors circuit économique, hors circuit « national » et même hors circuit linguistique (et scolaire, comme on verra plus tard) et forme ainsi un monde presque improbable et sans repères. Mais, loin des poncifs, Duras évite tout traitement misérabiliste à son propos. Elle choisit de transfigurer ce monde jusqu'à le magnifier.

Car la cahute des Crespi est bien plus qu'une habitation d'indigents destinée à la démolition : elle forme une « casa » polyglotte, étrangère autant qu'étrange, dont les habitants viennent d'un ailleurs indécis, et dont les noms parfois se confondent. Hanka, la mère, appelée tantôt Natacha, tantôt Eugenia ou encore Ginetta ou Emilia par son mari (*PE*, p. 30-31, p. 67, p. 99, p. 100) sait faire des pommes de terres sautées à l'oignon, mais aussi un délicieux ragoût au paprika dont « elle ne savait plus de quel pays ça lui venait ». « Par quels pays, quel inconnu, était passée la mère [...] » (*PE*, p. 26) des sept enfants Crespi ? Et l'aîné Ernesto, qu'un vieux souvenir maternel baptise aussi « Vladimir »,

ou encore « Enrico » (*PE*, p. 101), sait depuis toujours, comme ses *brothers et sisters*, que sous le ciment (de l'autoroute) se cache la plage :

Ce qu'ils savaient surtout c'était qu'en bas de leur ville il y avait l'autoroute et aussi les trains. Qu'après les trains il y avait le fleuve. Que les trains longeaient le fleuve et que l'autoroute longeait le chemin des trains. Et que comme ça, s'il y avait eu une inondation, l'autoroute aurait fait un fleuve de plus.

(*PE*, p. 42)

Dans l'imaginaire enfantin, le bidonville de Vitry se dédouble : le Vitry de l'ici-bas, des « buildings » (*PE*, p. 42), de baraques abandonnées, de l'autoroute épouvantable en bas de la Seine et puis le Vitry rêvé de la « casa », de l'autoroute qui, tout aussi épouvantable, se confond avec la Seine pour inaugurer cette « plage de ciment noir » à dimension oxymorique. Comme pour aider à cette mystification d'une réalité trop proche, s'ajoutent la berceuse intitulée « La Neva » que la mère chante de sa mémoire trouée, chant sans paroles et sans origine apparente, qui devient la liturgie de tous les enfants d'immigrés des rues de Vitry (*PE*, p. 111), et le rire des enfants quand le père reprend le chant de la mère en faux russe, c'est-à-dire en imitation purement sonore de cette langue, sans pour autant donner sens aux mots prononcés et jusqu'à produire un galimatias de voix (*PE*, p. 70). Ainsi, la « casa » des Crespi transforme la banlieue terrifiante en son versant merveilleux, formant un véritable ailleurs, un non-lieu composé de ses habitants nomades où la vie affective « sans voix » du peuple d'immigrés supplante le bruissement des rues et des trains. Le Vitry démultiplié des Crespi est un espace sans foi ni lieu, une pure « atopie », dépourvue de centre comme de périphérie.

Replié ainsi dans son cocon, dans sa déréliction autarcique, le monde des Crespi bascule lorsque Ernesto décide au bout de dix jours de scolarisation d'abandonner son apprentissage à l'école et de rentrer à la « casa » La petite phrase d'Ernesto, qui éveille d'abord la « rigolade générale » (*PE*, p. 40) du quartier et suscite la honte de ses parents, va dans la suite perturber l'Institution scolaire et la France tout entière et être à l'origine d'un renversement total des valeurs du savoir et de l'acquisition de la connaissance. Dans un langage rudimentaire et propre à la famille, Ernesto essaie, tout en louvoyant, d'expliquer à sa mère les raisons de sa décision :

La mère : T'es pas un peu en avance pour revenir de l'école Ernesto ?

La mère attend. Ernesto se tait. Silence.

La mère : Tu voulais peut-être me dire quelque chose Ernesto, non ?

Lent à répondre, Ernesto.

Ernesto: Non (temps). Si

La mère: Ça peut arriver quelque chose à dire...

Ernesto: Ça peut, oui.

La mère: Je me disais aussi... tu vois...

Ernesto: Oui.

Silence.

La mère: Comme ça peut arriver aussi le contraire?

Ernesto: Ça peut aussi, oui.

Silence.

La mère: C'est comme tu veux Ernesto.

Ernesto: Oui.

Silence

La mère: C'est peut-être que c'que tu veux me dire tu peux pas me le dire...

Ernesto: C'est ça, je peux pas te l'dire... [...]

Et pour finalement avouer :

Ernesto: 'Man, je te dirai, m'man... M'man, je retournerai pas à l'école parce que à l'école on m'apprend des choses que je sais pas. Après ce serait dit. Ça serait fait. Voilà.

[...]

La mère: En voilà une bien bonne.

Ernesto: Ouais.

[...]

Ernesto: Tu comprends, ce que je t'ai dit, m'man.

[...]

La mère: C't-à-dire. Je peux pas dire comment je l'comprends... si c'est la bonne manière... mais quelque chose il m'semble que je l'comprends, quand même, oui.

(*PE*, p. 20-23)

Cette scène où Ernesto annonce à sa mère la grande décision qu'il a prise est représentative des scènes parlées du roman : courtes phrases rudimentaires, répétitions, sortes de didascalies et leitmotiv affectif dont les deux personnages ponctuent nombre de leurs phrases. Le récit quitte son cadre narratif pour laisser la place à la mise en scène théâtrale. Le mot ainsi libéré devient parole, mais parole encore fragile et accidentée, qui dénote ici non seulement des êtres frustes mais des êtres qui sont comme dans une stupéfaction butée. La connivence secrète entre mère et fils se fait jour : la mère venue d'un ailleurs inconnu soutient tendrement le fils dans ses sentiments inconnus ; elle fait encore figure

sinon d'autorité intellectuelle, au moins de repère affectif devant cet enfant de onze ans qui paraît en avoir vingt. Par moments, pensée et discours déraillent, comme si l'émotion de la chose révélée était trop forte ou bien encore que trop de choses interféraient dans des têtes où règne le désordre. Le duo rit à contre-temps, la mère appelle Ernesto Vladimir et confond son fils aîné avec le souvenir vague d'un amour perdu. Mais, en même temps, on dirait que chez les deux personnages, à même leur incohérence, agit une prescience des choses et des événements. Cela passe par l'exaltation qui porte mère et fils face à ce qui vient d'advenir :

La mère : C'est fou ce que le monde il est arriéré, des fois on sent combien... oh la la!

Ernesto : Oui, mais des fois, il l'est pas, arriéré... oh non, oh la la!

La mère, heureuse : C'est ça... des fois il est intelligent... oh la la...

Ernesto : Oh oui ! L'est à un point... il le sait même pas...

Silence. Ils épluchent. Ils sont calmés.

(*PE*, p. 23)

Ce bref débat sur l'intelligence ou non du « monde » concerne Ernesto de près. Car que sait-il d'un monde qu'il n'a guère fréquenté ? La petite phrase d'Ernesto fait le tour de Vitry, le tour de « son monde ». Aussitôt informé, l'instituteur reste d'abord désemparé, puis réagit comme un fonctionnaire modèle doit le faire : l'école est obligatoire pour chaque enfant, comment apprendre et comprendre autrement ? Et surtout des idées aussi abstraites et fondamentales que le bonheur, l'amour ou même la misère ? Le secret d'Ernesto est qu'il dispose d'une science infuse, il sait sans savoir, il apprend sans apprendre, surtout depuis qu'il a trouvé, dans l'appentis de leur maison voisine où les brothers et sisters aiment à se réfugier, « un livre épais recouvert de cuir noir dont une partie avait été brûlée » (*PE*, p. 13).

Face à l'interrogatoire de l'instituteur qui finit par être gagné par le parler d'Ernesto et qui s'incline devant l'énorme progrès de lecture et de connaissance du petit grand garçon qui vit dans le dénuement, ce dernier ne peut qu'affirmer : « Eh bien, j'ai ouvert ce livre et puis j'ai lu... » (*PE*, p. 105). Simplement. Normalement. La docte ignorance du garçon se nourrit d'un méli-mélo savant de formules chimiques, de mathématiques exponentielles et de philosophie allemande, si bien que rapidement des journalistes du monde entier accourent pour admirer son savoir. Dans le même ordre d'idées, ses brothers et sisters apprennent à lire au « Prisu » du coin, accroupis en bas des étagères, pour autant que le vendeur veuille bien leur donner des « alboums » à déchiffrer. Simplement. Normalement. Il n'y a pas de quoi s'étonner.

Il est légitime de reconnaître dans le livre brûlé dont s’empare le jeune héros une représentation de l’Écriture Sainte et l’on sait que Marguerite Duras a attentivement lu le livre de l’Ecclésiaste – ou Qohélet – de l’Ancien Testament. L’auteur historique de l’Ecclésiaste reste obscur : il se désigne lui-même comme « fils de David, roi à Jérusalem » (Ecc 1, 1) et l’on peut tout juste dire qu’il prétend descendre du roi Salomon. Il s’inscrit dans le courant de la sagesse d’Israël, une science de la nature avant la lettre, qui préconise l’approbation de l’ordre du monde, des relations sociales et du comportement que cautionne la solidarité du peuple, tout en blâmant l’idolâtrie et le culte personnalisé. Parce que cette sagesse représente un idéal pédagogique, elle s’exprime surtout en formules littéraires ou artistiques (telles que sentences, chants, proverbes ou poèmes). Qohélet, ce qui en hébreu veut dire « représentant de l’assemblée, voix du public ou du peuple », désarçonne ses lecteurs, parce que ses réflexions partent dans tous les sens à l’intérieur de son réquisitoire contre la sagesse orthodoxe. Souvent on s’est interrogé sur l’origine sociale de cet auteur fictif : tantôt on l’a rangé dans une classe dominante et intellectuelle, faisant de lui un précurseur de l’intellectuel privilégié et sceptique ; tantôt on l’a cru d’origine modeste, provenant d’un monde en pleine croissance commerciale et administrative. Il semble en tout cas avoir acquis une culture universelle, presque « internationale ». Dans les poèmes admirables de l’Ecclésiaste, une seule interrogation revient : qu’en est-il au juste de la condition de l’homme, objet de tant de commentaires et de tant de mises en scène ? Et ce même Ecclésiaste de répondre par cette formule devenue trop célèbre : « Tout est vanité et poursuite du vent » (Ecc. 1, 14 et *passim*). Duras intègre ces paroles à son texte, en fait les mots du protagoniste qui finit par reconnaître : « j’ai surpassé en intelligence tous les rois d’Israël » (*PE*, p. 115).

Un savoir inhérent – « la sagesse d’Ernesto »

De même qu’Ernesto apprend sans apprendre, il comprend sans comprendre, en dehors de tout principe épistémologique. À travers les paroles de l’Ecclésiaste, il initie ses jeunes brothers et sisters à la « vanité des vanités », cette belle formule biblique selon laquelle il est vain de parler, de penser et d’agir, si l’on n’accède pas à la maturité en se fondant sur l’expérience du monde réel. Mais comment comprendre la notion même de « connaissance » ? Comment expliquer l’intelligence du Roi d’Israël qui, dans sa lucidité dérangeante, dénonce la sagesse officielle et l’enseignement bon enfant ? Ernesto a recours à la métaphore du vent qui file à travers le texte de Duras comme il le fait à travers celui de Ecclésiaste :

Ernesto avait dit que le vent c'était encore quelque chose d'autre qui s'appelait la connaissance. Que la connaissance c'était aussi le vent, aussi bien celui qui s'engouffrait dans l'autoroute que celui qui traversait l'esprit.

(PE, p. 58)

On l'aura compris : à science infuse, science confuse. Mais *a priori* n'est-ce pas que toute définition de « connaissance » n'est qu'arbitraire, à savoir signe de connivence ou convention de langage, donc vanité, comme le plus petit des brothers l'illustre de manière vigoureuse et décapante :

Un grand brother avait demandé comment c'était représenté la connaissance, par quel dessin. Ernesto dit : On ne peut pas faire le dessin. Parce que c'est comme le vent qui ne s'arrête pas. Un vent qu'on ne peut pas attraper, qui ne s'arrête pas, un vent de mots, de poussière, on ne peut pas le représenter, ni l'écrire, ni dessiner. [...] Il y en a beaucoup de ça, demande un très petit brother. Pas mal, dit Ernesto, c'est ce qu'on croit, mais on se trompe. Il y a combien, demande le petit brother. Zéro et compagnie, dit Ernesto. Le tout petit brother est fâché. Il dit que lui aussi a une connaissance, c'est une petite fille de Vitry, elle est noire, elle vient de l'Africa. Elle s'appelle Administrative Adeline.

(PE, p. 58)

Toute connaissance et toute sagesse ne semblent donc appartenir qu'à celui qui les découvre, qui les invente, qui les dit. Le scepticisme scientifique exprimé dans le livre de l'Écclésiaste se trouve transposé presque mot à mot dans le texte de Duras, sous une forme tout à la fois littérale et déterritorialisée. Pour inventer la vie remplie de contrastes et de mystères et lui rendre justice, surtout dans la misère, il ne faut pas se confiner dans l'illusion d'un ordre exemplaire et archétypal, mais lui imposer son altérité par une manœuvre qui tient de la sédition : d'où la rébellion du plus petit brother. La sagesse traditionnelle impose un ordre à la vie, dont la clé lui échappe : à l'inverse, la sagesse d'Ernesto ne connaît ni ordre, ni *doxa*, elle prend forme dans son devenir, à même son mouvement.

L'enfant du roi dans un monde maudit

Mais le Livre de l'Écclésiaste n'invite pas seulement à repenser une sagesse orthodoxe et devenue pour le moins obsolète. Il rappelle surtout que la vie est composée de temps et de contretemps : d'une part, le temps de travail et, d'autre part, le temps inverse où l'homme doit passer à la joie de l'œuvre, à la

consommation du fruit de son travail, à la célébration gratuite de ce partage joyeux rappelant que la vie est don. Cette idée biblique contient en germe celle que Bataille exprimait dans ses travaux sur une possible théorie anti-économique et dont Duras fut une lectrice ardente. On peut supposer que *La Part maudite* de Bataille⁸ a laissé des traces dans la conception de *La Pluie d'été*. Pour Bataille, la pratique du *potlatch*, ce don à caractère à la fois sacré et ambigu, qui suscite dans les populations primitives le défi du contre-don et donc de la surenchère, fit office de véritable paradigme dans ses réflexions sur la nécessité de dilapider dans les systèmes capitalistes modernes. L'idée fondamentale de sa théorie « anti-économique » part de la conception selon laquelle, tout comme dans les tribus primitives, toutes les sociétés qui ont survécu n'ont pu le faire que grâce au principe de la dépense festive et presque ritualisée de leurs surcroûts de production et de leurs richesses, toutes relatives, bien évidemment. Elles ont établi un *modus vivendi* entre le travail de subsistance et la fête de l'auto-dilapidation en attribuant à la pure dépense la primauté sur la production. Les dons du *potlatch* ne représentent pas un sacrifice, mais « la forme complémentaire d'une institution dont le sens est de retirer à la consommation productive⁹ ».

L'exigence d'une dépense excessive dans les conditions de production les plus misérables est fondée sur un besoin de luxe naturel, inné à l'homme, aussi insensé que cela puisse paraître à la raison et à l'esprit calculateur. « On pourrait même dire », estime Bataille, « que le *potlatch* est la manifestation spécifique, la forme significative du luxe¹⁰ ». Or, pour Bataille encore, la société capitaliste n'a réussi à faire de la dépense qu'une grossière contrefaçon, à l'intérieur de laquelle les gestes généreux du don et du contre-don sont devenus pure dérision. Et d'ajouter ceci qui a dû faire écho dans l'esprit de Marguerite Duras : « Le véritable luxe et le profond *potlatch* de notre temps revient au misérable, s'entend à celui qui s'étend sur la terre et méprise. Un luxe authentique exige le mépris achevé des richesses, la sombre indifférence de qui refuse le travail et fait de sa vie, d'une part une splendeur infiniment ruinée, d'autre part une insulte silencieuse au mensonge laborieux des riches¹¹. »

C'est depuis cette « splendeur ruinée » que se fait entendre la voix d'Ernesto. Mais ce qu'elle insulte, ce ne sont pas les impostures de la société de consommation mais celle d'une culture de masse qui ne fait plus de place à la créativité

8. Le Seuil, coll. « Points », 1971 (1967).

9. *Ibid.*, p. 122.

10. *Ibid.*, p. 123.

11. *Ibid.*, p. 123.

populaire et encore moins aux formes de l'initiation contre-institutionnelle au savoir et à la sagesse telle qu'Ernesto les pratique. La critique à laquelle ce dernier se livre, en référence au Livre de l'Ecclésiaste, de la connaissance inculquée et non pas acquise spontanément traduit l'acrimonie culturelle des classes déshéritées qui n'ont même plus accès au savoir de la *doxa*. Le Livre brûlé d'Ernesto, qui lui dicte son savoir sans qu'il fasse effort, qu'il déchiffre sans jamais avoir appris à lire, qui lui transmet toutes les capacités du monde à la façon du vent qui traverse l'esprit ou qui frôle la plage du ciment noir de l'autoroute est le livre dilapidé, le livre d'une profusion de tous les savoirs du monde, en même temps que la sagesse incorporée. Ce livre vaut donc comme «voix du peuple», de ce très pauvre peuple quart-mondisé, qui se tient aux confins de la société, aux marges des capitales. Généreusement, dans un geste renouvelé du *potlatch*, Ernesto en fait don à l'humanité, en détruisant et en laissant derrière lui les vérités reçues d'un monde aliéné et maudit. Ce Grand Livre – que ce soit l'Écriture Sainte ou tout autre écriture devenue «criture¹²», pourvue qu'elle soit démarquée d'un ordre codifié du langage – équivaut à une dissipation généreuse de la parole, derrière laquelle se profile l'utopie d'une nouvelle condition humaine, issue de l'héritier d'une Slave et d'un Italien perdus dans la banlieue de Vitry-sur-Seine.

Génie dépositaire de la mémoire du monde, Ernesto démasque la contrefaçon culturelle des tenants de l'ordre et propose une autre vérité : celle du luxe de la misère, du profond *potlatch*, du livre qui se lit sans qu'on le lise. Le secret de la sagesse d'Ernesto est d'accueillir les dons du monde (et de la divinité?) dans son quotidien impécunieux au lieu de vouloir les canaliser sous forme de biens (économiques, symboliques) ou de grande théorie universelle. Le secret d'Ernesto est encore que, dans son livre, c'est la voix du peuple qui se fait entendre.

12. Voir *PE*, p. 25 et *passim* : la mère d'Ernesto désigne ainsi les signes que les brothers et sisters déchiffrent dans les «alboums» du Prisu, alors qu'ils n'ont pas (encore) appris à lire. La «criture» dans le livre – telle que la mère la conçoit – pourrait donc être traduite comme la (ou une) voix orale, confuse et non codée de l'enfant prodige qui enseigne la sagesse suprême et qui abolit tout arbitraire du signe.

« C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue » : Annie Ernaux et la langue populaire

ROSELYNE WALLER*

ANNIE ERNAUX se définit comme une « émigrée de l'intérieur ». Issue du monde des dominés (de parents devenus épiciers-cafetiers) elle est passée « par effraction » dans le monde des dominants, et elle fait de cette « déchirure sociale et culturelle » le centre de son œuvre¹. La posture de transfuge social est doublement schizophrénique ; d'une part celui-ci renie sa culture d'origine, qui résiste ; d'autre part la culture d'adoption le fascine, et l'irrite. Le milieu d'accueil le dépouille. A. Ernaux évoque « l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée » (*La Place* [P], p. 100²) ; le milieu d'origine qui le pousse à s'élever le déstabilise par une injonction paradoxale intenable : deviens et ne deviens pas différent. Le déclassé ne peut être que *déplacé*³. A. Ernaux explore le passage d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre et le partage qu'il implique. Même si « les classes populaires ne parlent pas, elles sont parlées » (Bourdieu), qu'elles le soient par un écrivain « fille du

* Maître de conférences à l'IUFM d'Alsace.

1. Le sociologue G. Mauger la considère comme « une intellectuelle organique de la migration de classe » au sens de Gramsci : « Les “intellectuels organiques” d'un groupe ou d'une classe sont ceux qui s'en font les porte parole, expriment sa vision du monde et contribuent à faire le groupe en la diffusant » (« Annie Ernaux, “ethnologue organique” de la migration de classe » dans *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Presses de l'Université d'Artois, 2004).
2. Les citations des œuvres d'A. Ernaux renvoient à l'édition en collection « Folio », sauf *Passion Simple* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (Gallimard, « NRF »).
3. Voir le titre *La Place*.

peuple» qui interroge sa langue, est d'un intérêt particulier. Loin de tout exotisme social ou langagier ses textes scrutent la part décisive de la langue dans la constitution d'une identité de transition.

