

Philippe Hamon<sup>1</sup>

*Littérature, mélange, identité*

ABSTRACT

Les spécialistes de la francophonie s'intéressent surtout aux manifestations orales, contextualisées, historicisées, dialoguées de la communication en français. Mais la littérature (écrite, différée, hors contexte) pose des problèmes spécifiques à l'analyse, et les notions de mélange et d'hybridité y sont mises en œuvre de façon originale. Toute littérature est polyglossie.

MOTS-CLÉS : Mélange, Hybridité, Identité, Roman, Fin-de-siècle

Francophonie specialists are particularly interested in oral, contextualised, historicized, dialogued manifestations of communication in French. However, (written, differed, out of context) literature causes specific problems to the analysis, and the notions of 'mixing' and 'hybridity' operate there in an original way. All literature is polyglossia.

KEYWORDS: Mixing, Hybridity, Identity, Novel, *Fin-de-siècle*

À lire les réflexions des spécialistes de la francophonie (dont je ne fais pas partie, à mon grand regret) on est frappé de la récurrence de deux questions, ou de deux notions, ou de deux concepts, ou de deux problématiques qui reviennent associées avec insistance sous des formulations différentes et avec des valeurs différentes: la notion de *mélange* d'une part (avec ses préfixes de prédilection: trans-, inter-, poly-, intra-, pluri- notamment, et ses variantes ou synonymes : hybridation, métissage, créolisation, interférence culturelle, substrat, emprunts, contamination de langues etc.), et la notion d'*identité* d'autre part (d'une langue, d'une communauté, d'un groupe, d'une culture etc.). Deux notions chargées de valeurs implicites souvent contradictoires (tantôt positives, tantôt négatives), deux notions floues, redoutables, particulièrement difficiles à penser, à articuler l'une avec l'autre, à problématiser. Je voudrais simplement proposer quelques remarques générales « autour » de ces deux notions, en les centrant sur deux objets : celui d'une pratique langagière d'une part, *la littérature* (l'identité de la France, on l'a souvent dit, serait d'être une « nation littéraire<sup>2</sup> »), et celui d'un *moment* historique particulier, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle en France.

---

<sup>1</sup> Professeur émérite à l'Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III. E-mail : <philippe-hamon1@aliceadsl.fr>.

<sup>2</sup> Voir Priscilla Parkhurst-Ferguson : *La France, nation littéraire*, trad.fr. Bruxelles, Labor, 1991.

## 1. *La littérature comme métissage*

Si l'essence de la littérature semble bien être d'explorer toutes les « possibles » du langage (Valéry), possibilités syntaxiques, sémantiques, rhétoriques, graphiques, phonétiques etc., toute œuvre sera également par essence métissage, mélange, hybridation. D'abord *historiquement* : dans la moindre phrase française la plus banale, comme « il s'est assis sur le divan » ou « les jolis bijoux de la marquise » ou « il a posé sur la table un bouquet de chrysanthèmes » se trouvent coexister des mots d'importation de différentes langues qui se sont accumulés au cours des siècles, telle le breton (bijou), le latin (table, poser, s'asseoir), le grec (chrysanthème), le scandinave (joli), le germanique (marquise, bouquet), le persan (divan). Toute langue, et donc toute œuvre littéraire, est polyglotte par accumulation de strates successives, toute langue est un musée, un conservatoire de nombreuses langues.

Ensuite *synchroniquement* : toute langue, toute œuvre littéraire est la juxtaposition de parures contemporaines simultanées (ne serait-ce que celle de ces deux langues opposées entre lesquelles il faut choisir, la langue orale et la langue écrite), la juxtaposition de divers jargons, argots populaires, langages techniques et idiolectes des diverses professions du moment : Villon écrit des ballades en argot des truands, Rabelais mélange avec jubilation latin de cuisine, français, patois, argots, comme Hugo dans des passages entiers de ses romans (*Le Dernier jour d'un condamné*, *Les Misérables*), les Goncourt publient avec *Germinie Lacerteux* un livre qui « vient de la rue » (*Préface*, 1864), Zola écrivant *L'Assommoir* (1877) veut faire une œuvre « philologique » en « coulant dans un moule très travaillé la langue du peuple » (*Préface*), Balzac retranscrit phonétiquement pendant de longues pages l'accent allemand de ses banquiers, le roman est envahi depuis Théophile Gautier par « les expressions de rapin » (reproche que fait Sainte-Beuve aux Goncourt) et par les langages techniques des diverses sciences. C'est le reproche que fait Brunetière à Zola et à tout le roman naturaliste depuis Flaubert, critiquant ce dernier parce qu'il « ne parlera d'art qu'en termes d'atelier, comme de chasse qu'en termes de vènerie<sup>3</sup> ». Ce mélange des langues et idiomes peut se faire sur le modèle de la fusion, de la juxtaposition, de la mosaïque<sup>4</sup>, de la citation ou de l'emprunt ponctuel, ou sur

