

Verbum incarnatum.
 Le corps de la voix
 dans l'œuvre de Jules Vallès



« Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre [...] »

J'entre au vrai royaume des enfants de Cham.

Connais-je encore la nature ? me connais-je ? – *Plus de mots.*

J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambours, danse, danse, danse, danse ! »

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, « Mauvais sang » [1873].

L'entrée de la culture française dans l'ère de la littérature-texte entraîne, autour de 1830, un divorce traumatisant entre la parole et l'écriture. L'œuvre, désormais muette, se résorbe de plus en plus dans l'abstraction de l'imprimé et l'esthétique de l'impersonnel ; le livre, plus que jamais, figure ce monument autiste et terroriste que dénonçait déjà Platon : « C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes, mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose, toujours la même¹. » Le lyrisme romantique, la tribune du drame, l'engouement pour la causerie, les tentatives de « roman parlant » dans les années 1870 sont autant de tentations destinées à restaurer l'antique alliance entre littérature et discours, et à rendre à l'écrivain le droit à la parole, dans un espace public désormais soumis aux lois de la médiatisation de masse.

1. Platon, *Phèdre*, traduction d'Émile Chambry, Paris, GF, 1964, p. 166.

L'œuvre de Vallès radicalise cette tension entre écrit et oral, texte et discours. S'il professe la plus grande méfiance à l'égard des despotismes du Livre², s'il dénonce la fascination mortifère de l'imprimé, il ne valorise pas pour autant toutes les formes de la culture orale contemporaine : la rhétorique consacrée, celle de la tribune, du barreau ou de la chaire, manifeste un pouvoir d'assujettissement aussi néfaste que celui des textes consacrés ; les chansons de Béranger, ou les couplets des vaudevilles à la mode (*La Vie de bohème...*) portent des imaginaires mensongers et aliénants aussi dangereux que les œuvres-phares de la littérature de haute légitimité. Inversement, Vallès est intimement persuadé que le journal peut rédimer le livre : sa périodicité le garantit du risque de monumentalisation, son écriture est capable de répercuter l'ensemble des voix qui constituent l'espace social³, cependant que la presse à un sou, qu'emblématise *Le Petit journal* fondé en 1863, participe d'une authentique culture populaire, urbaine et moderne.

L'oralité garde cependant, par rapport à toutes les formes textuelles dérivées ou concurrentes, une supériorité décisive aux yeux de Vallès : la parole émane directement d'un corps, elle se manifeste et s'épuise dans la performance, elle est directement en prise sur la situation d'interlocution qui lui donne sens et signification. Cette immédiateté et cette authenticité s'incarnent dans la voix, liée intimement et physiquement au corps parlant. Par la voix, le discours se charge d'une matérialité, d'une expressivité, mais aussi d'une tension dialogique inaccessibles à l'écrit ; la voix manifeste la part du corps, du tempérament, de la sensation dans l'exercice de la pensée et dans l'acte de communication. En quoi la voix manifeste les deux plus hautes qualités que Vallès puisse prêter à un discours et à un texte : l'authenticité expressive, et l'élan vers la « réalité rugueuse à étreindre⁴ ».

Telles sont précisément les mérites de la chanson populaire des cafés-

2. Cf. notamment Jules Vallès, « Les Victimes du livre », *Les Réfractaires, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 230-246.

3. Cf. Corinne 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 ; Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant dir., *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde éditions, « Opus magnum », 2012.

4. « Moi ! qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre. Paysan ! » (Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, 1999, Paris, Gallimard, p. 203-204).

concerts, art du corps et de la voix – Vallès valorise ce type d'oralité que la tradition culturelle condamne, comme basement matériel dans ses moyens et dans ses effets. Car l'inscription harmonieuse du corps dans la parole est l'indice d'une coïncidence parfaite entre le discours et le sujet parlant ; inversement, la voix résiste aux langages imposés, et mine par la subversion les discours les plus consacrés. Si bien que la voix, corps de la parole, permet une réévaluation et une refondation de l'éloquence – et notamment du discours démocrate, révolutionnaire et républicain.

LA CHANSON POPULAIRE : LA VOIX CORPORIFIÉE

Membre de la « génération sacrifiée » qui eut vingt ans au moment du coup d'État, Vallès n'a pas connu les grandes heures de la chanson populaire d'inspiration sociale : le Second Empire ferme les goguettes, et soumet les artistes à la plus vétilleuse censure, les condamnant *de facto* au silence (la trajectoire de Pierre Dupont ou de Charles Gille en témoigne). En revanche, le journaliste du *Figaro*, de *L'Événement* et de *La Rue* assiste, avec un enthousiasme très rare parmi ses contemporains, à la naissance de la nouvelle culture populaire urbaine qui se développe avec les premières industries du divertissement – au premier chef, les cafés-concerts. Alors que s'élève un chœur de déplorations dénonçant la décadence de l'art et l'immoralisme des interprètes, Vallès défend résolument cette forme nouvelle d'expression populaire, qui renouvelle la tradition orale dont elle hérite.

