

LES AMIS DE JULES VALLÈS



REVUE LITTÉRAIRE N° 1 – DÉC. 1984

ASSOCIATION

**LES AMIS
DE
JULES VALLÈS**

REVUE
D'ÉTUDES VALLÉSIENNES

N° 1 – DÉC. 1984



AVANT PROPOS

Voici le premier numéro de la revue de l'Association « Les Amis de Jules Vallès ». D'autres suivront.

Ce numéro aurait dû être préfacé et présenté par Gaston Gille et Lucien Scheler, présidents d'Honneur et promoteurs des études et des éditions vallésiennes en France ; leur humilité s'y est refusée. Il reste sous leur patronage moral, car ils l'ont soutenu de toutes leurs forces.

Ce premier numéro est assez international : nous y avons tenu ; assez varié : il parcourt toutes sortes d'aspects de l'œuvre de Jules Vallès journaliste et romancier, selon des styles eux-mêmes très divers. Nous maintiendrons cette ouverture et cette variété.

La revue a été financée par la générosité de nos adhérents ; subventionnée par le Centre National des Lettres, que nous remercions aussi. Nous remercions, enfin particulièrement l'ami fervent de Vallès, le peintre et graveur Claude Weisbuch, qui nous a donné les trois pointes sèches ornant ce numéro : couverture et intérieur. Nous garderons désormais cette couverture.

Pour l'Association « Les Amis de Jules Vallès »
Saint-Etienne – Octobre 1984.

Roger Bellet.

La Question de *L'Argent*

Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès

I.

Dans son essai « La philosophie analytique et le langage », E. Benveniste constate : « un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas »¹. Cette remarque peut être appliquée à la réception de toute littérature qui veut changer la réalité sociale mais elle est vraiment appropriée quand il s'agit d'un texte où l'auteur – même s'il reste anonyme – adresse cet énoncé performatif à sa propre personne. Par la forme, ceci est certainement le cas dans la « Préface » de *L'Argent*, « Lettre à Monsieur Jules Mirès ». Dans cet écrit, c'est Vallès plutôt que le banquier riche J. Mirès qui doit être regardé comme destinataire de la lettre. C'est en effet de sa propre personne et de ses expériences vécues que parle l'auteur, et les exhortations qu'il prononce le concernent lui-même en premier lieu. En partant de ces prémices je veux tenter une nouvelle approche de *L'Argent* – en montrant la relation qui existe entre l'auteur en tant que personne et le texte, et en tenant compte de la théorie littéraire impliquée par le texte. Ainsi les problèmes posés par cette première production littéraire de Vallès, problèmes constatés par tous les vallésiens², se présenteront peut-être sous un jour nouveau. Comme il est évident que Vallès n'a pas suivi les conseils prodigués dans la « Lettre », on peut dire que c'est lui-même qui n'a pas regardé son texte comme un énoncé performatif dans le sens de Benveniste. Les propos de ce premier texte ne permettent de comprendre ni les actes de son passé ni les actions du futur journaliste, de l'écrivain ou de l'homme politique. Même s'il existe des explications que Vallès a données quelque 22 ans plus tard (cf. *Le Candidat des pauvres*), concernant les conditions dans lesquelles le texte a été écrit et n'excluant pas une lecture « performative », la « lettre » elle-même donne maints indices pour une lecture qui est à l'envers de celle proposée par la forme de la « préface ». Mon propos dans les pages suivantes est de préconiser une lecture qui devra être une interprétation du texte considéré comme une analyse lucide, précise et réaliste de la situation de la littérature à l'époque des *Fleurs du mal* et de *Madame Bovary*, présentée avec ironie, voire souvent avec cynisme.

II.

Quand Ch. Baudelaire, dans l'introduction de son « Salon de 1846 » s'adresse « Aux Bourgeois » avec la phrase : « Vous êtes la majorité, – nombre et intelligence ; – donc vous êtes la force, – qui est la justice », et qu'il voit dans un avenir assez proche l'utopie d'une « harmonie suprême »³, nul ne doute du caractère ironique de cette apostrophe. Mais quand Vallès s'exclame : « il ne peut y avoir de vertueux, d'aimables et de distingués que les gens riches » (p. 5)⁴ et lorsqu'il « préfère aux chants lugubres des insurgés le cri métallique des soixante » (p. 6), le futur Insurgé est souvent pris au sérieux. Malgré la véhémence du style, malgré les paradoxes et les contradictions intérieures, malgré la dédicace à Mirès teintée d'antisémitisme, on considère généralement la *Lettre* comme un « pamphlet contre la littérature »⁵, un « pamphlet scandaleux » dans lequel Vallès « abjure ses erreurs de jeunesse »⁶ ou enfin comme l'expression d'une « insincérité »⁷. Tous ces jugements contiennent une analyse possible du texte mais ils ne tiennent compte que de l'un de ses aspects. Le pamphlet n'est pas scandaleux en soi : il veut provoquer un scandale – et il y parvient. Il ne se dirige pas contre la littérature, mais plutôt contre *une certaine* littérature et on peut faire le compliment à Vallès d'avoir été très sincère en ce qui concerne l'importance de « L'Argent dans la littérature »⁸. Malgré son aspect formel d'exhortation à l'enrichissement, souligné dès le début par le déplacement topographique du Panthéon à la Bourse, ce n'est pas seulement un texte très littéraire, c'est aussi un texte qui traite d'abord de questions littéraires. Qu'il juge la littérature de son temps, qu'il la critique ou qu'il la condamne, c'est avant tout un manifeste littéraire, et vers la fin il annonce même un « esprit nouveau » et la « *Poésie sacrée* du dix-neuvième siècle. » (p. 10)

Un des paradoxes les plus manifestes, en ce qui concerne la relation que Vallès entretient avec la littérature, se trouve dans l'un des derniers paragraphes de la « Lettre ». Vallès lui-même accepte de « paraître paradoxal » et il continue : « si j'ai quitté la littérature, c'est peut-être un peu parce que j'étais incapable d'en faire, et mieux vaut être un bon coursier qu'un méchant écrivain. » (p. 10) D'abord, cet aveu met en question toutes les déclarations et revendications antérieures : si l'auteur est « incapable » de faire de la littérature, on aurait dû lui conseiller beaucoup plus tôt de passer du Panthéon à la Bourse. Mais ceci ne peut pas être valable pour les « bons » littérateurs. Ensuite, c'est avec son texte même qu'il prouve – et pour Vallès c'est la première fois – qu'il n'est pas « bon boursier » mais bon (et méchant) écrivain : c'est-à-dire la théorie de la suprématie de la Bourse sur le Panthéon n'est valable ni généralement ni individuellement. Cette considération fondamentale permet d'analyser, dans la suite, quelle conception de la littérature Vallès développe dans la « Lettre » et sur quelle conception de la société celle-ci est basée.

III.

Avec beaucoup de réalisme, Vallès décrit la société de son temps comme étant caractérisée par l'opposition entre la pauvreté et la richesse. Pour lui, en cette année du Second Empire, tout espoir de révolution serait irréaliste ; la liberté, au moins pour le moment, n'est qu'un fantôme. Ceux qui ont lutté pour cette liberté sont, soit "sur le rocher d'exil", soit "sur la paille des cachots", soit – et ici Vallès semble viser Baudelaire⁹ – « en face de l'ennui mortel ». Dans la réalité économique, en effet, « tout rentre dans le commerce ». (p. 9) A la « nouvelle société » née après le 2 décembre, correspond un « esprit nouveau ». Dans cette société, marquée par l'industrialisation de la France, les conceptions des quarante-huitards sont devenues anachroniques : « il faut marcher avec son temps, vivre en prose, puisqu'ainsi va maintenant le monde, et déchirer nos drapeaux. » (p. 11) Mais même là où Vallès semble marcher (trop bien) avec son temps, il va souvent plus loin que permis. Quand il qualifie les drapeaux de « mouchoirs de couleur (...) secoués par des mains inhabiles sur le front des faibles », cela peut être appliqué aussi bien aux drapeaux de l'Empire qu'à ceux de juin 48 ou de décembre 51. En effet comme le constate G. Gille : « Un tel langage ne pouvait qu'alarmer les pouvoirs publics ». ¹⁰ En faisant une analyse cynique de la réalité sociale du Second Empire, il bouleverse aussi les normes idéologiques de celui-ci : ce qui compte, ce ne sont plus l'esprit, la générosité, la distinction ou la vertu, ce n'est plus que l'argent. Et c'est en tant que représentant idéal de cette réalité que Vallès dédie son œuvre à Mirès : cadeau douteux s'il en est.

Du reste, selon Vallès, les jours de ces « génies financiers » sont comptés, de même que ceux des génies en littérature : « votre couronne en feuilles d'argent sera brisée. » (p. 7) Les grands hommes, y compris ceux de la bourse, sont ou seront « remboursés » (p. 8)¹¹ et l'auteur prévoit une société où « l'équilibre sera établi et l'Egalité proclamée ». (p. 7) Ainsi Vallès, dans la suite de Proudhon, regarde cette étape du capitalisme comme stade de développement nécessaire mais passager et il en tire ses conséquences aussi bien politiques que littéraires.

Dans sa forme littéraire, cette description réaliste de la société du Second Empire est tellement imprégnée d'ironie et de cynisme qu'on peut l'interpréter de deux manières : l'une va dans le sens de l'« enrichissons-nous » proclamé par l'auteur, l'autre voit justement dans l'exagération de l'apologie de la richesse un signe manifeste de l'ironie de l'auteur. Pour ma part, je vois trop de contradictions internes au texte en ce qui concerne l'apologie de l'argent pour qu'on puisse croire en une adhésion sans réserve de Vallès à certains propos de sa « Lettre ».

Quand, dans le contexte de l'« Enrichissons-nous », il compare le spectacle des luttes financières à une bataille comme celle de Lutzen, l'une des plus meurtrières de l'oncle de l'Empereur actuel, il contredit la constatation faite quelques phrases plus haut que « cette fois du moins,

il n'aura pas coulé de sang dans le berceau ! » (p. 7) Vallès sait trop bien que la « victime qui se tue » (p. 7) n'est pas au singulier, qu'un nombre infiniment plus élevé est tué par les conséquences de cette "bataille" et que le véritable berceau de cette société a été le 2 décembre. En ce qui concerne Vallès et son destinataire, une ironie sans relâche imprègne le texte : quand Vallès compare des journalistes connus à Mirès et en même temps à sa propre personne, chacun y trouve sa part ; ni lui ni les journalistes dont il va devenir le collègue grâce à *L'Argent* n'auront leur million – Vallès le sait –, et Mirès va bientôt perdre les siens. – Et quand l'auteur adresse à Mirès le compliment d'avoir si bien réfuté Dumas fils, qu'il n'y a plus rien à y ajouter – ce que, du reste, il fait au paragraphe suivant – ne se moque-t-il pas de l'homme auquel il a dédié son livre ? – Quant à cette constatation très exclusive : « Qu'on le sache donc, il ne peut y avoir de vertueux, d'aimables et de distingués que les gens riches ! », elle est pleine d'ironie non pas seulement envers Dumas fils et ses protagonistes pauvres et vertueux mais aussi bien envers le nabab richissime et parvenu qu'est Jules Mirès.

Bien sûr, en se posant en "apostat", Vallès attaque aussi ses anciens idéaux. Mais malgré des excès, il existe plusieurs passages où l'on peut remarquer qu'il ne rompt pas totalement avec son passé. Quand il parle de la « Politique » (p. 9), nous rencontrons des souvenirs mélancoliques de la génération de Février. Aux compagnons de cette génération, il atteste des « esprits honnêtes, âmes ardentes » (page 9), et il n'hésite pas à évoquer la répression qui les a frappés. Pour ces vaincus, il ne demande pas seulement la paix ; non, il leur atteste des « défaites glorieuses » (p. 6), c'est-à-dire que ce passé garde pour lui une valeur certaine.

Son ironie atteint le sommet quand il entreprend une sorte de réécriture de la phrase de Lamennais : *Silence au pauvre !* En admettant cyniquement cette phrase comme constatation d'une réalité, il semble la justifier « scandaleusement »¹², et il en tire la conclusion : « La misère a fait son temps, je passe du côté des riches. » (p. 6) Mais cette prétendue "décision" ne peut gagner sa véritable dimension comme énoncé performatif que lorsqu'elle est confirmée par un acte – ce qui n'est pas le cas. Et c'est le Vallès pauvre qui arrive, malgré le manque de moyens financiers, à publier son premier livre : second démenti à son adhésion à la catégorie des riches. Malgré l'approbation présumée du "silence au pauvre", il tient à crier d'une manière très véhémement. Et enfin parmi les riches auxquels il veut s'allier, il choisit comme patron une « curieuse figure » (p. 6) à laquelle il atteste le droit de faire de « l'argent un si noble usage » (p. 7) et qu'il compare en même temps à ce Jean Giraud de Dumas fils alors que Mirès refusait justement cette comparaison.

Il me semble donc difficile d'établir une lecture unidimensionnelle de ce texte de Vallès. Comme il s'agit en même temps d'une analyse – implicite – de la société de l'époque et d'une critique – plus qu'explicite – de celle-ci, les deux plans sont souvent mêlés dans le texte. Que Vallès

rompt définitivement dans la « Lettre à Monsieur Jules Mirès » avec une certaine littérature, cela est évident. Mais qu'il ne s'allie pas pour autant avec la classe que son destinataire représente, cela me semble être confirmé par l'omniprésence de l'ironie.

Comme l'écrit R. Bellet dans la « Notice » à l'édition de la Pléiade, « ce désaveu et ce reniement de Vallès par Vallès sont tissés de références littéraires. »¹³ Certainement il y a du manifeste littéraire dans la « Préface », et comme il se doit, les références littéraires se rapportent surtout à la littérature actuelle ; elles sont complétées par quelques exemples du 18^e siècle (Voltaire, Diderot, Rousseau, Beaumarchais), qui – malgré un vocabulaire véhément et peu nuancé – permettent de reconstruire la conception littéraire de Vallès à cette époque.

D'abord il y a ce qu'on peut appeler avec R. Bellet la littérature du « pauvrisme ». Les représentants de cette littérature, avant tout lyrique, pratiquent celle-ci comme une religion. Ils se regardent comme des « martyrs de la pensée » (p. 3) et, comme tout martyr, ils ne comptent recevoir de récompense qu'après leur mort. Cette conception, représentée par Gilbert, Escousse, Malfilâtre et « naturellement » Béranger, est globalement réfutée par Vallès.

Puis, il y a ceux « que le succès couronnera demain » (p. 4), c'est-à-dire les écrivains caractérisés par un « égoïsme sublime » (p. 4) qui regardent le champ littéraire comme un champ de bataille. Ces écrivains sont comparés aux millionnaires comme Mirès, ce qui représente dans ce contexte un certain compliment. Ce sont des gaillards qui font leur affaire de tout : « du commerce, des vers, de l'esprit et de l'argent » (p. 5). Non seulement Vallès ne condamne pas cette littérature à succès, mais il semble même plein d'admiration pour ses représentants.

Enfin il y a la littérature des « crânes célèbres » (p. 8). Pour l'égalitaire Vallès, « le temps des génies est mort » (p. 8). Ces génies ont eu le tort de propager une littérature qui trouve ses fondements dans l'au-delà, un peu comme les représentants de la première catégorie. Malgré cela, Vallès reconnaît qu'ils ont rempli une fonction historiquement nécessaire, même si cette « fonction du poète », telle que la conçoit Victor Hugo avec beaucoup de succès, a changé. « Le grand homme (...) rentre tristement dans la catégorie des monstres disparus. » (p. 8)

Ce développement de la littérature doit aussi avoir des conséquences sur le plan technique : « Nous savons maintenant que la forme n'est rien ». (p. 9) Ceci est surtout valable pour la poésie : « Le Romantisme a sonné le glas de la poésie ». (p. 9) Mais à cette époque les batailles romantiques aussi sont le fait d'une autre génération. Pour Vallès, la poésie lyrique – comme 20 ans plus tard « le roman bête »¹⁴ – « a du plomb dans les ailes ». (p. 8) Répétant l'expression plusieurs fois, il proclame le temps de la prose, le temps des écrivains comme Balzac – dont le nom n'est pas cité – qui ont « cette puissance de l'esprit, ce je ne sais quoi d'imprévu et de fort qui fait les millionnaires » (p. 4) et qui domi-

nent « dans le champ de l'histoire les événements et les hommes ». (p. 4) Donc ce sont les écrivains de la deuxième catégorie qui représentent la littérature de leur temps, et, chez eux, il s'agit d'une littérature qui tient compte de l'état actuel de la société.

Cependant cette littérature n'est pas celle de l'avenir. La littérature qui va se développer n'est évoquée que dans une seule phrase :

Dans cette guerre des intérêts, dans ce bruit des millions qui sautent, des locomotives qui soufflent, des villes qui naissent, comme dans les livres écrits avec la plume ou l'épée, je vois une poésie émouvante, sérieuse et profonde, que j'appellerai, Dieu me damne, la « Poésie sacrée » du XIX^e siècle (p.9/10).

Dans l'expression « Poésie sacrée » il s'agit encore une fois d'une réécriture parce qu'il s'agit du contraire de ce que désigne la poésie du Parnasse par la même expression. Les sujets de cette nouvelle littérature préfigurent ceux du naturalisme : une réalité autrement sociale que celle du roman dit "réaliste", une réalité qui prend en compte les changements économiques et sociaux et qui, par là, découvre les domaines inconnus de la littérature. Malgré la condamnation très nette d'une certaine littérature, c'est dans ce sens, me semble-t-il, que Vallès ne parle pas contre lui-même.¹⁵ Il entreprend plutôt, non pas par la forme mais par le fond de son texte, une analyse très adéquate de la littérature de son temps.

IV.

Bien sûr, par une telle analyse, distinguant plusieurs types d'auteurs et de littératures, Vallès, malgré la véhémence de ses propos, se situe dans une longue tradition, en y trouvant sa place individuelle. Dans ce qui va suivre, je veux comparer le point de vue de Vallès à celui de trois de ses contemporains : A. de Vigny, H. Murger et E. Zola¹⁶. Ces trois auteurs représentent trois conceptions différentes de la littérature et des relations entre l'auteur et la société de l'époque dans laquelle il vit.

Les tentatives vaines de Vigny d'établir véritablement la propriété littéraire sont bien connues. Il en va de même de la réponse de Balzac en ce qui concerne les poètes pour lesquels Vigny cherche une assistance de l'Etat : « Ils resteront des Chatterton après comme avant. »¹⁷ C'est justement dans la « Préface » de *Chatterton* (1834) que Vigny distingue trois catégories d'hommes qui pratiquent la littérature.¹⁸ Les trois types d'écrivains qu'il décrit ont beaucoup de ressemblances avec ceux de Vallès. A l'« Homme de lettres » de Vigny correspondent chez Vallès les écrivains caractérisés par le sens des affaires et par leur « égoïsme » sublime. « Le Grand Ecrivain » du poète romantique trouve son équivalent dans les « crânes célèbres » du futur Insurgé, et le « Poète » de Vigny évoque les « martyrs de la pensée » de Vallès. Mais si les catégories se ressemblent, les jugements que portent les deux écrivains ne coïncident pas.

En poète romantique, Vigny demande justement la « pitié » pour celui que Vallès condamne sans exception, celui qui « se tait, s'éloigne, se retourne sur lui-même », qui « va comme un malade et ne sait où il va ». ¹⁹ Ce sont en effet ces chercheurs de « mondes inconnus » que Vallès juge être à leur place à Bicêtre. C'est avec cette conception romantique de la littérature considérée comme « œuvre divine » qu'il veut rompre définitivement. Inversement, l'affairiste, le type que Vallès semble estimer le plus, est très sévèrement jugé par Vigny ; quant à la troisième catégorie, celle des « grands écrivains », Vallès et Vigny sont à peu près d'accord. La contradiction interne dans la conception de Vigny, soulignée à juste titre par H.-J. Neuschäfer, réside dans le fait que Vigny demande, pour le « martyr perpétuel » qu'est le vrai « Poète », une allocation de l'Etat ; les problèmes matériels de l'écrivain ont acquis une telle importance qu'on ne peut plus garder l'illusion d'une autonomie – pourtant impliquée par la théorie de Vigny. – En comparaison avec ce compromis de Vigny, la solution envisagée par Vallès, dans sa radicalité, prend beaucoup plus en compte la réalité sociale de l'écrivain. L'autonomie qu'il revendique n'est pas le cadeau du mécène que serait l'Etat, elle sera au contraire basée sur le travail et le succès – surtout économique – de l'écrivain « égoïste ».

Un premier pas important dans cette direction est entrepris par H. Murger dans la « préface » aux *Scènes de la vie de bohème*, écrite sept ans avant la « Lettre » de Vallès. Les nombreuses attaques de notre auteur contre Murger ont leur raison d'être ; cependant, ils ne concernent qu'un aspect du « bohème ». Ce que Vallès reproche à Murger, ce sont « la bohème des lâches » ²⁰ et « cette vie de misère fiévreuse et d'insouciance fanfaronne » (p. 243 / 244). Mais pour les héros décrits par Murger dans son roman, cette bohème n'est justement pas un but mais seulement un moyen. – Dès le début de sa « Préface », Murger évoque des thèmes que Vallès va reprendre dans « Les Réfractaires » et il décrit des professions qui ressemblent un peu à celles des hommes avec lesquels Vallès collabore en 1857 : « les professeurs d'à tout coup l'on gagne, les négociants des bas-fonds de l'agio, et mille autres industriels mystérieux et vagues ». ²¹ Même la pièce de cinq francs, « ce nombril en argent » du livre de Vallès (p. 3), se retrouve chez Murger ; « nous sommes au dix-neuvième siècle (...) la pièce de cent sous est l'Impératrice de l'humanité ». ²² En ce qui concerne le milieu, les sujets et même les écrivains cités par Murger – nous y retrouvons Gilbert, Escousse et Malfilâtre comme exemples négatifs –, les deux préfaces ne se distinguent pas fondamentalement.

Comme Vigny, qui est évoqué par le nom de Chatterton, Murger fait la différence entre trois types d'écrivains ; seulement il n'analyse qu'une phase de leur développement. En accord avec la définition : « La Bohème, c'est le stage de la vie artistique ; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue » ²³, ce sont les années de forma-

tion qui intéressent Murger. Au cours de ces années, les véritables artistes doivent se révéler. En outre, cette « vraie bohème » mise à part, il existe deux autres formes que Murger condamne : la « Bohème ignorée » et la « fausse Bohème ». La « fausse Bohème », c'est-à-dire celle des amateurs qui s'amuse pendant quelque temps à jouer à l'écrivain pour retourner ensuite à une profession bourgeoise dans leur province, n'intéresse Murger que très peu. La « Bohème ignorée », au contraire, est au centre de ses attaques : quand Vallès critique les « martyrs de la pensée », Murger ironise sur « les martyrs de l'art et de la poésie ». ²⁴ Il qualifie la conception de Vigny de « mensonges immoraux » ou « paradoxes meurtriers » ²⁵ : Murger, dans sa condamnation de « *l'art pour l'art* » ²⁶ n'est pas moins radical ni moins violent que Vallès. Ce n'est donc pas sous cet aspect qu'on peut reprocher à Murger l'apologie d'une « poésie de mansarde » ou d'un « romantisme anémié », et Murger n'est peut-être pas tout-à-fait à sa place dans la compagnie des Gilbert ou des Chatterton. ²⁷

Comme les hommes cités en exemple par Vallès, la vraie bohème de Murger « ne tient pas seulement compte des réalités, mais elle s'arrange avec elles ». ²⁸ Même dans ses attitudes antibourgeoises, elle reste embourgeoisée : puisque ces attitudes se vendent bien sur le marché, la bohème en tire son profit. Comme Voltaire ou Beaumarchais, dont Vallès a tant fait l'éloge, ces bohémiens braconnent « dans toutes les industries qui se rattachent à l'art. » ²⁹ Quand Marcel, à la fin du roman, répète « le fameux refrain *La jeunesse n'a qu'un temps !* », que Vallès cite et condamne (p. 243), il le fait pour « regarder le passé (...) au travers d'une bouteille de vin vrai » ; cela signifie qu'il a réussi sur le marché et qu'il entend profiter de son succès. Et les derniers mots du roman, « Je suis un corrompu. Je n'aime plus que ce qui est bon, » ³⁰ ne semblent pas trop éloignés des derniers mots de la « Préface » de « Vallès : « Gagnons de quoi venger le passé triste, de quoi faire le lendemain joyeux, de quoi acheter de l'amour, des chevaux et des hommes. » (p. 10).

Ce n'est donc pas sur ce plan-là qu'il faut chercher des différences entre Murger et Vallès. On peut même supposer que la « Lettre à Jules Mirès » a été écrite par un lecteur très attentif de la « Préface » aux *Scènes de la vie de bohème*. Si différence il y a, elle existe plutôt dans le fait que chez Vallès, cette analyse de la littérature se trouve combinée à une analyse des réalités économiques et sociales qui va beaucoup plus loin que celle de Murger. Vallès ne voit pas seulement d'une manière globale la littérature soumise aux lois d'un marché devenu industriel, mais il décrit aussi concrètement les changements qui ont eu lieu pendant la première décennie du Second Empire. Grâce à cette analyse, son texte devient beaucoup plus critique et cynique que celui de Murger qui s'est arrangé avec le système politique et social (voir le chap. II de *L'Insurgé*), ce que Vallès justement ne fait pas.

En bien des points, la position de Zola dans « L'Argent dans la littérature » (1880), – mis à part une méthode de recherche et un style tout à fait différents –, équivaut à peu près à celle de Vallès. Comme Vallès, Zola ne voit dans le règne absolu de l'argent que des conséquences positives et il se révolte contre les critiques avancées par les représentants de la conception romantique ou de l'art pour l'art : « Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage, il faut reconnaître la puissance, la justice et la dignité de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau (...) »³¹. Vingt trois ans plus tôt, Vallès admire dans le banquier Mirès le représentant de cet « esprit nouveau » (p. 10) et semble vouloir aussi « marcher avec son temps, vivre en prose, puisqu'ainsi va maintenant le monde » (p. 10). Comme Vallès, Zola voit dans l'argent le seul moyen qui puisse véritablement assurer l'indépendance : « L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes »³². Il considère que la situation de l'écrivain jusqu'au XIX^e siècle est caractérisée par ce « fantôme de la liberté » dont parle Vallès (p. 8), c'est-à-dire par le fait que l'écrivain est dépendant des pouvoirs publics ou des mécènes aristocratiques. Comme chez Vallès, il y a chez lui cette apologie de la lutte pour la vie où seuls les forts réussissent et comptent : « Les faibles, en littérature, ne méritent aucun intérêt », et ces faibles, pour les deux auteurs, ce sont surtout les poètes lyriques aux productions rares ou stériles. Cette conception amène Zola à la conclusion, semblable au « Silence au pauvre » cité par Vallès : « Malheur aux vaincus ! »³³.

D'une certaine manière, Zola tire la conséquence de l'apologie du financier et du banquier faite par Vallès en la transposant sur le plan littéraire. Comme il le prouve par de nombreux exemples, on peut, au XIX^e siècle, faire fortune avec la littérature ; un Dumas fils ou un V. Sardou, avec son château de Marly, n'a rien à envier à un Mirès. De même que la position économique, la position sociale de l'écrivain a complètement changé. L'indépendance économique des auteurs les a libérés de la tutelle de leurs anciens protecteurs. Tout comme le banquier qui, en ne dépendant que de ses actionnaires, ne doit rien à personne, l'écrivain ne dépend que du public devenu un public de masse. Les progrès économiques liés aux progrès dans le domaine de l'éducation ont fondamentalement changé les données : la production de livres moins chers, l'augmentation énorme des lecteurs et un journalisme directement lié à la littérature permettent à chaque talent, selon Zola, de se développer librement. La « génération bien trempée » par la lutte pour la vie que voit Vallès (p. 7), correspond aux « dures années de noviciat » et aux « premières batailles qui ensanglantent »³⁴ que souhaite Zola pour les jeunes écrivains de son temps. Le résultat de ces luttes, défini par les deux écrivains à la fin de leurs textes respectifs avec la même expression, doit être une « société nouvelle »³⁵.

La différence entre l'analyse de Zola et celle de Vallès réside d'abord dans le style. Chez Zola, nous trouvons un style avec beaucoup

« de sécheresse dans le raisonnement »³⁶, où l'auteur s'identifie sans réserve avec ses énoncés. Chez Vallès, au contraire, cohabitent l'émotion, l'exagération voulue, le sarcasme et le cynisme, ce qui est signe d'une distance de l'auteur envers ses propres énoncés. Son « Faisons de l'argent, morbleu ! » (p. 10), malgré les apparences, n'est pas aussi facilement récupérable dans le sens d'une intégration à la société bourgeoise que le conseil bien sage de Zola aux jeunes écrivains : « Ayez le respect de l'argent (...) l'argent fait de nous les chefs intellectuels du siècle, la seule aristocratie possible. »³⁷ En tant que lecteur de Proudhon, Vallès refuse toute aristocratie : « Plus ardente est la mêlée, plus tôt le niveau passera sur les têtes, l'équilibre sera établi, et l'Égalité proclamée ! » (p. 7) Zola souhaite que les écrivains s'intègrent à la société bourgeoise et capitaliste telle qu'elle existe ; Vallès reconnaît la nécessité de s'arranger avec elle un certain temps et, au moins verbalement, semble en tirer ses conséquences. Mais ce n'est pas pour autant qu'il renonce à son but authentique : « Une loi commune mesurant à chacun plus de sagesse et de bonheur. » (p. 8)

Dans le développement des idées sur la position de l'écrivain dans la société, Vallès occupe une position très à part. Bien sûr, il refuse la littérature élitaire comme idéal d'un art autonome – représentée par Vigny. Il voit les conséquences de l'industrialisation sans reminiscences romantiques et beaucoup plus clairement que Murger, même si, chez ce dernier, certaines idées de Vallès se trouvent déjà annoncées. Mais Vallès ne va pas aussi loin que Murger ni surtout que Zola qui arrive à une apologie « sans aucun raffinement de rhétorique »³⁸ de la société telle qu'elle existe. Grâce à ses propres expériences politiques, grâce à sa situation personnelle au moment de la naissance du texte, il est en effet impossible à Vallès d'adhérer sans réserves à la société de son temps. Déjà, en ayant fait le choix, comme destinataire, d'un personnage comme Mirès, prototype du parvenu, Vallès montre les réserves qu'il garde envers la société du Second Empire. Les compliments qu'il adresse, par ce personnage interposé, à la société de son époque, sont empoisonnés comme ceux de Baudelaire « Aux Bourgeois » de 1846. Cette société n'a qu'une raison d'existence momentanée : sa « couronne en feuilles d'argent sera brisée » (p. 7). La méchanceté de l'écrivain est un peu cachée par le « bon boursier » que Vallès semble vouloir devenir, mais, sous cette surface apologétique, elle est bien réelle. Vallès, dans son premier texte littéraire, ne se révèle pas seulement être un écrivain vigoureux mais aussi un analyste lucide et critique de son temps.

Wolfgang ASHOLT

Münster, R.F.A.

1. E. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1968, p. 273.
2. Cf. G. Gille : *Jules Vallès*, Slatkine, 1981, pp. 80-89 ; L. Scheler : « Introduction », ds. : J. Vallès : *Œuvres complètes*, vol. 1, Livre Club Diderot, 1969, p. XVI-XVIII ; R. Bellet : *Jules Vallès journaliste*, EFR, 1977, pp. 24-31, et surtout les notes excellentes de R. Bellet dans l'édition de la Pléiade : J. Vallès, *Œuvres*, vol. 1, Gallimard, 1975, pp. 1158-1196.
3. Ch. Baudelaire : *Œuvres complètes*, Gallimard (Pléiade), 1984, p. 874.
4. Je cite d'après l'édition de R. Bellet.
5. R. Bellet, p. 28.
6. G. Gille, p. 85 et 88.
7. L. Scheler, p. XVII.
8. Ains plus tard le titre de l'essai de Zola (cf. note 31).
9. Voir la discussion récente en R.F.A. sur Baudelaire et le contexte socio-historique (Biermann, Fietkau, Oehler, Sahlberg, Stenzel).
10. G. Gille, p. 88.
11. Quand Vallès s'interrompt en disant : « Arrêtons-nous là », il admet être allé trop loin dans sa critique.
12. R. Bellet, Pléiade, p. 1160.
13. Ibid, p. 1159.
14. J. Vallès : *Littérature et Révolution*, EFR, 1970, pp. 375-381.
15. R. Bellet, Pléiade, p. 1160.
16. Le choix de ces auteurs comme ce qui suit doit beaucoup à un essai de H.-J. Neuschäfer (« Das Autonomiestreben und die Bedingungen des Literaturmarktes », ds. : *Lili* 42 (1981), pp. 73-92) et au livre de J. Lough : *Writer and public in France from the middle ages to the present day*, Oxford, 1978.
17. Cité d'après F. Baldensperger : « Préface », ds. A. de Vigny : *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard (Pléiade) 1950, p. 23.
18. Ibid, p. 814-817.
19. Ibid, p. 817.
20. Cf. *L'Insurgé*, chap. II.
21. H. Murger : *Scènes de la vie de bohème*, ds : *Œuvres complètes*, vol. 8, Slatkine 1971, p. 1.
22. Ibid, p. 7.
23. Ibid, p. 6.
24. Ibid, p. 9.
25. Ibid, p. 9.
26. Ibid, p. 7.
27. R. Bellet, p. 29.
28. Neuschäfer, p. 88 (trad. par W. A.).
29. Murger, p. 12.
30. Ibid, p. 304.
31. E. Zola : *Œuvres complètes*, vol. 41, Ed. Bernouard, p. 157.
32. Ibid, p. 153.
33. Ibid, p. 159.
34. Ibid, p. 160.
35. Vallès (Pléiade), p. 10 ; Zola, p. 162.
36. Zola, p. 8.
37. Ibid, p. 161.
38. Ibid, p. 8.

Les chroniques de Vallès des années 1860. Le genre de la chronique et ses traditions

Les chroniques de Vallès ont attiré plus d'une fois l'attention des vallésiens. On trouve dans les ouvrages de R. Bellet, G. Gille, M.-Cl. Bancquart, R. Lacôte, P. Pillu¹, entre autres, beaucoup d'informations concrètes et d'analyses profondes. Les critiques soviétiques se sont intéressés aussi aux chroniques de Vallès. Parmi les articles soviétiques, ceux de V.A. Galpérine et de T.S. Krylova méritent une mention particulière.² Cependant le problème du genre des chroniques de Vallès et des traditions qu'il suivait reste encore insuffisamment étudié.

Les chroniques occupent une grande place dans l'œuvre journalistique de Vallès. Il les écrivit pendant toute sa vie. Dans les années 1850-1860, il leur donnait rarement un titre spécial, les intitulant simplement «Chronique parisienne ou Courrier de Paris». Certaines de ses chroniques ont reçu le titre de «Causeries» comme si Vallès voulait rendre hommage à Sainte-Beuve, auteur des *Causeries du lundi*. Plus tard, dans les années 1870-1880, il a commencé à intituler ses chroniques «Notes et croquis».

A la fin des années 1850, quand Vallès a débuté dans la presse, ce genre à mi-chemin entre le document et la littérature s'est *largement répandu dans les journaux* français. Parmi les écrivains et journalistes qui se distinguaient dans ce genre, on peut nommer les Goncourt, Rochefort, Champfleury, Zola, A. Daudet, Maupassant, Mirbeau, Villiers de l'Isle-Adam. La chronique était née dans le journal de Girardin, *La Presse*, comme commentaire des événements du grand monde ou du théâtre, des nouveautés littéraires, des nouvelles politiques, mais bien vite, sous la plume des écrivains et journalistes de talent, elle se transforma en un genre littéraire traitant des sujets les plus divers³. Dans cette rubrique on publiait des notes de voyage, des descriptions des aspects différents de la vie parisienne, des mœurs de toutes les couches de la population de Paris, des critiques littéraires, des réflexions sur les sujets politiques etc. Dans sa préface aux articles et chroniques de Maupassant, G. Délaisement a noté la popularité «du genre littéraire : la chronique» dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁴. J. Morienvall a appelé la chronique «la reine du journalisme de 1840 à 1900»⁵.

Plus tard, dans une lettre à sa mère, Maupassant a ainsi formulé la notion de la « chronique » telle qu'on l'entendait à cette époque. Il faut prendre, écrivait-il, « un événement intéressant et le développer avec des réflexions et des dissertations à côté »⁶. Dans sa chronique « Messieurs de la chronique » (1884), il a comparé le roman et la chronique et a aussi essayé de définir l'originalité de celle-ci. L'observation du chroniqueur doit porter sur les faits bien plus que sur les hommes et leur âme ; l'appréciation l'emporte sur les observations. Le chroniqueur ne développe pas le sujet et les caractères des personnages. Il prête aux choses qu'il raconte son tour d'esprit, l'allure de sa verve⁷. On peut appliquer dans une certaine mesure les remarques de Maupassant aux chroniques de Vallès, mais celles-ci ne peuvent pas être complètement circonscrites par sa définition, tant elles sont variées du point de vue de leurs thèmes, de leur composition, de la présence d'un sujet et d'une intrigue. Elles se distinguent aussi par le degré d'authenticité et d'invention de l'auteur, le caractère de l'élaboration des personnages, par les procédés dont l'auteur se sert pour exprimer son attitude envers ce qu'il décrit. Nous allons essayer de déterminer l'originalité des chroniques de Vallès des années 1860 en y analysant les combinaisons de tous ces facteurs.

Au début de sa carrière journalistique, Vallès composait également ses chroniques sous la forme d'un commentaire léger, même superficiel, des événements courants mondains, littéraires, mais par la suite, il a compris, probablement, les limites de cette manière d'écrire. Ce n'est pas un hasard si, en inaugurant la rubrique « La Rue » dans *L'Événement*, en 1865, il a souligné que l'originalité de sa chronique consistait en ce qu'il ne courait pas « après l'actualité historique ou littéraire », à la différence des autres chroniqueurs tels que Albéric Second, Jules Richard, Rochefort, Wolff. Dans le même article, il a remarqué qu'il s'adressait dans ses chroniques en premier lieu au peuple : « Je prends ce titre : La Rue, pour indiquer le caractère populaire de mes articles : Je suis du peuple, et ma chronique aussi ». Cette orientation vers le peuple déterminait dans une grande mesure les thèmes de ses chroniques. Parlant de sa méthode de chroniqueur, Vallès a déclaré qu'il cherchait à émouvoir les lecteurs. « Je n'aurai pour émouvoir qu'à bien regarder et à tout dire »,⁸ a-t-il souligné. Nous allons analyser les particularités des chroniques de Vallès sur l'exemple de celles qu'il a incluses dans les recueils *Les Réfractaires* (1865) et *La Rue* (1866).

Vallès y abordait beaucoup de thèmes, et d'abord la tragédie de la bohème intellectuelle, le thème de l'enfance, des saltimbanques, de la vie parisienne quotidienne, de la réalité anglaise. Il évoquait aussi des problèmes sociaux et politiques tels que la liberté de pensée et de parole, la liberté individuelle, les relations de l'individu et de l'Etat, le problème de la peine capitale. La manière de traiter ces thèmes et problèmes dans ses chroniques était très diverse.

Certaines de ses chroniques ne sont rien d'autre que de simples croquis d'une exactitude presque photographique. Telles sont, par exemple, les chroniques réunies sous le titre commun « Les Saltimbanques » (*La Rue*). Vallès y note tous les détails de la vie des artistes ambulants, donne les biographies des artistes qu'il connaissait lui-même, dévoile quelques secrets de leur métier. Il aime reproduire le langage de ses héros avec toute son incorrection, les dialectismes et les expressions argotiques. Bien souvent, il s'abstient de commentaires et l'attitude de l'auteur est exprimée seulement par les choix qu'il opère. Il est à noter qu'à cette époque il s'intéresse surtout aux cas rares, aux situations et aux destinées sortant de l'ordinaire.

Dans plusieurs chroniques, Vallès a décrit des personnes réelles (« Un réfractaire illustre » : Gustave Planche, Cressot, Alexandre Leclerc) ; il a même gardé leurs noms, en les transformant parfois légèrement : il a ajouté au nom de Fontan la deuxième partie Crusoé (« Fontan-Crusoé ») ; dans « Monsieur Chaque, orientaliste, ancien Pallicare », il a déformé son véritable nom, Schack⁹.

Mais, en même temps, Vallès se croyait en droit de choisir dans la vie de ses personnages les épisodes les plus caractéristiques ou d'exagérer certains de leurs traits pour créer un type. Il l'a souligné lui-même dans « Monsieur Chaque ». Son prototype s'indigna, remarque Vallès, quand il apprit qu'il était représenté comme une « pleureuse » (Chaque gagnait parfois un dîner en prononçant une oraison funèbre sur la tombe de gens qu'il ne connaissait même pas). Toutefois, Vallès a gardé cette anecdote et d'autres du même genre parce qu'il voulait peindre un excentrique et non pas se moquer d'un homme concret. L'action, dans ces chroniques semi-documentaires, se développe rapidement ; Vallès y introduit des scènes et des dialogues spirituels ; l'auteur participe à l'action, entre en contact avec ses personnages.