---

<sup>3</sup> Ferdinand Brunetière : « L'érudition dans le roman » (1877), repris dans *Le Roman naturaliste* (1883), Paris, Calmann-Lévy, Nouvelle édition, 1892, p. 43. Charles Le Goffic écrit également, dans *Les Romanciers d'aujourd'hui* (Paris, Vanier, 1890, p. 26) à propos de Rosny : « M. Rosny fait un abus déplorable de sa science. Si l'on ne connaît pas la chimie, la physique, la statique, la balistique et la cryptologie, il est bien malaisé de l'entendre. Sa phrase, endimanchée de ces gros termes, a les allures solennelles et gourdes des phrases d'instituteur ». Nombreux sont les néologismes faits d'emprunts aux diverses sciences. Ainsi Emile Hennequin veut créer une « esthopsychologie », une « critique scientifique » appliquée à la littérature et fondée sur la collaboration de « trois sciences, l'esthétique, la psychologie et la sociologie (*La Critique scientifique*, Paris, 1888).

<sup>4</sup> La métaphore de la mosaïque, on le sait, a souvent été employées par les écrivains pour décrire leurs œuvres. Voir Balzac (*Préface à Une fille d'Eve*), Lucien Dallenbach : *Mosaïques* (Paris, Seuil, 2001), Jeannine Guichardet : *Balzac-Mosaïque (Cahiers Romantiques, n°12, 2007, Presses de l'Uni-*

celui de la transposition, notamment d'une transposition épistémique des discours du savoir : selon Michel Serres, toute œuvre littéraire serait non la simple *citation* ponctuelle, mais la « traduction » globale et structurelle d'un autre discours localisable dans les sciences exactes de son temps. Ainsi Zola, selon lui, « traduirait » les théories de la thermodynamique de Carnot (entropie etc.) en écrivant ses *Rougon-Macquart*<sup>5</sup>. Là où la science « pense en ordre et séparément [...], a peu de mémoire », la littérature, elle, est « noyée dans la multiplicité des mélanges<sup>6</sup> ». Il serait peut-être intéressant d'essayer d'élaborer une typologie des mélanges : le « melting pot » (les éléments constitutifs sont indifférenciables), n'est sans doute pas le « salad bowl » (les éléments constitutifs restent identifiables, mais ne forment pas une composition), ou la « mosaïque » (les éléments constitutifs forment une composition identifiable), ou la « dominante » (un élément du mélange domine les autres). Les mots « chimère » ou « monstre », qui désignent des êtres hybrides, si fréquents en littérature (voir le poème en prose de Baudelaire « Chacun sa chimère »), sont communs à plusieurs disciplines non littéraires.

Ensuite encore *rhétoriquement* : si toute langue est catachrèse (une langue n'est pas une nomenclature de « mots justes » ajustés terme à terme aux éléments de la réalité ; pour le linguiste, le mot « propre » ou le mot « juste » n'existent pas), la rhétorique également est là pour pratiquer ses interférences sémantiques et lexicales, pour employer un mot pour un autre, pour brouiller, déplacer et mettre en mouvement et en contamination les lexiques, pour « transférer » et « transporter » (c'est le sens étymologique du mot « métaphore », qui désigne la figure-reine de la littérature) le sens.

Enfin *pragmatiquement* : toute œuvre est, en acte, dialogale, polyphonique (un théoricien de la littérature comme Bakhtine en fait, on le sait, l'essence de l'œuvre littéraire), « écho » d'un autre discours, tout mot est la réponse à un autre mot antérieur ou synchronique avec lequel il dialogue implicitement, car écrire c'est entrer en intertextualité. Dire, c'est contre-dire. C'est aussi entrer dans ce carrefour d'absences qu'est toute communication différée (personne n'est là pour personne), c'est se dédoubler et se démultiplier en plusieurs images de soi et énonciations mêlées coexistantes et différenciées, comme on le voit dans de nombreuses postures d'énonciation dédoublées comme l'allusion, la dénégation, la prétérition, le pastiche, la parodie ou l'ironie, et dans l'usage que font tant d'écrivains (de Stendhal à Gary ou Pessoa) de pseudonymes et d'hétéronymes. « Je est un autre » dit Rimbaud. « Je suis l'autre » écrit Nerval en marge de l'un de ses portraits photographiques. Écrire, c'est se regarder

---

versité Blaise Pascal). C'est le titre d'un journal du début des années 1870 : « La Mosaïque, revue pittoresque illustrée de tous les temps et de tous les pays ».

<sup>5</sup> Michel Serres, *Feux et signaux de brume, Zola* (Paris, Grasset, 1975). Voir aussi les essais de Michel Serres sur Jules Verne, et la série de ses trois *Hermès* (*La Traduction, L'Interférence, La Communication*).

<sup>6</sup> Michel Serres, entrée « Sciences exactes et Littérature » dans *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures* (Paris, Larousse, 2 volumes, 1986).

