



Pratiques

Linguistique, littérature, didactique

151-152 | 2011

Anthropologies de la littérature

Ambivalences face à l'écrit sous la III^e République : de Vallès à Céline

Jérôme Meizoz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1827>

DOI : 10.4000/pratiques.1827

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 129-151

Référence électronique

Jérôme Meizoz, « Ambivalences face à l'écrit sous la III^e République : de Vallès à Céline », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 16 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1827> ; DOI : 10.4000/pratiques.1827

Ambivalences face à l'écrit sous la III^e République : de Vallès à Céline ⁽¹⁾

Jérôme Meizoz

Université de Lausanne

« Il faut dire que je mange toujours du papier et que je bois toujours de l'encre, je ne peux m'en empêcher. »

Jules Vallès, *L'Enfant* ⁽²⁾

L'emprise de l'écriture

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, l'historien Roger Chartier trace des éléments d'un programme de recherche global dont je retiens ici un axe précis :

« Le crédit accordé à l'écrit, pour le meilleur et pour le pire, comme ses conquêtes dans tous les domaines de l'expérience sociale ne peuvent être séparés de leur envers : à savoir, une durable nostalgie pour une oralité perdue. En repérer les expressions est une autre des tâches proposées à une histoire de longue durée de la culture écrite. » (Chartier 2008 : 60).

Au cours de mes précédents travaux, j'ai interrogé cette « nostalgie de l'oralité perdue » chez les romanciers français de l'entre-deux-guerres promoteurs des formes du « roman parlant » (Meizoz, 2001). Dans ces tentatives romanesques (Ramuz, Céline, Cendrars, Queneau, Poulaille, Aragon, etc.), le narrateur recourt à des formes d'écriture oralisée, élaborées pour produire un effet de vocalité. Le récit fait oublier son support écrit pour donner l'illusion de vous être directement proféré à l'oreille. Le succès de cette mise en scène de la parole (connotée comme « populaire »), tient au fait que depuis les Goncourt et Zola, et de manière renforcée sous la III^e République, le roman français assume un *devoir démocratique* de représentation des milieux sociaux les plus divers nouvellement inclus à l'espace politique (Wolf, 2003).

Il s'agira ici d'aborder sous un autre angle la mise en forme de la parole des rues en

(1) Je remercie Marta Caraion, Jérôme David et Yves Erard de leurs remarques pertinentes. Cet article reprend un chapitre de mon essai *La Fabrique des singularités*, Slatkine, « Erudition », 2011.

(2) *L'Enfant*, in Jules Vallès, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 247. Nous citons désormais cette édition dans le corps de l'article.

littérature et d'en suggérer les enjeux idéologiques. Je le ferai à partir d'une recherche sur les représentations ambivalentes de l'oralité et de l'écriture dans les romans de Jules Vallès⁽³⁾. Mais auparavant il faut préciser en quelques mots les hypothèses et travaux qui guident ma réflexion.

Littérature et *literacy*

Observer les lieux de tensions entre l'emprise progressive de l'écriture et les manifestations de l'oralité, telles que les donnent à voir les pratiques et les textes, telle sera la tâche du présent article. A la question des conséquences de l'appropriation de l'écrit par tous les milieux sociaux s'ajoute la pertinence d'une enquête sur la manière dont le dispositif de la littérature met en scène les nouvelles voix sociales. La réflexion sur l'emprise progressive de l'écriture et son refoulé d'oralité nostalgique dans les sociétés occidentales a été menée par des chercheurs aux confluent de plusieurs disciplines. On se référera ainsi aux travaux de Roger Chartier (1996, 2008) sur les effets de la « culture écrite » dans la modernité occidentale, ainsi qu'aux remarques de Pierre Bourdieu (1987) sur les impensés de la tradition lettrée. On s'inspirera également de la notion de *literacy* développée par l'anthropologue Jack Goody⁽⁴⁾ et mise en œuvre dans les enquêtes ethnocritiques de Jean-Marie Privat (1994), Marie Scarpa (2000) et Marie-Christine Vinson (2009).

En tant que technologie de l'intellect présente dans toutes les sphères de la vie courante, la maîtrise de l'écriture a été très inégalement distribuée dans la population au cours des siècles. Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, seule une infime minorité était alphabétisée, puis l'accès à l'écrit s'est étendu au cours du XIX^e siècle, en France, accéléré par l'avènement de l'école publique gratuite et obligatoire⁽⁵⁾. Au cours de cette acculturation généralisée décrite par Furet et Ozouf comme un « métissage culturel »,

(3) Pour simplifier, nous ne recourons pas ici à la terminologie d'Henri Meschonnic, fort utile au demeurant pour l'étude du rythme. En effet, le linguiste propose de dépasser l'opposition binaire oral/écrit pour une triade : il distingue le *parlé* (état de la langue opposé à « écrit »), l' *écrit* (l'état inscrit du discours) et l'oral ou *oralité* (notion musicale de *phrasé*), qui désigne la trace corporelle du sujet parlant dans l'écrit, le « mouvement de la parole dans l'écriture » (1989 : 246). Tout écrit met en œuvre une oralité, à savoir un rythme. Celle-ci est historique, typographique et politique. Ce qui conduit le linguiste à réviser entièrement les poétiques de la traduction et les présupposés de la philologie (édition des textes et typographie). Notre étude n'aborde pas ces questions, mais bien celle des représentations contradictoires de la voix et de l'écrit dans la tradition littéraire. Cf. *La Rime et la vie*, La-grasse, Verdier, 1989, pp. 343-363.

(4) Anthropologue africaniste, Goody a longuement travaillé sur les sociétés de l'oralité. Les comparant avec les sociétés à écriture, dans un célèbre article de 1968, il a décrit les « conséquences de la littératie » en termes d'anthropologie sociale et culturelle. En ouverture à l'édition française de *Pouvoirs et savoirs de l'écrit* (Goody 2007), Jean-Marie Privat propose de définir ainsi la « littératie » comme : « l'ensemble des praxis et représentations liées à l'écrit, depuis les conditions matérielles de sa réalisation effective (supports et outils techniques d'inscription) jusqu'aux objets intellectuels de sa production et aux habiletés cognitives et culturelles de sa réception, sans oublier les agents et institutions de sa conservation et de sa transmission. La littératie s'oppose ainsi à l'oralité comme la culture écrite à la culture orale. Il va de soi que les interférences entre l'une et l'autre sont incessantes et de fait constitutives des cultures modernes et contemporaines. » (Privat in Goody 2007 : 10). Il serait pourtant erroné d'opposer terme à terme des cultures de littératie à des sociétés de l'oralité. La plupart des sociétés sont le lieu d'interférences constantes entre ces deux régimes, d'où la nécessité d'étudier les phénomènes de « polylogies », où se cumulent des pratiques orales et des institutions littératiennes (Privat in Goody 2007 : 11). Plutôt que de supposer une emprise uniforme de la littératie dans les sociétés occidentales modernes, il s'agit de mesurer le *degré d'exposition des individus* et des groupes à la littératie ou son « arraisonnement » à l'écrit, selon l'expression de Jean-Marie Privat (in Goody 2007 : 14).

(5) Voir Furet François et Ozouf Jacques, « Trois siècles de métissage culturel », in *Lire et écrire. La scolarisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Minuit, 1977, 2, vol., pp. 349-369 et Jack Goody, « The consequences of literacy » (1968), traduit in Kara & Privat, *La Littératie*, 2006, pp. 31-68.

l'interférence et la concurrence entre les formes de vies liées à la communication orale et les normes nouvelles amenées par les techniques graphiques, leurs objets (livres, cartes, affiches, etc.), leurs lieux et institutions (écoles, bibliothèques, etc.) n'ont cessé de se manifester sous forme d'incidents de frontières. Soucieuse de rationaliser les procédures d'affiliation à la communauté (signature, état civil, vote, affichage des décrets, etc.), la nouvelle organisation sociale présuppose en effet l'emprise progressive de la « littératie » sur les individus⁽⁶⁾. L'entrée de la majeure partie de la population dans le régime de l'écrit, devenu un enjeu central de la vie quotidienne, n'a pas été sans susciter des différenciations douloureuses et des résistances passives.

La littérature est selon Goody l'un des lieux stratégiques où se trouve dramatisée l'emprise croissante de l'écrit, à travers notamment les tensions culturelles qu'elle suscite (Goody in Privat & Kara 2006 : 61). Plus précisément, la tension entre littératie et oralité constituerait une ligne de force récurrente, transnationale et translinguistique des histoires littéraires occidentales. Parmi les textes fondateurs de la modernité romanesque, Goody cite le *Don Quichotte* (1606) opposant Sancho, homme de l'oralité et maître des proverbes, à un chevalier errant intoxiqué par les livres. En outre, l'anthropologue fait l'hypothèse que toute la tradition du « bon sauvage », assimilée à Montaigne puis à Rousseau, reformule les résistances des intellectuels occidentaux de l'époque à l'égard de l'emprise grandissante de la littératie. En effet, l'idée de l'innocence des primitifs

« rend hommage, sans le savoir, à la force que la culture orale puise dans son homogénéité, à l'admiration teintée de jalousie que les personnes éduquées vouent à la vie simple mais solidaire des gens de la campagne, à la dimension d'intemporalité de leur façon de vivre l'instant présent [...] » (Goody in Kara & Privat 2006 : 61).

Rien de plus lettré cependant que l'invention du « bon sauvage », construction mise au service d'une argumentation philosophique... De cette dialectique, l'on pourrait repérer très tôt les diverses expressions du *Robinson Crusoé* de Defoe (1719) qui re-littéracise un monde vierge pour y survivre, à *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre, dans lequel le dénuement de culture écrite apparaît au début du roman comme garant d'un frêle bonheur :

« Paul et Virginie n'avaient ni horloges, ni almanachs, ni livres de chronologie d'histoire, et de philosophie. » (Saint-Pierre 1984 : 47)

Il faudrait également s'éloigner du canon traditionnel pour observer de semblables tensions dans des genres peu consacrés comme la poésie ouvrière et la chanson de rue au XIX^e siècle, ou le roman policier dans les premières décennies du XX^e. Enfin, la fameuse bande dessinée d'*Astérix le Gaulois* n'oppose-t-elle pas constamment l'oralité du colonisé (le barde Assurancetourix et la parole du chef du village) aux écritures méthodiques de l'envahisseur romain (les tablettes gravées) ?