Examinons plus en détail « Poupelin, dit Mes Papiers ». Pour créer ce personnage, Vallès a aussi utilisé l'histoire d'une personne réelle qui fréquentait les milieux ministériels¹⁰. Mais, s'étant donné pour but de ridiculiser les philistins bornés qui soutiennent toujours le pouvoir fort et sur lesquels s'appuyait Bonaparte pendant les élections présidentielles, Vallès l'a transformé en bouffon, l'a rendu grotesque et a créé un personnage satirique symbolisant ces philistins. Ainsi Poupelin s' imagine-t-il que « c'est lui qui a fait l'Empire »¹¹, parce que le département de la Charente où il habitait a envoyé, le premier, le prince comme représentant à la Chambre. Après s'être lancé dans la politique, Poupelin se ruina pendant la campagne électorale du futur empereur et se retrouva dans les bas-fonds de la société.

Vallès ironise sur la cécité politique et la crédulité de Poupelin : cet homme futile est mû par des idées fausses et ne comprend absolument pas la vie réelle. La naïveté de Poupelin éclate dans l'épisode où il prend l'arrêt fortuit d'un orchestre militaire devant sa maison pour un honneur

particulier du gouvernement. Persuadé que l'Empire ne peut pas oublier son soutien, il cherche tous les matins dans le *Moniteur* son nom parmi les personnes décorées de la Légion d'honneur. L'effet comique apparaît du fait du hiatus entre la situation misérable de Poupelin et ses hautes prétentions politiques. Il s'est habitué à la grandiloquence des politiciens. Pour les railler, Vallès fait prononcer à son personnage des harangues boursouflées dans des situations inconvenables. Poupelin s'adresse à un petit clerc, qu'il a pris pour l'Empereur : « Votre nom à la fois fait trembler et rassure... », et s'entend répondre avec étonnement : « Je m'appelle Pitou ». En décrivant l'activité politique de Poupelin, Vallès parodie le style officiel ampoulé : « Son cellier et sa basse-cour étaient les corridors de la députation ». Après les batailles préélectorales, « couvert de bosses, noir de coups, il vit de ses yeux pochés le nom de son protégé sortir de l'urne » (R,69-71). Croyant aux déclarations démagogiques de l'Empereur qu'on « ne puise une autorité sérieuse que dans les sympathies de ses contemporains et que la véritable garantie, par ce temps de démocratie, est le témoignage des hommes » (R,73), Poupelin s'est mis à se procurer des certificats confirmant son loyalisme. D'ou son prénom, « Mes papiers ». Parmi ses papiers, il y a par exemple le billet donné par le père d'un de ses élèves : « Je certifie que M. Poupelin jouit d'un excellent appétit ». Et Poupelin a écrit en marge : « Un bon appétit est le signe d'une bonne conscience » (R,74). L'auteur lui-même a signé un billet dans lequel il soulignait que rien au cours d'une promenade « ne nous a paru trahir chez lui une nature venimeuse et malfaisante » (R,75). Toute la chronique est basée sur des cas de ce genre. On peut supposer que ce personnage borné et bien intentionné a été créé dans le style de Henri Monnier.

Dans certaines autres chroniques, Vallès développait aussi les traditions de la presse satirique de Philippon. Dans le « Testament de M. Prudhomme », il utilise ce personnage célèbre de petit bourgeois conformiste et niais afin de masquer ses attaques contre le régime despotique de l'Empire. En 1858, Vallès a signé une série d'articles *Figaro à la Bourse* : « Jérôme Paturot fils ». Dans plusieurs articles et chroniques, il mentionne des personnages de presse satirique des années 1830-1840 : Robert Macaire, qui réapparut dans les caricatures de Daumier ; Joseph Prudhomme créé par Monnier ; Paturot, héros du roman satirique de Louis Reybaud *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, le père Mayeux, personnage créé par le dessinateur Traviès et le journaliste Audibert. Ils vivaient dans la mémoire des lecteurs et renaissaient régulièrement dans les journaux. Vallès connaissait parfaitement les œuvres des collaborateurs de Philippon : écrivains, chroniqueurs, caricaturistes, comme en témoigne son article « Caricature » (1866), consacré à l'*Histoire de la caricature moderne* de Champfleury.

« Les Réfractaires », « Le Dimanche d'une jeune homme pauvre » représentent chez Vallès une autre sorte de chronique. Leurs personna-

ges n'ont pas de prototypes réels. Vallès parle des réfractaires en général. Il ne leur donne ni biographie, ni caractère personnel comme s'il créait un portrait social du réfractaire intellectuel, il accentue les traits communs et non individuels. Ces chroniques sont descriptives, presque privées d'action. Vallès imite, dans une certaine mesure la manière des « physiologies », dont les auteurs préféraient à l'action les descriptions variées d'un type social déterminé : représentant d'une profession, d'une couche sociale ou parfois d'une catégorie de gens choisie arbitrairement (*Physiologie d'un flâneur* de L. Huart, ou *Physiologie d'un charlatan* de Philipon)¹². Le principe même de la composition du recueil *Les Réfractaires* est propre aux « Physiologies ». Dans sa première chronique intitulée « Les Réfractaires », Vallès donne une caractéristique générale du type choisi, le réfractaire intellectuel. Il fait remonter l'histoire des réfractaires à la révolte des paysans qui refusèrent d'aller au service militaire sous Napoléon. Mais le sort de ces paysans était beaucoup plus heureux que l'existence des intellectuels privée de tout espoir. Comme les auteurs des « Physiologies », Vallès décrit en détail les occupations, les costumes, les domiciles, l'emploi du temps de ses personnages, les sous-titres le soulignent : « Comment ils dînent », « Où ils logent », « Les nuits noires », « Où ils travaillent », « Comment ils finissent ». Dans les autres chroniques du recueil, il décrit des espèces différentes de réfractaires avec leurs biographies concrètes. Vallès ne recourt pas aux parallèles biologiques traditionnels, mais ceux-ci n'étaient pas obligatoires, même dans les « physiologies » classiques.

Bien que l'âge d'or des « Physiologies » dans la littérature française se situe dans les années 1840, les traditions subsistèrent pendant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, comme le note T.K. Yakimovitch dans sa monographie, consacrée aux Physiologies, où elle trouve des « traces » des Physiologies et de leur technique spécifique dans l'œuvre des écrivains très différents tels que Zola, Flaubert, Gautier, Mirbeau, Mallarmé, Taine, etc. Mais elle ne mentionne pas le nom de Vallès¹³.

« Le Bachelier géant et « L'Habit vert » sont les plus proches du genre de la nouvelle ou du conte parmi toutes les chroniques de Vallès des années 1860. Vallès se rapproche ici le plus de la littérature. Le thème de la tragédie des réfractaires intellectuels y est examiné sur l'exemple de vies de personnages inventés ; l'intrigue, le nœud de l'action et le dénouement sont plus distincts. Dans « Le Bachelier géant », l'action se déroule autour de l'amour malheureux d'un bachelier pour une danseuse de cirque ambulante. Les souffrances du bachelier géant ne sont pas seulement dues aux conditions sociales, quoique Vallès accentue la position humiliante d'un pauvre instituteur, les moqueries de ses élèves, le mépris de ses collègues. Ses mésaventures résultent de son caractère timide et généreux à la fois, de l'apparition d'un rival heureux, et de l'inconstance de sa maîtresse. Vallès introduit des épisodes mélodramatiques, par exemple l'histoire de la mort de la fille du Bachelier

dans la cage du lion où il l'a prise pour attirer la curiosité du public et se sauver de la ruine. Les personnages ont des caractères individualisés, Vallès cherche à expliquer l'état psychologique de ses héros, ce qui distingue « Le Bachelier géant » de beaucoup d'autres chroniques dans lesquelles il ne s'intéresse pas généralement à la psychologie. « L'Habit vert » met en scène l'amour d'un étudiant pauvre pour une jeune fille bourgeoise. Vallès termine son récit par la phrase : « C'est un conte », comme s'il voulait indiquer lui-même le genre de son récit.

Dans les années 1860, lorsque Vallès écrivait ces chroniques, ses idées esthétiques étaient assez proches du programme du réalisme de Champfleury et de ses disciples. Souhaitant montrer la vie de la bohème sans idéalisation, il réalisait l'un des plus importants principes des « réalistes sincères » : la vérité dans l'art. On peut déceler dans la manière de Vallès chroniqueur des traits communs avec Champfleury¹⁴. Vallès s'intéresse aussi aux faits saillants, aime les descriptions détaillées, presque photographiques. En même temps les descriptions de Vallès sont pénétrées d'un rare lyrisme. Il est profondément ému par les souffrances de ses réfractaires et il essaye de communiquer ce sentiment à ses lecteurs. En évitant la déclamation sentimentale, Vallès choisit dans la vie de ses personnages des épisodes qui doivent à son avis toucher le lecteur. Dans « Les Morts » un camarade de jeunesse apporte une grappe de raisin, au printemps, à Gustave Planche sur son lit de mort. Pour faire plaisir à son ami mourant, il a dû se priver de dîner pendant deux jours. R. Bellet a qualifié Vallès chroniqueur de « sentimental antisentimental »¹⁵.

Dans *Les Réfractaires*, Vallès a montré les aspects tragiques et comiques de la vie de la bohème. Si l'auteur veut refléter la vérité, disait Vallès, il doit combiner les éléments de la comédie et du drame comme ils sont liés dans la vie même. « Comme nous sommes en France, pays d'ironie joyeuse, soulignait-il, j'ai mis la farce près du drame et le bouffon près des martyrs » (R,45). L'humour est extrêmement caractéristique du style de Vallès. Il a recours à l'humour, non seulement pour railler ce qui est en effet risible, mais aussi pour mettre en relief des épisodes tragiques. Parfois, il accentue certains traits ridicules de personnages pour lesquels il éprouve une sincère compassion. Ainsi il se rappelle le nez long et sensible du poète Cressot tout en parlant des moments les plus tragiques de sa vie, ce qui lui permet d'éviter l'emphase. Il est à noter que la volonté d'émouvoir le lecteur, la sentimentalité, le lyrisme, l'humour, le contraste du dramatique et du comique que Vallès voulait créer, tout cela rapproche sa manière de celle de Dickens, que les réalistes des années 1850 appréciaient tant¹⁶.

Il est intéressant de comparer *Les Réfractaires* de Vallès avec *Les Excentriques* (1852) de Champfleury. Ces livres ont un thème commun : la vie de la bohème décrite sans fard. Certains personnages de Vallès sont proches des excentriques de Champfleury. L'orientaliste Chaque et Poupelin sont apparentés à l'apôtre Jean Journet, naïf disciple de Fou-

rier, à l'abbé Chatel, fondateur d'une nouvelle religion, à l'acteur Lamiral. Dans ces personnages, Champfleury oppose la médiocrité de leur nature et la grandeur de leurs rêves. Il décrit aussi les destinées des personnes qui existaient réellement et conserve leurs noms. Les deux écrivains s'intéressent à ceux qui vivent en marge de la société : saltimbanques, nains, monstres. Dans son « Bachelier géant » et « Les saltimbanques » (*La Rue*), Vallès reprend certains procédés utilisés par Champfleury : il compose des chroniques sous la forme d'une confession, reproduit la langue des gens de cirque, donne le règlement d'une troupe avec son orthographe spécifique, décrit la vie familiale des saltimbanques, etc.

Cependant, bien que Champfleury soit loin de l'idélisation de la vie de la bohème, ses « Excentriques » sont privés du pathétique accusateur propre aux chroniques de Vallès. Vallès attire l'attention sur les réfractaires et saltimbanques les plus malheureux. D'où ses intonations émues, indignées ou sarcastiques. Parfois Vallès s'exprime dans des digressions passionnées, il parle en son propre nom (« Les Réfractaires », « Les Morts »). Dans d'autres chroniques (« Fontan-Crusoé », « Le Bachelier géant »), l'auteur reproduit simplement la confession de son héros sans presque l'accompagner de commentaires, amenant le lecteur à ses conclusions par la construction même du récit. Quant à Champfleury, tout en sympathisant avec ses personnages et en décrivant leur vie sans l'enjoliver, il montre beaucoup plus rarement des destinées dramatiques ; parfois il se contente de se moquer de ses excentriques ou même de raconter comme Murger leurs mille et un tours (« Canonnier », « Cadamour »). Dans le livre de Vallès, la tragédie des réfractaires intellectuels est considérée comme un problème social important. Champfleury ne s'est pas élevé jusqu'à une telle interprétation à ce sujet.

Ainsi, dans les années 1860, Vallès développait les traditions des chroniqueurs français et écrivait des chroniques allant du simple croquis photographique à la nouvelle. Il traitait des sujets différents et faisait preuve d'une grande invention technique dans la composition même de la chronique, lui conférant soit la forme d'un récit dû à un témoin, soit celle d'une confession de son héros, soit celle d'une épître d'un personnage littéraire. Dans plusieurs chroniques, Vallès posait des problèmes sociaux, essayant d'attirer l'attention de l'opinion publique sur les problèmes abordés et d'y trouver une solution pratique. Cela rapproche les chroniques de Vallès de ses articles. Les chroniques des années 1860 sont parfois descriptives ; Vallès aime les faits extraordinaires, les destinées rares et ne cherche pas à faire des généralisations. Vers les années 1870-1880, la tonalité des chroniques changera ; elles acquerront un caractère plus polémique et politique ; l'analyse des phénomènes et les généralisations s'approfondiront.

Irina N. ARTEMIEVA

U.R.S.S., Léninegrad.

1. Bellet R., *Jules Vallès Journaliste*, Editeurs Français Réunis, 1977 ; Gille G., Introduction, in Vallès J., *Œuvres*, 1953, p. XVIII-XXXVIII ; Bancquart M.-Cl., Vie et œuvre de Jules Vallès, in Vallès J. Choix de textes, P., 1971, p. 5-81 ; Lacôte R., Préface, in Vallès J., *Les Réfractaires*, p., 1955, p. 7-17 ; Pillu P., Préface, in Vallès J., *La Rue*, 1969, p. 7-20.

2. Galperine V.A., *Vallès critique de l'Angleterre bourgeoise*, in *Outchenge zapinski Komi Pedinstitenta*, 1955, T. 5, p. 108-130 ; Krylova T.S., *Jules Vallès chroniqueur*, in Vallès J., *Articles & pamphlets*, 1958.

3. Cf. Gidel Ch., Loliée F. *Dictionnaire manuel illustré des écrivains et des littératures*, 1898, p. 207.

4. Délaisement G., *Maupassant journaliste et chroniqueur*. P., 1956, p. 9.

5. Morienvall J., *Les créateurs de la presse en France*, Ed. de Girardin, H. de Villemessant, M. Millaud, 1934, p. 66.

6. Maupassant, *Œuvres complètes*, T. 15, 1938, p. 236-237.

7. Maupassant, « Messieurs de la chronique », in *Maupassant journaliste et chroniqueur*, p. 27-37.

8. Vallès J., *Littérature et Révolution*, 1969, p. 193-198.

9. Vallès a été le secrétaire de Planche et connaissait personnellement le poète Cressot et le sculpteur Leclerc. R. Bellet a découvert les prototypes de plusieurs « réfractaires » de Vallès. Cf. Bellet R., op. cit., p. 224-229.

10. Cf. Bellet R., op. cit., p. 227-228.

11. Vallès J., *Les Réfractaires*, 1955, p. 68. Plus loin nous désignerons cette édition dans le texte : R,68.

12. L'intérêt de Vallès pour le genre des « physiologies » est confirmé par sa « Monographie du cochon » (1868), écrite en conformité avec tous les canons de ce genre. Le titre même « Monographie » était l'un des préférés des auteurs physiologistes. Cf. *Monographie de la presse parisienne* ou *Monographie du rentier* de Balzac.

13. Iakimovitch T.K., *La Chronique réaliste française*, 1963, j. 67-78. Pour autant que nous le sachions, les vallésiens français n'ont pas non plus relevé les traditions « physiologistes » chez Vallès.

14. Le rapprochement des *Réfractaires* et des chroniques de Champfleury n'entre pas en contradiction avec l'assimilation des traditions « physiologistes » par Vallès. Champfleury écrivait aussi dans la manière des physiologies (par exemple, « Miette » et « Lucas » dans ses « Excentriques »). Cf. Reizov B. *Le roman français du XIX^e siècle*, M., 1977. Les critiques ont aussi souligné l'influence de Monnier sur l'œuvre de Champfleury. Cf. Martino P., *Le roman réaliste sous le Second Empire*, 1913, p. 65-69, et R. Bellet « Jules Vallès journaliste devant le roman réaliste (1864-1865) » in *Revue des Sciences Humaines*, juillet-sept. 1965.

15. Bellet R., op. cit., p. 208.

16. Cf. R. Bellet, art. cité, *Revue des Sciences Humaines*, 1965.

Un point de départ critique : les dédicaces de *Jacques Vingtras*

Dire que la critique littéraire a peu ou mal apprécié l'œuvre de Jules Vallès, c'est souligner un fait bien établi par plusieurs types d'analyse : tantôt on constate que Vallès a refusé « de se mêler au troupeau des adroits, des intelligents, des avisés, des raisonnables... qui font ce qui convient pour une carrière en règle... parce qu'il n'y avait pas moyen qu'il se taise sur le grand sujet interdit à quiconque entend avec sagesse l'administration de son destin : le fond du système, le désordre établi, l'iniquité sociale. »¹ ; tantôt on précise que la mise en marge de l'œuvre de Vallès provient d'une « méconnaissance délibérée par la critique au pouvoir – négation dont la bourgeoisie voudrait tuer ceux qui ont osé exercer littérairement à son égard un certain pouvoir de négation politique »² : et tantôt on affirme qu'étant donné la réaction violente du pouvoir face à certains événements historiques, tels la Commune, « l'intellectuel était rejeté, persécuté au moment même où les "choses" apparaissent dans leur "vérité", [parce que] l'intellectuel disait le vrai à ceux qui ne le voyaient pas encore et au nom de ceux qui ne pouvaient pas le dire : conscience et éloquence. »³ Ces trois perspectives – l'attitude contestataire de Vallès, la méconnaissance délibérée par les institutions littéraires bourgeoises, et l'oppression politique de l'intelligentsia par le pouvoir – convergent dans la volonté de transformation sociale manifestée dans tous les écrits de Vallès, et surtout dans les romans de la Trilogie de *Jacques Vingtras*.⁴ Pendant son exil de neuf ans à Londres à la suite de la Commune de 1871, Vallès écrit son projet romanesque à Arthur Arnould, ancien communard exilé en Suisse :

*« J'ai eu l'idée de tenir dans un livre ému trente ans de ma vie... où pourraient se jouer à l'aise mes sensations de jadis, mes réflexions d'aujourd'hui, tout moi... Puis c'est une œuvre de combat ! C'est un devoir que j'accomplis, en l'honneur des morts qui n'ont pas eu ma santé ou ma chance... et dans l'intérêt des nouveaux qui viennent. »*⁵ (Nous soulignons).

Quelques années plus tard, au moment de la parution de *Jacques Vingtras*, Vallès sollicite d'Arnould un article élogieux :

Ecris une grande et curieuse page, en Premier-Paris. La thèse [La

liberté de l'enfant] vaut cela – puis tu serviras à faire vendre l'édition et je pourrai courageusement continuer mon œuvre de sentiment et de combat dans les volumes à venir. (P, pp 282-283 ; nous soulignons).

Il est donc essentiel de se rendre compte des deux faces de l'entreprise de la Trilogie, l'engagement social lié à une conscience artistique, « la rencontre exceptionnelle d'un cri et d'une forme. »⁶ L'étude de cette « rencontre exceptionnelle » que nous envisageons considérera à la fois les liens étroits entre la forme d'expression narrative adoptée par Vallès et la manière dont cette forme exprime un cri de sentiment et de combat. Après avoir brièvement examiné la nature de l'appréciation critique de la Trilogie, nous nous proposons d'analyser la fonction fondamentale des dédicaces de chaque roman comme point de départ de chacune de ces trois sections.

Les difficultés d'appréciation critique de la Trilogie de Jacques Vingtras se sont concentrées sur sa nature autobiographique : certains chercheurs ont identifié la Trilogie à une autobiographie ou même une confession, sans différencier entre l'auteur Vallès et le personnage Vingtras ; d'autre part, plusieurs critiques ont qualifié d'« inexactitudes », d'« omissions », d'« erreurs », et d'« invraisemblances » les nombreux écarts entre l'histoire de Jacques Vingtras, les événements et la chronologie de la vie de Vallès. D'autres commentateurs de la Trilogie, tout en soulignant son aspect autobiographique, ont analysé le rôle que joue la ressemblance entre Vallès et son personnage en tant que procédé narratif. Selon eux, Vallès aurait pris la vie réelle comme point de départ de l'expression esthétique et politique et créé un type littéraire à partir du lien entre sa vie et le personnage de Vingtras⁷. Nous croyons que c'est ce souci artistique qu'il faut souligner dans toute discussion des traits autobiographiques de la Trilogie. Certes, la théorie vallésienne du réalisme, exposée dans les articles littéraires de Vallès parus dans le *Progrès de Lyon*, est contradictoire : si Vallès préfère le rire de Voltaire à toute sensibilité « rousseauiste », il n'en accepte pas pour autant la réalité brute ou élémentaire.⁸ Dans ses lettres à Hector Malot, Vallès souligne lui-même l'impossibilité de s'identifier comme « héros » de ses propres écrits : « *Des mémoires de moi seraient presque intéressants... Mais mettre absolument son cœur, son propre cœur à nu, avertir le public que c'est bien le cœur de M. Vallès qui a été remué par ces misères, cela me répugne, et me paraît presque, vis-à-vis de certaines aventures, une trahison.* »⁹.

Cette problématique du discours autobiographique est élaborée par Philippe Lejeune qui constate que c'est « par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. »¹⁰ Et malgré certaines réserves présentées récemment, Ph. Lejeune établit une distinction entre le *pacte autobiographique*, « l'affirmation dans le texte de [l'identité du *nom* (auteur-narration-personnage)], renvoyant en dernier ressort

au nom de l'auteur sur la couverture, » et le *pacte romanesque* qui aurait deux aspects essentiels, « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), et *attestation de fictivité* » (*Pacte*, pp. 25-28). Et, bien que, selon Ph. Lejeune, le « pacte » conclu par Vallès se complique au long des trois volumes,¹¹ celui-ci affirme que la Trilogie de Vallès correspond bien à la catégorie de roman et même que « tous les textes "autobiographiques" dont Vallès admire l'authenticité [en tant que critique littéraire] sont des romans ; pour lui, la frontière ne passe pas entre les mémoires et le roman, mais entre deux catégories de romans : ceux qui sont fondés sur l'imagination et l'invention, et qui aboutissent à l'artifice et au mensonge ; et ceux qui sont fondés sur la mémoire et le vécu et produisent un effet de réalisme subjectif » (CJV, p. 54).

C'est précisément la problématique de l'autorité romanesque et de l'identité entre auteur, narrateur et personnage qui se lie au point de départ de notre étude. D'une part, la distinction entre autobiographie et fiction n'a servi la plupart du temps qu'à des fins stratégiques et politiques ; elle a permis aux universitaires de mettre la Trilogie en marge de la soi-disant « grande » littérature, sous prétexte que son statut narratif ambigu en exclut désormais tout examen sérieux. D'autre part, si la critique vallésienne récente s'est montrée prête à établir ses appréciations littéraires sur des données inhérentes aux textes de Vallès, il n'en reste pas moins vrai que certaines critiques de tendance socio-et psychanalytique n'ont pas su éviter le « piège œdipien, » c'est-à-dire de toujours ramener la portée psychique et même idéologique de la Trilogie au complexe d'Œdipe¹². Il nous semble donc nécessaire 1) de résister, aux deux plans, à la mise en marge de l'œuvre de Vallès et aux défigurations de sa production artistique et désirante par une analyse des aspects essentiels de la création vallésienne, notamment la complexité thématique et stylistique, le surgissement du désir inconscient dans le texte, et le lien étroit entre cet investissement libidinal et la manifestation du champ social dans la Trilogie 2) de prendre ainsi l'œuvre de Vallès au sérieux en l'examinant à la lumière d'une théorie critique qui nous fournira les outils pour élaborer certaines facettes du fonctionnement textuel.

Nos réflexions à cet égard proviennent des questions génératrices suivantes : dans quelle mesure le rapport entre les grandes instances psychiques et la triade familiale est-il remis en question dans la Trilogie par la traversée du social ? Comment le sujet de l'énonciation dans la Trilogie réussit-il à échapper à la domination par les valeurs bourgeoises qui l'influencent, afin d'exprimer l'ouverture des lignes de révolte et de fuite au-delà de la triade familiale et du système socio-économique qui soutient celle-ci ? Enfin, comment ces concepts opèrent-ils au niveau du discours textuel afin de constituer une expression à la fois psychique et sociale ? Nous présenterons les moyens de répondre à ces questions liminaires en esquissant la *stratification* de la Trilogie de Jacques Vingtras, c'est-à-dire une analyse qui met en place les trois strates grâce auxquelles

La disjonction dans ces dédicaces s'articule à partir de trois oppositions, dont deux ne sont qu'implicites :

1) dans l'opposition entre la vie et la mort, l'élément de mort s'exprime par ceux « qui crevèrent d'ennui au collège » (*L'Enfant*), qui... sont morts de faim » (*Le Bachelier*), et qui étaient les « morts de 1871 » (*L'Insurgé*), tandis que le pôle « vie » reste implicite ;

2) Dans l'opposition entre la liberté et la domination, l'élément de domination s'exprime par ceux « qu'on fit pleurer dans la famille, qui... furent tyrannisés par leurs maîtres et rossés par leurs parents » (*L'Enfant*), « qui [furent] nourris de grec et de latin » (*Le Bachelier*), tandis que le pôle « liberté » reste implicite ;

3) En revanche, les deux éléments de la troisième opposition sont explicites : la souffrance passive se traduit dans les dédicaces de *L'Enfant* et du *Bachelier* par l'emploi de la forme causative et de la voix passive (« qu'on fit pleurer, » « furent tyrannisés... rossés, » « [furent] nourris »), et la souffrance active se traduit dans la dédicace de *L'Insurgé* par la voix active (« prirent les armes », « formèrent... la grande fédération des douleurs »).

Cette disjonction contradictoire nous permet de repérer le glissement incessant entre un segment de la Solidarité (le passage d'une solidarité passive dans *L'Enfant* à une solidarité active dans *L'Insurgé*), et un segment des forces sociales dominatrices qui s'acharnent à écraser cette solidarité, segment que nous appellerons, avec Jean-François Tétu, l'Intolérable.¹⁴ L'examen de ces segments hétérogènes dans les trois romans révélera leur imbrication constante en tant que forces narratives de la Trilogie. Dans le segment de la Solidarité, on peut repérer, dans *L'Enfant*, de rares exemples de la solidarité familiale, c'est-à-dire une segmentarité liée aux éléments du foyer conjugal, des relations familiales, du voisinage et du cadre rural. On y repère également une solidarité populaire naissante liée aux éléments de la rue, de la camaraderie et de la révolte. Dans *Le Bachelier* et *L'Insurgé*, la solidarité familiale est réduite, tandis que c'est à partir des éléments de la camaraderie et de la révolte que se développe le mouvement de la solidarité populaire. Quant au segment de l'Intolérable, c'est surtout dans *L'Enfant* que l'on distingue deux composantes principales de l'assujettissement du jeune Vingtras, la domination maternelle/familiale et la domination paternelle/professorale. Cette influence écrasante de la domination parentale est invertie dans *Le Bachelier* : lorsque Jacques essaie de gagner sa vie à Paris, ce sont les éléments de la domination socio-économique, en particulier la nécessité, qui fonctionnent comme forces oppressives, écrasant sans cesse les jeunes bacheliers. Enfin, ce sont les éléments de la rue et du pouvoir qui déterminent tout le mouvement de la domination socio-économique dans *L'Insurgé*.¹⁵

Cette mise en place de l'échafaudage fondamental qu'établit la strate de segmentarité molaire nous permettra d'aborder l'examen d'une

deuxième strate, définie par une ligne de segmentation souple ou moléculaire : « non plus de grande coupures, mais des micro-fêlures,... ligne qui aussi met toutes choses en jeu, mais à une autre échelle et sous d'autres formes, avec des segmentations d'une autre nature, rhizomatiques au lieu d'arborescentes. Une micro-politique » (MP, p. 243). C'est au niveau de cette strate que surgit la problématique du discours autobiographique ébauchée ci-dessus car il faut tenir compte de la traversée des segments molaires par ce que Gilles Deleuze appelle une « instance paradoxale » qui « a pour fonction de parcourir les séries hétérogènes, et d'une part, de les coordonner, de les faire résonner de converger, d'autre part, de les ramifier, d'introduire en chacune d'elles des disjonctions multiples. »¹⁶ C'est-à-partir de cette conception d'un élément pourvoyeur de sens à faces dissymétriques (disjonctives et conjonctives) que nous pouvons considérer l'aspect narratif dans la Trilogie qui rend difficile la distinction même entre autobiographie et fiction, c'est-à-dire la signature « Jules Vallès » précédée de « Je dédie ce livre » à la fin de chaque dédicace.

Au lieu d'assimiler l'auteur « réel » au signataire des dédicaces, on pourrait interpréter le « je » et cette signature répétée à partir de plusieurs points de vue. D'une part, Jacques Derrida affirme la nécessité d'une « nouvelle analyse du nom propre et de la signature », analyse qui pourrait interroger « la *dynamis* de cette bordure entre l'œuvre et la "vie" », « dont les dédicaces de la Trilogie sont un exemple : « Surtout, [cette bordure] n'est pas une ligne mince,... cette bordure divisible traverse les deux "corps", le corpus et le corps, selon des lois que nous commençons seulement à entrevoir. »¹⁷ Car, dit Derrida, « avec la signature s'engage le texte sans bord lui-même ;... la signature ce n'est pas simplement un mot ou un nom propre au bas d'un texte, c'est l'ensemble de l'opération, l'ensemble du texte, l'ensemble de l'interprétation active qui a laissé une trace ou un reste » (*L'Oreille*, p. 72). De plus, cette « bordure » dans la Trilogie, c'est-à-dire la zone intermédiaire qui s'articule entre « corps » et « corpus », nous permet de considérer la signature *Jules Vallès* des dédicaces comme une « fonction-auteur », « le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle auteur... [La « fonction-auteur »] ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel : elle peut donner lieu simultanément à plusieurs egos, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. »¹⁸

Cette « fonction-auteur » de la Trilogie sert d'élément médiateur de deux façons dans la strate de segmentation moléculaire. D'une part, au plan du contenu, cet élément médiateur apparaît dans le titre de chaque roman : bien que ces titres soient au singulier, ils se réfèrent aux groupes, annoncés dans les dédicaces, qui traversent les deux segments principaux de la première strate. On constate alors le mouvement entre un pôle paranoïaque, structuré et réactionnaire, c'est-à-dire le pôle d'un

groupe assujetti, et ou un pôle moléculaire, schizophrénique et révolutionnaire, le pôle d'un groupe sujet¹⁹. C'est à partir de l'oscillation entre ces deux groupes que l'on comprendra la complexité de la traversée du social, de la micro-politique, dans la Trilogie, puisque l'élément médiateur, carrefour privilège de cette tension polaire, oscille entre quatre extrêmes sériels opposés : « souffrance-soulagement, », « enfermement-évasion », « interrogation-certitude » et « soumission-contestation. » Or, bien que chacune de ces paires se manifeste bien dans chaque roman, il s'agit d'un fonctionnement discontinu : par exemple, dans *L'Enfant*, les paires « souffrance-soulagement » et « enfermement-évasion » caractérisent l'univers concentrationnaire, entre le foyer et l'école, du groupe assujetti, incarné par l'élément médiateur, ceux qui ont été « tyrannisés » et « rossés ». La paire « interrogation-certitude », quoique présente dans *L'Enfant*, prend plus d'ampleur dans *Le Bachelier* pour ceux qui « sont morts de faim », lors de la prise de conscience à Paris de ces « bacheliers » solidaires, le groupe assujetti, qui a pourtant la plus grande possibilité de briser le cercle d'assujettissement, de passer vers le pôle des groupes-sujets et de tracer les lignes de fuite, de révolte. Ce n'est que dans *L'Insurgé* que s'affirme pleinement la certitude, lorsque s'engage la lutte entre « soumission » et « contestation » politique. L'engagement progressif à la fin du Second Empire mène le groupe sujet vers un pôle révolutionnaire tracé par les lignes de révolte qui ont pour résultat la Commune.

Au plan de l'expression, on pourrait parler d'un personnage collectif à propos du rapport Vallès-Vingtras que signalent les initiales JV de la signature, une « fonction-personnage » aussi bien qu'une « fonction-auteur », auxquelles s'attachent les nombreux « Jacques Vingtras » qui se succèdent dans ces romans, de l'enfant peureux et soumis à l'insurgé agressif et revendicateur. Cet élément médiateur souligne la tension de l'oscillation entre les segments hétérogènes à divers niveaux textuels, niveau narratologique, onomastique et rhétorique, par exemple. Comme le souligne Ph. Lejeune, « le réalisme subjectif [vallésien] consisterait... à reconstituer non seulement la perspective de l'enfant, mais sa voix. Le vécu de l'enfant n'apparaîtrait plus comme contenu d'énoncé, mais comme effet d'énonciation. Le narrateur ne serait plus quelqu'un qui a vécu, mais l'enfant qui vit la chose racontée » (CVJ, p. 55). De plus, le système du nom propre dans les trois romans révèle la « fonction-personnage » au centre d'« un réseau nominatoire » complexe,²⁰ qui se développe depuis les jeux onomastiques d'une ironie souvent féroce de *L'Enfant* et du *Bachelier*, jusqu'à un univers d'effets onomastiques différents de *L'Insurgé*, où la place des luttes idéologiques et révolutionnaires s'affirme même au niveau de la nomination. Enfin, un examen de l'emploi vallésien des figures de rhétorique classiques nous permettra de dégager des « singularités » textuelles aux lieux de rencontre des segments hétérogènes. Il s'agit donc de repérer dans cette strate de

segmentation moléculaire les éléments transformateurs dont la fonction est de rompre le flux linéaire du discours : non seulement l'oscillation de l'élément médiateur dans la « bordure » entre fiction et autobiographie, mais aussi les changements de voix narrative, l'emploi stratégique des anthroponymes et le style vallésien haletant et discontinu lié à une insertion complexe des figures de rhétorique²¹.

C'est grâce au repérage de cette double subversion textuelle aux plans du contenu et de l'expression que nous pourrions situer, à partir des figures de rhétorique, la percée de la parole subjective dans une troisième strate, c'est-à-dire une ligne qui marque l'explosion des deux autres lignes aux points où convergent la strate de segmentarité molaire (l'oscillation entre les segments de la Solidarité et de l'Intolérable) et la strate de segmentation moléculaire (la tension entre le devenir du groupe assujéti en groupe-sujet). C'est donc à partir de ces points de convergences, ou « singularités », que se précise le mouvement transversal des lignes de rupture au plan de l'expression. Par exemple, dans chaque roman, de nombreux termes-clés signalent l'émergence des divers segments, des termes qui relèvent du corps social, tels que *combat*, *acte*, *action*, le *mal social* ; des termes qui s'appliquent au corps physique, comme *derrière* (lieu privilégié de l'agression parentale et professorale), *peau*, *sang* ; et des termes liés au corps spirituel ou affectif, comme *joie*, *amour* et à d'autres sensations ou émotions. Aux différents moments où paraissent ces termes, surtout en rapport avec l'emploi radical des figures de rhétorique, on discerne un mouvement de rupture des limites du style classique imposé à l'enfant, une fuite vers une ouverture de l'énonciation du révolté.

Or, au plan du contenu, la percée d'une rupture, d'une fuite, se situe à ce même niveau de la troisième strate, dans un mouvement de libération des groupes assujétis, non pas vers l'évasion dans le fantasme individuel, mais vers la fusion délirante d'une lutte qui a lieu à la périphérie de la société. Tandis que les forces intolérables dans *L'Enfant* et *Le Bachelier* imposent un état d'assujétissement qui bloque souvent le mouvement de fuite, le devenir des groupes assujétis en groupes-sujets se manifeste, à des intervalles sporadiques dans *Le Bachelier*, mais de plus en plus fréquemment dans *L'Insurgé*, à travers l'engagement journalistique, politique et populaire du sujet de l'énonciation, Vingtras. Ces perspectives suggèrent comment ce sujet de l'énonciation ne demeure pas assujéti au système des valeurs bourgeoises : tout en s'isolant en quelque sorte dans son rôle de témoin des événements racontés, la fonction-personnage, Jacques Vingtras, dépeint ce que nous appelons le mouvement de révolte et de fuite dans l'activité délirante du vrai sujet de l'énonciation, le peuple. C'est précisément à cette fuite et à ce sujet de l'énonciation que s'associe l'élément médiateur dans une micro-politique du désir qui permet à l'auteur de « travailler les flux sémiotiques, [de] casser les significations, [d'] ouvrir le langage à d'autres désirs et [de] forger d'autres réalités. »²²

Nous menons donc une étude détaillée de la Trilogie de *Jacques Vingtras* qui démontrera qu'il s'agit d'un projet romanesque dont les buts sont les mêmes que ceux que visait la Commune de 1871, c'est-à-dire « changer le statut du sujet : sa liberté vis-à-vis de la loi, sa jouissance. »²³ Pour ce faire, nous partirons des bases textuelles ébauchées ci-dessus pour ensuite mettre au point la portée radicale de la Trilogie en tant qu'entreprise littéraire aussi bien qu'irruption libidinale dans le champ social ;²⁴ et nous nous servirons également des outils critiques que fournit la théorie littéraire actuelle afin de souligner non simplement la possibilité, mais la *nécessité* d'une mise en place de l'œuvre de Jules Vallès selon de nouvelles perspectives.²⁵ Car, si la critique a pu mettre cette œuvre en marge de la « grande » littérature pendant un siècle, c'est justement parce qu'elle visait de faux problèmes, comme la détermination d'une plus ou moins grande « vraisemblance » de la Trilogie, écartant ainsi la possibilité d'une appréciation étendue de l'œuvre de Vallès à la lumière des méthodes critiques contemporaines. Nous nous proposons donc, au centenaire de la mort de Jules Vallès, de lire sa signature non seulement comme zone ou « bordure » intermédiaire où l'autobiographie et la fiction s'entrelacent grâce à l'engagement dans la lutte politique. Nous voulons la lire aussi comme lieu où nous, ses destinataires actuels, continuons l'acte politique entrepris par les destinataires des dédicaces, grâce à notre travail d'interprétation, afin d'assumer l'héritage de la fiction vallésienne en la liant à notre propre autobiographie.

Charles J. STIVALE

Lancaster. U.S.A.

*. Cette étude constitue une version provisoire de l'introduction à une analyse de la Trilogie de Jacques Vingtras.

1. Henri Guillemin, *Précisions* (Paris : Gallimard, 1973), p. 277.
2. Roger Bellet, « Vallès journaliste et romancier, » in *Manuel d'Histoire Littéraire de la France* (Paris : Editions Sociales, 1977), t. V., 1848-1917, p. 338.
3. Michel Foucault et Gilles Deleuze, « Les Intellectuels et le Pouvoir, » *L'Arc*, 49 (1972), p. 4.
4. *L'Enfant* (Paris : Editeurs français réunis, 1964), abrégé E dans le texte ; *Le Bachelier* (Paris : Editeurs français réunis, 1955) abrégé B ; *L'Insurgé* (Paris : Editeurs français réunis, 1973), abrégé I.
5. *Le Proscrit. Lettres de Jules Vallès à Arthur Arnould* (Paris : Editeur Français réunis, 1973), p. 90, abrégé P dans le texte.
6. Pierre Pillu, « Genèse de la Trilogie, » in *L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé. Extraits* (Paris, Bordas, 1974), p. 26.
7. Nous examinons les diverses tendances de la critique vallésienne dans « Œuvre de sentiment, œuvre de combat : la Trilogie Jacques Vingtras de Jules Vallès », thèse, University of Illinois-Urbana 1981, chapitre 1.
8. Roger Bellet, « Jules Vallès journaliste devant le roman réaliste (1864-1865), *Revue des sciences humaines*, XXXII, 129 (juillet-septembre 1965), pp. 383-384. Voir aussi Roger Bellet, « Littérature et société selon Jules Vallès », *Europe*, 431-432 (mars-avril 1965).
9. *Correspondance avec Hector Malot* (Paris : Editeurs français réunis, 1968), p. 60.
10. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975), p. 22 (références abrégées dans le texte *Pacte*), et « Le Pacte autobiographique (bis), » *Poétique* 56 (novembre 1983).
11. Philippe Lejeune, « Technique de narration dans le récit d'enfance, » *Colloque Jules Vallès* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1976), p. 70 (références abrégées dans le texte CJV).
12. Voir, par exemple, Béatrice Didier, « L'Enfant de Jules Vallès : roman réaliste ou psychodrame sado-masochiste ? » *Europe*, 539 (mars 1974) ; André Lebugle, « Rôle et signification de l'habit chez Jules Vallès, » thèse, Suny-Buffalo 1974 ; Claude Burgelin, « Eléments psychanalytiques dans *L'Enfant* », *CVJ*, pp. 5-20.
13. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie II* (Paris ; Minuit, 1980), pp. 239-241. Les strates sont donc les trois niveaux de la structuration textuelle qui se superposent verticalement, tandis que les segments sont les blocs horizontaux dont les strates segmentaires se constituent.
14. Jean-François Tétu, « Aspects de l'idéologie de la Révolte chez Vallès, » *CJV*, pp. 91-106.
15. Pour une ébauche de ce genre d'analyse, voir Michel Pierrssens, « L'Appareil sériel, » *La Critique Générative. Change*, 16-17 (Paris : Seghers -Laffont, 1973).
16. Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (Paris : Minuit, 1969), p. 83.
17. L'oreille de l'autre, textes et débats avec Jacques Derrida, sous la direction de Claude Levesque et Christie V. Mc Donald (Montréal : VLB Editeurs, 1982), pp. 16-17 (références abrégées dans le texte *L'Oreille*).
18. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la société française de philosophie*, 63, n° 3 (1969), pp. 85-86.
19. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie I* (Paris : Minuit, 1972), pp. 74-75, 324, 407.
20. Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque* (La Haye, Paris : Mouton, 1973), p. 131.
21. Nous examinons la problématique du discours autobiographique et l'emploi vallésien des anthroponymes dans « La Signature de Jules Vallès dans la Trilogie de Jacques Vingtras : Entre Autobiographie et Fiction, » *French Literature Series*, XI (University of South Carolina), à paraître.
22. Félix Guattari, « Micropolitique du fascisme », *La révolution moléculaire* (Paris : Recherches, 1977), 51.
23. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Paris : Seuil, 1974), p. 559.
24. Nous présenterons des conclusions provisoires à ce propos dans « Lignes de révolte dans la Trilogie de Jacques Vingtras de Jules Vallès » *Nineteenth-Century French Studies*, à paraître.
25. Voir à ce propos l'étude de Dolorès Rogozinski, « La Parade des monstres : *L'Entre-sort*, » *Revue des Sciences Humaines*, LIX n° 188 (octobre-décembre 1982).