écrire, c'est faire coexister l'écrivain et le lecteur, c'est se diviser, « se retrancher » (Mallarmé). On peut donc dire que toute œuvre est « étrangement » (voir le concept d'*ostranenie* des formalistes russes, de Chklovski), est polyphonie et polyglossie, métissage et métissée. Et paradoxalement on peut avancer que toute langue est en même temps *colonisée* (par des emprunts à d'autres langues), *coloniale* (autoritaire, elle impose ses règles et sa grammaire, elle serait même « fasciste » selon Barthes) et *post-coloniale* : écrire, pour tout écrivain, c'est écrire *après*, c'est lutter contre des auteurs-autorités (comment écrire après Rimbaud, Proust, Céline, Joyce... ?), c'est lutter contre *l'angoisse de l'influence* (H. Bloom, 1973), c'est essayer de se décoloniser<sup>7</sup>. Ajouter un adjectif épithète à la littérature (littérature « coloniale », « orientaliste », « engagée », « post-coloniale », « féminine », « française », « francophone », « populaire » etc.) c'est immédiatement la dénaturer en la restreignant. Le seul adjectif qui lui conviendrait, ce serait de dire (avec Proust) que toute œuvre littéraire est « étrangère », est comme rédigée dans une sorte de langue « étrangère ».

### 1.2. *Impensable identité*

Une petite parenthèse : l'identité conçue comme une fixité, une permanence et une essence stable, est peut-être un concept impensable, d'ordre métaphysique. Elle n'est peut-être pensable que si on la déconnecte de toute définition de la littérature ou de la culture, et qu'on l'appréhende du strict point de vue de la finalité d'une action pratique, soit biologique (rechercher l'ADN, des empreintes, faire une greffe etc.) soit juridique (on « décline son identité » en montrant une « carte d'identité »). Et « décliner une identité », c'est se livrer à deux opérations sémiotiques, celle d'une mise en liste d'une part qui consiste à faire une *description* : âge, taille, signes distinctifs, image (photo, empreinte), et / ou celle d'une mise en *récit* d'autre part : on raconte des origines, une naissance, des ascendants (on sait *qui* on est en sachant *d'où* on vient). Ces deux opérations permettent alors une action et une *identification* (juridique, médicale etc.).

Ou alors, au contraire, la notion d'identité serait-elle pensable si on en faisait un pur synonyme de la notion de culture ? Mais on ne fait alors que déplacer la difficulté, car comment définir une culture ? Un patrimoine acquis par accumulation ? Individuel ou collectif ? Un ensemble de choses concrètes (des objets, des œuvres d'art, des lieux) ou un système immatériel et réajustable de valeurs, une axiologie, un ensemble de positivités et de négativités formant norme ? L'association en un moment historique, selon certains philosophes, des *miranda* (tout ce que je dois admirer) des *agenda*

---

<sup>7</sup> Selon Proust, on le sait, la meilleure façon de se libérer du joug des grands écrivains qui vous ont précédé, c'est de les pasticher, et d'éviter ainsi, en les copiant volontairement, de les imiter involontairement. Le pastiche, c'est la ruse, la guérilla de l'écrivain contre ses colonisateurs qui ont, déjà, envahi son territoire.

(tout ce que je dois faire) et des *credenda* (tout ce que je dois croire) ?<sup>8</sup>

Ou pensable uniquement si on l'identifie avec la seule notion de littérature (voir la France « nation littéraire », etc.), la littérature elle-même conçue comme un synonyme de culture telle que je viens d'en donner une définition (je *dois acheter et lire* Flaubert, je *dois croire* à ce que dit Flaubert, je *dois admirer* Flaubert) ? Mais si identité littéraire il y a, elle ne saurait coïncider qu'avec un individu particulier identifiable : il suffit que je lise quelques mots d'un texte pour que je *reconnaisse* Racine, ou Verlaine, et que je ne les confonde pas avec Proust ou avec Mallarmé. La question de l'identité buterait alors sur cette contradiction inscrite au cœur de la pratique littéraire : comment être soi, être différent, être un individu unique, être *identifiable* en *faisant œuvre de style* (« le style c'est l'homme »), à l'intérieur du langage qui est métissage, mélange, hybridation, dépersonnalisation, indifférenciation, propriété collective ?<sup>9</sup> Et surtout si on définit l'œuvre littéraire comme polyphonie de discours mélangés et hétéroclites, comme « traduction » (M. Serres) d'autres discours ? Et où est l'*identité* d'un Flaubert, dans l'écriture sèche et blanche d'« Un cœur simple », ou dans l'écriture épique et flamboyante de *Salammbô* ? De plus, ce qui complique toute réflexion sur le fait littéraire, seule une littérature écrite, fixée par l'écriture, fixée par des institutions, pourrait avoir une fonction identitaire : les œuvres des littératures orales (contes, légendes, mythes, proverbes...) sont toujours, elles, des œuvres instables, anonymes, réajustables, variables et à variantes, jamais fixées.

