

*L'Âge du roman parlant (1919-1939).
Ecrivains, critiques, linguistes et pédagogues
en débat
de Jérôme Meizoz**

Grégoire LEMÉNAGER
g.lemenager@oreka.com

«Le problème présent, et, me semble-t-il, peu remarqué, de la forme est celui d'un langage parlé, atteignant cependant à la qualité d'un style», observait finement Malraux en 1934. Une partie de la scène littéraire française se trouvait alors, en effet, investie par Ramuz, Céline, Giono, Queneau, Poulaille, Cendrars, Aragon..., tous romanciers que Jérôme Meizoz inscrit dans la lignée du Zola de *L'Assommoir* pour les regrouper sous la dénomination d'inventeurs du *roman parlant*¹. C'est-à-dire d'un « récit oralisé » qui, au nom d'un souci vitaliste d'expressivité, « donne à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit » (p. 35). Certes, il s'agit là d'un dispositif énonciatif dont la fortune littéraire au XX^e siècle est connue². Mais en recontextualisant ses mises en œuvres dans une période qu'il définit comme celle de sa genèse, *L'Âge du roman parlant* refuse de s'en tenir à l'analyse d'une technique narrative. Les conditions (socio-historiques) de son apparition l'intéressent autant que ses implications (esthétiques, idéologiques, politiques), en vertu d'un postulat simple :

* Préface de Pierre Bourdieu, Genève, Droz, 2001, 512 p., 52 €.

1. Né en 1967, maître assistant à l'université de Lausanne, Jérôme Meizoz est l'auteur d'essais consacrés à Ramuz, à la littérature romane du XX^e siècle, à Rousseau... *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, version remaniée de sa thèse de doctorat, reste à ce jour son ouvrage majeur. Il est lui-même revenu sur ce travail, sans rien lui apporter de décisif, dans *L'Œil sociologue et la littérature*, Slatkine Érudition, 2004 (voir le chapitre « Pierre Bourdieu et la question de la forme » et la partie « Regards sur une enquête », qui est intégralement autoréflexive).

2. La quête « d'un langage parlé, atteignant cependant à la qualité d'un style » est objectivement devenue l'un des grands axes du renouvellement de l'écriture romanesque au XX^e siècle. Voir par exemple J.-P. Martin, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sartre*,

« faire oublier la lettre, le texte écrit » (p. 16) revient à disputer aux lettrés le monopole de la littérature.

La perspective est restreinte, donc discutable, car cet aspect n'est sans doute ni la première vocation, ni surtout le seul effet de la plupart des œuvres considérées. Reste qu'affubler la langue romanesque de traits d'oralité participe bien, dans l'entre-deux-guerres, d'une subversion des canons du genre et, dans une certaine mesure, des codes linguistiques dominants : ceux que véhiculent à la fois l'école de la III^e république (alors en mutation sous l'effet d'un accroissement de la mobilité sociale) et une littérature dite « bourgeoise et intellectuelle » (de Duhamel à Henry Bordeaux en passant par Gide, contre lesquels s'inscrivirent, sans faire de détail ni s'encombrer de nuances, plusieurs des romanciers du « parlant »). C'est ce que souligne ici le problème épineux de l'usage littéraire d'un langage « populaire », lequel se trouverait induit par le procédé du « récit oralisé ». Dans sa configuration structurelle, en effet, la fabrication d'un simulacre d'oralité ne porte plus seulement, comme chez Balzac ou même Zola, sur la transcription des dialogues et, plus largement, des discours rapportés³, mais bien sur le discours de la voix narrative elle-même. Autrement dit, pour que sa parole soit perçue comme orale, le narrateur (confusément identifié à l'auteur) devient en quelque sorte « l'égal » des personnages : il se met à son tour à « parler peuple ». Donc à « mal écrire ». Mais que le résultat soit finalité ou conséquence semble ici secondaire. Et c'est autour de la question d'une valeur littéraire encore indexée sur la norme grammaticale que Jérôme Meizoz noue habilement les principaux enjeux liés à l'émergence du roman parlant : alors que s'engage, vers 1930, le grand débat sur la littérature « prolétarienne⁴ », le peuple ne serait plus objet de représentation, mais « sujet d'énonciation » (p. 22).

Parce qu'elle excède le seul domaine romanesque, cette petite révolution fait ainsi l'objet d'une vaste enquête orientée en profondeur par trois axes : 1) définir une poétique du roman parlant, pour montrer

3. Déjà employée auparavant, l'expression « roman parlant » l'avait été précisément dans ce cas de figure, à propos des romans du XIX^e siècle. Voir S. Durrer, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz, 1994.

