

VALLÈS ET LES CULTURES ORALES



LE CRI DU PEUPLE



Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle



« Longtemps, longtemps, la *voix humaine* fut base et condition de la *littérature* [...] Un jour vint où l'on sut lire sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée. »

Paul Valéry, *Tel quel*, 1941.

La France connaît au XIX^e siècle plusieurs révolutions culturelles corrélées : le pays entre alors dans la moderne civilisation de l'imprimé. L'essor de la presse amène la première ère médiatique de masse ; les progrès de l'alphabétisation entraînent une démocratisation sans précédent de la lecture ; en même temps, l'exode rural massif, ainsi que l'industrialisation accélérée, favorisent la constitution d'une nouvelle culture populaire urbaine, dont les codes sont largement portés par l'écrit. Dans cette même période, la littérature, comme d'ailleurs l'historiographie renouvelée, porte un intérêt jusque-là inédit à toutes les formes de cultures orales. Cette préoccupation s'explique par plusieurs facteurs convergents.

Le goût historique, sociologique ou esthétique pour l'oralité repose d'abord sur des motivations patrimoniales explicites et revendiquées comme telles. Les civilisations sont mortelles, et il en va de même des cultures qu'elles produisent et qui les incarnent : la fracture de la Révolution, qui fait du XIX^e siècle un siècle « orphelin », a sensibilisé les contemporains à cette discontinuité traumatisante ; le naufrage de l'Ancien Régime a englouti sans recours des traditions orales aussi prestigieuses que la conversation, aussi anciennes que les légendes régionales, aussi répandues que les chansons du terroir. Cette hantise de la perte explique l'exigence de collecte, de préservation, de sauvegarde d'un patrimoine en voie d'extinction – que ce soit dans une perspective résolument anti-moderne, ou au contraire démocratique : le peuple d'Ancien régime n'ayant jamais eu accès aux genres écrits de haute légitimité, sa mémoire est essentiellement orale.

Par ailleurs, le tournant de 1830 voit le triomphe de la littérature-texte : c'en est fini de la très ancienne alliance entre l'écriture et l'éloquence, l'écrivain

et l'orateur; l'œuvre ne se conçoit plus essentiellement comme discours – la crise du lyrisme, après 1848, radicalise les conséquences de cette mutation indissociablement économique, éditoriale, médiatique et culturelle. D'où l'insistance avec laquelle la littérature réfléchit et problématise ce divorce lourd d'enjeux: « Pendant toute la période qui s'ouvre en 1850, la question du lien entre la littérature et l'oralité n'aura cessé d'être pensée, c'est-à-dire de poser un problème¹. » La « pensée romanesque du langage² » qui se déploie alors, comme la refondation du lyrisme ou le travail sur l'oralisation de la prose, sont autant de réponses à cette interrogation quasi existentielle sur la définition, les fonctions et les pouvoirs de la parole-texte.

Très présente dans ces deux approches, la réflexion politique est déterminante pour comprendre l'intérêt porté par les écrivains, les journalistes, les intellectuels aux cultures orales. Cette fascination est liée à celle qu'exerce l'inaudible et irréprésentable « voix du peuple » – ce peuple que Michelet se désole de n'avoir su faire parler, et que la République peine à représenter: le sang de juin 1848, les massacres de la Commune en témoignent. La pérennité et la cohésion sociale de la République dépendent désormais, la plupart des démocrates en sont convaincus, de sa capacité à intégrer pleinement dans l'espace public les voix populaires.

Rien de plus réducteur néanmoins que de réduire abusivement les cultures orales à leur versant populaire: le XIX^e siècle, siècle du journal, fut aussi une civilisation de l'éloquence, où les grands genres du discours conservent une présence et un prestige indéniables; se négocient alors de nouvelles alliances entre texte et parole, écrit et oral, dont la littérature et le journal sont les espaces privilégiés – Jules Vallès, en critique et en praticien, analyse avec grande lucidité ces reconfigurations. Quant à l'engouement patrimonial pour les chansons populaires, il traduit aussi bien un souci esthétique (ressourcer la poésie savante) qu'une exigence politique (ressusciter la mémoire des exclus ou des vaincus): chroniqueur des tréteaux et attentif observateur des cultures populaires urbaines, Vallès s'intéresse de près à ces démarches dont il débusque les ambiguïtés ou les apories. Si bien que son œuvre de journaliste et d'écrivain prend en compte la quasi-totalité des territoires contemporains de l'oralité: la chanson, la parole du peuple restituée par le reportage social, mais aussi la

1. *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Gilles Philippe et Julien Piat dir., Paris, Fayard, 2009, p. 57 (chapitre intitulé « Langue littéraire et langue parlée »).

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

polyphonie romanesque capable de donner voix à tous les acteurs de la fiction, et aux visions du monde contrastées qui les définissent.