Purs produits de la culture écrite et par une illusion propre au lecteur professionnel, nous chercheurs sommes spontanément portés à ne pas porter attention à des pratiques qui l'excèdent. Il s'agira ici, à la manière des ethnologues, de considérer avec plus de distance les routines propres au statut du « lettré » (Marx 2009). Mais cela ne signifie pas du tout, par un mouvement inverse, de céder à « la nostalgie de l'oralité », qu'évoquait l'historien. En effet, il ne nous appartient pas de porter un jugement de valeur sur les pratiques littéraciennes. Si Roger Chartier reconnaît volontiers « la violence exer-

(6) Michel de Certeau parle quant à lui d'« économie scripturaire », in *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, 10/18, 1980, p. 231.

cée par l'écrit » dans les sociétés humaines, il rappelle aussi la dimension émancipatrice permise par le support graphique et insiste sur

« sa capacité à fonder, comme l'énonçait Vico en 1725, "la faculté des peuples de contrôler l'interprétation donnée par les chefs à la loi". » (Chartier 2008 : 56-57).

***L'Enfant* (1878) : normes d'écriture scolaire et situations d'oralité**

La valorisation de l'oralité originelle par les écrivains romantiques, dans le sillage de Rousseau, est suffisamment connue pour m'épargner le retour sur ses diverses formulations. De par la large diffusion de sa pensée en Europe et dans le monde, Jean-Jacques Rousseau a contribué à une histoire longue de la méfiance à l'égard de l'écrit, dont la tradition littéraire et philosophique porte la trace⁽⁷⁾. Jules Vallès hérite de ce paradigme qui entrevoit à « l'origine des langues » une oralité heureuse. Dans *L'Enfant* (1878), dont la genèse convoque l'exemple des *Confessions*, Vallès construit toute son intrigue autour de ces questions.

En vingt-cinq chapitres, *L'Enfant* met en scène les premières années du narrateur Jacques Vingtras⁽⁸⁾. Comme le montrent les textes préparatoires au roman, Vallès y fictionnalise, avec une verve tantôt pathétique, tantôt comique, les contradictions sociales de sa propre éducation. Le détour par le récit d'enfance lui permet de désigner l'inculcation précoce et violente des normes aux enfants du peuple, comme l'origine véritable et dissimulée des injustices sociales. Ainsi la dédicace pathétique du roman « A TOUS CEUX qui [...] furent tyrannisés par leurs maîtres ou rossés par leurs parents [...] » (p. 139), en appelle à tous les lecteurs ayant partagé ces deux expériences fondatrices.

Lieu emblématique de cette tension, l'école joue un rôle central dans le roman Elle contient une matrice de situations auxquelles la plupart des récits d'apprentissage de la III^e République accordent une grande place (Vinson 2009)⁽⁹⁾. Après un relevé des situations conflictuelles (oralité/écriture) mises en scène dans le roman, l'étude s'orientera sur le lien entre les représentations de l'écrit (scolaire et littéraire) dans la fable, et la mise en œuvre, dans la narration même du roman, d'un style oralisé « vert ».

Après avoir proposé une lecture de ce roman comme lieu des tensions internes à la culture écrite, j'esquisserai la manière dont ces contradictions se reformulent, à l'autre

(7) Pour ce qui nous occupe ici, je signale que Jules Vallès mentionne à plusieurs reprises la figure de Rousseau dans sa trilogie. S'il est en désaccord, comme Proudhon, avec l'œuvre politique du Genevois et la question de la remise de soi à une volonté générale, il témoigne d'un attrait constant pour les écrits personnels de ce plébéien autodidacte, devenu un révolté sentimental. Voir : Bellet 1987 : 306-307.

(8) *Jacques Vingtras*, ironiquement sous-titré « Les beaux jours de mon enfance », paraît en feuilleton dans le journal républicain *Le Siècle* du 25 juin au 3 août 1878, sous le pseudonyme de La Chaussade. Edition originale en volume de *Jacques Vingtras* chez Charpentier en 1879, sous le pseudonyme de Jean La Rue. Vallès après des années d'exil à Londres et Bruxelles, rentre à Paris en juillet 1880. En 1881, le roman paraît à la même enseigne et pour la première fois sous le titre *Jacques Vingtras : L'Enfant*, signé Jules Vallès. Il s'agit du premier volet d'une trilogie, avant *Le Bachelier* (1881) et *L'Insurgé* (1882). Le manuscrit en est perdu. On connaît notamment deux ébauches à ce roman, sous forme de fictions parues dans la presse : « Lettre de Junius », *Le Figaro*, 7 novembre 1861 (*Œuvres I*, p. 132 sq.), et « Le testament d'un blagueur », *La Parodie*, 30 octobre-12 décembre 1869 (*Œuvres I*, pp. 1097-1137). La réception du roman fut houleuse. Les lecteurs du *Siècle* protestèrent et on envisagea l'interruption du feuilleton. Les Goncourt accusèrent Vallès d'immoralité à l'égard de la mère et de la famille. D'autres critiques lui reprochèrent ses hardiesses de style et son mépris de la langue française. Zola, qui ne pardonnait pourtant pas à Vallès ses activités communardes, cria au génie du style (*Le Voltaire*, 24 janvier 1879). Sur les circonstances de rédaction, je me réfère à la « Notice » de Roger Bellet, in *Œuvres II*, op. cit., 1990, pp. 1491-1503.

(9) Sur les mythologies scolaires de Vallès, voir Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme & révolution 1857-1885*, vol. 1, Tusson, Du Lérot, 1987, pp. 295-307.

bout de la III^e République, dans *Mort à crédit* (1936) de Louis-Ferdinand Céline. Pourquoi cette comparaison ? Parce que ces deux ouvrages, à plus de cinquante ans de distance, sont contemporains d'un vaste mouvement de scolarisation et d'accès à l'écrit : la relation entre la norme scolaire diffusée au plus grand nombre et la persistance des parlars ordinaires y prend un tour fortement hiérarchisé et agonique ; ensuite, parce que la critique a relevé de longue date un lien intertextuel entre eux, Céline empruntant plusieurs éléments d'intrigue et de ton à Vallès ; mentionnons encore que tous deux se font la voix d'une tradition libertaire très vive durant la période ; enfin, parce que le programme narratif des deux romans renvoie aux topiques littéraires de l'enfance malheureuse, dans la tradition anglaise connue de Vallès (Dickens, *Oliver Twist*, 1838 ; *David Copperfield*, 1849 ; *Great expectations*, 1860), ainsi que dans la tradition française (Alphonse Daudet, *Le Petit chose*, 1868 et *Jack*, 1876 ; Hector Malot, *Sans famille*, 1878).

Rédigé à Londres, entre mars et octobre 1876, sous le titre de *Jacques Vingtras*, le roman doit s'intégrer à un plus ample projet, *Histoire de nos vingt ans* ou *Histoire d'une génération*, axé sur les révolutions de 1848 et 1871. Après la répression sanglante de la Commune de Paris, alors que la France demeure en état de siège, Jules Vallès est proscrit, condamné à mort par contumace et réfugié à Londres, dans la misère la plus noire, sous divers noms d'emprunts dont celui de « J. Pascal », patronyme de sa famille maternelle. Son exil durera jusqu'à l'amnistie des Communards, en juillet 1880. S'il veut publier encore, pour survivre, il est contraint à ne plus parler directement de politique et à ranger provisoirement l'« artiste en barricades » pour s'en tenir à « l'artiste en phrases »⁽¹⁰⁾. Parce qu'il est trop dangereux de proposer des *Mémoires*, Vallès opte alors pour une fiction. Ce détour le pousse à une virtuosité formelle d'autant plus grande : il y aura « de la politique sous les fleurs » du style, et c'est bien là que nous irons la débusquer⁽¹¹⁾. Le choix du récit de fiction, comme le montre cet exemple précis, est parfois moins l'expression d'un projet esthétique que d'une contrainte hétéronome de type juridique : comment espérer publier encore en France, pour se nourrir, sans engager le point de vue politique explicite du proscrit et son nom ? Comme il en témoigne dans les lettres à son ami Hector Malot, Vallès envisage un roman « très vert, très ironique, original en diable il me semble », ou « un stock de sensations vertes : c'est le procès de la *famille* »⁽¹²⁾.

Géographies

« Le cabaret crie, embaume, empeste, fume et bourdonne.

A deux minutes de là, le collègue moisit, sue l'ennui et pue l'encre ; » (III, p. 157)

L'écolier Vingtras n'a de cesse de se décrire comme déchiré entre les lieux et les dispositifs oraux (« crie ») et écrits (« l'encre »). Les lieux alternatifs à « l'étude » renvoient en général au monde rural et populaire :

« J'aime mieux faire des paquets de foin que lire ma grammaire, et rôder dans l'étable que traîner dans l'étude. » (VI, p. 178)

Toute la géographie du roman reproduit cette tension dans une série topographique : hésitation entre la « rue » et le « collègue » (p. 157) ; entre la ville d'études (Saint-Etienne, Paris) et Farreyrolles, le lieu d'origine maternelle. C'est qu'elles découlent toutes de la

(10) Jules Vallès, *Correspondance avec Hector Malot*, 2 septembre 1874, in *Œuvres complètes de Jules Vallès*, éd. L. Scheler, Paris, Les Editeurs français réunis, 1968, p. 48.

(11) *Correspondance avec Hector Malot*, 17 juillet 1876, p. 116.

(12) *Correspondance avec Hector Malot*, 23 mai 1876, p. 101 et 17 juillet 1876, p. 116.

différence culturelle entre les parents : la mère, paysanne auvergnate à l'oralité généreuse (son dialecte scandalise son époux), met Jacques en contact avec les paysans et artisans, bien qu'elle souhaite par dessus tout le hisser hors de la condition du peuple ; bachelier pauvre, le père est un homme du livre, il lègue à son fils des modèles d'éducation aux modèles gréco-romains tirés de sa culture scolaire.

L'ironie du narrateur adulte s'exerce contre les deux parents et leurs visées éducatives. Le personnage du père incarne l'emprise littératiennne sur Jacques, attiré quant à lui par l'oralité heureuse de la rue ou du village de Farreyrolles. Une contrainte physique, ici, ramène à l'ordre de l'écrit :

« Mon père m'a souvent cogné la tête contre l'angle, quand je *regardais* le *ciel* par la fenêtre au lieu de *regarder dans les livres*. » (XVII, p. 274, je souligne).

Pour échapper aux livres scolaires imposés, Jacques se plonge en cachette et avec délices dans *Robinson Crusoé* (XI, pp. 211-214) : l'enfant est ainsi pris tout entier dans le monde de l'écrit. La lecture clandestine, soudain libération et extension de soi, fait pièce au travail scolaire. L'intertexte de Defoe fait clairement allusion à la situation de Jacques. Opposant le bagage littéracien de Robinson à l'oralité de Vendredi, le roman qui émerveille tant Jacques le renvoie à sa tâche d'excellence scolaire : celui de la lente conquête de l'écrit (listes de vivres, calendrier, etc.) qu'opère le héros dans univers vierge jusque là de tout ordre graphique (l'île déserte).

