

Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (éd.), *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*, Presses universitaires de Strasbourg 2006. Un vol. de 399 p.

Avec vingt-huit contributions, organisées dans cinq chapitres, le livre aborde « la voix du peuple » (Michelet) ou plutôt « la manière dont le peuple se dit » en essayant « d'écouter et de faire entendre ces voix dans les œuvres littéraires et musicales qui l'ont répercutée » (« Liminaire », 6). Donner une voix au peuple est une idée nouvelle en littérature, directement liée à la Révolution et à ses changements politiques et culturels. Mais donner une voix au peuple est aussi une invention du XIX^e siècle, et la distribution des articles le reflète : les contributions à un sujet de ce siècle sont nettement plus nombreuses que celles consacrées au siècle suivant. Ceci est d'une part lié à l'évolution littéraire, avec une avant-garde croyant pouvoir dépasser de tels clivages et une littérature sociale divisée entre le populaire et le prolétariat dans la première moitié du XX^e siècles, mais est aussi lié au fait que pour une grande partie de la littérature de la deuxième moitié du siècle dernier, et plus encore la littérature contemporaine, le peuple est devenu une idée obsolète, « un objet qui s'éloigne dans le temps » (16), comme les deux éditrices le constatent avec la dernière phrase de leur excellent « Liminaire ».

D'une manière générale, les cinq chapitres se suivent chronologiquement et la chronologie domine aussi à l'intérieur des chapitres. Les titres des chapitres ne sont pourtant pas toujours évidents : si le dernier chapitre, avec cinq contributions consacrées à la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle s'appelle « Voix d'en bas » (315-377), d'autres chapitres pourraient aussi bien porter ce titre.

L'ensemble commence avec six articles dédiés aux « Voix révolutionnaires et Voix romantiques » (19-97), allant de Mercier jusqu'à Murger. Florence Lotterie (« *Le Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain », 19-28) montre clairement que Mercier, depuis le *Tableau de Paris*, s'adresse bien au peuple, mais qu'il décrit, observe, juge et critique plutôt ses voix qu'il ne laisse la parole au peuple. Mais si Mercier fait l'apologie d'une « régulation civique du langage » (27), on assiste à une dénonciation de la voix populaire et révolutionnaire. Et si ces voix sont filtrées « par le tribunal de la raison de l'écrivain-philosophe » (28), c'est peut-être un trait qui caractérise nombre de « voix » littéraires du XIX^e siècle.

Ceci vaut peut-être aussi pour « Une renaissance romantique : les chansons populaires » (29-40) de Michel Brix. Les anthologies de chansons populaires dans la tradition de Herder veulent montrer l'authentique grâce à l'oral, mais l'idéal de la poésie populaire n'a souvent rien de populaire, même si l'idéalisation parfois naïve contribue à faire du peuple « une réalité digne de la plume des auteurs littéraires » (40). Le modèle de référence des origines de cette poésie est Homère et Barbara Dimopoulou analyse (les) « Voix et inspiration de l'aède romantique, ou quelques représentations d'Homère » (41-53). De Nietzsche à Wolf et de Schiller à Vico, Homère représente « l'âme poétique d'un peuple » (42) et des poètes comme Nodier ou Mérimée se mettent à la recherche d'aèdes dans le présent et dans le passé. Mais les aèdes sont plutôt une projection de l'idéal romantique et la distance entre « les voix du peuple » de la première moitié du XIX^e siècle et cette idéalisation aurait pu être plus soulignée. L'article de Michel Crouzet renforce cette distance : consacré à « Paul-Louis Courier, la voix du peuple et le massacre de l'idylle » (55-76), l'article montre comment « il [Courier] est la voix du peuple, il parle à sa place, en sa faveur, il le fait parler » (55). Crouzet évoque le statut problématique de l'identité littéraire d'un tel projet qui doit être basée sur la volonté de « rester peuple » (58) et il analyse les conséquences d'un tel choix qui mène à une pastoralisation de la Touraine, qui en fait un « espace de la différence » (67) que les pamphlets

