



HAL
open science

1830-1930 : La langue populaire urbaine dans le roman : du statut de curiosité à celui de la matière

Pascal Grandfils

► **To cite this version:**

Pascal Grandfils. 1830-1930 : La langue populaire urbaine dans le roman : du statut de curiosité à celui de la matière. Travaux et Recherches de l'UMLV, 1999, pp.51-62. hal-03780274

HAL Id: hal-03780274

<https://hal.science/hal-03780274>

Submitted on 10 Feb 2023

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.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
ET SCIENCES HUMAINES

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Louise BENAT-TACHOT — Vladimir IAZYKOFF — Christian LUPOVICI
Anne-Marie PELLETIER — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Thierry BONZON
Directeur de publication : Dominique PERRIN
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

" Travaux et Recherches de l'UMLV ", Université de Marne-la-vallée, Cité Descartes 5, Boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2. (Tel. 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.75)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	35 FF	70 FF
Institutions	70 FF	140 FF

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN en cours

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°0 LITTÉRATURES

SOMMAIRE

Dominique Perrin , Ouverture	4
Présentation générale	5
<hr/>	
Jean Yves GUERIN , Présentation du numéro	7
Jean-Marc QUARANTA , "Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu", genèse et fonction de la mémoire proustienne	9
Jeannine HAYAT , Le retour au pays natal de Jules Roy : voyage au Royaume de Barbarie	23
Julien NICOUD , "Je suis femme à tes lèvres plus neuve que la soif". Extrait d' "Une lecture de Etroits sont nos vaisseaux (<i>Amers</i>) de Saint-John Perse"	35
Pascal GRANDFILS , 1830-1930 : La langue populaire urbaine dans le roman : du statut de curiosité à celui de matière	51
Stéphanie BALEMBOIS , L'écoute du monde dans les romans de Louis Guilloux	63
Michael SOUBBOTNIK , Signification et rectification : Locke et le discours public	77
Jean Yves GUERIN , Retour sur la querelle de la Nouvelle Critique	99
<hr/>	
Liste commentée des thèses et mémoires de Littérature française, de Littérature française comparée et de Langue, Littérature et Civilisation étrangère (Espagnol) soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée (1995-1999)	117
<hr/>	
Actualités	132

1830-1930 : La langue populaire urbaine dans le roman : du statut de curiosité à celui de matière

Pascal Grandfils

En France, le dix-neuvième siècle invente la ville au sens moderne du terme. Paris relaie Londres et devient pour un temps, avant les gigantesques cités des nouveaux mondes, la référence absolue en matière de métropole. L'essor de l'industrie, du commerce, des transports, voit l'avènement d'une civilisation urbaine nouvelle, synonyme de grands remuements et d'excroissances spectaculaires.

S'il faut borner dans le temps cette période de mutations qui fera du Paris encore quasi médiéval hérité de l'Ancien Régime une métropole moderne, nous choisirons le siècle allant des années 1830 aux années 1930. Cet espace neuf, marqué par la disparition du Paris d'avant hier et l'apparition du Paris d'hier, crée une civilisation inédite : nouveaux comportements, nouvelles postures, nouvelles façons de penser, nouveaux langages, nouvelles topologies.

Autre conséquence, cette révolution socio-économique urbaine voit Paris, en mutation permanente, se démarquer de ces villes de province étouffées à l'intérieur de puissantes murailles médiévales que, portant à l'extrême l'essence de la modernité, la capitale ravale au rang de gros bourgs endormis.

Bien sûr, cette nouveauté cristallise les regards : la grande ville traverse l'ensemble des sciences humaines et féconde les arts. Parallèlement à cette mutation de l'espace urbain, on assiste à une invention littéraire de la ville, principalement dans le genre romanesque dont l'essor va correspondre peu ou prou à celui de la capitale.