Oralités

Lors du « voyage au pays » (chap. XIV) chez son oncle prêtre, l'enfant goûte aux joies de la vie au grand air. Dès lors, et contre le vœu de sa mère, il désire se faire paysan ou artisan, comme ses oncles, pour échapper à l'école (p. 233) :

« Je me plais mieux avec les laboureurs et les savetiers qu'avec les agrégés. » (p. 246)

« Ah ! vivent les charcutiers, nom d'une pipe !
Et les cordonniers aussi ! vivent les épiciers et les bouviers !
Vivent les nègres !...

Moi, plutôt que d'être professeur, je ferai tout, tout, tout !... » (p. 249)

Lors d'un précédent séjour à Farreyrolles, Jacques est contraint par sa mère à se plonger dans la grammaire plutôt que de tenir compagnie aux villageois (VI, p. 178). Ceux-ci sont décrits comme immergés dans une oralité heureuse, tantôt patoise, tantôt verte, ainsi des charcutiers : « Leur conversation est poivrée comme le reste. » (p. 188). Des comparaisons avec des êtres pré-verbaux ou a-verbaux (bébé ou animal) thématisent fortement leur parole :

« Ils rient comme de gros bébés ; quand ils éclatent, ils renâclent comme des ânes, ou beuglent comme des bœufs. » (pp. 176-177).

Les villageois, quant à eux, perçoivent l'« animal de luxe » qu'est Jacques, étudiant dispensé du travail manuel, comme un « singe » (p. 177). Jacques, comme le décrit le proviseur du collège est « un pauvre petit malheureux qu'on habille comme un singe, qu'on bat comme un tapis, pas bête, bon cœur. » (p. 270). L'entrée dans le règne de l'écrit se fait par une imitation soupçonnée de n'être que mécanique, celle du singe savant. L'imitation automatique des modèles que signale le statut simiesque renvoie à un autre motif présent chez Vallès, celui du psittacisme (p. 331). Dès lors que l'apprentissage se fait dans les livres, il est assimilé à la reproduction, à la répétition, à l'efface-

ment du sujet⁽¹³⁾. Ce moment ambigu de la prouesse savante comme espoir d'ascension sociale a été notamment mis en scène dans *Le Rouge et le Noir* (1830), lorsque Julien, pour être aimé, récite sa théologie latine devant la famille de Mathilde de la Mole⁽¹⁴⁾.

Ces scènes portent une critique à peine déguisée de ce que l'on nommerait de nos jours le « scriptocentrisme » de l'école⁽¹⁵⁾, soit la promotion de l'écrit au rang de forme privilégiée de savoir et d'expression de la pensée, dévaluant du même coup les modalités de la parole quotidienne. Lorsque l'enfant passe de l'oralité familiale à l'univers de l'enseignement normé par l'écrit, c'est son univers culturel entier qui bascule vers de nouvelles perceptions de sa propre langue. En valorisant l'oralité de rue, Vallès tord le bâton dans l'autre sens et remet en question les coutumes pédagogiques de son temps.

Langage et vêtement

Tant les vêtements d'apparat que le langage scolaire sont fortement thématés dans *L'Enfant*, comme des systèmes de signes aliénants, au sein desquels règne la répétition passive, la contrainte indiscutable. On parlera même, avec Roger Bellet, de « panvestimentalisme » dans les romans de Vallès, d'un primat de l'imaginaire social du vêtement⁽¹⁶⁾. L'habit est la première prison de l'enfant, toujours enveloppé par sa mère dans des tissus serrés, complices des contraintes scolaires, entravant les gestes joueurs :

« Mais l'étoffe dans laquelle on a taillé mon pantalon se sèche et se racornit, m'écorche et m'ensanglante. [...] »

Tous les jeux de l'enfance me sont interdits. Je ne puis jouer aux barres, sauter, courir, me battre. Je rampe seul, calomnié des uns, plaint des autres, inutile ! Et il m'est donné, au sein même de ma ville natale, à douze ans, de connaître, isolé dans ce pantalon, les douleurs sourdes de l'exil. » (V, p. 166)

Signe social par excellence, c'est par lui que Vallès fait sentir, dans le roman, les décalages de milieux, les malaises d'appartenance. Toujours présenté comme corset ou uniforme, le vêtement force et trahit le ressenti de Jacques, pour le faire entrer dans le monde des normes :

« L'esclavage du collège, le fardeau de la convention écrasaient encore nos épaules maigres sous leurs vestes grasses. »⁽¹⁷⁾

Alors que Jacques doit sans cesse boutonner son gilet et retrousser son pantalon pour avoir l'air d'un « Monsieur », on laisse Pierrouni le petit vacher « se dépoitrailler quand il a chaud, se dépeigner quand il en a envie » (VI, Pléiade, 178). Les polarisations de l'imaginaire romanesque décrites jusqu'ici (rue vs école, oral vs écrit) se déploient encore autour du vêtement (« dépoitraillé » vs serré).

Au chapitre V, déguisé en charbonnier par sa mère pour un bal d'enfants lors du carnaval, Jacques est pris par ses hôtes pour un domestique de maison. Dans l'imaginaire

(13) Les biographes ont souligné le rapport conflictuel de Vallès à l'école, et les traces laissées par les verdicts scolaires dans sa trajectoire (il rate deux fois son baccalauréat en avril et en août 1850). Voir à ce sujet, François Marotin, *Les années de formation de Jules Vallès. Histoire d'une génération (1848-1867)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

(14) Voir J. Meizoz, « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : quand Stendhal réécrit Rousseau », *A contrario*, vol. III, no. 1, 2005, pp. 68-80.

(15) Sur le « scriptocentrisme », voir Jean-Pierre Terrail, *De l'oralité. Essai sur l'égalité des intelligences*, Paris, La Dispute, 2009.

(16) Bellet, *Jules Vallès, journalisme & révolution 1857-1885*, pp. 320-323.

(17) Vallès, *L'Époque*, 19 juillet 1865, cité in Roger Bellet, 1987, p. 321.

vallésien, l'habit est l'équivalent symbolique du langage, car tous deux connotent les différences de statut. Combien d'étudiants pauvres « changeraient de langage s'ils pouvaient changer de chemise » note le journaliste en 1857⁽¹⁸⁾. A plusieurs reprises, Vallès compare le livre à une seconde peau, ou à un vêtement. De même, les métaphores vestimentaires servent souvent à dévaluer l'apparat du grand style : la carcasse vide, les « guenilles de Cicéron » (p. 305)⁽¹⁹⁾. Le col, également, connote la contrainte culturelle : « Le cou pris dans le col en crin du pédantisme. »⁽²⁰⁾ *Mort à crédit* de Céline déploiera la même convergence de l'habit contraignant et du style normatif, tous deux vécus comme un « corset » physique (Meizoz 2001). Dans les récits d'enfance de Vallès comme de Céline, le col incarne la rigidité de la norme linguistique et l'entrave à la libre expression.

Violence symbolique

Elève appliqué, premier prix de thème grec (p. 222), Jacques considère avoir été « une espérance dans le champ de l'avancement paternel » (p. 210), le jouet des ambitions de celui-ci qui n'hésite pas, comme sa femme, à le frapper régulièrement à cet effet. Mais si le thème de l'« enfant battu » (p. 214) sert de trame au roman, comme dans *Mort à crédit*, cet aspect spectaculaire de la contrainte en cache un plus efficace encore, celui de la « violence symbolique » étudiée par Pierre Bourdieu :

« On me fait apprendre à lire dans un livre où il y a écrit en grosses lettres qu'il faut obéir à ses père et mère : ma mère a bien fait de me battre. » (p. 143)

« Je suis un mauvais sujet, après tout ! [...] C'est moi qui ai tort, il a raison de me battre. » (p. 246).

L'économie propre à la violence symbolique tient à ce que le sujet s'inflige à lui-même, en l'absence physique de toute autorité réelle, les normes édictées par celle-ci⁽²¹⁾. Le rapport de pouvoir n'est pas infligé, il est somatisé. Une telle violence s'exerce lorsque le sujet reconnaît le bien fondé de la contrainte pesant sur lui. Là encore le vecteur d'autorité renvoie à l'emprise littéracienne :

« Ma mère apparaît souvent pour me prendre par les oreilles et me calotter. C'est pour mon bien ; aussi, plus elle m'arrache les cheveux, plus elle me donne de taloches, et plus je suis persuadé qu'elle est une bonne mère et que je suis un enfant ingrat. » (p. 147).

La violence symbolique s'exprime dans le corps, elle se trahit, selon Bourdieu « dans des manifestations visibles, comme le rougissement, l'embarras verbal, la maladresse, le tremblement, autant de manières de se soumettre, fût-ce malgré soi et à son corps défendant, au jugement dominant [...] »⁽²²⁾ Combien de scènes où l'intériorisation de la contrainte (« Je suis sans doute un mauvais fils », VII, p. 184), émanant d'une norme écrite, se lit sur le corps de Jacques et les signes qui le trahissent. Ainsi, lorsque sa mère lui fait écrire un billet pour l'anniversaire de son père :

(18) Cité par Bellet, *Jules Vallès, journalisme & révolution 1857-1885*, p. 321.

(19) Bellet, *Jules Vallès, journalisme & révolution 1857-1885*, p. 322.

(20) Vallès, *L'Époque*, 19 juillet 1865, cité dans Bellet, 1987, p. 321.

(21) Pour décrire ce phénomène, Béatrice Didier renvoie à la psychanalyse, et parle de « masochisme » de l'enfant, de « sadisme » de la mère ». N'est-ce que l'affaire de la psychologie de ces personnages ? Décrire cette relation en termes sociologiques, comme je le propose ici, me semble avoir une toute autre portée. Cf. B. Didier, « Préface » à *L'Enfant*, Paris, Gallimard, Folio, 1976.

(22) Pierre Bourdieu, *Méditations pascalienues*, Paris, Seuil, 1997, p. 203.

« D'abord, je gâche trois feuilles de papier à compliments : j'ai beau tirer la langue, et la remuer, et la crispier en faisant mes majuscules, j'éborgne les o, j'emplis d'encre la queue des g, et je fais chaque fois un pâté sur le mot "allégresse". J'en suis pour une série de taloches. Ah ! elle me coûte gros, la fête de mon père ! » (VII, p. 185)

Le narrateur adulte considère avec distance, désormais, les émotions commanditées par la mère, qui forcent l'enfant à une écriture conventionnelle. Les ratures, pâtés et griffures que commet Jacques malgré lui, fonctionnent comme autant d'actes manqués de son corps refusant la discipline. La violence symbolique transparaît par le biais d'une ressource centrale de l'écriture vallésienne : l'ironie. Procédé esthétique à visée éthique, celle-ci repose sur une polyphonie énonciative laissant au lecteur le soin d'identifier lui-même le responsable du propos : lorsque Jacques enfant reprend à son compte le propos de l'adulte à son égard (« C'est moi qui ai tort »), l'effet de distanciation ironique est maximal⁽²³⁾.