dans lesquels parle le peuple (ou qui parlent pour lui) veulent défendre contre l'intrusion citadine de la modernité : la voix du peuple ne peut exister que dans un monde pastoral. Ce monde existe aussi chez George Sand, et Annie Camenisch s'intéresse aux « Voix du peuple dans *Francia* (1871) de George Sand ». Jouant sur deux plans (celui du temps de la fiction pendant la Première Restauration et celui du temps de l'écriture en 1871), le silence populaire vis-à-vis de la première occupation de 1814 est comparé à la résistance héroïque de 1870-71 (mais pas à la Commune). La voix collective est illustrée par celle d'un nouveau Gavroche, celle du frère de la protagoniste, mais cette voix n'est pas émancipée, elle est surtout décrite par la narratrice (« une langue nouvelle »). Les voix libérées de/par la Commune ont rendu l'écrivain très prudent. On ne voit pas très clairement pourquoi l'article de Sandrine Berthelot (« Les Scènes de la vie de bohème ou "l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme" », 87-97) ne précède pas celui d'Annie Camenisch. Qualifiant la voix de l'auteur déjà avec la citation du titre, elle la désigne comme « Une langue populaire bigarrée » (89-91), « directement héritée du romantisme » (91-94) pour lui accorder d'être arrivée « Du romantisme au réel » (94-97). Si Murger a réussi à « inventer une littérature qui transforme littéralement le réel » (96), Sandrine Berthelot a raison de conclure que son œuvre « poursuit le romantisme plutôt qu'elle n'est le manifeste d'une langue populaire inouïe » (97), peut-être parce que la bohème (et surtout celle de Murger) ne peut ni ne veut être populaire. L'ensemble des six contributions montre donc que les voix du peuple de Mercier jusqu'à Murger sont plus romantiques que révolutionnaires et que le romantisme se sert plutôt du peuple qu'il ne lui donne la possibilité de faire entendre sa voix ; un article consacré au théâtre du Hugo (le grand absent du volume) aurait pu éclaircir ce phénomène.

Le deuxième chapitre, le plus important du volume, réunit sous le titre « Polyphonies romanesques » (101-204) neuf études, de la deuxième moitié du XIX^e siècle à la première du XX^e siècle. Alain Vaillant (« Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », 101-112) démontre de manière convaincante qu'à l'opposé de la polyphonie romanesque postulée par Bakhtine, le roman français, dans la tradition de l'idéologie romantique, est caractérisé par une « esthétique unifiante et monologique » (103) qui n'est mise en question qu'à partir des romans de Zola. Les trois obstacles de la polyphonie (inutilité de faire parler le peuple, subjectivation textuelle à cause du je auctorial, utilisation du style indirect libre pour annexer le langage populaire) sont surtout dépassés par les écrivains « interviewer-reporter du social » (111), dont Emile Zola. Vaillant se réfère exclusivement à Zola, mais d'autres contributions évoquent d'autres cas de figure au moins aussi importants dans ce contexte. C'est le cas de Marie-Ève Thérénty (« Voix, causes et cris du peuple : le laboratoire journalistique des écrivains », 113-124) qui le montre grâce à l'exemple de Jules Vallès, auquel est consacré une contribution d'un autre chapitre. Même si on peut avoir des doutes sur le fait que la presse de masse « propose une voix du peuple » et que le *Petit Journal* soit « le premier journal authentiquement populaire » (114-115), cette presse devient le point de départ d'une réflexion sur la parole populaire. Beaucoup plus que l'exemple de Lamartine (journaliste et romancier), celui de Vallès permet de penser une réversibilité entre auteur et lecteurs et raconte « la maturation de la voix populaire » sans passer par une retranscription littérale de la parole populaire : le peuple devient « objet du discours et sujet d'écriture » (Rancière). Béatrice Laville (« Ces voix qui se sont tues », 125-134) montre que si Zola est bien celui qui travaille avec des effets d'oralité, surtout dans *L'Assommoir*, il est aussi celui qui exclut les langages sociaux dans ses cycles suivants. Si l'effacement doit servir l'avènement de la société future, on peut se demander si les effets d'oralité – à la différence d'un Vallès – ne sont pas surtout des procédés littéraires (Zola ne parle pas sans raison de la « forme » qu'on lui reproche). Nelly Wolf, dans « L'oral et l'écrit autour de *La Fille Elisa* d'Edmond de Goncourt » (135-144) va encore plus loin dans ce sens. Avec l'exemple du nouveau « personnage du peuple écrivain » (135) que représente la protagoniste, l'auteur du *Roman de la démocratie* (2003) explique une étape ultérieure de la voix (littéraire) du peuple