ÉCRIT/ORAL : TRANSACTIONS ET NÉGOCIATIONS

Le triomphe de l'imprimé au XIX^e siècle n'entraîne nullement une extinction, ou un recul significatif, des grands genres traditionnels de l'éloquence, auxquels la médiatisation confère même une visibilité et une diffusion accrues³. L'établissement d'un régime parlementaire, fût-il censitaire ou biaisé, entraîne le renouveau de la rhétorique délibérative; dès la Restauration, mais surtout à partir de la monarchie de Juillet, les héros de la tribune deviennent des stars surmédiatisées – leurs discours sont diffusés dans les journaux, en plaquettes et en recueils; leurs portraits circulent largement; une mythologie oratoire consacre les plus illustres d'entre eux. Il en va de même des champions du barreau, avocats célèbres dont la foule, lectrice enthousiaste des chroniques judiciaires⁴, colporte la légende et les hauts faits. Saisi d'un (bref) vertige volontariste dicté par son exaltation amoureuse, Frédéric Moreau se rêve en chevaleresque défenseur de l'innocence menacée: « Il se voyait dans une cour d'assises, par un soir d'hiver, quand les jurés sont pâles et que la foule haletante fait craquer les cloisons du prétoire, parlant depuis quatre heures déjà, résumant toutes ses preuves, en découvrant de nouvelles, et sentant à chaque phrase, à chaque mot, à chaque geste, le couperet de la guillotine, suspendu derrière lui, se relever⁵. » Quant aux spectacles de la parole que constituent les réceptions à l'Académie, les cours publics ou les conférences, ce sont autant de lieux de sociabilité mondaine et intellectuelle, parfois fort subversive. Jules Vallès en rend compte par de véritables reportages culturels, qui enregistrent la portée indirectement politique et sociale de ces pratiques oratoires; il emmène aussi son lecteur en coulisse, voire dans l'atelier de l'orateur:

S'il doit conférencier jeudi, il ne dort plus depuis dimanche.

Il passe les nuits à méditer son exorde, et, le début trouvé, il saute à la péroration.

3. Cf. C. Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007.

4. Cf. Amélie Chabrier, *Les genres du prétoire. Chronique judiciaire et littérature au XIX^e siècle*, thèse de doctorat soutenue en novembre 2013 à l'université Paul Valéry, Montpellier.

5. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, GF, 2001, p. 151.

C3
CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Le reste vient ensuite, comme il peut!

Pendant le jour, il travaille au *ventre*, fait les recherches, trace les lignes. Tous les quarts d'heure, il se lève et se promène à grands pas dans sa chambre. Il s'arrête à chaque tour devant la glace pour prendre l'attitude de l'orateur, et il commence :

"Messieurs..."

Il dit "Messieurs" trois fois, puis plus rien. S'il entame une phrase, il ne la finit pas. Il ne débite tout le rouleau que la veille⁶.

La fiction littéraire opère un démontage critique, et une analyse pragmatique, de ces usages sociaux de la rhétorique – éléments essentiels dans l'établissement ou le maintien de rapports de pouvoir, au niveau culturel, politique et idéologique.

À ces mises en perspective des discours par l'analyse et la fiction, répond symétriquement le développement de formes d'écriture nouvelles, réinvestissant certains genres parlés tombés en désuétude ou encore vivaces. Depuis la Révolution, un lieu commun tenace déplore la mort de la conversation, cette fleur de culture spécifiquement française disparue avec la civilisation aristocratique qui lui a donné naissance – la conversation devient un mythe emblématique des grâces à jamais perdues d'un Ancien Régime idéalisé. Si le discours antimoderne, Barbey d'Aurevilly en tête, accuse le stupide bavardage journalistique de précipiter la décadence, la presse au contraire se prétend volontiers l'héritière de l'esprit des salons. Rien de comparable, répète-t-on, aux éblouissantes conversations qui caractérisent les sociabilités journalistiques, feux d'artifice dont Balzac enregistre quelques éclats (le banquet de *La Peau de chagrin*, les soirées chez Florine dans *Illusions perdues*) : l'esprit à bout portant, le sens de la répartie, le génie du bon mot sont au cœur des mythologies professionnelles alors émergentes dans le monde de la presse.

Plus radicalement, c'est l'écriture périodique elle-même qui revendique les prestiges de l'ancienne conversation, sous la forme démocratisée de la causerie⁷. Le terme désigne à la fois une rubrique (à laquelle il sert souvent d'intitulé), un style conversationnel et volontiers oralisé, enfin une posture énoncia-

6. Jules Vallès, *La Rue*, « La Servitude », "Premier début", *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 841.

7. Cf. les travaux de Sandrine Carvalhosa, dont la thèse, *La Causerie au XIX^e siècle : Les Voix d'une écriture médiatique*, est actuellement en cours de rédaction.

tive transférable dans nombre d'autres genres médiatiques – la chronique, le feuilleton, les Variétés, la critique littéraire. La vogue de la causerie est telle que le terme s'étend à toutes sortes de textes : les ouvrages d'actualité ainsi rebaptisés échappent au sérieux de l'essai ou du traité, de même que les conférences à sujets culturels ou littéraires. Avant que le grand reportage social et l'interview donnent voix, dans les pages du journal, aux discours affrontés qui structurent l'espace public, la causerie vient inscrire la parole au cœur de l'espace médiatique ; il est significatif que Vallès, qui adopte cette posture dans sa critique littéraire au *Progrès de Lyon*⁸, récuse ensuite la « chronique causotière » et boulevardière du petit journal au profit d'un authentique forum démocratique, représenté autant qu'inventé par la presse : « Que nos lecteurs soient, en même temps, nos collaborateurs et nos amis⁹ ! »

Autre tradition ancienne, revisitée et métamorphosée par la modernité : la lecture publique dans les salons, en contexte mondain ou plus spécifiquement littéraire. À l'exemple de Lamartine, le cabotin Canalis organise de véritables tournées de promotion, pour infliger sa poésie à tous les notables de province qui se piquent de lettres et de culture (*Modeste Mignon*, 1844). Cette vogue se poursuit sous le second Empire ; dans *Pierre Moras* [1869], Vallès développe une réjouissante satire du salon de Madame Jourdain (épouse de M. Jourdain et mère de Mme Verdurin ?), où la maîtresse de maison se plaît à réunir écrivains, journalistes et musiciens qu'elle sponsorise par l'intermédiaire de sa revue, et « lance » grâce à ses réseaux. Pierre Moras assiste stupéfait au premier round poétique : « Le défilé fut terrible ; chacun se renvoyait la balle. Mardy déroula un sonnet chinois ; Merlin un sonnet japonais ; un des maîtres reconnus de la muse, murmura d'une voix grave *Les Fauves*. Un autre chef de secte gloussa une *Vénus dolorosa* ; Barjou scanda et gesticula *Le Calvaire du poète*. / C'était grotesque et affligeant ; ces versificateurs semblaient marmotter des prières devant un cercueil. Heureusement André Labbé, dit le *Balcon-d'Azur*, fourvoyé là on ne sait comment, vint détailler, de sa voix sympathique, un de ses plus charmants paysages : *Le Roulier*¹⁰. »

8. Cf. Corinne Saminadayar-Perrin, « Jules Vallès au *Progrès de Lyon*. Littérature et démocratie », *L'Anti-critique des écrivains au XIX^e siècle*, revue *Elseneur*, n° 28, 2013, p. 119-134.

