



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3371>

Lecteurs, écoutez le peuple!

Guillaume Pinson

Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, 399p.



Pour citer cet article

Guillaume Pinson, « Lecteurs, écoutez le peuple! », *Acta fabula*, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3371.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3371

Lecteurs, écoutez le peuple!

Guillaume Pinson

Voici les actes d'un colloque qui s'est tenu à Strasbourg en mai 2005, un fort volume de quatre cents pages qui regroupe pas moins de vingt-huit contributions. *Les Voix du peuple* entend explorer deux siècles de littérature en se donnant le mandat de réfléchir plus précisément aux phénomènes d'oralité populaire dans la littérature. D'emblée, on imagine la variété et la complexité des phénomènes linguistiques et littéraires que les conférenciers avaient à affronter : les voix du peuple, ce sont non seulement les paroles qui émanent du peuple, mais aussi celles qui lui sont prêtées, qui lui sont dérobées, qui lui sont imposées ou encore qui sont passées sous silence – ce terrible silence du peuple que Michelet déplorait dans son œuvre, à la fin de sa vie, comme le rappellent Grenouillet et Reverzy en introduction (« Liminaire », p. 9).

Phénomène complexe s'il en est, la question du peuple se pose depuis 1789 de manière aiguë et paradoxale : l'acte de naissance historique du peuple survient au moment même où s'invente l'individu moderne, cela tout autant qu'apparaît dans le champ littéraire et artistique la course à la singularité, qui rendra le rapport de l'art avec les « masses » toujours problématique. C'est pourquoi la perspective historique de longue durée qu'adoptent *Les Voix du peuple* devait permettre d'analyser les transformations poétiques en terme de ruptures ou d'évolutions. D'une part, certains événements historiques contribuent à délimiter la place que le peuple peut occuper dans l'imaginaire : les révolutions (1789, 1848), certains moments charnières dans la vie politique et sociale (la Commune, le Front populaire), les grandes déflagrations telle que les deux Guerres mondiales, ou encore les nouvelles exigences démocratiques qui apparaissent au XIX^e siècleⁱ. D'autre part, la littérature dont il est ici question, et qu'on ne peut qualifier de simplement *populaire*, car l'ouvrage excède largement cette catégorie, connaît et fonde sa propre histoire, elle retravaille des espaces défrichés ailleurs ou par ses précurseurs : ainsi par exemple des romanciers du peuple au XIX^e siècle – Sand, Vallès, Zola... – dont les œuvres sont en intertextualité permanente avec ce genre populaire par excellence qu'est le journal; ainsi plus tard de Ramuz, Céline ou Giono ouvrant la voie(x) à la narration oralisée, ce fameux « roman parlant » dont a traité J. Meizozⁱⁱ, en rupture avec la littérature réaliste du XIX^e siècle au style normé englobant (et donc en décalage avec) la parole populaire. L'ouvrage de Grenouillet et Reverzy permet-il de saisir toute la complexité des évolutions que suppose la

saisie de deux cents années de littérature? Certes non, car comme toute publication d'actes de colloque, il souffre parfois d'un émiettement du propos. Mais *Les Voix du peuple* sont l'occasion de la réunion d'un chœur de collaborateurs qui offre la riche perspective panoramique d'un sujet inépuisable.

Les directrices ont opéré un découpage du volume en cinq parties : 1. *Voix révolutionnaires et voix romantiques*; 2. *Polyphonies romanesques*; 3. *Voix et chants*; 4. *Légitimité d'une parole populaire*; 5. *Voix d'en bas*. Ce choix pourrait certes être remis en question compte tenu de l'équilibre précaire sur lequel il se fonde : la courte 3^e partie (composée de trois contributions) apparaît un peu en décalage avec le reste de l'ouvrage, certains articles auraient pu figurer dans l'une ou l'autre partie, tandis que l'on voit mal à quoi renvoie l'expression des « Voix d'en bas » (5^e partie), sinon pour faire écho à la très médiatisée « France d'en bas » qui connaît son heure de gloire dans le discours social depuis quelques années.