Balzac, Hugo, Zola, Céline et beaucoup d'autres vont explorer toute une palette de motifs nouveaux : des scènes nocturnes au pittoresque populaire, des descriptions de mansardes aux bruits de voix, la ville constitue une matière inépuisable. Un personnel littéraire inédit va éga-

lement apparaître : le valet de la comédie du dix-septième ou du roman picaresque, le rêveur du vieux chêne, cèdent la place à la portière ombrageuse, à l'ambitieux de province ou à la prostituée au grand cœur.

La littérature de la ville va éduquer, dessiller les regards en attirant l'attention du public sur les détails, le pittoresque de ces lieux et de ces gens qu'on ne voit plus à force de les fréquenter. Mais le monde urbain ne se bornera pas à constituer une toile de fond, si prééminente soit-elle : il deviendra bientôt la matière même des œuvres.

Comment peindre la ville sans reproduire la gouaille du gamin, de l'ouvrier ou de la grisette, sans faire entendre l'argot des bas-fonds, les jargons du commerce ou la poésie des surnoms ? La ville est une nouveau Babel. Mais faire entendre sa voix n'est pas chose aisée : il est difficile de ne pas tomber dans l'exotisme et nombreux sont ceux qui ont restitué le verbe populaire à la façon de philologues enquêtant sur un dialecte inuit.

S'il n'a pas toujours évité ce travers, Balzac a en revanche su goûter la saveur des idiomes populaires. Le narrateur mentor de ses romans ne résiste pas à l'envie de nous faire explorer la sphère langagière des grisettes et autres demi-mondaines, dont, selon l'expression du journaliste Lousteau, le "jargon pétille de traits piquants" : on apprend ainsi que, depuis la chute de son protecteur, Madame du Val Noble se trouve "à pied"² ce qui signifie sans protecteur... donc sans voiture. Un peu plus loin, il nous fait découvrir le verbe "agrafer"³ traduisant l'action permettant de remédier à l'épuisante et déshonorante situation évoquée plus haut. Le surnom donné à la très belle Esther, "la torpille"⁴, dénote également une connaissance précise des coutumes langagières des prostituées qui adoptaient sous la Restauration des noms de guerre révélateurs : le substantif "torpille" désignait alors un poisson dont le contact provoquait une commotion électrique : lorsque l'on connaît le principal talent de la belle courtisane évoquée dans les premières pages, on ne peut qu'applaudir au choix de ce surnom.

L'argot des bagnards fait l'objet, chez Balzac, d'un intérêt plus attentif et plus jubilatoire encore que le langage des filles. Le romancier nous fait découvrir une langue colorée, d'où jaillissent mille images. Citons pêle-

mêle quelques expressions hautes en couleur dont certaines ont survécu : le "violon", ainsi nommé "parce qu'on y fait de la musique : on y crie ou on y pleure"⁵, le "boulanger"⁶ désignant le diable par allusion à l'enfournement, ou "se dessaler"⁷ signifiant boire (nous pensons à Bec-Salé, le compagnon de beuverie de Coupeau dans *L'Assommoir*).

Balzac est loin d'être imperméable aux charmes de la langue verte, qui "rend à merveille"⁸ les situations les plus pittoresques : le romancier frileux est éclaboussé par la parole des bas-fonds mais le poète hardi est ébloui par l'invention de cette langue où les images se heurtent et crépitent dans un perpétuel feu d'artifice verbal : "disons-le peut-être à l'étonnement de beaucoup de gens, il n'est pas de langue plus énergique, plus colorée que celle de ce monde souterrain qui, depuis l'origine des empires à capitale, s'agite dans les caves..."⁹.

Les assonances, les allitérations, la musicalité de l'argot sont célébrées : "les syllabes qui commencent ou qui finissent les mots sont âpres et détonnent singulièrement. Une femme est une large..."¹⁰ ou "faiot ! N'entendez-vous pas le bruissement du papier de soie ?"¹¹.