La langue populaire apparaît d'abord comme une entrave et se détacher d'elle est le corollaire de la trajectoire sociale visée : un virulent rejet domine dans les premiers ouvrages (*Les Armoires vides* [AV], *Ce qu'ils disent ou rien* [CQR], *La Femme gelée* [FG]). Mais le fracassant déni de l'auteur cédera la place à un regard corrigé sur une langue à laquelle elle demeure attachée et qu'elle s'efforce de comprendre dans son œuvre. Le mot qui me semble caractériser au plus près son attitude est qu'elle balance : elle balance sa langue, au sens familier où elle la « jette » et aussi la trahit ; et elle balance à propos de sa langue : elle s'en éloigne puis la rejoint. L'écrivain se fait le porte-voix de son milieu, et restaure dans l'écriture un lien avec la langue d'origine. Enfin l'auteur intègre la voix du peuple dans son style et sa voix de manière biaisée, par une transmutation de nature littéraire, une pratique et une conception singulières de la littérature.

*

Les deux premiers romans, à forte teneur autobiographique, témoignent du pouvoir classant de la langue – la dévalorisation de la langue populaire impliquant celle du milieu qui la parle.

Dans le cas de Denise Lesur (AV) ou d'Anne (CQR) – ou de l'auteur – le désir d'ascension sociale des parents pour leur fille prend appui sur sa réussite scolaire. Or cette fille découvre à l'école une autre langue :

Pire qu'une langue étrangère, on ne comprend rien en turc en allemand, c'est tout de suite fait, on est tranquilles. Là, je comprenais à peu près tout ce qu'elle disait la maîtresse, mais je n'aurais pas pu le trouver toute seule, mes parents non plus. (AV, p. 53)

Dès lors, l'enfant se partagera entre deux langues, l'une pour l'école et l'intellect, l'autre pour la maison et le concret. Elle s'approprie les mots nouveaux, fascinants :

Langage bizarre, délicat, sans épaisseur, bien rangé et qui prononcé sonne faux chez moi. [...] C'est pour ça que je n'employais mes nouveaux mots que pour écrire, je leur restituais leur seule forme possible pour moi. Dans la bouche, je n'y arrivais pas. [...] Je porte en moi deux langages, les petits points noirs des livres, les sauterelles folles et gracieuses, à côté des paroles grasses, grosses, bien

appuyées, qui s'enfoncent dans le ventre, dans la tête [...] « Le père, excédé, morigéna son fils », dit la grammaire, c'est sans importance, mais « la sale carne a encore épignolé le fromage des clients! » et la boutique s'assombrit, ma mère hurle... (AV, p. 77)

Mais la conciliation fait long feu, l'école devient le lieu de humiliation : le langage de la maison et son univers sont disqualifiés ; l'enfant se fait corriger à l'école pour son français, mais aussi ses manières. Elle rectifiera donc la langue de ses parents suivant les critères scolaires, signe d'un regard nouveau sur eux : « Puisque la maîtresse me "reprenait", plus tard j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que "se parterrer" ou "quart moins d'onze heures" n'existaient pas. » (P, p. 58.)

La langue pratiquée par la famille, les clients de l'épicerie et du café oscille entre l'excès et le manque. Elle se répand en criaileries, forfanteries et engueulades qui renvoient à une brutalité plus générale, mais par ailleurs elle est lacunaire : jamais de discussions suivies, peu de mots pour les sentiments, mutisme servile devant les gens haut placés. La voix populaire, qui ressasse à l'infini, s'inscrit tout entière entre parler pour ne rien dire et n'avoir rien à dire ; elle véhicule dans ses expressions toutes faites des préoccupations sans grandeur, des rêves stéréotypés, une morale de « Veillée des chaumières », un conformisme des idées et des comportements, bref une vision du monde figée et étriquée. La fillette comprend que si la langue de l'école est celle du bien et du beau, celle des parents est celle du laid, du vide culturel : « j'avais appris à comparer, il y avait les gens bien et les autres » ; ceux-là « ont la parole facile, n'importe où, n'importe comment » (AV, p. 95-96). Elle voit sa famille « avec le regard de l'école privée » : « eux, moches, minables, péquenots » (AV, p. 14), elle se met à les ignorer, à les haïr même avec la hantise de leur ressembler : elle bascule, c'est pour elle désormais « l'univers retourné » (P, p. 71).

L'adolescente ignore les fondements sociaux de l'écart culturel qu'elle attribue à une différence de nature. Pour s'arracher à cette nature, elle doit perdre tout langage commun avec ses parents, puisque l'indignité originelle s'y trahit :

Toutes les humiliations, je les mets sur leur compte, ils ne m'ont rien appris, c'est à cause d'eux qu'on s'est moqué de moi. Leurs mots dont on dit qu'ils sont l'incorrection même, « incorrect », « familier », « bas », mademoiselle Lesur ne saviez-vous pas que cela ne se dit pas ? La faute, c'est leur langage à eux, malgré mes précautions, ma barrière entre l'école et la maison, il finit par traverser, se glisser dans un devoir, une réponse. [...] Je les haïssais d'autant plus, mes parents... (AV, p. 115)

À la question rituelle: «t'as perdu ta langue?», elle ne peut que répondre: «c'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue» (*CQR*, p. 146); «c'est une langue étrangère qu'ils parlent. My mother is dirty, mad, they are pigs» (*AV*, p. 114).

Cette situation implique un insupportable clivage:

J'ai été coupée en deux, c'est ça [...] Le cul entre deux chaises, ça pousse à la haine, il fallait bien choisir. Même si je voulais, je ne pourrais plus parler comme eux c'est trop tard. «On aurait été davantage heureux si elle avait pas continué ses études» qu'il a dit un jour. Moi aussi peut-être. (*AV*, p. 181)

elle engendre une culpabilité («Ce sont mes parents qui n'ont pas eu de chance de m'avoir.[...] je me haïssais moi-même», *AV*); et elle provoque une souffrance à proprement parler innommable: «Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé.» (*P*, p. 20)

L'adolescente est déchirée entre honte d'eux et honte de soi: «Je leur suis montée dessus, ils triment au comptoir et je les méprise» (*AV*, p. 164) – ce que l'auteur appellera plus tard sa trahison.

Pourtant, face au dénigrement rageur de la langue et de la culture populaires s'impose (dès les premiers ouvrages) le bonheur de l'enfance; et, à partir de *La Place* et même de *La Femme gelée*, l'auteur se reprend, les réhabilite.

L'enfant a baigné avec délices dans les voix populaires, sensible au fond musical permanent que constituent les voix des hommes au café, les récits des femmes dans l'épicerie. Elle se cache sous le comptoir où elle goûte avec le même appétit mots et nourriture:

Brouhaha de voix, effluves du saint-paulin [...] Conversation devenue chuchotante [...] Je sais, elles vont dévider une longue histoire pleine d'horreurs insoupçonnées [...] Je grappille des morceaux de sucre dans un paquet crevé qui traîne par terre [...] J'attends la suite, le souffle court. (*AV*, p. 29)

Dans sa cachette elle s'essaie à reconstituer des «bribes de l'histoire [qui] n'arrivent pas à se coller» – annonçant son entreprise d'écriture ultérieure.

Mais domine la voix de la mère, «la femme blanche dont la voix résonne en moi, qui m'enveloppe» (*FG*, p. 15):

Sa voix, les jours de gueuleton, je m'endormais contre sa poitrine, j'entendais les mots se former, ça grondait, comme si j'étais née de cette voix (*CQR*, p. 129).

Comme si le souffle de la mère animait le monde: «La voix puissante de ma mère me livrait les secrets de la vie en mots touffus et noirs» (*AV*, p. 27). Sa voix représente dans la famille la loi, l'autorité; c'est elle qui pousse sa fille

à réussir (« S'élever pour elle, c'était d'abord apprendre », *Une femme* [F], p. 57), lui insuffle son plaisir de lire, d'essayer des mots nouveaux – elle aurait aimé écrire un roman. C'est cette voix qui, à la mort de la mère, cristallise la perte : « Je n'entendrai plus sa voix [...] J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue » (F, p. 106). La revalorisation du père passe par un autre regard sur son langage. Sa fidélité à la langue populaire, d'abord sentie comme rétrograde, est réinterprétée comme attachement à sa culture. Sa « peur indicible du mot de travers » (P, p. 57) devant les gens bien relève non de la servilité mais de la « violence symbolique » (Bourdieu) des rapports sociaux ; limiter la conversation avec les hauts placés c'est « percevoir notre infériorité et la refuser en la cachant le mieux possible. » (P, p. 54).

D'une manière générale, la réorientation qui autorise l'exaltation des voix populaires relève d'une maturation de l'écrivain, de la conscience que l'homme est un produit social et langagier, de la volonté de comprendre comment opèrent les déterminations culturelles ; le regard est devenu critique sur le milieu d'adoption dont apparaissent le conformisme et surtout la vanité du langage, d'abord séduisant. L'auteur peut encore « sauver de l'effacement » (*L'Écriture comme un couteau* [EC]⁴, p. 123) le monde de ses parents abandonné au seuil du milieu bourgeois en s'en faisant « l'archiviste ». Elle écrira l'histoire de ceux dont elle avait pensé qu'ils n'en avaient pas (« nous ne sommes pas des personnages de roman, c'est assez visible, et il ne m'arrive rien », *CQR*, p. 64). Elle fera entrer dans la littérature la culture des dominés, convaincue qu'« il n'y a pas de vérité inférieure » (*L'Événement*, p. 58), qu'« Il n'y a pas de sous-hommes » (slogan anonyme relevé dans *Journal du dehors*, p. 30).

Restituer le monde de l'origine exige de scruter sa langue, pour qui considère le langage comme un rapport au monde, en fait « notre manière d'exister dans l'univers » (P. Auster, cité dans l'exergue de *La Honte*). Or ceci ne peut se faire qu'avec la langue adoptée, « système de mots de passe pour entrer dans un autre milieu » (AV, p. 78), « la langue de l'ennemi » selon Genet (cité dans l'épigraphe de *La Place*). Choissant les études littéraires, A. Ernaux en a fait instrument de sa réussite – mais aussi de sa trahison, comme le souligne dans *La Place* le rapprochement entre les épreuves pratiques du Capes, validation de la voix professorale, et l'extinction de la voix du père mort peu après, comme si celle-ci était annulée par celle-là. C'est pour cette raison même qu'il fallait écrire, et réinvestir la langue d'emprunt, retourner la langue de l'ennemi contre l'ennemi

4. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Gallimard, 2003.

(Genet), non pas en le mettant sur la sellette, mais en faisant de la culture populaire un matériau littéraire, en réparant le rejet par une écriture qui soit un « don reversé » (*Passion Simple*, p. 77).

Pour reconstituer la réalité passée, A. Ernaux doit revoir les images, réentendre les voix : « retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde autour » (*La Honte* [H], p. 37). Les mots du peuple (« l'argent on la gagne », *AV*, p. 25 ; « On était heureux quand même, il fallait bien », *P*, p. 28) sont tramés dans les textes, comme enchâssés par des guillemets, des italiques ou des parenthèses explicatives, mais en dehors de tout dialogue et de tout pittoresque langagier. Ils sont l'inscription fugace d'une voix populaire dans le texte, nécessaires pour pointer la force hiérarchisante du langage, cerner la vérité d'un être ou d'une classe sociale :

Ces mots disent, peignent [une] façon d'exister, en sont la preuve. (*EC*, p. 130)
je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. [...] Simplement parce que ces phrases et ces mots disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. (*P*, p. 41)

C'est sans doute ce qui fait leur charge affective indestructible : « J'écris de la manière la plus neutre possible, mais certaines expressions [...] n'arrivent pas à l'être pour moi » (*F*, p. 62). Les mots du peuple sont parfois d'une vérité foudroyante pour l'auteur ; ainsi du mot « ambition » : « En normand « ambition » signifie la douleur d'être séparé, un chien peut mourir d'ambition » (*F*, p. 25). Ils disent l'essentiel : pour son père la culture est toujours référée au travail de la terre, et de sa fille il ne dit jamais qu'elle travaille mais qu'elle apprend bien. L'auteur égrène les formules qu'elle a apprises de ses parents et partagées : « puisque nous vivons dans le même usage du monde. Celui que définissent les gestes pour s'asseoir, rire, se saisir des objets, les mots qui prescrivent ce qu'il faut faire de son corps et des choses » (*H*, p. 58).

Le déchiffrement de ces détails s'impose à moi maintenant avec d'autant plus de nécessité que je les ai refoulés, sûre de leur insignifiance. Seule une mémoire humiliée avait pu me les faire conserver. Je me suis pliée au désir du monde où je vis, qui s'efforce de vous faire oublier les souvenirs du monde d'en bas comme si c'était quelque chose de mauvais goût. (*P*, p. 65)

Elle affirme « sentir maintenant la force des phrases ordinaires, des clichés même. » (*F*, p. 21) Dans *Journal du dehors* ou *La Vie extérieure* elle restitue, dans une lecture aiguisée des rapports sociaux, les voix populaires témoignant d'une langue et d'une culture encore vivantes et ressuscitant son passé, comme

cette expression d'une femme qui chez le boucher demande « un bifteck pour un homme » (*F*, p. 16).

Dans sa démarche, elle vise une « littérature d'effraction » qui fasse exploser « le refoulé social », elle affiche son « désir de bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales en écrivant de manière identique sur des « objets » considérés comme indignes de la littérature, par exemple les supermarchés, le RER, l'avortement, et sur d'autres, plus « nobles [...] en les associant » (*EC*, p. 81). Il ne s'agit pas avant tout de mettre en évidence la force oppressive de la parole dominante, mais d'affirmer la puissance de la parole populaire. La futilité froufroutante de sa belle-mère est exécutée en quelques lignes dans *La Femme gelée*, alors que se déroule sans frein l'hommage aux femmes hors normes de sa famille et particulièrement à la mère « si peu féminine ». Écrivant sur elle qui aurait aimé écrire, elle la fait entrer « dans le monde dominants des mots et des idées où, selon son désir, [elle est] passée » (*F*, p. 106), reprenant ses mots dans un titre, « Je ne suis pas sortie de ma nuit ».

À l'issue d'un cheminement complexe, A. Ernaux en est venue à considérer l'écriture comme un acte politique, pouvant « contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant » ; dans son cas : « écrire était ce que je pouvais faire de mieux comme acte politique, eu égard à ma situation de transfuge de classe » (*EC*, p. 74). Elle dispose d'une expérience qui n'est pas celle d'un discours politique (des opinions politiques, « il n'en faut pas dans le commerce » ! *P*, p. 36) mais d'« une immersion dans la réalité sociale au quotidien, sur le plan économique, culturel, alimentaire » (*EC*, p. 67). C'est ce vécu qu'elle décrypte sans l'idéaliser, se tenant sur une « voie étroite, en écrivant, entre la réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur, et la dénonciation de l'aliénation qui l'accompagne » (*P*, p. 49).

*

Mais c'est aussi sa voix d'écrivain qu'elle pense : au delà du leitmotiv, elle intègre la langue originelle perdue, qui passe dans l'économie (au double sens du terme) de son écriture. La voix populaire est reprise dans des pratiques de transformation littéraire qui relèvent du mimétisme, de la chambre d'échos. Si certains titres la restituent directement : « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », *Ce qu'ils disent ou rien* (substitué à l'intitulé refusé par Gallimard : *Tu n'as rien à dire que tu ne parles pas*), le ressassement qui lui est propre est transposé dans le retour des thèmes avec leurs variations : l'enfance, l'épicerie-café, l'école privée, l'adolescence déchirée, les figures parentales... Par ailleurs la régularité du double textuel me semble relever d'une translation analogue : le père est au centre de *La Place* et

de *La Honte*; la mère d'*Une femme* et de «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*»; l'avortement fournit son cadre aux *Armoires vides* et son sujet à *L'Événement*; *Passion simple* est doublé par *Se perdre*, comme *Journal du dehors* par *La Vie extérieure*. La démythification de la clôture de l'œuvre, la conviction que «l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre» (*Je ne suis pas sortie...*, p. 12) sont toujours à bousculer fondent en théorie le processus de la récidive.

Dans les deux premiers romans la narratrice use de traits lexicaux et syntaxiques propres aux «langages illégitimes», mais surtout la violence du style, son absence de mesure transmuient un parler populaire caractérisé par les éclats de voix et l'emportement; la parole sans frein est restituée par la logorrhée, le flux répétitif des pensées du personnage, et par la transcription d'une seule coulée, sans chapitres, quasiment sans arrêts. De même et autrement, l'écriture sèche, dépouillée, taciturne, qui s'impose à partir de *La Place* prend en compte l'autre versant de la parole populaire, son laconisme.

Mais elle est surtout le fruit d'une réflexion théorique. Après les deux premiers romans, A. Ernaux se refuse à la retranscription naturaliste, populiste ou misérabiliste de la langue populaire :

On peut évoquer la mort et la maladie des parents sous une forme pathétique et euphémisée, allusive. On peut parler de la culture populaire de façon populiste, de la passion avec lyrisme, etc... Tout cela a été fait [...] Mais en cherchant la manière la plus juste, correspondant le plus à ce que je sens, pour «traiter mon sujet», j'ai été amenée de plus en plus à chercher des formes nouvelles, surtout à partir de *La Place*. (*EC*, p. 52)

Elle crée un style éliminant toute effusion rhétorique ou pathétique, tout lyrisme ou sentimentalisme, tout effet de joliesse. Car «Prendre d'abord le parti de l'art» (*P*, p. 21) et du beau langage serait une trahison des siens: quand elle leur écrivait, «ils auraient ressenti toute recherche de style comme une manière de les tenir à distance» (*P*, p. 81); évoquant son père, elle constate: «l'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles» (*P*, p. 21). Cette écriture de la concision et de la litote est à proprement parler lapidaire; elle témoigne de la persistance en elle «de la langue matérielle d'alors»: «Les mots que je retrouve sont opaques, des pierres impossibles à bouger [...] Des tables de la loi» (*H*, p. 73). Elle a le sentiment d'importer dans la littérature «quelque chose de dur»: «mon imaginaire des mots [...], c'est la pierre et le couteau». L'écriture «coupante», d'une violence «comprimée à l'extrême» (*EC*, p. 90) doit restituer la force de la langue originelle concrète au travers de la langue élaborée acquise.

L'écriture blanche (au sens de Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*), qui n'est peut-être pas sans rapport avec la mère, prénommée Blanche (comme elle) est incisive, dense, et crue. Elle refuse ironie et dérision instaurant une connivence avec le lecteur contre ce qui est décrit, mais elle laisse une place pour la respiration, la réflexion, l'émotion (toujours corsetée), le non-dit, dans ses nombreux espaces interstitiels, ses blancs. L'ascèse des moyens a entraîné certains critiques à parler à son propos d'« aridité conquise », de « conquête de la monodie⁵ », tandis que d'autres seraient enclins à rapporter sa pratique littérairement minimaliste des listes et des inventaires au métier d'épicier !

C'est dans une écriture hétérogène, une voix « rapiécée⁶ », composite et épurée à la fois, que se préserve obliquement la langue populaire. L'hybridité se retrouve dans une ambiguïté générique qui s'élabore dans la permanence d'une écriture du « je », ainsi perçu :

le « je », avant tout, c'est une voix, alors que le « il » et le « elle » sont, créent des personnages. La voix peut avoir toutes sortes de tonalités [...] Je n'ai effectivement pas la même voix dans *Les Armoires vides* et dans *L'Événement*. Le changement se produit avec *La Place*. Pas seulement celui de la voix, mais celui de la posture entière de l'acte d'écrire. (*EC*, p. 30-31)

L'auteur rejette alors le roman, *ie* un « récit qui produirait une réalité au lieu de la chercher ». Elle veut retrouver des lois, des rites, de mettre au jour des langages : « Me servir de ces mots, dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour décomposer et remonter » (*H*, p. 40). Ce travail d'analyse, de montage se situe aux confins de la littérature : « je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature ». Pourtant l'entreprise reste de nature littéraire, « puisqu'il s'agit de chercher une vérité [...] qui ne peut être atteinte que par des mots » (*F*, p. 23)⁷.

La visée de ce travail n'est pas la recherche narcissique d'une identité psychique, mais celle d'une identification sociale et culturelle pour laquelle l'expérience du « je » est convoquée, dans la mesure où ce « je » est « traversé » par l'expérience des autres. La dénomination d'autobiographie est donc inadéquate pour les textes d'A. Ernaux, il lui importe de mettre à jour un « je » collectif, qui aussi bien est le sien. L'écrit, à partir du témoignage personnel

5. Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun, *Nouveaux territoires romanesques*, « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », Éditions sociales, Messidor, 1990, p. 66.

6. Denis Fernandez-Recatala, *Annie Ernaux*, 1994, p. 38.

7. Un colloque récent (Presses de l'Université d'Artois, 2004) a pris pour objet, avec son assentiment : « Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux ».

et dans une démarche de distance objectivante et de « transsubstantiation » (*EC*, p. 112), explore l'intime et le social d'un même mouvement, et tend à l'impersonnel et à l'universel. A. Ernaux forge pour elle le terme générique hétéroclite d'auto-socio-biographie. Elle se réclame à la fois de la littérature, de l'histoire, de la sociologie et surtout de l'ethnologie : « Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire » (*F*, p. 23).

