

textes « brisés », fragmentaires, troués par des pauses, des blancs, des interruptions, des ellipses. Et combien l'esthétique de la postmodernité (écrits tendant vers l'amenuisement du langage, chronologie chaotique, discontinuité, illisibilité) prend de nouvelles résonances, notamment lorsque les textes touchent à ce qui fut le plus insoutenable de la Shoah et qui en fait l'atroce singularité : le massacre méthodique des enfants. Écrits sous l'impulsion non du plaisir mais du tourment et de la contrainte, perpétuellement à la recherche du mot et de la forme justes (et ne refusant pas, pour cela, d'écarter inlassablement toutes les ressources codifiées du dire et de l'écrire), ces textes ont reculé les frontières du langage et de la littérature.

Consacrées au *Sang du ciel* de Piotr Rawicz, dont Anny Dayan Rosenman fut l'une des premières commentatrices, les dernières pages du livre proposent, sous la forme à la fois d'une analyse exigeante et d'un hommage à cette œuvre, une sorte de finale musical à cette traversée des écrits du désastre. Finale en contrepoint. Piotr Rawicz fut un témoin « transgressif ». Il ne parle pas en son nom propre, il délègue sa parole à des narrateurs multiples. Témoin « infrequentable » : il écrit un kaddish blasphématoire. Cynique, il fait violence à son lecteur. Méprisant le soupçon qui pèse sur tout témoin de vouloir faire « de la littérature », il choisit ouvertement de faire une œuvre « littéraire ». Cependant, cette œuvre unique dit combien les écrits des survivants qui ont sans doute le plus grand pouvoir de transmission, d'ébranlement, sont ceux qui portent la trace d'une lutte : lutte contre la langue, contre « l'ange de l'écriture », lutte contre l'illusion de pouvoir combler, dans l'échange enfin retrouvé avec ceux qui ont été préservés, la distance entre l'ailleurs (le camp) et l'ici ; effort, au contraire, pour signifier cette distance. Revenu d'entre les morts, parlant d'abord pour eux, en leurs noms, leur redonnant corps et visages singuliers dans son écriture – le souci de ce qui est advenu des enfants est ici particulièrement intense –, luttant contre leur coagulation dans une masse indifférenciée, le survivant-écrivain tente non de les oublier mais de s'en séparer. Effort ultime de marquer, comme Piotr Rawicz, une distance.

Universitaire dans son exigence scientifique, ce livre, qui est à présent un ouvrage de référence, n'est pas seulement une œuvre érudite. Cette traversée des textes qui portent trace et

témoignage de l'inconcevable barbarie des nations « civilisées » au XX<sup>e</sup> siècle nous initie, dans une écriture délicate, qui se tient dans une distance intime avec son objet, à un art de l'écoute et de la lecture, à un souci de continuer à penser face à tout ce qui menace l'exercice de la pensée.

**Carine Trevisan**

CERILAC, université Paris 7  
carine.trevisan@univ-paris-diderot.fr

**André PETITJEAN, Jean-Marie PRIVAT, dirs, *Les voix du peuple et leurs fictions*.**

Metz, Recherches textuelles, 7, 2007, 506 p.

Issu des travaux menés entre 2004 et 2007 par le Centre d'études linguistiques des textes et des discours de l'université de Paul Verlaine-Metz, *Les voix du peuple et leurs fictions* regroupe une vingtaine de contributions interrogeant les problèmes liés à la représentation des paroles populaires dans les œuvres littéraires. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les auteurs de fiction – notamment les romanciers – se sont interrogés sur le juste milieu à trouver entre la reproduction de parures populaires et la lisibilité de leurs textes. Ils ont apporté des réponses diverses à cette question, les uns déléguant aux seuls personnages les parures populaires, d'autres, comme Zola, cherchant à incorporer la langue populaire à la langue du narrateur. La question posée par le volume articule donc trois notions, toutes problématiques : celle de voix qui recouvre des significations linguistiques et narratologiques, mais pose aussi la question du rapport entre l'oral et l'écrit ; celle de peuple, éminemment problématique d'un point de vue sociologique, ethnographique ou historique ; celle de fiction, enfin, qui évite de limiter l'analyse au seul genre romanesque. Chacune des contributions de ce volume propose une approche de ces différentes notions et de leurs relations. L'ouvrage les regroupe en deux catégories. Une dizaine d'articles interrogent les aspects littéraires, historiques et culturels des problèmes soulevés par l'inclusion des voix populaires dans le texte littéraire ; l'autre moitié des contributions propose une approche linguistique et sémiotique des phénomènes de conversion langagière.