L'Enfant et la destruction du mythe de l'enfance heureuse

CETTE IDEE EST VIEILLE...

L'ambition du premier volume de la Trilogie n'est pas nouvelle : Vallès se propose, depuis bien longtemps, d'opposer le sort réel de l'enfant au mythe de l'enfance bienheureuse.

C'est en 1848 qu'il exprime, pour la première fois, son impatience et sa résolution. A seize ans, il proclame le principe de la liberté absolue de l'enfance et rejette toute tutelle pédagogique qui pourrait le remettre en cause. Cependant, il n'est pas en mesure de traduire sa conviction dans un langage littéraire ; il ne le forgera que peu à peu, au cours de sa carrière journalistique. De 1857 à 1876, il rédige plusieurs versions du récit d'une même enfance : *La lettre de Junius* (1861) et *Le Testament d'un blagueur* (1869), autant de variations sur le thème de *L'Enfant* à venir.

Sous une « casaque blanche » Vallès commence à caresser le projet d'une biographie combattante. Il l'annonce aux lecteurs du *Figaro* : « Je vais faire d'une pierre deux coups : vous donner ma biographie et attaquer, par le miroir, une vieille phrase qui court le monde, à savoir que l'enfance est le plus bel âge de la vie »¹. La biographie promise s'ouvre sur une phrase brutale : « J'ai été le bambin le plus mal habillé de la création, élevé par une tante qui n'aimait pas les enfants ». Junius, avant Jacques Vingtras, souffre de ne pas appartenir paisiblement à une catégorie sociale. Mal vêtu, l'enfant se sent isolé ; il est opprimé par toutes les exigences dont l'accablent les adultes : Jacques, comme Junius, vivra sous le signe d'un universel interdit réglant le jeu, l'appétit, le geste et la parole.

Des phrases entières de la *Lettre* reparaitront dans *L'Enfant* : « Sous prétexte qu'il ne fallait pas gâter les enfants, jamais une friandise, un jouet, une caresse ! Au jour de l'an, quand quelques gens nous apportaient des bonbons, un cornet de dragées, on en croquait deux, on serait les autres ; il fallait qu'ils fissent toute l'année ». Toutefois, de sensibles différences sautent aux yeux. Dans la *Lettre*, le narrateur, qui résume en quatre pages l'ensemble de ses souvenirs d'enfance, pare au

plus pressé, et ne s'embarrasse pas de détours romanesques pour signifier l'essentiel. Omniprésent, il est aussi omniscient. D'où des interprétations tout-à-fait explicites du comportement des parents. Junius est élevé par une tante et un oncle qui sont, sans nul doute, des substituts de la mère et du père de l'enfant. Vallès explique le personnage de la tante : « La pauvre femme avait bon cœur, mais élevée rudement, en province, par ses parents, des paysans, habitués à tout, au chaud, au froid, à la pluie, à la neige, elle ne comprenait pas qu'on fût malade ».

L'oncle est, à son tour, traversé par le plus pénétrant des regards. Son portrait rappelle – toutes proportions gardées – celui du père de Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* : « Pour mon oncle, c'était un homme froid, aux lèvres minces, à l'œil dur, dont le regard me faisait frémir. C'était une victime du livre. *Les Victimes du Livre*, quel livre à faire ! Il voulait être le pater-familias antique, l'oncle familias moderne si l'on veut. Il désirait être craint, paraître austère, heureux quand il était pâle, rougissant de plaisir quand il était blême ! »². Ce déchiffrement socio-psychologique du comportement des adultes ne sera point repris dans *L'Enfant*. Dans la *Lettre de Junius*, en effet, il apparaît bientôt que portraits et anecdotes sont uniquement des prétextes pour le polémiste. L'énoncé biographique s'arrête brutalement sur cette phrase qui introduit un tout autre discours : « Si je ne pleure plus, maintenant que je suis grand, c'est pour avoir beaucoup pleuré quand j'étais petit. Il faut qu'il y ait eu des larmes dans les yeux clairs des pamphlétaires »².

La continuité de la narration est donc rompue : le pamphlétaire resurgit ; l'entreprise autobiographique demeure à l'état d'esquisse. Mais on aurait tort de supposer que Vallès va l'oublier. Huit ans plus tard, il renoue avec elle et rédige un récit d'une quarantaine de pages : *Le Testament d'un blagueur*, première ébauche de *L'Enfant*. Le titre, *Le Testament d'un blagueur*, ne laisse pas prévoir l'originalité de ce feuilletton, qui réside dans la structure discontinuée du récit et dans le ton du narrateur. Celui-ci n'impose jamais sa présence : Vallès, collaborateur de *La Parodie*, semble se contenter du rôle, bien classique, de narrateur secondaire. Il a besoin de ce détour littéraire. Une certaine pudeur l'empêche de prendre à son propre compte cette esquisse de biographie : « Nous eûmes l'explication de son suicide quand nous eûmes lu son testament. Il avait déposé là ses souvenirs par tranches et miettes dans quelques bouts de papier froissés. Je les ai déchiffrés comme j'ai pu »³. Le narrateur omniscient et omniprésent s'éclipse et cède la place au « blagueur » lui-même : « J'ai six ans et le derrière tout pelé ». Le présent de narration est adopté. Mais, dès qu'Ernest (c'est le prénom du nouveau narrateur) touche dans son récit au monde politique, dès qu'il aborde, plus particulièrement, l'épisode de la Révolution de 1848, le passé simple et l'imparfait, temps historiques par excellence, s'imposent. Ainsi, l'écart temporel, qui s'était creusé entre le narrateur qui remonte le cours de son enfance et celui qui transcrit ses souvenirs, disparaît.

Comme dans la *Lettre de Junius*, le but du récit, inavoué ici, est la dénonciation du malheur de l'enfance. Parmi les traumatismes dont le héros est atteint, se retrouve bien entendu la contrainte du vêtement, trop court et trop long, dont les manches empêchent même de se moucher. Et Vallès de donner toutes les caractéristiques de ce costume qui hantera aussi la jeunesse de Jacques Vingtras : la culotte est « noire », « étrangère », « jaune et velue » ; le vêtement est « le réservoir des malheurs » ; l'enfant se sent exilé dans cette redingote à « reflets » ou à « jambes ». Il souffre : « Je suis laid : il paraît que je suis très laid. J'en souffre beaucoup ». La Trilogie aussi mettra en scène un enfant laid : « Ma brave femme de mère m'a si souvent dit que j'étais laid à partir du nez et que j'étais empoté et maladroit ». Il y a donc bien continuité entre la *Lettre de Junius* et *L'Enfant*. Les mêmes principes pédagogiques sont dénoncés, les mêmes rapports familiaux, les mêmes meurtrissures. Vallès est d'ailleurs à ce point fasciné par cet argument romanesque qu'il le développera une dernière fois dans la Trilogie. Il en conviendra lui-même : « Les cent premières lignes de ce *Testament d'un blagueur* ont servi à faire les quatre premières pages de *Jacques Vingtras* »⁴. Plusieurs personnages du *Testament* – Tatan Mariou, La Polonie, Jean, Legnagna – reparaitront.

Quelle singulière continuité entre la pochade initiale (quatre pages) de la *Lettre de Junius*, la satire plus étoffée (une quarantaine de pages) du *Testament d'un blagueur*, et le roman *L'Enfant* ! L'écrivain ne cesse d'exploiter ses propres souvenirs : « J'écrivais sous la dictée de ma mémoire des pages dont je ne forçais pas le ton, me faisant au contraire un devoir de ne rien outrer et de ne pas mentir »⁵. Mais répétition n'engendre pas ici monotonie. *L'Enfant* reprend, en le renouvelant, le réquisitoire contre le mythe de l'enfance heureuse. La volonté de combattre un cliché, une thèse – volonté manifestée explicitement dans la *Lettre de Junius* – se déclare dès la dédicace de *L'Enfant* : « A tous ceux qui crevèrent d'ennui au collège ou qu'on fit pleurer dans la famille, qui, pendant leur enfance, furent tyrannisés par leurs maîtres ou rossés par leurs parents ». D'où le choix de l'article déterminatif, pour le titre du roman : *L'Enfant* doit témoigner au nom de toutes les petites victimes d'une éducation funeste. D'emblée, Vallès signifie qu'il a composé une œuvre de solidarité et de fraternité. Il tient sa promesse, faite à Malot : « Je suis capable d'accoucher d'un livre qui vivra, parce qu'il fera pleurer, et qu'il y a tant de larmes cachées dans les souvenirs de ceux qui ont été meurtris quand ils avaient encore les cheveux soyeux, les yeux clairs, dix ou douze ans, petits martyrs qui sont mes frères ! »⁶.

La trame du récit des jeunes années de Jacques Vingtras reproduit donc à s'y méprendre celle des tribulations d'Ernest Pitou : le modèle commun demeure la propre enfance du romancier.

La triade père-mère-fils contribue de plus belle à mettre en évidence le malheur d'un être sans défense, opprimé par des règles et des lois

d'adultes. Le héros est plus que jamais seul. Vallès passe sous silence l'existence de ses frères et sœurs – et notamment d'une sœur déséquilibrée – même lorsqu'il écrit : « Je suis le premier enfant de cette union bénie ». Compagnon d'infortune d'Ernest Pitou, Jacques Vingtras est continuellement battu et tyrannisé par une mère apparemment dénaturée : « Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins... ».

Vallès prend ouvertement le parti de l'enfant ; il défend son droit au bonheur et ne se contente pas de dépeindre l'autoritarisme des parents. Cependant, il ne condamne pas la famille en dénonçant l'éducation que les Vingtras imposent à leur fils ; à aucun moment le fameux cri gidien : « Familles je vous hais » ne lui échappe. Face au malheur de Jacques, Vallès adopte une attitude, au total, positive. L'enfant mérite de vivre dans la joie et l'harmonie. Le bonheur n'est ni illusoire ni utopique ; il existe vraiment, pour Vallès, qui le situe au-delà des institutions sociales : « Je serais bien plus heureux si j'étais le fils à Grélin... ». Le bonheur est une grâce que l'enfant reçoit pour peu qu'il participe à la vie campagnarde et à ses humbles travaux.

Cependant, Vallès n'est pas un théoricien et refuse de l'être. L'idée du bonheur est seulement reflétée au miroir de toutes les misères enfantines, l'exposé suffisant à la dénonciation du scandale : « Je défendrai les droits de l'ENFANT, comme d'autres les DROITS DE L'HOMME. Je demanderai si les pères ont liberté de vie et de mort sur le corps et l'âme de leurs fils ; si monsieur Vingtras a le droit de me martyriser parce que j'ai eu peur d'un métier de misère, et si monsieur Bergougnard peut encore crever la poitrine d'une Louissette ». Vallès, en 1878, fait donc de son roman, un réquisitoire contre toute loi, toute règle qui asservit l'enfant : « Loi infâme ⁷ qui met le fils sous le talon du père jusqu'à vingt et un ans ! » Il déclare à son ami Arthur Arnould la « thèse » que son roman ne craint pas de soutenir : « Ma grande thèse, – la liberté de l'enfant ! » ⁸. Vallès aurait pu ajouter, au terme d'un retour sur soi : « La thèse de ma vie ». N'oublions pas en effet que, de 1848 jusqu'à son lit de mort, il a lutté de toutes ses forces pour émanciper l'enfant. Quelques années avant de mourir, il s'écrie : « L'enfant est à la merci des parents bêtes et féroces, de ceux qui l'ont engendré ou de ceux qui l'élèvent, et il faudra que le code soit déchiré pour que cela change » ⁹. Que sera cet enfant affranchi du code et de toute tutelle ? – « Libre et heureux de l'être », semble répondre son avocat, qui, avant même de donner un titre au roman, en mesure toute la nouveauté : « Mon roman, qu'on appellerait : *Enfance d'un fusillé* si l'on voulait ou d'un *réfractaire* ou d'un *révolté*, ou simplement *Histoire d'un enfant* est très vert, très ironique, original en diable, il me semble. » ¹⁰

L'ENFANT, ROMAN NOUVEAU ET ORIGINAL

Vallès tente de reconstituer « sa propre histoire ». Le livre achevé s'ouvre sur des questions auxquelles répondent plusieurs « affirmations » catégoriques : « Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ? Je n'en sais rien. » L'auteur cède la plume à son héros, Jacques Vingtras qui tente de mettre de l'ordre dans sa douloureuse mémoire. Le héros dit « je » et s'exprime généralement au présent. Sa première pensée est pour sa mère (la dernière également), réduite à sa fonction répressive. D'emblée, l'enfant se révolte contre cette « marâtre », la niant en tant que femme qui enfante, nourrit, caresse et cajole. Elle n'est ni féminine, ni maternelle : seulement un « fouet châtieur ». Cette première présentation de la mère est faite par l'enfant lui-même, car Vallès ne tient pas le rôle traditionnel du narrateur omniprésent et omniscient. Nul détour littéraire – comme dans le *Testament d'un blagueur* – pour présenter l'histoire de Jacques Vingtras. C'est lui-même qui relate son enfance. De très nombreux chapitres semblent avoir été réellement écrits par la victime, sur le vif. Sa vie quotidienne, ses pensées intimes et toutes ses réflexions sont rapportées au jour le jour. Le narrateur adulte veille, il est vrai : ainsi, il lui arrive parfois de couper la parole à l'enfant et de le remplacer.

Cependant, il serait faux de penser qu'il y a une séparation nette et franche entre deux codes : celui de l'adulte et celui de l'enfant. Vallès joue des deux registres, puisque les phrases dignes d'un homme mûr et les phrases enfantines se chevauchent. L'adulte parle : « Nous venons de la campagne. Mon père est fils d'un paysan qui a eu de l'orgueil et a voulu que son fils étudiait pour être prêtre ». Mais l'enfant se fait entendre avec des tournures de phrases, des mots, tout un lexique qui n'appartient qu'à lui. Il développe sa propre réflexion, sa vision du monde adulte : « La maison appartient à une dame de cinquante ans qui n'a que deux dents, l'une marron et l'autre bleue, et qui rit toujours ». L'adulte aurait retenu d'autres traits. Vocabulaire enfantin et vocabulaire adulte, registre de l'enfant et celui de l'écrivain empiètent donc heureusement l'un sur l'autre. Le lecteur a souvent l'impression d'accéder au monde enfantin. De nombreux idiotismes y contribuent : les exclamations, les répliques et les mots sont ceux d'un enfant qui choisit pour s'exprimer des termes simples, des adjectifs élémentaires en particulier : « il est bon / elle est méchante ». Vallès utilise un lexique volontairement naïf. Ainsi : « Je couche à côté de tonton Joseph, et il ne s'endort jamais sans m'avoir conté des histoires – il en sait tout plein ». Bien que les intrusions du narrateur adulte demeurent discrètes, il arrive que l'auteur prête à son héros des réflexions qui ne peuvent lui appartenir. Vallès brouille les deux registres : « Le proviseur s'appelle Hennequin, – envoyé en disgrâce dans ce trou du Puy. Il a écrit un livre : *Les vacances d'Oscar*. On les donne en prix... ». Ici, le temps de narration et le temps d'écriture se confondent soudain. L'enfant et Vallès ne

font plus qu'un. Le rappel ostensible d'un souvenir les a réunis : « Je vois encore le volume cartonné de vert, d'un vert marbré qui blanchissait sous le pouce et poissait les mains, avec un dos de peau blanche, s'ouvrant mal (...) Eh bien ! il tombe de ces pages, de ce malheureux livre, dans mon souvenir, il tombe une impression de fraîcheur chaque fois que j'y songe ! » L'usage de la voix enfantine permet ainsi à Vallès d'appliquer sa « théorie » du réalisme subjectif : la passion qu'il voue à la force enivrante du souvenir lui commande de faire parler un enfant qui communique au jour le jour la suite de ses émotions. Vallès choisit aussi la voix enfantine pour renforcer la mise en scène de la comédie familiale, en particulier quand il s'agit d'exhiber des sentiments de circonstance lors d'une fête ou d'un anniversaire. L'enfant mime alors le "jeu" ; il devient l'acteur, la vedette d'une scène rocambolesque. Monologue intérieur et description minutieuse donnent l'illusion de vécu. Le lecteur participe à la pantomime : « C'est mon tour ; je croyais que je devais dire le compliment d'abord et qu'on n'embrassait qu'après le pot de fleurs. Il paraît qu'on embrasse avant. Je m'avance (...) ».

L'enfant observe donc, réfléchit, subit, mais ne parle pas. Sa voix semble nous parvenir sous la forme d'un monologue intérieur. Il ne « dialogue » avec personne d'autre que lui-même. Les seules phrases rapportées au style direct par le narrateur sont prononcées par la mère : « Laisse tes mains tranquilles – Qu'est ce que tu as donc fait à ta cravate ? Tiens-toi droit. Est-ce que tu es bossu ? – Il est bossu ! – Boutonne ton gilet. – Retrousse ton pantalon ». Les ordres et les maximes de la mère hantent toute l'enfance de Jacques Vingtras. Il les répète en feignant d'y adhérer. La formule consacrée « Ma mère dit » introduit toutes sortes d'élucubrations et de radotages. Par la voix apparemment candide prêtée au héros, la tyrannie des parents se démasque. Pour mieux marquer le déséquilibre des forces, Vallès se contente de rapporter, durant environ les deux tiers de *L'Enfant*, les propos même des parents. La réflexion de l'enfant accompagne en sourdine cet extravagant sottisier. Si l'enfant prend la parole en public, il le fait pour affirmer sa personnalité. Il emploie, parlant de lui-même, les pronoms réfléchis et possessifs (me, moi) ; quand il recourt au « je » c'est le plus souvent pour obéir ; il faut attendre la fin de *L'Enfant* pour que Jacques Vingtras prononce un « je » vraiment actif. Ce sera évidemment la preuve d'une prise de conscience politique. Mais, tant que l'enfant demeure esclave des autres, sa personnalité est bafouée : il subit plus qu'il ne reçoit son éducation, faisant totale abstraction de sa personnalité. Son moi s'efface devant le « on » de l'instance adulte : « On ne me bat plus... On m'a défendu de me baisser jusqu'à ce qu'on m'ait fait une culotte large. On me l'a faite ». Tout le début de la Trilogie illustre la parfaite réification de l'enfant, écrasé par le monde dans lequel il vit.

Ainsi, *L'Enfant* juxtapose différents discours, conformément à la vision simultanéiste que Vallès journaliste a adoptée sous le Second

Empire. Fidèle à ses origines paysannes, le romancier multiplie procédés stylistiques, mots et expressions de la langue parlée autour de lui pendant son enfance. Il fait dire, par exemple, à Jacques : « C'est lui qui est cause que le Breuil est toujours plein d'eau... » Mais il combine volontiers un style oral et un style typiquement littéraire, manifestant dans l'emploi des temps, dans les tours et le vocabulaire même, une certaine préciosité : « Je pourrais à peine dire comment était fait l'appartement dans lequel nous entrâmes, ainsi que je l'ai conté, avec bris de cadre, cli-gnotement de réverbère et raccommodement posthume – si posthume est le mot ».

Aux deux niveaux de langue représentatifs de deux narrateurs (enfant et adulte), correspondent deux types d'énoncés. L'un est spontané, quelque peu argotique ; l'autre, concerté, littéraire. De leur rapprochement naît l'ironie. Au fur et à mesure que le récit avance, l'écart entre les deux narrateurs (et donc l'écart entre les deux niveaux de langue) s'amenuise. Il n'y a plus enfin qu'un seul narrateur : Vallès écrivant le récit de sa propre enfance. Mais ce changement n'est ni progressif ni insensible : il s'opère de manière discontinue, par des ruptures dans le récit. Le narrateur intervient fréquemment par des réflexions qui s'inscrivent dans le temps de l'écriture. Il interrompt chaque fois le récit du narrateur enfant : « Je ne puis aujourd'hui répondre à cette question ; aujourd'hui que la raison est revenue, que le temps a versé sa neige sur ces émotions profondes ». Vallès concrétise aussi son rêve de liberté d'écriture (et d'écriture de liberté) en adoptant le double code du narrateur enfant, du narrateur adulte ; il manifeste par là son intention de se passer du fil conducteur du récit classique. Pour l'auteur, il s'agit avant tout de cultiver le discontinu : la division du roman en chapitres puis en paragraphes – avec souvent des titres ironiques – favorise les ruptures recherchées par un romancier qui écrit sous l'impulsion du souvenir. Rien ne rend mieux le caprice des souvenirs, le cheminement naturel de la pensée qu'une telle démarche à sauts et à gambades : « Je me souviens d'une fois... » ; « Je me rappelle une jeune femme qui avait une tête fine, longue et pâle »...

Le roman se compose d'ailleurs de plusieurs « flashes » (sur la famille, le collègue, la vie des champs...) qui conviennent eux aussi à sa structure ouverte. Il s'ouvre sur la naissance fictive du héros – puisque Jacques met en cause la relation fils-mère – et s'achève sur la naissance réelle d'un être libre (chapitre intitulé « La Délivrance ») au cours duquel Jacques Vingtras quitte le monde de la clôture représenté par la mère et par la province, pour accéder au monde de la liberté, de l'ouverture : Paris et la Révolution. De ce fait, la structure de *L'Enfant* ne saurait être ni fermée ni cyclique. Jacques Vingtras grandit, va à l'école, quitte sa famille, et cela, sous les yeux, avec même la complicité du lecteur. Mais ce n'est pas tout : Vallès adresse aussi un message à ses lecteurs, par l'intermédiaire du héros, puisqu'il fait le procès de toute la

société en évitant le ton sententieux qu'il déteste. L'enfant, c'est la transparence : tout ce qu'il conteste du doigt ou du regard, se trouve à jamais censuré. Sous sa critique, empreinte d'une cruauté candide, que reste-t-il du monde empesé des adultes ? L'efficacité n'a d'égale que la vraisemblance du langage prêté au jeune censeur.

En laissant à l'enfant l'usage de sa propre voix, Vallès obéit donc à la règle du réalisme subjectif. Il donne, du même coup, leurs chances au souvenir et à l'espérance.¹¹ Chaque lecteur qui a vécu une enfance comparable à celle de Jacques peut retrouver sa propre jeunesse et fortifier, au fond de lui-même, le désir de libérer de leur aliénation les petits êtres sans défense. Peut-être faut-il voir, dans la manière même de raconter que Vallès adopte, un hommage rendu à l'enfant, une première revanche qui lui est offerte sur les tyrans qui l'ont privé de parole ? Désormais, il a droit à l'expression et, en même temps à la joie de vivre : « Fils des désespérés, tu seras un homme libre »¹², annoncera *L'Insurgé*. Tel est le vœu le plus cher de Vallès, un vœu qu'il exauce pour sa part en déléguant à Jacques Vingtras le soin de raconter ses malheurs.

Hedia BALAFREJ

Tunisie.

1. *Figaro*, 7 novembre 1861 ; cf. Vallès, *Œuvres*, éd. Pléiade, T. I, p. 129.

2. *Ibid.*, p. 134.

3. *La Parodie*, 30 octobre - 12 décembre 1869 ; cf. Jules Vallès, *Œuvres*, *ibid.*, p. 1098.

4. *Le Réveil*, 26 novembre 1882.

5. *Le Réveil*, 26 novembre 1882.

6. 12 mars 1876.

7. Il s'agit de la loi du 30 juin 1838.

8. 29 mai 1879.

9. *Le Réveil*, 9 janvier 1882.

10. Lettre à Malot, Londres, 23 mai 1876.

11. « Je ne cesserai jamais de répéter que le rôle du romancier est moins de poétiser le théâtre, les acteurs d'un drame, que d'ouvrir un champ au souvenir, à l'espérance, d'entraîner au-delà de la toile qu'il peint, la rêverie ou l'émotion » (*Le Progrès de Lyon*, 12 décembre 1864. Cf. J. Vallès, *Œuvres*, T. I, éd. Pléiade, p. 456.

12. J.V., *Le Cri du peuple*, 26 mars 1871.

Écriture et parole chez Vallès

La littérature, chez Vallès, est fondamentalement liée à la Révolution : elle en prépare le surgissement, en rythme la réalisation. La *Trilogie*, dans son déploiement narratif, est tendue vers « la minute espérée et attendue »¹, l'annonce de la Commune. Le lecteur suit le héros dans les étapes qui le mènent à l'action révolutionnaire ; mais il le suit en même temps dans les étapes de sa vie de journaliste et d'écrivain, si bien que, sans aller jusqu'à considérer la *Trilogie* comme une amplification de la formule « Jacques Vingtras devient écrivain », on pourrait examiner comment est figurée dans la fiction l'attitude qu'adopte le héros à l'égard de la littérature. Il n'est pas question pour autant de réduire les romans de Vallès à un document sur sa formation d'écrivain. Le récit, on le sait, prend des libertés avec les données biographiques, il y a beaucoup d'aménagements, de transpositions, de déplacements. Mais la vision ainsi élaborée n'en est peut-être que plus expressive des rapports profonds qu'entretient Vallès avec la conception, la pratique et le mythe de la littérature.

Hubert Juin fait remarquer que « Jules Vallès est un « homme de lettres » avec une conviction, un soin, une constance qui fascinent »². Conviction, soin et constance que l'on retrouve chez tous les héros de Vallès. Déjà Jean Delbenne, protagoniste d'un feuilleton encombré de réminiscences et de conventions, est tenté par la littérature. Il y voit, « naturellement », un moyen de satisfaire son ambition : « Il travailla, il écrivit »³, note le romancier qui établit une sorte d'équation entre les deux verbes. Pierre Moras, préfigurant à bien des égards Jacques Vingtras (les deux noms ont un rapport phonétique), affirme avec force à sa mère consternée : « J'écrirai dans les journaux ! »⁴. Mais c'est Jacques Vingtras qui représente avec le plus de permanence et de précision la vocation d'écrivain. Qu'il exerce les métiers de fortune (ou d'infortune) les plus divers, qu'il participe à des mouvements révolutionnaires ou se fasse « pion », il songe toujours à écrire. Cela ne va pas sans périodes de doute sur ses véritables aptitudes : « Je sens bien au fond de moi-même que je ne suis pas né pour écrire. »⁵, mais le découragement, provisoire, ne met nullement en cause la vocation. Même réduit à la misère et désespérant de voir tomber le régime politique asphyxiant du second Empire, il médite « l'œuvre » et se fixe à lui-même un programme litté-

raire, substitut d'un programme révolutionnaire : « Allons, Vingtras, en route pour la vie de pauvreté et de travail ! Tu ne peux charger ton fusil ! Prépare un beau livre ! »⁶. Un parallèle s'imposerait entre ces exhortations répétées et le leitmotiv du livre à faire dans la correspondance de Vallès lui-même pendant l'exil. Dans la *Trilogie*, Vingtras devient effectivement journaliste et publie un livre – LE LIVRE – qui lui assure le succès.

Le schéma de l'écrivain qui, après une période d'obscurité, « perce » enfin est traditionnel. Vallès, en l'adoptant, n'innove guère, il a de multiples et illustres prédécesseurs. Mais la façon dont le schéma est mis en œuvre dans la fiction, qui recompose les débuts littéraires de Vallès et en propose une sorte de « mise en abyme », révèle bien la conception que l'écrivain se fait de son propre travail, ainsi que les mécanismes conscients et inconscients mis en jeu. Au cœur du débat, le problème de l'écriture, ou plutôt le problème de l'articulation entre l'écriture et la parole.

« L'écriture me tue. »⁷

A la détermination d'écrire se superpose curieusement, chez Vallès et ses héros, un refus de l'écriture entendue dans sa plus large acceptation⁸, qui se manifeste sous les formes les plus diverses.

Refus, d'abord, de l'écriture que l'on déchiffre, que l'on lit : rarement un écrivain a commencé sa carrière par une dénonciation aussi radicale de ce qu'il appelle, selon une formule qu'a reprise récemment Marthe Robert, « la tyrannie de l'imprimé. » Les livres (des livres de l'enfance à la *Comédie Humaine*) sont coupables d'imposer aux lecteurs des contraintes, des modèles, de les expulser hors de la vérité de leur existence. Le chapitre des *Réfractaires* intitulé « Les Victimes du livre » dresse l'acte d'accusation : « Pas une de nos émotions n'est franche. Joies, douleurs, vengeances, nos sanglots, nos rires, les passions, les crimes, tout est copié, tout ! Le LIVRE est là. »⁹ Sans entrer dans l'analyse de cette fascination qu'exerce le livre, et spécialement le roman¹⁰, on notera le paradoxe : le livre tyrannique, oppressif est ainsi défini... dans un livre, *Les Réfractaires*, qui sera présenté dans la fiction, sans être nommé il est vrai, comme un livre libérateur, comme un moyen de délivrance : « Cette fois, il me semble bien que je suis arrivé. J'ai plus que le visage hors de terre, je suis délivré jusqu'à la ceinture, jusqu'au ventre. »¹¹ Il faudra étudier dans quelles conditions un tel retournement et une telle modification dans le statut du livre peuvent s'opérer.

Si le texte imprimé contraint le lecteur à n'être qu'un imitateur, à jouer un rôle sans même en avoir conscience, la pratique de l'écriture par le héros ne se place pas sous le signe de l'euphorie. Jamais celui dont on dit pourtant au lycée qu'il a « de la facilité » ne donne l'impression que l'écriture correspond à un mouvement heureux. La production du texte – quel qu'il soit – s'accompagne de déceptions, et cela commence par le simple tracé des lettres, l'opération matérielle de la graphie. A

tout moment, Jacques Vingtras doit reconnaître qu'il n'a vraiment rien d'un calligraphe. Il ne peut rédiger un compliment à l'occasion de la fête de son père sans éborgner les lettres et faire des pâtés. Que de métiers lui sont interdits parce qu'il a « une écriture d'enfant, embrouillée et illisible »¹² ! De ses expériences diverses mais tournant toutes à la catastrophe, il tire cette conclusion négative : « Mon écriture me tue... »

La maladresse – que de gestes manqués ! – revient trop souvent pour n'être pas symptomatique d'un rapport difficile avec l'écriture. Que l'on envisage celle-ci dans son sens général ou dans le sens que lui donne R. Barthes – transformation du langage pour créer un texte à destination sociale¹³ –, on peut constater qu'elle est toujours source de souffrance comme en témoigne éloquemment et spectaculairement, l'état sous lequel se présente le manuscrit : « J'ai jeté de l'encre de tous les côtés. Des passages entiers sont comme des bandeaux de taffetas noir sur l'œil, ou comme des bleus sur le nombril ! Je me suis coupé avec les ciseaux, piqué avec les épingles ; des gouttelettes de sang ont giclé sur les pages – on dirait les mémoires d'un chiffonnier assassin ! »¹⁴ Métonymie expressive : le manuscrit désigne le corps souffrant, blessé de l'écrivain. En outre le texte à destination sociale – l'article de journal par exemple – peut-être l'objet d'une mutilation. On se souvient de la phrase escamotée – c'était pourtant « le coup de poing de la fin » – dans le premier article publié par Vingtras¹⁵ – Censure et auto-censure se combinent parfois pour donner au texte un aspect monstrueux.

Ce malaise avec l'écriture trahit incontestablement l'hostilité à l'égard du père. Ou plutôt ce n'est qu'un des multiples aspects du refus de la loi du père et, plus généralement, du symbolique. Il n'est donc pas étonnant que la relation difficile avec l'écriture se manifeste également par l'hostilité à l'égard de ses représentants, le premier visé étant le père, parce qu'il est père, et parce qu'il est professeur. Tous « ces messieurs de la bachelierie » sont décrits avec férocité et, de proche en proche, c'est tout le monde scolaire, et tout le système culturel qui se trouvent mis en cause. Discours ou comportement des enseignants, emplacement et dispositif des locaux scolaires (le collège-prison, la classe du père contiguë aux latrines...), tout ce qui, de près ou de loin, relève du monde de l'écriture est systématiquement dévalorisé.

Élément fondamental de ce monde, le langage est assimilé à une contrainte, et en cela il est proche du vêtement. Langage tout extérieur, imposant ses codes et son autorité, il laisse des traces presque indélébiles. Jacques Vingtras s'efforce-t-il d'échapper à ce langage essentiellement représenté par le latin et la rhétorique, il est aussitôt censuré. L'expression ne peut, dans un devoir, faire l'économie des figures convenues, elle doit se conformer à un certain nombre de prescriptions pour être admise. D'où cette difficulté à écrire sans que viennent s'interposer – comme un écran – figures et conventions entre ce qu'il voudrait écrire et ce qu'il écrit. Lui confie-t-on le soin de rédiger une circulaire ? « Si

je faisais d'abord ma lettre en latin ? Je pense bien mieux en latin... »¹⁶ Même difficulté lorsqu'il s'agit de préparer une série d'articles littéraires : « J'ai bien de la peine au commencement, je veux toujours parler des gymnases antiques, des jeunes Grecs, de la robe-prétexte, etc... C'est ma plume qui écrit tout cela contre mon gré ; elle se refuse à me laisser entrer dans l'article rien qu'avec mes souvenirs et mes idées, à moi Vingtras, sans nom, sans le sou... »¹⁷ Ajoutons : sans identité. La plume n'obéit pas à celui qui la tient, elle le commande, l'exile, devient un moyen d'aliénation. L'écriture se situe donc du côté des interdits, du côté de l'autorité paternelle : « 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. »¹⁸.

La tyrannie de la culture suscite une véritable rage contre le symbolique, une révolte contre toutes les figures d'autorité, contre la loi paternelle et ce qu'elle signifie ; révolte qui se manifeste par des notations dont l'interprétation n'est pas douteuse : « Tout ce latin, ce grec me paraît baroque et barbare ; je m'en bourre, je l'avale comme de la boue... »¹⁹ Ou encore : « Je bois de l'encre, je ne peux pas m'en empêcher. »²⁰ L'écriture est située dans un contexte organique : d'une part la nourriture qui empoisonne, d'autre part l'excrément qu'elle semble représenter. Claude Burgelin a montré, de façon convaincante que le refus du symbolique suscite une thématique de la transgression dans laquelle il convient de situer les rapports avec le langage : « Dès qu'il parle de culture scolaire, les images d'analité les plus provocantes viennent sous sa plume »²¹.

Pour que soit rendue possible une écriture libérée, il faut que disparaisse le représentant de l'écriture contrainte. « Le livre tuera le père », écrit Vallès dans *Les Réfractaires*²². Replacée dans son contexte, la phrase signifie que certaines lectures exercent une influence si profonde sur l'enfant qu'elles contrebalancent, effacent, détruisent celle du père. On peut être tenté d'inverser la formule et de lui donner un tout autre sens : il faut que le père meure pour que naisse le livre. Et c'est effectivement en termes d'accouchement qu'est décrite la genèse du livre dans *L'Insurgé*²³. Or le signe annonçant la proximité de l'accouchement, « le premier tressaillement », date de l'enterrement de Murger qu'il ne serait sans doute pas trop hasardeux de considérer comme un substitut du Père.²⁴

« J'ai la parole »²⁵

L'écriture, telle qu'elle est imposée, est condamnée au nom de l'authenticité, de la spontanéité. Une dichotomie s'instaure donc entre contrainte et liberté, écran et immédiateté, linéarité et instantanéité. Ce jeu d'oppositions se retrouve dans le clivage écriture-parole. Entendons : dans le clivage tel que le perçoit et le construit Vallès. L'idée d'une supériorité de la phonè sur la graphè est liée au mythe d'une primitivité idéale ; elle hante, comme J. Derrida l'a établi, toute la métaphysique occidentale. Tout se passe pour Vallès (et pour bien d'autres)

comme si l'écriture était seconde et dénaturait ou empêchait l'expression d'une parole qui serait, elle, première. Prendre la parole c'est donc pour lui retrouver l'origine, effectuer une descente vers le dedans caché, l'authenticité enfouie. Un tel mythe de la parole a pour corollaire une conception illusoire de la lecture maintes fois proclamée par Vallès : « Le lecteur croit voir et non plus lire »²⁶, ce qui revient à faire disparaître le texte en tant que tel. A la parole qui se livre dans sa « naturalité » et sa transparence, correspond la possibilité d'une communication immédiate.

Or ce mythe est investi par Vallès d'une valeur positive et dynamique. C'est sur lui qu'il prend appui, dans une large mesure, pour se libérer du poids de l'écriture et substituer à la loi paternelle, toujours frustrante, une autre loi permettant l'expression naturelle, spontanée, des désirs et des émotions. Dans la *Trilogie*, l'écriture, il est vrai, peut parfois remplacer la parole. Que l'on songe au billet adressé par Jacques à son père, après bien des ratures : « Je veux être ouvrier. »²⁷ ou à la lettre envoyée à Monsieur Bonnardel.²⁸ Mais précisément l'écriture n'est alors qu'un moyen de transmettre un message quand la parole est interdite, inopportune ou dangereuse. Tout au long du roman, le héros tente de s'exprimer. La parole prononcée équivaut à une libération, la parole refoulée à un emprisonnement : la colère des jeunes gens « assommés » par le Coup d'Etat du 2 Décembre est une « colère de bâillonnés »²⁹. Impossible pour eux « d'élever la voix, de jeter des harangues, de crier. »³⁰. S'affirmer, c'est donc un problème de voix : il faut trouver le mot, ou le cri. « Je n'ai pas été *moi* sous la calotte du ciel », déplore le bachelier qui définit ainsi cet écart entre soi et soi : « J'étranglais ma voix. »³¹ En revanche, si les circonstances lui permettent de se sentir « fier et libre », il associe immédiatement liberté d'allure et liberté de parole : « Je ne traîne plus les pieds, je ne mâche plus les mots. »³²

La parole identifiée à l'expression immédiate va remplir une fonction dans la double manœuvre de démantèlement et de (re)-conquête de l'écriture. Elle va, d'abord, dans la fiction, *figurer* ces opérations. En effet, relayant les scènes dans lesquelles le héros présente ses écrits, ou ses projets d'écrire, d'autres scènes assurent la continuité de l'itinéraire de l'écrivain : ce sont des scènes dans lesquelles il présente un discours qu'il est censé prononcer. Sans en faire un relevé complet, on peut s'attarder sur quelques exemples.

Jacques Vingtras est entré dans l'équipe rédactionnelle d'un hebdomadaire. L'article qu'il a préparé n'a pas grande allure « avec ses griboillages », mais voici que le rédacteur en chef l'incite à le lire lui-même : « A mesure, écrit le héros-narrateur, que je retrouve le fond de mon cœur à travers ces ratures et dans ces explosions de phrases, le sang me revient dans les veines et ma voix sonne haute et claire. »³³. C'est donc la diction, la parole qui vivifie le texte et même en tient lieu puisque l'article n'est pas cité. L'approbation du rédacteur en chef (« C'est

bien, c'est bien... ») ne fait qu'amplifier le sentiment fortement suggéré ici d'une affirmation par la parole, d'une identité conquise et reconnue.

On retrouve le même schéma et les mêmes éléments dans l'épisode « Vingtras poète satirique » et surtout dans l'épisode de la Faculté des Lettres de Caen où, invité à « lire tout haut » sa dissertation, Vingtras est salué comme un « écrivain » par le professeur³⁴. Plus tard un discours électoral lui vaut des applaudissements qui lui mettent « le feu au ventre »³⁵ ; un autre discours, partiellement reproduit, lui permet de se disculper d'accusations déshonorantes : « De tous les coins de la salle, des mains se sont tendues vers moi. Quelques-uns m'ont embrassé ; deux ou trois avaient les larmes aux yeux. »³⁶

Il faudrait, dans cette perspective, étudier de près la conférence sur Balzac³⁷ : le sentiment de libération y apparaît avec une intensité remarquable et l'expérience fournit un critère selon lequel Vingtras apprécie ensuite ses succès de journaliste : « J'ai eu plus d'émotion à ma conférence ». C'est que les gazettes ne frémissent pas, ne crient pas...