En fait, divers parcours sont bien sûr envisageables au travers d'un ouvrage aussi dense, à commencer par l'incontournable problème du réalisme qui se pose à la prise en charge de la parole et du lexique populaires. Le réalisme, c'est avant tout une question de rapport que le texte entretient, ou négocie, avec ce qui est tenu pour « réel ». Ce rapport, Nelly Wolf (« L'oral et l'écrit. Autour de *La Fille Élisa* d'Edmond de Goncourt ») montre qu'il est précisément un objet essentiel de « l'intrigue linguistique » (p. 135) de *La Fille Élisa* : le discours lettré de l'écrivain légitime, friand de néologisme et d'une « agrammaticalité lettrée », rencontre la réalité de l'écrit du peuple et son « agrammaticalité sans lettres » (p. 139), au travers du personnage populaire de Tanchon. Le roman fait donc « dialoguer deux infractions » (p. 140) qui ont le pouvoir de rappeler les postures de l'écrivain face à la démocratisation du langage écrit. Pour sa part, Sandrine Berthelot (« *Les Scènes de la vie de bohème* ou "l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme" ») explore une autre forme de relation et propose de voir chez Murger le renouveau d'un romantisme qui va à la rencontre du peuple, du réel, car « les bohèmes appliquent littéralement l'art au réel » (p. 96).

Au travers de plusieurs contributions, le recueil propose une réflexion intéressante sur le rapport entre l'esthétique réaliste et une poétique historique des formes de l'expression populaire. La contribution d'Alain Vaillant (« Portrait du romancier en reporter-interviewer du peuple ») donne à saisir l'une des grandes mutations du roman réaliste à partir du XIX^e siècle, qui n'est pas sans conséquence sur les représentations de la parole populaire, celle de l'avènement d'une « littérature-texte » chargé de « représenter le réel » (p. 104), au contraire d'une « littérature-discours » qui dominait sous l'Ancien Régime, soumise aux contraintes rhétoriques. Dans le régime moderne de la représentation, le roman entre alors en interaction avec la « polyphonie journalistique » (p. 108), cela de manière tout à fait évidente

chez Zola comme le montre Vaillant. On retrouvera une hypothèse également médiatique dans le texte de Marie-Ève Thérénty (« Voix, causes et cris du peuple : le laboratoire journalistique des écrivains »), qui propose de considérer les journaux populaires d'écrivains comme les lieux d'une libre expérimentation littéraire. Insérant la fiction dans le journal – c'est le cas de Lamartine et de Sand – ou au contraire attentif à « écouter la rue et créer des voix du peuple grâce au reportage naissant » (p. 116) – avec Hugo et Vallès –, l'écrivain trouve dans le journal une médiation fascinante. À plus d'un siècle de distance, certaines expériences esthétiques paraissent s'employer à poursuivre le fécond dialogue entre la fiction et des modes de représentation inspirés du champ médiatique, comme l'enquête ou le reportage. On pourrait y inclure les oeuvres de Jean-Paul Goux et de François Bon, dont traite André Chauvin (« Voix ouvrières dans *Mémoires de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) »). Enquête de terrain, collecte d'informations, entretiens : un intense travail préparatif propre au documentaire constitue la source d'une « hétérogénéité générique » (p. 362), laquelle donne tout leur impact à des oeuvres éminemment hybrides et polyphoniques.

Le lexique populaire fascine l'écrivain et, pour ce qui est du XIX^e siècle, Alfred Delveau, avec son *Dictionnaire de la langue verte* (1866), pourrait être perçu comme une référence exemplaire. Mais Jules Vallès, comme le montre Marie-François Melmoux-Montaubin (« L'Oeuvre romanesque de Jules Vallès : comment concilier "passion littéraire" et "passion sociale" ? ») ne cède pas au mirage réaliste du lexique populaire : Vallès ne veut pas « faire peuple », il accepte plutôt de fonder sa littérature sur une « tension » : « 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 » (p. 250). Au XX^e siècle, la question du lexique se pose autrement. Comme le rappelle la contribution de Philippe Baudorre (« "Les gros mots" : *Le Feu* d'Henri Barbusse »), Barbusse ouvre la voix du « roman parlant », notamment dans le fameux 13^e chapitre du *Feu* consacré aux « gros mots » des poilus. Ces mots s'imposent au personnage-narrateur comme les signes d'un juste témoignage de « la voix populaire [qui] revendique sa place, veut envahir l'espace romanesque » (p. 179). Le même souci du lexique se pose à Poulaille, comme le rapportent André Not et Catherine Rouayrenc (« La parole du peuple dans le roman est-elle possible? La voix de "la" Radigonde (Poulaille, *Le Pain quotidien*) »), en même temps que s'élaborent des « stratégies narratives » (p. 160) qui mettent en relation un langage et des attitudes. Poulaille est aussi le sujet de la contribution de Céline Pobel (« La représentation du peuple à travers ses prises de parole : du sociotype d'Émile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*) »), laquelle s'interroge sur la nature d'une voix populaire chez un écrivain comme Poulaille qui, au contraire de Zola, est issu du peuple. L'appartenance aux classes populaires et

les « postures » (Meizoz) qu'elle suppose chez l'écrivain est aussi en effet abordé par *Les Voix du peuple*. On ne s'attend généralement pas à entendre les voix du peuple chez Gide, mais Sandra Travers de Faultrier, dans « Nudité de la voix sans voix : Gide (*Souvenirs de la Cour d'assise*) », montre que l'épilogue de ce texte offre une riche association entre le corps et la voix populaire.