9. J. Vallès, « Notre premier numéro », *La Rue*, 8 juin 1867, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 942.

10. J. Vallès, *Pierre Moras*, Paris, Livre-Club Diderot, 1969, p. 728. L'auteur des *Fauves* est bien sûr Leconte de Lisle, et André Labbé renvoie à André Lemoyne, dont Vallès loue dans *Le Progrès de Lyon* la poésie champêtre (*Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 421-424).

Certes le salon de Mme Jourdain tient plus du repaire d'histrions et de parasites que de l'antichambre menant au gynécée des Muses. Mais la grande tradition romantique des cénacles préconise également la lecture en cercle restreint avant publication : « Cette manifestation collective est différente de la “lecture de salon”, divertissement mondain le plus souvent dépourvu d'enjeux littéraires, ou de la “lecture privée”, moins mondaine mais plus professionnelle, qui mobilise un cercle élargi d'acteurs du livre (éditeurs, directeurs de théâtre, critiques de revues, académiciens) : la lecture cénaculaire correspond à une phase *expérimentale* au cours de laquelle un petit parterre d'écrivains et d'artistes, soudés par des relations amicales et par la participation à un même mouvement littéraire, se donne pour charge de critiquer l'œuvre en cours, de signaler ses points forts, de remédier à ses faiblesses¹¹. » Alors même que, plus tard, le cercle de Médan récuse le principe des lectures-tests, deux tableaux de Cézanne témoignent de la prégnance de ce modèle chez Zola, en 1868 encore. Ces œuvres s'intitulent *Paul Alexis lisant à Émile Zola* et *Une lecture de Paul Alexis chez Zola* : « Vêtus de blouses ou de tuniques qui n'entravent pas leurs corps, ils travaillent, libres de leurs mouvements, plongés dans un dialogue intellectuel dont la valeur émotionnelle est soulignée par la composition picturale. Car cette lecture dans laquelle ils sont absorbés n'a rien de futile. Elle est liée à l'écriture [...] Le manuscrit que les deux écrivains déchiffrent constitue une première esquisse d'un texte qui sera repris et transformé, après avoir été discuté¹². »

L'ermite de Croisset a aussi sacrifié à ce rituel de la lecture-test, fatale à *La Tentation de Saint-Antoine* ; quant à l'épreuve du gueuloir, elle montre la résistance de la littérature-discours à l'impérialisme du texte : « La littérature ne s'était pas encore émancipée de sa période rhétorique et [...] la prose n'était pas encore totalement sevrée du modèle “oratoire” et donc parlé. Flaubert [...] est demeuré longtemps sensible à l'idée que la qualité littéraire d'un texte se mesurait dans son oralisation¹³. »

Enfin, l'intérêt spéculaire de la presse et de la littérature pour les saltimbanques – les artistes des tréteaux et le monde du cirque¹⁴ offrent au champ

11. Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 312-313.

12. Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014, p. 77.

13. J. Piat et G. Philippe dir., *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 59-60.

14. Cf. Marie-Ève Thérenty dir., *Littérature et cirque, Autour de Vallès*, n° 42, 2012.

littéraire un reflet à la fois dégradé et sublimé – révèle des similitudes inattendues entre l'univers de la foire et la culture de haute légitimité. Jacques Vingtras, bachelier famélique, recycle opportunément la mythologie la plus consacrée quand les hasards de la misère l'amènent à rédiger des affiches de foire :

C'est surtout pour les *Alcides* que j'ai à travailler.

On me demande des affiches d'avance pour faire imprimer les soirs de grande séance en province. J'en prépare qui sont des épopées.

Mes connaissances classiques me profitent enfin à quelque chose ! Je puis placer de l'Homère par ci, par là ; parler de Milon de Crotone, qui faisait craquer des cordes enroulées autour de sa tête ; parler d'Antée qui retrouvait des forces en touchant la terre !

Il ne m'avait servi à rien dans la vie, jusqu'à présent, d'avoir fait mes classes, mais ça me devient très utile à la Foire au pain d'épices¹⁵.

Le spectateur attentif peut d'ailleurs découvrir, sur les tréteaux, des *remakes* inventifs renouvelant (et simplifiant avec énergie) les grands classiques, de Corneille aux *Martyrs* de Chateaubriand : « Trois semaines après, on annonça notre début sous ce titre : *Les Martyrs chrétiens*. Vêtus, elle en vierge romaine, moi en Polyeucte de la décadence, nous simulions les chrétiens livrés aux bêtes¹⁶. »

Inversement, la presse acclimate ou réinvente maintes formes de « petits spectacles¹⁷ » vivants jusque-là essentiellement oraux : sketches, mini-comédies, voire parades auto-promotionnelles – comme celle que présente le journaliste Charles Demailly dans le roman qui porte son nom :

– Mesdames et messieurs ! – cria Demailly avec l'accent d'un *boniment* – Fantaisistes et réalistes ! Et vous, femmes charmantes ! C'est pour avoir l'honneur de nous amuser que nous allons avoir celui de vous divertir dans une grrrrande représentation du fameux *Catéchisme de l'homme de lettres* ! morceau à deux voix ! impromptu nouveau ! écrit sans chandelle ! par un auteur d'une renommée européenne !.. Il est de moi, messieurs ! Et de cet imbécile de Vif-Argent ! Saluez,

15. J. Vallès, *Le Bachelier* [1881], *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. 2, p. 597.

16. J. Vallès, *Les Réfractaires* [1865], « Le Bachelier géant », *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 305.