Les contributions proposant une approche littéraire ou socioculturelle explorent la complexité du sujet en tenant compte des idiolectes, stratégies d'écritures et positions

esthétiques et politiques de chaque auteur, ainsi que des variations historiques des parlers populaires et bien sûr des codifications littéraires. Elles proposent une vue d'ensemble cohérente et éclairante de l'évolution des stratégies narratives et énonciatives qui vont, entre du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, vers un décloisonnement progressif des voix. La première, Nelly Wolf aborde cette évolution dans sa contribution « Fiction et diction démocratique » (pp. 19-38), par le biais d'une théorie originale selon laquelle « le roman moderne offre une mimésis du nouveau contrat social, celui qui fonde la démocratie moderne » (p. 19). Le roman mettrait en fiction, pour le tester, le fonctionnement de la société démocratique – d'où toutes ces intrigues interrogeant l'entrée en société d'un Julien Sorel, d'un Frédéric Moreau, d'un Lucien de Rubempré. Dès la fin du siècle, le roman serait dédié à la représentation des « maladies du contrat » (p. 21) : c'est le moment de la « crise du roman » qui problématise la représentation des exclus du pacte démocratique, et surtout de leurs langages, hétérogènes par rapport à la langue nationale ; les conflits démocratiques prennent donc la forme, dans le roman, de conflits linguistiques. Tout au long de cette évolution, trois modes d'intégration des voix populaires s'observent dans le roman : le mode contractuel (chez Flaubert), le mode citationnel (chez Balzac, Hugo), et le mode fusionnel, où la langue populaire devient le fondement de la voix narrative elle-même. Innovation zolienne qui s'affirmera au début du XX<sup>e</sup> siècle sous la plume de Ramuz, Queneau, Céline... L'enjeu de ces stratégies est esthétique, mais aussi politique : elles reflètent la tendance du romancier à maintenir, sur le plan narratif, l'exclusion du peuple, ou au contraire à réintégrer celui-ci dans le pacte démocratique en assimilant ses voix. Nelly Wolf termine son article en comparant les stratégies de Huysmans, de Zola et des Goncourt, et finit par Céline dont le *Voyage au bout de la nuit* « provoque la crise de la diction démocratique » (p. 35) par une écriture où s'affrontent douloureusement des éléments de la langue vulgaire et de la langue lettrée, sans aucune fusion ni résorptions des différences...

Poursuivant cette réflexion dans « Techniques et idéologies à l'âge du roman parlant, 1919-1939 » (pp. 19-38), Jérôme Meinoz explique comment la question de la représentation de la langue parlée dans la fiction littéraire, essentielle chez Giono, Nizan, Queneau..., accompagne des événements

historiques comme le front populaire ou la montée du fascisme, et porte, en profondeur, sur la place à assigner aux classes populaires dans la société contemporaine. Le décloisonnement des voix que l'on constate dans beaucoup de romans du premier XX<sup>e</sup> siècle vise en réalité à mettre « fictivement un homme du peuple aux commandes de l'énonciation romanesque » (p. 43), et cette dynamique, collective, se lit aussi bien dans les textes des grammairiens et des linguistes contemporains (Charles Bally ou Henri Frei qui s'attachèrent à décrire la « parole ordinaire ») que chez les écrivains (Céline, Poulaille...). Chez eux, conclut l'auteur, le « roman parlant » met en question autant la langue littéraire que les langues populaires, et témoigne d'un puissant « fantasme de réconciliation » des écrivains entre l'homme lettré et l'homme du peuple.

Les articles suivants éclairent l'évolution des voix populaires dans les œuvres, tout en retravaillant de grands classiques. Plusieurs de ces articles montrent comment le mode d'intégration des voix populaires dans la narration dénigre ou valorise ces voix, selon l'orientation idéologique de l'écrivain, et mettent ainsi en évidence des phénomènes de « domination symbolique », selon l'expression d'André Petitjean et de Jean-Marie Privat dans leur introduction (p. 13). Ainsi Guillaume Drouet apporte-t-il sa contribution aux études sur l'argot et le patois chez Hugo (pp. 61-88), Judith Wulf relit avec beaucoup de pertinence ce même auteur pour démontrer, analyses stylistiques à l'appui, que « loin de l'idéalisation et du pittoresque divertissant qui conserve la distance sociale, [Hugo] lutte dans son écriture contre les effets de subordination pour mieux faire exister une communauté énonciative plurielle » (p. 89), et Silvia Disegni (pp. 241-260) s'intéresse aux phénomènes de censure et d'autocensure dans les avant-textes réalistes.

Au-delà des auteurs « classiques », des textes moins connus sont également explorés. Raymond Michel, en faisant dialoguer les textes de Jacques Rancière et le roman *Daewoo* de François Bon, montre comment le romancier interroge, à travers la représentation des paroles des ouvrières licenciées, la place de l'homme dans le monde et la coupure des protagonistes avec leur milieu ; Kathie Birat (pp. 167-186) travaille sur le rapport entre oralité et écriture dans la fiction des Caraïbes, soulignant le fait que l'écrit y est une importation occidentale opposée à la culture traditionnelle, et montrant comment l'intégration

de la langue orale contribue aujourd'hui à la recréation d'une esthétique écrite. Jean-Luc Picard aborde des thématiques proches dans « Les voix inouïes de la littérature polynésiennes » (pp. 187-220). Enfin, d'autres contributions délaissent le roman pour aborder les voix populaires à l'œuvre dans le théâtre (Danièle Chaperon, pp. 143-166), et dans les chants XXI et XXII de *L'Enfer* de Dante (Marcello Castellana, pp. 221-240).