Autant l'écriture est qualifiée négativement, autant la parole est constamment valorisée : les mots, lorsqu'ils sont prononcés, « sortent tout seuls... ». On pourrait ajouter que parmi les éléments de caractérisation du héros, la voix revient avec insistance : j'ai une grosse voix... ma voix de cuivre ;.. les éclats de ma voix... Il donne des « coups de gueule », il « aboie », il est, à plusieurs reprises, comparé à un bouledogue. Enfin la voix, surtout sous la forme paroxystique du cri (*Le Cri du Peuple* est un titre typiquement vallésien), forme avec le rire et le chant une série homogène souvent représentée.

La parole transcrite figure donc l'écriture libérée mais il y a plus : l'écriture ne peut se libérer que si elle incorpore l'oralité ; c'est la condition du passage « d'un monde mort à un monde vivant ». Injecter dans l'écrit les marques de l'oral permet de recréer l'émotion, toujours liée à la parole. Comme chez Céline, « au commencement est l'émotion ».

Le recours à la parole entre en premier lieu, selon toute problématique réaliste, dans un système de vraisemblabilisation du texte de fiction. Celui-ci se recommande à la lecture par une apparente oralisation ; le récit mime l'énonciation et accrédite ainsi l'énoncé ; le narrateur de la *Trilogie* affecte souvent de se trouver dans une situation de communication orale : il n'écrit pas, il dit, il parle... Ou il fait parler les autres personnages. Mais paradoxalement, le « récit de paroles » ne joue, dans les romans de Vallès, qu'un rôle limité. Il sert surtout à caractériser des catégories socio-professionnelles, par contrastes : au discours ampoulé et contraint des professeurs s'oppose le discours simple et savoureux des gens du peuple qui usent d'un langage sur lequel ne pèsent pas, ou pas au même degré, les interdits d'origine culturelle. Il est exceptionnel que le dialogue occupe, dans l'économie du texte, une place importante, même lorsqu'il s'agit de personnages que le héros est amené à écouter en permanence. Des différences qualitatives doivent toutefois interve-

nir : les injonctions, les refus et les « mots » de Madame Vingtras (que le narrateur croit encore entendre...) ³⁸ ont un relief étonnant alors que la parole du père est terne : il ne fait que reproduire le langage du manuel. Quant à la voix du narrateur lui-même, on ne la retiendrait guère, tant elle est sporadique, si on ne devait tenir compte que des propos transcrits en style direct. Pour apprécier cette voix, il faut considérer la technique avec laquelle le narrateur lui superpose une sous-conversation constituée par les pensées du héros.

Cette technique a été étudiée avec beaucoup de précision et de rigueur par Philippe Lejeune. ³⁹ La « voix narrative » est le résultat d'un travail : « Le vécu enfantin nous parvient (dans la fiction) [...] comme un écho, la voix enfantine se faisant entendre à l'intérieur d'une voix adulte qui continue discrètement mais efficacement à diriger le récit. »

Fabrication obtenue dans et par l'écriture, Vallès mobilisant toutes les ressources de la typographie aussi bien que de la langue. On perçoit même une sorte de jubilation dans le maniement des mots et des sonorités, dans la multiplication des onomatopées, des reprises, des images.

Philippe Lejeune prend évidemment le mot « voix » au sens que lui a donné Gérard Genette dans le cadre de ses études sur le discours du récit. Il semble pourtant difficile dans le cas de Vallès, d'évoquer la voix sans lui restituer sa dimension physique. Le texte, écrit sous une forme qui suggère sa réalisation orale, devient source de plaisir, pour le narrateur mais aussi pour le lecteur : plaisir des mots, plaisir de raconter ou d'« entendre » raconter, même si ce qui est raconté n'est autre que la difficulté de l'écriture. Peut-on voir là les marques d'un érotisme oral ? Dans la mesure où l'œuvre de fiction est gouvernée par le désir, elle laisse çà et là des traces des processus primaires sur lesquels elle est édiflée. La recherche de l'expressivité a ses racines dans les zones archaïques de la personnalité. Un membre de la Commune, Rouiller, « cordonnier et révolutionnaire », s'adresse en ces termes à Jacques Vingtras : « Vous préféreriez téter votre écritoire, hein, buveur d'encre ?.. » ⁴⁰ Téter l'écritoire, n'est-ce pas retrouver une mère qui, faute de lait et de soins, donnerait le langage ou en serait du moins la condition ? Dans son récit, Jacques Vingtras prend la peine de signaler que, pour signer son premier article, il a adopté le nom de sa mère : « J'ai voulu placer mes premiers pas dans la carrière sous son patronage, et j'ai pris chastement son nom de demoiselle » ⁴¹.

L'écriture entretient avec la parole, chez Vallès, des rapports plus complexes qu'une simple opposition. La révolte contre la loi paternelle l'amène à chercher des moyens d'expression dans une « parole » mythique, une sorte de spontanéisme libertaire. Mais cette parole mythique favorise l'introduction de l'oralité dans l'écriture. Cette métamorphose, les romans de Vallès la donnent à lire. Ne soyons cependant pas dupes de la fiction : celui qui écrit les premiers mots de *L'Enfant* a déjà, par définition, trouvé le chemin d'une écriture libérée. La *Trilogie* est la

mise en scène de l'élaboration d'une écriture. Celle-ci, d'abord obstacle à la libération de la parole, devient progressivement un moyen de la faire entendre. Alors le texte se déroule « de telle sorte qu'une fois écrit (...) *il semble* au lecteur qu'on lui parle à l'oreille », comme le suggère Céline.

Le mouvement de la parole dans l'écriture détermine un lieu où se rencontrent l'invention d'un style, au sens que Barthes donne à ce terme, une option thématique et idéologique (Vallès ou l'anti-Flaubert⁴²) et le principe d'un récit.

Pierre PILLU

Reims.

1. *L'Insurgé* in *Œuvres complètes de Jules Vallès*, en 4 tomes, édition revue, annotée et préfacée par L. Scheller et M.C. Bancquart, Livre-Club Diderot, 1969-1971, II, p. 512.
2. *Lectures du XIX^e siècle* collection 10-18, 1977, tome 2, p. 286.
3. Jean Delbenne in *Œuvres complètes*, éd. cit. I, p. 300.
4. Pierre Moras, *ibid.* p. 699.
5. *Le Bachelier* in *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 90.
6. *Ibid.* p. 158.
7. *Ibid.* p. 291.
8. On se référera à la définition de O. Ducrot et T. Todorov : « Système graphique de notation du langage » in *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
9. Jules Vallès, *Œuvres*, I, édition établie par R. Bellet, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 230.
10. Sur cette question, voir la très bonne mise au point de R. Bellet in *Jules Vallès journaliste*, E.F.R., 1977, II^e Partie, chap. 1.
11. *L'Insurgé*, in *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 388-389.
12. *Le Bachelier*, *ibid.* p. 290.
13. *Le Degré zéro de l'écriture*, éd. Gonthier, 1953, p. 17.
14. *L'Insurgé* in *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 374.
15. *Le Bachelier*, *ibid.* p. 233.
16. *Ibid.* p. 300.
17. *Ibid.* p. 249.
18. *L'Enfant*, in *Œuvres complètes*, éd. cit. I, p. 769.
19. *Ibid.* p. 912.
20. *Le Testament d'un Bagueur* in *Œuvres*, Bib. Pléiade, Tome I p. 1099.
21. « Éléments psychanalytiques dans *L'Enfant* » in *Colloque Jules Vallès*, Presses Universitaires de Lyon, 1975, p. 13.
22. *Œuvres*, Bib. Pléiade Tome I, p. 235.
23. *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 388.
24. Un système complexe se dessine ici : Murger meurt en 1861, le père de Vallès en 1857, l'année où Vallès publie son premier livre, *L'Argent*, dans lequel il annonce qu'il a quitté la littérature...
25. *L'Insurgé*, in *Œuvres complètes*, éd. cit. I, p. 510.
26. « Courrier du dimanche », 1^{er} octobre 1865, cité par R. Bellet in *Œuvres*, T. I, Bib. Pléiade, p. 556.
27. *L'Enfant* in *Œuvres complètes*, éd. cit. I, p. 1037.
28. *Le Bachelier*, *ibid.* II, p. 294.
29. *Ibid.*, p. 157.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, p. 330.
32. *Le Bachelier*, in *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 211.
33. *Ibid.* p. 249.
34. *L'Insurgé* in *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 363.
35. *Ibid.*, p. 426.
36. *Ibid.*, p. 511.
37. *Ibid.*, p. 377 sq.
38. *L'Enfant* in *Œuvres complètes*, éd. cit. I, p. 933-934.
39. « Techniques de narration dans le récit d'enfance » in *Colloque Jules Vallès*, p. 51 sq.
40. *L'Insurgé* in *Œuvres complètes*, éd. cit. II, p. 534.
41. *Le Bachelier*, *ibid.* p. 233.
42. Sartre écrit que « le style, né du ressentiment [est] avant tout pour Flaubert, une déréalisation systématique de la parole » (*L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1972, II, p. 1984).

L'encre et le sang

« 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.

L'encre surnage sur cette mer de sang et de larmes ! »

Ainsi commence un des tout premiers (1862) grands articles de Jules Vallès qui deviendra chapitre de livre : article et chapitre intitulés *Les Victimes du Livre*¹. Dans un article antérieur d'à peine un an, autobiographie déguisée – une enfance de pamphlétaire –, Vallès-Junius, évoquant son oncle-père, « victime du livre », s'était écrié : « *Les Victimes du Livre*, quel livre à faire ! »². Un Vallès divisé, qui écrit dans un journal et rêve de Livre, redoute « l'autorité » impitoyable de l'imprimé, du livre imprimé, car tout livre fait autorité.

Vallès connaît, certes, les incartades de l'écriture manuscrite : précisément, elle se permet, elle s'autorise des incartades, des écarts. Il le racontera plus tard, cette écriture manuscrite a ses lois, mais elle peut bousculer l'ordre bureaucratique, secouer les états dits civils, subvertir les identités ; un pâté sur un registre, c'est la folie dans les bureaux d'arrondissement ; un « pochon » (pâté) sur une déclaration officielle de naissance, et les sexes vacillent. Henri Monnier savait la calligraphie, et son Joseph Prudhomme proclame : « La belle écriture fait les bonnes mœurs ». L'écriture manuscrite peut s'officialiser, tendre à des lois (l'ortho-graphie), mais elle reste personnelle jusqu'en ses pâtés ou « pochons » (un pochon peut encore être affirmation ou négation personnelle). Chaque mot, chaque lettre même est unique : images de l'homme. Vallès n'oublie pas le compliment écrit pour son père : il y essaye d'être calligraphe ; échecs : un claue maternelle par pâté ; bref, un écrit en l'honneur de la Paternité, « marqué » et signé de pochons et de claues maternelles. Du reste, l'écriture manuscrite sert à signer : une signature manuscrite est toujours appropriation, déformation du nom, chiquenaude au nom du Père. La plume est encore un outil, l'homme s'en sert pour marquer sa trace ; Vallès dirait comme Rimbaud : « La main à plume vaut la main à charrue. Quel siècle à mains ! ». L'écriture imprimée, surtout sur pages de livre, est d'une toute autre encre : encre

froide, industrielle, sans outil spécifique prolongeant la main ; et des lettres identiques, uniformes, répétées à l'infini ; le tout formant objet, qui vient se loger dans le monde des objets sans jamais être objet comme les autres. Objet inquiétant et piégé. Vallès en fut obsédé, tenta de se délivrer du livre par le journal et revint invinciblement au Livre : victime du Livre, qui finit par brandir le Livre.

La loi du Livre reste la dualité, qu'exaspère le nombre et que rien ne peut dissoudre. Ordre binaire de la reproduction. Multiplicité répétitive, de l'identique à l'identique, jusqu'à l'infini : le contraire de la nature et de sa multiplication des différences. Dualité, d'abord, irrévocable, de cette écriture : elle feint de renvoyer au réel, alors qu'elle s'en sépare farouchement ; la reproduction technique ne fait qu'accentuer le hiatus et l'illusion ; elle permet de les renouveler et raviver à chaque lecture. Vallès n'estime guère l'encre, quelle qu'elle soit : celle même de l'écriture manuscrite est trop souvent scolaire (encre des encriers), bureaucratique (encre de mairie d'arrondissement), officieuse ou officielle (l'encre des registres, bulletins, déclarations...) ; toutes encres sous surveillance et à surveiller. Pourtant, l'encre des livres imprimés lui paraît beaucoup plus inquiétante ; elle se dessèche, elle dort et dure très longtemps dans les pages ; elle n'est pas inerte, elle attend. Elle est toujours pour Vallès un liquide défavorable : âcre ; amère ; artificielle ; noire, comme certains vêtements ; ses « caractères » défilent en ordre, et vous entraînent. L'encre entre, pour le perturber, dans le cycle des liquides nourriciers, dont elle est l'ennemi : l'eau, le lait, le vin, le sang. Le vin, sang de la terre ; le lait des enfances et des seins maternels ; le sang, liquide vital et rouge des hommes ; l'eau, liquide primordial, mobile et transparent, de la nature. L'encre survient, qui rompt l'analogie entre ces liquides heureux, non identiques certes, mais proches, et susceptibles de passer de l'un à l'autre selon les êtres, les vies, les âges, les moments, les lectures et les rêves ; et tous pouvant devenir sang, pour mieux se répandre et fertiliser la terre (la Commune fut cela aussi, pour Vallès). Vallès ne cessa jamais (il finit par écrire sur lui-même, victime privilégiée, des livres ; sur pages de journal, il y pensa très tôt) d'écrire sur les victimes de l'encre, sur les déçus de l'écriture, sur les marginaux du Livre. Ses bacheliers faméliques, ses Irréguliers de la littérature, ses Réfractaires du Livre et au Livre ont été gavés d'encre ; ils en ont le sang appauvri ; ils ont la nostalgie des eaux claires et, dans les villes, ils meurent de vivre. Vallès n'oublie pas, dans *L'Enfant*, le pauvre au livre, qui, au bord de la Seine, assemble ses livres et ses nippes.⁹ Il se souvient, dans la *Lettre de Junius* : « Je mangeais du papier, je buvais de l'encre. » Encre bue ; encre qui court dans les veines : jusqu'à quand ? Même les saltimbanques s'insultent et se bafouent à coups de jets d'encre : liquide dégradant³.

Autre aspect de la dualité du livre : à la lecture, il le dissimule. Il masque qu'il est re-production et différence ; il reproduit l'illusion du vrai. Il feint de se raturer, d'abolir sa nature de livre, pour se fondre

dans son lecteur, devenir sa « nature », sa passion, son être. La lettre s'efface comme lettre, s'incorpore à lui. L'encre redevient sang. Le lecteur se fait un sang d'encre. Il transforme, par sa lecture, les lettres, les mots, les pages, en passions et en actions, en vie et en mort ; en émotions. Le livre paraît s'annuler au profit d'un arrière-monde. Le lecteur est mû et ému : non par « premier mouvement », mais par second. Emotions copiées. Nous copions l'émotion que nous avons cru lire chez l'auteur ; Vallès ne va pas jusqu'à dire : c'est la nôtre, inventée. Il suppose que celle de l'auteur a commandé son écriture : nous la voyons, nous la copions. Nous copions l'émotion, à travers une écriture d'autrui, qui sert de passage. Mais l'émotion n'est pas dans le livre. De même que le concept de loup, ou le mot loup, ne mord pas, pas trace d'émotions dans les signes du livre ; il n'y a que lettres, mots, phrases, pages, univers symbolique, et un ordre successif de lecture. Des signes, abstraits (loin des choses et du monde) et concrets (ils sont là, sur le papier), d'une certaine façon assemblés, que nous suivons, dont nous faisons quelque peu danser la successivité impérieuse, souvent transformés par notre œil, notre cœur, notre tête, idées et émotions selon nos désirs, eux-mêmes façonnés par les lettres belles, les belles-lettres, l'école et la culture. On croit y être, on tremble, on est secoué : on se secrète une émotion ou des émotions qui, selon Vallès, ne sont pas nôtres, mais copiées sur un autre. Grand plagiat émotif. Mimétisme de la lecture. Mutation du passé – tout livre est du passé : encre sèche – en présent, que renouvelle sans cesse la lecture. Le livre est une histoire, un roman : la trace mentale est ineffaçable en l'homme, qui devient cette histoire, ce roman, ce héros. Mais le livre reste intact. Le cœur, lui, « marche » (Vallès pense que seul le cœur lit) ; il marque plus ou moins vite l'heure, c'est-à-dire l'émotion. Métaphore horlogère :

« Pauvre cœur qui avance ou retarde ; qu'on règle sur le volume comme un bourgeois règle sa montre sur une horloge ; on regarde à ce cadran l'émotion qu'il est ! pauvre cœur ! – vieil ognon ! »⁴.

Ainsi suivons-nous une seconde nature, toute culturelle et « livresque, où s'est dissoute la première, la vraie. Plus de « premier mouvement » ; le second devient premier. Notre cœur, dit Vallès, bat « dans l'écritoire d'un autre » : battement de sang, qui est, au fond, battement d'encre. L'encre est devenue sang, elle coule dans nos veines⁵. Notre cœur peut même battre très fort sur un contre-sens (ô traduction-trahison) ; une métaphore prise de travers, et une vie bascule : ainsi vont les destinées, suspendues à l'écriture imprimée, ou à une coquille. Voir les destinées qu'a tracées Vallès des paumés de l'écriture, des réfractaires de la calligraphie, des irréguliers de la feuille imprimée, des francs-tireurs du beau style, des traîneurs de manuscrits, tous hanté par l'Imprimerie. Nul n'y échappe : les plus désabusés croient à son autorité, placent plus de vérité dans le texte imprimé que dans tout manuscrit, ont besoin de cette théâtralisation qui passe par les lettres et l'encre d'imprimerie :

« Tyrannie comique de l'*Imprimé* !

D'où vient cela ?

Je ne sais, mais l'influence est là ! Tous la subissent, jusqu'à nous, les corrompus, qui lisons mieux sur la mise en page que sur le manuscrit, et croyons plutôt que *c'est arrivé* »⁶.

Théâtre comique, qui, à chaque lecture, pour chaque lecteur, à tout coup joue ; tout lecteur se laisse prendre au jeu ; il y croit ; les lettres-personnages lui jouent la comédie de l'émotion. Mais elle peut le mener loin : et il ne le sait pas, il ne le voit pas immédiatement ; son sang est concerné, son cœur bat plus vite. Même si, dans *Les Victimes du Livre*, le mot *sang* comme tel n'est écrit que quatre fois, il est présent partout : l'encre, faux sang, devenant tragiquement, par la lecture, sang mobile et chaud, émotion « sanguine ». L'encre vire du noir au rouge. Et la métaphore centrale est là :

« ...la trace est ineffaçable comme la tache de sang sur la main de Macbeth ! Ils gratteront à en saigner ; le pâté y est, il restera ! »⁷.

Certaines « âmes » révèlent, malgré elles, ce qui est leur ressort à jamais : un coin de page, un bout de chapitre, une phrase. On voit que le pâté ou le pochon est beaucoup plus moral et profond quand il s'agit de l'*Imprimé* : parce que c'est imprimé, l'*impression* est plus profonde. Mais l'image du pâté, de la tache subsiste, très loin de l'anecdotique scolaire ou bureaucratique ; elle tache ou marque l'âme. Le livre, parce qu'il est imprimé, d'écriture durable et indélébile (ou quasiment), parce qu'il est éternellement froid et éternellement réchauffé à chaque lecture et lecteur (on songe au mythe des paroles gelées chez Rabelais), détient un étonnant pouvoir ; plus nous réchauffons la froide « imprimerie », plus elle se fait feu, et nous nous prenons à ce feu. Tous les grands livres sont rouges : rouge vif, rouge feu. Le livre, objet sédentaire, est capable de faire sauter la sédentarité où sa lecture même se développe : tout livre d'aventures est un livre de nomadologie domestique et familiale ; tout livre de passion secoue la société. Certain livre d'aventures, plus que les autres, lance au cœur des familles l'attrait de la côte, de la mer et de l'île : « Le Livre tuera le père », écrit Vallès⁸. Théâtre peut-être tragique, toujours aventureux.

Le Livre est donc, par essence, trompeur : nous nous laissons tromper par sa médiation, et nous aimons nous laisser tromper. Le Livre est écran : entre l'homme et la nature. Sa coupure est celle même de la culture. La nature est le grand livre sans encre, où seule court l'eau : non écrit, ou plutôt non imprimé. La découverte de Gutenberg a démultiplié la capacité d'émotion : jusqu'aux émotions les plus fictives, qui ne sont pas les moins sensibles et « vraies ». Vallès ne dirait pas, directement, que le péché originel est social : question trop vaste, trop lointaine, bonne pour Jean-Jacques. Le péché originel est plutôt d'écriture, d'*imprimerie*, car la société est écriture. Le livre vous prend de l'enfance à la mort ; il fait « une vie ». Témoin et miroir de la transparence perdue. Sang mort et sang vif : terrible ambiguïté.

Le Livre, dont l'encre sèche et froide, par la lecture redevient encre humide, chaude et sanguine ; qui, par là, paraît se détruire, mais reste intangible, sacré, disponible, presque éternel (ce qu'avait vu et dit Hugo) ; qui, phénix de papier et d'encre, renaît toujours de ses cendres sentimentales ; qui l'obsède au point qu'il tente toute sa vie, dans l'insatisfaction, de l'exorciser par le journal, reste énigmatique à Vallès. L'obsession tient à l'enfance, à ses livres imposés et à ses livres bannis ou marginalisés ; l'énigme tient bon pour l'adulte tentant de comprendre son passé et son présent. Avant la Commune, il y a un rêve de Vallès, qui renaît ici et là sous une forme atténuée, mais garde une constance de source : le livre immergé dans l'eau claire. Livre repris par l'eau ; non noyé dans l'eau. Beau livre irrigué, à l'encre revivifiée par un « courant » d'eau : presque la miraculeuse métamorphose de l'encre en sang. Le Livre dans l'eau claire, eau claire du Massif Central par exemple (Loire, Furens, ou source de Pascal). Le rapport métonymique Livre/Eau est métaphore de la transparence, image d'une totalité feuilletée (une page de papier, une page d'eau), d'une coexistence transparente des contraires : le très sec, page et encre, et le très liquide et clair, eau qui court sur un lit de cailloux ou de sable (image elle-même familière). Une image syncrétique de l'extrême Culture, avec un produit-objet, le Livre, et de l'extrême Nature, l'eau courante et impalpable. Alors le Livre paraît, pour Vallès, ne plus être le livre-écran, le livre-obstacle, le livre-vêtement (variantes : le livre-défroque, le livre-guenille, le livre de luxe, ou le livre d'emprunt ou de location), le livre culturel et cultivé, bref le livre-signe, qui incarne ou imagine une dualité qui, partout, hante et rebute Vallès, la dualité du signe, dans un monde qui n'est jamais le monde de l'unité parce qu'il est toujours le monde des signes ; le monde des signes visibles, ostentatoires ou lamentables, et le monde des intériorités trop cachées et perdues. En quoi l'encre est encore le liquide de la dualité, alors que le sang est toujours l'unité retrouvée ; de soi avec soi, de soi avec les autres, de soi avec le monde. L'enfance peut haïr l'encre, et Vallès nous le fait bien voir. Vallès rêve donc d'un rapport unitaire du Livre avec la Nature et avec son attribut privilégié : l'eau. Rapport spatial *dans* l'eau ; rapport amoureux et couché : le livre se fait verre transparent ; il est couché dans le lit d'un ruisseau ; il paraît se liquéfier, tandis que l'eau crée une distance de miroir, se cristallise pour protéger le livre. Une féminité diffuse, une sorte d'ophélisation heureuse du Livre. Livre immaculé, eau immaculée ; Livre naïade immobile ; corps cristallisé dans l'eau. On lit à la fois le Livre de la Culture et le Livre de la Nature qui n'auraient jamais dû être séparés (ô Michelet ! ô Hugo ! ô Mallarmé ! ô Rimbaud¹⁰ ! grande nostalgie au cœur du XIX^e siècle). Rare, mais précieuse, est cette volupté de la transparence et de la paix, quand il s'agit du Livre, chez Vallès ; même s'il s'agit du symbolique et inactuel Elzévir. Vallès loge, en 1867, dans une auberge du Périgord :

« ...J'irai prendre les eaux à l'une des six fontaines qui entourent la maison : sources dont l'eau est si claire qu'à l'endroit où nous pêcherons ce soir des écrevisses, on pourrait lire couramment un Elzévir couché sur le sable du lit »¹¹.

Avant la Commune, Vallès n'écrit que des articles ou des feuilletons de journal ; ses livres d'alors sont faits d'articles. Le journal est aussi d'une encre sèche, mais vite perdue et oubliée. Les vrais livres de Vallès surviennent avec le sang, après la Commune. Non que le thème du sang soit absent des nombreux articles antérieurs à 1871 : il y a, dans *La Rue* de 1866 notamment, livre fait d'articles, d'étonnantes pages sur le sang des exécutions, de l'échafaud, de la guillotine ; il y a toute la critique littéraire de Vallès, dont le critère est « le sang » : le sang qui court à travers des passages comme dans des veines ; l'émotion véritable de la lecture, la quintessence du souvenir même est volontiers miel ou sang... Mais il s'agit là des livres des autres. Le vrai sang irrigue tout autrement les livres de Vallès après 1871 : alors ses livres saignent. Par le sang spectacle, expérience, vision de la Commune, Vallès revient à l'encre ; il ne s'agit plus de thème : une sorte de consubstantialité, ou de transsubstantiation – métaphore religieuse – s'opère. Le sang et l'encre ont été unis, mêlés, dans les journaux et dans l'histoire même de la Commune. Vallès a vu un sang noir, sang d'encre, à quoi la bourgeoisie réduit le sang rouge vif que répand le peuple ; le sang noir dont elle signe – en noir – les pages écrites, en rouge fulgurant, emblématique, par le peuple. La bourgeoisie faussaire et vampire du sang du peuple : l'antithèse surgit dans les articles du *Cri du Peuple*, juste avant et pendant la Commune. A partir de là, semble-t-il, Vallès peut écrire de véritables ouvrages ; de ceux qui « cousent » le destin d'un homme au destin d'un peuple. Déjà, il utilise les métaphores de la blessure, du pansement, des images du sang, pour désigner (voir sa correspondance avec Malot) sa première œuvre-objet, objet blessé qu'il a envoyé au *Siècle*, et qui sera *L'Enfant*. Métaphores aussi du sang des gésines et des accouchements difficiles. Surtout, Vallès fait jaillir le sang au cœur de son œuvre d'encre. Sang dosé dans *L'Enfant* : l'œuvre s'ouvre, après l'évocation du lait maternel (thème de l'absence), sur le sang du père, répandu dans la confection d'un jouet pour le fils (donc coupable de ce sang). Chapitre IX, il faut des « gouttes de sang sur le plancher » et un enfant qui « casse la glace » pour que s'opère, sur son derrière sanglant (« je saigne bien un peu »), choisi par Dieu comme autel, un des grands raccommodages conjugaux ; après tout, cela vaut bien le derrière romain du fils des Gracques, ou d'un fils de Fabius (Cunctator ou pas). A la fin du livre, un duel où le fils offre au père bafoué son sang de rachat : « ça saigne ». Laissons les moments seconds, de sang mineur en quelque sorte, petites gouttes de sang semées ici ou là : le vêtement qui gratte et ensanglante la peau, les cicatrices de reconnaissance (offertes à la mère en signes de reconnaissance) ; les rivières à bords rougeâtres et sanglants ; les truites piquées

de taches de sang... Il y a plus qu'image dans le rappel de la conscription, liée à l'objet infâme, la tirelire, comme « impôt du sang ». *Le Bachelier* paraît dominé par l'encre : l'encre de Vingtras écrivant des nouvelles, des poèmes ; mais aussi l'encre des récits de Révolution (les nouveaux « livres rouges » sur la Croix-Rousse, la rue Transnonain,...) ; le coup d'Etat du 2 décembre est un « coup de maillet » silencieux et étrange : « Je ne saigne pas », écrit Vallès¹². Mais il y a des disparus : une flaque rouge sur la Seine. Et puis encore, un duel, avec Legrand¹³ : « J'aperçois un flot de sang ! (...). La balle a fait trois trous, elle a traversé le bras et est venue mourir dans la poitrine ». Enfin, *L'Insurgé*, livre conçu en exil mais terminé sous la République, est, pour les deux tiers, le livre de l'encre (Vallès bureaucrate « aux naissances », Vallès journaliste...) ; l'encre journalistique y devient parfois événementielle sang et mort (Victor Noir). Le tiers du livre, évocation discontinuée et éclatée de la Commune, éclabousse sans cesse l'encre avec du sang, toujours rouge ; le sang des combats gicle en images rustiques tournant autour de la grappe et du vin, ou bien du trou à la tempe, cocarde de sang, coquelicot des champs ; la Révolution elle-même passe du bleu – la « rivière bleue » –, quand elle est tranquille, au rouge : la « semaine sanglante » et ses prémices. Un jour, face aux attaques versaillaises, des hommes du peuple ont fait don à la Commune « d'une journée de défense et d'une nuit d'assaut : on a offert son sang comme de l'eau », dit l'encre du *Cri du Peuple*¹⁴. La fin, qui est fin de la Commune, projette ce sang jusqu'au ciel et, enveloppant le vêtement-signes, atteint au sublime symbolisme : « Le ciel est d'un bleu cru, avec des nuées rouges. On dirait une grande blouse inondée de sang »¹⁶.

Roger BELLET

Lyon - Saint-Etienne.

1. *Figaro*, 9 octobre 1862 et chapitre « Les Victimes du Livre » du livre *Les Réfractaires* (1865) : cf. Jules Vallès, *Œuvres*, éd. Pléiade, T. I, p. 230-246.
2. *Figaro*, 7 novembre 1861, article signé « La Casaque Blanche », l'une des cinq Lettres de Junius. Cf. Jules Vallès, *Œuvres* T. I, *ibid.*, p. 133.
3. Chap. XXII.
4. *Le Bachelier Géant*, in *Les Réfractaires*, Jules Vallès, *Œuvres*, T.I., éd. Pléiade, p. 264 sq.
5. *Les Victimes du Livre*, Jules Vallès *Œuvres*, T. I., éd. Pléiade, p. 231. Vallès écrit « vieil oignon » dans l'article de 1861 (nous gardons ici) et « vieil oignon » dans le livre *Les Réfractaires* : noblesse du Livre ! – oignon ou oignon désignant, en langage populaire, la montre.
6. « Quelquefois, le traducteur s'était trompé, et la vie d'un homme pivotait sur un contre-sens » (Ibid.) Jules Vallès, *Œuvres*, éd. Pléiade, T. I, p. 230.
7. *Les Victimes du Livre*, *Ibid.* p. 230.
8. *Ibid.* p. 231.
9. *Ibid.*, p. 235 : à propos de *L'Histoire de Jean Bart*. Mais Vallès songe surtout à *Robinson Crusoë* ; comme aussi aux *Aventures de Cartouche* et à certains Livres bleus » ; et à la « littérature maritime » des Corsaires, d'Eugène Sue surtout.
10. Il y a, chez Rimbaud, des prairies où court une rivière, non loin de la mère debout, où les enfants couchés lisent des livres – « du devoir » ou non. Cf. *Mémoire*.
11. Article du journal *La Situation*, 29 septembre 1867. Cf. Jules Vallès, *Œuvres*, éd. Pléiade, T. I., p. 984.
12. *Le Bachelier*, chapitre XII.
13. *Le Bachelier*, chapitre XXX.
14. *Le Cri du Peuple*, 6 avril 1871.
15. *L'Insurgé*, chapitre XXXV.
16. Cet article reprend essentiellement – avec son aimable autorisation – un article publié par la revue *Romantisme*, n° 44, 1984, 2^e trimestre.



Franchise biographique.

Pour commencer, simplement commencer, ou du moins s'en donner les allures ou le pas, s'approcher au plus de ce qui prendra la semblance d'un commencement, il faut cela, la promesse qui précède, l'avance sur contrat, l'antécédence nécessaire qui engage l'écrivain, se crédite de son nom et vous retient à sa suite, coudé à l'alliance, convié ou contraint par cette entrée en gage qui force sa mise, ne se prononce et s'admet que de hausser le ton, et s'entendre promettre cela, la franchise, oui, unique et exorbitante, à l'évidence promise ou prescrite, cela forcément, ce vœu dès l'abord prononcé, le *souci de franchise*.

Question de bord, d'entame ou d'exergue, vous ne sauriez en tout cas passer le seuil de sa fiction sans longtemps l'ignorer, c'est à la divulgation que s'évertue le texte vallésien, l'écrivain ne s'exposant aux façades littéraires qu'à éventer le sale petit secret de sa vie, l'intrigue ne se tramant que d'entoiler le pli biographique sous les dessous d'un récit. Lequel n'aurait précisément de cesse qu'il ne vous ait livré le fin mot de l'histoire, le mot de la fin.

D'emblée donc, dès l'ouverture, le protocole narratif exploité comme technique de finition, exercice rhétorique de mise à terme – de deuil ou d'enfantement –, avec l'intention déclarée de ne se prêter à l'intrigue qu'en régime de franchise, sous caution de vérité, à condition d'y passer aux aveux, dans l'engagement pris de s'y découvrir, dans l'impudence ou l'indécence du tout dire. On y reconnaîtra sans peine l'une de ces « manies » vallésiennes, de ces inconvenances délibérées qui scandalisèrent l'époque, façon toujours outrée, mais bien à lui, puisque *malpropre*, de se mettre à table. De ces manières de table, travail de dents et de langue, œuvre de bouche qui consume et consomme par laquelle, bien crûment, avec ce franc-parler dont il se targue, l'écrivain entend vous affranchir. Il n'est que d'entrer pour se reconnaître dans la confiance, tiers ou témoin, lecteur pris à charge, hélé par la scansion heurtée de cette voix qui arraisonne, théâtralise la portée raisonnante de son énonciation, défraie par sa verve railleuse, déraille et vous joue le dérapé, la cadence, la candeur de l'accent. Si bien que, au sortir d'un paragraphe, et comme par ricochet, sous la volée de ses réparties ou la chute d'une phrase, elle ne manque jamais de se concilier les rieurs et finit à tout coup par rallier à soi le partenaire absent. Volte-face du ren-

voi, vocalité du rebond, voix qui s'exclame ou interroge, vire et revient, se contre et se reprend, s'élançe d'ébruiter le discours généralisé de ses résonances. Et, tour à tour comique ou poignante, de multiplier à votre adresse les invites en aparté, précipiter ses incisives de connivence, brusquer ses apostrophes, elle vous arrête et vous provoque, concerte ses dissonances, y rétorque par rafales répliquantes, supposant l'entretien soumis de votre écoute, vous entraînant, complice, touché à vif par l'éclat de ses emportements.

Tandis qu'ainsi compromis, assigné au ban du récit, le lecteur se voit reconduit vers ces lieux communs de la vieille scène de famille, en ces parages domestiques d'où toute fable semble fomenter son litige, ramené donc à cet enclos meurtrier dont s'enfiévrerait jadis l'antique tragédie, où s'entête encore l'écho lointain des vieux mythes de perte, et toujours se récite l'égaré d'une génération fautive. Pas de roman familial, dira-t-on, qui ne se recommande de cette revue de la faute et n'ait à s'acquitter de quelque dette en souffrance, la franchise narrative n'initiant son graphe que de ce tribut d'infortune, créance qui l'oblige et l'expose. L'étal d'un récit seulement crédité de retenir son arrière, rappelé à la retenue fidèle d'une mémoire qu'il parcourt à rebours, traverse en son cours revenant, versant au débit de l'écriture les arriérés de sa peine. Comme si le livre ne délivrait son droit de passage qu'à arpenter ce travers sombre des filiations, condamnant l'écrivain à s'adresser tout le passif d'une passation manquée : ressassement coupable du tort inaugural, rappel contrit des origines, remontée aux sources de la honte et du remords. Comme s'il n'était d'initiale ou de passe qu'en cette faute préfaçante, en ce cas déclinant de l'exergue qui devance et commande la marche d'un texte, lui ordonne de réfléchir le souvenir des ratés et des ratages dans la rature de sa lettre.

Vocation singulière d'une tournure narrative : que, d'avoir maille à partir avec ce legs d'un nom, il s'entretienne de remailler la trame trouée de la lignée, qu'il file la chaîne tramée de ses accrocs, dévide le retour filé du souvenir et boucle cette tore d'un nœud de détresse, nul doute que c'est *au rouet* que Vallès travaille le récit de franchise. Entendez que d'y grafer tous les tropes de son tourment, d'y manœuvrer la machinerie théâtrale d'un instrument de torture, il pousse à la roue. Qu'en ce tour roué de l'itération scripturale, l'écrivain extorque le tort familial, tourne sa fiction en dérision, retourne et *torse* la poche viciée des signes, torche et démembré le corps d'une langue rendue coupable. Calcul retors du renvoi narratif, en ces exercices de passe ou de reprise par lesquels l'écriture entend grimer, étreindre et doubler l'œuvre d'une vie, en ces tours faussement ingénus que, sous nos yeux, elle exécute, la franchise biographique grimace – de la langue, elle ruse. Elle s'y défigure, s'en repaît et s'en distrait, la rouant le plus souvent de coups, à ce point distordue, si manifestement outrée puisque s'y inflige le supplice des derniers outrages, elle y mine toute sa mise narrative et s'exaspère d'y abattre son jeu.

Tourbillon de la dramaturgie vallésienne où s'agitent mannequins, poupées et marionnettes, manège où tournoie, comique et dérisoire, la ronde syncopée des doubles, des suppléants, des semblants et des simulacres. Carrousel de foire qui fait roue de tout, qui fait rire du reste, puisque vous y aurez vu la chute revenir comme culbute, la torsion des corps comme prouesse physique, la déchéance et la mort comme grimace du mime.

Car telle est la singularité de la Trilogie vallésienne que ce qui vous revienne du trio meurtrier des tragédies ancestrales soit d'abord cette mimique grossière de la scène de ménage, la violence triviale de ses petits manèges, ses pauvres manigances et ses persécutions cachées, tournis de rites et de manies, tout ce qui s'accumule de cérémonies ratées, de codes éventés, d'intrigues douteuses, tout ce qui s'enraye et s'enroue de la grande scène narrative. Retour farce de la fable, tragi-comédie d'une destination filiale, la dramaturgie vallésienne s'ordonne au registre de la *parodie*, jouée, donc, comme fiction de l'à-côté, parade bouffonne d'une tragédie avortée. Et c'est toujours à partir de ce lieu grossièrement exhaussé des coulisses narratives, depuis les bas-côtés de la scène, ses coins d'angle et ses encoignures, réduits sordides et cabinets noirs, chausse-trapes de la fiction ou place du pire à laquelle s'est vouée l'écrivain, c'est en ce bord disqualifié du registre parodique que, pour l'essentiel, s'écrit la Trilogie. Comme si seul, ce déport, cette bravade calculée d'une distance ironique autorisait le geste d'écriture et son exigence biographique. Corps battu, gamin, tout à la fois relégué et exhibé, étudiant pauvre et raillé, révolutionnaire raté, le récit fait défiler toutes les postures du ridicule et de l'échec, reconduisant, à travers la succession des épisodes que multiplie *L'Enfant*, *Le Bachelier* et *L'Insurgé*, la figure d'un héros destitué, acteur déchu, moins sujet que déchet, rognure ou dolure, résidu immonde des connivences parentales, mauvais reste dont la présence ne cesse d'encombrer les devants de la scène. Exhibition forcée ou tour de force du scandale, il ne saurait être pour Vallès d'autre issue que celle d'une figuration narrative qui fit de l'entrée en littérature une culbute, d'autre style que celui qui charge son trait s'excellant à « crever la blague », d'autre tournure que cette dégaine de l'outrage et l'outrance par laquelle il incarnera toujours, dans le corps de son œuvre ou au vif de son existence, l'inconvenance majeure de la franchise biographique. A cet égard, le compte-rendu en paraîtrait désastreux si l'on n'ajoutait que le principe économique s'avère, en la matière, étrangement perverti. Le bénéfice ne s'y gageant qu'à perte, la conduite narrative d'autant plus coûteuse que sa raison ne s'y verra exploitée qu'au titre du déficit. Seule preuve, s'il en est, que l'histoire fit recette, que le rejeton sut *encaisser* le revenu de sa déchéance, tirer profit de ses carences et, en solde de tout compte, créditer l'usufruit du rejet. Ainsi, pitre des pantomimes ou innocent des escamoteurs, par sa tournure impayable, le corps du fils aura prêté à rire.