glissant « de l'oral vers l'écrit » (137), même si l'écrit est largement oralisé. Et Nelly Wolf montre que dans cette transformation, peut-être plus encore que dans le discours direct, la parole est « confiée à la maîtrise du romancier » (141). D'une toute autre façon, c'est aussi le cas de « Les voix du peuple au service de la Contre-Révolution : *L'Ensorcellée* de Barbey d'Aurévilly » (145-154) de Gisèle Séginger.

Chez Barbey, les voix populaires servent à créer « un nouveau type de fantastique » (146) et il en résulte une polyphonie que Barbey veut comme une résistance à la modernité. Mais l'ordre hiérarchique défendu par Barbey concerne aussi le texte littéraire : c'est le narrateur qui les évoque et qui les organise. Gisèle Séginger montre ainsi que « les voix du peuple [peuvent être instrumentalisées] contre le peuple », un aspect qui aurait pu être poursuivi dans d'autres contributions. Ce n'est certainement pas le cas avec la question du titre de André Not et de Catherine Rouyarenc : « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) » (155-165) Cette question se pose à cause du caractère marqué, distancié et codifié de la parole du peuple (même) chez Poulaille.

Si dans les écrits autobiographiques (L. Bourgeois, P. Hamp, G. Navel, C. Malva), « les écrivains se heurtent à l'impossibilité de restituer dans l'écrit un parler qui relève de l'oral » (158), « le souci de *représenter* cette parole hante la fiction » (160) chez un écrivain prolétarien comme Poulaille. Le discours de la Radigond gagne surtout dans le dialogue (et par contraste avec les autres) un caractère oral fortement marqué, et on aurait pu se demander pourquoi Poulaille différencie ainsi l'oralité des uns et des autres. L'article « "Les gros mots" : Le Feu d'Henri Barbusse » (167-180) de Philippe Baudorre aurait dû précéder celui sur Poulaille et, à la différence de la plupart des commentateurs, Baudorre voit dans Barbusse un précurseur du « roman parlant ». Baudorre propose, avec de bonnes raisons, d'intégrer « les effets de lecture » (169) dans le dispositif oral. Ceci concerne par exemple le transfert vers les personnages populaires des fonctions descriptives et narratives ou de celle du commentaire, normalement réservée au narrateur. Si en plus « cette voix du peuple est donnée comme la voix de vérité » (178), Barbusse réalise peut-être le contrat de parler comme les poilus et en même temps de faire un roman largement oral. On ne peut certainement pas réclamer la même chose pour les romans du *Monde réel* d'Aragon. Dans « Le parler du peuple dans les romans d'Aragon : entre "morale du langage" et carrefour démocratique » (181-192), Corinne Grenouillet et Patricia Principalli partent de l'hypothèse que la voix populaire chez Aragon est « une voix militante » (182-184), le vrai peuple sont les communistes. Il existe « des voix divergentes » (184-187), mais ce n'est que le « discours intime [qui] est empreint d'un vocabulaire et d'une syntaxe populaires » (190). Est-ce qu'on peut en tirer la conclusion que « la composante populaire apparaît comme un élément nécessaire et inaliénable de la langue » (192) des romans d'Aragon ? Il est permis d'en douter. Ceci aurait pu être le cas avec « Jean Malaquais : l'oralité dans *Les Javanais* » (193-204) d'Anne Deffarges, un roman écrit aussi avant ceux d'Aragon. La langue des Javanais, le « parler javanais » est la langue des travailleurs étrangers sans papiers dans une mine de plomb en Provence. Mais Anne Deffarges nous donne plus d'exemples de situations où l'on parle cette langue incomprise par les autochtones qu'elle ne l'analyse en vue de sa fonction sociale. Bien sûr, le roman « offre le regard d'un étranger sur les catégories sociales les plus basses de la France de 1934 », mais l'oralité, que montre l'article, n'y est pas primordiale.