17. Cf. le colloque *Presse et scène* (Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty dir.), publié sur le site Médias 19.

Vif-Argent!... et en avant la musique!

Bourniche joua par-dessous la jambe les trois premières mesures de la célèbre romance : *Zim! Boum! Boum!* – mélodie qu'il répéta en guise de réponse tout le long de la parade¹⁸.

Ces réemplois génériques renvoient à l'autoreprésentation de l'écrivain-journaliste en saltimbanque, mais aussi aux affinités profondes qui lient le petit journal aux cultures de rue, auxquelles il emprunte la fantaisie créatrice, l'histriionisme exacerbé et le génie de l'improvisation – ces dons prioritairement accordés à la création orale, collective et populaire.

« L'ALOUETTE GAULOISE, LA CHANSON FRANÇAISE¹⁹ »

Forme d'expression récente liée à la modernité urbaine, le petit journal longue, concurrence et reconfigure de très anciens modes d'expression orale et scénique liés aux spectacles de foire. Inversement, la littérature populaire de transmission orale apparaît comme une promesse de ressourcement pour certains genres épuisés, exténués, réduits à un formalisme étroit par l'excès même de raffinement dû à leur longue histoire. La poésie, expression immédiate et spontanée des peuples primitifs²⁰, risque de perdre toute fonction esthétique ou philosophique dans une civilisation rationaliste, telle que l'ont formée les Lumières, le capitalisme industriel et les mythologies du progrès ; pour échapper aux jeux stériles de versification, à l'érudition momifiée et à une rhétorique surannée, il faut refonder la création poétique en revenant à ses origines nationales, telles que la conservent les traditions orales – la fascination pour le légendaire²¹ manifeste cette volonté de retour aux sources, tout comme l'intérêt pour la chanson.

La figure d'Homère, opposée à Virgile, emblématise cette redéfinition militante de la poésie. Inventeur de l'épopée, l'une des formes les plus légitimées dans la traditionnelle hiérarchie des genres, Homère conjugue le mythe d'une

18. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, GF, 2007, p. 63.

19. J. Vallès, « La Chanson populaire », *Le Cri du peuple*, 24 février 1884 (date anniversaire de la révolution de Février), *Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 1118.

20. « Le monde naît, Homère chante. C'est l'oiseau de cette aurore », synthétise Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell* [1827].

21. Cf. Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1997.

création originellement collective, et la mémoire de l'ancienne alliance entre poésie et oralité, épopée et chant. Homère est l'« allégorie réelle » du peuple primitif naturellement poète; c'est à ce titre que, avant Hugo, nombre de militants romantiques le célèbrent: « Aux âges héroïques de l'humanité, tout homme est potentiellement un Homère [...] Nodier et Mérimée seront les adeptes [de cette idée] 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 Janin²². »

Une scénographie nouvelle émerge au cours de la décennie suivante, qui fait du poète enfant un être proche du peuple, élevé parmi les paysans et partageant leur culture traditionnelle. Après les catastrophes de 1848 et la mort du lyrisme démocratique, Lamartine rappelle (ou invente) stratégiquement ses solidarités d'enfance avec le peuple des campagnes: « Je parlais le patois comme ma langue naturelle, et personne ne savait par cœur mieux que moi les chansons traditionnelles si naïves que l'on chante, la nuit, dans nos campagnes, sous la fenêtre de la chambre ou à la porte de l'étable où dort la fiancée²³. » George Sand évoque avec attendrissement ses premières lectures d'enfance, les contes de Perrault, ainsi que les talents naïfs et spontanés de sa mère, artiste par nature²⁴ et non par éducation. Chateaubriand cite un fragment d'une romance souvent chantée par sa mère: « Dans sa complainte, la fille enfermée à Montfort était une princesse, laquelle obtient d'être changée en cane, pour échapper à la violence de son vainqueur. Je n'ai retenu que ces vers d'un couplet de la romance de ma mère:

Cane la belle est devenue
Et s'envola, par une grille,
Dans un étang plein de lentilles²⁵. »

22. Barbara Dimopoulou, « Voix et inspiration de l'aède romantique, ou quelques représentations d'Homère », *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy dir., Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 46-47.

23. Alphonse de Lamartine, *Confidences*, Paris, 1849, p. 117. Passage cité par Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, 1970 ; Bénichou précise, détail révélateur, que Lamartine ne cite aucune de ces chansons.

24. George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, GF, 2001, t. 1, respectivement p. 237 et 224-225.

25. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de Poche, 1973, t. 1, p. 205.

Un lyrisme renouvelé, à tendance unanimiste et solidaire, s'affirme dans ce dialogue entre poésie de haute légitimité et inspiration populaire. Cette évolution est le corollaire d'une pensée post-révolutionnaire voire démocratique de la littérature, comme le suggère Jean-Jacques Ampère dans ses « Instructions » pour la collecte des chansons populaires dans tout le territoire : « [Il existait] un dédain irréfléchi né des habitudes un peu mandarines que notre littérature avait peut-être empruntées à notre ancienne société, dont elle offre une si brillante image. Ce préjugé doit disparaître dans nos temps nouveaux; on peut dire qu'il s'est déjà considérablement affaibli²⁶. » Ce retour aux sources orales de la poésie chantée, ou de la chanson poétique, entraîne une redéfinition de la musicalité du vers, « sans rime et sans rythme », dont Nerval esquisse les contours : « Je remarque seulement ce mélange de vers blancs et d'assonances, – qui ne nuit nullement à l'impression musicale²⁷. » Les réflexions de Nerval, notamment dans ses dernières œuvres – *Les Faux-Saulniers*, *Les Nuits d'octobre*, *Les Filles du feu* – préfigurent les expérimentations subversives de Rimbaud à partir de 1872, lesquelles se réfèrent directement à divers genres relevant de la chanson.