Car, Vallès y insiste, la chanson populaire ne doit pas être jugée comme un texte littéraire ou une œuvre dramaturgique, selon les critères logocentriques qui régissent la culture de haute légitimité : il s'agit d'un art du corps et de la voix. Les stars du café-concert incarnent « cette oralité joyeuse et sans complexes que symbolise la grande bouche de Thérèse, si souvent moquée et caricaturée dans la presse⁵ ». De fait, les caricatures qui orchestrent le succès de la chanteuse dans la petite presse insistent sur sa bouche énorme, béante, exhibant sans scrupule toutes ses dents – alors qu'une toute petite bouche, et les moues « en chose de poule » (dirait Vallès), caractérisent pour les contemporains la féminité raffinée. Dans *La Lune* (9 décembre 1866), André Gill met

5. Élisabeth Pillet, « Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes », *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. 228.

en scène une Thérèse « maigre comme un clou, noireude comme un pruneau, tout en “z’yeux” et tout en bouche⁶ » ; par la suite, alors que la chanteuse, considérablement arrondie, arbore les formes généreuses de la bourgeoise (ou de la poissarde), elle continue à ouvrir une bouche surdimensionnée⁷, dont la béance lui mange tout le visage. Évoquant Victorine Demay, Jules Lemaitre insiste sur la même présence insistante du corps et de la bouche : « Plantureuse et foisonnante, elle a une trogne hilare, toute en avant arrondie comme une pomme, une grande bonté dans la bouche⁸. » À plusieurs reprises, Toulouse-Lautrec reprend ces codes dans les affiches qu’il compose pour Yvette Guilbert – visage très maquillé, bouche immense, fardée, expressive jusqu’à la grimace⁹ ; la chanteuse, qui s’est composé un ethos très différent, refuse d’ailleurs ces portraits qu’elle juge enlaidis et infidèles.

Vallès est très conscient de la valeur symbolique que revêt cette insistance sur la bouche : la trogne, la gueule, le « large bec » sont l’emblème d’une chanson populaire comprise comme le prolongement d’un corps assumant pleinement sa matérialité. Cette présence physique insistante se distingue radicalement de l’exhibition sexuelle à laquelle, par exemple, Bordenave (le bien-nommé) livre Nana dans *La Blonde Vénus* : la jeune fille chante « comme une seringue » et, au bout de deux couplets, « la voix lui manqu[e] tout à fait¹⁰ », mais elle a « autre chose » – ses formes provocantes soulèvent le public d’un immense désir à peine contenu. Rien de tel chez la jeune et maigre Thérèse, ou chez la petite Blanche mise en scène par Vallès dans *Pierre Moras* : « La figure était maigre et en forme de violon. Le nez faisait bec et touchait

6. Séverine, « Thérèse », *Gil Blas*, 16 mai 1913, passage cité par M.-È. 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. 47. Séverine commente une caricature d’André Gill intitulée « La nouvelle chanson de Thérèse » (*La Lune*, 9 décembre 1866).

7. Cf les caricatures d’André Gill « La résurrection de Thérèse » (*L’Éclipse*, 15 décembre 1867) et « Thérèse à la Gaîté » (*L’Éclipse*, 22 août 1869). Ces caricatures sont reproduites et analysées dans l’article déjà cité de M.-È. Thérenty, « Thérèse Trimm. Le mariage du café-concert et de la petite presse », p. 47 et 49.

8. Passage repris par Olivier Bara, « Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique », *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 112.

9. Ces deux affiches sont reproduites dans l’article de Catherine Duthéil-Pessin « Yvette Guilbert, la presse, son image, sa carrière », *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 79 et p. 81.

10. Émile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1107-1108.

presque la lèvre inférieure, sanglante, épaisse, fendue au milieu et qui semblait tomber de dégoût. Un frisson plissait fréquemment ses narines ; sa poitrine plate se haussait sous l'étoffe ; on entendait siffler sa respiration, et battre sur le parquet sa bottine impatiente¹¹. » Entre sublimation (le violon) et animalisation (le bec, la respiration bruyante, le pied frappant le sol), Blanche engage tout son corps dans sa voix et son chant.