Le chapitre « Voix et chants » (205-241) réunit trois contributions assez hétérogènes : « Le peuple chez Stendhal : le chœur et les solistes » (207-217) de Pierre-Louis Rey, « Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes » (219-229) d'Élisabeth Pillet et « Donner la voix au peuple à l'opéra : utopies et mystifications » (231-241) de Timothée Picard. Les voix du peuple se font rares dans l'œuvre de Stendhal et dans une première partie, Pierre-Louis Rey poursuit les apparitions momentanées du peuple et de sa langue dans les

textes de l'auteur. Pour Stendhal, il y a « autant de peuples que d'états ou de villes » (214) et ce n'est que dans l'opéra italien (dans les deux sens) qu'il découvre un peuple désireux de liberté. Mais est-ce que « le plaisir dramatique » qu'il ne « voit plus [à Paris] que chez le peuple, à la Porte Saint-Martin, à la Gaîté, etc. » (217) est une voix du peuple ? Au moins implicitement, Rey donne une réponse (négative). Elisabeth Pillet montre comment un lieu culturel nouveau comme le café-concert peut donner une voix au peuple pour la lui retirer plus tard. À cause de la censure, le peuple y est presque toujours celui de la campagne, mais si sa langue sur scène se veut populaire, elle « ne comporte pas de maladroites grossières » (227) (est-ce qu'elles sont significatives pour le peuple ?). Et quand le café-concert se veut moins populaire qu'un amusement pour toutes les classes sociales, il devient encore plus une parenthèse de la vie sociale réelle où la condition sociale du peuple n'a plus sa place. Timothée Picard se consacre à l'utopie d'un opéra populaire, des débuts du genre jusqu'à aujourd'hui. Mais ses exemples littéraires (Romain Rolland, Gabriele d'Annunzio, Franz Werfel) et théoriques (Nietzsche, Shaw et Rolland) n'ouvrent pas de perspective nouvelle : une étude consacrée aux voix et à la représentation du peuple dans l'opéra du XIX^e siècle aurait été plus instructive.