La stratégie narrative de *L'Enfant*, celle d'un narrateur adulte (je-narrant) ironisant sur sa naïveté d'enfant (je-narré), invite donc le lecteur à juger de manière critique l'acquiescement de l'enfant au « livre » parental. La violence symbolique constitue, pour parler comme Weber, un mode de domination des plus efficace et invisible, contre lequel la résistance n'est possible que par une conversion mentale radicale. Jacques Vingtras adulte, quand il prend la plume pour raconter ses misères d'enfant battu, a opéré cette révolution en lui, et recourt à une technique narrative polyphonique à même de faire apparaître ces mécanismes⁽²⁴⁾.

Victimes du Livre

La critique des modèles de l'écrit scolaire et l'émergence d'une réflexion sur le style sont à mettre en relation avec l'une des idées phares de Vallès dans ses articles de critique sociale, il s'agit des « Victimes du Livre », titre de son article du *Figaro* (9 octobre 1862) intégré ensuite au recueil *Les Réfractaires* (1866) :

« Pas une de nos émotions n'est franche.

Joies, douleurs, amours, vengeances, nos sanglots, nos rires, les passions, les crimes ; tout est copié, tout !

Le *Livre* est là. »⁽²⁵⁾

Homme de livres et de plume s'il en est, Vallès nourrit une ambivalence très forte à l'égard de l'imprimé en général, notamment de la forme « livre » et sa monumentalité. Il lui préfère l'article de presse, en prise sur le présent et sur l'action, contre les effets du livre, qui fixent et sacralisent. Par ces attaques, Vallès vise avant tout le livre « classique », c'est-à-dire celui qu'on érige en modèle dans les classes. Il lui fait porter la responsabilité du dressage scolaire de sa jeunesse et d'un surmoi culturel douloureux, qui éteint les justes questions des étudiants⁽²⁶⁾. Le poids léthal des « Anciens » et la recherche d'un langage affranchi de leurs cadres est une topique romantique (Hugo, Stendhal) que Vallès prolonge dans la métaphore de l'encre (équivalente au « sang »), liquide à la fois nourricier et nocif dont s'abreuve l'écrivain.

(23) Voir Migozzi 2005 et Lejeune 1980.

(24) Jacques Migozzi, « L'ironie dans *L'Enfant* : la polyphonie comme stratégie d'écriture », in Pierre Pillu (dir.), *Lectures de L'Enfant de Jules Vallès*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 63-76.

(25) Vallès, « Les Victimes du Livre », in *Les Réfractaires*, in *Œuvres I*, p. 230.

(26) Baudelaire, Champfleury, Les Goncourt, Rimbaud et les Zutistes ont également remis en question l'emprise des modèles classiques. C'était également un thème courant de brochures libertaires que Vallès a semble-t-il consultées, ainsi celle de Bonaventure Soulas dont *Le Figaro* fit la publicité : *À bas les cuistres*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, cité par R. Bellet, 1987, p. 300.

D'un côté donc, le livre fait écran, il interpose des références culturelles anciennes entre le lecteur et sa situation présente :

« On lit son chemin au lieu de le faire. »⁽²⁷⁾

Un modèle régisseur de l'action s'impose par le vecteur des imprimés, qui prend le pas sur la volonté individuelle. Organe « coordinateur » de la société, selon le mot de Lanson, le livre contribue à harmoniser les perceptions et les valeurs partagées. Vallès ne nie pas son rôle culturel, mais en craint les excès mystificateurs. Dans certains articles, en réaction à la violence symbolique exercée parfois à l'aide des livres, l'écrivain n'hésite pas à appeler de ses vœux l'incendie des bibliothèques et des musées...⁽²⁸⁾

De l'autre côté, pourtant, il y a les livres libérateurs, le *Robinson* et autres lectures clandestines, arrachées au temps scolaire (almanachs, aventures illustrées, bibliothèque bleue). On ne lutte contre le Livre que par d'autres livres : Vallès se sait captif historique du dispositif littéracien.

La résistance à la « tyrannie comique »⁽²⁹⁾ de l'imprimé ouvre aussi à une critique du langage littéraire. Opposé au purisme, Vallès réfute l'absolu du beau langage, dont les classiques seraient les modèles. Il conteste l'emprise de la rhétorique telle qu'enseignée dans les classes, principalement à travers ses deux bêtes noires, grands fournisseurs de modèles latins, le *Gradus ad Parnassum* et le *Selectae e profanis scriptoribus historiae*⁽³⁰⁾. Derrière l'inculcation de formes de langue, l'écrivain désigne une politique de l'éducation qui préfère le dressage à l'autonomie. Dans les milieux libertaires et progressistes de l'époque, on appelle de ses vœux une émancipation généralisée du peuple. L'écrivain n'aura de cesse d'ironiser et de tourner en ridicule la sacralité de ces grands modèles qu'il maîtrise.

Modèles littéraires : emprise des Anciens

Au collège, sévèrement chapitré par son père, Jacques s'avère un élève de qualité, féru de grec et de latin. Nombreux sont les épisodes où la maîtrise de l'écriture occupe une place de choix. Mais celle-ci n'a lieu que par le biais de modèles à imiter, ou plutôt, dans l'imaginaire vallésien, à *ingérer*, littéralement et dans tous les sens :

« Pour arriver à cela, quelles heures ennuyeuses j'ai passées !

Ce *Gradus ad Parnassum* où je cherche les épithètes de qualité, et les brèves et les longues, ce sale bouquin me fait horreur !

Mon *Alexandre* a les coins mangés ; c'est moi qui les ai mordus de rage et j'ai de son cuir dans l'estomac.

Tout ce latin, tout ce grec, me paraît baroque et barbare ; je m'en bourre, je l'avale comme de la boue.

Je ne cause pas, je ne bavarde plus ; » (XVI, p. 269)

« Il faut dire que je mange toujours du papier et que je bois toujours de l'encre, je ne peux m'en empêcher. » (p. 247)

La créativité orale, admirée à Farreyrolles (franc parler, images, etc.) ne règne pas dans cet univers scolaire. *L'Enfant* narre cependant la progressive émancipation de ces

(27) Vallès, « Les Victimes du Livre », in *Les Réfractaires*, in *Œuvres I*, p. 234.

(28) *Le Nain jaune*, 24 février 1867, cité dans R. Bellet, 1987, p. 273.

(29) Vallès, « Les Victimes du Livre », in *Les Réfractaires*, in *Œuvres I*, p. 230.

(30) Sur les « victimes du Livre » en général et sur la formation livresque de Vallès, voir R. Bellet, *Jules Vallès...* pp. 171-177.

modèles. Au cours de l'apprentissage, en effet, s'affirment en Jacques des souvenirs et des émotions intimes, bientôt en discordance avec les modèles d'expression appris :

« On nous donne quelquefois un paysage à traiter en *narration*. J'y mets mes souvenirs.

“Vous avez fait de mauvais devoirs cette semaine” me dit le professeur, qui n'y retrouve ni du Virgile ni de l'Horace, si ce sont des vers ; ni des guenilles de Cicéron, si c'est du latin ; ni du Thomas ni du Marmontel, si c'est du français.

Mais je vais arriver à être le dernier, un de ces matins !

Je me sens grandir, j'oublie les *anciens*. Je songe plus à ce que je deviendrai qu'à ce qu'est devenu tel empereur romain. Ma *facilité*, mon imagination s'évanouissent, meurent, sont mortes !!! (Bossuet, *Oraisons funèbres*). » (p. 305)

Double mouvement : le narrateur ironique atteste d'une part de sa maîtrise de la période oratoire (Bossuet) ; de l'autre, il rejette cette imitation comme une « facilité » désormais reléguée aux oubliettes. Le projet futur (« Je songe plus à ce que je deviendrai [...] ») l'emporte alors sur le poids du passé (« j'oublie les *anciens* »).

Le narrateur assimile l'écriture scolaire à une opération de vol ou de recyclage, et fait donc d'une opération intellectuelle valorisée un acte trivial. Ce procédé burlesque traverse toutes des scènes de rédaction du roman :

« On nous a donné l'autre jour comme sujet, — “Thémistocle haranguant les Grecs”. — Je n'ai rien trouvé, rien, rien ! [...] Je cherche aux adverbes, et aux adjectifs du *Gradus*, et je ne fais que copier ce que je trouve dans l'*Alexandre*. » (p. 319).

« Pour la *narration française*, je réussis aussi par le retapage et le ressemelage, par le mensonge et le vol. » (p. 321).

Au fil des expériences d'écriture, dans *L'Enfant*, la hiérarchie de qualité se renverse (« je vais arriver à être le dernier »). Un rejet physique des modèles a lieu au profit d'une manière singulière, une voix propre pour l'instant minorisée mais potentiellement détentrice de lucidité critique :

« Je mets du mien dans mes devoirs.

“Il ne faut pas mettre du *vôtre*, je vous dis : il faut imiter les *anciens*.” » (p. 336)

Le Bachelier retrace les étapes ultérieures de cette aventure de l'écriture. Jacques, désormais adulte, travaille comme grammairien pour un éditeur, payé « un centime la ligne »⁽³¹⁾. Pour augmenter son salaire, il invente tout bonnement des citations auxquelles il accole ensuite les noms de Bossuet ou Massillon. Sa condition, comme celle de son père, l'oblige à « vendre à heure fixe du latin et du grec » (p. 668). Engagé dans une usine pour y rédiger la correspondance, Jacques peine à concilier ses modèles latins et le style commercial. D'où des scènes burlesques comme celle-ci :

« Un pâté ! Je l'éponge avec un doigt que j'essuie à mes cheveux.

Mais j'ai encore fait tomber de l'encre par ici ! Je me sers de ma langue, cette fois.

Continuons :

De celles auxquelles je ne puis faire droit, qu'à des conditions, qu'il serait impossible que vous acceptassiez, et que, pour cette raison, il serait inutile que je vous propose.

QUE DE QUE !

(31) Vallès, *Le Bachelier*, in *Œuvres II*, p. 645. Je cite désormais cette édition dans le corps du texte.