Cette continuité heureuse reformule un lieu commun qui qualifie souvent, aux yeux des contemporains, la création populaire, présentée comme une forme d'expression directe et immédiate. Ainsi Reine Garde, « couturière à Aix-en-Provence », « fait des vers par instinct, naturellement et sans effort, comme l'oiseau chante dans le bocage, comme le ruisseau gazouille dans la prairie, comme l'abeille bourdonne et compose son miel¹². » L'artiste populaire s'incarne également, en sa version virile et « primitive », dans des formes animales plus agressives ou inquiétantes. Reprenant une remarque de Nodier, Mérimée présente en ces termes, dans *La Guzla*, la voix saisissante des aèdes morlaques : « À la fin de chaque vers le chanteur pousse un grand cri, ou plutôt un hurlement, semblable à celui d'un loup blessé. On entend ces cris de fort loin dans les montagnes, et il faut y être accoutumé pour penser qu'ils sortent d'une bouche humaine¹³. »

Les chanteuses de café-concert importent sur les scènes urbaines ces accents sauvages, le loup s'apprivoisant (un peu) en chien ; la petite Blanche empoigne ses auditeurs par un refrain « aboyé à pleine gueule », et par un « cri [qui] leur mordait le cœur¹⁴ ». D'où les réticences d'Auguste Villemot, très mondain et boulevardier chroniqueur du *Figaro* : « C'est peut-être un côté de l'art qui m'échappe. Je ne suis pas organisé pour comprendre cette muse qui gronde en montrant les crocs, comme un dogue déchaîné. À travers le nuage

11. J. Vallès, *Pierre Moras*, Paris, Livre-Club Diderot, 1969, p. 801.

12. Préface anonyme des *Essais poétiques* de Reine Garde, couturière à Aix-en-Provence, Paris, Garnier frères, 1851, p. 7.

13. Passage repris par 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*, op. cit., p. 51. L'auteur cite le texte-source de Charles Nodier, extrait de « Littérature slave », *Le Journal des Débats* (1814), repris dans *Mélanges de littérature et de critique* [1820], Slatkine Reprints, 1973, t. 2, p. 358-359 : « [Le chant morlaque] ressemble très peu à la voix humaine [...] un hurlement rauque toujours suivi d'une cadence très aiguë. »

14. J. Vallès, *Pierre Moras*, op. cit., p. 802.

du tabac, encens de l'Alcazar dédié à cette divinité, elle prend pour moi des proportions fantastiques. C'est comme un cauchemar¹⁵. » L'animalisation (au masculin) s'allie à un soupçon récurrent : est-elle bien une femme, cette Thérèse à voix de rogomme, dont les ambiguïtés sexuelles alimentent les ragots de la petite presse ? Version prosaïque, et désenchantée, du mythe romantique de l'artiste hermaphrodite... À l'inverse du discours dominant, Vallès voit dans cette dimension masculine l'une des qualités essentielles qui font de Thérèse une « interprète énergique et brutale de la réalité » : « Elle ne mérite pas qu'on l'insulte, parce qu'elle est commune, mais qu'on l'applaudisse, parce qu'elle est virile¹⁶ ! » Près de vingt ans plus tard, le journaliste reprend le même terme pour célébrer la valeur subversive des chansons de Thérèse : « Une femme arriva avec une voix et un geste virils, dans cette époque où les hommes avaient la bouche cousue et les bras coupés¹⁷. » L'animalisation et/ou la masculinisation du corps sont le signe (le symptôme) d'un art populaire en prise directe sur le réel, et d'une parole s'imposant immédiatement comme acte.

Ce pouvoir performatif, lié à l'authenticité d'une voix pleinement incarnée, fait du langage un prolongement quasi matériel du corps, abolissant (par la puissance de l'image) la distance entre le discours et le réel. On comprend que Vallès, dans son œuvre journalistique et romanesque, ait revendiqué pour lui-même les traits prêtés aux gens du peuple – à commencer par l'oralité décomplexée : « Petit-fils de paysans, d'ouvriers, qui avaient la parole grasse, j'avais la gueule bien fendue, le rire large, un fonds de gaieté que n'avait pu assassiner la gravité de parvenus à laquelle se condamnaient mon père et ma mère¹⁸. »

La référence canine, notamment, revient très souvent. Jacques Vingtras, parti à la conquête du grand Paris, n'a rien de la grâce aristocratique (et féminine) d'un Lucien de Rubempré : « Vingt-quatre sous, dix-sept ans, des épaules de lutteur, une voix de cuivre, des dents de chien¹⁹. » Barbet crotté aux

15. Passage cité par É. Pillet, « Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes », article cité, p. 225.

16. J. 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.

17. J. Vallès, « La Chanson populaire », *Le Cri du peuple*, 24 février 1884 [jour anniversaire de la révolution de Février], *Œuvres, op. cit.*, t. 2, 1990, p. 1116.

18. J. Vallès, *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, Du Lérot, Tusson, Charente, 1993, p. 97.

19. J. Vallès, *Le Bachelier*, *Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 450.

jours de misère, le bachelier rhabillé à neuf se métamorphose en un « beau terre-neuve » dont la voix prolonge l'épanouissement corporel – littéralement et dans tous les sens : « Je ne rentre plus mes côtes ni mes ongles, je ne traîne plus les pieds, je ne mâche plus mes mots, je n'aveale plus mes colères ou mes rires²⁰. » Les mêmes vertus canines font la marque (la signature verbale) de Vingtras journaliste : « [Girardin] s'est rappelé mes crocs [...] "Bouledogue, on va vous déchaîner ! Vous ferez la chronique de dimanche... Et qu'on vous entende aboyer, n'est-ce pas²¹ ?" » Mission accomplie : « J'ai hurlé à la mort²² », précise le polémiste – aussitôt acculé à la démission (Girardin noie son chien). Preuve que l'article a mordu juste, et profond.