Les métaphores filées sont admirées. Citons celle-ci à propos de la guillotine : "... les forçats, les ex-galériens [...] étudient l'angle décrit par le couperet d'acier et trouvent pour en peindre l'action le verbe faucher ! Quand on songe que le bagne se nomme le pré, vraiment, ceux qui s'occupent de linguistique doivent admirer la création de ces afreux vocables, eût dit Charles Nodier"¹².

Hugo partage cet intérêt mais refuse d'admirer ouvertement ce qu'il nomme la langue de la misère. *Les Misérables* témoignent d'une immense réflexion sur la langue populaire urbaine, qui trouve son point nodal dans le livre sur l'argot, mais l'exilé de Jersey n'a pas de mots assez durs pour proclamer son dégoût à l'égard de la langue verte. Pourtant, mettant en exergue le nombre restreint d'auteurs ayant refusé le lourd préjugé littéraire qui pèse alors sur l'introduction de l'argot dans le roman et arguant de la valeur documentaire et didactique de son œuvre, il introduit de façon massive la langue des faubourgs dans *Les Misérables*. Dans ses commentaires, Hugo est écartelé entre l'aversion humaniste du progressiste et la fascination du poète : le "vocabulaire pustuleux"¹³ pos-

sède une *singulière puissance d'expression"¹⁴, l' *idiome abject"¹⁵ utilise "la métaphore comme principal procédé de création"¹⁶, l' "épouvantable langue crapaude"¹⁷ fait preuve de *prolixité créative"¹⁸. Mais ces atermoiements digressifs disparaissent dans le récit : si les bourgeois comme Tholomyès ou Gillenormand sont bavards et ennuyeux, si Javert est quasiment autiste, Gavroche, lui, est le poète du roman : il ne parle pas, il compose. Or son discours est saturé d'argot.

Qui plus est, Hugo ne s'est pas contenté de s'intéresser au seul lexique du verbe populaire urbain : il en a étudié et tenté de rendre la syntaxe : truffé de fautes de français, "dans les temps"¹⁹, "ça a tombé"²⁰, le discours d'Eponime se distingue en outre par la présence d'un certain nombre de marqueurs de l'oralité : topicalisation ("je sais lire, moi"²¹), utilisation de tournures présentatives ("j'ai un petit frère qui est ami avec des artistes"²²), présence de nombreux appuis ("nous sommes joliment bonapartistes chez nous, allez !"²³ ou "on n'y voyait pas, quoi !"²⁴), tournures elliptiques ("chez un appelé le Père Maboeuf"²⁵). Travaillant à l'intuition, car la linguistique ne l'a jamais passionné, Hugo a parfois su brillamment saisir la parole du faubourg dans des constructions savoureuses comme ce discours d'un gamin fustigeant la conduite de certains sergents de ville, qui semble saisi au vol : "celui-ci s'imagine que le Pont-Neuf est à lui et empêche le monde de se promener sur la corniche en dehors des parapets ; celui-là a la manie de tirer les oreilles aux personnes"²⁶. Il faudrait encore citer le discours du cocher ou l'étonnant quatuor des commères et bien d'autres passages.

Après Balzac et son très alsacien baron Nucingen mais bien avant Raymond Queneau, Hugo a également tenté de reproduire phonétiquement l'accent faubourien : "cinque francs !"²⁷ s'exclame Eponime, "Keksekça ?"²⁸ s'interroge Gavroche.

Mais en dépit de tous ses efforts, Hugo n'arrive jamais à saisir la voix du peuple avec autant de justesse que le fera Zola dans *L'Assommoir*. Si ce roman a l' "odeur du peuple"²⁹, c'est avant tout le résultat de l'emploi massif d'un style indirect libre qui permet de fondre dans la narration le langage ouvrier. Conjuguer le cadre générique du roman et l'afflux massif de tours populaires semble avoir été l'objectif de Zola. Balzac

et Hugo avaient gravi les premières marches en introduisant le lexique et la syntaxe du faubourg, mais ils n'avaient pas su en atténuer l'aspect exotique ou caricatural induit par le discours rapporté au style direct. Dans leurs romans, l'impression de distance subsiste : l'écrivain se retranche derrière les guillemets, la voix de la rue est citée comme on exhibe un animal de foire.