La voix seconde qui s'inscrit dans ses textes à travers le métadiscours de l'auteur (les commentaires sur des questions d'écriture) ou l'usage des italiques et capitales, va dans le même sens que le métissage générique : ils me semblent accomplir la transformation, au sens de changement en littérature, de la culture mêlée, de la langue bifide, du langage double : le composite conserve dans la voix auctoriale la voix du peuple comme marque de fabrique.

*

L'irréparable de la perte (de la culture et de la langue populaires) et de la culpabilité fondée sur la trahison nourrit un rapport sans fin à l'écriture. En effet la réparation, par le détournement de la langue de l'ennemi, n'est jamais acquise ; elle ne débouche sur aucune délivrance définitive. Pour plagier les ouvrières de Daewoo parlant à François Bon, l'auteur ne pourra jamais « tourner la page », parce qu'elle est sur la page avec les voix qui l'habitent. L'écriture ne liquide pas, elle est au contraire, selon A. Ernaux, « le lieu de l'indépassable » (*EC*, p. 151). L'entreprise de désaliénation ne vise pas à l'anéantissement de l'autre en soi ; l'altération de la voix dit et préserve l'altérité (l'autre langue) tout en la jouant et déjouant dans le *continuum* de l'écriture.

Une écriture de l'inquiétude, aux divers sens du terme, s'évertue à reprendre, à l'inverse peut-être de la manière dont l'enfant reprenait son père et se faisait reprendre par la maîtresse, une langue originelle à laquelle donner sens et forme dans un écrit, voix perdue et retrouvée à faire entendre dans le texte, présente et absente.

Conversation en Wallonie de Jean Louvet Aphasie ouvrière et pouvoir du verbe

JACQUES DUBOIS*

JEAN LOUVET est sans doute l'auteur de théâtre le plus important qu'ait connu la Belgique francophone dans le dernier quart du xx^e siècle mais son œuvre, que ce soit sur scène ou sur papier, reste largement méconnue du public français. Elle compte cependant une vingtaine de pièces et l'auteur n'a pas dit son dernier mot. Elle exprime par ailleurs un peuple – le peuple de Wallonie – au double sens du mot, national et social.

L'explication que l'on peut donner du confinement du théâtre de Louvet à son pays d'origine est double. Il y a tout d'abord la façon dont fonctionna le mouvement des jeunes compagnies qui, de 1970 à 1990 en Belgique francophone, mobilisa des metteurs en scène (Liebens, Sireuil), des dramaturges (Fabien, Piemme), des auteurs (Louvet) qui contestèrent avec virulence l'institution théâtrale en se réclamant de Bertolt Brecht et de Heiner Müller et qui, pour produire la rupture autonomiste dont ils avaient besoin pour faire surface, fonctionnèrent en autarcie, avec d'ailleurs un succès appréciable. Mais c'est aussi ce qui les détourna du souci de s'exporter alors qu'ils étaient pourtant en relation soutenue avec quelques-uns des meilleurs metteurs en scène français (Jean Jourdheuil pour n'en citer qu'un).

Il y a ensuite que Jean Louvet est venu au théâtre dans la foulée d'une action militante qui connut son apogée dans la participation à ce que la presse appela « la grève du siècle », qui vit en 1960 Bruxelles et la Wallonie être pendant des

* Professeur émérite à l'Université de Liège.

mois en état de guerre civile et d'insurrection populaire. On crut un instant à l'instauration d'un état socialiste; on eut droit à un état fédéral, celui qui est propre au pays désormais. Surtout, participant à ce grand mouvement collectif, ses acteurs ne se rendirent pas compte que l'émeute était la cérémonie funèbre célébrant la fin du prolétariat wallon et de ses grandes traditions de luttes, l'industrie lourde étant condamnée à disparaître dans la même région. Il reste aujourd'hui à Liège un haut-fourneau que le consortium métallurgique Arcelor se chargera un jour ou l'autre de fermer. C'est au lendemain de cette grève que Jean Louvet commença à écrire. Il était alors professeur de français dans un lycée proche de La Louvière, cette ville qui porte aujourd'hui encore tous les stigmates des cités ouvrières du XIX^e siècle et qui fut, dans l'entre-deux guerres, l'un des deux foyers du surréalisme belge avec Achille Chavée et Fernand Dumont, l'autre foyer étant Bruxelles. Louvet de La Louvière donc. Jean Louvet a toujours voulu que ses pièces soient d'abord créées – et en quelque sorte essayées – dans sa ville et qu'elle le soit par une troupe semi-professionnelle qui se nomma d'abord Théâtre prolétarien et s'appelle aujourd'hui Studio-Théâtre. Geste courageux sans doute mais peu propice à l'essaimage d'une œuvre. Militant de l'extrême gauche, mais aussi militant wallon, Louvet est donc un personnage très « ancré » et qui ne s'est jamais départi d'une volonté de l'être. Et c'est bien là ma seconde explication du relatif isolement dans lequel le théâtre de Louvet s'est installé ou s'est complu.

*

La classe ouvrière est représentée dans plusieurs pièces de ce théâtre, qu'elle occupe la scène entièrement ou en partie. Aucun populisme dans cette figuration mais une vision désenchantée du prolétariat et de son avenir en même temps qu'une conception critique des modes de représentation de cette classe. Ainsi Louvet se garde de verser dans tout vérisme de la parole ouvrière, allant même jusqu'à neutraliser cette parole, comme on le verra. Il faut d'ailleurs noter que la langue d'usage des ouvriers wallons était et est encore le dialecte et qu'en conséquence faire droit à ce dernier au théâtre, c'eût été basculer dans l'enfer de la littérature dialectale. Dans la pièce ici prise pour exemple, l'auteur fait droit au wallon en prévoyant que quelques répliques seules puissent être traduites et données en dialecte; par ailleurs, il introduit en menues insertions¹ les gaucheries

1. Un échantillon: « Alice. – On lui dit tous les jours. Il est jouette. Vous en avez une belle avec une telle bande. » (Jean Louvet, *Conversation en Wallonie. Un Faust*, Bruxelles, Labor-RTBF éditions, « Espace Nord », 1997, p. 44). Toutes nos citations sont faites d'après cette dernière édition.

d'un français régional allant de pair avec des vérités de sens commun. Citations restreintes dans les deux cas, faisant penser à un hommage nostalgique, à une parole qui ne peut accéder vraiment à la représentation.

Dans les pièces de Louvet, les marqueurs sociaux, tels qu'ils différencient les personnages selon l'appartenance de classe, ne sont pas d'ordre strictement linguistique mais marient parole et idéologie. L'ouvrier pense court et concret ; le petit-bourgeois pense conforme en formules toutes faites ; le grand bourgeois stylise son langage et en exhibe ainsi la supériorité.

*

On parlera ici de *Conversation en Wallonie* qui demeure la pièce fondatrice du théâtre de Louvet. Cette œuvre doit à *Conversation en Sicile* d'Elio Vittorini son titre mais aussi son thème – un fils qui revoit l'un de ses parents après tant d'années. Elle doit surtout beaucoup à la vie même de son auteur. L'action se passe en Hainaut dans les années 1960. Fils de Grégoire, un ouvrier mineur, et d'Alice, qui fait les ménages, Jonathan est un enfant doué qui, contrairement à ses camarades de « classe », poursuivra ses études au lycée puis à l'université. Il devient professeur de français, se marie bourgeoisement, prend ses distances d'avec ses parents. À la fin de la pièce cependant, on le voit qui soutient les ouvriers d'une usine en grève : il est devenu, comme l'auteur lui-même, un intellectuel engagé. La problématique est donc celle d'un individu passant d'une appartenance à une autre et de la crise d'identité qu'il vit à cette occasion. Mais ce scénario banal se charge d'une signification historique qui ne saurait échapper. Jonathan Busiaux accomplit son passage d'une classe à l'autre au moment où chacune de ces classes connaît une crise ontologique : tandis que le prolétariat ouvrier, contraint de renoncer à sa vocation historique de moteur de l'Histoire, s'embourgeoise doucement mais sûrement, le groupe de ces intellectuels organiques que forment les professeurs tend parallèlement à se prolétarianiser.

Cela étant, l'action se déroule dans un cercle étroit : une famille réduite, quelques proches, des faits très ordinaires. Louvet a retenu la leçon de Brecht. La pièce est faite de petits tableaux retraçant l'ascension de Jonathan sur un mode concret et d'apparence anecdotique. Mais l'on saisit d'emblée que ces tableaux s'accroissent d'une signification emblématique. Est mis en scène le rite sacrificiel auquel se livre un couple ouvrier pour assurer à l'héritier une sortie de sa classe d'origine au prix du reniement de soi. « Jonathan, écrit Étienne Marest, est l'objet de projections parentales avant d'être sujet. Sorte de figure rédemptrice appelée, rêvée, sommée, grâce à laquelle pourront se transmuier les amertumes

d'une classe de labeur et de souffrances. Seul espoir de rachat pour ces parents qui vivent l'injustice de leur condition : travailler plus dur encore pour que leur rejeton s'extirpe de cette condition à la fois aimée et honnie²». Jonathan, qui a endossé jeune cette morale du travail rédempteur, a cependant des impatiences à l'endroit de la soumission qui lui est imposée :

Jeudi, c'est la distribution des prix. J'ai bien écouté mon père, j'ai bien écouté ma mère, j'ai bien les voisins, j'ai bien le Comte. J'ai bien Joseph. Mes oreilles sont chaudes comme celles des boxeurs. N'oublie pas : il y a ceux qui écoutent et ceux qui n'écoutent pas. (p. 30)

Mais Louvet a voulu montrer que c'est toute une société qui conspire à faire de Jonathan à la fois un héros de l'émancipation personnelle et un renégat. Ce sera sans doute le fait de l'entourage immédiat du jeune homme certes, mais, de façon plus spectaculaire, de personnages fantasmatiques qui viennent sans arrêt casser la tentation naturaliste de la représentation. Ces figures ont pour propos d'activer et de célébrer la montée de Jonathan mais de faire apparaître également les pulsions troubles qui l'animent et les ressorts cachés qui le font agir. Soit le couple petit-bourgeois du Chapelier et de la Chapelière et surtout le duo que forme, en haut de l'échelle sociale, le Comte et la Notairesse. Ils sont à eux quatre le miroir aux alouettes où vient se prendre, en sujet avide, le jeune homme. Mais, dans leur paternalisme séducteur comme dans leurs élans sentimentaux, ils ont surtout pour effet de constituer en mythe la classe ouvrière à travers l'un des siens. Façon de nous dire qu'il n'est de prolétariat qu'à la croisée des rêveries douteuses des uns et des autres ou bien encore qu'il n'est de bon ouvrier qu'extrait de son milieu.

Ainsi le « fils d'ouvrier » qu'est Jonathan n'existe et ne se façonne dans son rôle de transfert de classe que sous le regard et dans la parole des autres. Tout se cristallise dès le premier tableau. Nous sommes dans l'imaginaire de la pièce. Trois paroles sociales célèbrent la voix de chanteur de Jonathan, une voix d'or dans un milieu sans voix, qui est là pour symboliser les bonnes dispositions scolaires de l'enfant. Les voisines populaires s'en tiennent à convenir de ce que l'enfant est doué. Les chapeliers projettent dans l'exécutant leurs goûts désastreux et convenus pour l'opérette à la mexicaine. Paternel, le Comte, qui aime à offrir des tartes aux groseilles aux petits pauvres, prédit au garçon un avenir de médecin militaire (ne soignant « Ni hommes ni bêtes »), tandis qu'enthousiaste

2. Étienne Marest, *Lecture de Louvet*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, « Regards singuliers », 2001, p. 64.

et pâmée, la Notairesse s'exclame : « Viens. Mon château est assez grand pour toi » (p. 16) ou encore : « Où m'entraînes-tu, Jonathan ? Je suis nue. Laisse-moi. Quelqu'un pourrait nous rencontrer dans les couloirs du château » (p. 20), avant de terminer par un « Comme tout est réel chez eux » (p. 20). Image d'ensemble ramassée et saisissante de ce qu'est le « marché des discours » et du prix que chacun vaut ou se donne en regard d'un même « objet collectif », à savoir l'ascension du jeune héros.

Cette manière de construire le personnage en projections croisées s'apparente à la distanciation brechtienne. On parlerait plus justement, pourtant, d'objectivation en ceci que plusieurs subjectivités interfèrent pour cerner l'image d'un individu extérieur à elles et le fixer en objet aux yeux du spectateur cette fois. Tout rôle n'est jamais que position relative dans le jeu, une position que définissent les perceptions fantasmées que les autres ont de lui. Or ce positionnement prend un sens tout particulier, insiste Louvet, dans le cas de l'ouvrier. C'est que ce dernier ne connaît jamais d'interaction véritable entre lui et les autres : il ne se trouve jamais vraiment en situation de sujet envers les membres des autres classes. Il se retrouve donc dans une négativité pure et entière, – sauf à se lever collectivement et à dire son refus de jouer (la pièce évoque en inserts le temps des révoltes et des grèves). Le peuple des mines et des usines est sans regard et sans voix, sans corps et sans mémoire – ou, tout au moins, c'est à ces différents niveaux de son être que s'exprime le plus sûrement la culture de nécessité dans laquelle il est pris. Ce destin le voue fatalement à jalouser l'autre condition, celle depuis laquelle il est regardé et parlé, celle qui l'impressionne et éveille en lui le désir d'imitation. Quête désespérée d'une identité sociale et collective, cette négativité est « la question » de la pièce de Louvet. C'est à elle que l'on s'arrêtera à présent, en l'évoquant sous l'angle du langage.

La dépossession des dominés

Ce titre d'abord : conversation. Ça parle certes, mais ça ne dit que la concrétude du quotidien. À phrases courtes, banales et répétitives. Pour peu que s'élève l'échange, il ne fait guère que relancer les lieux communs du volontarisme ascétique et sacrificiel que certain peuple ouvrier emprunte à la petite bourgeoisie. La tendance n'est à dire que des choses définies par avance : « Il ne faut pas qu'on dise qu'il est moins que les autres » (p. 25) ; « Ne pas t'occuper des autres. Foncer : tout seul. T'accrocher. Et surtout : réussir » ; « Pour les enfants, il faut la tête. On l'a ou on ne l'a pas » (p. 40). Pathétique dans son moralisme appliqué, cette parlerie dit l'impossible accès d'une identité à elle-même. Et ce

renoncement est, en l'occurrence, un mal national autant que social. Donc « conversation en Wallonie ». Pourtant, viendra dans la pièce l'heure d'une conversation vraie, transcendant la banalité ordinaire, et ce sera lorsque, pour la première fois, Jonathan aura un véritable dialogue avec son père mais ce sera avec un père alors défunt et surgissant sur scène en revenant.

Car, de père à fils, on ne s'est jamais parlé vraiment. C'eût été faiblesse et, de toute façon, on n'avait pas les mots pour le dire. Le mutisme ouvrier est un motif récurrent de la pièce. Grégoire incarne cette aphasie, qui n'est pas seulement mutisme, mais aussi manque de la parole juste. Jonathan dit de lui : « À table aussi, il se tait. Et il ne pêche pas dans son assiette, que je sache » (p. 31). Et le père lui-même, en voix spectrale : « Moi, je parle trop haut, je parle trop bas, je ne parle pas » (p. 112). Remarque fine : la parole prolétaire n'est jamais ajustée (c'est ce que nous confirme la télévision quand elle rend compte des conflits sociaux). En contraste de l'aphasie ainsi décrite est l'aisance élocutoire de celui qui, à travers ses études, est parti à la conquête des mots, y compris des vocables latins. « Tu dois connaître les mots. Leurs mots » (p. 32), dit un camarade au héros. Mais n'était-il pas « voué à » ou « sommé de », comme le dit Marest, puisqu'il avait la voix d'or ? On verra d'ailleurs le personnage devenu professeur se croire en charge de la légitimité, la plus haute, celle que détient la langue : ainsi le voient les autres (« Il a franchi le seuil de la Grande Nomination. Le verbe s'est fait chair » – p. 106) et se perçoit-il lui-même (« Belle est la langue française » – p. 93). Bouffon d'occasion, le cousin Eugène, qui, lui, a interrompu son cursus scolaire, a pour office d'égratigner la pose statufiée dans laquelle s'installe le héros. Et de paraphraser le professeur de français sur le mode burlesque : « Un peu de vocabulaire, s'il vous plaît, pour les fêtes de fin d'année. Comparez din-de, din-don, dindon-neau » (p. 104). Dès que le jeune parvenu s'enorgueillit pompeusement de ses succès, la pièce penche vers la farce.

Mais Jonathan, par le fait même de son ascension, est surtout le révélateur du manque, celui qui, par sa seule présence fait ressentir et ressortir la terrible logique sociale qui voue une classe entière à la dépossession. Pas de voix mais pas de regard non plus. C'est Jonathan encore qui le dit :

Et tes yeux... Je me regardais dans la glace, j'avais deux yeux. Mes camarades aussi, évidemment. Toi, tu avais quelque chose en plus. Un regard ? Non ? Nous, on n'a pas de regard. (p. 89)

Le manque, l'absence se déclinent de bien des façons. Toute une culture est en cause, marquée du signe négatif. Un habitus, oui, de l'habit à l'habitat, comme on sait. Père et fils font ici chorus, parlant d'une même voix :

Grégoire. – Ne dis pas de bêtises. Tout le monde sait ce que nous sommes. On connaît nos tapis à fleurs, nos oiseaux de faïence, nos mauvais tableaux, nos poulaillers. Tout le monde en parle. On nous plaint. On nous hait. Tu sais très bien. (p. 85)

Jonathan. – Ah! les cheveux, ça vaut la peine qu'on s'y arrête. Le front, il est court et bas, dit-on, chez les gens du peuple; c'est bien connu, tu ne choisis pas. Les mains, la plume ou le marteau les façonnent. Mais les cheveux, Monsieur, c'est le choix. C'est là qu'on vous attend. La poignée rousse, noire ou blonde au-dessus du crâne, vous êtes libre d'en faire ce que vous voulez. Alors, tout commence devant le miroir. Être ou ne pas être. Ligne, pas ligne. Long, court? Avant, arrière? Le fils du peuple s'interroge. Cosmétique? Flottant? Collé? Rasé? Qui est qui? Le goût bon, le goût mauvais, citoyens à vos peignes. Dans deux cent mille têtes, toujours tu reconnais le travailleur à ses cheveux. Fatalité! (p. 79)

Accédant au statut d'intellectuel petit-bourgeois, Jonathan apprend que la culture ouvrière, pour autant que la notion puisse être maintenue, est à jamais frappée de honte – il faudrait ici renvoyer à Annie Ernaux, à une œuvre qui porte également sur la forclusion de la culture populaire et plus spécialement à l'ouvrage intitulé *La Honte*³. Mais le héros découvre également que cette culture, aussi refusée soit-elle, marque durablement parce qu'elle est inscrite à même le corps, ce corps qui manifeste ce que voudrait dénier l'esprit. Par le maintien, l'habillement, la cosmétique, le logis, l'ouvrier se donne à reconnaître. Il est fatalement dans la faute de goût, qui est ersatz, inadéquation, distinction à l'envers. Et, même lorsqu'ils s'émancipent, ses descendants sont frappés d'une double malédiction : ils enregistrent la gaucherie de la classe d'origine, la rejettent et la fuient mais ne peuvent s'empêcher de la reproduire. Tel est le lot d'une culture dominée qui ne se définit que par défaut, sous l'œil de ceux qui la jugent et la disqualifient.

*

Ainsi va la fiction – une fiction qui puise sans doute dans l'intimité d'une expérience de vie – et elle s'avère instrument efficace de mise au jour des contradictions sociales. Dans le cas présent, elle débusque par des moyens à la

3. Annie Ernaux, *La Honte*, Gallimard, « Folio », 2002. Du même auteur, dans la même collection et sur la même thématique voir aussi *La Place*.

fois concrets et économiques un écheveau de relations et mécanismes que la sociologie ne met au jour qu'au prix de procédures beaucoup plus lourdes et moins suggestives. On peut même s'étonner de voir que, assez ironiquement, ce sont des personnages figurant des prolétaires sans parole et sans mémoire qui, aidés certes par l'intellectuel Jonathan, réussissent à exprimer en brèves fulgurances ce qu'est essentiellement la « culture du pauvre » ou la culture ouvrière. Mais ici on peut invoquer le « sens pratique » tel que l'entend Pierre Bourdieu⁴. Car ceux qui ont été le plus confrontés à une culture de nécessité ont un sens du jeu tout particulier qui est aussi prescience des formes occultes de domination. Par conséquent, ils sont en certains cas les mieux armés que d'autres pour dénuder jusqu'à l'os ce qui fait la nature des rapports de classe et la violence qu'ils recèlent. Visiblement Grégoire, père de Jonathan, est de ceux-là : sa prise de conscience tardive est d'une lucidité abrupte et décapante.