4. Voir J.-P. Morel, *Le Roman insupportable, L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985, et J.-M. Péru, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 47-65.

comment sont produits les effets de voix ; 2) étudier leurs conditions de production et de réception, en portant l'accent sur les instances qui déterminent la « valeur formelle de la langue » ; 3) réfléchir sur la valeur littéraire, considérée dans ses dimensions linguistiques, artistiques, sociologiques et politiques⁵. Au « décloisonnement des voix » du roman, l'ouvrage entend donc répondre par celui des approches critiques. D'où la mobilisation d'un « œil sociologique » qui, selon l'auteur, n'obligerait pas à cligner l'autre – l'œil littéraire. Il s'agit en somme de ressourcer une histoire littéraire malmenée par la poétique structuraliste. L'enjeu est clair : dépasser (enfin) le vieux clivage entre formalisme et historicisme. C'est vouloir réconcilier le texte avec le contexte, et Bourdieu avec Genette ou, mieux, Leo Spitzer. C'est courir après la « stylistique sociologique » dont rêvait Bakhtine (p. 210), en donnant corps à cet autre oxymore méthodologique proposé par Alain Viala : une « sociopoétique » (p. 39-40). Chimère ? Le projet est pour le moins ambitieux, et le résultat peut-être légèrement décalé par rapport aux objectifs affichés. Ce n'est pas tant qu'il néglige d'examiner la concomitance (donc la possible interaction) suggérée par le titre de l'ouvrage entre l'émergence d'une formule romanesque et l'invention du cinéma *parlant*⁶ : l'objet du livre est à l'évidence ailleurs. Mais, curieusement hybride, il juxtapose trois grandes parties inégales et concède une large place aux chapitres monographiques – ce qui à certains égards est déjà en porte à faux avec le programme fixé, comme l'a depuis reconnu l'auteur lui-même⁷.

Le cas de Ramuz, l'« initiateur » du phénomène, se trouve d'abord mis à l'honneur. L'étude de la trajectoire de ce Suisse roman aide Jérôme Meizoz à poser le problème lié à l'apparition du roman parlant : celui de la légitimité d'un usage minoritaire de la langue.

5. Cette réflexion sur la quête de légitimité chez des écrivains décentrés par rapport au champ (géographiquement, socialement, linguistiquement) prolonge ouvertement les travaux de Bourdieu (préfacier rapide de *L'Âge du roman parlant*) mais aussi les ouvrages antérieurs de J. Meizoz : *Ramuz, un passager clandestin des lettres françaises*, Zoé, 1997, et *Le Droit de « mal écrire »*. *Quand les écrivains romands déjouent le « français de Paris »*, Zoé, 1998.

6. Ainsi, l'influence possible du style « canaille » introduit par Henri Jeanson dans le cinéma français ne semble guère évoquée que dans une note (p. 317).

7. « Si la démarche m'a été nécessaire pour maîtriser une importante masse documentaire, la monographie tend en revanche à enfermer chaque auteur sur lui-même, au détriment d'une lecture comparée. » (*L'Œil sociologue...*, *op. cit.*, p. 113).

Délibérément nourri chez Ramuz de régionalismes et de marqueurs d'oralité, cet usage s'avérerait bien peu conforme aux normes grammaticales en vigueur, dans un champ où le respect de ces normes-là est précisément une condition nécessaire (à défaut d'être suffisante) de la valeur artistique.

S'éloignant du terrain de la création littéraire sans le perdre de vue, la deuxième partie se tourne vers sa périphérie, pour examiner comment s'y formule cette question de la norme et du bien écrire. Désormais historien de la langue française, l'auteur se concentre donc sur le conflit opposant linguistes et grammairiens dans l'entre-deux-guerres. Les premiers, comme Charles Bally et Henri Frei, s'efforcent de « théoriser la "faute" » pour esquisser une grammaire de l'oral ; contre cette démarche descriptive se dresse l'intention prescriptive des « puristes » qui, entraînés par André Thérive, teintent leur défense esthétique du « bien écrire » d'une morale patriotique. Le débat, sans doute, n'est aujourd'hui pas tout à fait clos... Mais que ce contexte ait pu favoriser l'apparition des « récits oralisés », c'est en tout cas ce qu'indiquerait le rôle joué par Célestin Freinet : un pédagogue libertaire proche de Barbusse et Poulaille qui, relayant les théories des linguistes, souhaitait valoriser à l'école l'expressivité de l'oral et la spontanéité dans l'expression écrite.