Aussi l'autoportrait romanesque de Vallès-Vingtras en journaliste insiste-t-il sur l'accent qui, plus que le discours, caractérise l'écrivain. Girardin, patron de presse visionnaire autant qu'expérimenté, lui reproche cette « voix de cuivre » impossible à mettre en sourdine : « Irrégulier ! dissonnant ! [...] Un enragé qui a un clairon à lui et qui voudra en jouer [...] taratati, taratata²³ ! » La métaphore tente une réconciliation entre l'écrit et l'oral dans ce qu'il a de plus physique, idiosyncrasique et irréductible à l'aliénation – Vallès esquisse l'utopie d'une authenticité performative de la parole située au-delà des mots.

LA VOIX, LA VÉRITÉ, LA VIE

Parce que la voix est prolongement immédiat et sensuel du corps, elle « renseigne sur la personne, à travers le corps qui la produit : mieux que par son regard, par l'expression de son visage, un tel est "trahi" par sa voix²⁴. » Le discours se fait volontiers terroriste et aliénant, il s'impose à l'écrivain comme à l'orateur ; la réaction du corps constitue, à l'inverse, une défense quasiment spontanée contre ces empiètements du prêt-à-parler (et à écrire, et à penser).

Les textes sacrés, légués par la tradition culturelle, exercent leur violence sur l'enfant dès ses premières années : l'enseignement classique lui refuse tout droit

20. *Ibid.*, p. 610.

21. *Ibid.*, p. 911.

22. *Ibid.*, p. 912.

23. *Ibid.*, p. 903. On songe au *Forgeron* mis en scène par Rimbaud dans le poème du même nom, *addendum* socialiste à *La Légende des Siècles* : « ... le front vaste, riant / Comme un clairon d'airain, avec toute sa bouche » (*Poésies*, Paris, Gallimard, 1999, p. 60).

24. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 14.

à s'énoncer, cependant que les langues mortes, grec et latin, vampirisent le collégien²⁵. Le comble de l'aliénation est atteint lorsque, par un surcroît de raffinement sadique, la récitation classique oblige l'élève à substituer à sa propre parole vive le discours-cadavre des auteurs anciens. La mère Vingtras prépare Jacques pour le sacrifice : préalablement évidé par une énergique séance de « purification nasale », il est réduit à l'état de « tube percé par les deux bouts », pure caisse de résonance au service des vers d'Homère et de Virgile. Or, les logiques du corps résistent à cette opération symbolique ; la voix de l'enfant aliéné s'altère, et carnavalise sans vergogne le texte sacré : « En classe, quand je récite le premier chant de l'*Iliade*, je dis : *Benin, aeïde ! atchiou ! theia Beleiado, – atchiou !* / Je traîne dans le ridicule le vieil Hobère ! Atchoum ! Atchoum ! Zim, mala ya, boum boum²⁶ ! » L'auguste scansion de l'hexamètre dactylique se dérègle, s'affole, se disloque en musique de foire, en « parade sauvage ».

Devenu grand, affranchi de fascinations classiques qui n'ont d'ailleurs jamais réellement mordu sur son esprit « irrégulier », Jacques Vingtras se trouve assujéti à d'autres usages sacralisés du discours – notamment les slogans porteurs d'une mystique politique. Lors d'une manifestation de la Jeunesse des Écoles, le bachelier se fait desservant du culte républicain, et, à ce titre, se doit de participer à un cérémonial bien réglé. Or, là encore, le corps réfractaire vient parasiter la profération rituelle telle que l'impose la tradition : « J'ai encore là apporté le désordre ! Je croyais qu'on allait redoubler ce cri de *Vive la République* et dès que le premier a été fini, je suis reparti, mais personne avec moi. La pluie m'a mis des chats dans la gorge, et le cri met longtemps à sortir. Je ne puis pourtant pas le laisser en route. Vive la Ré (un chat) publi (un chat) ! J'ai eu toutes les peines du monde à tirer le reste²⁷. » Les interférences physiques qu'impose le corps du militant disloquent le discours sacramentel, le démembrant, le renvoient à sa matérialité grotesque et à un non-sens bouffon – bloquant toute possibilité d'accès à l'ordre du symbolique²⁸. Les « chats »

25. Cf. C. Saminadayar, *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, Paris, Champion, 1999.

26. J. Vallès, *L'Enfant, Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 323.

27. J. Vallès, *Le Bachelier*, version parue dans *La Révolution française*, 25 janvier 1879 [passage non repris en volume], *Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 1652-1653. Membre du « commando Michelet », Jacques Vingtras a également du mal à coordonner son rire et son ricanement au tempo imposé : là encore, la spontanéité du corps contredit les exigences de la discipline républicaine.