Cette sociologie spontanée nous apprend donc que, si le peuple ouvrier n'a pas ou plus de culture propre, c'est que nombre de ses fractions sont entraînées dans la spirale d'une morale petite-bourgeoise, que conforte le système scolaire. Jean Louvet s'attache à figurer en termes forts d'espace scénique cette aspiration d'une classe par une autre avec ce qu'elle n'a jamais de vraiment accompli. Ainsi de ce tableau où le père et une parente assistent à la distribution des prix qui va couronner Jonathan mais n'y assistent que depuis la buvette de la salle des cérémonies. Ainsi pendant que leur parviennent des bribes d'un discours officiel vantant les mérites d'une démocratie élargie, ils ressassent leurs lieux communs méritocratiques. Les prolétaires occupent symboliquement la salle d'attente de l'enseignement humaniste. Et, comme d'autres, toute cette scène dit à merveille l'incertitude d'un style de vie, disqualifié d'avance par le manque d'aisance et, plus que tout, par le sentiment chez ses dépositaires, de n'avoir pas payé le droit d'entrée donnant accès à la culture officielle.

Mais la « culture du pauvre » ne s'exprime-elle vraiment qu'en négatif ? Louvet souligne la difficulté qu'elle a à trouver son langage. Mais il sait aussi apporter des tempéraments à une image trop univoque. Il n'est pas loin à cet égard de rejoindre le sociologue britannique, Richard Hoggart, notant que les modes de vie populaires s'articulent autour de valeurs comme la bonne vie, la débrouillardise, le sens du « nous », le « matérialisme honnête⁵ ». À divers moments, Louvet

4. Sur cette notion, voir Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois Études d'ethnologie kabyle*, Le Seuil, « Points essais », 2000.

5. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Minuit, « Le Sens commun », 1970.

rejoint cette conception dans telle scène de pêche, dans telle partie de cartes ou dans tel jeu violent entre hommes au retour d'une « manif ». Dans ces moments se fait jour une parole qui rompt avec l'aphasie première : tantôt de camaraderie et tantôt de connivence, elle se fonde sur les valeurs que l'on vient de rappeler et le dramaturge s'entend à montrer en quoi elle forme un îlot de résistance au sein d'un monde hostile.

Pouvoir des mots

Tout n'est toutefois pas perdu et peut-être la classe ouvrière ira-t-elle au paradis. C'est ce que semble dire le tableau 12, qui fait à lui seul la moitié de la pièce. Il est celui du retour spectral et très hamlézien du père. Grégoire et Jonathan ne se sont pas connus durant leur vie commune. Les épanchements étaient hors de question. Et voici que père et fils se parlent par-delà la frontière entre mort et vie. Pouvoir de régénération de la parole dans une œuvre qui n'a parlé jusque-là que de son absence.

Commençons par dire que la conversation du père et du fils est sans cesse entrecoupée par les interventions d'autres personnages et notamment par les représentants spectraux des autres classes. De courtes séquences font défiler sous les yeux de Grégoire la vie effective et la vie rêvée de Jonathan que l'on voit tiraillé entre deux forces – céder aux plaisirs de la classe dominante qu'incarne une Notairesse tentatrice ou poursuivre son action militante, vouée au soutien des grèves ouvrières. Toujours la technique objectivante, mais qui à vouloir cerner une position toute fluctuante entraîne le tableau dans son vertige ou dans son délire. Partagé entre aperçus divergents sur la vie de son fils, Grégoire ne sait trop que penser. Mais, comme par réaction, il s'aperçoit qu'il a été un père brutal et avare d'affection, qu'il a reproduit les comportements patriarcaux les plus archaïques vis-à-vis des siens, qu'il n'a pas su parler à son fils de son travail. Et, cette fois, avec bonne volonté, il s'attelle à comprendre ce que son fils est devenu, pourquoi il s'adonne à l'action syndicale, en quoi les nouveaux intellectuels sont menacés à leur tour de prolétarianisation. Reconnaissance réciproque par les mots. Réconciliation aussi. Mais surtout cette constatation stupéfiante :

Grégoire. – Depuis que tu étais fils d'ouvrier, je savais, moi, que j'étais ouvrier. Je l'avais appris de ta bouche. Plus moyen d'y échapper. Je me levais, je descendais à la cuisine, je t'apercevais, courbé sur les livres. Crac! je me disais : "Attention, Grégoire tu es un ouvrier". Parfois, dans une ville étrangère, mes mains cachées derrière le dos, j'aurais pu passer pour un autre. "Tiens, monsieur, je vous avais

pris pour...” Avec toi, dans ma cuisine, impossible! Plus tu étudiais, plus je me sentais ouvrier. Plus question de jouer à cache-cache. (p. 88)

C'est en plaisantant, en échangeant leurs rôles de façon parodique, en jouant sur les mots (« Tu as déjà vu quelqu'un qui s'appelait Stéphan Ouvrier? », demande l'un ; « Moi, je suis né ouvrier d'ouvrier », répond l'autre – p. 112-113) que les deux personnages vont se livrer à tout un travail d'appropriation par la pensée et par le discours d'un statut dans le monde qui ne soit plus malédiction ancestrale. Comment faire pour briser avec une négation de soi toujours reconduite? C'est bien la question que se posent implicitement les deux partenaires d'une conversation lucide.

La fin de la pièce relie fortement l'aphasie ouvrière à une amnésie de grande ampleur et de grande conséquence. Si cette classe à laquelle certains prédirent un destin historique a si peu ou si mal la parole, c'est aussi qu'elle est sans mémoire d'elle-même et des autres. On ne peut bien se dire que dans une reprise consciente et confiante de son passé, quel qu'il soit :

Grégoire. – Beaucoup d'ouvriers aussi ouvrent la bouche, et c'est un autre qui parle à leur place. (*Regardant des cartes historiques*). Être ouvrier, Jonathan, c'est se dire : « Qu'est-ce qu'il y a eu avant moi? » Toi, tu le sais. Nous, nous ne le savons pas. J'ai toujours eu l'impression que j'étais le premier sur terre, que c'était une blague, les Pyramides, et tout ça. Cela donne peur d'être tout seul, même si on est des millions dans le même cas. Et dire que c'est nous qui faisons tout : les murs, les bancs, les tableaux, les carrelages. (p. 112-113)

Ici on peut dire que le père a retrouvé l'usage de la parole, emboîtant le pas à son professeur de fils. Privilège des revenants qui ont passé la frontière et vu le monde d'en haut? En fait, ce retournement paradoxal est dans la logique d'une scène dont tout le propos est d'échapper à l'amnésie et à l'aphasie : le dramaturge y réunit les conditions imaginaires pour que se produise l'épiphanie d'une identité retrouvée à travers mémoire et discours. « Louvet, écrit Nancy Delhalle, conserve une positivité au langage dont il a fait son moyen d'action. Il ne s'agit pas pour lui de prêter au verbe le pouvoir de dupliquer la réalité, d'en établir une équivalence, mais bien plutôt de créer du lien et de l'action⁶ ».

6. N. Delhalle, *Le Théâtre politique en Belgique francophone. Héritage et transformations. Vers un nouveau paradigme*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Liège en 2004, dactylographie, vol.1, p. 171.

Cela veut dire qu'une pièce qui tourne autour d'une voix collective perdue ou jamais possédée peut produire un discours réflexif qui tient de l'auto-commentaire interprétatif. C'est également dire que ce discours peut être placé dans la bouche de ceux qui censément n'ont pas droit au discours. Mais pour cela, il aura fallu qu'un transfuge de classe, un « intellectuel prolétaroïde », cet hybride de Jonathan, fasse office d'analyste et aide ceux qui furent les siens à reconnaître leur dépossession.

Voix ouvrières dans
Mémoires de l'enclave (Jean-Paul Goux)
et *Daewoo* (François Bon)

ANDRÉ CHAUVIN

EN 2003 *Mémoires de l'Enclave* de Jean-Paul Goux (paru en 1986) est republié chez Actes Sud ; il embrasse la mémoire au long cours d'un siècle de paternalisme au Pays de Montbéliard. En 2003 l'écrivain François Bon et le metteur en scène Charles Tordjmann se rendent dans la vallée de la Fensch en Lorraine ; ils mesurent le traumatisme tout récent de la fermeture de trois usines du groupe Daewoo¹ mises en place avec des fonds publics et autour desquelles s'était réorganisée la vie de la région. C'est ce que Bon appelle un « crime social précis² ». Le Pays de Montbéliard sous l'emprise des dynasties industrielles Peugeot et Japy, la Lorraine subissant les ravages de la délocalisation et de la précarité après le désastre de la sidérurgie : lieux, temps et circonstances sont différents mais une démarche commune rapproche ces « livres politiques³ » en relation de filiation ou de fraternité. Il s'agit d'une démarche combattante à travers un travail « outrageusement littéraire » et revendiqué

* Professeur à l'Université de Franche-Comté, Besançon.

1. Les usines de Mont-Saint-Martin, Fameck, Villers-la-Montagne qui fabriquent des téléviseurs et des fours à micro-ondes.
2. F. Bon, « Entretien », à consulter sur le site : <http://www.lire.fr>, sept. 2004.
3. Mireille Hilsum « Un livre peut-il changer le monde ? » (<http://www.sitartmag.com/fbon2.htm>)

comme tel : pour refuser « l'effacement de la figure humaine⁴ », il importe que les voix circulent⁵.

Je m'attacherai à trois caractéristiques de ce travail littéraire : la dialectique désordre/composition, la problématique éthique et poétique de la transmission-transformation des dits et des voix, la polyphonie constitutive et sa portée argumentative.

Un désordre soigneux⁶

*Mémoires de l'Enclave*⁷ et *Daewoo* sont des livres *très composés* qui cultivent l'hétérogénéité et en font une voie d'accès à la complexité de leur objet. Cette composition guidée à la fois par un souci éthique et esthétique met en tension un certain nombre de données et invente ses formes, procédant à un montage.

L'organisation des *Mémoires* est binaire : la première partie est consacrée au Journal de « l'Informateur », la seconde à la progression de l'enquête même si le Journal y déborde à sa manière et si la présence du narrateur ne se dément pas mais selon une succession à peu près alternée chapitres d'entretien/ chapitres d'analyse.

Daewoo ne se subdivise pas en partie ou chapitres mais fait se succéder des sections, séquences théâtrales d'une part, séquences d'entretien ou séquences descriptives d'autre part comme en témoignent les titres et la désignation des interlocuteurs. Le livre vient après une pièce, elle-même née du projet commun de l'écrivain et du metteur en scène Ch. Tordjmann, mais les séquences théâtrales intégrées ne sont pas des « pièces rapportées », elles assurent d'autres fonctions dans ce que son auteur nomme « un roman ». L'hétérogénéité générique touche aux lignes de partage des modes énonciatifs (narration/représentation) dans *Daewoo* – qui « mêle le reportage à la littérature⁸ » – et de la *fiction* et du *documentaire* dans les deux ouvrages.

4. Thierry Guichard dans *Le Matricule des Anges*, magazine indépendant de littérature, n° 057, oct. 2004.

5. Bon admire Goux dont il héberge (et commente) les textes sur le remarquable site <http://www.remue.net> Ce site comporte un dossier « Daewoo ».

6. Parmi d'autres épigraphes, cette phrase de Melville est mise en exergue de *Mémoires de l'Enclave* : « Il y a certaines entreprises pour lesquelles un désordre soigneux est la vraie méthode ».

7. Désormais *Mémoires*. Les indications de pages précédées par l'initiale de l'auteur (G) renvoient à l'édition de 1986 chez Mazarine. Pour *Daewoo*, publié chez Fayard en 2004, elles sont signalées également par l'initiale de l'auteur (B).

8. *Le Matricule des Anges*, *op. cit.*

En effet les deux livres s'appuient sur une *enquête* de terrain rigoureuse⁹ de type ethnographique, fondée sur des observations et des entretiens en milieu d'interconnaissance, sur le recueil de documents et, dans le cas de Goux, sur la consultation d'archives. L'ancrage de l'enquête dans le temps et l'espace est marqué, elle procède par phases (arpentage, repérage des sites, prises de contact, constitution d'un réseau). L'enquête n'est pas un préalable ou un constituant marginal; elle fait l'objet à la fois d'un questionnement et d'un travail d'écriture concerté. Pour en donner un seul exemple, *Daewoo* est habité en creux par la belle figure de Sylvia F. : la voix de celle qui a été porte-parole de ses camarades ne résonne plus que dans les souvenirs de celles-ci et l'énigme de son suicide traverse le livre; son nom qui apparaît dès le premier entretien ponctue la dernière séquence et le livre lui est dédié.

La *dimension fictionnelle* apparaît non comme un masque mais comme un approfondissement. Elle déplace, comme pour mieux les saisir, les propos et les identités des protagonistes de *Daewoo* dans les séquences théâtrales aux quatre personnages féminins. Elle affecte le scripteur dans *Mémoires*, fictionnalisé en « Informateur de première classe » mandaté par le « Conseil des Doctes¹⁰ » comme s'il était en expédition dans quelque territoire inconnu dont il s'agirait de découvrir le secret, de mettre au jour la cohérence interne, alors que par ailleurs les noms de lieux et parfois de personnes, les références bibliographiques sont très précis et vérifiables, mais ne se présentent pas comme dans un ouvrage documentaire. Bon revendique le terme de roman¹¹, indication générique explicite mais précise : « roman ne veut plus dire aujourd'hui fiction mais mise en récit, recherche d'une forme et d'une langue », de façon à créer « les liens » que le réel ne produit pas (B, p. 14), à « honorer [...] cette si vieille tension entre les choses qui se taisent et les mots qui les cherchent » (B, p. 10).

9. « Je disposais d'une vingtaine de noms [...] d'anciens responsables syndicaux. Je pris contact avec quelques-uns d'entre eux et le classique effet de boule de neige me permit de réunir une liste de près de deux cents noms – ouvriers qui avaient tous travaillé dans l'une ou l'autre de ces usines [...] Chacun de ceux que je rencontrais me laissait à son tour une liste de quelques noms grâce à quoi je dispose maintenant d'un éventail varié “d'informateurs” [...] grâce à quoi j'ai pu sortir du pré carré des “militants responsables” » (G, p. 59).

10. Transposition du mandat donné à Goux par l'association de culture et loisir du CE de Peugeot pour écrire un livre en exerçant pleinement sa liberté d'écrivain (voir « Remerciements », G, p. 457).

11. Goux dit nettement dans *La Voix sans repos* (Éditions du Rocher, 2002) que *Mémoires* n'est pas un roman. L'Informateur envisage dans le Journal le projet d'un roman de l'Enclave (G, p. 70).

Chez Goux comme chez Bon, ce n'est pas essentiellement la reconstitution au jour le jour du *work in progress* qui régit la disposition mais plutôt la volonté par la composition et la recomposition d'éviter l'enfermement dans les conclusions faciles, d'inviter le lecteur à son propre réagencement de fragments signifiants. Si la progression chronologique n'est pas absente, elle se combine à d'autres principes ; le journal dans *Mémoires*, les mentions de date dans *Daewoo*¹² sont surtout destinés à suggérer l'épaisseur des durées.

Un autre aspect de l'hétérogénéité qui étage les textes et les fait résonner, c'est la *place du métadiscours*. L'enquête sur l'enquête problématise en effet le rapport de l'écrivain à la classe ouvrière, le rapport à son propre projet, le rapport à la littérature dont il se réclame et démultiplie ainsi sa propre voix. Il s'interroge et décrit sa démarche avec chez Goux une progression caractéristique à méandres et à rebonds, accompagnée d'une attention aiguë aux phases de la recherche et au devenir qui la transforme¹³.

La conscience que la réalité complexe ne s'appréhende qu'à travers une construction préalable – « on n'observe rien on ne découvre rien si l'on n'applique pas à cette réalité-là les instruments d'analyse que l'on a préalablement élaborés » (G, p. 34) –, va de pair avec la défiance des schémas trop commodes et de l'insidieuse présence des discours ambiants-dominants. C'est moins un dévoilement qui est visé que la reconstitution nécessairement incertaine d'un puzzle (G, p. 26 ; B, p. 226). Loin d'être complaisant jeu de miroir, le métadiscours est gage de justesse. Au suspense du cheminement intellectuel, surtout chez Goux, correspond la mise en échec d'un régime de lecture trop pacifié et rassurant¹⁴.

Une autre tension majeure non contradictoire mais participant à la force de ces œuvres dédiées à l'action ou à la mémoire collective est la forte présence de la *subjectivité*. Il s'agit moins des éléments autobiographiques¹⁵ que du rapport

12. « La chronologie sera celle de l'enquête dont le livre raconte la transformation en roman » (M. Hilsum, *op. cit.*)

13. C'est, dit Bon de Goux, le « texte décrivant sans repos, pour se faire lui-même sa propre avancée » (site remue.net)

14. Le narrateur de *Mémoires* fait la découverte angoissante que l'Enclave et son paysage est non seulement multiple (à travers les questionnements qu'il suscite et la variété des vies) mais aussi hétéroclite (une nébuleuse).

15. Pour Bon les éléments biobibliographiques sont aisément reconstituables (expérience du travail d'usine dans sa jeunesse, passion pour les groupes de rock des années soixante-dix, pratique et réflexion liées aux ateliers d'écriture en Lorraine notamment...). Goux qui différencie plus auteur et scripteur reste plus mystérieux (figures fictionnelles ou allusives du narrateur informateur ou archéologue) mais résolument entier dans ses prises de position.

des scripteurs à leurs interlocuteurs et leur implication. La sympathie, voire l'empathie avec leurs partenaires domine mais sans exclure les nuances, sans occulter leur distance d'écrivains à la condition ouvrière¹⁶. Pour rendre compte il leur faut comprendre personnellement, intimement, une époque, un symptôme. Cette subjectivité assumée tout entière tournée vers autrui, en quelques sorte aux aguets, s'inscrit dans le questionnement et permet au lecteur d'y participer.

Le grain de la voix

Les livres posent *la question de la transmission* à la fois en termes d'éthique sociale, historique, et, solidairement, en termes de poétique. Les problématiques de la mémoire d'une part¹⁷, de l'oralité¹⁸ d'autre part sont déterminantes et sollicitent un travail de la voix. Les écrivains sont destinataires puis dépositaires de multiples discours uniques qu'il s'agit d'inscrire dans l'unité d'un projet, dans un ensemble signifiant, sans faire fi de leur particularité précieuse. Il importe de restituer les discours singuliers en « don[nant] à sentir » (G, p. 196) les identités, l'ethos manifesté de chaque locuteur, de conférer toute leur dignité à ces récits de vie constitutifs d'archives orales sinon d'une tradition ou d'une forme de culture populaire. Le travail de la voix suppose une double ambition : tournée vers autrui elle vise le souffle de la parole et pas seulement la relation du discours ; axée sur la recherche stylistique personnelle, elle expérimente une prose originale qui s'essaie à plusieurs régimes.

16. Cette distance est plus marquée pour Goux qui procède à une réflexion critique (et pas seulement auto-critique) : « la domination se transmet à travers les dominés » (G, p. 70). Mais l'évolution (la disparition ?) de la classe ouvrière et de ses pratiques relationnelles, culturelles et communautaires est très sensible de 1986 à 2003. Nombre d'ouvrières de Daewoo ont le bac et ont lu *Germinal* dont un épisode est à l'horizon d'une action de séquestration, elles le soulignent elles-mêmes.

17. On la retrouve notamment dans le titre de Goux qui exploite la polysémie du terme, et c'est le dernier mot (d'ordre) de la 4^e de couverture autographe de Bon « que le roman soit mémoire ».

18. Oral et écrit se distinguent comme des ordres sémiotiques distincts de réalisation (voir Jean Peytard, *Syntagmes 2*, Les Belles-Lettres, 1979), en relation avec toute une gamme de situations de genres et de variations stylistiques spécifiques. L'oralité peut s'entendre soit restrictivement comme ensemble de traits caractéristiques de la réalisation orale ou extensivement et qualitativement (c'est le cas de Goux) comme ensemble de propriétés témoignant de la corporéité du discours de son rythme participant à la signification, que la réalisation soit orale ou écrite. Voir par exemple Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, Dunod, 1998.

Les *entretiens* constituent l'un des matériaux essentiels des livres (tant du point de vue de leur genèse que dans leur forme finale) mais leur préparation, leur recueil et leur restitution ne suffisent pas à en rendre l'intelligibilité qui s'enracine à la fois dans la rencontre singulière et dans la réalité collective dont ils témoignent. La transformation par une écriture consciente de ses choix est nécessaire. Isolés pour la plus grande part en chapitres d'une seule coulée chez Goux, toujours mentionnés précisément et commentés à mesure chez Bon, les entretiens ne sont ni instrumentalisés au profit d'une démonstration, ni naturalisés dans une fonction d'échantillons, ni sacralisés dans une authenticité supposée intangible. Ils demeurent identifiables, entités distinctes, mais aussi pierres angulaires des livres qui les agencent et les réinventent dans une certaine mesure.

La situation d'interlocution est déterminante mais les interventions respectives n'apparaissent pas à parité : les questions ou réactions des enquêteurs-écrivains ne figurent jamais littéralement¹⁹ en effet, mais le discours de leurs partenaires leur est souvent (surtout chez Bon) explicitement adressé. Le protocole de l'entretien, les dispositions des protagonistes, les modalités de la saisie (prise de notes, magnétophone) sont indiqués de façon assez constante sans être systématique (comme ce serait le cas dans un ouvrage documentaire) chez Bon, de façon beaucoup plus variable et évolutive chez Goux.