Après ce détour, l'impact sur le roman de cette réhabilitation de la spontanéité est au cœur de la dernière partie, qui s'impose comme la plus substantielle de l'ouvrage en examinant successivement Poulaille, Aragon, Cendrars, Giono, Céline, Queneau. Des choix qui portent à sourire, car par-delà une tentative pour (res)susciter l'intérêt autour d'Henry Poulaille, ces monographies reconduisent le travers de l'histoire littéraire que dénoncent généralement les approches « sociologiques » : se focaliser sur les « grands » écrivains. De plus, cette concentration sur quelques « incontournables » (qui sont souvent, de fait, les créateurs les plus hardis) vient redoubler l'effet que produit la volonté de souligner la nouveauté du phénomène étudié : seules quelques allusions disséminées évoquent sa généalogie. Le nom de Rabelais est évidemment cité, et l'ascendance zolienne mise en avant. En revanche, compte tenu de la perspective empruntée, on peut s'étonner du sort fait à Barbusse, Charles-Louis Philippe ou surtout Vallès qui, mentionné ponctuellement pour l'influence qu'il exerça sur Céline, apparaît bien en filigrane comme un ancêtre commun aux promoteurs du roman

parlant. Mais tous les choix recèlent leurs parts d'ombre et l'ouvrage préfère éclairer, avec précaution, la solidarité des formes et de leurs significations à la lueur des positions prises par les auteurs dans le champ littéraire. Ainsi, les différentes manières dont Poulaille et Aragon s'emparent de sociolectes « populaires » sont mises en relation avec leurs trajectoires respectives – celle du prolétarien libertaire autodidacte s'opposant ici à celle du surréaliste converti aux dogmes du réalisme-socialiste. Ainsi, les opinions antisémites de Céline seraient en germe dans ses options stylistiques radicales⁸. Autant de démonstrations qu'étayent de minutieuses analyses des pages où les romanciers font « “bégayer” la langue, au sens où Gilles Deleuze définit le travail de l'écrivain véritable » (p. 315).

Enfin, *L'Âge du roman parlant* signale chez ces auteurs un imaginaire rongé par la culpabilité sociale, qu'exorciserait l'élaboration de postures de porte-parole d'une communauté populaire. Un paradigme se dessine ainsi, dans lequel s'avance un puissant fantasme d'authenticité. Séduisant à tous égards (esthétique, politique, éthique), le mythe selon lequel rimeraient spontanéité, beauté et vérité, polarise les débats de l'époque et tend à s'imposer comme le gage de la qualité littéraire. C'est le coup de force qu'amorce le rousseauisme vite assimilé de Poulaille⁹. C'est ce critère de l'authenticité qui sous-tend – mais malicieusement – le ton de conteur adopté par Giono. C'est encore de ce nouvel impératif catégorique que, non sans duplicité, se réclame le premier Céline (jusqu'à ce que, pour se faire absoudre après-guerre, il inverse sa stratégie en soulignant le travail superlatif qu'exige sa « petite musique »). Seule exception franche, dans cette pléiade compositrice : Queneau, qui refuse de se poser en simple enregistreur de la parole vive, et dont *Le Chiendent* semble proposer, dès 1933, une subtile parodie de « roman parlant ».

Avec cette dernière hypothèse, comme par l'ensemble de son ouvrage, Jérôme Meizoz confirme l'importance historique du phénomène qu'il met au jour, mais aussi la fécondité de sa démarche face au

8. Globalement convaincante sur les rapports du style à l'idéologie, l'argumentation reste discutable dans le cas précis de Céline : preuve supplémentaire de la complexité du problème que pose le double visage de cet écrivain, à la fois romancier d'une condition humaine universelle et pamphlétaire antisémite. Voir H. Godard, *Céline scandale* (1994), Gallimard, Folio, 1998.

9. Sur cette lecture prolétarienne de Rousseau, voir aussi J. Meizoz, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Suisse, éditions Antipodes, 2003, p. 7-8.

Labyrinthe, n° 21

corpus qu'il s'est donné. Car en se concentrant sur des œuvres qui, avec plus ou moins d'artifices, visent à produire une illusion d'authenticité, il tire sans doute le meilleur profit de la notion de *posture*¹⁰. Et réussit son pari, sans verser dans le déterminisme facile dont on aurait pu le suspecter : tracer les contours d'une riche catégorie romanesque, en respectant scrupuleusement les singularités de ses illustrations les plus éclatantes.

10. C'est-à-dire, pour aller vite, de la figure de l'auteur telle qu'elle se construit à la fois dans l'espace public *et* dans les œuvres.