J'ai chaud ! J'écris debout, en tirant la langue, au milieu des lettres que j'ai peur de brouiller et que ma respiration soulève. Je m'arrange pour mettre mon nez dans ma poitrine, afin que les papiers ne s'envolent pas.

Que je vous proposasse... » (pp. 677-678)

Dans *L'Enfant* comme dans *Le Bachelier*, Jacques entretient un rapport malhabile et malheureux aux outils d'écriture : pâtés sur la page, papier percé par la plume, feuilles en bataille, etc. Je lis ces motifs comme une critique de l'art de *mettre des formes*, ainsi que du dressage corporel que suppose celui-ci. L'ironie de Jacques à l'égard du jeune homme qu'il était s'exerce ici par le biais d'une critique du style. L'application au style noble fait de l'acte d'écrire une épreuve physique (taches, geste de tirer la langue, etc.), une contrainte corporelle touchant au ridicule. La stéréotypie syntaxique (« il serait impossible que » ; « il serait inutile que »), l'impersonnalité énonciative, la répétition des subjonctifs imparfaits jusqu'à la reprise en refrain de la forme verbale « proposasse » y contribuent. S'y ajoute l'auto-évaluation scolaire que l'épistolier s'adresse à lui-même, dans une formule qui évoque la plaisanterie de potache (très courante chez Vallès) : « QUE DE QUE ! ». Temps verbal raréfié, le subjonctif imparfait est de plus en plus perçu par nombre d'écrivains de la III^e République comme une survivance purement scolaire de formes désuètes à l'oral. Vallès en fait très tôt des usages comiques, bien avant Queneau ou Céline. Il emprunte pour cela à une tradition burlesque ancienne (Sorel, Molière) et aux ressources du comique de dégradation⁽³²⁾ : dans l'humour exercé au dépens des puissants et de leurs formes (la langue classique scolaire, ici), on entend la raillerie incrédule des dominés. Reprenant la veine de la critique du pédantisme, Vallès suscite ainsi une sorte de catharsis comique : quiconque a vu Jacques se débattre dans ces langages trop étroits en est aussitôt libéré par un grand éclat de rire.

Mais revenons à *L'Enfant* : on l'a dit, l'écolier Jacques voit peu à peu ses modèles de langue vaciller au contact d'un vécu différent du monde scolaire :

« J'ai touché la vie de mes doigts pleins d'encre. » (p. 271)

Non sans inconfort, car le début de son malaise face à l'univers paternel coïncide avec l'émergence d'une voix propre. Affleurant dans diverses scènes de *L'Enfant*, elle figure la voix peu à peu libérée de Jacques :

« J'ai commencé par avoir de bonnes places en discours français, mais je dégringole vite.

De second, je tombe à dixième, à quinzième !

Ayant à parler de paysans qui, pour fêter leur roi, trinquent ensemble, j'avais dit une fois :

Et tous réunis, ils burent ensemble un BON verre de vin.

“UN BON ! — Ce garçon-là n'a rien de fleuri, rien, rien ; je ne serais pas étonné qu'il fût méchant. UN BON ! quand notre langue est si fertile en tours heureux, pour exprimer l'opération accomplie par ceux qui portent à leurs lèvres le jus de Bacchus, le nectar des dieux ! [...]”

C'est que ça me vient comme cela à moi ! Nous parlons comme cela à la maison ; — on parle comme cela dans celles où j'allais. — Nous fréquentions du monde si pauvre !

Je me rejette sur le vers latin et le vers latin me réussit. » (p. 344)

L'école s'oppose ici à une écriture inspirée des formes de l'oral ordinaire, et apparaît comme une institution qui contrecarre le désir d'expression (« C'est que ça me vient

(32) Le terme est de Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 2002.

comme cela à moi ! »). Elle pénalise les expressions communes (au sens de partageables par le plus grand nombre) au profit de formules distinctives, empruntées à la langue littéraire et à la mythologie (« nectar »). Vallès présente la découverte de sa langue (« je mets du mien ») par l'enfant comme une représentation de son propre combat d'écrivain conscient de la « fabrique de la langue »⁽³³⁾ : la poétique de l'écrivain consiste à imposer une écriture plébéenne, articulant sans les exclure les modèles rhétoriques et les voix de la rue, les procédés et l'expressivité, le technique et le pathétique. Ainsi, Vallès recourt-il régulièrement au terme fétiche de « rue » pour désigner une vie sociale distincte des cercles du pouvoir : il intitule une série d'articles « La rue à Londres » (1876), fonde le journal *La Rue* (1869, relancé en 1879) et, à publication en volume de *L'Enfant*, Vallès adopte le pseudonyme de « Jean La Rue ».

Transposée dans une autre situation, la tension que décrit Vallès entre la langue commune et les modèles littéraires relève du même débat que celui suscité par l'art d'un autre « communard », Gustave Courbet, à propos du « réalisme » pictural. Le peintre d'*Un enterrement à Ornans* (1850) rejette lui aussi le recours obligé aux iconographies antiques et chrétiennes, ainsi qu'aux codes formels de la grande peinture. Il s'en moque ouvertement en représentant, dans une scène de genre, des personnages populaires (de sa ville natale) et en recourant à des langages picturaux dénués de légitimité (ainsi des codes burlesques de la caricature), ce qui a suscité un retentissant scandale critique⁽³⁴⁾. A un jeune peintre qui lui soumettait un croquis de tête de Christ, Courbet aurait répondu : « Vous ne pourriez pas plutôt faire le portrait de votre papa ? »⁽³⁵⁾. Courbet comme Vallès sont des lecteurs passionnés de Pierre-Joseph Proudhon, lui-même issu d'un milieu populaire, et notamment de son journal *La Voix du peuple* : le penseur y martèle l'idée selon laquelle le peuple a des vertus et une spontanéité que l'instruction officielle, régie par la bourgeoisie, tend à dénaturer. Contrairement à la vulgate républicaine modérée et à la pensée conservatrice, Proudhon, et Vallès à sa suite, ne voient pas en l'école un vrai garant d'émancipation. Dans *De la capacité politique des classes ouvrières* (1863), Proudhon développe également l'idée d'une autonomie et d'une créativité propre des travailleurs, même dénués d'instruction, qui n'aurait rien à envier aux formes et normes défendues par la bourgeoisie :

« Comment la plèbe travailleuse, suivant pour la première fois une idée à elle et faisant à sa tête, déjoue leurs [du Gouvernement] calculs »⁽³⁶⁾.

On s'accorde depuis la boutade de Roland Barthes, à dire que la littérature, c'est d'abord *ce qui s'enseigne sous ce nom*. Cette définition déceptive, par la seule institution qui la transmet, rappelle l'arbitraire historique et social du canon scolaire. Or le narrateur de *L'Enfant* dénonce sans cesse le tour de force qu'il représente et, à travers lui, les modèles normatifs de reproduction des savoirs⁽³⁷⁾.

(33) Sur le combat des écrivains, depuis Hugo et Flaubert, avec la langue normative pour imposer une langue littéraire personnelle, voir Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Seuil, Points, 2006 et Gilles Philippe & Julien Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

(34) Voir le catalogue *Courbet et la Commune*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2000.

(35) Anecdote citée dans L. Puech, « Introduction » à *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1864), in *Œuvres complètes de Pierre-Joseph Proudhon*, éd. C. Bouglé et H. Moysset, Paris, Marcel Rivière & Cie, 1939, p. 19.

(36) *De la capacité politique des classes ouvrières*, in *Œuvres complètes de Pierre-Joseph Proudhon*, éd. C. Bouglé et H. Moysset, Paris, Marcel Rivière, 1924, p. 56.

(37) Il faudrait lier les propos de Vallès sur l'école aux premières pédagogies horizontales du XIX^e siècle, liées au projet d'« émancipation » ouvrière, et faisant voir la similitude entre le modèle pédagogique et le modèle social. L'œuvre de Joseph Jacotot (1770-1840), notamment, a été décrite par Jacques Rancière, dans *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

Inventer une voix

Jacques admire le franc-parler et le « langage hardi » (p. 283) qu'il surprend dans la rue⁽³⁸⁾. Dans son roman « à la sauce verte »⁽³⁹⁾, Vallès met en scène la polyphonie sociale qui dément l'unicité factice de la langue réduite à sa grammaire. Il l'aborde par exemple à partir d'une des grandes tensions culturelles de la France depuis 1789, celle de l'écart entre le français national scolaire, diffusé par l'état et l'école, et le « patois » que parle une bonne partie de la population. Cette contradiction culturelle, le romancier la met en scène très concrètement chez les parents de Jacques :

« La soirée de la bourrée lui a complètement tourné la tête, elle s'est grisée avec son succès ; restant dans la veine trouvée, s'entêtant à suivre ce filon, elle parle *charabia* tout le temps, elle appelle les gens *mouchu* et *monchieu*.

Mon père à la fin lui interdit formellement l'auvergnat.

Elle répond avec amertume :

“Ah ! c'est bien la peine d'avoir reçu de l'éducation pour être jaloux d'une femme qui n'a pour elle que son *esprit naturel* ! Mon pauvre ami, avec ta latinasserie et ta grécaillerie, tu en es réduit à défendre à ta femme, qui est de la campagne, de *t'éclipser* !”

Les querelles s'enveniment.

“Tu sais, Antoine, je t'ai fait assez de sacrifices, n'en demande pas trop ! Tu as voulu que je ne dise plus *estature*, je l'ai fait. Tu as voulu que je ne dise plus *ormoire*, je ne l'ai plus dit, mais ne me pousse pas à bout, vois-tu, ou je recommence.” » (p. 309)

Le plurilinguisme social signalé par les italiques restitue aussi bien la voix de la mère (« *mouchu* ») que la perception du dialecte par son époux (« *charabia* »). Comment ne pas entendre aussi dans ces propos, démystifiant le savoir du père bachelier, un réquisitoire du romancier contre l'inadéquation des modèles scolaires (« latinasserie ») aux expériences des gens ordinaires ? Jacques d'ailleurs, dans cette scène, se fait un instant complice de sa mère, s'adressant à son père en auvergnat pour le fâcher (p. 310). Mais cette complicité d'un instant est renversée par la sévère condamnation du personnage de la mère, dans l'ensemble du roman. Dans *Le Bachelier*, Jacques se dira pris encore « entre le dictionnaire latin-français de mon père et l'éducation paysanne de ma mère ! »⁽⁴⁰⁾.