La démarche d'enquête suppose des rencontres délibérées, suscitées. Les lieux, les circonstances « disent » aussi quelque chose. Par exemple le premier entretien raté relaté par Goux, – une heure debout face à face, l'interlocuteur laconique avant une brusque logorrhée – révèle exemplairement qu'il vient « réveiller les violences assoupies » (G, p. 65) et lui permet de rapporter à cette violence faite au travailleur manuel son propre malaise face au décor intérieur sans beauté et à la langue « sans détours ». Par exemple l'importance, soulignée par Bon, des « instants minuscules d'attente » (B, p. 171) juste avant sa rencontre avec la sœur de Sylvia F. qui l'emmène dans l'appartement « désormais inhabité » comme dans « ces tombes anciennes, qui vous disent un univers » (B, p. 176).

La plus grande attention est portée à la « façon de dire les mots » (B, p. 103), aux particularités physiques de la voix qui révèlent une personnalité et une vérité sociale :

Robert C*** [...] parle lentement [...] mais avec une réelle aisance [...] dans [...] cette sorte de diction précautionneusement ruminée, je voyais la trace ou

19. Elles sont cependant souvent synthétisées par Bon.

bien d'une ascendance paysanne ou bien d'une prudence de technicien de négociations spécialisées [...]. (G, p. 131)

Géraldine Roux [...] Je m'étais dit en l'écoutant: enfin la politique [...] on avait l'impression d'un livre ouvert où les figures événements et faits auraient été le monde même. Puis une voix très claire, d'une syntaxe infiniment précise. (B, p. 103)

C. Corouge, cet « homme d'exception » (G, p. 196) c'est d'abord,

une voix profonde, rocailleuse, longue comme le souffle et dure [...] une voix d'abîme, puissante véhémence, à la mesure de l'effort immense et incessant que déploie, pour continuer à vivre malgré tout l'homme qui ne cesse de dénoncer l'attentat permanent qui est fait à sa simple survie. (G, p. 197)

Au rebours d'une illusion de transparence et d'évidence du recueil de la parole, la relation d'enquête, la nature et la qualité du contact sont évoquées ainsi que leur retentissement sur l'enquêteur-écrivain. Dans la même perspective qui refuse d'occulter non seulement l'irréductibilité de l'oral à l'écrit, mais encore l'irréductibilité de la rencontre et de sa portée à sa trace objectivable, les deux auteurs sont méfiants à l'égard de la *transcription*; même si formellement ils semblent au plus près du dit, ils optent pour *une transposition* déclarée sinon explicitée dans ses procédures et ses modalités très variables.

Où l'informateur qui vient d'acquérir un magnétophone et découvre la première transcription « littérale » d'un entretien qu'il a réalisé – mesure en même temps que le prix de semblables restitutions, l'impossibilité de les garder telles quelles s'il souhaite les rendre lisibles. (G, p. 75²⁰)

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits: j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même dans l'évidence de la rencontre [...] tout ce qu'on suggère au bout des phrases et qui devient muet si on se contente de transcrire. (B, p. 49)

Dans son essai *La Voix sans repos* consacré à la prose comme « fabrique du continu » créatrice du continu des liaisons, du mouvement et de l'épaisseur temporelle, Goux évoque son livre en distinguant bien performance orale et qualité d'oralité:

20. Ce sous-titre caractéristique de la seconde partie (pastichant les romans des XVII^e-XVIII^e siècles et comportant un commentaire du narrateur) est celui du chapitre premier « Du côté de Beaulieu »; les principes de transcription ne sont détaillés ni pour le chapitre qui suit ni pour aucun autre.

Les *Mémoires de l'enclave* sont largement portés, autant que par l'intérêt pour la classe ouvrière au moment où tout paraît la chasser de l'Histoire par une fascination pour la voix. Parmi les quelque 150 « récits de vie » enregistrés au magnétophone que j'avais réalisés, ce n'était pas tant le parlé oral qui m'intéressait que l'oralité, la présence d'une voix et je n'avais retenu que les seuls entretiens où une transcription me paraissait possible parce qu'il y avait un corps et un sujet présents dans une voix, et mon souci, dans ces transcriptions non pas de l'oral mais de l'oralité, consistait à trouver les moyens littéraires de rendre sensible cette oralité d'une voix²¹.

À cause de l'enquête orale et aussi à cause de l'attention portée à la corporalité du texte écrit, le grain de la voix et le phrasé de la prose sont des préoccupations très présentes chez Goux. Sa tendance dominante semble de différencier les entretiens les uns des autres et de sa propre écriture, au souffle ample, aux tonalités très marquées – sinuosité de la réflexion, lyrisme dénonciateur, précision polémique – ; les entretiens sont la plupart du temps isolés dans des chapitres-blocs sans commentaires.

Chez Bon la recherche esthétique qui pourrait se définir par un maniérisme évocatoire doit beaucoup à une syntaxe à la fois elliptique et suggestive, mais accorde toute son écoute aux mots ; aussi la tendance intégrative que manifestent d'une part la traduction-redistribution dramatique personnelle (extraits de théâtre), d'autre part l'insertion des entretiens dans les chapitres s'accompagne du souci de ménager des fragments valorisés de citation littérale.

Ainsi en début de section, précédant un entretien comme en exergue : « Hayange, mai 2003, celle qui me dirait cette phrase étrange : "C'est beau, ce mot inquiétude, il calme" » (B, p. 29) et plus loin dans le corps du même entretien : « on n'a pas demandé la vie tapis roulant... Ah ça vous plaît l'expression, vous vous en resservirez c'est ça ? À votre aise... » (B, p. 32). Ainsi l'anaphore « Phrase recopiée » revenant à six ou sept reprises dans une section et suivie à chaque fois d'un autre passage entre guillemets comme autant d'états à la réflexion du scripteur (B, p. 71 *sq.*). Ainsi la lettre de Sylvia, conservée par Géraldine et qui, citée, évoque pour Bon N. Sarraute : « [...] Permanence du *non* intérieur que j'entends en moi, le socle même de ma personnalité » (B, p. 276).

Si les scripteurs assument tout au long la position de maître d'œuvre et un engagement clair, leurs livres présentent *tout un spectre énonciatif* aux degrés d'implication et de distance différents. Ces contrastes et variations rythment les œuvres selon un principe d'alternance de blocs-chapitres ou parties pour *Mémoires*, d'alternance et d'intrication de séquences dans des sections pour *Daewoo*.

21. *Op. cit.*, p. 130.

Dans *Mémoires* la première partie « Journal » ponctuée par des dates, émane de l'Informateur, sur une durée de deux mois ; la deuxième partie comporte 31 chapitres parmi lesquels 18 d'entretien où les locuteurs ne sont pas l'informateur-narrateur qui n'est présent qu'en tant qu'interlocuteur et dans les appréciations des sous-titres, et 13 d'analyse-relation pouvant faire une très large part à des expériences de protagonistes rencontrés mais assumés énonciativement par l'informateur-narrateur. Dans *Daewoo* sur les 49 sections non numérotées mais toutes intitulées, on compte neuf séquences de théâtre, une vingtaine d'analyse et une vingtaine majoritairement centrées sur des entretiens²² mais dans lesquelles le narrateur est toujours explicitement locuteur par la présentation, les commentaires, les reformulations.

Le régime théâtral qui n'est présent que chez Bon renvoie à la genèse du livre et à la trace (voire à la réception) des représentations mises en place et en scène avec Ch. Tordjmann tout en accomplissant la métamorphose de ces représentations puisque ce n'est pas la transcription des spectacles mais une composante spécifique de *Daewoo*²³. En témoigne par exemple le passage de l'entretien pendant lequel Marie D. fait « tous les personnages » de l'histoire d'une copine en rupture de couple à l'extrait qui reprend théâtralement cette histoire et mentionne la réaction de Marie lors de la représentation (B, p. 182 *sq.*).

À l'exception du titre (par ex. « théâtre extrait six : grande farce des formations et reclassements ») et de commentaires liminaires, le dialogue théâtral avec alternance des locuteurs se déploie pratiquement sans didascalie.

Ce régime théâtral permet à la fois la synthèse et la démultiplication des voix. En effet, les quatre personnages féminins dont les noms bibliques²⁴ renvoient à une identité mythique transhistorique, sont précisément ancrés dans la réalité de cette histoire (la fête de la fermeture, la séquestration d'un directeur dans l'usine, le voyage en Angleterre projeté...) mais ne sont pas pour autant les décalques de personnes réelles fixes que Bon rencontre ou dont il entend parler, ni des types sociaux. Entre transfert, métonymie et allégorie

22. Les locutrices – ce sont toutes des femmes même si un compagnon présent intervient – sont désignées le plus souvent par leur prénom et l'initiale de leur nom, certaines – sept – par leur nom entier et l'une sans nom ni prénom. Certains entretiens se prolongent ou se renouvellent sur plusieurs sections proches ou éloignées. Le souci de « montage alterné » se manifeste par exemple pour la suite de onze sections consacrée à « incendies, violences, révoltes » (B, p. 130-169) où une section d'entretien est suivie par une section d'analyse ou de documentation.

23. Cf. Bon, *Entretien*, *op. cit.*

24. « Ada, Tsilla, Naama sont les premiers noms de femme inscrits dans la Bible, au premier livre, celui de la Genèse [...] Saraï est la femme d'Abraham » (B, p. 114).

s'opèrent une densification et une distanciation. Ces personnages sont ainsi susceptibles de reprendre une anecdote significative d'abord relatée et d'en proposer une seconde version (B, p. 193 *sq*) ou d'incarner parodiquement pour les unes « les déesses de l'argent, les furies de l'économie » tandis que les autres s'insurgent indignées contre cette logique de « tueurs » (B, p. 178-182).

Démultiplication et synthèse ne se développent pas que dans la « fiction » théâtrale. Dans l'entretien avec Anne D., celle-ci raconte un rêve survenu le lendemain de la mort de Sylvia et deux voix se dissocient « une plus aiguë et l'autre assourdie » (B, p. 69) celle de l'ouvrière, celle de la rêveuse. Dans l'entretien avec Nadia Nasserri cette dernière évoque un nom d'amitié et de solidarité qui réunit celui d'une camarade et le sien :

[...] Nadia, Nadine [...] Nadinia! quand elles nous appelaient ainsi [les copines] c'est qu'elles nous appelaient les deux ensemble, mais petit à petit c'est devenu notre nom à chacune ici dans l'usine et même entre nous. (B, p. 170)

On ne parlera pas d'un régime poétique mais d'un *travail poétique* affleurant dans l'écho ménagé à la parole d'autrui, et dans la recherche stylistique multiforme qui participe à la recherche tout court. La question « comment décrire²⁵? » renvoie à « comment écrire? ». La variété des formes et des tons ne relève pas d'une quelconque virtuosité mais d'une tentative expressive ou démonstrative. Pour n'évoquer qu'une figure, un des dénominateurs communs aux deux écrivains est assurément la puissance de l'énumération.

C'est l'efficacité du constat assorti de dénombrement qui s'impose quand Bon, récapitulant sur quatre pages (B, p. 150-153) les manifestations et actions sociales secteur d'activité par secteur d'activité, mesure la crise et la révolte. La structure énumérative aide à l'échelle d'une section à la saisie à l'émergence du sens : les jalons « Phrase recopiée » (B, p. 71 *sq*) étayent et relancent la réflexion et la mise en ordre des souvenirs ; les mentions « Photo un », « Photo deux » organisent la description des espaces photographiés scrutés et redécouverts loin de la Lorraine (lors d'un voyage en avion), l'expérience de l'étrangeté de l'infra-ordinaire (B, p. 265 *sq*) ; la litanie des phrases ou des mots lus dans la presse comme autant de blessures ou de mensonges structure la scène imaginaire dans l'usine vide que se représente le scripteur (B, p. 250 *sq*).

Chez Goux l'énumération s'associe à la dénonciation implicite ou ironique, à une qualité de lyrisme épique ; la longue liste très factuelle des brimades, vexations

25. Cf. G. Perec, *Ellis Island*, POL, 1995, p. 40-41 : « comment décrire?/ comment raconter?/ comment regarder?/ [...] restituer ce qu'il fut? [...]/ comment aller au-delà [...]/ ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance que l'on verrait ».

et autres mises à pied qui conduisent au suicide le militant syndicaliste Philippe Marchau (G, p. 289-293) est accablante; le pastiche de la généalogie biblique appliqué à la famille Japy raille l'emprise paternaliste (G, p. 83-85); la kyrielle des «Je me souviens» du dernier chapitre symbolise une mémoire devenue collective, ramassée et presque sibylline, la voix qui dit «je» fondue à celle des autres dans le moule de la forme perecquienne²⁶; dans un des derniers chapitres «Des luttes» qui mène une analyse historique fouillée, aiguë et sans concession²⁷ le leitmotiv «J'exhume des histoires mortes» marque le refus du silence et de l'aliénation supplémentaire qu'accomplirait la dépossession de la singularité des luttes.

La *poétique de la voix* manifeste la foi en la littérature et en sa capacité de faire mémoire. Le souffle de la littérature bouscule les compartiments pré-définis et les consécration attendues. Il ne tient pas au seul engagement mais à une dynamique essentielle qui ne saurait dissocier «paroles et musique» – si je peux risquer l'expression – et qui nourrit sa recherche formelle de l'écoute attentive. En effet ateliers d'écriture²⁸, tracts syndicaux²⁹, articles, entretiens peuvent être des «morceaux de littérature» (G, p. 351) à part entière. Goux (*ibid.*) définit les voix vivantes comme celles qui «ont un timbre bien à elles et [...] font cependant sentir qu'elles sont toutes imprégnées de la musique de leur époque». Il juxtapose exemplairement un texte convenu de Pierre Mac Orlan qui fait l'éloge de «la main laborieuse» et du «grand pays des Peugeot» et les paroles de l'OS C. Corouge qui disent le paradoxe de sa condition :

j'ai tellement mal aux mains... tellement de grosses mains... mes mains me dégoutent tellement... et pourtant je les aime tellement mes mains... je sens que je pourrai faire des trucs avec... mais j'ai du mal à plier les doigts... ma peau... elle s'en va; je ne veux pas me l'arracher; c'est Peugeot qui me l'arrachera, et je lutterai pour éviter que Peugeot me l'arrache [...] je ne veux pas qu'on touche à mes mains³⁰ [...] (G, p. 356-357).

26. Dans la réédition des *Mémoires de l'enclave* chez Actes Sud (2003) ces «Je me souviens» deviennent «Il/elle se souvient».

27. Goux s'emploie à montrer la permanence de l'affrontement de 1929 à 1981 ou 1985 (date à laquelle «La Cité» association culturelle du comité d'entreprise qui a commandé l'ouvrage à Goux passe sous le contrôle de la direction). La métaphore du jeu d'échecs structure également le chapitre avec une force à la fois narrative et démonstrative.

28. «C'est [le] silence autour d'une phrase quand il définit pour vous tout l'espace de la terre qui m'éblouit toujours ou m'émeut dans ce qu'on traverse par les ateliers d'écriture» (B, p. 230).

29. Par exemple G, p. 350-357.

30. Sur les mains révélatrices du métier et la souffrance l'entretien avec Aurélie Loing «Moi je me demande: à quoi on nous reconnaît? [...] Les mains ont la forme de ce qu'on leur fait faire» (B, p. 87-88).

Goux oppose « Voix vivantes – lettre morte » (titre du chap. XXIII), conférant à la littérature ce pouvoir de transmettre les voix des « vivants absents » et de « morts lointains » de « passer la mort et l'absence » (G, p. 350). À l'écrivain incombe la responsabilité « de rendre compte par l'écriture de rapports et d'événements qui concernent les hommes entre eux » (B, p. 223), de *lier* le réel pour le *lire*.

La littérature ne constitue pas un monument ; elle fait vibrer la voix en agençant les formes.

Discours et contre-discours

La question des voix va être à présent examinée sous un angle plus pragmatique en prenant en compte la relation au discours d'autrui et les relations entre discours au sein des deux livres. Le terme « polyphonie » a une origine musicale et renvoie en théorie de la littérature et en analyse du discours à la *plurivocalité*. Dans une perspective bakhtinienne et en dépit des variations terminologiques, la polyphonie ne se borne pas à caractériser le genre romanesque et en son sein les œuvres où les instances énonciatives (scripteur/narrateur/personnages) et leurs positions idéologiques ne sont pas différenciées ou pas hiérarchisées ; elle renvoie au dialogisme constitutif du langage « de part en part social » et à l'affrontement des discours : tout discours s'inscrit dans l'interdiscours, le déjà dit structuré idéologiquement et tout discours, adressé, s'inscrit dans l'interlocution anticipant sur les réponses à venir. Le discours rapporté et ses manifestations sont l'emblème et le champ d'observation privilégié de cette perspective. Dans le sillage du linguiste Ducrot qui conteste l'unicité du sujet parlant et s'attache à le démultiplier, le dédoublement énonciatif ne concerne pas seulement la mise en scène des mots des autres mais aussi l'expression sans paroles attribuées ou repérables de points de vue conflictuels³¹.

La problématique de la littéralité restituée ou reconstruite aussi bien que celle de la dissociation évaluative des points de vue à orientation ironique est pertinente chez Bon et chez Goux dans une stratégie générale de confrontation révélatrice.

La polyphonie inhérente au projet de l'informateur des *Mémoires* renvoie d'abord à une multiplicité fascinante et prometteuse – bientôt inquiétante :

31. Voir notamment Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002 et pour un bibliographie récente : *Pratiques* n° 123-124, « Polyphonie », décembre 2004.

J'allais écouter d'innombrables récits et j'en ferais un grand récit polyphonique [...] avec cette mémoire vivante et multiple, je ferais une histoire collective de l'Enclave propre à faire sentir cet enchevêtrement des temps et des durées en quoi consiste pour finir toute Histoire. (G, p. 32)

De même *Daewoo* s'attache à

Convoquer cette diffraction des langages, des visages, des signes qu'on a, toutes ces semaines, accumulés [...] les mots à voix posée et propres des puissants, mots civilisés du geste qui écarte de l'égalité ses semblables et ne l'est pas, le geste, civilisé. Et les mots de ceux qui ensuite n'en peuvent mais, entre reclassement et chômage. (B, p. 12)

Il ne s'agit pas d'embrasser la diversité pour elle-même mais de trouver les mises en ordre (succession, entrecroisement, juxtaposition, opposition) propres à faire entendre l'ensemble du chœur avec des voix qui se détachent et portent la parole collective, à explorer le feuilletage et l'interpénétration des discours, à dénoncer la violence, l'imposture ou la bêtise du discours dominant entre séduction et répression.

Mémoires et *Daewoo* relèvent chacun à leur manière *le défi de l'archive*, triée, reproduite commentée, citée. Les entretiens représentent l'essentiel de la composante orale bruisante à son tour des échos de discours reçus et échangés et esquissant les profils plus ou moins nets des tiers-parlants³². Mais la composante écrite constitue une masse considérable de documents très variés dont *Mémoires* entreprend la rétrospective (articles, dossiers, ouvrages historiques, presse militante et d'entreprise, témoignages, tracts...) tandis que *Daewoo* amasse à chaud ces fragments du quotidien qui donnent à voir les discours ambiants (enseignes, brochures publicitaires, rapports ministériels, émissions télévisées...)

Les documents sont « produits » un peu comme dans un contexte judiciaire. Ils n'interviennent pas dans les sections d'entretien sauf dans le cas d'inclusion où Géraldine Roux lit et commente le dossier de presse de *Daewoo* qu'elle a constitué. Très nombreux et divers, ils sont l'objet d'une présentation très précise chez Goux où ils étayent et nourrissent une analyse socio-historique sans concession.

32. La persona du tiers-parlant ou du tiers-locuteur correspond à une « dramatisation discursive » des « énoncés doxiques », du « je-te-dis-que-les-gens-disent-que » et fait l'objet d'un jeu évaluatif. Voir Jean Peytard, *Syntagmes 4*, Les Belles-Lettres, 1992, p. 71-93.

Deux *modalités de discours rapporté* dominant, une modalité directe de citation et une modalité indirecte de reformulation éventuellement synthétique jusqu'à la narrativisation³³. Le discours direct qui mime l'énonciation orale ne prétend pas la reproduire à l'identique, il affirme justement sa transformation pour conserver le grain de la voix et la portée du discours ; le cas est différent pour le discours direct écrit produit comme pièce à conviction ou comme relique³⁴, assorti généralement de présentation et de commentaire. Dans les deux cas la différenciation entre les deux sources énonciatives est marquée mais avec des visées différentes.

Chez Bon les circonstances de la rencontre et de l'écoute sont évoquées narrativement par le scripteur, le discours direct démarqué par des guillemets est l'unique régime de transmission des entretiens : il cède une parole en la recréant ; on a vu également comment les séquences théâtrales pouvaient reprendre la matière de certains entretiens.