28. C'est le propre de la caricature, dont Vallès transfère certains effets dans l'ordre du texte. Cf. C. Saminadayar-Perrin, « La caricature en mode-texte », *Autour de Vallès*, n° 36, 2006, p. 21-48.

envahissent le texte comme ils ont investi la gorge récalcitrante du bachelier : insertion brève, et déstabilisante, d'une image burlesque, équivalent iconique de la déconstruction du discours imposé.

La vocalisation vaut comme épreuve de vérité : la voix, le corps viennent souvent contredire ou corriger le discours qui, mis sous écoute, trahit ses failles, son insincérité ou son inanité. L'énonciation orale met à nu, dépouille les textes consacrés de leur aura autoritaire : « L'epsomaille doit être une maladie²⁹ », estiment les cousines d'Ernest Pitou, paysannes pleines de bon sens ; quant à Jacques Vingtras, il fréquente à la Foire aux pains d'épices un « champion de *pujulasse* antique³⁰ » – l'orthographe accole au mot un suffixe péjoratif et familier qui équivaut, à l'écrit, à la déformation orale imposée au noble terme de « pugilat ».

D'où la puissance subversive propre à la voix du peuple, lorsqu'elle s'empare oralement des langues anciennes, réceptacle sacré et intangible de toutes les traditions (laïques et religieuses). La mère d'Ernest, paysanne ignorante comme Mme Vingtras, révèle à son insu la force déstabilisante de cette oralisation populaire :

« Quand un enfant sait ce que polu-flosboïo signifie [dit le professeur], quand il comprend bien tout ce qu'il y a d'harmonie et de profondeur, de clair, et si l'on veut aussi de ténébreux dans ce mot, où tient tout le génie d'Homère...

– Quelle profession peut-on bien embrasser, quand on sait ce que poilu-fosseboiaux veut dire³¹ ? »

Encore la brave paysanne, très respectueuse des langues mortes qui vont faire de son fils un « Monsieur », opère-t-elle bien malgré elle cette carnavalisation farcesque, qui confère rétrospectivement une connotation scatologique au discours enthousiaste du professeur. C'est en revanche sciemment que l'oncle Joseph, menuisier de son état et compagnon du Devoir, désacralise avec une désinvolture crue la mystique terroriste du latin, lorsqu'il découvre, affichée au mur, une pièce de vers à l'intitulé équivoque : « [Le poème] était inti-

29. J. Vallès, *Le Testament d'un blagueur, La Parodie*, 30 octobre-12 décembre 1869, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 1113.

30. J. Vallès, *Le Bachelier*, *Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 596.

31. J. Vallès, *Le Testament d'un blagueur, La Parodie*, 30 octobre-12 décembre 1869, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 1113-1114.

tulé : *Conchylia* [...] un vilain mot, vraiment, et que mon oncle Joseph avait déclaré gras, bien avant M. Dutrey, en ajoutant que, si la poésie latine c'était ça, il s'en balayait le prussien. Et il faisait mine de balayer, mimique peu universitaire, sans doute, mais qui traduisait la pensée d'un simple³². »

En réduisant l'abstraction terroriste des langues mortes à leur matérialité verbale et vocale, l'oralité leur rend un corps – mais un corps bas, scatologique, carnavalesqué, en tous points opposé à la transfiguration glorieuse des textes sacrés. Le dérapage rythmique vers la comptine ou la parade foraine radicalise le processus, en dynamitant la production même du sens : « La poésie aspire, comme à un terme idéal, à s'épurer des contraintes sémantiques, à sortir du langage, au-devant d'une plénitude où tout serait aboli qui ne soit simple présence. L'écriture occulte ou réprime cette aspiration. La poésie orale, au contraire, en accueille les fantasmes et tente de leur donner forme ; d'où les universels procédés de rupture du discours : phrases absurdes, répétitions accumulées jusqu'à l'épuisement du sens, séquences phoniques non lexicales, pures vocalises³³. » Vallès journaliste s'avoue fasciné par cette parole en liberté, apapage de certaines chansons traditionnelles ou du patrimoine forain :

Entonnez, paillasses joyeux de Paris, vos chansons sans queue ni tête ! [...]
J'ai vu, dans un autre pays,
Un chat croqué par un souris,
Un renard pris par une poule,
Dix-huit huitres dans une moule,
Et dans un œuf
Aisément valsait un bœuf³⁴.

Ce dérapage ludique dans le non-sens permet parfois, dans la trilogie, une évasion aussi salutaire que la défiguration de *L'Illiade* en parade de foire (ou le rêve nègre : « Zizi, bamboula ! dansez, Canada³⁵ ! ») Obligé d'apprendre à de

32. J. Vallès, *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, op. cit., p. 45.

33. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 161.