Comme la plupart des journalistes du Second Empire, Vallès, formé à la rhétorique classique, recourt à ces techniques tout en luttant pour une déprise de ses modèles et l'invention d'une nouvelle langue écrite fidèle aux voix de la « rue ». L'attention de l'écrivain aux façons ordinaires de parler prend dans ce contexte valeur de plaidoyer républicain. « Rédacteur en chef : la foule » tel fut le slogan de Vallès au lancement de ses divers journaux⁽⁴¹⁾. C'est dans le journal mondain *Le Figaro*, que Vallès rompt une lance en faveur d'une écriture calquée moins sur les arts oratoires que sur les expériences particulières :

« Je désirerais, pour collaborateurs, non pas des hommes qui font métier d'écrire, mais des gens qui ont bizarrement vécu, et qui raconteraient courageusement leurs aventures, plébéiens écrasés, gentilshommes ruinés [...] »⁽⁴²⁾.

(38) L'admiration pour les « francs-parleurs » est au cœur du recueil *Les Réfractaires* (1866).

(39) Jules Vallès, *Correspondance avec Hector Malot*, septembre 1874, cité dans *Œuvres II*, éd. R. Bellet, 1990, p. 1498.

(40) Jules Vallès, *Le Bachelier*, p. 545 et p. 596.

(41) Corinne Saminadayar-Perrin, *Les discours du journal : rhétorique et médias au XIXe siècle (1836-1885)*, p. 246.

(42) Jules Vallès, « Lettre à Alphonse Duchesne », *Le Figaro*, 13 novembre 1864, cité par Corinne Saminadayar-Perrin, *Les discours du journal : rhétorique et médias au XIXe siècle (1836-1885)*, Publ. de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 247.

L'intense travail stylistique et typographique dont témoigne la trilogie romanesque donne une réponse formelle très complexe à cette exigence⁽⁴³⁾. Les procédés d'oralisation, abondants chez Vallès, ont été mis en évidence par divers travaux⁽⁴⁴⁾. Mon propos se limite à interpréter certains de ces choix d'écriture.

Un paradoxe du support, également identifié chez Rousseau (Meizoz 2009), gouverne l'entreprise romanesque de Vallès : pour dénoncer l'emprise du « livre » et d'une tradition écrite savante sur les individus, l'écrivain lui-même doit recourir à ce médium et ses techniques, puis les faire oublier comme tels...⁽⁴⁵⁾ L'abondance des procédés d'oralisation, en vue d'effets vocaux, sert ce but. Dans le même sens, s'y ajoute une caractérisation très détaillée du ton et de l'*ethos* de l'enfant :

« Je suis gai de nature ; j'aime à rire et j'ai la rate qui va en éclater quelquefois ! Quand je peux échapper aux pensums, éviter le séquestre, être loin du pion ou du professeur, je saute comme un gros chien, j'ai des gaietés de nègre.

Etre nègre !

Oh ! comme j'ai désiré longtemps être nègre ! [...]

Zizi, bamboula ! Dansez, Canada ! » (XV, p. 246)

Le retour aux figures animales et le désir, analogue à celui de Rimbaud, de se faire « nègre », à savoir de tourner le dos à toute la culture occidentale, font figure de geste critique. Au chapitre des « Vacances », Jacques compare une bagarre au collège (« Ç'a été toute une affaire !... », VI, p. 179) avec la liberté des jeux du même type à la campagne. Là encore l'opposition de l'oral à l'écrit recouvre celle qui règne entre campagne et collège :

« Ce n'est pas comme ça à Farreyrolles.

Je me suis battu avec le petit porcher l'autre jour, nous nous sommes roulés dans les champs, arraché les cheveux, cognés, recognés, il m'a poché un œil, je lui ai engourdi une oreille, nous nous sommes relevés, pour nous retomber encore dessus !

Et après ?

Après ! — nous avons rentré nos tignasses, lui, sous son chapeau, moi sous ma casquette, et on nous a fait nous toper dans la main. — On en a ri tout le soir devant le chaudron entre le bénévolisme et les grâces, et au lieu de me cacher de mon oncle, je lui ai montré que j'avais du sang à mon mouchoir. » (VI, p. 180)

Le récit s'affirme constamment dialogique par les langages et les voix qu'il intègre. Exclamatif et pathétique, le style de Vallès affectionne les tours de force verbaux : la

(43) Le paradoxe a été tôt relevé par la critique. Antoine Albalat, dès 1896, décrit le style de Vallès simultanément comme un produit de l'école et une libération de ses modèles : « Cette insouciance de la rhétorique et du métier constitue sa force. [...] A examiner ce style de plus près, n'en déplaise à l'ombre du farouche réfractaire, on y devine le latin, que Vallès a toujours su, bien qu'il l'ait détesté [...]. [...] Il faut relire *L'Enfant et Le Bachelier* si l'on veut sortir des langues rhétoriciennes et banales qui empêchent tant d'auteurs d'avoir un style. » (*L'art d'écrire*, Paris, Havard, 1896, cité par C. Saminadayar, *Jules Vallès, L'Enfant*, Gallimard, 2000, pp. 182-183).

(44) Voir par exemple Philippe Lejeune (1980) ; Pierre Pillu (dir.), *Lectures de L'Enfant de Jules Vallès*, 1991 ; Corinne Saminadayar (2000).

(45) Ce paradoxe du support écrit pèse sur la destination sociale du texte révolutionnaire. Vallès le thématise abondamment dans le troisième volet de sa trilogie, *L'Insurgé*, lorsque les succès de publication de Jacques lui apparaissent dévoyés par une lecture déréalisée et une réception bourgeoise : « J'ai plutôt honte de moi, par moments, quand c'est seulement le styliste que la critique signale et louange, quand on ne démasque pas l'arme cachée sous les dentelles noires de ma phrase comme l'épée d'Achille à Scyros. J'ai peur de paraître lâche à ceux qui m'ont entendu, dans les cénacles à gueux, promettre que, le jour où j'échapperai à la saleté de la misère et à l'obscurité de la nuit, je sauterais à la gorge de l'ennemi. C'est cet ennemi-là qui m'encense aujourd'hui », (*L'Insurgé, in Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, chap. VI, p. 907). Tout au long du récit, le bachelier Jacques accorde une attention intense à la parole plébéienne pour en nourrir son écriture.

langue entre en scène, l'énonciation y prend le pas sur l'énoncé, la diction et l'émotion du locuteur priment le contenu de son propos.

Pour donner l'illusion de la présence, Vallès, aux côtés de la narration rétrospective, recourt également au récit simultané. Le récit simule une sorte de journal des événements par dates et heures. Divers procédés formels comme l'abondance des points d'exclamation, le fragmentaire, le découpage paragraphique nerveux (issu des méthodes de la presse), les points de suspension (Céline y sera attentif), thématisent abondamment l'oralité :

« Voilà le cabaret !

On entend des bouteilles qui se brisent, des cris de douleur ; "A moi, à moi !" comme un sanglot.

C'est Bugnon *le Velu* qui crie ! » (VI, p. 181)

Le style oralisé possède un effet pragmatique : il donne l'impression au lecteur qu'un homme lui parle face à face : « Ça m'ennuie que l'on ait pris une bonne ! » (XVIII, p. 297). Vallès oppose l'interférence constante des langages sociaux à une langue française standardisée par la tradition savante. Il suscite le choc constant du noble et du familier, du français et du patois, des tournures classiques et de l'oral des rues. Songeons à une tournure comme celle-ci, proférée par le narrateur du *Bachelier* :

« Il me demande si je voudrais pistonner le môme. »⁽⁴⁶⁾

Une telle dislocation syntaxique, empruntée à une formulation orale, fait partie des procédés qui ont attiré sur l'auteur les foudres de la critique. On croirait une phrase de Céline, mais bien avant la « révolution » oralisée attribuée à cet auteur... Le style oralisé exclamatif, s'il constitue bien une virtuosité formelle, n'est pas sans effets sémantiques : alors que les codes de l'écrit renvoient au monde du livre, l'oral réintroduit le corps et tout l'inconvenant physiologique. La plupart des scènes burlesques du roman présentent un retour inattendu et involontaire du corps : cris, vomissements, pets, maladroites, odeurs diverses, etc. Le retour de l'oral dans le récit vallésien s'assimile à un retour du refoulé social de l'époque : les dialectes, la sexualité, l'enfance, le peuple.

La parole comme arme : posture de Vallès

Les procédés d'oralité narrative forment un *ethos* de franc-parler et d'audacieuse expressivité verbale. Ils créent une scène de parole singulière où s'affirme la « posture » littéraire de Jules Vallès. Celle-ci se manifeste dans la figure de l'énonciateur romanesque (présenté comme un « ouvrier » dans « l'atelier des guerres sociales »⁽⁴⁷⁾) ainsi que dans l'auto-portrait de l'écrivain (« Je suis un plébéen » ou « Nous restons des plébéens »⁽⁴⁸⁾).

Par la bande, dans un récit de formation apparemment anodin — on a rappelé combien, proscrit, Vallès écrivait sous contrainte — le politique fait retour, au sens d'une « méésentente » institutionnalisée, où sont mises en présence conflictuelle la diversité des voix sociales⁽⁴⁹⁾. L'écriture polyphonique de Vallès constitue le geste par excel-

(46) Jules Vallès, *Le Bachelier*, p. 202.

(47) Jules Vallès, *L'Insurgé*, XXXV, p. 1087.

(48) La première formule apparaît dans *Le Présent* (1857) et la seconde dans *Le Peuple* (1869), cité ici par R. Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution*, 1987, p. 142.

(49) Nous prenons ici le terme politique au sens de la philosophie politique, notamment chez J. Rancière, qui oppose la « police » au sens de gestion autoritaire des différentes valeurs, à la « politique » comme partage démocratique des voix. Voir son livre *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 216. Voir aussi Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Presses de l'université de Vincennes, 2003.

lence de redistribution de la parole entre les puissants et ceux que Jacques Rancière nomme les « sans-part ». Elle rejoint alors la question de la prise de parole ouvrière reléguée, à ce moment, par le statut clos de la Littérature :

« La littérature, dans son opposition au régime hiérarchique des Belles-Lettres, se construit sur un régime de parole sans scène légitime. Mais elle y construit sa propre légitimité ce qui, au XIX^e détermine la condamnation ou la relégation de la “littérature des ouvriers” — comme appropriation sauvage de la littérarité par ceux dont ce n’est “pas l’affaire” que d’écrire. »⁽⁵⁰⁾

En effet, la fascination de Vallès pour la parole de « rue », si elle peut s’alimenter à la nostalgie des oralités heureuses, s’explique encore par une visée commune aux écrivains combattants : celle de faire de la prise de parole une arme politique.