Non seulement Zola a partagé avec Balzac l'admiration de l'argot, comme en témoigne la préface de 1877 évoquant sa "verdeur", son "imprévu"³⁰ et la "force de ses images"³¹, non seulement comme Hugo, il a su en rendre les tournures, mais il a gommé l'aspect folklorique, typique, pittoresque ou effrayant pour en faire la matière de son roman.

Avec *L'Assommoir*, on s'aperçoit que la pègre n'a pas le monopole de la création lexicale truculente : "Fil-de-Soie"³², "Mardisoir" ou "Demi-liard dit Deux-milliards"³³ trouvent leurs équivalents dans Cadet-Cassis, Gueule d'Or, ou Bec-salé dit Boit-Sans-Soif. Le monde ouvrier prend sa place dans la métaphore faubourienne. Le titre même du roman atteste de la vigueur poétique de la langue populaire.

On dénombre dans *L'Assommoir* plus de 1 800 occurrences de termes d'argot ou de langage populaire ; cette saturation n'est sans doute pas étrangère au déclenchement des foudres de la critique ; cette dernière s'acharnera avec une virulence digne des anciennes querelles sur ce drapeau de l'offensive contre l'esthétique académique que constitue le roman de Zola : de Fourcauld, dans *Le Gaulois* du 21 septembre 1876 déclare : "Le style, je le caractériserais d'un mot de Monsieur Zola, qui ne pourra se fâcher de la citation : 'Il pue ferme' ". Il est de fait que la hardiesse philologique de l'amalgame du parler des rues et de la voix du narrateur, qui était alors sans équivalent, constituait un pas de géant qui avait de quoi choquer une critique encore peu préparée à cette révolution. La réaction de Paul Bourget traduit bien la brutalité de l'entrée de *L'Assommoir* dans le paysage littéraire : "Vous avez inventé une manière. Elle est troublante comme toutes les découvertes, bouleversant tant d'idées reçues qu'il faut oser pour vous admirer comme vous avez osé pour écrire...".

Mêlant quelques mots d'argot à un vocabulaire simple, Zola parvient à éviter l'effet de pittoresque auquel n'échappent pas les phrases entière-

ment en argot de *Splendeurs et Misères des Courtisanes* ou des *Misérables* ; par contre, procédé que s'était interdit Balzac, il n'hésite pas à reproduire une syntaxe défaillante : "Les camarades avaient beau le blaguer, il restait à la porte, lorsque ces cheulards-là entraient à la mine à poivre"³⁴. La tautologie tient souvent lieu d'argumentation : "Mais un mariage sans messe, on avait beau dire, ce n'était pas un mariage"³⁵. Les interjections comme : "Ah ! nom de Dieu"³⁶, "Ah ! Dieu de Dieu !"³⁷, les tics de langage, comme cet adjectif : "vrai", revenant fréquemment en tête de phrase, mêlés à l'argot des cartes³⁸ ou aux histoires d'ivrognes achèvent de saisir la polyphonie gouailleuse du quartier populaire ; le roman semble dicté par la voix collective du faubourg, ce tumulte dans lequel Zola voit "un régal pour les grammairiens fureteurs"³⁹.