## 2. *Un moment historique*

Ce moment est celui où toutes ces trois notions (identité, culture, littérature), dont on ne sait trop parfois, on vient de le voir, si elles sont contradictoires, ou incompatibles, ou complémentaires, ou au contraire quasi-synonymes et interchangeables, paraissent comme concentrer l'attention des contemporains, devenir problématiques. Ce moment coïnciderait approximativement, en France, avec la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Cette période pourrait être caractérisée comme une difficulté à penser

<sup>8</sup> Un des premiers théoriciens à avoir esquissé de façon originale une typologie des cultures (définies en termes saussuriens comme des *systèmes*) est le sémioticien russe de l'école de Tartu Iouri Lotman.

<sup>9</sup> Les premières réflexions sur le *style*, défini comme originalité radicale et différenciation absolue et identitaire d'un individu (*le style* de tel écrivain, par opposition *aux styles*, conçus aux époques classiques comme panoplie de niveaux et de recettes d'adaptations à des sujets et à des publics) apparaissent à la fin du dix-huitième siècle (Buffon, Beccaria, Mauvillon) dans le sillage de la montée en valeur des notions d'individu, de sujet, d'originalité, de différenciation, de personne et de personnalité et se poursuit au dix-neuvième siècle (Ernest Hello, *Le Style*, 1861). Une science du style, la *stylistique*, se constituera dans les dernières années du dix-neuvième siècle (Ernst Berger, Charles Bally). Non sans ambiguïtés : peut-on faire une *science* (qui ne traite que de généralités) de l'individuel ? Pour une approche non strictement littéraire de cette notion de style, voir le livre important de Gilles-Gaston Granger : *Essai d'une philosophie du style* (Paris, A. Colin, 1969).

la convergence conflictuelle entre identité et mélange, comme celle d'une inquiétude grandissante à l'égard, notamment, des formes les plus diverses d'une mondialisation qui viendrait, selon certains, effacer et brouiller les différences, les spécificités, les particularismes dans tous les domaines (politique, idéologique, esthétique, économique). « Bien coupé, mal cousu » est le titre d'un chapitre des *Misérables* de Hugo qui traite de la révolution de 1830, qui inaugure une nouvelle ère de la modernité caractérisée par (je cite en vrac des phénomènes contemporains que l'on peut rapprocher) :

a) l'entrée dans l'ère poly-médiatique, ou poly-sémiotique, qui fait désormais de tout écrivain un polygraphe, qui promeut toutes les formes et expériences de la transposition, de la traduction, de l'interférence des discours et des systèmes sémiotiques, du métissage des genres et des styles d'écriture: la *Gazette des tribunaux* concurrence la littérature (c'est ce que disent Balzac et bien d'autres) ; la page de journal où se juxtaposent et se mélangent feuilleton littéraire, nouvelles politiques, potins mondains et réclames impose de nouvelles façons d'écrire et de lire, impose un nouveau rapport à l'actualité ; la chronique de presse contamine de ses tics et de ses tons la littérature, peut à tout moment devenir roman, être mise en musique, au théâtre, en bande dessinée, en caricature, en peinture etc. (voir les avatars des *Scènes de la vie de bohème* de Murger) ; les journaux se mettent sous l'égide de l'image (*L'Illustration*, *La Caricature*, *Le Monde illustré*, *Le Magasin pittoresque*), le livre devient album, tous les succès du jour deviennent des opéras. « L'universel reportage » (Mallarmé), ou le « langage omnibus des faits divers » (Goncourt, *Préface de Chérie*, 1884) contaminent la littérature ;

b) une inquiétude quant à la « barnumisation » du monde, à son « américanisation » égalitariste et nivelante (leitmotiv d'à peu près tous les écrivains, de Stendhal à Huysmans en passant par les Goncourt et Flaubert)<sup>10</sup> ;

c) l'expansion coloniale qui provoque de multiples rencontres avec l'autre (et, bien sûr, avec cet autre de l'autre, avec la femme exotique, qui est au centre de toute la littérature orientaliste et coloniale) et avec les langages de l'autre ;

d) les débuts des recherches en linguistique comparée des langues, et en linguistique structurale (Saussure, dès 1879) cette dernière se construisant contre toute notion identitaire fixe (« Dans une langue il n'y a que des différences » est la formule-clé de Saussure)<sup>11</sup> et contre toute référence à quelque identité qui serait liée à des origines (l'interdiction de travailler sur l'origine du langage est stipulée à la fondation de la société linguistique de Paris en 1866) ;

e) l'éclectisme (V. Cousin) est à la mode en philosophie comme en peinture

---

<sup>10</sup> Voir un numéro spécial, n°5, « America », de la revue *Le Magasin du XIXème siècle* (Paris, SERD, Champvallon, 2015).