Sous le titre de « Légitimité d'une parole populaire » (243-312), nous trouvons cinq contributions dont deux s'occupent de nouveau de Vallès et de Poulaille, sans qu'on sache vraiment clairement pourquoi elles se situent ici. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin se consacre à « L'œuvre romanesque de Jules Vallès : comment concilier "passion littéraire" et "passion sociale" ? » (245-259). Après avoir précisé la notion de « peuple » chez Vallès (qui inclut les réfractaires), l'auteur explique que pour Vallès, « faire entendre la voix du peuple ne saurait se réduire à imposer dans le texte la langue du peuple » (248). Et comme la langue littéraire est ressentie par Vallès comme la langue de l'autre, Vallès essaie, non sans succès, de « faire parler le narrateur comme le peuple et le peuple comme le narrateur » (255). En imprégnant aussi la narration de l'oralité, Vallès trouve un ton jusque-là inconnu, incluant la « passion littéraire » et la « passion sociale ». « Dubut de Laforest : les voix de la dénonciation » (261-277) de Charles Grivel présente une voix à l'opposé de celle de Vallès. Après avoir commencé avec des romans « ultrazoliens », Dubut renonce à « l'alibi scientifique » pour « aborder l'œuvre de régénération sociale » tout en changeant de Dentu à Fayard. Le mérite de l'étude de Grivel, c'est de situer l'œuvre de Dubut dans les champs éditorial et social de l'époque, mais est-ce que littérature de masse équivaut à littérature populaire et est-ce que ce sont les voix du peuple qui s'y manifestent ? Ou pour le dire autrement : est-ce que l'écriture de Dubut est « portée par une intention réellement rebelle et revendicatrice » (269) ? Les sujets des quatre romans évoqués permettent au moins des doutes. Si le romancier « jette l'éponge », c'est peut-être aussi parce qu'un tel projet se révèle impossible. Avec « La représentation du peuple à travers ses prises de parole : du sociotype d'Emile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*) » (279-289) de Céline Pobel, on est loin d'une telle « littérature de masse ». Et au contraire de l'approche ethnologique de Zola, « seuls les auteurs du peuple peuvent parler de lui » (281). Selon Céline Pobel, « la parole ouvrière jaillit [...] spontanément avec le style direct » (285). Mais les exemples qu'elle donne montrent que ce sont beaucoup plus les contenus que la forme qui caractérisent cette parole ouvrière. Et cela vaut aussi pour une voix future « porteuse de sens et de sagesse » (288), qui est peut-être plus une construction allégorique qu'une voix du peuple. Est-ce qu'on peut parler de « voix du peuple » chez Gide ? Sandra Travers de Faultier (« Nudité de la voix sans voix : Gide (*Souvenirs de la Cors d'assises*) », 291-300) la découvre non seulement dans l'œuvre citée, mais encore dans « la voix-masque » (297-300) d'une protagoniste de *La Symphonie pastorale*. Dans les *Souvenirs*, c'est plutôt « une voix empêchée » et le mérite de cette contribution est d'expliquer que Gide ne donne pas la voix au peuple, mais met « en lumière combien celle-ci est l'otage du corps, de la langue, des règles du jeu qu'il soit procédural ou social » (297), cette absence de voix aurait pu être analysée par d'autres

contributions. Jérôme Meizoz (« Charles-Ferdinand Ramuz et les voix du peuple », 301-312), en revenant aux sujets de son *Ramuz* (1997) et de *L'Age du roman parlant* (2001), élargit l'horizon en établissant un parallèle entre « la question du langage populaire dans le roman » et « celle du suffrage universel » (301). Ramuz « ne reproduit ni ne transcrit la langue orale », mais il établit « de savants effets syntaxiques d'oralité » (307), ce qui produit un récit oralisé, et on aurait aimé que la « lecture allégorique » de *Farinet* (1931) ait un peu plus analysé les homologies entre ce « roman parlant » et le champ politique.