Ce sera d’ailleurs tout l’effort du dernier tome de la trilogie, *L’Insurgé* (1885) : ce qui fait événement, dans ce roman de la Commune, ce sont les discours des orateurs révolutionnaires adressés à la foule. De nombreuses scènes du roman posent la question du langage que les révolutionnaires doivent parler à celui-ci. Transfuge de classe, passé des « blouses » (des travailleurs) aux « redingotes » (des étudiants et lettrés), Vingtras vit douloureusement le clivage des deux mondes : il mesure le problème de représentation politique que pose le fossé entre le discours des leaders et les attentes de la foule.

« Une fois encore, cependant, j’ai eu un revenez-y d’orgueil, à la sortie d’une réunion où, l’un après l’autre, le glorieux et moi, nous avons parlé à la foule. J’entendis un de ceux du comité dire, en me désignant : « Ça saura se faire écouter de la canaille... »⁽⁵¹⁾

Lors des premiers combats de la Commune, Vingtras et ses camarades sont sommés de « servir d’interprètes à la pensée commune » (p. 1017) : « Il fallait prêter au peuple un langage à la fois simple et large. » (p. 1017). Et dans l’ivresse de la déclaration de la Commune, le 26 mars, la fusion s’effectue :

« Il me semble que ce n’est plus moi, ce cœur qu’ont écorché tant de laides blessures, et que c’est l’âme même de la foule qui maintenant emplît et gonfle ma poitrine. » (p. 1032)

En souvenir de ses années de collège, Vingtras note avec un plaisir non dissimulé que c’est un cordonnier, Rouiller, qui dirige l’Instruction publique :

« Dans son sac d’orateur il a de la fantaisie et du solide, de même qu’il porte, dans sa “toilette” de serge, des mules de marquise et des socques de maçon. 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 soulaïson comme les autres ! » (p. 1036).

Et le narrateur de commenter :

« [...] cet orateur de mastroquet a l’intelligence plus nette, l’esprit plus haut, que les savants au teint jaune, à l’allure vénérable, que j’ai vus pâlir sur les vieux livres [...] » (p. 1038)

(50) Jacques Rancière, « Les hommes comme animaux littéraires » (1999), *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretien*, Paris, Amsterdam, 2009, pp. 143-144.

(51) Vallès, *L’Insurgé, Œuvres II*, pp. 941-942.

Grêlier, responsable du Ministère de l'Intérieur, travaille comme garçon de lavoir et « fusille l'orthographe » :

« Il signe des ordres pavés de barbarismes, mais pavés aussi d'intentions révolutionnaires, et il a organisé, depuis qu'il est là, une insurrection terrible contre la grammaire. » (p. 1033)

Roman de l'efficace langagier, *L'Insurgé* témoigne d'une véritable pensée linguistique et pragmatique des discours oraux, testant l'image de l'orateur autant que les destinataires qu'il se donne. Car en situation révolutionnaire, c'est eux qui atteignent le peuple sans souffrir de la barrière culturelle propre à l'écrit.

Si l'on peut décoder ce roman comme une fable politique porteuse d'une critique sociale des plus virulentes, c'est que toute la trilogie affirme un lien entre l'enfance battue et la révolution. Au moment où s'établit la Commune, Vingtras vit un instant de réparation :

« La voilà donc, la minute espérée et attendue depuis la première cruauté du père, depuis la première gifle du cuisinier, depuis le premier jour passé sans pain, depuis la première nuit passée sans logis — voilà la revanche du collègue, de la misère, et de Décembre ! » (p. 1023).

Toute la trilogie de Vallès décrit au plus près l'expérience et les perceptions du trans-fuge culturel, à l'*habitus* clivé (selon la formule de Pierre Bourdieu), condamné à une forme d'errance ou de paratopie parce que ses dispositions ne sont jamais ajustées aux univers sociaux qu'il traverse. Vallès se sent « plébéien » par ses origines, mais sa formation a fait de lui un homme à « redingote » ayant quitté l'univers des « blouses », celui du travail manuel. Il se veut loyal au milieu maternel populaire, tout en ayant à vivre dans un environnement scolaire ou lettré. Pour le dire en termes sociologiques, *L'Enfant* attribue aux dispositions sociales opposées des parents l'échec d'une prime éducation à construire une cohérente morale de classe. Malgré sa systématité, l'inculcation parentale et scolaire n'a engendré qu'un être rétif qui retourne son ironie contre les institutions qui l'ont formé.

L'Enfant comme *Le Bachelier* et *L'Insurgé* explorent une question sociale qui sera au cœur de la vision républicaine celle de *l'enfant de condition modeste promu par l'école*. Ces trois romans dramatisent l'écart entre la culture populaire (orale) et l'entrée dans l'univers de la bourgeoisie (écrit). C'est un motif littéraire émergent des années 1850-70, nourri chez Vallès des *Confessions* de Rousseau et de Dickens. Au XX^e siècle, il trouve ses prolongements dans les romans de Jean Guéhenno, Louis Guilloux, Jean Giono, L.-F. Céline, Albert Camus (*Le Premier homme*, posth. 1960), plus tard chez Annie Ernaux (*La Place*, 1983) ou, en Suisse, Gaston Cherpillod (*Le Chêne brûlé*, 1969).

Oralité et point de vue libertaire : de Vallès à Céline

Admirateur de la trilogie de Vallès, marqué lui aussi par la pensée libertaire, Louis-Ferdinand Céline a entrepris son propre roman de l'enfant battu : *Mort à crédit* (1936)⁽⁵²⁾. Comme celui de Jacques Vingtras, le père du narrateur Ferdinand est un bachelier réduit à des tâches subalternes. Il espère vainement en la réussite de son fils pour laver l'affront de sa condition. Fils d'un professeur de rhétorique, ce père est réputé avoir « du style » en écriture et suscite même la jalousie de son patron par ce talent

(52) Nous citons ici l'édition des *Romans I* par Henri Godard dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981.

(p. 551). Or Ferdinand ne fait preuve d'aucune facilité scolaire et apparaît rétif à la maîtrise de l'écrit. Sa formation s'interrompt au certificat primaire (pp. 631-637). Il entre ensuite en formation pratique dans le commerce. Ferdinand bénéficie de l'affection de sa grand-mère Caroline qui lui a appris « un peu » à lire, elle-même l'ayant appris sur le tard, « et même je savais lire mieux qu'elle » (p. 585). Cette femme fragilement alphabétisée détient néanmoins un fort bagout populaire et fascine l'enfant par son parler. Dans le personnel du roman, Caroline représente l'envers du milieu paternel, entièrement assujetti à la littérature.

Cette polarisation décrite dans *L'Enfant* traverse également de nombreuses scènes du roman célinien. Ainsi, lorsque Ferdinand évoque ses visites d'enfant à la tante Armide, des langages irréconciliables sont mis en présence :

« Le siècle dernier je peux en *parler*, je l'ai vu finir... Il est parti sur la route après Orly... Choisy-le-Roi... C'était du côté d'Armide où elle demeurait aux Rungis la tante, l'aïeule de la famille...

Elle *parlait* de quantité de choses dont personne se souvenait plus. » (p. 544, je souligne)

Le style oralisé qui régit la narration prend le contre-pied stylistique du langage d'Armide. Celui-ci symbolise quant à lui la persistance du modèle littéraire :

« Elle ne conversait la tante qu'à l'imparfait du subjonctif. C'étaient des modes périmées. Ça coupait la chique à tout le monde. Il était temps qu'elle décampe. » (p. 545)

Le glissement vers le nouveau siècle suppose un déblayage métonymique, chaque élément de la liste représentant une valeur cardinale des décennies passées :

« Dans le noir, derrière la tante, derrière son fauteuil, y avait tout ce qui est fini, y avait mon grand-père Léopold qui n'est jamais revenu des Indes, y avait la Vierge Marie, y avait Monsieur de Bergerac, Félix Faure et Lustucru et l'imparfait du subjonctif. Voilà. » (p. 546)

De même que Vallès tournait au comique la forme « que je vous proposasse », la double référence à « l'imparfait du subjonctif » sert ici une connotation ironique. Ce temps verbal désuet dans le français parlé, conservé avant tout dans la mémoire écrite de la littérature, connote métonymiquement dans *Mort à crédit*, tout un monde (politique, religieux, familial) finissant qu'Armide incarne à elle seule. Jusqu'à nos jours, d'ailleurs, de pareilles plaisanteries ont cours sur l'impossible usage de certains subjonctifs à l'oral (*Il eût fallu que je le susse*). La référence à « Lustucru » me semble une allusion supplémentaire à la persistance du passé. Qui est donc ce Lustucru ? Dans la culture populaire, c'est un personnage de géant puissant et violent, ogre ou croquemitaine. Il apparaît le plus souvent en contexte carnavalesque et son caractère effrayant a pour but de faire obéir les enfants. Connus dès le XVII^e siècle, il fait partie des références ordinaires des Français, comme en atteste la popularité de la chanson dite de *La Mère Michel* (vers 1820) puis son entrée dans la culture de masse par le biais d'une publicité pour de célèbres pâtes éponymes (1911). Mais surtout, le mot Lustucru, très tôt, est identifié comme une transformation graphique, à visée parodique, du subjonctif « *l'eusses-tu cru ?* ».

Comme *L'Enfant*, *Mort à crédit* met en scène de manière radicale, par des moyens stylistiques, la tension entre les régimes d'oralité et d'écriture. Parvenir à une écriture de l'oralité, capable de faire oublier son médium, relève du paradoxe, mais ce choix formel a l'avantage de dépasser l'alternative entre la voix et la lettre. L'ayant abondamment analysé dans ma thèse (Meizoz 2001 : 392-403), je m'épargne ici une description

stylistique détaillée de *Mort à crédit*, pour interpréter plus globalement la poétique célinienne de l'oral et ses liens avec l'idéologie.

Dans sa « posture » publique d'auteur, Céline revendique une trajectoire sociale d'enfant de milieu modeste, tôt sorti de l'école et jeté dans la cruauté des rapports de travail. Il précise explicitement n'avoir pas fréquenté le « lycée » et en fait une marque distinctive, non un stigmate social. Cette présentation de soi s'adresse aux littérateurs dont il se démarque tant dans ses conduites littéraires publiques que dans ses choix d'écriture. Ainsi, lorsqu'il expose sa poétique dans le pamphlet *Bagatelles pour un massacre* (1937), comme il l'avait fait pour la première fois dans une lettre à André Rousseaux (mai 1936), Céline prétend que l'« émotion », seule garante de force littéraire, est avant tout distribuée aux « pauvres », du fait des souffrances qu'ils ont traversées. À l'inverse, le « bourgeois » serait, lui, dénué d'émotions, sauf d'« émotions lycéennes, des émotions livresques »⁽⁵³⁾ :

« La vie est un immense bazar où les bourgeois pénètrent, circulent, se servent,... et sortent sans payer... les pauvres seuls payent... la petite sonnette du tiroir-caisse... Ils n'ont jamais eu d'émotions... D'émotion directe, d'angoisse directe, de poésie directe, infligée dès les premières années par la condition de pauvre sur la terre... » (p. 166)

Selon le polémiste, il y a un lien direct entre cette absence d'émotion et la pauvreté créatrice des écrivains d'école, ce « corset » du français cultivé qui enserre les bourgeois formés au lycée. L'école communale, paradoxalement, préserverait la spontanéité émotionnelle : vieux thème qui puise simultanément à l'argumentaire communiste du temps (la communale est la seule formation commune à tous) et aux sources anti-intellectualistes, qu'elles soient conservatrices ou libertaires.