<sup>11</sup> Les recherches (longtemps inédites) de Saussure dans un autre domaine, sur les légendes orales, les *Nibelungen* (à rapprocher de celles de Bédier, de Propp, de Lévi-Strauss plus tard) sont une critique permanente de la notion d'identité et de fixité : tous les personnages d'un conte ou d'un mythe se réajustent perpétuellement, un conte n'est que la somme de ses variantes.

ou en architecture, et suscite les critiques virulentes de Baudelaire dans ses *Salons*, aussi bien que celles de Zola qui, dans *La Curée* (1871), qualifie le style Napoléon III (l'Opéra de Garnier l'incarne totalement) de « bâtard opulent de tous les styles » ; l'objet « kitsch » (encore un mot inventé par le siècle), multiplié par l'industrie pour les touristes, objet emblématique du siècle, est souvent un objet-hybride (une Tour Eiffel à la fois maquette, presse-papier et baromètre) ; d'où l'apparition, dans les romans, du personnage de l'autodidacte ridicule à la culture hétéroclite, « mélangée » et « mal digérée », dont le révolutionnaire d'estaminet Sénécal et le peintre raté Pellerin dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (1869) restent les modèles : « Sénécal [...] avait annoté le *Contrat social*. Il se bourrait de la *Revue Indépendante*. Il connaissait Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, la lourde charretée des écrivains socialistes [...] et du mélange de tout cela il s'était fait un idéal de démocratie vertueuse ». Quant au chef-d'œuvre de Pellerin, il représente « la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge » ;

f) s'impose dans cette période un genre littéraire que le siècle n'a pas inventé, mais qu'il va multiplier, le genre-métis par excellence, le roman, et notamment le roman réaliste, genre trans-genres sans règles, sans lois, sans exclusive de sujets ou de forme, genre sans cadre et sans contraintes, genre égalisateur des sociétés « démocratiques » modernes et de leur temps de « suffrage universel » (les Goncourt, Préface de *Germinie Lacerteux*, 1864), genre qui métisse tous les discours, tous les tons, qui réécrit tous les argots comme tous les discours scientifiques (Zola lit Claude Bernard et le *Traité de l'hérédité* du Docteur Lucas, emprunte aux théories de l'hérédité de ce dernier notamment les notions de « métissage », de « fusion » et de « mélange »<sup>12</sup>) et en fait autant de « documents » (maître-mot de toutes les théories du roman à l'époque) qui seront greffés dans les œuvres<sup>13</sup>. Th. Gautier rendant compte dans *L'Illustration* du 22 mai 1869 du Salon de peinture, rapproche le roman réaliste de son temps de la peinture réaliste dite « de genre »

qui est comme le roman de la peinture [...] il n'est guère de sujets qu'il n'englobe dans ses cadres restreints [...] il touche à tout : aux scènes de mœurs actuelles, aux résurrections des siècles passés, à la légende, à la chronique, à l'Histoire même ; il s'est fait néo-grec, voyageur, réaliste, militaire, sportman ; tous les costumes lui sont bons [...] les ranger par catégories, chose aisée autrefois, serait bien difficile aujourd'hui.

<sup>12</sup> Citons, sur l'arbre généalogique des Rougon-Macquart, la « fiche » héréditaire du peintre Claude Lantier, le héros de *L'œuvre* : « Mélange fusion, prépondérance morale et ressemblance physique de la mère ».

<sup>13</sup> Le « genre » est un horizon d'attente pour le lecteur, un cadre homogénéisant et identitaire (parce qu'identifiable) qui introduit des différences, et rend donc l'œuvre lisible. Sur ces questions, voir l'ouvrage collectif : *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione* (sous la direction d'Annunziata Sportelli, colloque de Bari, Laterza, 2001). Question : le « génie » (qui est différence identitaire radicale) est-il antinomique du « genre » (qui est convention collective) ?

Le roman, genre inclassable et sans identité, dira aussi Maupassant dans sa célèbre « Préface » à son roman *Pierre et Jean* (1887) ;

g) et si l'on est à la recherche des mots-clés créés par le siècle lui-même pour désigner certains objets ou certains phénomènes plus ou moins inquiétants qui lui semblent s'inventer sous ses yeux, il faut ici citer le mot « blague », qui apparaît dans les premières années du siècle. La blague, c'est la parole creuse, mélangée de tous les idiomes, railleuse, désoriginée, une sorte d'exacerbation populaire de la « bonne ironie » de bonne compagnie, qui charrie toutes les valeurs et tous les clichés sans les hiérarchiser en les renvoyant dos-à-dos, qui ne respecte rien, qui s'incarne souvent dans des personnages marginaux ou nomades ou déclassés comme le gamin de Paris (voir Gavroche), l'artiste bohème (voir *Les Scènes de la Vie de Bohème* de Murger) ou le commis-voyageur (voir *L'Illustré Gaudissart* de Balzac)<sup>14</sup>. Les Goncourt, en bons aristocrates, n'ont pas de mots assez durs pour fustiger la blague (voir le chapitre VII de leur roman sur le monde des arts *Manette Salomon* (1867), chapitre tout entier consacré à une longue définition de la blague), ce « credo farce du scepticisme, la révolte parisienne de la désillusion, la formule légère et gamine du blasphème, la grande forme moderne, impie et charivarique du doute universel et du pyrrhonisme national [...] avec son souffle canaille et sa risée salissante, jetée à tout ce qui est honneur, amour, famille »<sup>15</sup>. Et Murger termine la *Préface* à ses *Scènes de la vie de Bohème* (des nouvelles devenues pièce de théâtre, puis roman entre 1846 et 1851) en la définissant comme ce