Chez Goux, une majorité de chapitres ressortit au discours direct d'un seul locuteur³⁵ sans repérage typographique ni élément introducteur autres que les indications du titre et souvent du sous-titre. Mais une grande variété de discours représentés se déploie. Dans une première phase (« Journal », début de la seconde partie), avant que ne s'impose la modalité principale, les circonstances des premiers entretiens sont relatées et les propos des enquêtés apparaissent intégrés au discours cadre du scripteur : discours indirect libre et direct libre avec des passages de discours narrativisé³⁶. Parmi les chapitres-entretiens dont la formule se stabilise et l'emporte largement ensuite, peu semblent transcrire au plus près la réalisation orale – hésitations, interruptions marquées par des points de suspension très fréquents ou des blancs typographiques proportionnels aux pauses, répétitions, décalque de pronon-

33. On trouve chez Goux dans l'entretien raté avec Jolicart du discours indirect libre et direct libre.

34. Cf. « Les épaves » (G, ch. XXI), documents confiés à l'Informateur sans commentaires, archives personnelles hétéroclites qu'il ordonne et retranscrit avec conscience.

35. Deux chapitres concernent un couple avec échange entre les deux interlocuteurs (« Elle/Lui »). Un chapitre « Du côté de Sochaux » est partagé entre C. Corouge, OS, et un ouvrier professionnel de la même usine.

36. Le récit de G. Parisot, cas de discours direct libre transposé en seconde personne fait dire à l'Informateur : « Et je tremble, en vous écoutant, parce que je me tiens devant votre récit comme vous vous tenez devant votre vie : sans savoir ni maîtrise » (G, p. 26). Le monologue délirant de Ch. Jolicart (l'entretien raté) se développe au discours indirect et direct libre (p. 64 *sq.*). Dans un chapitre d'analyse au seuil de la seconde partie (ch. IV « La Bastille »), les propos de Robert C*** sont narrativisés ou rapportés au discours indirect libre.

ciation – « y » pour « il » etc.). Ce type de caractéristiques qui tendraient à parasiter la lecture est minoré mais la syntaxe, le rythme, les enchaînements thématiques manifestent le flux du parlé et surtout les discours ne sont pas uniformisés ni ramenés à une norme.

Dans les différences d'un entretien à l'autre se marquent l'identité stylistique du locuteur, le rapport à sa propre expérience plus ou moins distancié, émotionnel ou réflexif, anecdotique ou généralisant : conscience historique et politique au long cours du militant communiste (G, ch. XXIV), précision descriptive de l'organisation du temps à l'usine (G, ch. XXX), âpreté vibrante du témoignage à portée philosophique de C. Corouge³⁷. Images de l'usine, pratiques du travail, culture ouvrière en question, souvenirs d'un monde disparu, mémoire à vif ou en péril, les itinéraires de vie se font vision du monde et l'unité-chapitre repropose au lecteur une rencontre à part entière, mais leur succession et l'éclairage des autres chapitres illustre la complexité d'une condition et instruit le procès du paternalisme.

Y contribue également la somme impressionnante de documents écrits. Ces documents apparaissent toujours en fragments d'une longueur variable dans leur littéralité, avec un essaimage citationnel fréquent en îlots textuels ; ils sont revisités dans une certaine perspective démonstrative et mis en regard les uns des autres ou de la problématique principale du chapitre d'analyse. On les trouve la plupart du temps insérés dans un questionnaire, un commentaire accusateur ou ironique comme dans la mise en scène dénonciatrice du point de vue des dominants par exemple à travers la figure mythologique de Panoptès (ou Argus, avatar mythologique de Big Brother, emblème de l'emprise totalitaire du pouvoir patronal), le « Panoptès aux noms divers de l'Enclave », Japy, Peugeot, Compagnie des Forges, dont le scripteur feint de vanter les mérites et ne manque pas d'illustrer les prétentions, notamment par des citations de la presse d'entreprise ; « Parce qu'il voit tout Panoptès dit le vrai » en matière non seulement de travail mais d'éducation ou de loisirs jusqu'à l'organisation des jardins potagers : « Les yeux de Panoptès ont vu beaucoup trop de plants de tomate et toujours mal exposés » (G, p. 252).

37. Cet être exceptionnel que Goux admire intensément connaît un traitement discursif exceptionnel ; de longs fragments d'entretien soit recueilli par Goux soit repris d'une publication sociologique antérieure (*Actes de la Recherche en Sciences Sociales*) sont répartis sur plusieurs chapitres non consécutifs d'analyse et d'entretien, et commentés ; ils assument ce rôle confrontatif essentiel qu'il s'agisse des images du travail ou de la puissance littéraire intrinsèque.

Une ligne de partage essentielle des deux œuvres que manifeste la polyphonie concerne en effet *les discours des dominants* et *les discours des dominés*³⁸. Les écrivains sont à l'écoute de la parole des dominés et en cela ils font retentir un contre-discours. Mais c'est sur le fond des discours (des) dominants qui ont leurs propres circuits de diffusion ô combien puissants et plus ou moins visibles que s'opère ce recueil; en donnant à voir la manière arrogante ou insidieuse dont ils s'imposent, l'écriture même s'emploie à les contrer. Ainsi chez Bon comme chez Goux la modalité en discours direct des entretiens marque le respect de la parole ouvrière tandis que la littéralité du discours des « maîtres » signale l'ironie d'une mise à l'index comme le « Petit abrégé » (G, ch. XIV) constitué par un montage de citations de 1853 à 1982 qui témoigne de la continuité de l'oppression et de ses masques, de l'éloge funèbre d'Albert Japy, aux comptes rendus du Comité d'Établissement Peugeot en passant par des extraits du journal d'entreprise. Dans *Daewoo* – « *Vaste univers cela veut dire Daewoo* » (B, p. 34) – les cibles de *l'ironie* qui prend comme moyen la citation littérale sont plurielles mais toutes procèdent de l'imposture ordinaire: slogans creux « Sollac l'acier au cœur de la vie » « Daewoo, le rêve digital, Daewoo, la vie plus facile » (B, p. 125), publicité patronale ou plaquette hagiographique à la gloire du dirigeant-escroc Kim Woo Chang, mais surtout « verbiage des bien intentionnés de la société libérale » relayé par la presse avec les avatars de la « novlangue » (B, p. 149) qu'il s'agisse des déclarations d'industriels qui « jongle [nt] avec les chiffres ronds et gras de l'argent » (B, p. 91) ou des experts économiques aux analyses suffisantes et pseudo techniques épinglées par G. Roux.

Goux et Bon se comparent plus ou moins explicitement à des archéologues s'attachant à comprendre la cohérence globale d'une société à partir de tel ou tel échantillon de discours même périphérique (par exemple les dépliants des espaces canins ou la petite annonce relative au dressage des chiens qui semble à Bon une « métaphore des rapports sociaux » – B, p. 227; par exemple les directives des concours de Jardins Fleuris dans les cités ouvrières des années cinquante – G, p. 253).

Il n'y a pas d'innocence des discours. Pour démonter le mécanisme pervers du paternalisme et « l'intégration mentale des normes » qu'il suppose, Goux fait entendre au cœur de tant d'entretiens attachants la trace de l'aliénation ou de la nostalgie équivoque³⁹, traque dans les formes les plus mythiques de la

38. Domination aggravée peut-être s'agissant des femmes (« Ouvrière, bien sûr: mais qui d'autre que nous on qualifie par une façon aussi générale de gagner sa vie? », B, p. 33).

39. Voir G, ch. XII, p. 244 sq. Cf. le bref chapitre XIX d'une nudité poignante avec l'ouvrier

solidarité ouvrière⁴⁰ l'emprise silencieuse d'un système de détournement, discerne dans l'histoire des luttes elles-mêmes (1936, 1968) une occultation de la spécificité de l'Enclave, comme une automutilation. Il doit reconnaître dans son entreprise de mémoire même le paradoxe de la valorisation d'une culture ouvrière forcément « mixte où le dominant et le dominé sont inextricablement mêlés » (G, p. 266). Les ouvrières de *Daewoo* dont Bon invite à imaginer les cinq cents visages ne sont pas dupes mais elles vivent dans cet univers aux messages publicitaires poisseux des publicités, aux formules aseptisées colportées par les médias qui naturalisent l'inacceptable, aux schémas simplificateurs comme dans l'émission sur les riches et les pauvres où trois ouvrières ont cru devoir se rendre : « parler de Daewoo à la télé, faire savoir qui on est, on pouvait dire non ? » (B, p. 59).

Le *dispositif énonciatif et textuel de confrontation* qui régit la polyphonie dans *Mémoires* et dans *Daewoo* permet de mesurer combien les discours sont pris dans l'affrontement idéologique et le conflit des intérêts, pour ne pas évoquer une « lutte des classes » supposée caduque.

Ce dispositif intervient micro- et macrotextuellement sur le mode de la juxtaposition simple ou de l'examen comparé ; il concerne au premier chef l'architecture de certains chapitres de Goux⁴¹, de certaines sections de Bon⁴² ; il tient à la disparité des sources énonciatives convoquées, à l'attention au devenir de la langue qui importe aux écrivains, il tient à leur propre présence face à ce qui les interroge, et à cette dimension essentielle de l'enquête qui vise à comprendre, sans esquiver la complexité et sans renoncer à l'émotion.

Pour tenter d'êtreindre le réel et d'écrire la mémoire d'un peuple, les livres de J.-P. Goux et F. Bon se font filtres critiques, chambres d'échos sans jamais se départir à l'égard de l'humain de « ce respect tendu et vibrant où s'enracine ce qu'on demande aussi à l'art » (B, p. 73).

dont l'univers se limite à l'usine et à l'hôtel Peugeot qu'il habite depuis vingt-quatre ans, admettant toutes les vexations et concluant : « j'aime autant être ici ».

40. Voir la lucidité impitoyable de l'analyse de l'entraide communautaire pour la construction des maisons, l'association « Les Castors » (G, p. 262 *sq.*).

41. G, ch. VIII : « Discours sur le travail. L'exemple du Maître et l'exemple de Christian Corouge », ch. XVII : « Des images de l'usine », ch. XXIII : « Voix vivantes – lettre morte ».

42. Notamment les deux entretiens avec G. Roux, le contrepoint entretiens/séquences théâtrales, l'alternance des passages d'entretien avec Nadia Nasserri et des études de cas.

Auteurs des articles

CONSTANZE BAETHGE

Constanze Baethge est maître de conférence au Frankreich-Zentrum de la Technische Universität Berlin. Elle est l'auteur d'une thèse sur la modernité de Huysmans et de nombreux articles sur les littératures française et francophone des XIX^e et XX^e siècles.

PHILIPPE BAUDORRE

Philippe Baudorre est professeur de littérature française à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Il est l'auteur d'une biographie d'Henri Barbusse : *Barbusse, Le Pourfendeur de la Grande Guerre*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1995, d'études sur les rapports entre littérature et journalisme (notamment *La Plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, édition préparée par Philippe Baudorre, Presses universitaires de Bordeaux, 2003) et sur François Mauriac (*François Mauriac: Un écrivain journaliste*, Édition préparée par Philippe Baudorre, *La Revue des Lettres modernes*, Lettres modernes Minard, 2003.) Il prépare une édition critique du *Feu* d'Henri Barbusse, à paraître aux Éditions Champion.

SANDRINE BERTHELOT

Chargée de cours à l'Université Catholique de l'Ouest, Sandrine Berthelot est l'auteur d'un doctorat publié aux éditions Champion en 2004 sur *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870): genèse, épanouissement et sens du grotesque*.

MICHEL BRIX

Maître de recherches aux Facultés universitaires de Namur, Michel Brix est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages – essais et éditions – consacrés à l'histoire de la littérature française, au romantisme, aux utopies amoureuses, à Sade, Gretry, Fourier, Sainte-Beuve, Nerval et Gautier.

ANNIE CAMENISCH

Maître de conférences en Lettres, IUFM d'Alsace, sa thèse de doctorat porte sur la condition féminine dans les derniers romans de George Sand. La liste de ses travaux est consultable sur le site <http://a.camenisch.free.fr/sand>. Annie Camenisch mène parallèlement une recherche en didactique du français autour de la maîtrise de la langue dans les disciplines scientifiques.

ANDRÉE CHAUVIN-VILENO

Professeur à la Faculté des Sciences du Langage de l'Homme et de la Société de Besançon (Université de Franche-Comté), membre de l'équipe LASELDI, responsable de publication de la revue de sémio-linguistique des discours et des textes *Semen* (Presses Universitaires de Franche-Comté), Andrée Chauvin-Vileno est l'auteur d'une thèse consacrée à l'ironie et à l'intertextualité chez Georges Perec; ses travaux (dont la liste est consultable sur le site du LASELDI: <http://laseldi.univ-fcomte.fr>) portent sur la sémiotique littéraire, la pragmatique textuelle et s'orientent vers les problématiques énonciatives et l'analyse du discours social.

MICHEL CROUZET

Professeur émérite à l'Université de Paris IV-Sorbonne, Michel Crouzet est l'auteur d'une édition complète des pamphlets de Paul-Louis Courier qui paraîtra en 2006.

ANNE DEFFARGES

Docteur en littérature générale et comparée pour une thèse intitulée *De la naissance du naturalisme sous la III^e République à sa réception dans la social-démocratie allemande (1865-1897)*, Anne Deffarges enseigne l'allemand à l'Université de Haute Alsace.

BARBARA DIMOPOULOU

Docteur ès Lettres (Université de Paris IV-Sorbonne), Barbara Dimopoulou est chargée de cours à Paris III-Sorbonne nouvelle, membre permanent du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques (Clermont-Ferrand II), rédactrice des rubriques « Le dix-neuvième siècle scientifique » et « Le dix-neuvième siècle bibliographique » du bulletin *Dix-neuvième siècle de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes*. Travaux: *La Mythologie romantique du peuple* (thèse de doctorat, sous la direction de M. Crouzet, 2002); « La légende du château dans *Inès de las Sierras* de Charles Nodier et dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly », « Le peuple de Courier. "En un mot, s'il faut vous le dire, mes amis ici sont dans le peuple"... Posture ou imposture? », « "La France a fait la France": lecture de l'*Introduction à l'histoire universelle* et du *Tableau de la France* de Michelet », « Le monde des végétaux chez Sand et Michelet » (articles à paraître en 2006).

JACQUES DUBOIS

Professeur émérite de l'université de Liège, Jacques Dubois est notamment l'auteur de *Pour Albertine. Proust et le sens du social* (Seuil, 1997) et des *Romanciers du réel*

(Seuil, coll. « Points », 2000). En collaboration avec B. Denis, il a édité les *Romans* de Simenon dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (2003, 2 vol.). Il prépare un ouvrage sur les romans de Stendhal.

CORINNE GRENOUILLET

Maître de conférences à l'Université Marc Bloch, Strasbourg II, membre du CERIEL (Centre de Recherches: Idées-Esthétique-Littérature) et d'ÉRITA (Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon), Corinne Grenouillet est spécialiste d'Aragon. Auteur de *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon* (Presses Universitaires franc-comtoises, 2000), elle dirige les *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* publiées aux Presses Universitaires de Strasbourg. Travaux consultables sur le site du CERIEL: <http://umb.u-strasbg.fr/ceriel/> (rubrique « Qui sommes nous? »).

CHARLES GRIVEL

Charles Grivel est professeur émérite à l'Université de Mannheim (Allemagne). Ses travaux touchent à la littérature marginale, méconnue, excentrique et populaire du dix-neuvième siècle d'un côté, à l'histoire et à la théorie de la photographie, de l'autre. Le roman-photo, le roman-cinéma, le livre à images et l'illustration font partie de ses spécialités. Les problèmes liés à l'identification photographique l'intéressent tout particulièrement.

REYNALD LAHANQUE

Professeur de littérature française du xx^e siècle (Nancy II), Reynald Lahanque est président de l'Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ÉRITA); ses travaux et recherches portent sur Aragon, le réalisme socialiste en France, l'engagement politique des écrivains.

BÉATRICE LAVILLE

Maître de conférences à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Béatrice Laville est spécialiste de Zola et du naturalisme, a écrit de nombreux articles notamment sur Zola, Champfleury, Goncourt, et le roman post-naturaliste, et collabore à diverses éditions de l'œuvre de Zola. Elle a dirigé le numéro 20 de *Modernités, Champ littéraire fin de siècle, autour de Zola*, PUB, 2004.

FLORENCE LOTTERIE

Florence Lotterie est maître de conférences à l'Université Marc-Bloch, spécialiste de littérature du xviii^e siècle. Ses recherches s'orientent plus particulièrement sur l'histoire des idées et des représentations (histoire, philosophie, libertinage), le roman et le tournant de siècle, en particulier autour de Madame de Staël et le Groupe de Coppet, auxquels elle a consacré de nombreux articles. Secrétaire de la Société des études staëliennes, elle dirige actuellement le numéro 2006 des *Cahiers staëliens*, consacré aux perspectives critiques "féminines". Elle a publié à la Voltaire Foundation (Oxford) en 2006: *Progrès et perfectibilité: un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*.

JÉRÔME MEIZOZ

Enseignant la littérature française à l'Université de Lausanne, Suisse, écrivain et critique, Jérôme Meizoz a publié un *Ramuz* (1997), *L'Âge du roman parlant 1919-1939* (2001), *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau* (2003) et participé à la publication *des Romans I et II* de Ramuz dans la collection de la Pléiade (2005).

MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN

Maître de conférences à l'Université Denis Diderot-Paris VII, Marie-Françoise Melmoux-Montaubin l'auteur d'ouvrages sur la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle a notamment publié *L'Écrivain-journaliste, un mutant des lettres?* (Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2003) ainsi qu'un *Barbey d'Aurevilly* dans la Bibliographie des écrivains français (2001). Elle participe à l'édition de la critique aurevillienne aux Belles Lettres.

ANDRÉ NOT

Professeur à l'Université de Provence (Aix-Marseille I), André Not est spécialiste du roman français des années 20-50 (Bernanos, Giono, Nizan, Gadenne notamment). Il a publié : *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne* en collaboration avec Jérôme Radwan (Publications de l'Université de Provence, 2003).

TIMOTHÉE PICARD

Ancien élève de l'École Normale Supérieure et de Sciences-Po Paris, maître de conférences à l'Université de Rennes II, spécialiste de l'étude des relations musico-littéraires, Timothée Picard vient de terminer une thèse intitulée *La Littérature face au défi wagnérien*. Il est également critique musical. Travaux consultables sur le site du CERIEL : <http://umb.u-strasbg.fr/ceriel/> (rubrique « Qui sommes nous ? »).

ÉLISABETH PILLET

Maître de conférences à l'IUFM de Montpellier, Élisabeth Pillet est l'auteur d'une thèse sur le poète Gaston Couté (1880-1911) et d'articles portant principalement sur l'évolution de la culture orale dans le divertissement de masse à partir du XIX^e siècle : chansons, textes parlés, et sur l'interaction entre ces formes d'expression et la littérature légitimée. Dernières publications : avec Alain Vaillant, coordination du n° 21 de la revue *Humoresques*, janvier 2005, publiée par l'association CORHUM et le CRIH (Centre de Recherche Interdisciplinaire sur l'Humour) de l'Université Paris VIII : *Humour, oralité et connivence*; « Fernand Raynaud : le Français moyen aux prises avec la diversité des français » (*ibid.*); « Rire des paysans, rire avec les paysans : à propos de Gaston Couté » in *Humoresques* n° 19, janvier 2004 : *Rires marginaux, rires rebelles*; « Ce genre n'existe pas – pourquoi l'inventer ? » in *Belpégor* (Revue universitaire en ligne), vol. III n° 1, décembre 2003 : *Les Genres et la culture de masse*.

CÉLINE POBEL

Actuellement institutrice spécialisée, Céline Pobel a fait des travaux de recherche sur Henry Poulaille et la littérature prolétarienne des années trente ainsi que sur les

résurgences de celle-ci à l'heure actuelle et a publié un article à ce sujet dans l'ouvrage *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne* («Nouvel âge littéraire (bis) ou quand le peuple persiste et signe Beur»), sous la direction d'André Not et de Jérôme Radwan, Publications de l'Université de Provence, 2003.

PATRICIA PRINCIPALLI

Professeur agrégée à l'IUFM de Créteil, membre d'ÉRITA (Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon), Patricia Principalli a publié *La Semaine sainte d'Aragon, un roman du passage*, L'Harmattan, 2000. Ses travaux portent sur Aragon.

PIERRE-LOUIS REY

Professeur à l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, responsable du Centre de Poétique, génétique et informatique du texte romanesque, Pierre-Louis Rey est aussi directeur de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*.

ÉLÉONORE REVERZY

Éléonore Reverzy enseigne la littérature française du XIX^e siècle à l'Université Marc Bloch. Elle travaille sur la poétique du roman en relation avec l'histoire des idées et des représentations. Elle prépare un essai sur l'allégorie dans *Les Rougon-Macquart* de Zola. Travaux consultables sur le site du CERIEL : <http://umb.u-strasbg.fr/ceriel/> (rubrique « Qui sommes nous ? »).