Le souci patrimonial de recueillir les chansons populaires, très sensible sous la monarchie de Juillet puis dans la mission pilotée par Ampère au début du second Empire, traduit le sentiment mélancolique d'une perte : les cultures orales liées aux terroirs sont en voie d'extinction, sous l'effet conjugué des politiques culturelles de la Révolution, du naufrage de la civilisation d'Ancien Régime, et de la modernisation accélérée du territoire – laquelle génère l'uniformisation, et menace les antiques traditions transmises oralement. La chanson populaire porte l'écho, affaibli et déjà mourant, de mondes engloutis; de la « romance bretonne » chantée sous les fenêtres de Pierrette, Balzac écrit : « 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 révolutions²⁸? » Ruines d'autant plus fragiles qu'à l'inverse des monu-

26. Jean-Jacques Ampère, *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, premier volume [1854], « Instructions » données aux membres du Comité.

27. Gérard de Nerval, *Les Faux-Saulniers* [1850], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 107.

28. Honoré de Balzac, *Pierrette* [1840], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 31.

ments, les œuvres orales sont sujettes à d'incessantes métamorphoses, ces variations prouvant d'ailleurs leur authenticité et la vitalité des traditions qu'elles portent.

Or, ces modifications exposent les chansons populaires au risque de contaminations venues d'autres sphères culturelles. Si Nerval reconnaît dans le chant des petites filles du Valois « des intonations, des roulades, des finesses d'accent autrefois entendues », c'est grâce à l'isolement dont bénéficie la province de Senlis, non desservie encore par le chemin de fer : « La musique, dans cette contrée, n'a pas été gâtée par l'imitation des opéras parisiens, des romances de salon ou des mélodies exécutées par les orgues²⁹. » En ville, l'enseignement du Conservatoire apprend à *phraser*, détruisant irrémédiablement les grâces naïves que le narrateur des *Nuits d'octobre* admire chez une très jeune fille, venue présenter dans une goguette l'une de ses créations : « Tu as composé des paroles qui ne riment pas et une mélodie, qui n'est pas *carrée*; – et c'est dans ce petit cercle seulement que tu es comprise, et rudement applaudie. On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, – et dès lors te voilà perdue... perdue pour nous! – Tu chantes au bord des abîmes, comme les cygnes de l'Edda. Puissé-je conserver le souvenir de ta voix si pure et si ignorante, et ne t'entendre plus, soit dans un théâtre lyrique, soit dans un concert, – ou seulement dans un café chantant³⁰! » Notons que chez Nerval, le peuple urbain des artisans participe pleinement de la créativité orale qu'à la même époque, certains, par choix idéologique, préfèrent limiter au seul monde des campagnes.

Par un paradoxe préoccupant, l'engouement pour les chansons populaires risque à lui seul d'entraîner une dénaturation du corpus. En voulant conférer à ces productions la dignité d'œuvres pleinement légitimes, certains éditeurs n'hésitent pas à les réécrire, donc à les défigurer :

Il est malheureux de ne pouvoir vous faire entendre les airs, – qui sont aussi poétiques que ces vers, mêlés d'assonances, dans le goût espagnol, sont musicalement rythmés :

Dessous le rosier blanc

La belle se promène...

On a gâté depuis cette légende en y refaisant des vers, et en prétendant qu'elle

29. G. de Nerval, *Les Faux-Saulniers*, op. cit., p. 57-58.

30. G. de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, Paris, GF, 1990, p. 91.

était du Bourbonnais. On l'a même dédiée, avec de jolies illustrations, à la reine des Français³¹...

Phénomène révélateur de cette adultération multiple : le grand chansonnier populaire de la période est Béranger, dont l'œuvre concurrence voire supprime les répertoires traditionnels. La poésie et la chanson populaires revendiquent explicitement cette référence : « Elle se traduit par des textes poétiques qui lui sont dédiés, ou, très souvent, par des chansons composées sur ses airs (c'est la pratique, très populaire, de la réutilisation des *timbres*), mais aussi par l'utilisation préfacielle de lettres adressées par Béranger à l'auteur du recueil³². » Dans *Le Peuple* [1846], Michelet prononce l'éloge funèbre de la chanson traditionnelle : « [Béranger devient] le chansonnier national, envahi[t] tout le peuple, remplac[e] les vieux chants des villages, jusqu'aux mélodies antiques que chantaient nos matelots. Les poètes ouvriers des derniers temps ont imité les rythmes de Lamartine³³. »

Le discours patrimonial sur la chanson est traversé d'une tension permanente. L'antimodernisme célèbre dans ce corpus l'expression d'un peuple « éternel », sans histoire, resté fidèle à ses traditions originelles. Inversement, les cultures orales, parce que spécifiquement populaires, sont les seules sources susceptibles de conserver la voix des exclus, des vaincus, des exilés de la culture écrite : résistances païennes au despotisme de l'Église, savoirs des sorcières, paroles d'artisans à l'âge des chevaliers – bribes et fragments auxquels l'histoire « totale » de Michelet se montre particulièrement attentive. Ce statut marginal, parfois libre et incontrôlé, fait de la chanson le possible vecteur d'une opposition politique et sociale ; le chant subversif (et souterrain) que l'historien prête aux tisserands de Flandre, « lollards » ou « buissonniers », anticipe celui des ouvriers qui, dans *Le Peuple*, travaillent dans les filatures de Rouen.