Dans *L'Enfant*, on l'a vu, la question vestimentaire hante tout le récit. *Mort à crédit* place là encore l'habit au centre de l'univers romanesque (Meizoz 2001). La dimension vestimentaire y symbolise la contrainte du français académique et grammatical, coupé de ses réalisations orales :

« Le français finement français, “dépouillé”, s'adapte merveilleusement à ce dessin. C'est même le *corset* absolument indispensable de ces petits châtrés émotifs, il les soutient, les assure, les dope, leur fournit en toutes circonstances toutes les charades de l'imposture, du “sérieux” dont ils ont impérieusement besoin, sous peine d'effondrement... Le beau style “pertinent” mais il se trouve à miracle ! pour *équiper* tous ces frigidés, ces rapaces, ces imposteurs !... [...] « *Style* » *monture rigide d'imposture* sans lequel ils se trouveraient littéralement dénués, instantanément dispersés par la vie brutale [...]. » (p. 167, je souligne)

À prendre à la lettre la définition donnée ici du style comme *tenue* (au double sens du mot) et *vêtement* protecteur contre la vie, le raffinement de l'expression est un masque, une résistance contre la « vie brutale » à laquelle l'écrivain véritable trouve accès. L'« imposture » c'est toujours le fait de l'autre, alors que la posture célinienne se veut simple émanation du naturel. Niant la relation médiatisée de la forme littéraire au monde social, Céline se dit anti-puriste parce qu'issu du vrai « peuple », ayant échappé au lycée, donc à l'aplatissement de son expressivité :

« Toutes ces histoires, ces styles, ces poses, ces grâces, viennent de la tête et de l'école... Jamais du bonhomme en propre. » (p. 72)

(53) Céline, *Bagatelles pour un massacre*, 1937, p. 166. Nous citons l'édition originale dans le corps de l'article.

Toute la tradition libertaire se méfie de l'appareil scolaire, valorise la voix du peuple sans la médiation des codes écrits. Il y a là une mythologie, connue depuis le Romantisme. Mais chez ces deux auteurs, l'apprentissage de l'écrit savant a inculqué également des dispositions à représenter, lisibles dans le récit de Jacques comme dans le roman de Vallès :

« L'apprentissage scolaire [...] affranchi de la sanction directe du réel [...], est l'occasion d'acquérir par surcroît, avec l'accoutumance, la disposition permanente à opérer la mise à distance du réel directement perçu qui est la condition de la plupart des constructions symboliques ». ⁽⁵⁴⁾

De par leurs visées polémiques, Vallès et Céline n'échappent toutefois pas à une idéalisation de situations d'oralité intactes de toute emprise littéraire. Dans ces romans d'enfance, la narration « verte » se veut une voix politique (un cri singulier qui demande l'assentiment de la communauté) irréductible aux contraintes de la lettre. Contre la violence elle n'appelle pourtant pas à la douceur, mais à l'émancipation.

Bibliographie

Corpus

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, in *Romans I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. H. Godard, 1981.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

VALLÈS, Jules, *L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé*, in *Œuvres II 1871-1885*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. R. Bellet, 1990.

VALLÈS, Jules, *Correspondance avec Hector Malot*, in *Œuvres complètes de Jules Vallès*, éd. L. Scheler, Paris, Les Editeurs français réunis, 1968.

VALLÈS, Jules, *Littérature et révolution*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1969.

Littérature secondaire

BARTON, David (2007) : *Literacy : an introduction to the ecology of written language*, Malden (MA), Blackwell.

BELLET, Roger (1987) : *Jules Vallès, journalisme & révolution 1857-1885*, vol. 1, Tusson, Du Lérot.

— (1984) : « Jules Vallès et le livre : l'encre et le sang », in *Romantisme*, no. 44.

BILLETER, Jean-François (1977) : « Contribution à une sociologie historique du mandarinat », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 15, pp. 3-29.

BOURDIEU, Pierre (1966) : « L'école conservatrice. Les inégalités devant l'école et devant la culture », *Revue française de sociologie*, vol. 7, n°3.

— (1987) : « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature », in *Choses dites*, Paris, Minuit, pp. 132-143.

— (1997) : *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.

(54) Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 29.

- CHARTIER, Roger (2001) : « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales HSS*, juillet-octobre 2001, pp. 783-802.
- (1996) : *Culture écrite et société. L'ordre des livres XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Albin Michel.
- (2008) : *Ecouter les morts avec les yeux*, Paris, Fayard.
- CHERPILLOD, Gaston (1991) : *Jules Vallès peintre d'histoire*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- DANDREY, Patrick (2002) : *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck.
- DE CERTEAU, Michel (1968) : *La prise de parole, pour une nouvelle culture*, Paris, Desclée de Brouwer.
- DEBRAY, Régis (1991) : *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques (1967) : *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- DISEGNI, Silvia (2005) : *Jules Vallès, du journalisme au roman autobiographique*, Paris, L'Harmattan.
- (2003) : « Vallès et ses lecteurs de droite », *Autour de Jules Vallès*, numéro *Jules Vallès, affinités, antipathies*, 33, 2003-2004.
- DUBUFFET, Jean (1986) : *Asphyxiante culture* (1968), Paris, Minuit.
- Ecrivains français lecteurs de Jules Vallès*, numéro thématique de *Autour de Jules Vallès*, 35, 2006.
- EISENSTEIN, Elisabeth (1991) : *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, trad. fr., Paris, la Découverte.
- FURET, François et OZOUF, Jacques (1977) : « Trois siècles de métissage culturel », in *Lire et écrire. La scolarisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Minuit, vol. 2, pp. 349-369.
- GAUVIN, Lise (2006) : *La Fabrique de la langue*, Seuil, Points.
- GOODY, Jack (1977) : *La Raison graphique*, trad. fr. Paris, Minuit.
- (2007) : *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, trad. fr., Paris, La Dispute, « Présentation » de J.-M. Privat.
- KARA, Mohamed & PRIVAT, Jean-Marie (dir.), (2006) : *La Littératie. Autour de Jack Goody, Pratiques*, no. 131-132, décembre 2006, Metz, Cresef.
- LAHIRE, Bernard (1999) : *L'Invention de l'illettrisme*, Paris, La Découverte.
- LEJEUNE, Philippe (1980) : « Le récit d'enfance ironique : Jules Vallès », in *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1983) : *Le Regard éloigné*, Paris, Plon.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le Discours littéraire. Paratopie et énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MARX, William (2009) : *Vie du lettré*, Paris, Minuit, « Paradoxe ».
- MC LUHAN, Marshall ((1962) 1977) : *La Galaxie Gutenberg I. La Genèse de l'homme typographique*, I, trad. fr., Paris, Gallimard.
- MAROTIN, François (1997) : *Les années de formation de Jules Vallès. Histoire d'une génération (1848-1867)*, Paris, L'Harmattan.
- MEIZOZ, Jérôme (2009) : « Conflits de frontières en littératie », conférence prononcée à l'EHESS, Paris, 20 mai 2009, séminaire du LAHIC « Littérature et anthropologie », Profs. J.-M. Privat & D. Fabre.
- (2005) : « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : quand Stendhal réécrit Rousseau », *A contrario*, vol. III, no. 1, pp. 68-80.
- (2001) : *L'Âge du roman parlant 1919-1939. Ecrivains, linguistes, grammairiens et pédagogues en débat*, préface de P. Bourdieu, Genève, Librairie Droz.
- (2003) : *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes.
- (2007) : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition.

- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise (2006) : « L'œuvre romanesque de Jules Vallès : comment concilier "passion littéraire" et "passion sociale" ? », in Grenouillet C. & Reverzy E. (dir.), *Les Voix du peuple XIXe-XXe siècles*, Presses universitaires de Strasbourg, pp. 245-259.
- MIGOZZI, Jacques (1991) : « L'ironie dans *L'Enfant* : la polyphonie comme stratégie d'écriture », in Pillu Pierre (dir.), *Lectures de L'Enfant de Jules Vallès*, Paris, Klincksieck, pp. 63-76.
— (2005) : « Sociocritique, rhétorique, pragmatique : la cas Vallès », *Littérature*, no. 140, Larousse, décembre 2005, pp. 72-82.
- PHILIPPE, Gilles & PIAT Julien (2009) : *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.
- PILLU, Pierre (dir.) (1991) : *Lectures de L'Enfant de Jules Vallès*, Paris, Klincksieck, (principalement les articles de J. Migozzi et de A. Viala).
- PRIVAT, Jean-Marie (1994) : *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique*, Paris, CNRS.
- RANCIÈRE, Jacques (2009) : *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretien*, Paris, Amsterdam.
— (1987) : *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard.
- RAYNAUD, Aurélien (2011) : « Hiérarchisation du monde, rapports de force et domination symbolique dans *L'Enfant* de Jules Vallès », in Lahire Bernard (dir.), *Mises en scène littéraires du social & expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines/Éditions scientifiques.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques ((1959) 1995) : *Œuvres complètes*, t. I-V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- SAMINADAYAR, Corinne (2000) : *Jules Vallès, L'Enfant*, Foliothèque, Gallimard.
— (1999) : *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, Paris, Champion.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (2007) : *Les discours du journal : rhétorique et médias au XIXe siècle (1836 - 1885)*, Publ. de l'Université de Saint-Étienne.
- SCARPA, Marie (2000) : *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS.
- TERRAIL, Jean-Pierre (2009) : *De l'oralité. Essai sur l'égalité des intelligences*, Paris, La Dispute.
- VINSON, Marie-Christine (2009) : « Comment Gaspard, Rémi, Clopinet apprirent à lire et ce qu'il advint... », *Romantisme*, no. 145, décembre 2009, Paris, Armand Colin, pp. 65-78.
- WEBER, Max, *Hindouisme et Bouddhisme* ((1916) 2006) : trad. fr. I. Kalinowski, Paris, Flammarion, « Champs ».
- WOLF, Nelly (2003) : *Le Roman de la démocratie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.