CATHERINE ROUAYRENC

Agrégée de grammaire, Catherine Rouayrenc est professeur émérite de linguistique française de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Après une thèse d'état : *Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*, plusieurs publications ont eu pour objet l'étude du parlé chez divers écrivains, notamment Poulaille, Guilloux, Ramuz et surtout Céline, auquel a été consacré un livre : « *C'est mon secret* », *La technique de l'écriture populaire dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit* et « Vocabulaire populaire et argotique » dans *Céline, Romans IV* (Pléiade). C. Rouayrenc est également l'auteur de *Les Gros mots* (PUF, Que sais-je, 1996).

GISÈLE SÉGINGER

Professeur à l'Université Marne la Vallée, responsable de l'Équipe « Littérature et savoirs des formes », chercheur associé de l'Équipe « Flaubert » (ITEM/ CNRS), membre de la rédaction de la revue *Romantisme* aux éditions Armand Colin (responsable des numéros « panoramiques »), membre du Conseil de rédaction de la revue *Nineteenth Century French Studies* (USA), Gisèle Séginger participe à la réédition des *Cœuvres complètes* de Flaubert dans la Bibliothèque de la Pléiade et est directrice de la série Flaubert. Elle a publié plusieurs livres sur Flaubert : *Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. Naissance et métamorphoses d'un écrivain* (Champion, 1997), *Flaubert. La poétique de l'histoire* (Presses universitaires de Strasbourg, 2000), *Flaubert. Une poétique de l'art pur* (SEDES, 2000), une édition de *Salammbô* (avec un chapitre

inédit), Flammarion 2001, et des travaux sur divers auteurs: *Nerval au miroir du temps* (Ellipses, coll. « Textes fondateurs », 2004), des éditions de Balzac (*Le Lys dans la vallée*, Hachette, 1995), et Zola (*La Bête humaine*, Hachette, 1997), des ouvrages collectifs, *De l'objet à l'œuvre* (Presses universitaires de Strasbourg, 1997), *Éthique et littérature* (Presses universitaires de Strasbourg, 2000) et *Zola à l'œuvre* (Presses universitaires de Strasbourg, 2003). Travaux consultables sur le site du CERIEL: <http://umb.u-strasbg.fr/ceriel/> (rubrique « Qui sommes nous? »).

MARIE-ÈVE THÉRENTY

Maître de conférences à l'Université de Montpellier III, spécialiste des relations entre presse et littérature, Marie-Ève Thérenty a notamment publié *Mosaïques, être écrivain entre presse et roman*, Champion, 2003 et avec Alain Vaillant, *1836, L'an I de l'ère médiatique*, Nouveau monde, 2001 et *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle* (dir.), Nouveau monde, 2004. Elle prépare actuellement un essai intitulé *La Vie est un journal. Poétique du quotidien* (1836-1914).

SANDRA TRAVERS DE FAULTRIER

Avocate, enseignante à Paris I et Sciences-Po Paris dont elle est diplômée, Sandra Travers de Faultrier est également docteur ès Lettres et a pour domaine de recherche *Droit et littérature*, titre de son livre publié aux PUF en 2001.

ALAIN VAILLANT

Alain Vaillant est professeur de littérature française à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III), où il dirige le Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes. Spécialiste du XIX^e siècle et de poétique historique, il est en outre le coordinateur de la revue *Romantisme*. Ses derniers ouvrages sont: *1836. L'an I de la culture médiatique* (en collaboration avec Marie-Ève Thérenty), Nouveau Monde, 2001; *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman moderne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002; *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005.

ROSELYNE WALLER

Maître de conférences à l'IUFM d'Alsace, membre d'ÉRITA (Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon), Roselyne Waller est l'auteur d'*Aragon et le père, romans*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001. Travaux consultables sur le site du CERIEL: <http://umb.u-strasbg.fr/ceriel/> (rubrique « Qui sommes nous? »).

NELLY WOLF

Professeur à l'université de Lille III, Nelly Wolf a publié *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline* (PUF, 1990); *Une Littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman* (Droz, 1995) et *Le Roman de la démocratie* (Presses Universitaires de Vincennes, 2003). Ses travaux portent sur les liens entre la littérature et la politique.

Résumés des articles

(par ordre alphabétique des auteurs)

Constanze BAETHGE, « Parole atopique et sagesse infuse dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras »

L'analyse porte sur *La Pluie d'été* de Marguerite Duras, roman paru en 1990, et plus spécialement sur le processus qui fait d'une simple « voix du peuple » issue d'une banlieue mythifiée une parole qui s'autonomise en texte au point de se faire « écriture » et qui finit par accéder, au plan symbolique, au statut de parole sublimée jusqu'à se faire « livre » elle-même. Dans un acte réfractaire, le fils aîné d'une famille du quart monde, refuse de se scolariser pour mieux accéder à une science infuse que lui procure notamment la lecture d'un « livre brûlé » dans lequel il est permis de reconnaître le Livre de l'Ecclésiaste. Ainsi se trouve dénoncée par la voix toute orale du peuple une haute culture codifiée. Dans cette dénonciation, on pourrait reconnaître la forme contemporaine du potlatch assumé, selon Bataille, dans une dilapidation symbolique par les plus démunis.

Philippe BAUDORRE, « “Les gros mots” : *Le Feu* d'Henri Barbusse »

Si *Le Feu* reste, dans son ensemble, marqué par une stricte répartition entre la voix narratrice et la voix populaire selon le principe du cloisonnement énonciatif, on voudrait montrer ici que la voix du peuple s'impose, déborde du cadre dans lequel elle était enfermée et inverse, à l'intérieur de l'espace romanesque, le rapport de forces. Les fonctions naturellement assumées par le narrateur – comme la description, la narration ou le commentaire – sont en effet transférées vers le personnage. La langue populaire – sa créativité, ses inventions inattendues – a été pour Barbusse un véritable moteur de l'écriture. Constamment valorisée dans le roman, la voix du peuple y est donnée comme la voix de la vérité, qui s'oppose à la voix du mensonge, de la trahison, celle des « gens » de l'arrière. Le chapitre XIII du *Feu*, où un homme du peuple confie au narrateur-écrivain une mission esthétique et politique (« mettre les gros mots à leur place »), est ainsi une scène emblématique marquant l'émergence du « roman parlant ».

Sandrine BERTHELOT, « *Les Scènes de la vie de bohème* ou “l’enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme” »

Représentant le moins oublié de la bohème des années 1840, Murger fait entrer sur le devant de la scène littéraire les artistes de la misère qui ne connaissent pas le latin. Volontiers méprisé par les frères Goncourt, fustigé par Champfleury qui fut pourtant l’un de ses compagnons d’infortune, l’auteur des *Scènes de la vie de bohème* use-t-il d’une langue aussi pauvre et défaillante culturellement qu’on a bien voulu le dire ? Ce langage particulier, « emprunté aux causeries de l’atelier, au jargon des coulisses et aux discussions des bureaux de rédaction » et qui mêle tous les « éclectismes de style » (préface des *Scènes de la vie de bohème*), ne se situe-t-il pas dans une pure tradition romantique ? Avec les bohèmes s’opèrerait alors une rencontre du romantisme et du peuple : le romantisme, appliqué au réel, serait gaiement réinventé.

Michel BRUX, « Une renaissance romantique : les chansons populaires »

Les chansons populaires ont bénéficié du mouvement d’idées qui au XIX^e siècle portait les intellectuels à s’intéresser à leurs patrimoines nationaux dédaignés. En France, ce sont pourtant les chansons étrangères qui trouvèrent grâce d’abord aux yeux des érudits : les chants de la Grèce, avec Fauriel ; les ballades écossaises, avec Loève-Weimars et un recueil de Walter Scott traduit en français. Au premier rang de ceux qui se consacrèrent à la collecte des chansons du patrimoine français, figure le nom de Gérard de Nerval, qui inséra dans « La Sylphide » du 10 juillet 1842, un article intitulé « Les Vieilles Ballades françaises ». À la suite de Nerval, les érudits et les lettrés furent de plus en plus nombreux à exhumer les trésors de la muse populaire – qu’on pense aux romans de George Sand, et notamment à *Jeanne*, dès 1844 –, et cette quête prit même, à partir de 1845, un caractère officiel. Quels étaient les enjeux de cette quête ? Quelles significations accordait-on aux créations de l’âme populaire ? Quelle était, à l’époque romantique, la représentation du “peuple” ? Ce sont quelques-unes des questions qui sont examinées dans mon exposé et rattachées à l’article publié par Nerval en 1842.

Annie CAMENISCH, « Voix du peuple dans *Francia* de George Sand »

Écrit en 1871, entre la guerre de 1870 et la Commune, *Francia* est un roman marqué par l’histoire de son temps où le sort de la France et de son peuple semble pris, pour George Sand, entre déterminisme et incertitudes. Muettes ou expressives, les voix du peuple émergent du roman à travers trois époques. La première, issue du passé, correspond au temps de l’histoire puisque l’action du roman se situe en 1814. Le silence digne de la foule des quartier populaires de Paris se lit à la fois comme une glorification de la résistance passive du peuple et le constat de son impuissance face aux hautes décisions politiques. La seconde époque est contemporaine à la rédaction du roman à laquelle le narrateur fait explicitement allusion, comparant le peuple parisien d’alors à celui de 1871, rendant ainsi hommage à son héroïque résistance aux Prussiens et montrant par là même les évolutions dans la maturité du peuple dans le siècle. Enfin, des voix populaires divergentes se font entendre concernant l’avenir incertain de la France : espoir de maturité du peuple, par la voix d’un Gavroche devenu adulte, rêve d’une entente entre les peuples de tous pays, crainte de l’anéantissement de la République

par les voix populaires bernées par les nouveaux dictateurs... À travers les voix du peuple ainsi mises en scène dans *Francia*, George Sand fait entendre sa propre voix, décalée, distancée, entre admiration et méfiance pour le peuple de Paris.

Andrée CHAUVIN-VILENO, «Voix ouvrières dans *Mémoires de l'enclave* et *Daewoo*»

Une démarche combattante sans être militante et un travail «outrageusement littéraire» rapprochent dans le propos et dans l'écriture deux livres que presque vingt ans séparent. Jean-Paul Goux avec *Mémoires de l'Enclave* (1986) qui explore le Pays de Montbéliard sous l'emprise des dynasties industrielles, François Bon avec *Daewoo* (2003) qui dénonce le «crime social précis» de la fermeture des usines du groupe en Lorraine, refusent «l'effacement de la figure humaine». Ces livres font résonner des voix dont ils réinventent le timbre et le ton pour les rendre vivantes. À travers une composition précise qui met en tension fiction et documentaire, qui étage discours et métadiscours, le modèle de l'enquête de terrain et le matériau des entretiens recueillis sont interrogés et dépassés. Une véritable poétique polyphonique confronte les discours, fait vibrer l'archive, arpenté les formes dans une tentative de réel et d'art qui porte haut l'exigence de la littérature.

Michel CROUZET, «Paul-Louis Courier, la voix du peuple et le massacre de l'idylle»

P.-L. Courier, voix du peuple : la formule lui convient excellemment. Il est bien la voix du peuple : dans toute son œuvre, il parle pour le peuple, en sa faveur, ou à sa place ; il pétitionne en son nom, écrit le discours de son garde forestier au tribunal, se présente comme le rédacteur de la Gazette du Village, où il écrit ce que disent et font ses voisins. Mais il ne fait pas socialement partie du peuple, ses signatures sont des dissimulations d'identité, il reste, par volonté, du peuple, plus qu'il n'en est. Alors voix truquée, littérature trop savante, trop habile, imposture sociale ? En fait ce qui définit au mieux son œuvre, c'est son unité spatiale, et le peuple est une communauté de vie, enraciné dans un site privilégié qu'il s'agit de défendre ; l'œuvre naît d'un espace, elle fait apparaître un terroir, Courier annonce à la fois un réalisme et un régionalisme. Il semble jouer de l'espace contre l'histoire, opposer le terroir à l'invasion de la politique, de la violence, de l'oppression. Il faudrait alors revenir pour bien comprendre Courier à l'espace le plus conventionnel et le plus chargé de rêves et de poésie, l'espace de la pastorale ; alors les pamphlets peuvent être rapprochés du petit grand roman de Longus, Daphnis et Chloé, que Courier a toute sa vie adoré, étudié, traduit : Sainte-Beuve devait dire que sa traduction était supérieure à l'original. Dans la pastorale l'espace se dédouble, il y a un territoire autre, préservé des vices et des violences, à l'abri du temps et de la corruption, séparé donc mais toujours menacé par l'intrusion de l'espace ordinaire, synonyme du mal. Alors la Touraine hérite des grands traits de la pastorale, le peuple succède aux bergers, sa voix est à la fois recherchée et simple, et il s'oppose à Paris, au pouvoir, à l'invasion du mal politique et moral. Mais chez Courier, il y a une autre forme de violence qui massacre l'idylle, détruit la communauté villageoise, lui substitue l'enfer du travail individuel et solitaire ; l'idylle ne résiste pas à la propriété née de la Révolution.

Anne DEFFARGES, « Jean Malaquais : L'oralité dans *Les Javanais* »

« Les Javanais », ce sont quelque deux cents exilés venus des quatre coins d'Europe et du monde, qui dans les années 1930 vivent en Provence près d'une mine de plomb et d'argent. Dans ce roman sans personnage principal ni action unique, plusieurs dizaines de Javanais défilent devant le lecteur, chacun gardant la marque de sa patrie perdue. Les descriptions physiques sont rares : ce qui les caractérise vraiment, ce qui peu à peu fait leur individualité, c'est la langue. Dialogues ou monologues intérieurs, chacun mêle à un français oral et populaire, souvent approximatif, un peu de son idiome d'origine. Malgré l'imbroglio linguistique, l'absence de langue véhiculaire n'est pas ressentie comme un manque. Comme l'écrit Malaquais : « Ils se comprennent à l'aide d'un parler fait de toutes les langues et qui n'est d'aucune, étant celui de Java. » La communication fonctionne donc, et pour preuve, le verbe « javaniser » (pour « parler javanais ») est conjugué à tous les temps. Jusqu'à la prose qui est contaminée par le langage oral de ces parias venus des horizons les plus divers. Cette oralité chez Malaquais n'est pas sans faire penser à Céline ; apparemment spontanée, faussement désinvolte, elle se révèle en réalité, comme chez ce dernier, extrêmement travaillée.

Barbara DIMOPOULOU, « Voix et inspiration de l'aède romantique, ou quelques représentations d'Homère »

Selon l'héritage anglais, le barde, dont le prototype est Ossian, représente pour les romantiques l'artiste parfait. À l'invention d'Ossian correspond une réinvention d'Homère. Homère sera pendant tout le XIX^e siècle le prototype de ce que nous appelons « l'aède romantique », la théorie formulée par G. Vico dans *La Science nouvelle* (1725) et, surtout, l'hypothèse de F.-A. Wolf exprimée dans *Prolegomena ad Homerum* (1795) aidant. Précurseurs, continuateurs et contempteurs de la non-individualité d'Homère propageront l'image d'un Homère représentant le génie populaire. La « question homérique » se fondera ainsi dans une série d'amalgames et de confusions. Le résultat en sera une métaphore de la « personnalité d'Homère » – selon le mot de Nietzsche – au service d'un idéal esthétique prônant l'art sans art. C'est par ce principe que l'antiquité rejoindra la tradition populaire. Nodier et Mérimée, entre autres romantiques, le défendront aussi bien dans leurs écrits théoriques que dans leurs œuvres littéraires peuplées de figures d'artistes issus du peuple et dont les principales caractéristiques, parmi lesquelles la voix, méritent d'être présentées.

Jacques DUBOIS, « L'aphasie ouvrière dans le théâtre de Jean Louvet »

Figure de proue du mouvement des Jeunes Compagnies en Belgique francophone dans les années 1970-80, Jean Louvet a donné différentes pièces où il met en scène le peuple ouvrier de Wallonie au moment où celui-ci assiste impuissant au déclin irrémédiable de l'industrie lourde dont il fut l'acteur historique. *Conversation en Wallonie*, qui est ici analysé, narre l'ascension sociale de Jonathan Busiaux, fils d'ouvrier doué pour les études, et sa « sortie de classe ». Cette ascension est prétexte à la mise au jour de la négativité radicale à laquelle la classe ouvrière fut toujours vouée. Dépourvus de regard, de culture, de mémoire et surtout de parole, les ouvriers ont toujours été en

quête d'une identité improbable. Le long tableau final de la pièce fait se rencontrer Jonathan et son père, revenu en fantôme du royaume des morts. Père et fils s'expliquent et se reconnaissent. Grégoire avoue à son fils qu'il ne s'est connu ouvrier qu'au moment où son fils est devenu, pour les autres classes, un « fils d'ouvrier » et un intellectuel. Sur fond de cette mise au clair rationnelle et affective, Louvet, qui croit au pouvoir actif de la parole, laisse entrevoir un avenir possible.

Corinne GRENOUILLET et Patricia PRINCIPALLI, « Le parler du peuple dans les romans d'Aragon : Entre "morale du langage" et carrefour démocratique »

Largement représenté dans le *Monde réel* et *La Semaine sainte*, le parler du peuple est d'abord un contenu idéologique, des références politiques, une culture particulière, véritable « morale du langage » qui permet de le reconnaître comme une voix communiste et militante. Mais il ne se réduit pas à ce seul aspect. En écrivant soucieux d'alimenter son écriture aux discours pluriels et de rendre compte de la complexité du monde, Aragon donne la parole à des personnages qui pour être d'origine populaire n'en sont pas moins dans le cynisme ou l'apolitique, comme c'est le cas pour les mendiants ou les domestiques. Ces voix gardent cependant une vocation démonstrative, dans la mesure où le lecteur est amené par le narrateur à invalider le discours des uns et à considérer celui des autres comme le témoignage d'une injustice intolérable. D'autres voix en revanche échappent, elles, à toute démonstration. Certaines s'inspirent d'archétypes romanesques, tels la concierge ou la prostituée. D'autres encore, énigmatiques figures féminines, impriment au roman le sceau d'une irréductibilité – éminemment romanesque – à tout contenu idéologique. C'est dire que l'univers populaire romanesque d'Aragon ne se résume pas à une voix incontestée, puisqu'il y inclut des voix multiples aux statuts divers : dans ce carrefour démocratique, chaque discours social est représenté. Car Aragon est d'abord un écrivain qui mène une réflexion sur la valeur, le sens et la forme des discours qu'une époque véhicule et sur la manière dont le roman, par essence polyphonique, peut les incorporer.

Charles GRIVEL, « Les Voix de la dénonciation dans le roman populaire fin de siècle : Dubut de Laforest »

Dubut, auteur malencontreusement tombé aux oubliettes, a fait, durant les dernières années du dix-neuvième siècle, d'abord, chez Dentu, dans la littérature revendicatrice ultrazolienne – mais ses objets sont mondains –, puis, chez Arthème Fayard, dans la dénonciation populaire – ultrapopulaire! –, en haussant le ton et en forçant la dose. Je voudrais montrer l'enjeu de ce passage et la signification – remarquable – de ce tournant – et de ce détournement.

Reynald LAHANQUE, « Henri Calet, ce peu de voix »

À feuilleter l'ensemble de sa production, romans, récits, chroniques, reportages, on se convainc qu'Henri Calet (1904-1956) peut à bon droit être désigné comme un écrivain du peuple, au sens où le peuple est sans conteste son grand sujet. Il nous parle avec prédilection des petites gens, des humbles, des « misérables » de son demi-siècle,

ceux des quartiers populaires de la capitale. C'est vers eux qu'il revient de texte en texte, et donc vers son propre passé, puisqu'il vient de là, et que c'est des siens qu'il parle, et des lieux qu'ils habitent. On définira sa manière comme un compromis élégant et efficace entre la discrétion respectueuse et le dévoilement critique. Calet invente un langage qui s'approprie les tours populaires pour les faire sonner autrement, il cultive le détournement des lieux communs sans détruire le monde commun sans lequel son projet littéraire perdrait tout son sens. Sa façon de s'appuyer sur la langue parlée passe par le goût de la concision, le sens de la formule laconique et du court-circuit verbal, elle réside dans la sobriété du récit et de la description, tout en tenant à la qualité de son humour, souvent pince-sans-rire, et mêlé de tristesse. C'est cette manière qui lui permet à la fois d'épouser le point de vue d'en bas et de se tenir toujours un peu à distance. Calet emprunte au français des bourgeois sa tenue et sa sobriété, il garde du français des gens de peu l'accent et la musique.

Béatrice LAVILLE, « "Ces voix qui se sont tuées" : Zola »

C'est avec *L'Assommoir* que Zola réussit le coup de force esthétique et idéologique d'une représentation des voix du peuple. La parole du peuple est au cœur même du projet esthétique, celui d'une mimésis qui renvoie à la complexité de la société. L'auteur fait ainsi voler en éclat une écriture sclérosée des discours. La mise en texte d'une parole populaire qui dans une coulée débordante envahit les divers niveaux d'énonciation, et conduit à un mixte des voix, ébranle les usages littéraires, dote ce roman d'une grande vertu polémique. La recomposition d'une oralité très travaillée dit le plaisir de la langue pour l'auteur, restaure la voix du conteur, et suggère aussi l'isolement du peuple et l'impossibilité d'un dire singulier. Seul exemple d'une telle théâtralisation de l'oralité dans l'œuvre de Zola. L'auteur rendra peu à peu le peuple aphasique, pour préférer une uniformité de langage. Dans les derniers romans zoliens, le narrateur est la seule autorité discursive, la seule voix. Le projet esthétique et idéologique s'est modifié, le post-naturalisme, magnifiant le rôle social de l'écrivain, se livre à une construction axiologique qui exclut altérité et dissonance et efface l'écho lointain de ces voix.