Dans le récit républicain et « résistant » que *Les Faux-Saulniers* (titre significatif) oppose aux dérives autoritaristes de 1850, Nerval réactive cette dimen-

31. G. de Nerval, *Les Faux-Saulniers*, op. cit., p. 62. *La Jolie Fille de la Garde, chant populaire bourbonnais*, a été édité par Achille Allier en 1836, avec une eau-forte de Célestin Nanteuil, ex-membre du Petit cénacle. L'œuvre était dédiée à la reine Marie-Amélie.

32. Hélène Millot et al. dir, *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théories, pratiques et réception*, Du Lérot, Tusson, Charente, « Idéographies », 2004, p. 147.

33. Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, Refort, 1846, p. 152.

sion contestataire. À l'histoire érudite l'imagination populaire répond par des créations « légendaires » qui, à leur manière, disent une vérité occultée. Le double rustique du narrateur, au nom emblématique, choisit ainsi un répertoire très orienté (les « rouges » renvoient aux démocs-socs, dont le parti de l'Ordre épouvante les « honnêtes gens ») : « Quand Sylvain, – homme taciturne – se met à chanter, on n'en est pas quitte facilement. – Il m'a chanté je ne sais quelle chanson des *Moines rouges* qui habitaient primitivement Châalis. – Quels moines ! C'étaient des Templiers ! – Le roi et le pape se sont entendus pour les brûler. Ne parlons plus de ces moines rouges³⁴. » Soumis aux tracasseries de la maréchaussée, sous la forme d'un brigadier exigeant des voyageurs leurs passe-ports, le narrateur répond :

... selon une chanson de ce pays-là même... (J'ai été bercé avec cette chanson).

On lui a demandé :

« Où est votre congé ?

– Le congé que j'ai pris

Il est sous mes souliers ! »

La réponse est jolie. Mais le refrain est terrible :

Spiritus sanctus,

Quoniam bonus !

Ce qui indique suffisamment que le soldat n'a pas bien fini³⁵.

Le folklore de Nerval est volontiers libertaire et subversif, les chansons contestataires d'autrefois trouvant une actualité renouvelée face au despotisme réactionnaire dont le Parti de l'Ordre, dès 1850, menace la République.

CULTURES ORALES ET « VOIX DU PEUPLE »

L'intérêt patrimonial pour les chansons populaires d'autrefois amène, dès le Second Empire, une réorientation traditionaliste du discours sur les cultures orales. Ce tournant idéologique radicalise une tendance déjà perceptible sous

34. G. de Nerval, *Les Faux-Saulniers*, *op. cit.*, p. 108. La suite infléchit la référence insurrectionnelle : « Au sortir de la forêt, nous nous sommes trouvés dans les terres labourées. Nous emportons beaucoup de terre à la semelle de nos souliers » (référence indirecte à la réponse de Danton à l'un de ses amis lui conseillant l'exil : « On n'emporte pas sa patrie à la semelle de ses souliers. »)

35. G. de Nerval, *Les Faux-Saulniers*, *op. cit.*, p. 53.

la monarchie de Juillet: « Toute expression autonome de la parole populaire ne peut être que littérairement, culturellement et idéologiquement irrecevable – sauf si elle prend la forme de la chanson populaire traditionnelle, qui évacue la question sociale et politique en confortant l'autre versant du mythe du peuple, non pas mythe historique du progrès mais mythe anhistorique de l'origine³⁶. » Le discours traditionaliste réduit au silence les voix du peuple restées bien présentes dans les cultures urbaines contemporaines: sous la monarchie de Juillet, les chansons créées et diffusées dans les goguettes, sociétés chantantes d'artisans et d'ouvriers, portent un discours volontiers réaliste, social, militant; dès les années 1830, la poésie populaire, qui bénéficie alors d'un important soutien médiatique, éditorial et littéraire, se définit comme une tribune démocratique rendant la parole à ceux que le suffrage censitaire exclut de la sphère publique: « Nombre de poèmes populaires, publiés en journaux notamment, se présentent [...] sous la forme d'une énonciation dialogique, dont l'une des fonctions est sans doute d'inscrire cette poésie dans l'oralité: le peuple, dont la parole – méprisée et crainte à la fois – est habituellement entravée, parle abondamment dans les textes qu'il produit lui-même, discourt, proclame, réclame³⁷. » Émile Souvestre, journaliste et auteur d'études sur la poésie orale en Basse-Bretagne, va jusqu'à faire de la chanson le prototype de la presse populaire que doit inventer la modernité démocratique³⁸.

La vigilante censure qu'instaure le Second Empire frappe d'aphasie la chanson populaire, cependant que la crise du lyrisme romantique a pour corollaire une retombée de l'engouement pour la poésie populaire et/ou « sociale ». Les années 1860 voient cependant s'affirmer deux nouvelles formes de culture urbaine, qui l'une et l'autre annoncent les industries culturelles vouées au divertissement de masse: le café-concert, et la petite presse populaire à un sou (Moïse Millaud lance *Le Petit journal* en 1863) – versant oral et écrit d'une même culture populaire en cours de constitution, non sans dialogues et hybridation: Thérèse, star incontestée, doit sa fulgurante carrière à son impressionnante maîtrise des dispositifs médiatiques offerts par la petite presse, mais aussi à l'appui stratégique de journalistes qui l'ont « lancée » et qui fabriquent,

36. Hélène Millot, « Légitimité et illégitimité de la voix du peuple: Charles Gille et la production chansonnière des goguettes de 1848 », *1848, une révolution du discours*, H. Millot et C. Saminadayar-Perrin dir., Saint-Étienne, *Les Cahiers intempestifs*, p. 109.