Avec cette grimace railleuse du *mimême* : afin de désigner ici tout ce qui, du signe biographique, ne revient au même qu'à le mimer sur le mode de la contrefaçon, doublé et faussé dans le geste que requiert la répétition, interprété ou envisagé comme graphème de la défiguration. Cela dont la règle, en régime vallésien, reviendra toujours à faire de *l'impropre* la marque même de la appropriation, encre noire, plaie saignante, souillure diffamante de l'écriture où s'excrète, lacunaire, l'empreinte des blessures d'enfance, mais aussi travestissement emblématique de la franchise narrative qui dénote la fausseté de son cas, avère la défaillance du faux-semblant, la duplicité du simulacre. Tromperie de l'artefact qui accuse le défaut principal de toute autobiographie, le graphe de *l'autos* toujours différé dans le trait de sa scription. Mensonge de l'artifice dont on sait, par ailleurs, que, au titre de l'imposture, elle fournit à l'écrivain un de ses thèmes privilégiés. Mais, plus nécessairement sans doute, mobile de l'œuvre dont s'intéresse au plus près sa narration, et qui suggère, peut-être, ce qu'il en est du bonheur de raconter : savoir, donc, que l'écriture fait sortir de soi, quand bien même aurait-elle pour vocation d'y rapporter ; soupçonner, enfin, que tout le désir, la requête de l'œuvre, pourrait n'avoir jamais été que de cette seule *sortie*. Probablement encore, devinera-t-on quel fut l'enjeu du parti-pris qui engagea le romancier à braver la littérature, condamnant son plagiat frauduleux, l'amenant, pour l'exemple, à dénoncer le « délit de contrefaçon » qu'elle commande, y ajoutant cette promesse, aussi fallacieuse qu'intenable, par laquelle Vallès entendit faire, au procès du Livre, déposition de ses écrits. Ainsi se qualifie la faute d'origine : trahison inaugurale, écrire c'est traduire, travestir sous le transport douteux d'une trace, déchoir en ce dévoiement, ce gauchissement qu'exige le travers sinistre du signe. Et tandis que la signification première s'y voit détournée, déplacée – inconvenante, donc, comme l'est en tout point la personne de Jacques –, le sens livré aux mauvais coups de la métaphore, l'hypothèse s'en trouvera confirmée, qu'une histoire ait pu s'originer d'une lettre fautive, soustraite d'une manœuvre en faux, d'une manipulation de faussaire, qu'elle risque de ne s'être attribuée qu'au terme d'un *jeu d'écriture*. Justification définitive, sinon naturelle, d'un vice de forme contracté au commencement, et qui expliquerait, s'il en était encore besoin, pourquoi ce qui vous revient en propre, c'est d'abord l'impropriété de la marque. En conséquence, on concevra qu'à tout prendre, il vaille mieux se parer du déguisement, afficher cette mascarade du *mimême* où, d'un *sujet* à *l'œuvre*, de la « guenille charbonneuse des phrases » qui l'enceint au « fumier d'abattoir accroché à (son) nom », le propre ne s'atteste qu'à se déproprier ou s'exproprier et par quoi, abusif, il peut insister jusqu'à la caricature, vient s'obstiner et peser dans l'obscénité d'un corps, s'agripper dans l'altération crispée de sa lettre. En l'espèce, il suffira d'une phrase pour en peindre la formule, mais celle-là soigneusement ponctuée : « On remarquait aussi à ses habits les taches, à son nom les

accroc. » Reconnaissance lapidaire, Vallès ou l'entaché d'entailles, la signature tombe sous la double frappe de la macule et de l'accroc. Car signer c'est indissociablement se trouer et se tacher, avoir maille à partir avec son nom, s'insérer dans la lignée d'une filiation sombre – là où la maille file et où le nom fuit. Et qu'elle souille la pureté de la terre ou qu'elle aille à force de pâtés flétrir le tracé du seing, la macule vallésienne stigmatise, avalise l'impropriété du nom, enténébre la propriété. A force de salissures, donc, et pour marquer ce point de fuite de l'idiome, pointer la tare de l'être, son vice intime aussi bien que sa charge singulière. Puisque c'est seulement en cette portée viciée de la franchise narrative que l'écrivain, homme de l'exil, peut espérer extorquer son droit de passage et transiter. Cela s'entretient alors de tout ce qui fait la préhension vallésienne à la charge d'un sujet, port de son destin, poids du passé ou phorie d'un pas, de tout ce qui concourt à la gravité du transport, grève et corrompt le legs d'une transmission, dol de l'enfant, grief du nom ou livraison retardée de la lettre. De cet accablement qui se concrète et saille, fait retour dans chaque maille de la succession filiale, et que nous relèverons au titre des effets de *relief*.

Lettre chargée ou coup double de l'autobiographie, *stéréographie* dirons-nous, parce qu'il n'est de figuration biographique qu'en cette duplicité du mimême, en cette réplique d'une narration vraiment feinte, depuis ce reste de la lettre, ce doublet qui confère son importance à l'histoire d'un sujet et prête sa consistance à la tournure d'un récit. Parce qu'il n'est de fiction biographique qu'à partir de ce montage scriptural d'un stéréogramme, assemblage d'un couple d'épreuves dont les bords disjoints, décalés, conjugent leur déport, manœuvrent leur hiatus, afin de donner son relief à l'artefact, sa profondeur au champ de vision, son volume à la prise cadrée d'une représentation. Il y va alors d'un certain relevé du reste biographique, d'une levée de sa lettre ou d'une cambrure du mimême. On y rapportera donc ces cicatrices saillantes de l'image, contracture de corps ou crispation du geste, ces enflures suspectes, apiècement de greffes et de rajouts, surcharge vestimentaire, ces rejets qui s'anglent au coin des pages, feuillet raide et gommé, pli complémentaire de l'écriture, cette pluie de ratures, « fusées d'encre », traits d'ironie, chutes et saillies, cette lapidation profuse des pierres de scandale, objection des métaphores, grêlons, rognons et grumeaux langagiers – toute cette *forgerie de l'œuvre*, ce moulage de la scène qui durcit ses poses et force son cadrage. Stéréographie, ou peut-être autrement, *stéréophonie*, car la mise en relief du doublet biographique, la scansion du roman, sa composition blasonnée, rythmée par le tempo alerte, cursif, de la voix narrative, s'avère question de ton ou d'acoustique. Vif argent du graphisme vallésien, graffiti sonore du trait, éclat tenseur du mot, comme s'il n'était que de *mettre en portée* cette syncope de la langue, d'innover le derme sensitif jusqu'à la secousse pulsive, jusqu'à l'éveil de quelque très lointaine résonance. Comme si le toucher se donnait à

entendre, plastique phonique, sveltesse de langue, palpation verbale qui disperse et rompt ses accords faisant vibrer ce que Barthes appela « un langage tapissé de peaux (...), une stéréophonie de la chair profonde, l'articulation du corps, de la langue ». Echo de fond d'une présence charnelle, le lecteur perçoit, chez Vallès, cette revenance de la rumeur, mémoire de l'ouïe qui s'irrite à la saveur d'un grain tonal, souvenir gourmand, envie qui ronge ou morsure du désir, tandis qu'il arrive à l'écrivain d'avouer : « le rongement du mors, j'ai encore cela dans l'oreille ». Délice ou supplice, la réminiscence à vif, décollée sur ce fond d'« outre-corps », râclage de gorge, bruissement râpeux ou battement du sang, et qui remonte à la surface, sous cette poussée prosodique de la phrase, jaillissant ici, éclatée dans le fracas de cymbales des consonnes, éparpillée dans le bouquet final d'associations visuelles ou sonores, parfois s'égarant là, clameur étouffée ou partition feutrée, fragment rare, simplement déposé au bord limite de la mémoire. Mais le plus souvent s'arrêtant net, avec ce bris de carreau qui résonne, cette cassure du paragraphe, corps syncopé, membre coupé de la phrase, morcellement ou mort celée du texte – son mutisme gardé. En tout cas toujours, inoubliable, tel sera ce *timbre de l'image*, comme d'un trésor rapporté des limbes, ce qui, inqualifiable, vous revient du plus loin de l'enfance et que Vallès ne se lasse de donner à entendre. Et s'il lui faut manifestement s'engager à la criée, pitre des pantomimes qui commande le bonissage des signes, marquant la cadence, martelant le phrasé, ponctuant la disruption phonique des phrases, c'est qu'en cette battue du texte, il augmente son plaisir, presse le timbre et amplifie la résonance. Que du même coup, il joue l'intensité, élargit la portée vocale, relance le dérapé, fait saillir le décalage, la feinte du stéréogramme. Avec ce doublage des voix, cet ordre troublé d'une source narrative qui fait se chevaucher les registres d'énonciation. *Réson* d'équivoque d'une écriture où vient bruir l'écho lancinant d'une pulsionalité enfantine. C'est qu'en cette batterie vocale, Vallès aura su donner son audience à cette rumeur en sourdine de la chair profonde, arrachant au corps de la langue, sur l'arrière-fond de la scène, ces lambeaux d'énoncés, grain de peau ou relief tonal de l'image, simple reste tombé « des trous du Grand-Souffleur-Inconscient, celui qui me corne aux *oroëils* la « langue de rêve » qu'on entend quand on n'entend pas et qu'on voit quand on a les yeux fermés : une rumeur de fosse d'orchestre, aspirée par une sorte de levée de rideau en trompe-l'œil¹.

Mais comme, en la matière, il s'agit le plus souvent, à force de souffrance et d'écoute crispée, de « saisir des bribes », surprendre ce bruit de carafe, ce linge qu'on remue ou ce crime qu'on prépare, de l'autre côté de la chambre, derrière la cloison ou sous la cache clandestine d'un cabinet noir, on comprendra qu'au même instant, il revienne au récit d'*enrober* son secret. Et si la franchise narrative s'adresse à la cantonade, si elle ébruite ses protocoles et s'y tympanise, affichant cette arrogance de

l'écriteau ou du placard, c'est que, postée au devant, accrochée telle une enseigne sur le seuil, elle a pour charge de ramener sur elle toute curiosité, capter le regard ou le captiver. Elle a pour charge de garder l'entrée, ne pouvant autoriser le franchissement qu'à protéger ce *pas d'arrière* du récit, rabattant, de derrière le rideau, sa soufflerie cachée. C'est dire que la franchise abuse, et n'est en elle-même qu'une arme de parade. On sait, bien sûr, ce que doit l'imagerie vallésienne à ce motif de la parade : petite scène burlesque qui précède le défilé des saltimbanques, présentation tapageuse qui annonce et prépare l'exhibition du phénomène. Aussi, l'on ne s'étonnera pas qu'on puisse rapprocher ce battage de la monstration de ce qui fait la *montre* littéraire d'une franchise narrative. Même affiche spectaculaire qui promet l'impudique dévoilement de la scène mais qui, dans l'outrance grimée de sa geste, se met en réserve de représentation. Ainsi, la fiction se joue-elle le pli de la vérité, habile à manœuvrer le rideau du secret, ne l'exposant qu'aux seules fins de l'esquiver, l'enrobant sous le voile de sa dissimulation et de son découverture. Roue voilée du récit, dérobade rouée de la franchise. Il n'y aura alors de divulgation ou d'envoi biographique qu'au regard de cette mise au secret, depuis ce point aveugle que réfléchit la narration, en cette omission capitale d'une *paralipse*. C'est dire encore que le souci de franchise dont se pare le récit vallésien, sa donnée d'évidence, ce qui, d'un texte livré au tout-venant, tombe sous le sens, se révélerait, paradoxalement, constituer la réserve même d'une écriture, ressource cachée et désir de pudeur, son aparté. On saura, donc, que la franchise garde, jalouse, et veille au passage. Ne se chargeant du franchissement de la passe qu'à protéger ses abords, poussant sa menace à la limite, elle aurait pour sourde tâche de parer à l'inconvenance majeure, à cette indiscrétion la plus originaire et la plus angoissée qui se conçoit – l'indécence maternelle. Car la mère vallésienne méduse, couvrant le fils sous l'obscénité d'un regard qui le transperce et le dénude, œuvrant depuis toujours à la remise intéressée des dépouilles. Du « tout dire », elle a fait son astreinte, vouée à la monstration sidérante de l'innommable. En conséquence, on comprend que la franchise soit d'abord l'apanage de la mère, sa qualité naturelle ou le trait de son abjection. Et madame Vingtras de s'en targuer, proclamant sans ambages : « Je suis franche comme l'or ». Cela, donc, la franchise, pour dire tout l'éclat de sa vertu. Puisque c'est elle la maîtresse des passages, elle, la mère, postée à l'orée de la fable, cramponnée à la régie de l'engendrement, qui préside à toute besogne de mise au monde et de mise à mort, dirige le cérémonial du legs et de la passation, ordonne le protocole de la divulgation. Elle qui commande au découvert du roman familial, au découverture du corps, à sa chute excrémentielle où à sa levée funèbre, et ne cesse de l'exposer, le livrant aux regards, sur les estrades des distributions des prix et les tréteaux de la comédie sociale, attifé, sanglé, *paré* – « qu'il brille, qu'on le remarque », telle une pièce d'or bien frappée.

Ce serait alors tout l'enjeu d'une franchise narrative, le tour de force et de scandale d'un récit, la portée viciée de sa lettre, que de réfléchir cette évidence aveuglante de la monstration maternelle, captiver son abomination, voire tenter l'impossible, soit de faire une scène à son obscénité. Visée proprement interdite puisqu'il s'agit de se représenter l'infigurable, souscrire à la chose innommable et, si ce n'est la nommer, du moins imager son atteinte, écrire depuis ce trait de censure qui mobilisa l'œuvre et son désir. Donc, remonter à la source et tirer le voile de la fable d'aussi loin qu'en son genre la cause y apparaisse outrepassée, et que, peut-être, ainsi tenue *sous cape*, la mère, d'elle-même, soit gardée. Et puisqu'il lui revient de verrouiller le registre du dicible, on comprendra que le récit se soit formulé *sous peine* d'affranchissement. Qu'on n'écrit, donc, qu'en partance, c'est-à-dire contre la mère, dans l'éloignement de sa proximité. Ainsi, se séparer, s'échapper, s'évader aux Amériques, faire sa malle ou ses paquets, plier bagages, filer en douce ou se défiler, c'est à chaque fois à l'attache maternelle qu'il importe de donner congé. La franchise biographique encombrée de tous ces déplacements, ces départs, ces exils, embarrassée de toutes ces sorties, errances, fugues rêvées ou feintes, de cet appareillage, ce « filage », dont l'inévitable échec impose d'en renouveler la tentative. Jusqu'à, finalement, s'expatrier, quitter cette terre qui d'une menace de mort aura stigmatisé le nom, le communard proscrit, l'insurgé fuyant la mère patrie, l'écrivain toujours exclu et déporté sous l'incessante poussée d'un désir *d'exmatriation*. D'où cette *quittance* attendue du livre, cet émarginement de la lettre, échéance capitale, bien que d'autant retardée, par laquelle Vallès espère couper court, aiguisant au fil du temps le mordant de son style, l'appêtant pour qu'il serve au finale, brandi comme arme de parade, qui enrobe et dérobe, gainée et dégainée, semblable à ce parapluie que Jacques avoue traîner à ses côtés, le laissant, dit-il, « piquer la robe ou cogner le flanc de ma mère ». Comme si l'éventration, la crevée de l'hymen, exploitées comme fantasmes d'écriture, nommaient la passe interdite de la franchise narrative. Manœuvres d'un style qui s'emploie à retrousser la gaine de cette langue qu'on dit maternelle, retournant, tel un gant, l'enveloppe des signes pour mettre à nu le mauvais côté, celui qui touche à la peau et garde, au creux, l'empreinte du corps, la mémoire des chairs comprimées. Réversion du signe qui s'avère l'un des traits idiomatiques de l'écriture vallésienne. Flexion scripturale toujours rapportée à cette conduite majeure qu'est la détérioration ou la dénaturation, qui travaille au rabaissement de la langue, la dépèce ou la démantèle, infléchissant toute figure qui s'y dégrade et qui s'y abîme. Aussi bien ce geste réversif, qui révulse le mot ou la phrase, ne fait-il jamais, pour Vallès, qu'accomplir la destination ou la destinée du signe, immanquablement voué à se vicier, à tourner – comme le lait des mères, le cidre éventé de l'épouse Vingtras ou les fleurs fanées du bachelier qui conclut : « Je ne voyais pas éclore mon avenir et je

voyais pourrir mes fleurs ». Prise à la lettre, la métaphore se flétrit. Procédé fréquent que cette « démétaphorisation », corruption de la figure, surprenante offrande qu'un écrivain peut rendre à la langue puisque c'est celle de l'outrage. Et Vallès de s'acharner, écharnant et tannant la peau morte des mots, s'échinant à découdre et paragrapher le corps de son texte, s'évertuant à « déboutonner » ce qu'il appelle le « manteau des phrases », dégrafant le signe et pesant sur l'échancrure pour que la langue en rabaisse d'autant. Le moindre trait y suffit : trait d'esprit du calembour, bouclé en effet de chute et de pointe, trait acerbe du paradoxe, de l'antiphrase ou de l'asyndète qui, du retrait et du heurt, fait sa ruse, ou bien simplement trait d'encre qui souligne, remarque et insiste pour bourrer l'adjectif, charger le verbe et flécher le sens. Ainsi, effilé au bec d'une plume qui inlassablement rature, par la coupe saisissante de sa « phrase à aiguille », le coup d'épingle de sa ponctuation, l'arc d'écriture se bande, figé dans sa pose agressive, campé en ce trait phallique de l'entame. Ne subsisteront sur la page que les reliefs d'une dévoration textuelle, les débris d'un récit, arêtes blessées des phrases ou reste d'une langue écorchée. On concluera que le trait maltraite, parafe qui ne se paraphrase qu'au souvenir du mauvais traitement. Mais c'est en cette extrémité qu'on risque de comprendre ce qu'il en est, finalement, du souci de franchise. De ce qui fait toute sa souffrance et toute sa difficulté – de ce qui ne se franchit qu'à *peine*. Supplice de langue qui meurtrit l'écrivain, saccage du signe, besogne exaspérée d'une écriture qui provoque à l'écartèlement et procède du forçage. En un mot, forceps d'écriture. Ainsi par l'entame ferrée de son style, la franchise narrative mimerait la difficile effraction d'une venue au jour, encretrait la crevée des eaux : elle *accuserait* la délivrance. On saura alors à quelle exigence répond l'écrivain, et à quelle violence il s'expose quand il prétend se parer de la franchise – et s'affranchir. Torture interminable que, à l'occasion d'une confidence accablée, il revient à Vallès de confirmer : « Il est sur des épines, tâche de couper les phrases, de morceler les mots, de détruire l'effet, mais ma mère est si franche. »

On comprendra désormais l'obligation faite à l'écrivain d'avoir la dent dure. Et qu'il s'obstine à mâcher sa page, rogner chaque phrase, ronger son livre, qu'il s'entête à « manger du papier », « boire de l'encre », ou s'évertue à « têter son écritoire », on ne doutera plus que le roman soit œuvre de bouche et se travaille avec les dents. Ecrire reviendrait à (se) mordre la langue. La déchirer afin de s'en affranchir, l'entamer afin de s'en retrancher, condamné pourtant à ne lui porter atteinte que *de son sein*, en avérant donc ce qui en elle ne cesse de vous atteindre. Voracité de langue où s'éprouve cette logique singulière de la morsure qui mêle la rage de la coupure et l'envie de l'attache, ne consent au détachement qu'au trait morcelé de la liance, noue la séparation et vous cramponne à cela même dont vous désiriez vous arracher. Autant dire que violenter l'hymen de la langue, offenser la mère ou l'outrager,

c'est tout aussi bien lui rendre hommage, proférer l'aveu de son impossible amour, *s'enticher* de sa franchise. Dédicace voilée, fragment déchiré de la lettre, coups de langue qui tambourinent au tympan. Avec ce bruit d'effraction qui résonne, cette fragmentation douloureuse de l'écart, glace brisée, fêlure et fracas d'un carreau, comme pour nous rappeler au miroir fracturant de toute identification. Sans oublier cette demande incessante, cette requête précipitée de l'ouverture, serrure forcée ou bris de scellé : que se dépêche le pli biographique, se délivre la lettre.

Or toute cette délivrance de l'écriture, livraison ou charge suppliciée de la lettre – « j'ai, dit Vallès, cette mesquine torture de la lettre chargée qui n'arrive pas » –, cette *quittance* du livre que nous avons transcrite au titre de la franchise biographique, nous voudrions pour finir la retraduire, et comme à terme la porter, l'épingler, en ce graphe singulier du *parage*. Si l'on veut bien entendre ici ce qui, du mot, nous reconduit à l'origine, nomme ce trait d'extraction d'une lignée ou d'un lignage. Mais qui désigne aussi bien ce parement d'un ouvrage, évoque la paraison ou le dolage d'une écorcherie. Sans oublier, en ces parages, ce terme voisin de l'abord, qui conjugue la proximité et l'écart, participe de l'être-à-côté, du *para* de l'être, du « par-être ». Bord limite, profil de l'être, son paraître. Ce qui s'assigne, donc, de la naissance, la semblance et l'œuvre de boucherie. A quoi enfin, l'on nouera encore tout ce qui, d'une paralipse, d'une parade ou d'une parodie, s'est ratifié pour nous dans la franchise biographique. Flexion du parage, puisque tout au long du récit vallésien on aura vu s'exaspérer cette maladie de l'intervalle, perversion du bord-à-bord, menace limitrophe affectée dès l'incipit, à l'entrée de la fable, en cette meurtrière du livre qui requiert l'origine blessée, l'intimité violée et le corps écorché : « Mon écriture me tue. Toutes mes tentatives pour entrer n'importe où saignent et meurent sous le bec de ma plume maladroite ». Malaise du limen qui fait le calvaire de l'habit ou de l'habitacle, où se fracturent la lisière et le seuil, se corrompent le pourtour et l'entour, qui s'irrite sous le registre du vêtement ou la plissure du passément, innervé comme frisson de la limite et que complique, pli sur pli, le partage du nom et du surnom, du corps et du corpus, de l'œuvre et de la vie. D'une récitation jamais alléguée qu'au couvert de la lettre, sous la feinte de sa pseudonymie. En ce sens et telle serait notre hypothèse, il n'y aurait d'autobiographie qu'*aux parages de la lettre*. Ainsi, parodie de franchise, le doublet biographique aura lié sous l'entame d'une même initiale cette pliure de la nomination, tressant cette bordure de l'œuvre où se partagent et s'entrelacent la légende de Vallès et le destin de Vingtras. Et si, sous le coup de cette défaillance du propre, déflation patronymique ou défection d'origine qu'elle commande, la parade biographique en appelle à la frappe d'un style, griffe singulière ou sanction d'un autographe, c'est qu'il lui revient à chaque fois de certifier son parage et, inlassablement, de mesurer à quelque pierre de tou-

che la portée déficiente de son opération. *Parengon* ou paradigme de l'écriture, par cet émarginement raturé et maculé d'un parafe, c'est le reste de la lettre qui itère et altère. Soit exemplairement, bien sûr, de la *paragraphie* vallésienne, en tant qu'elle se lit comme écriture de l'à-côté qu'elle réplique et multiplie l'abord, répète et disperse le commencement. Scription singulière, où, d'elle-même, la lettre s'émerge, signe et s'écarte, en cette ouverture toujours reportée d'un envoi en souffrance. Qui s'implique, donc, d'une revenue obstinée de l'idiome dont le chiffre ne trouverait à s'avaliser qu'au défi du parage. Soit encore du *tiret*, signe éperdument jeté, reste ou relief d'une langue écorchée, prodigué avec tant d'abondance qu'il semble chargé de parfaire la paragraphie vallésienne, qu'il l'accompagne, la souligne et la remarque. Tiret que nous tiendrons pour l'emblème même de la franchise biographique.

Cran d'arrêt, cale d'écriture, écartement de la lettre : le tiret vallésien exhibe le trait de force de sa duction, il flèche cette consigne de proscription qui voue l'écrivain aux douloureux transports de la partance. Forceps d'écriture, encoche scripturale disséminée à la volée sur la page, il délite le feuilleté des strates narratives, fracture la succession vocative du récit, rompt sa phrase et la disjoint. Faisant saillir ses brisures, il accidente son relief de ces écueils, crevasses et failles, syntagmes erratiques, chutes de mots et retombées lexicales qui marquent toute la vivacité de la paragraphie vallésienne. Il coupe, bat et frappe, écharne et carre, écourte et rogne, entaille, agresse et fulgure, durcit son trait, crise le retrait d'un énoncé, s'affiche à l'entame pour inciser la rétraction blessé d'un passage. Pli corné, il s'expédie à la hâte et d'une battue cursive, il scande sa raison, charge et accuse son tempo, rend flagrante la mise au dépôt d'une phrase, divulgue sa pratique concertée de la parataxe. Mimant la gesticulation pressée du sens, il ponctue sa mascarade, scénarise son recours impertinent aux incisives, aux encarts, aux apartés. « Râclure de l'étal », rognure ou dolure d'un style, le tiret vallésien dénude, expose le démembrement de son récit, étale la membrane crevée, outrée, de sa langue. Indice de dislocation, il dénonce à l'envi, sur chaque page, l'état mutilé, fragmentaire de la narration, souligne cette impossibilité agissante de la franchise biographique, affiche cette répugnance de l'œuvre à boucler son phrasé, cette impuissance à conclure, et trahit l'inachèvement du livre « condamné à la morcelure, à l'insuccès – sans doute à la mort ». Faire-part de deuil, on dira qu'il s'irrite au heurt tourmenté d'un désœuvrement testamentaire. Mais, pilon scriptural, le tiret est tout autant éclat qu'attèle, il concrète à la fois le débris et l'attache, le moignon et la greffe. *Paralyse du mors*, le tiret donne corps au manque, par lui, le relâchement d'une écriture tient. Graphe de liaison, donc, opérateur de renvoi, de raccord, trait d'union du *symbolon* signifiant d'incomplétude jeté telle une passerelle sur les fissures et les fondrières du récit, le tiret linéarise le passage délivrant à la phrase son droit de franchise. Il ratifie l'enchaînement des registres narratifs, favo-

rise la liance des vocables, tresse la texture dont il ajointe et apièce les chutes, bride en ses bords la doublure biographique. Ainsi, de l'écriture, il fait livraison. Tonos du livre, torons, cordeaux ou glanes, « éparpillées clairement sur champ de neige », la récollection des tirets ne s'allège alors qu'à saturer la page d'une blancheur profuse – « Je mets des points et je jette du blanc » dit Vallès –, qu'elle tranche aussitôt au marquage de ses ratures, l'entachant d'entailles, de macules, de biffures. C'est dire que le tiret asservit le blanc à l'économie paradoxale d'une coupe sombre. *Signet*, il ne s'exerce qu'à émarger le texte de sa noirceur destinale. Et s'il s'épuise à ventiler son ordonnance, à alléger ou aérer son bâti, en le crevant de marques et de marges, d'accrocs et de lacunes, c'est pour faire fond sur ce battement de l'intervalle, ce blanchiment alinéaire qui s'interpose entre les lignes, les colonnes, les paragraphes, permettant de « montrer patte de paragraphe neuf (...) avec le titre net dans le blanc ». Ainsi que le tiret précède ou qu'il intercède, qu'il déferle ces épars d'une bannière de deuil ou épanche cet espacement de blancheur qu'échance la brisure des signes, c'est toujours d'une salve à blanc – en terme d'artillerie, d'un coup de partance – que se décoche ou se tire la décharge salvatrice de sa trouée d'écriture. Balistique du trait, parengon canonique du style, le parafe s'y avalise, carré par ce cran de mire d'un canon typographique. Vallès expliquant : « Chaque paragraphe doit contenir sa balle propre, tout en suivant la ligne que la pensée-mère a tracée pour que tout arrivât dans le mille ». Et s'il s'amorce et s'enclave à l'angle acéré de l'écart, s'il sangle ou écartèle, accole ou désille le rebord déchiré du signe, l'étirant sur quelque lit de Procuste, c'est que le tiret travaille aux parages de la lettre. Maltraitant le corps des phrases pour parer au travers de la passe, il s'acharne entre « signacoupure et signacouture »² à l'impossible délivrance d'une signature. C'est pourquoi, dès que l'occasion s'en présente, vous verrez l'écrivain en appeler, sur l'autre versant de sa peine, au doigté féminin, au fil réparateur de la couturière. Afin de s'assurer du *liant* attractif d'une mise en pièces, d'y éprouver le trait de séduction d'une écriture de contre-bande, qui se taille d'autant mieux qu'elle entend « dresser » et « parer » ses morceaux, panser les blessures, suturer ses plaies et ravauder ses pièces, qu'elle escompte faire œuvre de reliure ou de parade, consolidant à coups de doloire les parements et les étais de son ouvrage. Afin que s'apprête la parure du livre. A Séverine, il revient alors de suivre, fermement, telles recommandations : « Ce que je vous demandais, ma chère enfant, c'est de relier, de relier, de fondre des paragraphes écrits à la vapeur, d'en faire un tout suivi, logique » ; « à vous d'étayer et de dresser cela comme on pare un plat fait de morceaux ». Voué, donc, au déchet erratique de la lettre, à cette facture du fragment, à la morcelure de son désœuvrement, crevant la page du délié de sa graphie, du déjeté de ses interjections, on conclura que c'est au ban du tiret que se crante l'idiome vallésien. Ferré en ce point d'aversion du crochet qui remaille la texture, boucle la grappe des

lacunes, noue l'agrafage des coupes. *Grappin* du style qui fouaille une mémoire « enfumée et encaillotée de sang », puisque c'est le propre de la griffe vallésienne de ne s'armer qu'à l'appui du stigmaté, excisant sa plaie souillée pour crocheter l'abject récolement du mors : « J'ai fait, écrit Vallès, mon style de pièces et de morceaux que l'on dirait ramassés à coups de crochets, dans des coins malpropres et navrants ». Collecte de rebuts donc, – reliquats d'un récit, défaits d'un livre ou décombres d'une vie – l'écriture vallésienne s'apparente à cette opération de chiropraxie, technique du rebouteux ou de la sage-femme. Parce qu'il fallait ce crochetage au forceps, tirage du livre ou titrage du roman familial, il fallait tout l'écart excédant du tiret pour que se fraye la lettre et s'acquitte sa franchise.

Dolorès ROGOZINSKI

Paris.

1. Christian Prigent, « Question d'oroel », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 188.
2. Jacques Derrida, *Glas*, p. 192.

Quelques figures du mythe rural chez Jules Vallès.

« Pour moi, dans la campagne, à
travers son silence, j'entends
murmurer le flot des lointains
souvenirs » (*La Rue*).

Tout mythe secrète sa rhétorique : ainsi en est-il, chez Vallès, pour le mythe de la Nature qui, pour n'être point le plus éclatant n'en reste pas moins le mythe premier, mythe heureux des origines, du paradis perdu. A travers quelles figures s'inscrit donc ce mythe – dont la valeur idéologique a été clairement analysée par Vallès dans quelques pages du *Candidat des pauvres*¹ – quelle rhétorique l'anime ? C'est ce qui va faire l'objet des quelques pages qui suivent.

Nous partirons de la phrase mise en exergue, phrase tirée d'un article de 1865, repris l'année suivante dans le recueil *La Rue*². Elle illustre, mieux que d'autres assez semblables par le sens³, le lien étroit qui rattache le thème de la campagne à celui de l'enfance ; mais surtout elle présente une grande richesse de figures : figure rythmique, tout d'abord, puisqu'elle s'ouvre sur un alexandrin et se clôt sur un hexamètre, qui signifient, sur le mode lyrique, la plénitude et la félicité ; oxymore ensuite, fondé sur l'opposition *silence/murmure*, et métaphore aquatique enfin. Cette conjonction de trois éléments : texte à la première personne, profusion de figures, thème de la nature, caractérise une partie de l'œuvre vallésienne, celle où le narrateur dit « je » (articles et Trilogie) ; une ligne de partage se dessine entre ces textes et le reste de l'œuvre romanesque (nous avons examiné *Un Gentilhomme* et *Les Blouses*)⁴ dont nous reparlerons plus bas.

Dans les textes à énonciation personnelle les figures concourent pour la plupart à représenter un univers rustique homogène, connoté positivement. Le narrateur y apparaît comme étroitement lié à la terre, et c'est là la caractéristique essentielle : il y a entre eux contiguïté ou inclusion. La contiguïté remonte à la naissance : « Mon berceau fut au pied des montagnes » (*La Rue*, Pléiade, p. 678). Cette contiguïté métonymique se métamorphose en figure métaphorique : « Je tiens par les

racines à la terre des champs » (*ibid.*). De là le thème de l'arrachement au monde rural, exprimé nostalgiquement dans cette exclamation : « Ah ! j'étais fait pour grandir et pousser au milieu de ce foin, de ces arbres » (*Le Candidat des pauvres*, p. 130 et *Le Bachelier*, p. 436) ou dans le souhait de « pousser comme une forte plante au grand air » (*Le Candidat...*, p. 215).

Cette appartenance de nature végétale au terroir va se muer pour le narrateur en appartenance plus essentielle puisque minérale et géologique dans une apostrophe du *Candidat des pauvres* : « Je sens que je ne suis qu'un morceau de toi, un éclat de tes rochers, ô pays pauvre qui sens les fleurs et la poudre, terre de vignes et de volcans ! » (p. 339), devenue dans *Le Bachelier* « Ah ! je sens que je suis bien un morceau de toi, un éclat de tes rochers, pays pauvre qui embaume les fleurs et la poudre, terre de vignes et de volcans ! » (p. 357). Les corrections accentuent le caractère émotif du texte, à l'attaque de la phrase, tandis que la suppression du « ô » gomme une certaine enflure. Par ailleurs on passe de la forme restrictive (« ne... que ») à l'affirmation d'une identité proclamée hautement (« Je suis *bien* »). Il y a certes, à l'arrière-plan de ce texte-clé, la reconnaissance d'une filiation qui est totale parce que charnelle (thème des racines) et idéologique. En effet le texte fonde symboliquement – et métaphoriquement – la parenté sur le plan de l'affectivité et sur celui des idées : c'est un homme de lutte et de révolution qui a été engendré par la terre de « poudre » et de « volcans ». L'univers métonymique n'étant pas orienté, il existe une réversibilité ; si le narrateur est identique à la Terre-mère, celle-ci est identique à lui : à l'homme-rocher correspond la terre personnifiée, terre riante mais aussi terre blessée (« les bords se débrident comme une plaie »), sur laquelle pousse une végétation meurtrie (« les plantes qui n'ont pas été tuées sont tristes, la végétation semble avoir été fusillée par le canon », *ibid.*) ; sur cette terre « griffée et saignante », le voyageur retrouve « les cicatrices de la nature » (p. 357). Le paysage offre ainsi au narrateur sa propre image comme dans un miroir : « il me semble que c'est ma vie et mon cœur qui s'étalent là devant moi », écrit Vallès dans *Le Candidat des pauvres* (p. 339) – ô puissance du romantisme ! – et les batailles révolutionnaires apparaissent comme une résultante génétique sur cette terre de « poudre », de « volcans » et de « fer ».

A M^{me} Vingtras mère s'oppose donc la terre, mère d'élection. Mais cette mère a enfanté toute la race paysanne, caractérisée par la végétalité : « vieille femme ridée comme l'écorce d'un arbre » (*Le Candidat...*, p. 214), filles qui « ont poussé dans l'air de ce village avec la liberté des plantes dans un champ ou des fleurs dans un jardin » (*ibid.*, p. 433) ; ou par l'animalité : « bergers à tête de chèvre » (*ibid.*, p. 214). De ce concept d'identité avec la nature et d'appartenance à la terre, sur lequel se fondent l'harmonie et la solidité du monde rural, naît la série des grandes similitudes métonymiques de *L'Enfant*⁴. Qu'il s'agisse de la cou-

sine Pologne, des paysans du Plot ou de ceux de Farreyrolles, tous apparaissent au petit Jacques comme marqués du sceau de la naturalité, seul gage de bonheur, face à l'aliénation de la société familiale, scolaire et urbaine. La bienveillante fécondité de la Nature se manifeste à travers une série d'autres figures où apparaît son rôle nourricier : elle donne à manger (« C'est bien du sang de village qui courait sous ma peau gourmande de grand air et d'odeur de nature » *Le Bachelier*, p. 436), mais surtout à boire⁵, et l'on se souvient que le thème de la boisson a toujours chez Vallès des connotations positives. C'est dans la campagne, où le narrateur « buvai[t] la liberté et le vent, étant petit » (*Le Bachelier*, p. 353) qu'avant un duel, il trouve un ultime réconfort : « Je bois avec les narines et les yeux tout ce qu'il y a dans cette nature ! J'en emplis tout mon être » (*Le Bachelier*, p. 422 et *Le Candidat...*, p. 301). Ce thème de l'absorption est complété par celui du bain, selon l'opposition intérieur/extérieur ; la phrase en effet se poursuit ainsi : « Il me semble que je m'en frotte la peau ». Le bain devient purification : « C'est la première fois que mon cœur nage dans la sérénité, il se lave dans cette atmosphère de clarté et de fraîcheur » (*Le Candidat...*, p. 338) : absorption, immersion, purification, ce sont là les trois étapes du processus de reprise de contact avec la nature maternelle, processus qui révèle chez le narrateur ce que l'on pourrait appeler le syndrome d'Antée.

Comme Antée, le narrateur repartira dans la lutte et dans l'histoire. Or la nature est anhistorique ; le caractère cyclique de sa temporalité s'exprime à travers quelques raccourcis métonymiques à fondement chronologique⁶ : les maraîchers apportent en ville les « jardins en paniers » (*L'enfant*, p. 49) et l'épi est nommé par la périphrase « la fleur du pain » (*ibid*, p. 47). Le temps s'abolit dans ces figures qui télescopent deux phénomènes. Plus clairement encore, dans *Le Bachelier*, le narrateur, survolant une partie de son existence, s'exprime ainsi : « Les années se sont écroulées sur les années, j'ai vu revenir les étés et les hivers avec la monotonie implacable de la nature » (p. 429)⁷.

Le retour à la nature sert donc à recréer les forces du lutteur. C'est le moment de l'écoute : les eaux courantes parlent (« bavard et rapide, un filet d'eau » (*La Rue*, Pl., p. 705). C'est le moment du regard ; dans le miroir des eaux dormantes on se retrouve, sans aucun narcissisme : « je me lève malgré moi quand j'aperçois le miroir d'un étang ou d'un lac ; je me penche comme si je devais retrouver dans cette glace le Vingt-tras d'autrefois » (*Le Bachelier*, p. 356). Mais on peut aussi voir se croiser deux regards : « il y a aussi des cressonnières, aux prunelles claires, aux sourcils verts, pas plus larges qu'un regard de femme. Je m'en rappelle une [...] qui me regardait ainsi à travers les cheveux d'un saule, et où je mirais ma tête ébouriffée » (*Le Candidat...* p. 214). C'est aussi le moment du détachement supérieur, de l'ascension, exprimé par la métaphore ou la similitude de l'oiseau : « Je contemple les prés et les champs, en logeant dans leur solitude mon cœur suspendu dans son rêve, comme

cet épervier dans le ciel » (*La Rue*, Pl., p. 678) et : « Mon âme, s'échappant de sa cage, plana en haut, aigle blessé » (*ibid.*, p. 704). Ce détachement permet idéalement à l'écrivain d'opérer la catalyse créatrice : « Là les émotions s'épureront, on extrairait du souvenir tragique ou doux le miel ou le sang. En face des prairies baignées de soleil, on écrirait, la tête et le cœur à l'ombre » (*La rue*, Pl., p. 703). Cet éloignement permet aussi de brèves expériences de contemplation purement esthétique. Vallès, qui refuse généralement le tableau à la Flaubert, tel qu'on le retrouve à son époque chez les Goncourt, laisse une certaine place à de courtes notations descriptives, très riches en métaphores et en similitudes : insectes, fleurs, cailloux se figent et se revêtent de matières précieuses : « marguerites à col d'argent » (*La Rue*, Pl., p. 705), « nuages lourds et veinés comme des blocs d'agate » (*ibid.*, p. 702) ; forêt « poudrée à blanc en casque de neige... On eût dit un palais tout guilloché d'argent » (*ibid.*), cailloux comme des diamants (*L'Enfant*, p. 39) ; gouttes d'eau comme des perles (*ibid.*, p. 44) ; il y a là toute une volupté de la matière.

Ces métaphores d'artefact qui, en un certain sens renient ou tempèrent le mythe de la naturalité, donnent un rôle privilégié au regard, et ce n'est pas un hasard si, pour une de ces notations picturales, dans un article, Vallès citait Théophile Gautier : « Elle ressemble, cette plaine, comme dit Gautier, à un paquet d'échantillons de marchand tailleur » (cité par R. Bellet, *J.V., Œuvres*, tome I, éd. Pléiade, note a. de la p. 705, p. 1517).

Les figures contiennent en général une interprétation, et nous nous trouvons là en face de deux conceptions concurrentes de la nature. Il y a, d'un côté, l'exaltation qui pourrait déboucher sur un culte : c'est la nature où la fumée « monte comme un encens » (*L'Enfant*, p. 140), la nature-sanctuaire⁸. Mais la méfiance instinctive de Vallès à l'égard de toute sacralisation se manifeste à travers un emploi ironique de ces similitudes religieuses : ainsi à la campagne le narrateur est logé dans une chambre à l'alcôve « grande comme un chœur d'église » (*La Situation*, 29 septembre 1867, Pl. 984). La même défiance apparaît aussi dans une série de figures réductrices qui contrebalancent l'effet idéalisant des figures précieuses : parmi les personnifications, à côté des arbres « debout comme des sentinelles le long des chemins », d'autres sont « accroupis comme des nains dans des fossés » (*La rue*, Pl., p. 705-706)⁹. Ainsi exaltation et démystification se combinent dans les figures et correspondent à deux aspects essentiels qui sont au cœur de la dialectique vallésienne : la nature donne la vie (et le bonheur), toute énergie a source en elle ; pourtant, elle reste à jamais exclue de cette forme de vie plus authentique qu'est l'histoire.