34. J. Vallès, *La Rue*, « Les Saltimbanques », *Œuvres*, op. cit., t. 1, p. 758. Jacques Vingtras réécrit aussi, à sa manière, le *Salutaris hostia* : « Calice à narines, sang de mon sauveur, / Salutaris nasus, encore un baiser ! » (*L'Enfant*, *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 210).

35. J. Vallès, *L'Enfant*, *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 246.

jeunes élèves les rudiments de la lecture – le ba be bi bo bu qui leur donnera accès aux servitudes intellectuelles de la culture écrite – Jacques Vingtras finit par se révolter contre cette mécanique syllabique abrutissante, en un accès de folie salvatrice qui dynamite les mécanismes mêmes de l'écrit (lesquels représentent une réelle menace d'aphasie) : « À bas ba, be, bi, bo, bu. – À bas BA, BA, BU, BA ! / J'en ai bé-bégayé pendant huit jours³⁶. »

DONNER CORPS À L'ÉLOQUENCE

L'engagement immédiat du corps dans la voix vaut comme garantie de sincérité et d'authenticité – cette fidélité à soi s'avère seule capable de conjurer les fanatismes culturels et politiques aliénants. D'où, dans la trilogie, une tentative obsessionnelle pour ressourcer l'éloquence révolutionnaire par une parole spontanée, issue du peuple ou à lui directement adressée.

Ce qui suppose d'arracher le discours politique à l'ordre de l'écrit (donc de la rhétorique et de la tradition), pour en faire l'expression directe d'une situation concrète d'interlocution. Lorsque Vingtras se présente comme candidat socialiste face à Jules Simon, il renonce aux ressources de l'éloquence tribunitienne pour inventer une forme inédite de parole, sur le mode de l'improvisation et de la performance. La salle de réunion, une « écurie abandonnée », est plus mesquine encore que le Jeu de Paume où la Révolution française logea son berceau³⁷ – on songe au « local à usage de menuisier » qui abrite, dans *L'Éducation sentimentale*, le Club de l'Intelligence³⁸. Chez Flaubert, l'inadaptation de l'atelier à sa réorganisation en espace parlementaire revêt d'emblée une valeur burlesque – d'autant plus que les dirigeants du Club appliquent avec

36. J. Vallès, *Le Bachelier*, *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 593.

37. « Triste lieu, laid, démeublé, pauvre... Et il n'en valait que mieux. L'assemblée y fut pauvre, et représentait ce jour-là d'autant plus le peuple. Elle resta debout tout le jour, ayant à peine un banc de bois... Ce fut comme la crèche pour la nouvelle religion, son étable de Bethléem » (Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. 1, p. 110).

38. « Ils passèrent par une allée, puis furent introduits dans une grande pièce, à usage de menuisier sans doute, et dont les murs encore neufs sentaient le plâtre. Quatre quinquets accrochés parallèlement y faisaient une lumière désagréable. Sur une estrade, au fond, il y avait un bureau avec une sonnette, en dessous une table figurant la tribune, et de chaque côté deux autres plus basses, pour les secrétaires » (Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, GF, 2001, p. 407-408 ; la scène se déroule au printemps 1848).

rigueur et raideur le cérémonial en usage à l'Assemblée. Rien de tel pour Vingtras, dont la performance oratoire réussit à intégrer les éléments discordants du décor afin d'en manifester, en direct, le sens politique et social : « Où ai-je pris ce que je leur ai conté ? J'ai attaqué je ne sais comment, parlant de l'odeur du crottin, de la bizarrerie du local, de la misère qui nous ridiculisait, dès le début. J'arrachais mes paroles aux murailles suintant le fumier, et où étaient scellés des anneaux auxquels une discipline républicaine voulait nous attacher aussi – comme des bêtes de somme ! Ah, mais non ! / Et j'ai rué, et je me suis cabré, trouvant la route de l'ironie et de la colère³⁹ ! »

Il faut réinventer l'éloquence politique pour en faire réellement la voix du peuple : les militants socialistes en ont cruellement conscience, et Vingtras plus qu'aucun d'entre eux. Si bien que la rédaction de l'Affiche rouge constitue, pour ses auteurs, une redoutable épreuve. Le récit qu'en fait *L'Insurgé* ne reproduit pas le texte, mais insiste sur les conditions concrètes de sa production. Significativement, c'est par oral que fuse la formule finale, en réponse à la pression des circonstances : « Il fallait une phrase, rien qu'une, mais il en fallait une où palpitât l'âme de Paris ; il fallait un mot à Paris pour prendre position dans l'avenir [...] À une détonation plus forte, cependant, Tridon se secoua, et regardant le ciel, fronçant le sourcil, il essaya dans l'air gelé une phrase, un mot... / Il avait trouvé ! » Trouville qui ne parviendra au lecteur que portée par une autre voix, celle-là anonyme, et immédiatement couverte par la réaction de la foule : « La proclamation, lue dans un silence solennel, fut couverte d'applaudissements. / Elle se terminait ainsi : / "Place au peuple ! Place à la Commune⁴⁰ !" »

Inversement, le respect rigide des formes du cérémonial politique menace la spontanéité de la parole publique, voire l'entrave et l'empêche. En octobre 1870, un bataillon d'insurgés, Vingtras à leur tête, s'empare de la mairie de la Villette.