Les Voix du peuple montrent bien comment toute une série d'oeuvres, sur deux siècles, sont fascinées par l'esthétique populaire; elles cherchent à retrouver la beauté simple et naïve qui s'en dégage, projet qui a rencontré un large écho on le sait chez les romantiques. La contribution de Michel Brix sur les chansons (« Une renaissance romantique : les chansons populaires ») rejoint celle de Barbara Dimopoulou sur les représentations d'Homère au XIXe siècle (« Voix et inspiration de l'aède romantique, ou quelques représentations d'Homère »); toutes deux relèvent l'intérêt des romantiques pour les traditions populaires en se référant notamment à Nerval, Nodier, Mérimée et Sand. Elisabeth Pillet (« Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes ») montre pour sa part tout ce que les représentations de paysans au café-concert, essentiellement sous le Second Empire, doivent aux traditions littéraires, entre la satire et l'idéalisation. Dans cette quête romantique populaire, Stendhal apparaît néanmoins en décalage. Pierre-Louis Rey (« Le peuple chez Stendhal : le chœur et les solistes ») rappelle que l'auteur de la *Chartreuse* a la curieuse particularité d'accorder peu d'attention au peuple, et même de le mépriser, si ce n'est lorsque certaines voix se donnent à saisir par les médiations de l'art, en l'occurrence à l'opéra et au théâtre. Au contraire, on peut affirmer que *L'Assommoir* prolonge la fascination romantique pour le génie populaire. Zola, comme le montre Béatrice Laville (« "Ces voix qui se sont tuées" : Zola »), compose-là le roman des Rougon-Macquart le plus attentif à l'esthétique de l'oralité; les oeuvres ultérieures « sont finalement plus conventionnelles, plus "normées" : 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 » (p. 133). Ce roman serait donc l'un des précurseurs du « roman parlant » comme le pratiquera Ramuz au siècle suivant. Dans son texte (« Ramuz et les voix du peuple »), Jérôme Meizoz aborde la fidélité de l'auteur suisse à ses origines populaires et sa volonté de traduire cette fidélité dans une esthétique, qui est aussi une forme de revendication poétique. Ramuz, dans une lettre à Benard Grasset en 1929, oppose ainsi le français normé parisien aux voix de la Suisse romande, ou, selon son heureuse formule, « le "français de conserve" (écrit, scolaire, centralisé) au "français de plein air" (oral, quotidien, décentralisé) » (p. 305).

Outre le réalisme et les recherches esthétiques, la politique est un aspect central du recueil. Forme de « fiction politique », le peuple est au centre d'un « malaise dans la

démocratieⁱⁱⁱ » et, comme l'indique Grenouillet et Reverzy en introduction, « seul l'art [...] et la littérature font entendre la voix du peuple [et] sont [pour lui] l'unique espace de représentation » (p. 11). Pour certains écrivains, et sur le constat de cette absence du peuple, voire son silence comme en convenait Michelet, il s'agit de redonner au peuple une dignité, une grandeur dans laquelle l'épique rejoint le politique. La contribution de Florence Lotterie (« De la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain : le peuple et ses voix dans le *Nouveau Paris* (1799) de Louis-Sébastien Mercier ») laisse entendre au fond qu'à l'origine de la modernité politique, il y a eu le bruit du peuple (non loin du « cri » de Vallès) et sa fureur vociférante, comme on peut l'entendre chez Mercier. Mais celui-ci décèle subtilement une « crise de la rhétorique [...] indissociable d'une crise morale et politique » (p. 25) qui accompagne la démagogie de la Terreur. Plus tard, un autre traumatisme, celui de la Commune, aura ses effets dans l'imaginaire du peuple et sa relation au politique. Annie Camenisch (« Voix du peuple dans *Francia* (1871) de George Sand ») décèle dans *Francia* un télescopage temporel entre une fiction située en 1814 et l'allusion à l'actualité de l'année 1871 : Sans fait dialoguer deux invasions, russe naguère, prussienne au moment de la rédaction du roman, ainsi que deux visions du peuple parisien, trahi autrefois, héroïque et mature en 1871. Tout autre est la représentation du peuple chez Barbey d'Aurevilly, ses finalités sont différentes, notamment dans une oeuvre comme *L'Enfermé* qu'explore Gisèle Séginger (« Les voix du peuple au service de la contre-révolution : *L'Enfermé* de Barbey d'Aurevilly »). Barbey met les voix populaires au service de son « 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 » (p. 145); il sait user pour cela de la force suggestive de la polyphonie des voix populaires. Pour sa part, couvrant une période plus tardive, Thimothée Picard montre bien (« Donner voix au peuple à l'opéra : utopies et mystifications ») comment la relation entre l'opéra et le peuple pose la question fantasmatique des origines de l'opéra, tout particulièrement vers la fin du XIX^e siècle dans l'Europe qui voit se constituer les Nations modernes. Couvrant la même période, Charles Grivel aborde pour sa part le cas d'un écrivain oublié, celui de Dubut de Laforest (« Dubut de Laforest : les voix de la dénonciation »), auteur d'obédience naturaliste qui dévia vers la revendication sociale en faisant le pari du succès populaire. Enfin, au XX^e siècle, on retrouve chez Aragon et le cycle du *Monde réel* une attention diversifiée au peuple et à sa polyphonie, et s'il y a bien une « corrélation entre l'engagement politique d'Aragon et sa représentation des personnages populaires », l'écrivain sait aussi la dépasser pour proposer ce que Corinne Grenouillet et Patricia Pincipalli (« Le parler du peuple dans les romans d'Aragon : entre "morale du langage" et carrefour démocratique ») identifient comme un « carrefour démocratique » (p. 182). Ces voix dépassent tout programme