Cette contradiction, reflétée par les figures des textes à la première personne, comment Vallès l'a-t-il résolue dans les deux romans agraires, *Un Gentilhomme* et *Les Blouses* ? Le premier est un roman dont la

dynamique se fonde sur l'opposition entre deux mondes : celui des préjugés aristocratiques, politiques et religieux de la comtesse de Vérac et celui d'une paysannerie éclairée, incarnée par son beau-frère, François de Vérac, gentilhomme républicain. Maurice, fils de la comtesse, en voulant passer du premier dans le second, déclenche une série de catastrophes. Avant le dénouement tragique, il aura connu deux moments de bonheur au sein du monde rural : lors du premier séjour qu'il a fait chez son oncle, étant enfant¹⁰ et d'une journée au cours de laquelle il déclare son amour à sa cousine, journée qui précède immédiatement l'épilogue. Le premier épisode, fait de courtes scènes juxtaposées ne compte aucune figure se référant à la nature. Le second est plus original : nous y trouvons en effet trois tableaux, d'une ampleur exceptionnelle chez Vallès, qui scandent le déroulement de la journée et sont chargés de valeur symbolique. Tout un ensemble d'éléments thématiques et formels semble concourir à donner une coloration positive et euphorique à ces pages : tout d'abord la peinture idéalisée de la société paysanne, laborieuse, prospère et sereine¹¹, à laquelle correspond la peinture de la nature à l'apogée de l'été, quand la fenaison bat son plein en même temps que la canicule. Ensuite la disposition symétrique des trois tableaux – matin, midi, crépuscule – qui rythment la tentative de Maurice de Vérac, plein d'espoir puis de bonheur, et constituent en eux-mêmes des figures par leur régularité, leur longueur décroissante (1 p. et demie, 1 p., 1 §), leur composition, la régularité classique de la construction syntaxique, tout-à-fait inhabituels chez Vallès.

Toutefois, un élément ressort de la convergence du texte : le caractère écrasant et implacable de l'été et de la nature, exprimé par une série de termes, propres ou figurés : « s'inclinaient » (p. 77, p. 78), « laisser pendre », « écrasant », « chute », (p. 77), « le poids des rayons », « pliaient » (p. 88), « effondrant » (p. 89), « tombait », « plomb », « pesait », « pendait » (p. 95). Autant d'éléments qui, accumulés, annoncent l'échec du héros et l'imminence de la tragédie en même temps qu'ils représentent métaphoriquement la fixité du monde rural (12).

Les Blouses est la chronique d'une révolte paysanne qui avait éclaté en 1847 à Buzançais, révolte vouée à l'échec et sanctionnée par une triple exécution capitale. De façon surprenante – *ma non troppo* –, pour narrer ce soulèvement collectif et spontané, Vallès censure la composante rurale et agreste. Le titre lui-même est significatif : la dénomination métonymique peut désigner et le peuple des villes et celui des campagnes, mais il est tellement plus fréquent pour indiquer les ouvriers ! De plus, le roman va se dérouler presque entièrement dans la bourgade et, pour l'infléchir encore vers le caractère citadin, on verra des bourgeois, des « redingotes », se mêler à l'intrigue. On trouve dans le roman deux objets appartenant à la mythologie rustique de l'auteur : le premier est la faux, attribut symbolique du paysan vallésien, outil et arme potentielle¹³ ; elle devient la bannière, sacralisée, des révoltés : « On voyait la

faux qui luisait en tête. On avait cloué par le milieu une gerbe maigre contre le bâton, et l'on eût dit, avec cette traverse de paille, un crucifix » (p. 183). Le second est le blé. Ailleurs, le blé, promesse de vie, participe du caractère quasi sacré de la nature¹⁴ ; occulté dans des sacs, il représente, de façon obsédante, la mort ; il est la mort dès son apparition : « Il y avait, en effet, sur les charrettes, des captifs, lourds et mous comme des noyés, ayant une corde au cou comme des pendus et roulés dans des toiles plus blanches que des linceuls [...] c'était le blé prisonnier » (p. 157). Plus loin un sac est porté « comme un blessé », « comme sur une civière » (p. 165) ; puis on le met « contre le mur, comme un condamné », « mais il obtient des heures de grâce avant d'être éventré par le couteau » (p. 167). Enfin on jette les sacs par les fenêtres « comme des cadavres à la mer » (p. 186). La série de figures se clôt sur un renversement de perspective qui justifie l'économie rhétorique du thème : la première victime de la révolte sera emportée, « flasque et lourd comme le sac de blé qu'on avait posé en croix sur deux fourches » (p. 192). Ce blé, perpétuellement soustrait au regard, symbolise l'échec et la mort, tandis que dans *L'Enfant*, par sa vitalité contagieuse, il irradie de sa puissance boulangers et mitrons¹⁴.

Deux versants de l'œuvre vallésienne apparaissent ainsi à travers le prisme des figures : celui de la représentation romanesque telle que Valès tente de la réaliser dans *Un Gentilhomme* et *Les Blouses*, et celui de la littérature personnelle. Dans le premier, le décor rustique, les objets acquièrent une fonction narrative précise, subordonnée, de façon assez subtile, à l'économie profonde du récit. Dans le second, les figures exaltent la terre-mère et femme, refuge, lieu de bonheur édénique et immobile qu'il faut savoir quitter pour un autre monde, celui du mouvement et de l'histoire. La contiguïté, le rapport métonymique, entre les deux est un mur, pure forme, un mur aperçu au pays natal retrouvé : « ce mur bâti par le hasard avec des pierres posées l'une sur l'autre et qui laissent de grands trous de lumière comme des meurtrières de barricade abandonnée » (*Le Candidat...*, p. 355).

Hélène GIAUFRET COLOMBANI

La Spezia – Italie

1. Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1972, p. 215. A l'exclusion des articles et de *La Rue* qui seront cités dans l'édition de La Pléiade, nous nous référerons aux *Œuvres complètes de Jules Vallès* des E.F.R. et citerons la page dans le corps de l'article.
2. La citation est tirée du chapitre « Mai » inséré dans la section « Souvenirs », cf. J.V., *Œuvres*, I, texte établi, présenté et annoté par R. Bellet, Bibl. de la Pléiade, 1975, p. 1500.
3. « Tous ces souvenirs m'envahissent quand aujourd'hui je rôde où il y a du blé qui pousse, des fleurs qui s'ouvrent » (*La Rue*, Pl., p. 680). « Tout éveille mes souvenirs » (*Le Candidat des pauvres*, p. 334). « Tout parle à ma mémoire » (*Le Bachelier*, p. 355).
4. A ce propos, cf. notre *Rhétorique de J.V.*, Slatkine, 1984, p. 86-93 et chap. « Métonymie et monde rural », p. 139.
5. Il s'agit de nourritures intellectuelles, aussi ; cf. « A quoi bon lire un livre quand on peut lire dans le livre vert de la nature ? » (*La Rue*, pl. 678).
6. Cf. M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1972, chap. XII., p. 104-108.
7. Seule exception à cette immobilité, le cours du ruisseau qui servira à indiquer métaphoriquement la vie : « le journal trempe ses doigts dans la vie courante » (*L'Epoque*, 13 juillet 1865 ; Pl., p. 520).
8. A ce propos cf. R. Bellet, *J.V. journaliste*, E.F.R., 1977, p. 317-318.
9. Parmi les personnifications, certaines ne sont que des clichés, telles celles de l'article du 1^{er} novembre 1857 du *Présent* (Pl., p. 86), d'autres visent à donner du relief à la description visuelle (« jardinets planté de soleils à grosses panses d'or et à nombril noir » *Le Bachelier*, p. 355) ; d'autres enfin, par leur tonalité euphorique, traduisent la conception positive de la nature, propre à Vallès : le printemps, par exemple, est le moment où « les bourgeons crève[nt] de joie » (*La Rue*, Pl., p. 703).
10. L'épisode se trouve aux p. 27-34 du roman et il ressemble fort à celui de la visite de Jacques chez un oncle et des cousines (*L'Enfant*, p. 146-152).
11. L'idéalisation est surtout visible dans la peinture du Gentilhomme républicain, qui dit à son neveu : « Vois-tu, garçon, ici ce n'est pas comme à la ville : les domestiques, les travailleurs d'abord ; les maîtres ensuite » (p. 28).
12. Cet effet est souligné par l'opposition, dans le premier tableau, entre cette pesanteur générale et le vol d'une alouette qui figure les espoirs du héros. Cette note de verticalité ascendante est absente des deux autres tableaux et, dans le dernier, la « teinte sanglante » (p. 95) du couchant donne la note dominante.
13. Cf. *Le Candidat...*, p. 215 : « Mais toujours une faulx (sic) traverse ma pensée et voile mon regard. Je jette toujours au milieu de ce paysage heureux un tambour qui bat, et j'habille Jacques Bonhomme en révolté ».
14. Voir comment, dans la première citation de la note 3, le blé est appelé à résumer la nature.

La fête révolutionnaire dans *Le Tableau de Paris*

1. Dès le début de l'article intitulé *La Fête*, écrit le jour même de la fête du 14 juillet 1882, Vallès revendique contre l'hostilité chagrine « des puritains » le droit du peuple à commémorer, dans la joie, la prise de la Bastille¹. Le 14 juillet n'est une fête nationale que depuis 1880, mais c'est à la fois une création impérieuse de l'instinct populaire et la célébration des origines de l'histoire révolutionnaire de Paris. Quant aux « puritains », leur aversion pour la fête est loin d'être univoque. La valeur éthique et même religieuse du terme « puritains » suggère une contrariété à la fête, fondée sur la peur du potentiel de transgression que la fête charrie ; aux innombrables occasions et manifestaitons de confusion, d'indécence, de promiscuité des sexes, s'ajoutent des possibilités de rixes, de violences qui échappent à tout contrôle. L'hostilité des puritains a pour cause, idée tout à fait banale pour le lecteur moderne de Freud et de Bataille, la fête comme transgression ou encore comme dépense. Mais ces « puritains » allèguent en outre que ce n'est pas dans un moment de grave tension internationale, de laquelle pourrait résulter un danger pour Paris, qu'on peut justifier la fête. Ils éveillent de cette manière les soupçons de l'opinion publique, accusant implicitement le peuple de ne pas être patriote. Aux raisons morales d'aversion, s'ajouteraient des motivations de politique internationale.

La métaphore filée, que Vallès fait suivre à sa réaction négative et tranchante en faveur de la fête, contraint le lecteur à compléter ces premières impressions. Le vaisseau de la ville de Paris tout pavoisé, éclairé comme une gondole de la République de Venise, conserve, malgré ces apprêts multicolores et lumineux, la mobilité et les potentialités guerrières d'une frégate. Les manifestations de joie populaire, en effet, feux d'artifice et mèches mises aux lampions, sont le fruit des mêmes capacités pyrotechniques que les coups de canon ou les bombardements auxquels se réfèrent « les puritains » pour condamner la fête. Le bal populaire ne prive nullement les Parisiens de leurs capacités guerrières. Il en résulte donc, mais encore de façon implicite, que ce ne sont pas les transgressions d'ordre moral que craignent « les puritains » mais bien plutôt les manifestations d'une vitalité sociale, dont ils n'ont pas le contrôle, qui retrempe la combattivité révolutionnaire de Paris.

2. Mais le long préambule qui précède la description du 14 juillet 1882 est loin d'être terminé. C'est avec décision que Vallès défend contre « les puritains » cette fête parce qu'elle manifeste une vitalité primordiale, qu'elle exprime un désir d'insouciance et de gaîté, un besoin authentique de rire, qu'elle est surtout l'expression d'une socialité populaire ; mais il n'entend pas pour cela réduire le 14 juillet 1882 à une manifestation de joie spontanée. C'est avant tout une fête révolutionnaire commémorative, une occasion pour Vallès d'ébaucher une réflexion sur l'avenir de la Révolution. Dans son analyse des fêtes de la Révolution française, Mona Ozouf remarque que « dans les fêtes commémoratives la censure le dispute[ra] à la mémoire. »² Bien souvent, en effet, ces fêtes commémoratives proposent une évocation lacunaire de la Révolution où de longues pages sont oubliées et arrachées à la mémoire collective. Le choix que fait Vallès du 14 juillet 1789 pour amorcer cette réflexion sur l'avenir de la Révolution se justifie pour plus d'une raison. C'est que la fête du 14 juillet 1882, toutes traces d'autres fêtes révolutionnaires abolies, nie avant tout par sa gaîté et sa liberté, les échecs révolutionnaires précédents. Le 14 juillet, c'est en effet l'enfance de la Révolution, l'abolition de l'oppression et l'affirmation de la liberté, une danse de tout un peuple ; le bal actuel ne fait que répéter ce qui fut déjà une fête. Pour tous les historiens de la Révolution, en effet, la prise de la Bastille fut suivie d'une explosion de joie ; seul, Michelet ne donne pas au 14 juillet le caractère d'une fête car la présence de la violence et la fragmentation de la société qu'elle implique sont incompatibles avec l'allégresse³.

En 1882, la Révolution est-elle donc à refaire comme si l'on était encore en 1789 ? Tout de suite Vallès établit un parallélisme entre 1789 et 1882 : « On dansa bien sur l'emplacement de la forteresse démolie alors qu'apparaissait à l'horizon le fantôme en bonnet rouge de la Révolution. »⁴ Or ce n'est évidemment pas la Révolution en elle-même qui est un danger, ce sont les erreurs révolutionnaires que la fête primitive, dans l'inconscience et l'insouciance générales, porte en elle-même potentiellement. Ce sont elles, écrit Vallès, qui transformèrent la Révolution en un « fantôme », en un simulacre, en ce qui n'a d'une révolution que l'apparence. Ce danger existe encore, il a ses origines dans ce que Vallès appelle le caractère d'une race. La joie, le rire, la vitalité populaire, la soif de liberté, le courage révolutionnaire, l'esprit de Rabelais et de Camille Desmoulins coexistent dans la fête même, sans que le peuple en ait conscience, avec la tristesse et le soupçon⁵. Le 14 juillet 1882 est donc, au même titre que 1789, une fête des origines et surtout une fête spontanée, un bal populaire, qui fait tomber les barrières sociales entre les hommes. Et Vallès, reprenant Michelet et censurant, comme il le fait toujours, sa dette envers Rousseau, passe tout naturellement de l'idée de fête réussie à celle de révolution réussie. La Révolution tient les promesses de la fête, et inversement le peuple doit s'amuser et danser car, s'il

n'y a pas de fête, il n'y aura pas de Révolution⁶. Cette fête du 14 juillet 1882 consacre donc la renaissance d'un optimisme historique.

3. Tout d'abord cette gaîté populaire est bien la preuve que « l'amour des batailles » du peuple de Paris, son esprit révolutionnaire ne se fonde ni sur la haine, ni sur la cruauté. La violence populaire ne fait que reconstituer le nouvel ordre social et les liens tout neufs que la fête avait instaurés. Le bal du 14 juillet 1789 avait consacré l'égalité de tous les citoyens et leur union avait été une promesse de liberté. Si au lendemain de la fête certains hommes violèrent le pacte, rompirent l'unité établie en élevant entre des citoyens qui auraient dû être égaux des barrières artificielles, la violence populaire ne pouvait que s'opposer à ces sortes de prévarications : « Paris se promène à travers la fête et les révoltes comme dans un jardin pour ramasser des bouquets, comme dans un verger pour abattre des fruits ; tant pis si la gaule tue des hommes qui défendent qu'on touche à l'arbre. »⁷

4. Malgré cette justification de la violence, le 14 juillet 1882 ne se relie pas de manière indifférenciée à n'importe quelle journée révolutionnaire. Rétrospectivement, cette fête de 1882 porte en elle surtout un passé tout proche, la lourde expérience de la Commune qu'elle dépasse et sublime. Dans l'effervescence de la fête, la profusion des sensations est régénératrice : « La foule d'ailleurs a une autre âme que l'individu et quand, dans le torrent de ses sensations, l'idée paraît se noyer, il arrive au contraire qu'elle se rafraîchit et se retrempe⁸ ». Cette vigueur nouvelle qui donne confiance dans l'avenir autorise « le pardon de la veille ». Cette dilatation unitaire du temps, caractéristique des fêtes révolutionnaires, s'accompagne d'une unification de l'espace. Selon Michelet aussi, la fête est réconciliatrice ; grâce au pardon, le lien social que l'expérience de la Commune avait dramatiquement tranché se reconstitue. La lumière de la fête pénètre aussi dans « les ruelles des sacrifiés », « les rues des faubourgs noirs », « les taudis obscurs. » Les deux Paris, celui des heureux et celui des malheureux, car Paris est encore pour Vallès « un monstre si mal bâti », sont réunis par des cordons de lumière qui « scintillent comme des rivières de diamants. »⁹.

C'est à ce point que la description vallésienne de la fête rejoint, de manière implicite, certaines conclusions de Durkheim et Caillois¹⁰. L'article n'ébauche donc pas seulement une réflexion idéologique, où, grâce à la fête, au choix des lieux communs qu'elle suggère, à l'indication d'une série de symboles, Vallès peut proposer au lecteur une théorie de la Révolution qui se réfère uniquement aux principes de 1789 et de 1871. La fête ne reproduit pas seulement dans ses manifestations un ordre social espéré ou projeté de façon symbolique ; elle est à tous les niveaux elle-même génératrice de ce nouvel ordre social.

5. Fête de la réconciliation, le 14 juillet n'est pas seulement une occasion pour les Parisiens de se solidariser de façon passagère. La fête

pourrait préparer une camaraderie virile, bien différente de « la sensibilité jacobine », car elle serait basée sur la force de l'ironie et la fécondité de l'idée : « Paris n'a qu'une âme où poussent en beau terroir gaulois la fleur de l'ironie et le grain de l'idée »¹¹. Vallès préfère cette idée de solidarité aux nuances chrétiennes de l'idée de fraternité.

Mais le 14 juillet 1882 doit être quelque chose de plus qu'une célébration uniquement parisienne ; la fête doit être surtout une manifestation de la réconciliation nationale. Paris et la province se réunissent et renouent des relations interrompues malgré les liens étroits de parenté naturelle. La fête des Parisiens était un bal, une promenade, une fantasmagorie lumineuse ; maintenant le modèle de fête que Vallès propose pour son caractère de pacte fécond, ses manifestations joyeuses de vie familière et populaire, devient celui de la noce. Encore une fois « les puritains ont tout à fait tort : « On n'est pas », écrit Vallès, « devant une orgie de débauchés mais devant une noce »¹².

Avec ses jeux amoureux, ses promesses de fécondité, "ses retrouvailles », les prises de conscience qu'elle favorise, grâce à l'échange des opinions dans une langue familière, la fête est bien une expérience de transparence. Les rapports sociaux s'enrichissent, se chargent de significations nouvelles dont les effets se prolongent dans la vie sociale de tous les jours. Ces conversations familières – « *chacun dit la sienne* » dans une langue authentique et qui sent « son terroir » – font croûler les incompréhensions réciproques, les malentendus tragiques, la fracture entre Paris et la province qui a caractérisé les premiers jours de la III^e République et qu'incarnait le conflit Commune de Paris / Assemblée de Versailles.

La fête rend visible ce qui était invisible. Le besoin des retrouvailles pousse les provinciaux à monter sur Paris, il leur met les « fourmis au jambes ». La vieille paysanne, qui arrive à Paris en 1882 pour retrouver son « *fieu* », découvre, dans les rires et la gaité de la fête, l'imposture dont elle a été victime ; « les autorités, le ciel, le diable et son train », lui ont fait croire que son fils allait avec les « *politiques* », qu'il était une canaille. Au lendemain de la fête, lorsqu'il rentre dans son trou de province, l'oncle refait son testament en faveur du neveu républicain et rétablit l'ordre naturel de succession.

Grâce à cette rencontre des Parisiens avec leurs parents de province, de l'esprit moderne avec les traditions, grâce à « ces accolades données à la famille et au passé », s'instaure dans l'effusion une dialectique de l'échange qui abolit ou tout au moins neutralise les possibilités d'erreur que toute fête instauratrice véhicule. Et, tout d'abord, cela empêche les Parisiens « d'oublier que chaque coin de France a sa langue, ses mœurs et ses vertus, et qu'il faut vouloir pour tout morceau de la patrie son droit de vivre libre, – si bien que chaque faisceau de mœurs, chaque région de richesse ou de pauvreté aura son Paris, commune, canton ou chef-lieu ! »¹³ Ainsi s'ébauche de nouveau, dans la fête, la fédé-

ration de communes libres préconisée en 1871 par *Le Cri du Peuple*. Et l'espoir de pouvoir retrouver une grande solidarité sociale fait vibrer l'évocation vallésienne de la fête : « Echange d'idées et de sensations, grande foire aux idées, toute fête fait refluer le sang de la nation au cœur ! »¹⁴.

6. Ces sentiments qui renouvellent les liens sociaux sont la meilleure garantie pour la réussite de la révolution. Car, contrairement aux fêtes révolutionnaires qui suivirent 1789 et qui furent organisées par le pouvoir de façon officielle, solennelle et déclamatoire, la Fête de 1882 annonce, dans la liberté qu'ont les quartiers de Paris « de fédérer, le soir, aux lampions, leur enthousiasme et leur gaîté », la future fédération de Communes libres que sera la France. A la grande foire aux idées de cette fête populaire s'opposent les cortèges organisés de la 1^{ère} République, aux itinéraires obligés, passant devant des monuments au passé triste qu'il vaut mieux ne pas ressusciter. A « ces processions républicaines » qui divisent le cortège de la foule, Vallès oppose la vie de la rue, la vitalité de la fête, « l'explosion communale du sentiment public », car la fête de 1882 commémore la Commune.

7. « Processions républicaines », la Fête de la Fédération de 1790, la Fête du 10 août 1793, la Fête de l'Être Suprême du 8 juin 1794 et même la Fête de la Fraternité célébrée le 21 avril 1848 ! Seuls le 14 juillet et la Fête de la Commune, grande fête de peuple où Nature et Société se réconcilient dans la liberté et l'opérosité féconde, échappent à l'organisation autoritaire des fêtes qui annonce, selon Vallès, une organisation autoritaire de la société¹⁵. Vallès retient que les fêtes révolutionnaires qui semblent avoir rompu complètement les amarres avec les célébrations religieuses ne sont, en réalité, qu'une reposition des cérémonies sacrées. Mais Vallès n'entend pas le sentiment du sacré comme pulsion irrationnelle. Au contraire, le sentiment du sacré, c'est pour lui l'acceptation de l'autorité, l'abdication de l'ironie, la subordination, l'imitation rituelle qui est perte d'authenticité. La Révolution n'a pas complètement libéré l'individu : « Ayant à toute force besoin d'un livre sacré, elle faisait porter comme tel l'œuvre de Jean-Jacques sur un coussin de velours. C'était une Bible pour une autre. »¹⁶ Les cortèges républicains sont des processions, *Le Contrat social* une Bible, l'École Normale républicaine un Séminaire de l'Université ; les positions des jacobins et « des puritains » se sont considérablement rapprochées. Aux étapes 1789, 1790, 1794, 1848, Vallès oppose une histoire de la Révolution qui relie 1789 à 1871, et 1871 à travers la Fête au futur de la société.

8. Dans l'article de Vallès, s'instaure tout un jeu de correspondances entre les images d'une fête modèle et le modèle de vie sociale qu'il implique. Les gestes, les rencontres, le bal, les émotions collectives tout y est considéré comme l'expression d'une volonté populaire. Cette volonté populaire exprime d'abord le refus d'une vie sociale oppressive

et aliénante. Dans ses manifestations, la fête traduit le désir de préfigurer une vie collective basée sur une nouvelle affectivité, une camaraderie, des rapports de couple libérés de tabous puritains, une culture populaire qui s'oppose à la culture officielle. Le récit de la Fête, au-delà de l'idéologie anarchiste de Vallès, est la continuelle revendication d'une solidarité sociale que la France de la III^e République était encore loin de préfigurer.

Giuliana COSTA COLAJANNI,

Palerme - Italie.

1. *La Fête*, « La France », 15 juillet 1882 dans *Le Tableau de Paris*, préface et notes de Marie-Claire Bancquart, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1971, p. 133-38.
2. M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, « Bibliothèque des Histoires », Paris, Gallimard, 1976, p. 202.
3. *Ibid.*, p. 30.
4. Pour Vallès comme plus tard pour Péguy, la prise de la Bastille, « Zéroième anniversaire », est plus importante que la Fête de la Fédération ; *Clio*, Paris, Gallimard, 1932.
5. *Le Tableau de Paris*, p. 133. « Jean-Jacques le triste et Marat le soupçonné » sont les grands hommes qui les incarnent.
6. Cf. J. Michelet, *Nos fils*, Paris, Flammarion, 1895, p. 583-88 (1^{ère} édition, 1870, Lacroix et Verboeckhoven).
7. *Le Tableau de Paris*, p. 134.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912 ; R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950. M. Bakhtine, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970 ; B. Bacsko, *Lumières de l'Utopie*, Paris, Payot, 1978.
11. *Fraternité*, « La France », 7 juillet 1882, *Le Tableau de Paris*, p. 131.
12. *Ibid.*, p. 134.
13. *Ibid.*, p. 136.
14. *Ibid.*
15. *Le 26 mars*, « Le Cri du peuple », repris intégralement dans *L'Insurgé* (ch. XXVI).
16. *Le Tableau de Paris*, p. 137.

Gavroche et Joë. L'Enfant et l'Insurgé. Deux mythes personnels de Jules Vallès face à la réalité anglaise.

Après la Commune, Jules Vallès séjourne neuf ans en Angleterre jusqu'à l'amnistie du 14 juillet 1880. En 1882 et 1883, il écrit une série d'articles dans lesquels il fait le point sur l'évolution pendant son absence de la société française, ou plutôt parisienne¹.

Dans le *Gil Blas* du 4 mai 1882 (*O.C.*, t. 3, 804) évoquant le Paris populaire, souffrant mais moqueur qu'il a connu, il réunit dans une même référence deux auteurs qu'il aime, Dickens et Hugo : « Le petit Joë de Dickens se contente de pleurer et de mourir : Gavroche blague et épaulé ! ». Joë (Jo), le petit balayeur des rues dans *La Maison d'Après-Vent* (*Bleak House*, 1853) incarne la classe populaire anglaise soumise, dans une société injuste. Gavroche le révolté combat pour un monde plus égalitaire.

Cette opposition tient à l'expérience que Vallès a de Londres. Mais de retour à Paris la société anglaise sert autant d'exemple que de repoussoir, l'amenant à s'interroger sur la valeur de l'insurrection comme moteur du progrès ; cette question débouche sur la place qu'occuperaient Gavroche ou Jo, cette fois en tant qu'enfants, dans la société qu'il désire.

L'apologie du peuple combattant

Comme pour Hugo, Gavroche symbolise le peuple parisien que Vallès célèbre dans *L'Insurgé* (1886), roman de sa trilogie, ainsi que dans sa correspondance, de nombreux articles et *La Rue à Londres*. Depuis 1789 et surtout 1830, Paris est devenu le « point vélique » de la civilisation (*O.C.*, t. 3, 728). Ses habitants prompts à se soulever pour la cause de la « Sociale », de l'égalité et de la liberté, entraînent les nations européennes comme le « gamin » (le mot existe depuis 1820) mène les insurgés sur le célèbre tableau de Delacroix (1830). Révolté par les chaînes lamentables des « transportés » de 1848, journaliste d'opposition deux fois emprisonné sous le Second Empire, Vallès joue un rôle actif dans la Commune. Trouvant refuge à Londres en 1871, il y apporte sa conception quarant-huitarde du peuple. Une surprise l'attend : « Le premier

jour où j'arrivai à Londres, j'aperçus, debout sur un toit, un homme en chapeau de haute forme et en habit noir [...] C'était un couvreur qui mettait des ardoises. » (*Le Voltaire*, 11 novembre 1878). Puis avec les mois qui passent sa déception augmente : « L'ouvrier de Londres n'espère rien, lui qui ne se révolte pas ! Il se sent vaincu pour toujours et se contente de vivre par grâce, et au hasard des chômages et des grèves. Il ne se croit pas d'une autre pâte que le mendiant lâche, que le voyou crapuleux » (*R.L.*, 182). Ce peuple anglais veule qu'illustre Jo, marque sa déchéance en s'affublant des défroques que l'on vend au marché aux puces de l'*East End* ou chez les fripiers. Si Vallès concède une certaine personnalité vestimentaire aux cochers (*cabmen*), brasseurs et chauffeurs, il ajoute : « Mais l'ouvrier même, le manieur d'outil, on ne le reconnaît pas à travers les rues : [ils n'ont] ni casquette ni blouse ; on dirait qu'ils s'habillent tous à Petticoat Lane, le Temple des misérables, des frusques de gentlemen. » (*La Constitution*, 25 mars 1872). Ces résignés ont intériorisé la hiérarchie sociale et leur déchéance. Vallès argumente en citant les applaudissements de la foule au passage du lord-maire dans son carrosse doré, la fierté des miséreux pour leurs lords, l'hostilité de la foule anglaise envers un fuyard et sa collaboration avec la police. Dans les *music halls* des quartiers populaires, Vallès ne remarque que le pouvoir « récupérateur » des chansonniers ; les *pubs* (cabarets) cloisonnés empêchent les conversations d'où jaillissent dans les cafés de Paris, des idées de novation sociale. D'ailleurs il faut l'ébriété « rose » du vin et non l'ivresse « noire » de la bière pour dépaver une rue, tenir une barricade. La seule rue barrée qu'il voit à Londres, l'est... par le duc de Bedford, pour rappeler périodiquement son autorisation gracieuse de passage sur son domaine. Aucun espoir du côté des enfants : les garçons se gâtent en voyous, les fillettes en prostituées (*R.L.*, *passim*).

Une vision partielle de la réalité anglaise

Les écrits consacrés à Londres ont un mouvement ternaire qui mérite explication : à une critique succède une remarque positive, annulée aussitôt par un reproche. Cette sévérité, Vallès hésite à l'attribuer à l'éloignement de la patrie (*O.C.*, t. 4, 1025). En fait comme chez Hugo lui aussi réfugié en terre anglaise, Paris est rêvé depuis Londres ; chez ces deux auteurs, les différentes composantes de leur mythe parisien se refondent en un ensemble cohérent dans l'exil, l'unité se faisant aux dépens de la société anglaise. Mais alors que Hugo fait dans le personnage de Gavroche la synthèse positive de la populace et du peuple, Vallès, lui, préserve la distinction en attribuant les caractères d'un lumpenproletariat à ce qu'il appelle le peuple. Chez Vallès, comme chez Proudhon, le mot englobe les petits artisans et commerçants, les petits bourgeois besogneux et les intellectuels déclassés². Cette vision assez floue de la réalité française s'accompagne des mêmes à-peu-près quand il s'agit

d'étudier les complexités de la classe ouvrière anglaise. Vallès se satisfait de ne décrire que les porteurs du marché de Covent Garden et les ouvriers intérimaires des Docks, deux catégories traditionnellement mal payées, très peu syndiquées, d'autant plus que beaucoup sont de récents immigrés irlandais. La petite bourgeoisie, quant à elle, n'apparaît dans ses pages qu'habitants des quartiers sordides. Ses membres semblent sur la pente de la paupérisation : un maître d'école, un avocat réduits au *workhouse*, mi-prison mi-asile de charité, illustrent cette dégradation (*R.L.*, 142).

On apprend par sa correspondance (*O.C.*, t. 4, 1173, 1181, 1198) que Vallès envisageait d'écrire plutôt sur les « réfractaires » de Londres, cédant à son goût pour les marginaux, les déclassés dont il fait partie, dans la tradition des *Mystères de Londres* (1844). Vallès imite Paul Féval qui tire profit du succès d'Eugène Sue, en exploitant l'effet de contraste qu'offre cette « nation d'aristocrates et d'affamés » (*O.*, 777) où l'aristocratie ouvrière et la petite bourgeoisie n'ont pas place. Vallès reconnaît par ailleurs qu'il n'a jamais pu lire Marx, que la situation à Sheffield ou Manchester est peut-être différente ; il ne s'y rend pas, persuadé que hors la capitale il n'existe point de salut révolutionnaire : Paris vaincu par la Province en 1871 ne peut que conforter cette vue.

A sa décharge, il faut ajouter que beaucoup de voyageurs français, suivant leurs opinions politiques, fiers ou affolés à l'évocation de 1830, 1848, 1871, déconcertés ou émerveillés par la relative paix sociale anglaise, dénigrent ou louent eux aussi la docilité apparente du peuple anglais. Même Engels, Marx et Kropotkine, dans les années 70, se lamentent de l'apathie des ouvriers britanniques. Les années que Vallès passe à Londres sont des années charnières : 1848 voit l'échec du mouvement chartiste qualifié par Lénine de « premier mouvement révolutionnaire du prolétariat appuyé authentiquement sur les masses et politiquement organisé. » L'agitation sociale des années 80 qui va de pair avec l'émergence des doctrines socialistes culmine dans la grève des dockers en 1889. Entre ces deux dates, l'Angleterre connaît le triomphe du capitalisme libéral. Elle jouit d'une prospérité, d'une paix intérieure et d'une liberté uniques en Europe ; d'où un consensus sur un progrès social basé sur les réformes plutôt que les révolutions. Le jeu triangulaire des alliances entre aristocratie, bourgeoisie et classe ouvrière évite les heurts violents de la vie politique française. Peut-être plus important que l'élargissement du droit de vote à la classe ouvrière (1867, 1884 – les ouvriers français peuvent voter depuis 1848), le droit syndical anglais est en avance de quarante ans sur la législation française : l'existence légale des *Trade-Unions* remonte à 1824-1825, la création de leur Confédération à 1868. L'aristocratie ouvrière, qui joue un rôle central en Angleterre, comme en France, a adopté comme moyen d'action le mouvement coopératif, le mutualisme, la pression syndicale plutôt que la lutte armée et les grèves ; elle a choisi comme but l'égalité des chances, partant le respect de la hiérarchie sociale plutôt que l'abolition des classes.

Toutefois, de même que le monde de Dickens compte à côté de Jo, d'Oliver Twist, des personnages plus frondeurs tel que Fin Renard (The Artful Dodger), l'Angleterre ne manque pas d'ouvriers plus rebelles ; de nombreuses grèves ont lieu de 1850 à 1880. Les syndicats animent la Première Internationale dont le siège est, à Londres de 1864 à 1871. On peut donc reprocher à Vallès de ne pas voir les efforts des ouvriers pour s'organiser, de n'avoir pas cherché à découvrir la culture populaire qui s'exprime dans les *music-halls* de l'East End par exemple ; les pubs abritent souvent les sièges de sociétés de prévoyance : authentiques réseaux de solidarité de classe et de convivialité avec sorties annuelles, banquets mensuels, rites d'initiation, etc... Ces sociétés sont bien plus riches et plus nombreuses que les mutuelles françaises qui ne se défont pas du paternalisme patronal, de l'intervention de l'Etat et des intrigues électorales. Vallès a tort d'être resté prisonnier de sa première impression du monde ouvrier londonien : « Ni l'univers prédicant du monde ouvrier, ni le tuyau de poêle adopté comme symbole de respectabilité, ni la raideur docte de personnages qui auraient avalé un parapluie petit-bourgeois ne doivent faire illusion en cachant ce que derrière les masques la réalité recèle d'autonomie ouvrière et d'esprit de lutte. Seulement tout cela est exprimé dans le langage optimiste du jour qui relègue à l'arrière-plan les grandes ambitions collectives et considère que les progrès individuels additionnés conduiront au progrès collectif, c'est-à-dire au salut de la classe ouvrière. »³.

La fin d'une époque

Si Vallès tance les ouvriers anglais pour leur manque de combativité, force lui est de constater la baisse de celle des Parisiens à son retour en 1880. La capitale « haussmannisée » qu'il retrouve a rejeté à la périphérie les rescapés de la répression versaillaise. La blouse, symbole de ralliement, disparaît devant la veste longue ou le paletot court. De nouvelles classes ont envahi les quartiers à tradition révolutionnaire, d'ailleurs Paris vote à droite dès 1889. Gavroche ne flâne plus dans le faubourg Saint-Antoine exploité, taylorisé avant la lettre, ni dans le Quartier latin, refuge de jeunes arrivistes et les cafés des boulevards n'abritent plus des intellectuels engagés mais des coteries d'écrivains décadents (*O.C.*, t. 3, passim). Résigné, il constate : « Les dégelées des guerres civiles n'ont pas seulement tué de la graine de peuple, elles ont encore brûlé de sa fleur, et je ne retrouve plus [...] la blague et la gaieté du gamin de Paris. Le dernier frère de Gavroche a été, en 1871, atteint comme son aîné, par les coups de feu de la bataille [...] Nous ne pouvons pas nous détacher de l'histoire. Elle a pincé le gamin par l'oreille et l'a entraîné, par ses cheveux blonds, tout comme les hommes, dans le tourbillon des faits » (*O.C.*, t. 3, 733).

Ce positivisme ne doit pas faire illusion : la nostalgie du Paris convivial et généreux, creuset d'idées révolutionnaires, le Paris du Second Empire et non la capitale moderne des Naturalistes (Goncourt, Zola) se

retrouve dans les articles de 1882-1883. Cependant ses regrets se doublent de projets de novation sociale où l'influence de l'expérience anglaise est indéniable.

Les enseignements de l'Angleterre

Elle se marque d'abord par un certain réalisme. Peut-être comme beaucoup de républicains, Vallès éprouve-t-il une lassitude devant les échecs répétés de leur parti (1832, 1834, 1839, 1851, 1871) pour compenser par le coup de force leur infériorité numérique : pour lui un effort soutenu vaut mieux dorénavant que le succès éphémère de la subversion. Il comprend la vertu du travail à long terme dont l'Angleterre semble être la défense et l'illustration. Cet effort doit commencer par la réconciliation nationale ; d'où son appel à un défilé unitaire pour célébrer le centenaire de la Révolution française « sans souvenirs de haine et sans rivalité de drapeau » (*O.C.*, t. 3, 750), son insistance à montrer que Paris est le fils généreux et claivoyant et non le frère ennemi de la Province qui porta Louis Napoléon Bonaparte au pouvoir et écrasa la Commune (*O.C.*, t. 3, 800) ; de là aussi, son plaisir de constater que les sergents de ville brutaux cèdent la place à de jeunes policiers aussi affables que leurs collègues londoniens, que l'armée se fait discrète dans les rues de Paris à l'instar de celle de la capitale anglaise (*O.C.*, t. 3, 802). Mais ce consensus doit reposer sur la justice sociale. A propos de la répression de la grève de Montceau (1882), il rappelle qu'en Angleterre on préfère une enquête à un envoi des troupes, que les ouvriers sont armés légalement contre les patrons, que l'avocat de la défense est maître du terrain au pays de l'*habeas corpus* (*O.C.*, t. 3, 897, 898). Mais une fois réalisée la société plus juste qu'il appelle de ses vœux, qu'advient-il des déclassés, des Gavroches ? Il remarque avec tristesse que si le progrès écrase les inégalités sociales, il entraîne la disparition de ces êtres en marge. Toutefois, il préfère la rue de Londres avec ses égouts, son système de ramassage d'ordures ménagères à la puanteur des fourgons parisiens et au pittoresque des « biffins » (*R.L.*, 57 ; *O.C.*, T. 3, 906, 961).

Enfin il se réjouit à l'idée que : « Paris n'a pas mis un siècle à se débarrasser du romantisme révolutionnaire – pour devenir *pratique*, avec ses airs d'insoumis [...], autant que l'Anglais muet et morne » (*O.C.*, t. 3, 824). Il reste cependant encore à apprendre de l'Angleterre ; c'est ainsi que, à propos de la manière de combattre les incendies à Paris il note, après avoir décrié les inefficacités de la furia française : « Il ne s'agit pas de désarmer par découragement et parce qu'on ne se sent pas protégé par les gouvernants. Qu'on se ligue et qu'on s'associe ! qu'on fasse campagne avec méthode et acharnement ! » *O.C.*, t. 3, 1039). Comment ne pas voir dans cette apologie du sens pratique et surtout dans la défiance envers le pouvoir central, l'exemple de l'Angleterre opposé à l'impétuosité et à l'étatisme ? Vallès revient sans cesse sur ce qui lui semble la clé de la supériorité britannique : la liberté, dont une

des manifestations qui l'étonne le plus à Londres est le spectacle d'adultes réglant leur compte à coups de poings sans l'intervention de la police : « Si en France on pouvait apprendre à compter sur soi d'abord, et sur les gardiens de la paix ensuite, on puiserait dans le sang de quelques boxeurs malheureux, et on achèterait pour quelques coups de poing le mépris de la protection, et ce seraient les centralisateurs qui finiraient par avoir le poche-œil » (*O.C.*, t. 3, 939).

Aux yeux de Vallès, la décentralisation peut exister outre-Manche, parce que très tôt les jeunes sont encouragés à compter sur eux-mêmes. Si Vallès n'éprouve aucune sympathie pour le gamin londonien, il est surprenant de le voir séduit par l'éducation donnée dans les *public-schools*, réorganisées depuis 1840 par Thomas Arnold, le directeur de Rugby. Ces écoles privées forment les rejetons de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie à leur rôle dirigeants des classes « inférieures » de Grande Bretagne et des peuples de l'Empire britannique. L'accent est mis autant sur la formation du caractère (contrôle de soi, esprit d'initiative) et de l'intelligence que sur la pratique des sports. Ce programme plaît à Vallès pour deux raisons. D'abord l'élément autobiographique est évident : le garçon vêtu d'habits mal ajustés, limité dans ses mouvements qu'il décrit dans *L'Enfant* aurait aimé être un de ces « moutards élevés sans entraves, depuis le berceau, où nul n'est emmailloté, jusqu'au *school-room*, où l'on reste si peu, qui a toujours la porte ou la fenêtre ouverte pour laisser s'envoler sa jeunesse. Ils sont gracieux d'allure, francs de geste, ouverts, hardis – la liberté les fait ainsi ! » (*R.L.*, 103). Ensuite, il joint sa voix au concert de celles qui préconisent une autre politique de la jeunesse : la baisse de la natalité française inquiète au moment où l'Allemagne et l'Angleterre doublent leur population tous les cinquante ans ; la faible constitution des recrues révélée par le service militaire obligatoire empêche toute idée sérieuse de revanche contre l'Allemagne. L'esprit d'initiative aussi apparaît indispensable si la France veut garder sa place sur le plan commercial, industriel et colonial. Dans le dernier quart du siècle, c'est l'Angleterre qui sert à soulever ce problème.