37. H. Millot *et al. dir.*, *La Poésie populaire, op. cit.*, p. 262.

38. *Ibid.*, p. 39.

relaient et diffusent sa légende. Rien d'étonnant à ce que Timothée Trimm, le chroniqueur-phare du *Petit journal*, ait été l'un des plus fidèles alliés médiatiques de Thérèse: « Le lien [entre eux] n'est pas purement stratégique: il est beaucoup plus essentiellement lié au partage et à la mise en commun d'un savoir poétique et textuel. Ce savoir s'est constitué dans la confection de textes modernes entre oralité et presse, une littérature médiatique et populaire en quelque sorte qui fusionne les deux héritages, celui de la chanson populaire et celui de la chronique du quotidien³⁹. »

Ce triomphe sans précédent de Thérèse et de ses épigones suscite deux formes symétriques de critique. Les chevaliers de la grande culture stigmatisent la vulgarité des stars du café-concert, et la grossièreté de leurs chansons à succès; les « démocrates » regrettent qu'à l'ancienne créativité populaire se soit substituée une industrie du divertissement, fondée sur la médiatisation à outrance, la fabrique de stars et le profit le plus éhonté. Attaques croisées dont le résultat est le même: refuser à la presse populaire et à la chanson de café-concert toute légitimité à porter une authentique « voix du peuple ». Dans un tel contexte, la position de Vallès, originale et tranchée, revêt une charge politique forte. Dans les colonnes du très élitiste et mondain *Figaro*, il défend dans un même mouvement Timothée Trimm et Thérèse, figures de proue d'une moderne culture émergente; le réalisme, objet de débats littéraires acharnés, trouve avec la star des cafés-concerts son incarnation orale, et authentiquement populaire (une Germinie Lacerteux qui prendrait elle-même la parole...): « Il y a dans le public des âmes, oui, des âmes, que sa voix réveille. Elle représente la vie telle qu'elle est à la cuisine, à la halle ou au champ de foire. Elle sent le faubourg et le village, l'étable et la borne, et, dans ce temps de réalisme, elle a le mérite d'être (sans le savoir, peut-être!) une interprète énergique et brutale de la réalité⁴⁰. »

À l'interface entre oral et écrit, la chanson est l'un des seuls genres traditionnels qui autorise, de droit comme de fait, l'épanouissement d'une oralité pleinement populaire, engageant un lexique, une syntaxe, une rhétorique prolongeant la parole parlée. Cette langue (cette voix) du peuple, la littérature

39. Marie-Ève Thérenty, « Thérèse Trimm : le mariage du café-concert et de la petite presse », *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, É. Pillet et M. È. Thérenty dir., Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 57.

40. Jules Vallès, « Timothée Trimm et Thérèse », *Le Figaro*, 21 janvier 1866 [jour anniversaire de l'exécution de Louis XVI...], *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 606.

du XIX^e siècle entend également s'en faire l'écho, en une démarche indissociablement représentative et sociocritique : l'attention inquiète portée à tous les usages sociaux de la parole est constitutive d'une ambition plurilinguiste de l'écriture.

Ce plurilinguisme revendiqué n'aboutit que tardivement à une écriture authentiquement polyphonique, telle que la définit Bakhtine : le roman réaliste français résiste longtemps à l'intégration dans le récit de langages populaires affranchis de toute tutelle énonciative⁴¹. Dès *Le Dernier jour d'un condamné* [première édition en 1829], l'argot apparaît comme la langue du crime, langue cryptée, comprise des seuls malfaiteurs dont elle protège les secrets, et exhibée dans sa monstrueuse étrangeté ; il en va de même dans *Les Mystères de Paris* [1842-43⁴²], dans *Splendeurs et misères des courtisanes* [1847], et encore dans *Les Misérables* [1862] – on se souvient qu'Éponine, par amour pour Marius, choisit de ne plus parler argot en présence du jeune homme : purification simultanée du cœur et du langage... Dans ces œuvres, l'argot est tenu à distance de la langue écrite normée qui prend en charge le récit, par toutes sortes de procédés syntaxiques et stylistiques (italiques, traductions entre parenthèses ou en note, cantonnement au discours direct...) – d'où une hiérarchisation qui reproduit, au niveau narratif, les clivages sociaux et les enjeux de pouvoir qu'ils engagent. Les mêmes dispositifs maintiennent sous sujétion des parlers populaires représentés dans la presse, notamment dans les chroniques judiciaires, les choses vues, les nouvelles à la main : sous le Second Empire, les voix du peuple appartiennent au registre de la farce ou de la grand'peur sociale.

Ce qui explique sans doute la prudence avec laquelle Vallès, pionnier du reportage social, refuse toute reproduction sténographique des parlers populaires ; certes les clivages linguistiques et les marqueurs sociaux sont évoqués dans *La Rue à Londres* comme dans *Le Tableau de Paris*, mais leur mise en scène reste discrète, très ponctuelle et jamais condescendante⁴³. Vallès préfère, de

41. Cf. Alain Vaillant, « Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », *Les Voix du peuple*, *op. cit.*, p. 102.

42. Le jeune Tortillard est admis à « apprendre l'argot » une fois qu'il a prouvé ses talents pour le vol et le crime...

43. C. Saminadayar-Perrin, « Romanesque et reportage dans *La Rue à Londres* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 30, décembre 2000, p. 37-60, et « *Le Tableau de Paris* comme "œuvre d'action" : journalisme, république, Révolution », *Autour de Vallès*, n° 41, 2011, « Relire *Le Tableau de Paris* », p. 83 notamment [le reporter s'entretient avec des mendiantes et des prostituées emmenées au Dépôt].

loin, l'évocation des accents régionaux (celui de Courbet est le marqueur verbal de son réalisme matérialiste), ou des « idiotismes de métier » – ainsi du mystérieux *Tirroué l'âne!* qui préside à la descente de Dante reporter dans les mines de Saint-Étienne⁴⁴.