De nombreux auteurs s'engouffreront, fin du dix-neuvième et début du vingtième siècle, dans la brèche ouverte par Balzac, Hugo et Zola ; l'introduction des langues populaires dans la littérature devient même une véritable mode. Nous citerons Oscar Metenier (1859 -1913), créateur du Grand Guignol, Aristide Bruant (1851-1925) et ses Compères du Cabaret *Le Chat Noir*, qui chantent les bas fonds et leur langue, Jean Lorrain qui s'intéresse, dans *La Maison Philibert* (1904), au milieu de la prostitution, Hubert Germain qui introduit, dans *La Valse Parisienne* (1896) l'argot des champs de courses, Francis Carco (1886 -1958) qui se fait le chantre du "Milieu" avec notamment *Jésus la Caille* (1914) ou Henri Barbusse qui, avec *Le Feu* (1916), réutilise le français des tranchées. Le début du vingtième siècle est aussi marqué par la création de Louis Forton, Les Pieds Nickelés ; Croquignol, Filochard, Ribouldingue et leur gouaille faubourienne atteignent alors une popularité comparable à celle de Jacques Collin ou de Jean Valjean.

Mais aucun de ces auteurs, dont bon nombre n'ont pas survécu à leur époque, n'a dépassé Zola en audace et il faut attendre le *Voyage au Bout de la Nuit* (1932) et *Mort à Crédit* (1936), pour assister à une levée de boucliers, à un tir de barrage de l'institution critique comparable à l'hallali qu'avait déclenché *L'Assommoir*, ce qui constitue indubitablement le symptôme d'un nouveau pas dans l'avènement du langage populaire urbain. Dans le collimateur de la critique, l'ennui que suscite

ce roman d'apprentissage sans apprentissage et sans héros au sens mélioratif du terme, la dégradation de certaines valeurs (la critique de gauche avait fondé de grands espoirs sur Céline à la parution du *Voyage au Bout de la Nuit* ; la présentation qu'il fait du monde ouvrier dans *Mort à Crédit* fait "retomber le soufflé") et surtout, surtout les ignominies, abjections, obscénités, qui doublent la déstructuration de la syntaxe. Comme cela avait été le cas pour *L'Assommoir*, craignant d'être accusée de partialité, la critique s'en prend plus à la forme qu'au fond : comme disait Zola dans sa préface, "On s'est fâché contre les mots." Le crime de Céline est d'avoir inventé une nouvelle manière. Dans la dernière séquence de *Guignol's Band* (1944), il répond dans une de ses formules provocatrices à ses détracteurs en fustigeant leur immobilisme : "Le Jazz a renversé la valse, l'Impressionnisme a tué le 'faux-jour', vous écrirez 'télégraphique' ou vous écrirez plus du tout !". Alors que Zola mêlait langue artiste et langue de la rue dans une proportion somme toute équilibrée, la parole narrative de Céline fait la part belle à la langue orale populaire : hormis quelques passages descriptifs, la narration est nettement empreinte d'un style que le goût de l'euphémisme nous fera qualifier de peu académique. Le lexique se caractérise par une préférence marquée pour les termes figurés, qui parlent à l'imagination du lecteur : Lavelongue, contremaître vicieux, silencieux et habile, est appelé "le singe"⁴⁰, les factures impayées sont des "drapeaux"⁴¹ ; la comparaison prosaïque est utilisée massivement : "Le moteur tout doux roucoulait comme un amoureux ramier"⁴². Le terme argotique est généralement préféré à son équivalent courant ou littéraire ; au besoin, Céline le forge : "J'ai jamais connu des fumiers plus ragotards"⁴³. Des argots techniques apparaissent comme celui du monde des tissus⁴⁴ ou celui des placiers (la "marmotte"). Les termes grossiers, obscènes, violents tiennent une place importante : "Ça reprendra la peau de mes burnes ! Oui !" ⁴⁵ ou "Le patron c'est tout la charogne, ça pense qu'à vous débrayer..." ⁴⁶. Céline multiplie les intensifs comme "joliment", "salement", et les légers déplacements de sens (les "condés"⁴⁷ ne sont plus des policiers mais des individus un peu perdus). Le vocabulaire peut globalement être qualifié de subversif : il est en rébellion contre le langage admis. La syntaxe