langage particulier emprunté aux causeries de l'atelier, au jargon des coulisses et aux discussions des bureaux de rédaction. Tous les éclectismes de style se donnent rendez-vous dans cet idiome inouï où les tournures apocalyptiques coudoient le coq-à-l'âne [...], où le paradoxe, cet enfant gâté de la littérature moderne, traite la raison comme on traite Cassandre dans les pantomimes, où l'ironie a la violence des acides les plus prompts [...] l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme.

On trouverait les mêmes diatribes contre la blague dans la *Correspondance* d'un Flaubert, ce grand pourfendeur de la modernité cosmopolite et barnumisée, qui rêve cependant d'écrire « du point de vue d'une blague supérieure », « comme Dieu présent partout et visible nulle part », qui ferait que le lecteur ne saurait plus si l'auteur se fiche de lui ou est sérieux (donc une

---

<sup>14</sup> Voir Philippe Hamon : « L'ironie genre hybride » dans le volume collectif : *Generi litterari. Ibridismo e contaminazione, op. cit.*. Et Nathalie Preiss : *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, PUF, 2002).

<sup>15</sup> Soulignons dans ce passage l'emploi du mot « charivarique » pour parler de la blague. Les mots « charivari » et « tintamarre », autres mot-clés du siècle, sont toujours associés à la « blague ». Ils servent à intituler aussi bien des journaux satiriques (*Le Charivari*, *Le Tintamarre*), qu'à caractériser des types sociaux (pour Goncourt, la jeune fille moderne est « blagueuse » et « tintamarresque » (voir *Renée Mauperin*) ou l'histoire sociale tout entière (voir Touchatout : *Histoire tintamarresque de Napoléon III*).



entorse aux *credenda* du pacte culturel littéraire)<sup>16</sup> ; cette « blague » qui envahit le dix-neuvième siècle ne commence-t-elle pas à poser une question qui s'impose au XXI<sup>e</sup> siècle : les objets de la culture (ceux de la littérature, des arts, des sciences) ne sont-ils pas, désormais, récupérables que sous forme de leur parodie ?

h) rappelons enfin, à titre de symptôme de cet omniprésent cosmopolitisme, de cet envahissement du mélangé et du métissé, de cette mondialisation du monde contemporain, que la France multiplie à Paris les Expositions universelles (5 entre 1855 et 1900, un record mondial) qui vont attirer à Paris des millions d'étrangers de toutes les races et toutes nationalités, non sans provoquer des réactions xénophobes (« Babel », « chaos », « tohu-bohu », « bazar », « bric-à-brac » sont les termes des chroniqueurs qui reviennent le plus souvent), des réactions politiques (c'est à l'occasion des Expositions universelles que se constituent les premières « internationales » ouvrières socialistes) et susciter l'apparition en littérature d'un nouveau personnel en relation avec le cosmopolitisme ou le nomadisme : le « collectionneur » et ses bric-à-bracs hétéroclites de toutes provenances (on connaît l'engouement du japonisme après 1865), variantes individuelles des bric-à-bracs des Expositions universelles (voir *Le Cousin Pons* de Balzac, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert), le « déraciné » (Barrès), l'« exilé politique » (Bourget)<sup>17</sup>, le « touriste » (mot inventé par Stendhal ; voir la première bande dessinée française, *La Famille Fenouillard* de Christophe, 1889), le « parvenu » et le « déclassé », en transfert de « classes » et de « mondes » sociaux, la madone des sleepings (Barrès, à propos de Marie Bashkirtseff), le « rastaquouère » variante du métis (terme inventé par l'époque), deviennent des personnages littéraires importants du roman, du vaudeville, de la « revue », de la chronique, de l'opéra-bouffe. Il était inévitable que ce soit à l'occasion de ces Expositions universelles que s'inventent des langues universelles comme le volapük ou l'espéranto, qui auront plus ou moins d'avenir.<sup>18</sup> Verlaine et Coppée publient en 1867, l'année de l'Exposition universelle de Paris, une « Revue » comique

<sup>16</sup> Voir les lettres de Flaubert à Louise Colet du 8 octobre 1852 et du 29 janvier 1854. On pourrait ajouter à cette liste de symptômes de mélanges un fait (d'époque) stylistique, l'emploi généralisé (chez Flaubert, les Goncourt, Daudet, Zola) du style indirect-libre, qui brouille l'énonciation, qui rend indistincte dans le roman l'origine de la parole (l'auteur ? Le narrateur ? le personnage ?).