C'est finalement au roman qu'il revient, à la fin des années 1870, d'ouvrir à l'oralité populaire un espace d'expression égalitaire et démocratique : une telle ambition suppose l'invention de dispositifs narratifs expérimentaux parfois déroutants ou choquants⁴⁵. La volonté de prendre en compte, et de rendre audible, l'intégralité des parlures et des sociolectes s'articule à une autre ambition, souvent complémentaire mais distincte par ses motivations et ses enjeux : inventer « un idiome écrit qui retrouve l'expressivité et la vigueur de la parole prononcée⁴⁶ ».

La bataille de *L'Assommoir*, en 1876, désigne clairement l'objet du scandale – que cible un article offensif d'Albert Millaud : « Nous admettons volontiers que M. Zola fasse parler les personnages avec leur style habituel; que les dialogues de son roman soient rédigés en langue verte, de même que Balzac fait patoisier le baron de Nucingen et l'Auvergnat Ramonecq. Mais nous ne comprenons pas que les récits, les descriptions, les analyses de caractères – lesquels 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 acteurs⁴⁷. » Le malaise tient à ce que le langage ouvrier, par le relais du style indirect libre, se diffracte dans l'ensemble du texte, allant jusqu'à contaminer certaines séquences narratives ou descriptives – le lecteur n'ayant plus accès au réel que par la représentation linguistique (oralisée, familière ou argotique) qu'en ont les personnages populaires. Cette irruption de la langue de l'autre recèle un authentique pouvoir de décentrement, dont Anatole France fait l'éloge : « Les personnages, fort nombreux, y parlent le langage des

44. J. Vallès, « Lettres de province », *Le Figaro*, 16 novembre 1866, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 908. L'aspect à la fois comique et inquiétant de l'expression est corroboré par l'absence de traduction ou d'explication.

45. Cf. la présentation de Claude Rétat et Stéphane Zékian aux romans de Louise Michel *Les Microbes humains, Le Claque-dents et Le Monde nouveau*, Presses universitaires de Lyon, 2013, ainsi que l'article de S. Zékian « Roman, oralité, incorrection. Louise Michel et l'écriture de l'insurrection », *Écrire l'insurrection*, Q. Deluermoz et A. Glinier dir., à paraître courant 2015.

46. J. Piat et G. Philippe dir., *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 57.

47. Albert Millaud, *Le Figaro*, 7 septembre 1876.

faubourgs. Quand l'auteur, sans les faire parler, achève leur pensée ou décrit leur état d'esprit, il emploie lui-même leur langage. On l'en a blâmé. Je l'en loue. Vous ne pouvez traduire fidèlement les pensées et les sensations d'un être que dans sa langue⁴⁸. » Avantage collatéral du décentrement de la représentation : le lecteur est sensibilisé, par la proximité et la sympathie, à la charge émotionnelle propre à la langue du peuple, désormais intimement vécue. Mallarmé, écrivant à Zola, célèbre cette « admirable tentative linguistique, grâce à laquelle tant de modes d'expression souvent ineptes forgés par de pauvres diables prennent la valeur des plus belles formules littéraires puisqu'ils arrivent à nous faire sourire ou presque pleurer, nous autres lettrés ! cela m'émeut au dernier point⁴⁹. »

Deux ans plus tard, en 1878, les lecteurs du *Siècle* découvrent en feuilleton *Jacques Vingtras*, première version de *L'Enfant*. Ce récit déconcerte d'emblée par l'hétérogénéité des langages qu'il mobilise, et la gestion particulièrement retorse de l'énonciation. Le récit, le plus souvent au présent, adopte un rythme très oralisé fondé sur la brièveté des énoncés, la familiarité du lexique, la fragmentation du texte en paragraphes courts, le recours au sketch dialogué ; l'instabilité énonciative laisse entendre la voix de l'enfant « sous » le propos du narrateur – cette même voix enfantine vient miner, en sourdine, les discours terroristes que tentent de lui inculquer parents et professeurs. La dynamique d'ensemble du récit restitue l'évolution dans la vision du monde de l'enfant : le contenu de l'énoncé, mais aussi le statut de l'énonciation et ses transactions réitérées avec les discours d'autorité traduisent linguistiquement et stylistiquement la progressive émancipation de Jacques Vingtras.

L'œuvre de Vallès journaliste et écrivain offre un excellent point d'optique pour interroger les liens, complexes et problématiques, que la littérature du XIX^e siècle entretient avec les cultures orales. En sociolinguiste suspicieux autant qu'averti, Vallès analyse et démonte les rapports de pouvoir qu'instaurent ou confortent les usages officiels de l'éloquence publique. Attentif à tous les modes d'expression populaire, le chroniqueur des tréteaux s'intéresse aux plus traditionnels des spectacles de foire, à l'art méconnu des chanteurs de rue, mais aussi aux innovations des industries culturelles naissantes, et à l'émergence de nouvelles cultures urbaines reconfigurant d'anciennes formes d'ora-

48. Anatole France, *Le Temps*, 27 juin 1877.

49. Stéphane Mallarmé, lettre à Émile Zola sur *L'Assommoir*.

CULTURES ORALES ET CIVILISATION DE L'IMPRIMÉ AU XIX^E SIÈCLE

lité, et leur conférant des fonctions (politiques et esthétiques) inédites. Si le grand reportage social naissant travaille à donner voix à tous les groupes sociaux, c'est au roman que Vallès confie la restitution intégrale de l'oralité, sous toutes ses formes énonciatives, syntaxiques, lexicales, figuratives : à cet égard, il préfigure, avec le Zola de *L'Assommoir*, les expérimentations du « roman parlant⁵⁰ ». 

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Montpellier 3/RIRRA 21

50. Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.