Les « Voix d'en bas » sont le cinquième et dernier chapitre. S'y trouvent réunis des romanciers de la deuxième moitié du XX^e siècle, entre aphasie, voix perdue, peu de voix et voix ouvrières (redécouvertes). « Henri Calet, ce peu de voix » (315-325) est présenté par Reynald Lahanque comme écrivain des « gens de peu » qui veut « donner la parole à ceux qui ne l'ont pas » (319). Selon Lahanque, il réussit à faire « passer quelque chose du ton de voix des gens » (320), mais comme on ne trouve pas de parler populaire chez lui, on aimerait avoir eu des analyses détaillées du peu de voix de « son langage parlé écrit » (322). Dans « Parole atopique et sagesse infuse dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras » (327-337), Constanze Baethge voit les « voix du peuple » réalisées « par la sonorité de la parole déployée et par le milieu social » (327) des protagonistes. Passant par la « simple énonciation orale » (329) des scènes parlées du roman, elle montre comment ce livre représente une « voix du peuple » nouvelle, celle « de ce très pauvre peuple quart-mondisé ». Mais dans les scènes parlées, on retrouve le style Marguerite Duras : est-ce que tout son œuvre exprime « la voix du peuple qui se fait entendre » (337) ? Dans « “C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue” : Annie Ernaux et la langue populaire » (339-348), Roselyne Waller se consacre au « passage d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre » (339), décisif chez Annie Ernaux, mais aussi chez nombre d'écrivains depuis Vallès qui thématise déjà les victimes des livres et de la culture. Waller montre que si l'auteur peut réhabiliter et sauver de l'effacement son monde d'origine, « ceci ne peut se faire qu'avec la langue adoptée » (343). Mais certaines expressions (populaires) résistent à la littérature blanche de cette langue adoptée. Avec sa situation (et aussi celle de sa voix auctoriale) « à la jointure du familial et du social » (348), Annie Ernaux arrive à sauver quelque chose de l'altérité de l'autre et Roselyne Waller ne renvoie pas sans raison à François Bon. L'article de Jacques Dubois (« *Conversations en Wallonie* de Jean Louvet. Aphasie ouvrière et pouvoir du verbe », 349-359) est doublement exemplaire : d'un côté, il montre l'importance du théâtre pour « les voix du peuple » et de l'autre que la question du langage est toujours aussi une question (de domination) sociale. L'auteur et la pièce qui sont au centre de l'analyse représentent cette interdépendance : par la situation familiale, par la conception du théâtre et par le langage des protagonistes. L'aphasie du titre ne peut être réparée (réhabilitée comme chez Annie Ernaux) que partiellement et grâce à une scène fantasmagorique. Et la discussion entre le père (mort) et le fils (émancipé et renégat) tourne autour de l'aphasie ouvrière octroyée et acceptée et devient ainsi « un discours réflexif qui tient de l'autocommentaire interprétatif » (359). Une réflexion sur les autocommentaires qu'on aurait souhaité trouver aussi dans d'autres articles. Ceci est heureusement le cas avec « Voix ouvrières dans *Mémoires de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) » (361-377) d'André Chauvin. D'abord consacrée à la structure des deux textes (« roman » pour Bon et « témoignages et documents » chez Goux), qualifiée à juste raison de « désordre soigneux » (362-365), l'analyse est surtout consacrée au « Grain de la voix » (365-372). L'importance accordée à la « façon de dire les mots » (366) par les deux auteurs, l'oralité impliquée par les entretiens ou la litanie des phrases et souvenirs créent une « *poétique de la voix* » (371) où « Discours et contre-discours » (372-377) montrent par leur polyphonie « combien les discours sont pris dans l'affrontement idéologique » (377) encore aujourd'hui et qu'une telle « voix du peuple » représente « ce qu'on demande aussi à l'art » (Bon).

On a vu que les enjeux de la question que pose ce livre « sont de nature politique autant qu'esthétique » (4^e de couverture). Le développement pendant les deux siècles qu'abordent les contributions montre clairement cette interdépendance, et la thèse de Jérôme Meizoz du parallèle entre l'émancipation politique du suffrage universel et l'émancipation discursive accompagnée de l'alphabétisation aurait pu être prise en compte dans d'autres articles. En relation avec l'évolution que l'ensemble des contributions dégage clairement, allant d'une (nouvelle) attention aux voix du peuple dans la première moitié du XIX^e siècle au « roman parlant » de la première moitié du XX^e, en passant par l'appropriation de ces voix par la littérature dans la deuxième moitié du siècle, cette thèse pose aussi la question de l'avenir des voix du peuple dans la littérature. Est-ce qu'elles représentent désormais des illusions perdues comme semble le suggérer le « Liminaire » ou est-ce que, comme les dernières contributions l'indiquent, une littérature des « voix du peuple » est encore possible, si toutefois c'est « ce qu'on demande aussi à l'art » ?

Wolfgang ASHOLT