apparaît tout aussi anticonformiste ; la phrase est haletante, désarticulée, volontiers elliptique. La ponctuation est peu orthodoxe. Les négations sont systématiquement tronquées. Les topicalisations sont abondantes : "L'allée c'était pas la meilleure..."⁴⁸ La parataxe fait son apparition : "Caroline était pas loin là-dessous... Je pensais à Asnières toujours..."⁴⁹. De nombreux appuis émaillent le discours : "Moi, n'est-ce-pas, je suis responsable..."⁵⁰. La palette des temps est pauvre ; le passé simple est rare, et en ce qui concerne l'imparfait du subjonctif, Céline met les choses au point dès les premières pages : "Dans le noir, derrière la tante, derrière son fauteuil, y avait tout ce qui est fini, y avait mon grand-père Léopold qui n'est jamais revenu des Indes, y avait la Vierge Marie, y avait Monsieur de Bergerac, Félix Faure et Lustucru et l'imparfait du subjonctif. Voilà."⁵¹.

Le récit est saturé de citations auxquelles le narrateur ne met pas de guillemets : les paroles rapportées sont soutenues par une incise populaire comme "Que je dis" ou "Qu'il me dit". Céline emploie abondamment le "que" ou le "comme" jonctifs. A ceux qui dénie à son œuvre tout caractère littéraire, l'auteur de *Mort à Crédit* oppose son aspiration à une écriture qui privilégie le "rendu émotif" : "Je suis bien l'émotion avec les mots, je ne lui laisse pas le temps de s'habiller en phrases... je la saisis toute crue ou plutôt toute poétique - car le fond de l'homme malgré tout est poésie..."⁵².

A ceux qui s'insurgent contre la facilité, l'oralité de son style, qui en dénoncent l'aspect racoleur, il argue de la difficulté technique d'écrire la langue populaire orale : "- Faire passer le langage parlé en littérature - ce n'est pas la sténographie - il faut imprimer aux phrases, aux périodes, une certaine déformation un artifice tel que lorsque vous lisez le livre il semble que l'on vous parle à l'oreille - Cela s'obtient par une transposition de chaque mot qui n'est jamais tout à fait celui qu'on attend une menue surprise - Il se passe ce qui aurait lieu pour un bâton plongé dans l'eau pour qu'il vous apparaisse droit il faut avant de le plonger dans l'eau que vous le cassiez légèrement si j'ose dire que vous le tordiez, préalablement. Un bâton correctement droit au contraire plongé dans l'eau apparaît tordu au regard. De même du langage - le dialogue le plus

vif sténographié, semble sur la page plat, compliqué et lourd - Pour rendre sur la page l'effet de la vie parlée spontanée il faut tordre la langue en tout rythme, cadence, mots et c'est une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège - l'impression, l'envoûtement, le dynamisme...⁵³.

De fait, la dynamique écriture célinienne, qui semble se modeler mimétiquement sur le désordre, le chahut de la rue, est profondément urbaine. L'usage dans le roman de l'argot, de la langue populaire urbaine et du langage oral va croissant tout au long du XX^e. Il n'est pas interdit de penser que la grande ville a participé au comblement du fossé entre code oral et code écrit qui caractérise la littérature de l'après seconde guerre mondiale. Fernand Trignol, Pierre Devaux, Alphonse Boudard, auteur de *La Métamorphose des Cloportes* (1962) et de la fameuse *Méthode à Mimile* (1970), Albert Simonin, Auguste Le Breton, Boris Vian, Frédéric Dard, Jean Vautrin, sans oublier Raymond Queneau qui fait revivre au féminin la gouaille du gamin de Paris dans *Zazie dans le Métro* doivent autant à Balzac, Hugo, Zola et Céline qu'à la ville. Alexandre Breffort, chroniqueur au *Canard Enchaîné* de 1933 à 1971 et grand manipulateur de la langue verte, et Michel Audiard, dialoguiste qui a donné à l'argot quelques-unes de ses heures de gloire cinématographique, ne sont pas moins les héritiers de ces grands novateurs. Au vingtième siècle, la ville cesse d'être un thème pour devenir la matière même de la littérature ; elle hante les mots et les mouvements de l'écriture.