En premier lieu, de nombreux auteurs dénoncent le droit de succession français avec la part d'héritage assurée à chaque enfant qui encourage, d'une part la restriction des naissances, d'autre part le caractère timoré des jeunes Français qui préfèrent attendre le legs paternel à s'expatrier ou à chercher une carrière aventureuse. On oppose la liberté testamentaire anglaise qui favorise l'aîné, obligeant les cadets à émigrer ou à se débrouiller seuls. En deuxième lieu, on accuse l'éducation des jeunes Français : ils sont dorlotés par leur mère puis brimés dans les lycées - casernes, où, par ailleurs l'instruction uniquement littéraire ne développe pas leur conscience du monde moderne. On prône le système anglais d'éducation virile dans la famille et sportive à l'école⁴.

Nul doute que Vallès n'approuve l'introduction des sports anglais en

France (le *rugby* par exemple, dans les années 80). Lors de la promulgation des lois sur l'instruction primaire, obligatoire et laïque, contemporaine de toute une législation semblable en Grande-Bretagne (Forster's Act de 1870), Vallès se fait le champion du changement de l'Instruction publique selon la ligne britannique dans son *Cri du Peuple*⁵.

Le mythe du « gamin » ne débouche pas sur un avenir digne des enfants et surtout de celui que désire pour eux la nouvelle République. Elle recherche un modèle de développement anglo-saxon pour répondre aux défis économique et politique du moment. Vallès approuve le nouvel esprit entreprenant, ouvert sur le monde, qu'il surprend dans les conversations des « bourgeois nouveaux » lors d'une promenade sur le boulevard des Capucines, haut lieu de la révolution de 1848 : « – Je suis nommé ingénieur en second à Suez... Moi à Panama... Je pars pour Dreyfus, aux îles de guano... Je vais à New-York, chez Edison.

Et ceux-là sont des jeunes que je reconnais pour des fils de cette vieille bourgeoisie parisienne qui attendait qu'on vînt à elle et qui, maintenant, « égaille » les siens par tous les chemins. » (*O.C.*, T. 3, 745-746).

L'évolution de Vallès participe donc d'un moment décisif de l'évolution des républicains. Assurés du pouvoir depuis 1879, ils s'efforcent de consolider leur position en travaillant à la réconciliation des Français par le biais d'un consensus obtenu par l'école primaire, ainsi que de promouvoir l'émergence d'une société moderne qui intériorise le modèle anglo-saxon. « Comme les protestants anglais, les laïcs français mettent d'abord l'accent sur la séparation totale entre l'homme et Dieu, ce qui laisse la créature humaine maîtresse de son destin et créatrice de son propre bonheur. Le travail devient essentiel de même que la richesse [...] Les Gambetta, les Jules Ferry et même les Jaurès veulent créer une société d'abondance pour l'homme moderne, une société industrialisée. »⁶.

Ce modèle de société où les priorités sont mises sur le corps, le travail et l'argent, où pauvreté devient vice, consacre bel et bien la mort de Gavroche. Tandis que l'imagerie populaire affadit le « gamin » en « poulbot », les enfants perdus de l'anarchisme fin de siècle gardent le sens de la bravade de Gavroche mais n'ont plus sa gentillesse ni sa gouaille. En tout cas ils ne tirent plus leur inspiration de l'Angleterre.

Richard THOLONIAT

Le Mans.

1. Les articles réunis sous le titre « Le Tableau de Paris » et sa correspondance sont recueillis dans : J. Vallès, *Œuvres Complètes*, 4 t., ed. Club Diderot, 1969-1970, t. 3 et 4 désormais abrégé O.C., t. 3/4.

De même, R.L. : J. Vallès, *La Rue à Londres*, E.F.R., 1951 ; O. : J. Vallès, *Œuvres*, Pléiade, 1975, t. 1 ; la plupart des articles inédits cités devraient être recueillis bientôt dans le tome 2.

2. Pour le mythe de Paris chez :

- Hugo : cf. Citron P., *La Poésie de Paris dans la Littérature Française de Rousseau à Baudelaire*, 2 t., éd. de Minuit, t. 2, ch. 24.

- Vallès : cf. Bancquart M.C., « Le Mythe de Paris dans l'Œuvre de J. Vallès », *Les Ecrivains Français devant la guerre de 1870 et la Commune* (n° spécial de la R.H.L.F., A. Colin, 1972.

- Pour le « gamin » chez :

Hugo, cf. Citron P., *op. cit.*, t. 2, pp. 302-307.

Vallès, cf. Bellet R., *Jules Vallès Journaliste, 1857-1885*, Editeurs Français Réunis, 1977, p. 255-256.

3. Bédarida F. *La société anglaise (1850-1975)*, Arthaud, 1976, p. 91. (voir aussi « L'Angleterre réfractaire aux révolutions », pp. 95-101) ; « Le socialisme anglais des origines à 1945 », *Histoire Générale du Socialisme*, P.U.F., 3 vol., 192-1976, vol. 2, p. 348. ; voir aussi Zeldin T., *Histoire des passions françaises*, 5 t., éd. Recherches, 1979, t. 4, ch. XVIII, « Le solidarisme », pp. 342-353.

4. Parmi les plus influents : Taine H., *Notes sur l'Angleterre* (1872) ; France H., *Nuits de Londres* (1883) ; Delbos L., *Les Deux Rivaies, l'Angleterre et la France* (1890) ; Demolins E, *A quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons* (1897).

5. Cf. aussi *La France*, 4 août 1882, « Les Lycées ». Vallès fut commissaire à l'Instruction sous la Commune.

6. Barblan André, *L'Image de l'Anglais en France pendant les querelles coloniales (1882-1904)*, Berne & Francfort, H. & P. Lang, 1974, p. 217.

Vallès raconté par Séverine.

« Vallès – ah ! lui, Vallès – est carrément laid. Un bout de nez retroussé comme d'un coup de poing, les pommettes saillantes, la mâchoire en avant, le teint couleur de brique. Là-dessus et là-dessous toute une végétation poivre et sel : la crinière qui se hérissé, la moustache qui se crispe, la barbe qui se tord.

Pour le reste, mastoc, court, trapu, avec une pointe de bedaine et des épaules en porte-manteau. L'allure grogonne d'un vieux lion de baraque, que la galerie embête et que cela gêne d'être regardé.

Dans la marche, pesante et cadencée, le roulis du gabier et le dandinement du porteur d'eau, Jean Fouchtra, un compatriote.

La main dit tout – comme chez Desbarolles.

Elle est petite (un hasard !), mais populot en diable, avec ses grosses phalanges et ses doigts spatulés. Et si le poil n'est pas dedans, il est dessus, vrai ! Mais elle a de la race, tout comme une autre, à sa façon. Cette main-là n'était point bâtie pour empapilloter des confiseries académiques ou enguirlander des mirlitons de jeux floraux, elle était bien faite pour ce qu'elle a fait : défendre les pauvres pattes calleuses, meurtries, saignantes, qui, dans sa lignée d'aïeux en sarrau et en blouse, ont manié péniblement la herse ou le rabot. Puis, au moment du coup de chien, prendre le chassepot et y aller de son durillon, elle aussi !

Pas beau, ai-je dit ? Non, mieux !

Un grand front modelé puissamment, des prunelles étincelantes, noires comme des billes de jais qu'aurait lustrées la pluie. Puis de la franchise plein les yeux, de la bonté plein la lèvre, de la conviction plein le geste et la voix.

Celui-là est un matois peut-être – ce n'est pas pour rien que ses paysans d'ancêtres ont topé pour du bétail ou du blé dans les cabarets de village – mais sûrement ce n'est point un cauteleux, ni un habile. Même, il ne doit ce qu'il a de talent et ce qu'il a eu de succès qu'à sa passion de la vérité ».

Ainsi débutait en journalisme, dans le *Cri du Peuple* du 16 février 1884, une « Parisienne » qui signait pour la première fois « Séverine ». La même, 39 ans plus tard, le 16 février 1923, rappelait, dans l'*Ere nouvelle*, le goût de Vallès pour la liberté et la justice, et concluait :

« Il avait accepté, dans un accès de gaieté sonore, le jugement de Zola que j'ai cité, en épigraphe au présent article. Au cours d'un éloge enthousiaste de *L'Enfant*, le chef du naturalisme avait écrit de l'auteur : "En

politique, il ne sera jamais que dans la musique". Cette phrase ravissait l'intéressé par sa justesse et sa fantaisie. Auparavant que Jaurès eût prononcé sa phrase fameuse, il agréait à Vallès d'être la nouvelle chanson dont s'éveille la misère humaine – et de n'être que cela ! Au fond, il avait un secret penchant pour l'anarchie. Et lorsque lui parvenaient les échos de certaines désapprobations entre cuir et chair, il disait, secouant sa crinière blanche avec allégresse, les yeux luisant d'ironie :

– Tout ça n'empêche pas, petite, que j'aurai un bel enterrement !

Il l'a eu, et davantage magnifique qu'il ne l'eût jamais supposé. Aux irréguliers s'étaient joints, innombrables, les insoumis, les réfractaires, les en-marge, les hors-rang, les en-dehors, les partisans-nés de la "liberté sans rivages" ! ».

La jeune disciple timide était devenue une vieille dame célèbre, une journaliste prolifique : jusqu'à la fin de sa vie, elle se considéra comme « la fille à Vingtras », « l'héritière de Vallès » (l'article précédemment cité s'intitule « Mon maître, l'Insoumis »), et la garante de sa mémoire. Fidélité de toute une existence à celui qu'elle appelle souvent son « père », à travers toutes les tempêtes politiques qui, de 1885 à 1929, ont agité la presse française. Séverine a raconté Vallès : certes, le Vallès du retour d'exil et des dernières batailles, de la résurrection du *Cri du Peuple* au jour où l'emmenèrent en terre tous les pauvres qu'il avait défendus. Mais elle l'a également présenté, révélé, défendu, chaque fois que quelque plumitif plus ou moins connu attaquait son œuvre de romancier... car elle se sentait responsable de sa réputation posthume. Et si, en 1918, elle publie un article intitulé « Si Vallès était là », dans lequel la censure se donna le ridicule de passer au blanc vingt lignes de citation de *L'Insurgé*, c'est bien que pour elle Vallès, par-delà sa mort, était encore le maître à penser et à protester. Plus que pour l'anecdote, ce que Séverine rapporte de Vallès mérite d'être lu comme un portrait du disciple dans le portrait du maître...

« Ne sont vraiment forts, allez, que ceux qui rappellent ou enseignent quelque chose, qui sèment dans les âmes la haine d'une injustice ou l'amour d'une vérité ».

(*Le Cri du Peuple*, 19 février 1884)

Séverine avait connu Vallès à Bruxelles en 1880. Sur les circonstances de leur rencontre, rien n'est dit, pas plus que sur la première impression que fit le Réfractaire sur la jeune femme en situation personnelle « irrégulière ». Mais le premier souvenir que Séverine a gardé de Vallès est celui d'un homme moqueur, irrespectueux des valeurs établies :

« Suivant le premier mot que j'entendis prononcer à Vallès, aux galeries Saint-Hubert de Bruxelles, alors que par l'entrée de la rue d'Arenberg s'engouffrait en rafales, sous le plafond vitré, un forcené tumulte de trombones et de cymbales :

– Ce sont des saltimbanques... ou l'enterrement d'un ministre ! »

(*L'Eclair*, 28 août 1902)

Cet irrespect envers les autorités, ce goût inconoclaste des idoles chahutéés, des idées reçues malmenées, s'accompagnait d'un sens aigu de la relativité :

« Toute ma vie, je l'ai passée à l'avant-garde, hué, honni, menacé, condamné pour l'audace de mes "paradoxes". Ces paradoxes-là, que je jetais en l'air, sont retombés à terre, y ont germé... C'est la moisson de demain ! Mes "folies" seront les idées courantes de votre temps... Et je ne serai plus qu'un vieux pompier, un bourgeois, quoi ! »

(*Gil Blas*, 26 septembre 1890)

Sur les grands refus de Vallès (refus de l'autorité parentale ou professorale, de la fausse respectabilité...), Séverine est peu loquace. Sans doute lui était-il bien difficile de faire passer, dans la presse bien-pensante qui l'hébergea après son départ du *Cri du Peuple*, les invectives à la dynamite du vieil Enfant. Le seul refus qu'elle mentionne, à plusieurs reprises, c'est le refus du sectarisme. Tous les groupes d'opposition y ont eu droit, à un moment ou à l'autre de l'actualité politique, au gré des actualisations et des analogies. Ainsi, dans le *Gaulois* mondain, catholique et monarchiste, à l'époque des premières manifestations de l'anticléricalisme radical, Séverine décrit-elle Vallès malade, à Mortefontaine, se liant d'amitié avec un abbé et discutant gentiment avec des séminaristes.

« Il me disait, lui qui avait le respect de la foi des autres et une pointe de malice vis-à-vis de la sienne : – Notre République, ma chère enfant ?... Eh bien, c'est une Sainte Vierge qui a mal tourné !... »

(*Le Gaulois*, 10 septembre 1888)

Ainsi, contre Guesde d'abord, contre les communistes plus tard, Séverine rappelle-t-elle les invectives narquoises contre les « constipés de la Sociale » :

« Comme Vallès leur jetait au nez les éclats de sa grosse joie, comme il les trouvait grotesques, ceux qu'il appelait – le mot est un peu cru, mais c'est une citation – les constipés de la Sociale ; et quels pas de bourrée il esquissait sous la lune, dans les rues désertes, en fuyant leurs solennelles assises ! (...) Pauvre patron ! Chaque fois que les vivants me semblent trop bêtes – dans le camp où je ne veux pas vivre, mais près duquel il m'a plu de planter ma tente isolée, asile pour les errants, cantine pour les fourbus, ambulance pour les blessés – je me retourne vers ce mort vaillant, afin de reprendre en lui foi et courage !

Gaîté aussi ! / ... / C'est lui qui m'a légué ses gestes traditionnels d'irrespect ; le j'menfichisme absolu de tout ce qui n'est pas la conscience, – et des joies d'ironie incommensurables devant certains "états d'âmes" ».

(*L'Eclair*, 20 août 1892)

Et, dans *L'Ere nouvelle* du 16 février 1923, dans un article intitulé « Mon maître, l'Insoumis », quelques semaines après que Séverine ait été radiée du Parti Communiste :

« L'irréductible indépendant refuse de se laisser atteler, certain qu'il est de ruer dans les brancards dès le premier claquement de fouet...

D'ailleurs, lors de la première exclusive des manuels contre les intellectuels, ne devant plus être candidats que ceux qui travailleraient de leurs mains, il s'était déjà écrié : "Eh ! fouchtra ! qu'est-ce qu'on fait des frotteurs, alors ?"

Le public avait ri, mais les papes avaient froncé le nez. Il ne sympathisait que médiocrement avec la plupart ; eux l'exécraient cordialement. Son irrespect, son rire, la nature de son talent même, leur étaient suspects ; sa blague leur semblait blasphème ; déjà l'esprit critique était taxé d'hérésie.

Lui s'en fichait. Il s'appuyait, au-delà d'eux, sur la multitude ».

La révolte et les idées progressistes de Vallès étant tenues pour acquises par ses lecteurs, c'est sur son refus d'embrigadement qu'insistera sa disciple, soucieuse à son tour de n'être compromise dans aucun des cénacles de gauche alors qu'elle écrit dans la presse « bourgeoise ». Il est à noter que ces rappels de l'indépendance du maître fonctionnent comme des preuves que la disciple n'a, elle non plus, rien perdu de cette « indépendance de jugement » qui fait en partie sa célébrité. Il était également utile de faire voir, par-delà les étiquettes en -iste, un être humain, honnête et sensible, qui renvoyait dos à dos les sectaires de tous les partis. Vallès en devenait tout à fait acceptable pour un lecteur moyen...

Si acceptable que la vie quotidienne de ce « révolté célèbre » se pare des couleurs les plus attendrissantes :

« La salle à manger donnait sur la cour, sur l'horloge des ateliers Christophle. Les murs étaient tapissés de joyeuses images d'Epinal. Sur la nappe de toile à fleurettes, les grosses assiettes de vaisselle bretonne mettaient de la gaîté encore ; et sur le buffet, dans un vase de grès, une gerbe de fleurs sauvages, d'herbes odoriférantes, apportait l'arôme des prés et des bois ».

(*Le Journal*, 5 août 1901)

Dans cet intérieur, rappels d'une enfance rustique au moins dans ses nostalgies, un manteau de berger, de gros sabots et un joug à bœufs qu'il avait fait venir de Haute-Loire (*Echo de Paris*, 24 décembre 1897). Il ne reste des douleurs et des déceptions enfantines que des objets naïfs ; et, dans cet intérieur paisible de philosophe de village, la présence de la « chère enfant », secrétaire et gouvernante, disciple et cuisinière :

« Un beau jour, j'ai eu à soigner un être cher que la maladie minait sourdement et qui ne pouvait plus manger. J'ai commencé par surveiller la cuisine, mais il faut du génie pour réveiller un appétit éteint et l'on n'en pouvait guère demander à une servante de hasard.

Alors, j'ai pris des leçons d'une très vieille femme, qui avait été jadis au service de Monseigneur l'évêque de Reims – je suis très d'Eglise en fait de cuisine – et, dès le patron-minette, je travaillais sous ses ordres.

La cuisine le matin, la littérature le soir, c'est comme ça qu'on fait les bonnes maisons ! »

(*Gil Blas*, 7 février 1890)

Un climat studieux régnait dans cette Thébaïde, avec de temps à autre de saines rigolades, comme en témoigne cette anecdote :

« Un jour, j'étais assise, par terre, au quatrième étage du n° 10 de la rue de l'Ambigu, devenue peu après rue Taylor, et enfouie dans un monceau de paperasses. Je ne sais pas si vous avez remarqué combien cette situation est propice au rangement des papiers. Surtout quand ces papiers étaient ceux de Vallès ! La longue bohème involontaire, la vie nomade de l'exil, avaient fait, de ce qui en subsistait, un fouillis sans nom ! Fragments de livres, feuillets détachés de manuscrits, brouillons de lettres, autographes précieux, quittances d'antan, photos pâlies, pages d'illustrés – toute la lyre !

Sans bruit aucun, avec des mouvements de souris précautionneuse, je déplaçais ces vestiges un à un. Car le "patron" travaillait, hirsute et absorbé. Et tout à coup je m'arrêtai, sidérée. Mon "oh !" de surprise fit, dans le silence, le même choc qu'une pierre dans un calme étang.

Le terrible regard noir, la barbe blanche en bataille se tournèrent vers moi. Et le mot attendu tonitrua :

– Insupportable gosse !

Mais la réaction de l'étonnement s'opérait. J'étais lancée !

– Patron, mon patron, c'est-il possible que vous ayez jamais été comme ça !

Prestement, il saisit la feuille d'album, jaunie, froissée, que je lui tendais... et son rire, un rire comme devait être celui de Kléber, formidable, inextinguible, commença de faire vibrer les carreaux. Il ne s'arrêtait plus, il en pleurait !

– Je l'avais oublié... Ah ! que c'est drôle... Vous allez me rendre malade, l'enfant, avec cette histoire-là !... Prenez quatre épingles, et fichez-moi ça au mur, pour les jours noirs !... Faut-il être bête !

Il s'essuya les yeux, se rasséréna un peu et compléta sa pensée :

– ... Bête et cochon !

C'était, dans un album de Bertall sur les hommes de la Commune publié après les représailles, un portrait en pied de Vallès. Il portait un chapeau melon impeccable qui venait au moins de chez Pineau ; un gilet sensationnel de la coupe lancée par M. de Niewkerque ; un va-ne-te-gêne-donc-pas-dans-le-parc, autrement dit un veston très court, une culotte aussi collante que celle des Cent-Gardes, et des bottes à glands-oui, à glands et à revers ! – à la Souvaroff ! Ajoutez-y un amour de petit stick, tel que les affectionnaient les cocodès... et un portefeuille, un grand portefeuille, pour indiquer bien l'importance du personnage et l'étendue de sa scélératresse ! »

(*Le Journal du Peuple*, 18 mai 1922)

Mais Vallès, après l'exil, ne se contenta pas d'une retraite paisible ; il reprit du service dans la presse, et se lança dans la résurrection de son

Cri du Peuple. Séverine a été le témoin direct de cette entreprise, puisque c'est elle qui mettait au propre les textes du « patron », dont la calligraphie faisait le désespoir des typos ! Elle évoque parfois cet aspect de la vie de Vallès, essentiellement pour montrer à quel point le « socialiste buveur de sang » était en réalité un brave homme : à un jeune journaliste qui lui soumettait un mauvais pastiche du *Père Duchesne*, il répondit, furieux :

« On n'a le droit d'être grossier qu'en faisant sentir qu'on peut ne l'être pas ! »

(*Gil Blas*, 26 avril 1889)

Quelques allusions également aux colères de Vallès contre le sectarisme de certains militants, lui qui voulait absolument que son *Cri* soit ouvert à tous les courants de l'extrême gauche. Par contre, certaines « gaffes » comme l'affaire Ballerich ont amené de sa part des réactions extrêmement nettes, comme Séverine s'en expliquera bien plus tard :

« *Le Cri du Peuple*, à ce moment-là, tombait ferme sur la police, et de façon d'autant plus directe que la plupart des dossiers, je puis le dire aujourd'hui que tous sont morts, nous venaient de la préfecture. Agents insoumis, suspendus, révoqués, ne laissaient rien ignorer de leurs collègues.

Sur la forme donnée à cette campagne, Vallès faisait des réserves, mais, quant au fond, il la jugeait de bonne guerre, et Paris s'en esclaffait. Cependant, on n'eût pas été étonné qu'un des attaqués se fâchât, et l'on se tenait sur ses gardes.

Ce fut alors qu'un soir, les frères Ballerich, l'un commissaire de police, l'autre officier de paix, tous deux représentants de la loi, firent irruption dans les bureaux du journal, 102, rue de Richelieu, enfonçant les portes, meurtrissant les employés, tirant à toute volée sur les rédacteurs – quels qu'ils fussent.

Ceux-ci se défendirent, bien entendu. Duc-Quercy fut blessé, Norbert Ballerich fut tué.

Alors, la première stupeur passée, on se demanda le pourquoi de l'assaut. Les Ballerich n'avaient pas été mis en cause dans ladite campagne : il était invraisemblable qu'ils eussent poussé la solidarité professionnelle jusqu'à s'instituer, spontanément, les champions de toute la police !

Je me vois encore, boulevard Saint-Michel, tandis qu'au journal on en faisait autant, fouillant, épluchant la collection sous les yeux de Vallès, brûlé de fièvre depuis la nouvelle, me stimulant de la voix :

– Là !... non, ici ?... A l'autre page !... Ce n'est pas possible : il doit y avoir quelque chose !

Nous ne trouvâmes point. Ce fut un confrère qui, ailleurs, dénicha, dans une chronique de Charton, trois lignes qui, à des indifférents, devaient sembler un paradoxe du plus mauvais goût, mais qui, aux intéressés, pouvaient paraître sacrilèges.

Je n'ai pas le texte sous les yeux, sans quoi je le donnerais. Et transcrire de mémoire risque encore d'aggraver. Je puis dire seulement – ça

suffit ! – que Charton imaginait le meurtre de Mme Ballerich par Gramahut comme une diversion à la campagne du *Cri* contre la police... quelque chose comme la légende des crimes de Troppmann organisés par l'Empire. Cela, c'était déjà inepte.

Mais Charton était un "humoriste". Et il y avait ajouté ce détail : les fils ne s'opposant pas à l'holocauste !

Je vois encore le poing de Vallès s'abattant sur le journal, j'entends encore sa voix éraillée par la phtisie et criant :

– L'imbécile ! La brute... Mais c'est abominable ce qu'il a écrit là !

Il voulait le dire, je voulais le dire, d'autre également. Nous nous heurtâmes aux résistances des doctrinaires. Il paraît que c'eût été "trahir la cause". Je n'ai jamais compris en quoi ».

(*L'Intransigeant*, 19 mars 1914)

Dans ce même article, Séverine dresse le tableau ému du vieux journaliste, malade, dirigeant de loin son journal par Séverine interposée :

« Jules Vallès, dont le nom figurait en tête du *Cri du Peuple* comme directeur, était encore vivant – mais si peu ! Sa lumineuse intelligence demeurait claire, sans un vacillement ; c'était le corps qui refusait le service, miné par les trop longs jeûnes du début, les privations de la jeunesse, usé par les émotions de l'âge mûr, l'exil... Hors d'état de sortir, alité presque constamment, il n'était plus que l'ombre de soi-même, un fantôme anguleux qu'animait seul le feu du regard. (...).

Qu'aurait-il "dirigé" en ces conditions ? La secrétaire de la rédaction venait quotidiennement "aux ordres" – et ne les suivait pas, agissant à sa guise, quitte à essuyer une bourrasque le lendemain ! On n'est un chef que sur place.

Mais cette inaction physique n'empêchait pas le malade de rester passionnément attaché aux choses de l'esprit, aux questions de métier ».

(Ibid)

Vallès avait aussi retrouvé le Boulevard, les cafés où se retrouvaient les journalistes et les chroniqueurs, ce qui a permis à Aurélien Scholl de faire ce joli croquis :

« Séverine, je ne l'ai pas vue toute petite, mais je l'ai vue pas tout à fait grande encore. Elle avait adopté Vallès, elle lui faisait une compagne qui était à la fois une sœur, une fille et une garde-malade ».

(*L'Echo de Paris*, 21 décembre 1894)

Assemblées tumultueuses, toujours prêtes à partir en guerre pour défendre un « honneur corporatif » dont Vallès faisait des gorges chaudes : Octave Mirbeau ayant, en 1881, attaqué féroce un comédien, le comédien, tous les cafés d'artistes entrèrent en ébullition et demandèrent à Vallès son arbitrage ; « l'individualiste par excellence » se contenta, à la manière socratique, de poser une question :

« – Mes enfants, oui ou non, êtes-vous sûrs d'être TOUS des rosiers-

res ? ». Séverine, dans le romantisme de sa jeunesse, aurait quand même aimé voir Vallès prendre la défense de ces pauvres acteurs honnis par les bourgeois ; elle s'attira cette réplique :

« – Et les tondeurs de chiens ? Et les rempailleurs de chaises ? Et les marchands de marrons, s'pèce d'aristo ? », et il insistait :

« – Un honneur de métier ? Un honneur cor-po-ra-tif ? Un machin d'ensemble, où chacun fait sa partie, comme dans les orphéons ? Et réservé aux professions libérales, pas vrai ? Est-ce que les pousseurs de charrues, ou les manieurs d'outils, ont un honneur cor-po-ra-tif ? Un casier judiciaire vierge quant au droit commun, voilà tout ce que les associations peuvent exiger. Le reste, c'est la porte ouverte à l'arbitraire... c'est de la politique ! »

(*Paris-Soir*, 20 janvier 1924)

Bonne leçon de déontologie dont sa disciple saura se souvenir à l'occasion !

Une autre scène de café, dont Séverine donna d'abord une version « triste » dans le *Cri du Peuple* du 25 avril 1888, puis une version nettement plus drôle dans *L'Ere Nouvelle* du 9 avril 1925 (il est vrai qu'à 70 ans, elle était moins impressionnée par les manifs d'étudiants, fussent-ils d'*Action Française*, qu'à 33 ans !) :

« Le soir du réveillon (de 1883), la rédaction du *Cri du peuple*, Vallès en tête, a été souper bien modestement chez Boulant. On a voulu donner au patron, déjà marqué par la maladie, une impression de joie et de jeunesse, à deux pas de la pension Laveur, dont il fut jadis l'habitué – aux jours fastes !

Mais les temps sont changés... Très éméchés et très réactionnaires, les voisins outrent, exprès, le débraillé des attitudes et la truculence des propos.

Nos Enjolras sont atterrés. [Version 1888 : “Un grondement court autour de la table mais Vallès s'est levé, les larmes aux yeux.

– Non, partons. Nous avons une femme à défendre, et nous sommes quinze contre cinq cents. Puis, il vaut mieux que l'on croie que les étudiants sont encore républicains...”]. Il en résulte, le surlendemain, des articles cinglants, mérités par les voyous en cause, mais qui ont le tort de paraître s'en prendre à la collectivité.

Rumeurs sur la rive gauche. Conciliabules. Il est entendu que, le soir, on ira démolir le journal socialiste.

Et le soir, en effet, la rue du Croissant (le *Cri* perchait à l'hôtel Colbert) fourmille d'étudiants. Vallès est colossalement embêté. Il a décliné avec une courtoisie plutôt rude les offres protectrices d'un officier de paix, chamarré d'argent, qui s'en va, lui aussi, fort ennuyé.

Arrive le metteur en pages, tout glorieux. Il a fait masser sur le palier le plus lourd de son matériel : les pesants cadres qui, en dégringolant, feront de la “casse”, c'est le mot, fracasseront bras et jambes.

Cette fois, Vallès entre en fureur.

– La police, tout à l’heure, un carnage, maintenant ! Vous n’êtes pas fous ! Enlevez-moi ça tout de suite ! Pas de violences !

Un temps ; puis, une malice aux yeux :

– De l’encre d’imprimerie, oui ! A seaux, tant que vous voudrez ! Ramassez tout ce qu’il y a de disponible ici et en face.

Un parlementaire se présente. Il demande la réception de “délégués de la jeunesse des Ecoles”.

– Soit ! Huit, pas plus ! répond le patron dont l’ennui se teinte maintenant de goguenardise, et qui siège, entouré de ses collaborateurs, dans la grande salle de la rédaction.

Attente. Le boucan, dehors, fait place au silence. Puis, bruit de pas dans l’escalier. Entrée solennelle. Les plénipotentiaires sont menés par un nommé Sambuco, Roumain ou Tchéco-Slovaque, renommé au Quartier pour la somptuosité et l’éclat de sa mise, sa zoophilie et son type balkanique. Seulement, comme son accent enlèverait peut-être de l’autorité aux revendications de ses mandants, c’est un camarade moins flamboyant, mais sans doute natif des bords de la Seine, qui est chargé de les formuler.

On discute.

Soudain, du gilet multicolore de Sambuco quelque chose jaillit, bondit, cabriole sur la table... Un singe !

Et Vallès, debout, le doigt levé, sur le ton du reproche :

– J’avais dis huit, Messieurs !

C’est fini, la glace est rompue. Le rire qui nous secoue descend l’escalier par échelons, gagne la foule. On rédige une note cordiale, et toute cette jeunesse s’en va en chantant ».

Nettement plus pessimiste, la version de 1888 se termine ainsi :

« Pour représenter la “jeunesse française”, il est venu tout à l’heure un Grec, un Nègre et un Valaque. On leur a dit d’aller voir où en était la question d’Orient.

/.../ En bas, les clameurs ont redoublé, la lourde porte oscille dans ses gonds sous la poussée de la foule, et les sergots bienveillants regardent, les bras croisés, les petits des bourgeois se ruer à l’assaut du journal des faubourgs... »

Même dans les réunions électorales, Vallès restait un « blagueur » : avant les élections où Tony Révillon, un ami de Vallès s’était présenté contre Gambetta avec l’ancien programme de ce dernier, le programme de 1869, Vallès avait accepté d’emmener Séverine à une réunion électorale.

« Comme les femmes étaient exclues, j’entrais en fraude. On m’asseyait au comptoir, près de la femme du mastroquet : j’avais l’air d’être de la famille.

Ce qui s’énonçait parfois d’énormités ! Si enthousiaste, si neuve que je fusse, j’en avais, par instants, la notion inquiète... et le sourire que je voyais, de loin, sinuer sous la moustache de Vallès, n’était pas pour me rassurer.

Il est vrai qu'à la sortie, quand je lui faisais part de mes incertitudes (lesquelles m'apparaissaient presque des sacrilèges !) il répondait invariablement, un roulis de gaité aux épaules :

– Pour sûr, l'enfant, qu'on a dit quelques bêtises ! Mais, la consolation, c'est qu'ils en disent encore bien plus, de l'autre côté !

Il riait. Tony aussi, quoique encore tout vibrant de la belle éloquence qui l'avait fait acclamer. Et comme il était réellement l'idole de la foule, c'est à Vallès qu'on s'en prenait. Les vieilles barbes du comité, en matière électorale, ne le jugeaient pas sérieux.

Il ne l'était pas.

Je me souviens encore, après que le parti gambettiste avait fait afficher sur tous les murs de l'arrondissement l'accusation, contre le concurrent, d'avoir fait violence à une mineure, fille de voisins de campagne, je me souviens encore de la réunion improvisée, pour "laver le citoyen Tony Révillon" de cette calomnie.

Lui, perdant un peu le sang-froid dans cette atmosphère surchauffée, croyait à la nécessité de répondre, de se disculper. Vallès était d'avis contraire, jugeant la chose simplement comique et indigne d'être discutée.

Les bonzes l'emportèrent : on siégea.

Révillon, emporté par la colère, frémissant, attesta les dieux, la République, le peuple et les Droits de l'Homme qu'il était innocent. Puis, comme aucun de ces témoins invoqués ne pouvait répondre, il en appela à des témoignages plus immédiats.

Et, se tournant vers Vallès, assis au bureau, les mains et le menton appuyés sur sa canne :

– Enfin, toi, mon vieux compagnon d'armes, tu peux déposer de ma délicatesse. Car sais-tu de quoi l'on m'accuse, le sais-tu, Jules ? ... On m'accuse d'avoir violé une jeune fille de seize ans !

Dans le grand silence interrogateur, une voix, celle de Vallès, s'éleva. Il disait :

– Veinard ! »

(*L'Echo de Paris*, 13 mai 1898)

Le ton bon enfant change lorsque Séverine évoque la maladie et la mort de Vallès. Plus de bons mots, de rires destructeurs, de bonté bourrue : le maître devient le malade, la disciple le prend en charge, le porte dans ses bras jusqu'à la fin. Le 14 février 1885, au 77 du boulevard Saint-Michel, « le pauvre homme a achevé sa longue agonie, si décharné par le mal que je pouvais le soulever toute seule, étendu sur mes bras comme un enfant. C'est là que ce grand esprit s'est éteint, lucide jusqu'à la dernière heure, à peine enfiévré par l'approche de la fin... » (*Journal du peuple*, 20 février 1919). Séverine l'avait soigné, veillé et consolé pendant les derniers mois de souffrance, avec une sollicitude toute maternelle :

« Quand une maternité fidèle a paré pour ce terrible enfant à cheveux gris un nid tout capitonné de tendresse, la mort est venue qui l'a emporté ».

(*Le Cri du Peuple*, 3 août 1885)

L'image est reprise pour le premier anniversaire de sa mort :

« Ah ! vous ne savez pas, vous autres, tout ce qu'il était pour moi. C'était mon père... C'était mon enfant ! »

(Ibid, 15 février 1886)

Un enfant qu'elle nourrissait, au prix d'un difficile apprentissage de maîtresse de maison, elle qui n'avait appris que le piano !

« Et cette joie, cette joie intense, presque physique, qui vous coule dans la poitrine comme un baume, à voir le malade ne pas repousser l'assiette, regarder, flairer, goûter – et manger enfin, avec un bon regard de reconnaissance et un pâle sourire qui, comme un soleil d'hiver, vous emplit l'âme de rayons ! »

(*Gil Blas*, 7 février 1890)

Un vieil enfant de 53 ans, et, à la place de la terrible mère Vingtras, une jeune femme de 30 ans au visage à la Renoir, même si elle s'habillait en « quakeresse » pour rendre plus évidente sa toute neuve foi socialiste... Le couple fit jaser sans doute, peut faire rêver certainement, par les termes même de l'article-anniversaire :

« Ceux qui chuchotaient en nous voyant passer, ceux que cela faisait sourire de voir mes vingt-cinq printemps si près toujours de ses cinquante automnes, ceux-là ne savent pas combien leurs ironies ou leurs sous-entendus pesaient peu devant ma suprême indifférence, ni surtout devant les joies profondes du rôle que j'avais accepté près de lui.

Il est facile de railler Antigone, alors qu'Antigone n'est pas la fille d'Œdipe, alors surtout que les yeux d'Œdipe ont gardé leur jeunesse sous son casque de cheveux blancs ! »

(*Le Cri du Peuple*, 15 février 1886)

On peut alors voir dans Séverine, selon ce qu'elle-même en dit, l'« enfant » que Vallès, dans son refus de la famille et de l'ordre moral, n'eut jamais la joie d'élever ; la petite morte de Londres enfin revenue ; – mais aussi la mère, belle, douce, jeune, la mère qu'ont tous les autres enfants, les enfants heureux.

Vallès mourut paisible :

« Je me rappelle, près d'un autre lit où reposait, le visage enfin calme parmi ses cheveux blancs, un autre mort bien cher, je me rappelle un petit oiseau qui gazouilla toute la nuit de la funèbre veillée, saluant dans la lueur des cierges l'aube de la délivrance, et voulant chanter une dernière fois pour ces oreilles closes, pour ces yeux éteints, dont il avait si longtemps charmé l'ouïe, égayé le regard... ».

(*Gil Blas*, 8 mars 1889)

Mort presque rustique d'un sage, dans l'affection des siens, et la nature, dans ce qu'elle a de plus humble, enfin redonnée à l'errant famélique des rues de Londres et de Paris.

Autant le trépas fut humble, autant les funérailles furent grandioses.

Evoquées, décrites, invoquées à maintes reprises dans les articles ultérieurs de Séverine, elles apparaissent comme la consécration de Vallès par les pauvres, en même temps que la consécration de son œuvre par la réalité. Le peuple est venu, de lui-même, saluer le « candidat des pauvres », la multitude s'est agglutinée selon de mystérieuses rumeurs, et le Pauvre anonyme, le Proscrit et l'Abandonné pleurent autour du gisant comme autant de figures allégoriques.

« C'est vers une heure du tantôt qu'il avait expiré et le reportage, alors bien moins développé qu'aujourd'hui, n'avait pas été avisé à temps pour les feuilles du soir.

Cependant, vers six heures, on sonna. C'étaient deux ouvriers plombiers, en cotte bleue, leur boîte d'outils au dos, qui venaient pour « le » voir. Les nouvelles vont vite dans le monde de la mort. Ils travaillaient chez un marbrier du boulevard Montparnasse, quand, sur le chantier, on avait appris la chose... Alors voilà, ils avaient quitté une heure plus tôt pour venir, en passant lui dire adieu. Deux petites touffes d'immortelles tremblaient entre leurs gros doigts.

Ils furent introduits de suite auprès du lit funèbre. Ils regardèrent sans phrases, sans jérémiades, le masque puissant, léonin, ennobli par le trépas. Seulement, deux larmes montèrent aux yeux du plus âgé et tombèrent, lourdes comme plomb, sur le drap blanc – hommage plus magnifique que toutes les oraisons funèbres des lendemains !

Le plus jeune dit seulement : « Adieu, Vieux ! » et sa main rude effleura avec tendresse, avec respect, les mains que la longue souffrance avaient faites si blêmes et si décharnées.

Plus tard, dans la soirée, un autre se présenta, un Slave énigmatique qui avait donné jusqu'à son honneur à son parti, ayant "par ordre" de l'Organisation de combat, accepté d'être policier pour connaître les projets de l'autorité, aider à les déjouer, servir ses frères.

Il avait, une année environ auparavant, apporté de soi-même au défunt des documents très exacts, très intéressants. Celui-ci n'avait consenti à les accepter qu'entouré de ses amis, en séance solennelle, crainte de quelque traquenard. Et, le dossier remis, sans que le geste eût été aucunement rémunéré, on n'avait plus jamais entendu parler du nihiliste.

Averti si tôt, on ne sait comment, il survint, pénétra, en titubant d'émotion, dans la chambre mortuaire ; alla s'écrouler à genoux vers le chevet du lit. Et là, le front enfoui dans les couvertures, balbutiant, dans son langage, on ne sait quelle confession tragique, entrecoupée de sanglots, il demeura longtemps, longtemps...

Le lendemain, Paris était prévenu, les amis accoururent.

Mais le 16 février 1885, ceux qui veillaient le corps assistèrent à un inoubliable spectacle.

Cent mille hommes, dont la plupart étaient descendus des faubourgs, obstruaient le boulevard Saint-Michel. Et, sans entente, sans consignes, un défilé s'était organisé.

Le peuple ne voulait pas que son ami partît sans l'avoir revu une dernière fois. Les gens montaient par le grand escalier, entraient, traver-

saient le salon, dans lequel, adossée à l'entre-fenêtres, était la couchette funéraire, et redescendaient par le petit escalier. Aucun service l'ordre, aucune bousculade. En bas, par exemple, le passage des tramways, tant la foule était dense, avait dû être interrompu ».

(*L'Intransigeant*, 17 février 1910)

« Ils vinrent, passèrent, plus de dix mille en cette journée : bacheliers faméliques, collégiens en rupture de banc, réfractaires aux iniquités régnautes, les sans-gîte et les sans-souliers, les sans-emploi et les sans-espoir. Et des femmes aussi, en masse, artisanes, boutiquières, les unes apportant leurs deux sous de violettes, les autres tirant timidement des gerbes funéraires quelques brins d'immortelles rouges qu'elles emportaient comme des reliques. Ainsi défila devant le mort tout le bataillon sacré de la misère et de la révolte ».