<sup>17</sup> Voir par exemple *Les Rois en exil* de Daudet (1879), et surtout, de Paul Bourget, *Une Idylle tragique* (1896), qui évoque le « Tout-Europe » de la Côte d'Azur, et *Cosmopolis* (1892). Ce dernier roman, dédié au Comte Promoli comme un « roman de la vie internationale », se passe à Rome, dans le grand et demi-monde cosmopolite des « errants de la haute vie », de la « bohème internationale », de cette « cosmopolis flottante », « société mouvante [...] complexe et composite », « mosaïque humaine » faite de tous les « rastaquouères d'Europe ». Le roman s'ouvre, faut-il s'en étonner, sur la description du « bric-à-brac » d'un libraire de livres anciens.

<sup>18</sup> Emile Dormoy publie dans *Le Moniteur de l'Exposition de 1889*, à partir du n°112 du 20 février 1887, une série d'articles : « Le langage international » où il décrit une dizaine de ces langages. Sur le phénomène « exposition », voir Philippe Hamon : *Expositions* (Paris, Corti, 1989, trad. Italie : *Esposizioni*, CLUEB, 1995) et le numéro spécial « Cosmopolis », n°8, du *Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, SERD, Champvallon, 2018).

intitulée : *Qui veut des merveilles* où ils peignent un Paris devenu « universel, cosmopolite et polyglotte ». Trois adjectifs qui polarisent désormais la plupart des débats. Soit pour déplorer quelque perte fondamentale, soit pour faire, comme le fait un Hugo, la louange hyperbolique d'un monde moderne en train d'advenir où « la circulation sera préférée à la stagnation. On n'empêchera plus de passer. Aux fleuves frontières succèderont les fleuves artères [...] le globe sera la maison de l'homme [...] il n'y aura plus de ligatures ; ni péages aux ponts, ni octrois aux villes, ni douanes aux États, ni isthmes aux océans<sup>19</sup> » ;

i) enfin, à l'intérieur du champ culturel en général, l'envahissement des philosophies (Schopenhauer, Nietzsche), des courants artistiques (le préraphaélisme anglais, l'Art Nouveau autrichien ou belge) et des littératures étrangères (le roman russe, le théâtre scandinave) « importés », favorisés par les revues d'avant-garde et par de nombreuses traductions, semblent aux yeux de certains écrivains français compromettre l'essence même de l'identité française, la « dénationaliser » (Goncourt, *Journal*, 30 décembre 1895).

### 2.1. *Dé liaisons fin-de-siècle*

Cette liste porte, on le voit, aussi bien sur des objets (l'objet kitsch) que sur des postures d'énonciation (la blague) que sur des systèmes de pensée (l'éclectisme) que sur des phénomènes économiques (les Expositions Universelles, le tourisme) que sur des catégories littéraires (le style, le roman, le poème en prose, le vers libre etc.). On pourrait certainement allonger encore cette liste où j'ai réuni des phénomènes (économiques, esthétiques, idéologiques) certes différents, mais qui tous me semblent caractérisés par quelque facteur commun sémantique (le mélange) et par les réactions qu'il provoque : une réflexion plus ou moins consciente, plus ou moins inquiète, sur l'indifférenciation, la perte d'identité. Il est significatif que la *Préface* de Zola à son *Assommoir* (1877), que j'ai déjà citée (Zola y affirme avoir voulu « mouler » la langue du peuple), dérive rapidement sur des réflexions non plus esthétiques ou « philologiques » mais morales : Zola y parle de déliaison sociale, de « relâchement des liens de la famille », de « dénouement » de ces liens, des « ordures de la promiscuité ». Comme si l'excès de *proximité* (entre les corps, les sexes, les classes, les générations, les langages) ne pouvait conduire qu'à cette *promiscuité*.

Deux réactions sont alors possibles : ou bien certaines avant-gardes promouvront avec enthousiasme ou provocation toutes les esthétiques du décloisonnement des disciplines, du mélange, de la rencontre incongrue, de l'hétéroclite et du métissage : Hugo dans sa *Préface de Cromwell* (1827) prône le « grotesque » et le mélange des tons et des genres en littérature, et poursuivra

---

<sup>19</sup> Victor Hugo, « Préface » au *Paris-Guide* édité en deux volumes en 1867 à Paris par l'éditeur Lacroix à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris. Cette longue *Préface* est la vision lyrique et épique d'une Europe amalgamant ses différences pour créer une entité idéale.