Il importe de porter sur notre corpus un regard diachronique : la ville, d'abord décor, motif, génitrice de types romanesques, devient peu à peu l'intériorité, l'intimité même des œuvres. La langue urbaine passe du statut de curiosité à celui de matière. La ville a investi la littérature.

Le personnage quelque peu exotique du bagnard évadé, du gamin de Paris a pénétré le roman pour en devenir le narrateur, ce qui implique le passage d'une vision externe à une vision interne de la ville.

On remarque également, dans un mouvement semblable à celui qui caractérisait l'abaissement du regard romanesque vers les lieux humbles ou misérables, vers les personnages d'extraction modeste, un

intérêt quasi exclusif pour le langage populaire. La littérature, qui a voulu s'abreuver aux sources de la ville, a fini par être gagnée par la poésie urbaine et par être inféodée aux langages citadins. Les grands romans de la ville sont aussi souvent des laboratoires d'écriture et de style.

Pascal Grandfils

NOTES

- 1 Honoré de Balzac, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, Le Livre de Poche, p. 24.
- 2 *Op. cit.*, p. 206.
- 3 *Op. cit.*, p. 208.
- 4 *Op. cit.*, p. 22.
- 5 *Op. cit.*, p. 287.
- 6 *Op. cit.*, p. 431.
- 7 *Op. cit.*, p. 434.
- 8 *Op. cit.*, p. 207.
- 9 *Op. cit.*, p. 417.
- 10 *Op. cit.*, p. 417.
- 11 *Op. cit.*, p. 418.
- 12 *Op. cit.*, p. 418.
- 13 Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, Folio, tome II, p. 314.
- 14 *Op. cit.*, tome II, p. 324.
- 15 *Op. cit.*, tome II, p. 314.
- 16 *Op. cit.*, tome II, p. 324.
- 17 *Op. cit.*, tome II, p. 320.
- 18 *Op. cit.*, tome II, p. 326.
- 19 *Op. cit.*, tome II, p. 23.
- 20 *Op. cit.*, tome II, p. 25.
- 21 *Op. cit.*, tome II, p. 23.
- 22 *Op. cit.*, tome II, p. 24.
- 23 *Op. cit.*, tome II, p. 23.
- 24 *Op. cit.*, tome II, p. 25.
- 25 *Op. cit.*, tome II, p. 24.
- 26 *Op. cit.*, tome I, p. 746.
- 27 *Op. cit.*, tome II, p. 26.
- 28 *Op. cit.*, tome II, p. 275.
- 29 *L'Assommoir*, Gallimard, Folio, p. 17.
- 30 *Ibid.*
- 31 *Ibid.*
- 32 Honoré de Balzac, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, *Op. cit.*, p. 416.
- 33 Victor Hugo, *Les Misérables*, *Op. cit.*, p. 912.
- 34 Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 60.
- 35 *Op. cit.*, p. 87.
- 36 *Op. cit.*, p. 260.
- 37 *Op. cit.*, p. 261.
- 38 *Op. cit.*, p. 318.
- 39 Emile Zola, "Préface de 1877". *Op. cit.*, pp. 17-18.
- 40 Louis Ferdinand Céline, *Mort à Crédit*, Gallimard, Folio, p. 146.

41 *Op. cit.* , p. 464.

42 *Op. cit.* , p. 93.

43 *Op. cit.* , p. 151.

44 *Op. cit.* , p. 143.

45 *Op. cit.* , p. 175.

46 *Op. cit.* , p. 159.

47 *Op. cit.* , p. 306.

48 *Op. cit.* , p. 107.

49 *Op. cit.* , p. 115.

50 *Op. cit.* , p. 157.

51 *Op. cit.* , p. 49.

52 Lettre du 16 Avril 1947 à Milton Hindus. tirée de Louis Ferdinand Céline, *Correspondance*, Ed. de L'Herne, 1963.

53 *ibid.*