“L'écharpe ! l'écharpe !”

Deux ou trois officiers se précipitent sur moi, m'étreignent et me ficèlent.

“Au nom de la Révolution, nous vous nommons maire de l'arrondissement !”, disent-ils en serrant la ceinture... en serrant trop fort.

On desserre un peu ; mais c'est le tour de la tête, maintenant.

39. J. Vallès, *L'Insurgé, Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 940.

40. *Ibid.*, p. 1018.

“Au nom de la Révolution, recevez l’accolade !”

Et je reçois quelques baisers bruyants : des baisers du bon coin, qui sentent l’oignon, voire l’ail⁴¹ !

Juché sur une table, le nouveau maire tient le discours qu’on attend de lui – il est prêt à mourir pour le peuple, etc. – mais le récit n’en reprend rien : l’essentiel est ailleurs, dans la portée performative et émotionnelle de la parole. Même dispositif lorsqu’à la fin de la Semaine sanglante, le colonel Lisbonne (acteur de profession !) harangue les insurgés aux portes du tombeau – comme Enjolras sur la barricade, dans *Les Misérables* ; mais le contenu du discours est éludé, au profit de la situation de parole qui lui donne tout son sens : « Lisbonne, lui, est monté sur les pavés... on peut le viser en plein du fond de la rue. / À son tour, il parle en révolutionnaire [...] Il a grimpé encore d’un cran, a élevé son chapeau tyrolien, et, se tournant du côté des Versaillais, a crié : “Vive la Commune⁴² !” » Un chapeau tyrolien, non un drapeau : décalage symbolique signifiant.

Le passage à l’écrit risque cependant, dans la trilogie, d’effacer le grain de la voix, sa matérialité concrète ; de plus, la normalisation des parlars populaires, par la traduction en français standard, annulerait le pouvoir transgressif de l’éloquence démocrate et socialiste. Or, c’est précisément dans cette irrégularité subversive du discours que se situe sa charge révolutionnaire. Voici Rouiller, « cordonnier, et révolutionnaire », en charge de l’Instruction publique – en un temps, rappelons-le, où l’enseignement secondaire est une citadelle de la rhétorique.

Tribun de *chand de vin*, curieux avec sa gouaillerie et ses colères, maniaque de la contradiction, éloquent devant le zinc et au club, toujours prêt à s’arroser la dalle, défendant toutes les libertés... celle de la soûlaison comme les autres !

“Gn’ia qu’deux questions ! Primo : l’intérêt du Cap’tal !”

Il ne fait que deux syllabes du mot. Il avale l’*i* avec la joie d’un homme qui mange le nez à son adversaire.

“Segondo : l’autonomie ! Vous devez connaître ça, Vingtras, vous qui avez fait vos classes ? Ça vient du grec, à ce qu’ils disent, les bacheliers !... Ils savent d’où ça vient,

41. *Ibid.*, p. 1005.

42. *Ibid.*, t. 2, p. 1051.

mais ils ne savent pas où ça mène !
Et de rire en sifflant son verre⁴³ !

La parole populaire qu'incarne Rouiller est habitée par l'émotion brute (rire et colère), elle prolonge l'oralité heureuse du vin qu'elle accompagne, et s'ancie dans une sociabilité populaire où le zinc vaut comme tribune (et réciproquement). Les irrégularités du discours familiarisent la majesté des termes nobles (le *secundo* latin), la blague carnavalise l'étymologie grecque d'*autonomie*, cependant que l'accent du cordonnier permet une réappropriation concrète, et affective, du vocabulaire théorique de Marx. De même, la singularité idéologique (et esthétique) de Courbet s'incarne tout entière dans son accent franc-comtois, à la fois provincial et campagnard ; son engagement proudhonien tire son authenticité de cette diction très particulière, qui l'oppose à l'hystérie extrémiste d'un Langlois (futur « rallié » au parti de l'Ordre, et anti-communard...) : « Maî il ait tooquai, çait hôomme ! dit Courbet, qui fume dans un coin. Il parle de Peurrrouddhon ! moâ seul l'ai cõõnnu. N'y avait que nous deux de praits en quarante-huit ! Haî ! pourquoiâ que vous criâi coõõomme çââ ? nom d'un petit bonhõõme⁴⁴ ! » Les articles consacrés au peintre rappellent systématiquement cet accent caractéristique, et emblématique de ses choix artistiques et politiques.