politique, elles excèdent la « morale du langage » dans laquelle certains personnages militants se reconnaissent.

Certains textes du recueil abordent plus indirectement la politique, en posant plutôt le problème de la parole populaire sous l'angle du rapport à un centre, la mise en scène de la voix du peuple apparaissant comme une forme de jeu sur le décentrement. Pour Michel Crouzet (« Paul-Louis Courier, la voix du peuple et le massacre de l'idylle »), Courier propose l'idylle comme une forme de résistance politique au déracinement imposé par l'État moderne. Autre cas, celui de Henri Calet, écrivain subtil qui sait cultiver dans ses textes « le détournement des lieux communs sans détruire le monde commun sans lequel le projet littéraire de l'auteur perdrait tout son sens » (Reynald Lahanque, « Henri Calet, ce peu de voix », p. 322). Autre cas encore, celui de Malaquais, où la curieuse expérience linguistique populaire des « javanais » est le fondement d'une communauté d'exilés qui sont réunis en Provence, dans les années 1830, comme le montre Anne Deffarges (« Jean Malaquais : l'oralité dans *Les Javanais* »). On pourrait également inclure ici l'ouvrage de Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, paru en 1990; Constanze Baethge (« Parole atopique et sagesse infuse dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras ») en rappelle la gestation, qui remonte au début des années 1970 et qui, avant de devenir roman, a été successivement un conte (*Ah Ernesto*) et un film (*Les Enfants*, 1984). La parole populaire s'y donne à entendre au travers de la voix d'un jeune écolier émigré de banlieue qui refuse d'aller à l'école et qui remet en question la culture légitime. Une certaine forme de décentrement par le populaire se donne à lire aussi chez Annie Ernaux, héritière d'un milieu populaire mais « transfuge social » (p. 339), ainsi que l'explique Roselyne Waller (« "C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue" : Annie Ernaux et la langue populaire »). Le décentrement est ici vécu de l'intérieur, tandis que le centre « perdu » est bien le monde populaire des origines.

Soulignons pour conclure l'intéressante contribution de Jacques Dubois dans un registre où on a moins l'habitude de le lire, et qui porte sur un dramaturge wallon, Jean Louvet (« *Conversation en Wallonie* de Jean Louvet. Aphasie ouvrière et pouvoir du verbe »). Dubois montre notamment combien le monde ouvrier de Louvet est une « expérience de vie » (p. 355) et que la fiction a le pouvoir d'exprimer un *habitus* difficile autrement à mettre en mots, en paroles : « elle débusque par des moyens à la 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 » (p. 356).

Au fond, le recueil des *Voix du peuple* est là pour dire cette force de la fiction à exprimer ce qui est habituellement confiné au silence, ou difficilement accessible aux outils « objectifs » des sciences humaines. Au-delà de sa cacophonie, le gros recueil dirigé par Grenouillet et Reverzy laisse entendre que par leurs expériences

esthétiques diverses, leurs polyphonies, leur mise en question du politique, l'art et la fiction des deux derniers siècles ont racheté l'échec de Michelet.

PLAN

AUTEUR

Guillaume Pinson

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Guillaume.Pinson@lit.ulaval.ca