Les contributions de la seconde partie, qui proposent une approche sémiotique et linguistique des voix populaires dans les œuvres, sont souvent plus descriptives, s'intéressant de près aux effets de polyphonie et aux phénomènes linguistiques de *mimesis* de l'oral. C'est par exemple ce que fait Jérôme Cabot qui analyse les voix du Marseillais, de la bonne et du petit bourgeois chez Albert Cohen (pp. 398-426). Comme dans la section « Approches littéraires », les genres, les auteurs et les périodes étudiés sont très variés. Les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, même les plus contemporains, sont bien représentés : Alain Rabatel s'intéresse à la « re-présentation des voix populaires dans le discours auctorial d'Annie Ernaux » (pp. 287-326), André Petitjean se penche sur l'écriture dramatique de Daniel Lemahieu et de Xavier Durringer (pp. 355-396), Laurent Perrin aborde « le récit parmi ses voix » chez Robert Pinget (pp. 491-506), Pierre Péroz livre quelques remarques sur l'emploi de l'interjection « ouais » dans *La Route des Flandres* (pp. 429-460). Un article de Arkadiusz Kozelak (pp. 461-489) aborde la question des voix populaires par le biais intéressant et original de la traduction. Comparant le roman *Les Paysans* (du polonais Reymont) et ses traductions française et suédoise, l'auteur montre que, au-delà des difficultés de traduction purement linguistiques, se pose la question de la perception sociale qu'une communauté linguistique peut avoir des parures populaires. Ainsi le roman polonais intègre-t-il un dialecte rural (déjà difficilement traduisible en soi) sans intention subordonnante, sans volonté de pittoresque, mais au contraire dans une visée universaliste. Comme ces objectifs n'ont pas d'équivalent dans la culture française, la traduction s'avère presque impossible, et finalement moins pertinente, au regard du message de l'auteur, qu'une simple adaptation.

En dépit de leur intérêt, plusieurs des approches sémio-linguistiques tendent à assimiler « voix populaires » et « oralité », s'intéressant plus

aux phénomènes de *mimesis* de l'oral qu'aux parures véritablement populaires. Dominique Maingueneau (pp. 263-286) évite cet écueil en soulignant dans son étude de l'*ethos* populaire, que ces paroles suscitent une relation essentielle non seulement à l'oralité, mais aussi au corps, et il va jusqu'à définir la parole populaire comme une « infralangue », « l'utopie d'une langue immédiate du corps » (p. 268). Sa contribution et les suivantes révèlent la difficulté qu'il y a à définir les « voix populaires », souvent réduites aux parlers ouvriers et paysans. Sans doute vaudrait-il la peine de refuser ces raccourcis et de s'interroger sur ce qu'est vraiment la langue du peuple : est-il seulement possible de la définir ? Les langues populaires ne consistent-elle qu'en une somme d'écarts par rapport à une langue normée, elle-même très différente, d'ailleurs, de la langue littéraire ? En définitive, *Les voix du peuple et leurs fictions* invite à généraliser la réflexion de Marceline Lapanra (« La langue de Rabelais est-elle populaire ? », pp. 345-354) : une langue inventive, vivante, fortement oralisée est-elle forcément « populaire » ? Et le recueil montre avec précision, profondeur et pertinence l'importance de ces questionnements dans les textes littéraires à travers les âges et les genres.

Marieke Stein

CREM, université Paul Verlaine-Metz  
marieke.stein@wanadoo.fr

Christophe TRAINI, *La musique en colère*.

Paris, Presses de Sciences Po, coll. Contester,  
2008, 128 p.

La musique peut être vue non seulement comme un objet artistique en soi, mais aussi (et avant tout pour le sociologue) comme un concentré de représentations sociales, comme un répertoire de messages plus ou moins codés, aptes à véhiculer le potentiel contestataire et à favoriser les mobilisations sociales. De fait, la musique et les modes d'identification et de sociabilité qui entourent les objets et les styles musicaux sont souvent mobilisés dans le cadre des entreprises contestataires, mouvements politiques ou sociaux, mobilisations autour de causes diverses : « Aucune révolte, aucune mobilisation sociale d'importance ne semble avoir pu se passer des pratiques musicales et chorales » (p. 7). Cependant, la logique de l'usage des objets musicaux par les acteurs politiques et par les agents mêmes de la production musicale s'avère complexe. Dans