L'accent, la posture, le langage populaires suffisent à sauver les plus militants du fanatisme jacobin propre aux « séminaristes rouges » comme Lissagaray – la langue figurant, dans *L'Insurgé*, un marqueur et une ligne de partage sans équivoque (ce qui explique, d'ailleurs, que le roman ne donne pas à entendre l'éloquence de Vingtras). Ranvier, « destiné par sa précoce pâleur au martyr », a des allures de Christ aux barricades qui le prédisposent au dévouement sacrificiel ; mais son éloquence n'a rien d'une prédication d'outre-tombe – sa voix, vivante et familière, le préserve de toute grandiloquence consacrée : « Qu'il ouvre la bouche et qu'il parle, un sourire d'enfant éclaire son visage et la voix, éraillée par la phtisie, est sympathique, avec son reste d'accent berri-chon et son arrière-goût de lutrin. Il a dû entonner les vêpres, dans son village, quand il était jeune, car il a conservé un peu de la mélopée du répons, au fond de sa gorge brûlée par l'air vicié des villes⁴⁵. » Quant à Ducasse, enthousiaste

43. *Ibid.*, p. 1036.

44. *Ibid.*, p. 930.

45. *Ibid.*, p. 1045-1046.

admirateur de « nos pères, ces géants », il arbore une « tête de décapité parlant » et une serviette de « bénédictin socialiste » qui inspirent à son public un pieux respect ; mais il est sauvé par sa bouffonnerie féroce « qui prêche la guillotine avec des gestes de marionnette, qui prend l'accent de Grassot pour parler des "immortels principes", et qui dit *Gnouf ! Gnouf !* entre deux tirades sur la Convention⁴⁶. »

La blague féroce et l'histrionisme excentrique de Ducasse tranchent sur la gravité des disciples de Robespierre et de Saint-Just – marque d'une relecture authentiquement populaire et socialiste de la Révolution française : « Et il fait *couic*, d'abord avec un geste de polichinelle rigoleur – le peuple aime la grimace burlesque et hardie – puis avec la majesté d'un tueur de Stuart ou de Capet, qui tire son épée au clair, l'abat sur un cou royal, et fait sauter une tête jusqu'alors inviolable et sacrée. / Il lichotte le couteau de la guillotine avec sa langue ; il en repasse le fil contre l'eustache d'une éloquence sanguinaire et farceuse⁴⁷. » Un criminologue comme Lombroso voit dans ce parler familier et cette gestuelle populaire l'indice d'une dépravation pathologique : « C'est précisément par ce langage d'argot, que se manifeste le caractère, ou au moins le penchant criminel d'un grand nombre de communards ; Vallès lui-même, qui, assez souvent, y a recours pour son propre compte, rapporte avec une certaine complaisance des mots de ses collègues de révolte. Ducasse, par exemple, criait "qu'il ne se croirait digne du titre auguste de révolutionnaire que le jour où, de sa propre main, il aurait fait faire *couic* à un aristocrate", et, après avoir fait le geste de tailler une tête, il léchait son couteau⁴⁸. » Ce commentaire épouvanté de *L'Insurgé* montre, *a contrario*, l'absolue singularité du positionnement de Vallès, pour qui la voix du peuple n'incarne ni déviance criminelle, ni naïveté originelle : l'oralité populaire ressource et refonde la révolution.

Face à la culture terroriste de l'écrit, qui monumentalise le passé et sanctifie les textes, Vallès valorise toutes les formes d'oralité authentiques – celles qui engagent le corps, se réalisent dans la performance, et portent l'empreinte

46. *Ibid.*, p. 952. Paul Grassot (1800-1860) était un acteur comique célèbre pour sa verve bouffonne, sa pantomime farcesque et son jeu excentrique.

47. *Ibid.*, p. 954.

48. César Lombroso et Rodolfo Laschi, *Le Crime politique et les révolutions par rapport au droit, à l'anthropologie criminelle et à la science du gouvernement*, traduction d'A. Bouchard, Paris, Félix Alcan, 1892, t. 2, p. 51.



CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

immédiate d'un tempérament. Cette réflexion a des enjeux esthétiques, la parole vive rendant possible un rapport authentique à soi et à autrui – utopie de la transparence que le livre altère ou aliène ; elle a aussi des prolongements politiques, en cette période où la « voix du peuple », son expression et sa représentation, constituent un point d'achoppement majeur pour la pensée républicaine et démocrate. Si le questionnement de Vallès recoupe celui de nombre de ses contemporains, les réponses qu'il apporte apparaissent comme résolument originales. Les industries du divertissement participent, à ses yeux, d'une authentique culture orale urbaine en plein développement ; l'absurdité joyeuse des parades de foire ou des refrains populaires rend sa « liberté libre » à une langue littéraire momifiée par les traditions culturelles de haute légitimité – l'œuvre de Vallès anticipant, à cet égard, les expérimentations du roman parlant, cherchant à restituer à l'écrit le phrasé et la dynamique de la parole. À cet égard, la trilogie ouvre une vaste chambre d'écoute, où toutes les formes de l'oralité – campagnarde, provinciale, populaire, histrionique – revitalisent la révolution, et définissent une république « sociale ».

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Paul-Valéry, Montpellier/RIRRA 21