avec sa *Préface* de 1867 à *Paris-Guide* sa réflexion sur le plan d'une géopolitique européenne. Selon lui la littérature moderne doit « mêler dans ses créations, sans pour autant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime [...] le corps à l'âme, la bête à l'esprit [...], la comédie à la tragédie », elle créera comme personnages « des myriades d'êtres intermédiaires », où le grotesque « jouera le rôle de la bête humaine »<sup>20</sup>, sera « brouillon, hypocrite », proposant des drames où le vers devra « tout transmettre au spectateur : français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie ». Et son héros, Cromwell, sera un « être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien, plein de génie et de petitesse ». Même esthétique du mélange dans la célèbre formule de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* (1869) qui va servir de drapeau à toutes les avant-gardes au XX<sup>e</sup> siècle : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »<sup>21</sup>. Ou dans le poème liminaire par lequel Tristan Corbière, l'un des « poètes maudits » célébrés par Verlaine, présente son recueil de poésies *Les Amours jaunes* (1873) : « Bâtard de créole et de breton », « A peine est-ce français », « Est-ce du Huron, du Gagne ou du Musset ? », proclamant dans son « Epitaphe » qu'il fut « un arlequin-ragoût, / Mélange adultère de tout ». Coppée écrit des contes en alexandrins, Baudelaire et Rimbaud écrivent des poèmes en prose, on invente le « vers libre » (Rimbaud, Marie Kryzinska), les Goncourt s'essayent à une « prose poétique », les musiciens donnent des opéras avec des livrets en prose (Bizet, Bruneau à partir de Zola, G. Charpentier intitule son opéra *Louise* « roman musical »). Mallarmé parle de « crise de vers », et les revues et journaux s'intitulent volontiers d'un terme signifiant l'universel (c'est l'adjectif à tout faire des titres du siècle, dictionnaires comme essais ou journaux) ou le mélange (*Le Tintamarre*, *Le Charivari*, *La Mosaïque*) ;

Ou bien certains se réfugieront dans la nostalgie, ou dans la déploration, ou dans de virulentes attaques anti-modernes contre toutes les incarnations de ce mélange. Les deux tendances sont bien représentées tout au long de cette deuxième moitié du dix-neuvième siècle. On pourrait dire, parfois, une de gauche (louange du métissage, de la démocratie qui nivèle les différences) et une de droite (qui prône l'identité, les hiérarchies, et la différenciation). Deux positions appelées à une nombreuse et prolifique descendance.

<sup>20</sup> Zola se souviendra de ce bel oxymore (l'oxymore est la figure emblématique du mélange), sans doute hérité de Pascal, pour intituler son roman *La Bête humaine* en 1890.

<sup>21</sup> Sur ces juxtapositions d'objets incongrus, qui apparaissent souvent au détour de certaines « natures morte » en littérature, voir Philippe Hamon : *Rencontres sur table et choses qui traînent, de la nature morte en littérature* (Genève, Droz, 2018).

### *Conclusion*

Impossible de conclure. Sinon par une citation d'un texte qui semble avoir une valeur synthétique, où les thèmes et notions que nous venons rapidement de parcourir semblent comme se « précipiter ». Il s'agit d'une « Complainte » de Jules Laforgue (1885), « La complainte de Lord Pierrot », où prend la parole Pierrot, ce personnage emblématique du siècle (on connaît l'immense succès de Deburau et de ses successeurs au théâtre des Funambules), ce personnage hors langage, hors littérature (il est muet, Deburau était un mime), métissé du Pierrot français et du Pedrolino de la *Commedia dell'arte*, personnage hybride à la fois naïf et méchant, au masque blanc impassible et indéchiffrable, au corps indifférencié et asexué engoncé dans un vêtement blanc flottant : il est ici en même temps producteur d'une complainte faite de textes (chansons, proverbes, citations, formules publicitaires) raboutés, réécrits, métissés, « brouillés » dont il ne semble plus être qu'une sorte de « chambre d'écho », et en même temps le produit de la société capitaliste mondialisée (il est perdu dans le grand « Tout », ne peut habiter, en bon cosmopolite, qu'un « train »), représentée dans le poème par le collage des formules emblématiques du libéralisme économique, celui des physiocrates (« Laissez faire, Laissez passer »), personnage « moderne » qui se sent, finalement, « de moins en moins localisé » (Goncourt disait, on l'a vu, « dénationalisé »):

Au clair de la lune,  
Mon ami Pierrot,  
Filons en costume  
Présider là-haut !  
Ma cervelle est morte,  
Que le Christ l'emporte !  
Béons à la lune,  
La bouche en zéro.

Inconscient, descendez en nous par réflexes ;  
Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes.

[...] Agitez le pauvre être avant de s'en servir.

[...] Pierrot s'agite et Tout le mène !  
Laissez faire, laissez passer ;  
Laissez passer et laissez faire :  
Le semblable c'est le contraire,  
Et l'Univers c'est pas assez !  
Et je me sens, ayant pour cible,  
Adopté la vie impossible,  
De moins en moins localisé !

[...] Bah ! J'irai passer la nuit dans le premier train ;  
Sûr d'aller, ma vie entière,  
Malheureux comme les pierres (*bis*)