Florence LOTTERIE, « De la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain : le peuple et ses voix dans le *Nouveau Paris* (1799) de Louis-Sébastien Mercier »

Le *Nouveau Paris* intègre l'univers sonore de l'effervescence révolutionnaire ; la Révolution se saisit ici comme étant celle de la prise de parole, réalisant un transfert de légitimité symbolique, de la « littérature » au journaliste et à l'orateur. Mais si le peuple parle, acclame, chante, s'enthousiasme en un « cri unanime » à l'occasion des grandes fêtes qui consacrent l'émancipation juridique et l'identité nationale (les « grandes journées », la fête de la Fédération), il est aussi, artificiel et divisé, le « peuple vociférant », masse violente et explosive d'où émergent les « sons discordants » de la férocité et du débordement saturnal. La *dissonance* signale alors, au-delà de l'hypothèse d'une bestialité populaire de nature, une crise de l'éloquence révolutionnaire et de la transparence perdue du langage, prostitué par la « logomachie » terroriste. La voix dérégulée,

en fureur, qui froisse l'oreille, est en effet celle d'un peuple *dénaturé*, qui suit de plus trompeuses voix et en épouse la rage malade. Dans le *Nouveau Paris*, les voix du peuple sont donc au moins de deux ordres. Ou elles disent l'harmonie, sonnent juste et témoignent alors de l'unisson réalisé du contrat social; ou elles discordent et révèlent alors, à travers l'ouragan de la «populace», de la «plébée», la crise de ce contrat social, fondé sur l'imposture des représentants: la «discordance» de la parole rejoint celle d'un monde où tout a été mélangé, où se multiplient les cohabitations burlesques. Pour réguler cette disharmonie, restent les voix réparatrices de la vertu: celle des «justes», celle des «grands hommes» en prosopopée (Rousseau, le vrai «ami du peuple»); celle de l'écrivain enfin, auquel *De la littérature et des littérateurs*, *Du théâtre*, avaient donné, avant la Révolution, une mission patriotique.

Jérôme MEIZOZ, «Ramuz et les voix du peuple».

Il s'agira de se demander comment Ramuz répond à l'exigence de «devoir démocratique en littérature» (Wolf) au début du xx^e siècle. En examinant les textes programmatiques de son œuvre («Lettre à Grasset» et *Paris notes d'un vaudois*), nous mettrons en évidence une poétique fondée sur la loyauté à l'égard des ancêtres paysans. Cet ancrage volontariste dans le petit peuple, que Ramuz emprunte à Péguy, devient la justification de techniques stylistiques (transposition de l'oral-populaire) qui ont suscité bien des polémiques en France, même si des écrivains comme Barbusse, Giono ou Céline ont tôt reconnu l'intérêt des tentatives formelles du romancier suisse.

Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, «L'œuvre romanesque de Jules Vallès: comment concilier "passion littéraire" et "passion sociale"».

Parler au peuple ou se faire le porte-voix des blouses, faire parler le peuple? Tel est le dilemme auquel s'expose Vallès, tiraillé dans son œuvre de romancier entre «passion littéraire» et «passion sociale», selon les termes d'une lettre à Malot. Avec audace et dans le prolongement de son travail de journaliste, c'est la seconde voie qu'il choisit. Passée pourtant l'étape des premiers feuilletons, il ne sombre pas dans les clichés d'un lexique ou d'un style qui seraient mimétiques d'un hypothétique parler populaire et feindraient le réalisme. Bien au contraire, son œuvre romanesque, d'une grande richesse, montre qu'être défenseur des pauvres n'implique pas nécessairement, ou pas essentiellement, l'adoption d'une langue et de thèses «pauvristes». C'est dans l'humour que se retrouve la «parole grasse, la gueule bien fendue, le rire large» du «petit-fils de paysans, d'ouvriers».

André NOT et Catherine ROUAYRENC, «La parole du peuple dans le roman est-elle possible? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*)»

La voix du peuple n'apparaît guère, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, dans la narration des textes autobiographiques d'écrivains d'origine prolétarienne car celle-ci est écrite dans le parler de la Norme. La voix du peuple n'est pas davantage la transposition que veulent en donner des écrivains comme Ramuz, Céline ou

Queneau, désireux de renouveler par là l'écriture romanesque. Elle ne se livre pas davantage dans les dialogues de romans où elle n'est que parole représentée et ce d'autant plus que cette représentation obéit à un code, présent peu ou prou chez tous les écrivains qui veulent faire parler le peuple. Peut-être est-ce finalement le scripteur qui la laisse le mieux percevoir dans un entre-deux indéfini, situé entre le parler de la Norme à laquelle elle ne peut totalement se soumettre et un parler libéré de toute contrainte auquel il est difficile d'adhérer sans réserve. Dans *Le Pain quotidien* de Poulaille, le personnage de la mère Radigond assume, outre une fonction essentielle dans la "fabula", la mise en place, dans le texte, d'une tension entre exaltation et dérision. Tension qui se traduit, au niveau des dialogues, par des alternances significatives du registre emphatique et de l'exercice de l'ironie. Cette tension et ces alternances traduisent tout à la fois les contradictions de la littérature prolétarienne et la volonté de les résoudre.

Timothée PICARD, « Donner voix au peuple à l'opéra : utopies et mystifications »

On s'intéresse ici à la question du lien entre peuple et opéra, question cruciale et ambiguë pour l'Europe des Nations, et qui pourrait se formuler à partir des débats suivants, consubstantiels au genre lyrique depuis son origine : à qui, dans sa formulation utopique, est destiné l'opéra ? Quelles en sont les finalités et, en particulier, est-il fait pour éduquer ou divertir ? Dès lors, qu'en est-il dans la pratique (l'opéra comme lieu et espace, l'opéra comme produit culturel) ? Enfin, qu'en est-il sur la scène : quelle représentation du peuple est-il donné ? L'hypothèse que l'on souhaite vérifier ici est que si l'ambiguïté idéologique de la notion de « peuple » est particulièrement forte à l'opéra, c'est précisément parce qu'elle est renvoyée à l'ambiguïté esthétique-politique d'un genre dont on n'a cessé, depuis quatre siècles, de réécrire le roman des origines – un roman impossible et fantasmatique.

Élisabeth PILLET, « Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes »

Au XIX^e siècle se développe à Paris et dans les grandes villes un spectacle très bon marché, le café-concert, qui deviendra la première forme du divertissement de masse en France. La composante populaire est importante parmi les auteurs et le public. L'article analyse un aspect de la représentation du peuple dans le répertoire, les chansons et textes sur les paysans. Ceux-ci reproduisent pour une large part les modèles littéraires dominants : la pastorale et l'idylle fleurissent dans d'innombrables romances à succès. En revanche l'image nouvelle, très péjorative, développée par le réalisme et le naturalisme, n'est guère présente au café-concert, qui poursuit la tradition de la farce : les paysans font rire, souvent par leur balourdise et leur ignorance ; mais certains d'entre eux, joviaux et rabelaisiens, ont une dimension carnavalesque. Celle-ci est très nette chez les personnages féminins, qui portent un regard critique et satirique sur la condition faite aux femmes. Quant aux chansons sociales et révolutionnaires, elles sont strictement censurées. Progressivement, sous l'influence de la censure puis des impératifs commerciaux – plaire à tous – le répertoire évolue dans un sens consensuel. À la fin du siècle la composante subversive a disparu, le comique est devenu parfaitement anodin.

Céline POBEL, « La représentation du peuple à travers ses prises de parole : Du sociotype de Zola au contresociotype de Poulaille (*Le Pain quotidien*) »

Dans cette étude, nous nous intéressons à la manière dont la parole du peuple est organisée, mais aussi qualifiée et comment ce traitement participe à la construction d'une classe ouvrière littéraire, notamment lorsque les auteurs ont des origines sociales populaires. Comment l'émergence dans le champ de la production littéraire de voix venues du peuple va-t-elle modifier les représentations de celui-ci ? Claude Duchet a montré que dans *Germinal*, la parole ouvrière était rare, économisée, appauvrie. En reprenant les stéréotypes des classes dominantes de l'époque dont il fait partie, Zola y élabore un discours sociotypique. Dans *Le Pain quotidien*, Henry Poulaille, défenseur et acteur d'une littérature prolétarienne faite par le peuple lui-même, déconstruit le modèle ouvrier de Zola. Il conteste ainsi l'image dégradée du peuple pour la remplacer par celle beaucoup plus positive d'un peuple devenu adulte, se définissant par des qualités, par des « pleins » plutôt que des « creux ». Ce peuple possède le pouvoir des mots et attaque ainsi la bourgeoisie sur son terrain. Le sociotype véhiculé dans l'œuvre de Zola est ici renversé pour donner naissance à un discours contresociotypique.

Pierre-Louis REY, « Le peuple chez Stendhal : le chœur et les solistes »

« Jacobin » auquel la saleté du peuple inspire de la répugnance, Stendhal n'est guère mieux disposé à entendre sa voix. Le discours que Julien Sorel adresse aux jurés ne fait pas entendre la voix du peuple, mais celle d'un esprit distingué qui a su rompre avec ses origines populaires. Les expressions d'une voix collective sont, au total, extrêmement rares dans son œuvre romanesque. Si Stendhal fut touché par la misère populaire, ce fut dans tous les cas par des voix isolées, qui ne haussaient pas le ton et évitaient l'emphase. On le découvre surtout sensible à des intonations, qui offrent plus de charme quand elles sont italiennes. Le peuple italien de son époque n'avait guère les moyens de faire entendre sa voix, mais Stendhal en trouve un écho à l'opéra et au théâtre. Et s'il lui arrive d'exprimer sa sympathie pour le peuple de Paris, ce n'est pas à l'occasion de manifestations de rue, mais dans ces salles où le public se révèle, par sa spontanéité, heureusement étranger à l'esprit français.

Gisèle SÉGINGER, « Les voix du peuple au service de la contre-révolution : *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly »

Dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly les voix populaires sont liées à la représentation de la Normandie et à une évolution vers un conservatisme et un catholicisme qui transformeront sa conception du roman : il s'oriente vers un nouveau type d'intrigue faisant une place au légendaire et aux voix populaires qui en sont le véhicule. *L'Ensorcelée* offre un bel exemple de polyphonie, dans un récit qui propose une nouvelle écriture de l'histoire. Les voix populaires contribuent à l'élaboration d'une poétique du roman dont Barbey d'Aurevilly veut faire une arme de combat contre le matérialisme et l'égalisation bourgeoise, contre le monologisme lié à une conception universaliste et rationaliste du langage, contre enfin une certaine conception de l'Histoire. Barbey

d'Aurevilly pratique une « arrière-chouannerie » sur le plan de l'écriture, par l'élaboration d'une poétique et d'un style qui font place à l'hétérogénéité des voix populaires. Il donne une force à son écriture grâce à la puissance imageante de la langue populaire. Il enrôle les voix du peuple contre le rationalisme, contre les certitudes faciles qui rassurent à bon compte, contre une confiance qui fait de l'homme un idolâtre de lui-même, contre tout ce qui fonde l'idéologie bourgeoise qu'il refuse. Il invente un type de narrateur dont la fonction n'est pas d'expliquer mais de compliquer les situations par l'entrelacement de voix multiples.

Marie-Ève THÉRENTY, « Voix, causes et cris du peuple. Le laboratoire journalistique (Sand, Lamartine, Vallès) »

Cet article, à partir d'expériences de journaux populaires fondés par des écrivains majeurs du dix-neuvième siècle et engagés en politique (Alphonse de Lamartine, George Sand et Jules Vallès) réfléchit sur l'atelier linguistique et littéraire que constitue la presse au dix-neuvième siècle. Constructions polyphoniques de voix alternées, jeu sur l'insertion du roman populaire dans l'univers du journal, invention de voix populaires fictives, utilisation du reportage, usage de l'italique pour indiquer un décrochement linguistique, création du cri dans une appréhension préévolutionnaire du monde : le journal forme bien un véritable laboratoire pour les écrivains en quête de traductions de la voix populaire dans des expériences loin de l'argot feuilletonesque, du mimétisme réaliste ou de la parodie molièresque. Ces expériences inspirent le roman qui s'alimente de cette réflexion dans une pratique plus symbolique que véritablement mimétique de la parole du peuple, à distance des expérimentations réalistes et naturalistes contemporaines.

Sandra TRAVERS DE FAULTRIER, « Nudité de la voix sans voix : Gide (*Souvenirs de la Cour d'Assises*) »

Sans doute est-il surprenant de parler de la voix du peuple à partir des écrits d'André Gide. Le peuple y apparaît de fait plus comme une entité organique. Les évocations du peuple sont systématiquement accompagnées de descriptions physiques animées par le désir (les jeunes garçons d'Afrique du Nord, les jeunes marins ou paysans italiens ou français) ou la compassion pour les corps souffrants (*Le Voyage au Congo*, *Le Retour du Tchad*) plutôt qu'associée à une voix. Pourtant il est possible d'affirmer que cette voix est présente. L'épilogue enrichissant les *Souvenirs de la Cour d'Assises* donne à entendre la voix du peuple incarné par les voyageurs d'un wagon de troisième classe. Cette voix qui porte une parole noyée ou sous emprise du corps permet d'avancer qu'il s'agit d'une voix débordée par le corps. Mais cette voix est également une voix corsetée par une langue qui marginalise le sens et la compréhension dans les *Souvenirs de la cour d'assises*. Cependant cette voix n'est pas, dans sa singularité, associée à une quelconque « authenticité ». Cette voix est un masque comme le sont celles des autres catégories sociales selon le pressentiment gidien d'une infirmité de la personne humaine en attente de masque, le cri de nature cher à Diderot trouvant en Gertrude la confirmation de sa nudité.

Alain VAILLANT, «Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple»

Au moins depuis Bakhtine et ses propositions théoriques sur l'«art du roman», il est généralement admis que le roman réaliste, notamment à la différence de la poésie, a vocation non seulement à dire et à décrire le réel, mais à mener à bien cette description en accueillant l'ensemble divers et polyphonique des discours sociaux: de tous les discours sociaux, même de ceux qui, par leur caractère populaire, paraissent les moins assimilables à la voix singulière du narrateur (ainsi qu'à la présence auctoriale qu'elle implique).

Cependant, cette postulation théorique, bien qu'elle ait largement contribué à renouveler la lecture et l'interprétation (devenue «sociocritique») des textes fictionnels, ne doit pas conduire à sous-estimer la résistance esthétique et éthique du roman à cette intrusion de la polyphonie sociale. La présente communication visera d'abord, dans une perspective rétrospective et critique, à faire le point sur ces *réticences* persistantes du roman réaliste, qui tiennent autant à la nature même du genre et aux finalités que les écrivains lui assignent qu'aux moyens formels dont ils disposent pour les réaliser.

Il faut cependant bien reconnaître que, dans le dernier tiers du XIX^e siècle – et tout particulièrement dans les romans naturalistes de Zola –, la présence des voix populaires paraît moins tamisée par l'écran ironique ou esthétisant de l'instance énonciative. L'hypothèse qui sera ici esquissée est que cette évolution du roman réaliste découle moins d'un phénomène propre au genre qu'à l'imprégnation de la poétique fictionnelle par les formes de l'écriture journalistique, qui domine de façon presque hégémonique le monde de l'imprimé au siècle et qui influe très profondément et très durablement – tout le roman réaliste du XX^e siècle lui en est redevable – sur la perception du réel social.

Roselyne WALLER, «C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue»: Annie Ernaux et la langue populaire»

Annie Ernaux, «émigrée de l'intérieur», fait de la «déchirure sociale et culturelle» du transfuge de classe le centre de son œuvre. Elle s'intéresse essentiellement dans cette perspective à la question de la langue, dont elle scrute le rôle fondamental dans la constitution d'une identité de transition. Sommée de se détourner d'un langage et d'une culture populaires dévalorisés, elle les renie dans un premier temps, non sans s'éprouver comme clivée et coupable. Mais l'écriture permettra à l'auteur(e) de restaurer un lien avec la langue de l'origine, de «sauver de l'effacement» une culture dont elle s'attache à cerner les caractéristiques et les lois de fonctionnement, de réparer la trahison. Loin de tout pittoresque langagier, elle inscrit la langue populaire dans ses textes non seulement de manière directe, mais aussi par le biais d'une transmutation littéraire: l'économie du style comme l'hybridité générique des écrits permettent de la comprendre dans la voix de l'écrivain(e).

Nelly WOLF, «Autour de *La Fille Elisa*, d'Edmond de Goncourt»

La tradition rejette la langue populaire du côté de l'oralité. Or, en 1877, *La Fille Elisa* d'Edmond de Goncourt fait surgir le personnage du peuple écrivain, autour

duquel s'élabore une intrigue linguistique. Les lettres du peuple font système avec l'écriture lettrée. D'un côté, révélant les fautes et l'agrammaticalité de l'écrit populaire, elles confirment la supériorité de l'écrivain légitime. D'un autre côté, elles contestent le monopole que le lettré exerce sur les lettres, et lui posent la question du partage de la langue.

TABLE DES MATIÈRES

CORINNE GRENOUILLET ET ÉLÉONORE REVERZY Liminaire	5
I – VOIX RÉVOLUTIONNAIRES ET VOIX ROMANTIQUES	
FLORENCE LOTTERIE <i>Le Nouveau Paris</i> de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain	19
MICHEL BRIX Une renaissance romantique : les chansons populaires	29
BARBARA DIMOPOULOU Voix et inspiration de l'aède romantique, ou quelques représentations d'Homère	41
MICHEL CROUZET Paul-Louis Courier, la voix du peuple et le massacre de l'idylle	55
ANNIE CAMENISCH Voix du peuple dans <i>Francia</i> (1871) de George Sand	77
SANDRINE BERTHELOT <i>Les Scènes de la vie de bohème</i> ou "l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme"	87
II – POLYPHONIES ROMANESQUES	
ALAIN VAILLANT Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple	101
MARIE-ÈVE THÉRENTY Voix, causes et cris du peuple : le laboratoire journalistique des écrivains	113

BÉATRICE LAVILLE	
Ces voix qui se sont tues : Zola	125
NELLY WOLF	
L'oral et l'écrit – Autour de <i>La Fille Élisa</i> , d'Edmond de Goncourt	135
GISÈLE SÉGINGER	
Les voix du peuple au service de la Contre-Révolution : <i>L'Ensorcelée</i> de Barbey d'Aurevilly	145
ANDRÉ NOT ET CATHERINE ROUAYRENC	
La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, <i>Le Pain quotidien</i>)	155
PHILIPPE BAUDORRE	
« Les gros mots » : <i>Le Feu</i> d'Henri Barbusse	167
CORINNE GRENOUILLET ET PATRICIA PRINCIPALLI	
Le parler du peuple dans les romans d'Aragon : entre « morale du langage » et carrefour démocratique	181
ANNE DEFFARGES	
Jean Malaquais : l'oralité dans <i>Les Javanais</i>	193

III – VOIX ET CHANTS

PIERRE-LOUIS REY	
Le peuple chez Stendhal : le chœur et les solistes	207
ÉLISABETH PILLET	
Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes	219
TIMOTHÉE PICARD	
Donner voix au peuple à l'opéra : utopies et mystifications	231

IV – LÉGITIMITÉ D'UNE PAROLE POPULAIRE

MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN	
L'œuvre romanesque de Jules Vallès : comment concilier « passion littéraire » et « passion sociale » ?	245

CHARLES GRIVEL	
Dubut de Laforest : les voix de la dénonciation	261
CÉLINE POBEL	
La représentation du peuple à travers ses prises de parole : du sociotype d'Émile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (<i>Le Pain quotidien</i>)	279
SANDRA TRAVERS DE FAULTRIER	
Nudité de la voix sans voix : Gide (<i>Souvenirs de la Cour d'assises</i>)	291
JÉRÔME MEIZOZ	
Charles-Ferdinand Ramuz et les voix du peuple	301
V – VOIX D'EN BAS	
REYNALD LAHANQUE	
Henri Calet, ce peu de voix	315
CONSTANZE BAETHGE	
Parole atopique et sagesse infuse dans <i>La Pluie d'été</i> de Marguerite Duras	327
ROSELYNE WALLER	
« C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue » : Annie Ernaux et la langue populaire	339
JACQUES DUBOIS	
<i>Conversation en Wallonie</i> de Jean Louvet	
Aphasie ouvrière et pouvoir du verbe	349
ANDRÉ CHAUVIN	
Voix ouvrières dans <i>Mémoires de l'enclave</i> (Jean-Paul Goux) et <i>Daewoo</i> (François Bon)	361
Auteurs des articles	379
Résumés des articles	385