(*Le Journal*, 19 août 1893)

Séverine est au centre de la scène, près du mort, consacrée son héritière à la face du peuple ; en effet, c'est pour avoir su répondre à la demande du pauvre abandonné qu'elle peut se dire l'héritière du maître :

« Sont encore présents à ma vue les haillons, les gestes et les pleurs de quelques-uns, symboles vivants de la détresse ; j'entends les sanglots, les cris, les adjurations, les appels à voix basse, comme pour réveiller doucement un endormi ; je sens l'étreinte désespérée d'un vieux pauvre, un débris humain, demi-nu sous ses loques, dans la saison glaciale, qui clama tout en larmes : "Et maintenant, qui nous défendra ?", à qui je répondis, du chevet mortuaire : « Moi ! » et qui me saisit la main, comme, dans le torrent on se rattache à une frêle branche ».

(*Gil Blas*, 25 juillet 1903)

Rappelée toutes les fois que Séverine doit prendre parti dans les querelles entre les tendances diverses du mouvement socialiste, toutes les fois que menace de se désagréger la grande unité mythique née de la Commune, c'est la scène des funérailles qui lui permet de justifier ses choix et ses refus ; par exemple, en pleine polémique avec Guesde, peu avant qu'elle n'abandonne le *Cri* :

« J'ai reçu du mort un lourd héritage, et j'ai accepté la mission de le faire respecter. Je préférerais voir ce journal disparaître que de voir sa fierté atteinte ou sa dignité amoindrie ».

(*Le Cri du Peuple*, 8 novembre 1886)

Ou bien, lorsque les étudiants nationalistes se manifesteront contre le peuple ou contre la gauche, c'est la scène de la couronne de fleurs que Séverine évoquera :

« Le convoi vient de quitter notre maison. Je marche derrière, comme un chien qui suit son maître jusqu'à la fin.

A travers mes larmes, j'ai vu qu'il y avait des couronnes, beaucoup de couronnes, une entre autres qui m'a profondément émue. Elle est pauvre

comme ceux qui l'ont apportée – un cerceau de violettes en coton teint ceclant un rond de carton blanc – mais elle vient de proscrits, de nobles gens qui ont dû quitter leur patrie parce qu'ils avaient défendu la nôtre.

Elle porte en exergue :

A JULES VALLES
LES SOCIALISTES ALLEMANDS

Des Allemands, oui ; mais des Allemands qui se sont élevés contre la guerre, qui ont combattu Bismarck de toute la vaillance de leur fraternité, qui ont protesté, en plein Reichstag, contre l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine !

La plupart de ceux qui sont là ont payé leur courage de mois de forteresse. Déroulède lui-même pourrait mettre sa main dans celle du porteur de cette couronne...

Une pierre vient d'écraser des fleurs à l'angle du corbillard, un caillou a rebondi contre le bois du cercueil, une poignée de boue s'est étalée sur le drap noir...

A l'arrière, des cris, des hurlements... Je me détourne et regarde.

Ce sont les étudiants qui viennent injurier le cadavre de Vallès et se ruier sur notre deuil désarmé. La mêlée est effroyable, la pauvre couronne des socialistes allemands portée au bout d'une hampe surgit et disparaît comme un front de noyé.

Les faubouriens ont perdu patience, et leurs rudes poings s'abattent sur les museaux blêmes des insulteurs de mort.

Ils aboient de loin, comme les chacals, mais ils se tiennent à distance. Les clameurs nous suivent tout le long du boulevard Saint-Germain, mais s'arrêtent au pont Henri IV – leur rage a peur de l'eau... »

(*Le Cri du Peuple*, 25 avril 1888)

Intimement liés, la lutte politique et le culte du mort se nourrissent l'un de l'autre, se justifient l'un par l'autre :

« Bien souvent, je trouve au cimetière un vieil artisan, un jeune étudiant, arrêté devant la tombe où j'ai fait graver sa phrase familière : "Ce qu'ils appellent mon talent n'est fait que de ma conviction". Ils songent un moment, saluent et passent. / ... / Tant qu'un enfant étouffera dans l'atmosphère du collège, tant qu'un bachelier, crevant de faim, clamera le néant des diplômes, tant qu'un insurgé, à bout de résignation, se dressera contre l'injustice sociale, *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*, la trilogie de *Vingtras* et aussi les *Réfractaires* demeureront les bréviaires dou loureux et ironiques de la rébellion.

Il a laissé une fille... Celle-là n'a fait, à son modèle, et selon l'engagement pris, qu'aimer les pauvres et les nobles révoltes – et payer en fleurs à cette tombe, pendant un quart de siècle, un peu de ce qu'elle doit au grand écrivain qui fut son guide, d'exemples et d'enseignements ».

(*L'Intransigeant*, 17 février 1910)

Les anecdotes rapportées par Séverine sur les dernières années de Vallès ne sont donc pas choisies au hasard ; elles ne visent presque jamais à

présenter un « Vallès intime », genre dont l'époque était friande. Bien au contraire, elles retracent presque toutes des scènes de la vie publique de Vallès, souvent déjà connues, et ne prétendent pas à l'originalité. Elles s'organisent autour d'une intention presque hagiographique : montrer que l'affreux communard sanguinaire et sacrilège était simple, bon et honnête. Intention polémique aussi : c'est parce qu'elle a vécu près de Vallès, qu'elle l'a fait sien, qu'elle a pris pour devise :

« Avec les pauvres toujours – malgré leurs erreurs, malgré leurs fautes, malgré leurs crimes ! »

(Le Cri du Peuple, 30 janvier 1887)

qu'elle peut s'avancer, femme socialiste, oiseau rare, bizarrerie de l'époque, dans la carrière d'une journaliste hébergée par la grande presse de la Troisième République.

Monique AUBERT

Lyon

VARIA ET CURIOSA

A PROPOS DE LA PIÈCE *LA COMMUNE DE PARIS*

Cent dix ans après

Création de la *La Commune de Paris*, grand drame historique de Jules Vallès, au Théâtre d'art de la Jeunesse chinoise.

Début novembre 1982, la Commission artistique du Théâtre de la Jeunesse chinoise décida de monter *La Commune de Paris* de Vallès, une pièce reléguée dans un dramatique purgatoire depuis cent dix ans. En effet, c'est en 1872, au lendemain de la chute de la Commune, que Vallès, soucieux d'écrire l'histoire des Titans parisiens, avait composé sa pièce en cinq actes et onze tableaux, qui évoque le destin tragique des insurgés contre l'ordre établi, des journées de Juin au Temps des cerises. La pièce achevée, l'auteur se faisait beaucoup d'illusions sur la possibilité de la porter à la scène. Le 6 janvier 1873, de Lausanne, il écrit à Hector Malot : « Je compte pouvoir être joué en France, un jour ! En attendant, je songe à être joué en Angleterre et dans les grandes villes d'Amérique. Il me semble qu'on sera curieux d'entendre ces scènes généreuses ou terribles, de voir s'écrouler, sous ces orages, les gouvernements et les citadelles ».

Pendant, les gouvernements, eux, ne se montrèrent guère généreux à son égard et les citadelles n'entendirent pas s'écrouler. Vallès était par trop optimiste. Malgré toutes ses tentatives, il ne parvint jamais à faire jouer sa pièce.

Cent ans passèrent !

En 1972, je découvris l'existence de ce drame vallésien en lisant *Philémon, Vieux de la Vieille*, dans lequel l'auteur, Lucien Descaves, atteste que Vallès avait fait une lecture devant un certain nombre d'anciens Communards à Neuchâtel, fin 1872. Je me mis alors à la recherche de cette pièce et trouvai le texte du IX^e tableau du IV^e acte de l'œuvre, publié dans le numéro de Juin-Juillet-Août 1968 de la revue *Europe*. Par cette même revue, j'appris que le livret avait déjà paru intégralement aux Editeurs Français Réunis, avec préface et notes, par les soins de Marie-Claire Bancquart et Lucien Scheler. Comme j'étais heu-

reux ! Je me procurai le livre et le copiai d'un bout à l'autre. Ceci, parce que j'avais toujours dit que je ferais porter à la scène une bonne pièce sur la Commune de Paris. J'en avais déjà monté une, favorablement accueillie par un public composé uniquement d'étudiants, mais qui était trop simpliste à mes yeux. J'avais, par ailleurs, lu *Les Jours de la Commune* de Brecht et *Le Printemps 71* d'Adamov. Mais je m'intéressai plutôt à l'œuvre de Vallès, parce que lui s'était battu sur les barricades de Mai et que seul il pouvait nous restituer de manière authentique « le vécu ».

A mon avis, ce qui rend la pièce de Vallès tout à fait digne d'intérêt, c'est la verve et le sens du tragique qui se déploient dans la peinture des scènes vécues, celles-ci surgissant dans toute leur fraîcheur. L'une d'elles m'a ému jusqu'aux larmes. C'est la scène qui se passe sur une barricade, au carrefour de la Croix-Rouge, le 22 mai 1871 :

« Bryas. – ... on n'en obtient pas ce que l'on pouvait en attendre ... ce n'est plus maintenant qu'une affaire de temps... Mais vous, Jeanne, une femme, une jeune-fille, ne devriez-vous pas nous quitter, rentrer chez vous, pendant que vous le pouvez encore ?... »

Jeanne (avec fermeté) – Jamais ! Plutôt mourir à vos côtés ... (avec tristesse). Le bonheur n'est point fait pour nous, Jacques... Mais il peut être encore doux, en faisant son devoir jusqu'au bout, de tomber le jour où le peuple est vaincu... »

A la lecture du drame de Vallès, l'idée me vint de le porter à la scène un jour... mais quand ? Ce n'était pas chose facile d'autant que Jules Vallès était devenu, pendant la Révolution culturelle, un auteur dont l'œuvre était quasiment mise à l'index en Chine, à cause d'une lettre de F. Engels à Bernstein, lettre qui devrait être, à mon avis, relativisée aujourd'hui, vu qu'elle a été écrite sous le coup de l'émotion de son auteur. Et puis, il s'agit là d'une épopée avec de grands mouvements de foule et des décors extrêmement divers, ce qui la rend presque injouable sur une scène de théâtre. Il fallait aussi tenir compte d'un autre obstacle non moins sérieux : ce spectacle si chargé en figurants coûterait des sommes considérables. Cela dit, quel metteur en scène aurait et le courage et le génie de le monter ?

J'ai dû attendre encore dix ans.

Entre temps, j'ai traduit *Montserrat* d'Emmanuel Roblès. La pièce fut montée, à Pékin, par le Théâtre d'art de la Jeunesse chinoise, sous la direction de M^{me} Chen Yong, l'un des meilleurs metteurs en scène de la génération montante en Chine. En mars 1980, de passage à Paris, elle demanda à me voir au siège de l'UNESCO où je travaillais comme fonctionnaire international. Alors, je profitai de cette occasion pour lui présenter *La Commune de Paris* de Vallès. Elle fut aussitôt intéressée, car elle caressait déjà l'espoir de monter une autre pièce sur le mouvement du 18 mars lorsqu'elle poursuivait ses études à l'Institut national de l'Art dramatique de Lounatcharski en U.R.S.S., de 1954 à 1959. Quelle coïncidence !

Encouragé par M^{me} Chen Yong, je traduisis la pièce de Vallès en chinois, d'un bout à l'autre : 220 000 caractères ! D'évidence, il était impossible de la jouer sous sa forme originale, laquelle aurait duré une douzaine d'heures. Deux ans plus tard, à mon retour en Chine, je conseillai de choisir un bon dramaturge pour en faire une adaptation. Et puis, finalement, M^{me} Chen Yong, M. Liu Zhongyuan, le metteur en scène adjoint et moi, nous nous attelâmes tous les trois à cette tâche. Nous terminâmes l'adaptation en deux semaines. Nous discutons ensemble le jour, j'écrivais la nuit.

Dans ce travail difficile, nous nous sommes tenus volontairement à un principe : être fidèle à l'œuvre originale. La pièce de Vallès est un document historique, un rare témoignage qui nous révèle la vraie nature d'un événement qui, par beaucoup, fut interprété à leur manière et surtout selon leurs besoins. Ç'aurait été une trahison d'adapter cette *Commune de Paris* en nous conformant aux exigences de certains théoriciens, chinois ou étrangers, lesquels présentent un mouvement essentiellement démocratique comme une « dictature complète du prolétariat », tout en reprochant aux Communards de n'avoir pas su ériger un des leurs au rang de chef. Or, la Commune a tout fait justement pour éviter toute dictature personnelle. Ses partisans ont été peut-être trop naïfs pour avoir négligé la concentration du pouvoir sur le plan militaire, face à une puissante armée versaillaise. Mais, en envisageant à la longue le problème de la Révolution, je crois que Varlin et ses compagnons de l'Internationale ont eu raison de se méfier du « Sauveur suprême ». La pièce de Vallès était initialement intitulée *Le Peuple de Paris*, ce qui résume bien la pensée entière de l'auteur : mettre en relief l'héroïsme des simples Communards montant à l'assaut du ciel. Au long des jours tragiques de la Commune, Vallès, un de ceux qui assumaient des responsabilités, mesura sa propre impuissance par rapport aux masses populaires dans le grand courant de l'Histoire et dit : « Ceux qui croient que les chefs mènent les insurrections sont de grands innocents. »

Ainsi ne voit-on pas, dans *La Commune de Paris*, de grands chefs, à l'exception du général ouvrier Emile Duval, qui s'est d'ailleurs battu sur le front comme un simple soldat. Il fallait donc respecter l'idée directrice de Vallès selon laquelle le peuple seul est maître de l'histoire ; d'où la nécessité de montrer les actions des masses de bas en haut, dans toute leur ampleur et avec profondeur. Tous nos efforts ont porté sur la mise en évidence de ce caractère essentiel de l'œuvre.

L'idée est toujours très importante aujourd'hui pour le mouvement socialiste dans son ensemble : comment édifier, sur le vieux monde battu, une société nouvelle qui instaure l'égalité dans la démocratie ? C'est là que nous avons précisément à faire comprendre à nos compatriotes la portée universelle du mouvement du 18 mars. Nous avons beaucoup insisté sur le fédéralisme et l'autogestion préconisés par les Communards de 71. Ils déclaraient : « Nous ne voulons plus exploités ni dominateurs. » Mais il ne fallait pas non plus que les mandataires du

peuple deviennent les nouveaux maîtres de la société, ce qu'exprime ainsi un proverbe chinois : « jeter à bas l'empereur pour monter sur son trône. »

Sur le plan technique, nous avons d'abord appliqué la formule dite « la clarté dans le désordre ». Cela, parce qu'il nous fallait montrer la Commune dans un grand mouvement de masse tout en insistant sur la complexité du phénomène. D'où le « désordre » comme nécessité historique. Et pourquoi la clarté ? Parce que nous devrions mettre cette pièce à la portée des Chinois dont l'état d'esprit est tellement différent des gens de l'Occident. Il fallait qu'ils en saisissent bien le sens. A cet effet, nous avons condensé plusieurs personnages et coupé beaucoup de passages, en raison de la trop longue durée du spectacle. J'avoue que ce fut là un travail très ardu. Il fallait garder l'intrigue pour emporter l'adhésion du public chinois, mais de telle manière qu'elle n'apparaisse pas plus importante que le mouvement populaire. La pièce de Vallès comporte cinq actes dont, seuls, les deux derniers traitent de la Commune (4^e acte : « La Commune » – 5^e acte : « La Réaction »). C'était trop long. Pour raccourcir, nous avons fait du premier acte le prologue de la pièce : la répression de juin 1848. Nous avons supprimé la plupart des scènes du deuxième et troisième actes, qui portaient sur la chute du second Empire, la guerre contre les Prussiens, etc. Cela pour arriver directement à la veille de la Commune.

En ce qui concerne ma traduction en chinois, j'ai respecté le texte de Vallès dans les parties conservées. Et je me suis efforcé de rester fidèle à l'œuvre en utilisant le plus possible la traduction littérale, surtout quand il s'agissait de scènes pleines d'action dans lesquelles de brèves répliques sont échangées rapidement sur les barricades. Mais, d'une façon générale, Vallès n'ayant pas prêté un langage simple au peuple, le dialogue s'en trouvait ralenti en de nombreux endroits. J'ai dû, au niveau du style, élaguer et alléger des tirades trop lourdes. Ce faisant, j'ai utilisé davantage de mots et expressions des Communards, tels que j'avais pu les saisir à travers différents ouvrages sur la Commune. J'ai évité, autant que possible, le vocabulaire politique de chez nous, afin que l'œuvre reste française.

M^{me} Chen Yong tenait à mettre en relief le rôle des enfants et des femmes de la Commune. Pour ce, nous avons créé, outre l'Ecureuil, gamin de Paris qui rappelle le Gravoche de Victor Hugo, plusieurs personnages dont la petite Louise qui ouvre la pièce en déposant une gerbe au pied du Mur des Fédérés et qui traverse tout le drame. C'est là le vivant symbole de nos propres sentiments à l'égard de la Commune, une cause qui dépasse les frontières. Et puis nous avons mis en pratique une autre formule : le lyrisme dans le tragique.

L'œuvre de Vallès étant réaliste, il fallait lui insuffler un souffle romantique, c'est-à-dire adopter une forme résolument lyrique, à travers laquelle tous les sentiments se trouvent exacerbés. Il est une certitude :

l'idéal reste éternel malgré la répression. C'est dans cet esprit que nous avons introduit dans la pièce *Le Temps des cerises*, la chanson de Jean-Baptiste Clément, dédiée à une ambulancière de la Commune. Cette belle chanson dont les couplets traversent la pièce a donné à celle-ci son titre actuel. Ensuite, dans les techniques scéniques, les décors – ceux-ci ont été réalisés par M. Xue Dianjié qui a fait ses études au conservatoire de Leipzig en 1958 – il se dégage aussi des significations symboliques. Ainsi le chemin tracé, de juin 48 à la Commune, pour marquer la continuité révolutionnaire. Les costumes ont été inspirés par *La Grande Histoire de la Commune* de Georges Soria, que j'avais ramenée de France. La musique, qui intervient presque tout au long de la représentation, est une adaptation de Liu Lin, professeur au Conservatoire central de Chine, à partir de plusieurs chansons de la Révolution française et de la Commune, à savoir : *Le Chant des ouvriers* de Pierre Dupont, *Chanson de Bonhomme* et *Quand viendra-t-elle ?* d'Eugène Pottier, *Vive la Commune* d'Eugène Chatelain et *La Semaine sanglante* de Jean-Baptiste Clément, ainsi que la *Carmagnole*.

La pièce a été représentée à Pékin à l'occasion du 112^e anniversaire de la Commune. Nous étions heureux d'avoir réalisé là le vieux rêve de Jules Vallès. De mars à mai 1983, le Théâtre d'art de la Jeunesse chinoise a donné une soixantaine de représentations dont plusieurs ont été transmises par Télé-Chine et diffusées par Radio Pékin. Ce magnifique spectacle a touché des millions et des millions de Chinois et suscité de nombreux échos dont certains nous parviennent encore aujourd'hui d'Europe Occidentale, d'Afrique du Nord et de l'île de la Réunion.

Comme beaucoup d'amis étrangers, M. Roland Leroy a vivement félicité les comédiens après avoir assisté au spectacle « Nous sommes frappés par le fait que vous avez choisi ce moment précieux de notre histoire et l'avez représenté avec autant de talent et de soin », a-t-il déclaré. « Vous avez non seulement représenté la Commune de Paris, mais aussi la vie française en détail. Ainsi nous avons passé un moment de grande émotion ». Un autre ami français, M. Emmanuel Roblès, qui occupe le fauteuil Vallès à l'Académie Goncourt, a écrit, le 5 mai 1983, dans le *Quotidien du Peuple*, le plus grand journal de Chine :

« Tous les acteurs sans exception ont contribué, par leur conviction, à exprimer et à communiquer cette ferveur. L'ensemble du spectacle, d'ailleurs si coloré et si vibrant, a contribué à prouver combien ce *Temps des cerises*, pour court qu'il ait été, avant la tragédie de « la Semaine sanglante », en ce triste mai de 1871, est un temps où, pour la première fois au monde, un peuple a vécu selon son cœur. »

Et si notre cher Jules Vallès revenait au monde pour voir, de ses propres yeux, ce qu'est devenue sa pièce aujourd'hui en Chine, dans un pays dont la population atteint un milliard d'hommes...

SHEN DALI
Pékin.

Emmanuel Roblès, de l'Académie Goncourt

Le Temps des cerises

Avant de parler de Jules Vallès et de sa pièce que l'on représente en ce moment à Pékin, je crois nécessaire de rappeler que tous les écrivains de l'école naturaliste, dans la seconde moitié du XIX^e siècle français, ont été obsédés par le théâtre, qu'il s'agisse, par exemple, de Zola, des frères Goncourt, d'Octave Mirbeau, de Lucien Descaves... Avant eux, Gustave Flaubert s'y était, lui aussi, essayé. C'est que le théâtre paraissait alors la tribune la plus efficace à ces romanciers pour propager leurs théories et leurs idées. Parmi ces romanciers-dramaturges figurait Jules Vallès. La vérité nous oblige à dire qu'un bon romancier ne fait pas toujours un bon auteur de théâtre et il faut constater que les tentatives de tous les naturalistes ont été des échecs ou des demi-succès. Il faut également ajouter que, souvent, la violence des drames que proposaient ces mêmes naturalistes, les thèmes à fond social ou politique déconcertaient, rebutaient ou scandalisaient le public bourgeois, celui qui remplissait alors les salles de spectacle parce qu'il en avait les moyens financiers.

Jules Vallès a été victime de ces deux facteurs. D'une part, et bien qu'excellent narrateur, il n'avait pas un sens scénique très sûr, et, d'autre part, il abordait, avec sa franchise et sa vigueur coutumières, des sujets brûlants qui indisposaient les directeurs de théâtre. Ainsi Vallès composa-t-il un drame en 5 actes, *Le Neveu de Vautrin* ; une comédie en 4 actes : *Les Amours de paille* », et une petite pièce en un acte qui, tous, furent refusés. Mais après la Commune à laquelle, on le sait, il participa activement, et après son évasion d'un Paris livré aux Versaillais et à une répression barbare, il conçut une pièce totalement inspirée des grands événements qu'il avait vécus non pas en témoin mais en acteur. Ce qu'il voulait avec cette œuvre, c'était rendre hommage aux insurgés de Paris mais, en même temps, combattre les calomnies à l'égard des proscrits et de toutes les victimes des massacres de la « Semaine sanglante ». Réfugié à Londres, il avait près de lui des survivants de ce terrible mai 71 et avec leurs témoignages, il entreprit d'écrire sa pièce dans le plus grand souci de vérité et de précision historiques. Malheureusement l'ambition était trop vaste et les lectures que Vallès fit de sa pièce à ses amis

n'obtinrent qu'une approbation amicale, un « succès d'estime » comme on dit. De sorte que cette pièce touffue et complexe, certes, mais généreuse, sincère et vraie, si elle a été publiée en France grâce à Lucien Scheler, n'y a jamais été jouée. Il convient d'ajouter ceci : un spectacle aussi chargé en décors, en acteurs et en figurants, malgré son indéniable intérêt, coûterait des sommes considérables et c'est, aujourd'hui, le véritable obstacle à cette entreprise dans l'état actuel du théâtre français.

C'est l'honneur du « Théâtre de la Jeunesse chinoise » d' avoir créé cette œuvre pour la première fois dans le monde, une œuvre injustement inédite depuis un siècle. La pièce a eu pour première chance de trouver, en M. Shen Dali, un excellent connaisseur de la Commune de Paris et un passionné de cet événement si important dans l'histoire de l'émancipation ouvrière. Avec la collaboration de M^{me} Chen Yong, M. Shen Dali a su adapter intelligemment ce texte trop foisonnant, et en réduire les exubérances et les surcharges pour le rendre non seulement plus clair, plus compréhensible à un public peu initié, mais aussi plus nerveux et plus tendre. Il l'a fait en laissant à l'ensemble une touche romantique, à l'intérieur d'une action traitée avec réalisme, et l'a obtenu en conservant une intrigue amoureuse conçue par Jules Vallès lui-même et en la soulignant avec l'utilisation de la charmante et poignante chanson « *Le Temps des cerises* », d'un autre Communard, le poète Jean-Baptiste Clément. Pour sa part, Madame Chen Yong, a réalisé une mise en scène qu'aurait approuvée le grand Piscator. Je dois à Madame Chen Yong une grande joie de ma vie avec sa création, dans ce même théâtre, de ma pièce *Montserrat*, et dans la parfaite traduction de mon ami Shen Dali.

La tâche de Madame Chen Yong, avec *Le Temps des cerises*, était plus ardue et les problèmes scéniques beaucoup plus complexes. Elles les a résolus en disposant d'un décor habilement conçu et très efficace (au passage, félicitons le décorateur pour son talent) et en réglant avec une grande maîtrise les nombreux mouvements de groupes. De même, elle a dirigé ses comédiens de manière à restituer toute la passion de ces journées tumultueuses où se mêlent l'allégresse, la confiance, le désespoir, l'héroïsme, tout cela dans une atmosphère de fraternité chaleureuse. Et tous les acteurs, sans exception, ont contribué par leur conviction à exprimer et à communiquer cette ferveur. L'ensemble du spectacle, si coloré et si vibrant, contribue à prouver combien ce « Temps des cerises », pour court qu'il ait été avant la tragédie de « la Semaine sanglante », est un temps où, pour la première fois au monde, un peuple a vécu selon son cœur.

Emmanuel ROBLES

Pékin, avril 1983.

(Article publié dans *Le Quotidien du Peuple* »)

Un don du cœur

De tous les spectacles que j'ai pu voir à Beijing, depuis mon arrivée, en 1978, *Le Temps des cerises* est, sans nul doute, la pièce qui m'a le plus profondément touchée. D'abord, à cause de son contenu révolutionnaire, toujours vivant pour tous les peuples du monde – les grandes questions posées par la Commune n'ont pas fini de nous interpeller – et puis parce que, de l'adaptation de la pièce à sa réalisation et à son interprétation, tout dans cette gigantesque fresque rayonne d'une « vérité » et d'une vie bouleversantes.

Je voudrais d'abord saluer ici le travail remarquable de Shen Dali. Du foisonnement initial des situations et des personnages, ainsi que de l'énorme magma du texte de Vallès, il a réussi à faire naître une pièce dense mais claire, parfaitement équilibrée entre l'évolution des événements individuels et la grande action de l'Histoire. En fait, *Le Temps des Cerises* se joue dans cette dialectique : des êtres de chair et de sang, avec leur héroïsme, leurs passions, leurs faiblesses, leurs contradictions, se meuvent devant nous en même temps que se déroulent quelques-unes des pages les plus sublimes et les plus sanglantes du grand Livre des révolutions. Héros, victimes, innocents, intrigants, pauvres, bourgeois, traîtres, lucides ou inconscients, tous vivent devant nous, emportés dans un formidable mouvement, à la lumière duquel nous pouvons évaluer chaque personnage à sa juste valeur, chaque mort à son juste « poids »... Chen Yong et le metteur en scène adjoint Liu Zhongyuan, dans un même esprit, ont réalisé un spectacle au souffle puissant et au lyrisme extraordinaire. Il fallait beaucoup de science et d'art pour « tenir » ainsi l'action d'un bout à l'autre, maîtriser les situations, mettre en relief certains moments, évoquer les combats et les masses, faire apparaître et disparaître des visages, des voix, des gestes, des cris, des rires, des pleurs... bref, donner vie à toute une symphonie aux instruments et aux nuances innombrables. Il fallait beaucoup d'art, et il fallait aussi beaucoup de cœur. Et pour moi, c'est ce don du cœur, cette adhésion profonde et vraie de l'âme, qui donne à la réalisation et à l'interprétation de la pièce sa valeur la plus précieuse. Habités par leur personnage, les acteurs ont tous participé avec foi à cette grande évocation. Chacun avait conscience de l'importance de son rôle – si fragmentaire soit-il – dans l'effort collectif de reconstitution de l'Histoire. Il faudrait les citer tous !

Personnellement, j'ai été très émue par l'expression toute « chinoise » des sentiments – c'est un des apports de la Chine à l'œuvre française – qui donne à la pièce une fraîcheur, une pureté et une profondeur particulière. L'œuvre de Vallès, qui, en fait, s'inscrit dans la traditions du grand mélodrame, en sort ravivée, rajeunie.

Décors, costumes, musique, fondus dans une même unité, contribuent à renforcer le pouvoir suggestif de cette émouvante réalisation. C'est un grand bonheur et un grand honneur pour la France que la Chine soit le premier pays du monde à avoir donné vie à cette œuvre de Vallès.

Suzanne BERNARD
Beijing - Juin 1984

Le coup du chapeau

On connaît l'âpreté de la lutte idéologique menée par une grande partie de la presse, en 1871 et ensuite, contre la Commune. Pour démontrer que celle-ci n'a pas d'objectifs politiques généraux, le moyen le plus souvent utilisé consiste à peindre ceux qui dirigent ou représentent le mouvement comme des fous ou des ambitieux ; mais aussi, lorsque la cible paraît se prêter à l'opération, comme de mauvais fils. L'article suivant, extrait du *Nouvelliste de Rouen* du 22 avril 1871, fournit un exemple caractéristique de la manœuvre. Pour éclairer le contexte on notera que *Le Nouvelliste* se réfère à un article du *Gaulois* paru début avril 1871 ; or, le 23 mars, dans *Le Cri du Peuple*, Vallès avait protesté contre la suppression, par la Commune, de plusieurs journaux conservateurs : « Je regrette profondément qu'on ait empêché *Le Gaulois* et *Le Figaro* de reparaitre, eussent-ils dû encore rire de nos canons, et nous appeler des pillards. La liberté est sans rivages ». Mais cette liberté peut être parfois celle de déconsidérer l'adversaire par tous les moyens, nous allons le voir.

« *Le Gaulois* articule contre M. Vallès, membre de la Commune, des faits que nous croyons devoir faire connaître en laissant à notre confrère toute la responsabilité de ses renseignements ; mais, comme ces faits se seraient produits à Rouen, et que par conséquent c'est ici qu'ils peuvent être démentis ou confirmés, nous les mentionnons afin de permettre à la vérité de se faire jour. Nous souhaitons que les insertions [sic] du *Gaulois* soient sans fondement et qu'il se trouve quelqu'un pour établir leur inexactitude.

Voici ce que dit *Le Gaulois* :

Questions sur les faits et gestes à Rouen du citoyen Vallès :

Est-il vrai qu'en 1856, le citoyen Jules Vallès qui, déjà faisant partie de la bohème de Paris, vint à Rouen, où son père était professeur, et [sic] se porta contre lui aux derniers outrages ?

Est-il vrai que, mandé par le commissaire central sur l'injonction d'avoir à sortir de Rouen, ou plutôt [sic] il y consentit moyennant la somme de 500 francs, versée immédiatement par le père désireux d'être débarrassé au plus vite d'un tel fils ?

Est-il vrai que, non content d'empocher cette somme, il se rendit

chez un chapelier de la ville et y prit un chapeau qu'il mit encore au compte de son père ?

Est-il vrai enfin que le père étant mort, vers Pâques 1857, du chagrin et de la honte que lui causait la conduite de son fils, celui-ci doit encore les cierges de l'enterrement où des assistants le virent avec une répulsion qu'ils eurent peine à contenir ?

Voilà pourtant l'homme auquel la Commune de Paris a délégué le soin de l'instruction publique. Il faut convenir qu'elle a mis les jeunes générations à singulière école pour leur enseigner le respect filial.

Dieu garde les chefs de famille communistes d'avoir des fils qui ressemblent au citoyen Jules Vallès ».

L'article appellerait de nombreux commentaires, je me contenterai ici de brèves observations :

1) Il est tout à fait révélateur de la façon dont la presse de province répercute et amplifie les attaques émanant de la presse parisienne tout en affectant de prendre ses distances. Une feinte objectivité permet de mieux accréditer rumeurs et calomnies mais aussi d'encourager la délation.

2) L'attaque *ad hominem*, particulièrement venimeuse, est significative d'un propos plus général. Ce n'est pas seulement Vallès qui est visé. Les « révélations » sur la vie privée et le passé d'un membre de la Commune et, qui plus est, de la Commission de l'Instruction Publique sont données comme caractéristiques des idées et des principes de la Commune. La Commune, suggère-t-on, c'est la ruine des sentiments familiaux (et la ruine tout court car le mauvais fils accumule inévitablement les dettes), c'est la révolte contre le Père et donc la fin de l'ordre moral, social et politique.

3) Impossible de vérifier les « faits » : les années 54 à 57 sont, dans la vie de Vallès, à la fois les plus misérables et les plus mal connues. Il est probable qu'ils contiennent une part d'exactitude mais qu'ils ont été orientés et exploités de façon à déconsidérer Vallès. Au reste cette version paraît difficilement compatible non seulement avec le récit qu'a donné Vallès dans ses romans mais avec un témoignage aussi sérieux que celui de Frantz Jourdain dans *Beaumignon*.

4) Certains détails et certaines expressions prennent un aspect comique que le rédacteur n'avait évidemment pas prévu. Le chapeau en particulier fait tellement partie de l'univers de Vallès qu'inévitablement le lecteur projette sur l'article des scènes fameuses de *L'Enfant* et du *Bachelier*. Coup de chapeau involontaire, et par anticipation, du sycophante au romancier.

Pierre PILLU

Jules Vallès « Auvergnat de Paris »

Jules Vallès aurait-il aimé qu'on le qualifie de « Velaunien » – habitant du Velay selon le petit Larousse mais terme inusité au Pays – comme l'écrivit Elisabeth Porquerol dans un article de la « Guilde du Livre » de Genève des années 60, intitulé « La plume au poing » ? Je ne le pense pas, lui qui se dit souvent Auvergnat et précisera, un jour : « Mon berceau fut au pied des montagnes, je suis moitié Auvergnat et moitié Cévenol... ». S'il ne se dit guère Vellave, il ne parle pas moins de son Velay natal et de ses habitants avec une certaine ferveur : « Pays curieux que ce Velay où les torrents ont fait les chemins et où les volcans grondent sous la neige ! Race étrange dont les fils portent au cœur un besoin terrible de liberté, et même l'instinct de la révolte... »

Né au Puy le 11 juin 1832, Jules Vallès est issu de parents qui ont leurs origines dans le canton de Loudes, limitrophe de l'Auvergne historique. Il quitta le Velay à la fin de 1840, y revint pendant les vacances à plusieurs reprises et, après 30 ans, y fera encore au moins trois voyages, qui sont pour lui un peu comme un retour aux sources qu'il n'oublie ni ne renie jamais. Dans une préface, Raymond Cortat croit déceler dans *L'Insurgé* « quelques souvenirs du pays natal, des impressions retrouvées de son enfance vellave, (qui) jettent des bouffées d'air vif dans le lourd climat orageux de la Commune... » (*Les Belles Lectures*, 18 au 24 XII 1946).

Avant 1871, au cours de sa vie parisienne, il fréquente, à plusieurs reprises, pensions et cafés, surtout de la Rive Gauche, tenus par des Auvergnats. Pendant l'exil, il utilisera des pseudonymes qui sentent le pays, tels Pascal, du nom patronymique de sa mère ou Colomb. *L'Enfant*, paru en feuilleton dans le journal *Le Siècle* dirigé par le Ponot Philippe Jourde, est signé « La Chaussade », nom d'une rue bien connue du Puy.

Mais une nouvelle piste de recherches vient d'être ouverte par Roger Girard dans son ouvrage *Journal d'un Auvergnat de Paris*, paru chez Fayard en 1982.

Déjà, en 1979, dans son premier livre intitulé *Quand les Auvergnats partaient conquérir Paris*, Roger Girard note à la page 163 : « Il est symptomatique que le fondateur de la Ligue Auvergnate (Louis Bonnet) se réclame de deux compatriotes qui ont participé à la Commune...

Jourde et Jules Vallès. » Il s'agit de Francis Jourde, délégué aux Finances pendant la Commune, né à Chassagnes (Puy de Dôme) en 1843, et correspondant de Jules Vallès pendant l'exil.

Certes, on connaît une collaboration épisodique (un article) de Jules Vallès dans un journal intitulé *L'Auvergnat* le 14 novembre 1867. Il y avait repris un bel article paru précédemment dans *La Situation* et intitulé « Mon Pays » (Roger Bellet le publie dans le tome I des Œuvres de Vallès de la Pléiade, pages 976 à 980).

Mais, à ma connaissance, on n'a pas exhumé ceux parus dans *L'Auvergnat de Paris* entre le 14 juillet 1882 et la mort de Vallès. Or, cet hebdomadaire, qui porte le sous-titre « Journal des Emigrants du Centre », engage, dès ses débuts, « une intéressante controverse entre Jules Vallès et Louis Farges. Le premier accuse les poètes d'être restés des religieux et de ne pas être devenus des actifs. Un homme ayant rompu avec les préjugés chrétiens ou spiritualistes, un homme sachant vouloir et agir doit écrire en prose et rien qu'en prose. Louis Farges défend la poésie... » (Roger Girard, page 16). Plus loin, on apprend qu'en janvier 1883, « Jules Vallès commente avec férocité la mort de Gambetta » (p. 25). En novembre 1883, *L'Auvergnat de Paris* reprend un article du *Cri du Peuple* où le polémiste attaque violemment Jules Ferry et Waldeck-Rousseau (p. 37). Enfin le 22 Février 1885, Louis Bonnet, directeur du journal, fait l'éloge de Vallès, qui vient de mourir, « sous forme d'un audacieux parallèle avec Rouher », également Auvergnat. Il écrit : « A une époque où je fus seul à Paris, sans grandes ressources, à la tête d'une entreprise qui fit sourire les Parisiens et qui ne provoqua chez mes amis et mes compatriotes qu'un sentiment de doute, j'allai droit à Vallès que je ne connaissais point et à qui je n'étais recommandé par personne : il fut le premier Auvergnat qui tendit la main à *L'Auvergnat de Paris* ».

Cinquante ans plus tard, dans le même hebdomadaire, F.-Paul Raynal, publie un long article, élogieux dans l'ensemble ; il écrit :

« Certains diront qu'il était Ponot et, partant, pas Auvergnat « pur sang », mais il se décerna lui-même ce brevet, à une époque où nos compatriotes étaient bafoués, tournés en ridicule, bien qu'ils se livrassent à peu près seuls à des métiers que nuls autres ne voulaient faire, étant peu rémunérateurs et trop pénibles à des épaules de citadins : ceux de porteur d'eau, de charbonnier [...].

Vallès se montrait fier d'être un Auvergnat, son orgueil consistant à se mêler intimement aux humbles, à ceux qui souffraient et travaillaient en silence ».

Ce sera là notre conclusion provisoire, en espérant que bientôt nous puissions retrouver (et publier) ces articles oubliés de notre Vallès.

Adrien Faure

Pierre-Bénite (Rhône).

BIBLIOGRAPHIE

Philippe Bonnefis,

Vallès. Du bon usage de la lame et de l'aiguille.

Lausanne, L'Age d'Homme, Cistre Essais 13, 1983,
1 volume de 127 pages

Peut-être vous souvenez-vous d'un personnage particulièrement fascinant des *Réfractaires* de Jules Vallès, le dénommé Poupelin dit « Mes Papiers », qui autrefois s'était complètement ruiné pour soutenir à ses frais, dans son département de la Charente-Inférieure, la candidature de Louis-Napoléon Bonaparte à la Chambre, puis à la Présidence. Il n'en fut jamais récompensé. Ce marginal malgré lui, dérisoire mélange d'ambition et de naïveté, n'a désormais de cesse, pour convaincre l'Empereur de ses bons et loyaux services au cas où un jour il viendrait à le rencontrer, de recueillir partout des certificats en son honneur. Dès lors, il ne ratera jamais la moindre occasion de quotidiennement obliger tous ceux qu'il croise, à lui signer d'innombrables procès-verbaux attestant l'honnêteté de ses occupations et la valeur de sa personne : transportant toujours avec lui une serviette bourrée de certificats dûment signés et contresignés. Constamment à l'affût d'une signature de plus qui enrichirait son dossier, qui lui rendrait un peu de cette identité, de cette reconnaissance dont il est à jamais frustré, Poupelin dit « Mes Papiers », c'est un obsédé de la signature, un maniaque du paraphe ! Pourrait-on concevoir meilleure figuration, à l'intérieur même de l'œuvre, de l'enjeu de toute la démarche littéraire de Jules Vallès pour lequel la question de la *signature*, décisive et fondatrice, aura toujours constitué l'essentiel comme l'expose magnifiquement Philippe Bonnefis dans son *Vallès ? Après l'homo erectus et l'homo sapiens*, voici venu au XIX^e siècle le temps de *l'homo signans*.

Car cet essai n'a d'autre ambition – mais quelle ambition puisqu'il s'agit d'affronter la redoutable problématique du *propre* (et conjointement de *l'impropriété*) en littérature, bien plus de se confronter soi-même écrivant et signant, à ses risques et périls donc, au geste le plus intime, le plus personnel, le plus mystérieux aussi, de tout l'atelier de

l'écriture ! – que de quadriller le champ où se produit, chez Vallès, la pulsion de signature.

Qu'est-ce que signer ? Ce qu'il en coûte et ce qu'éventuellement ça rapporte, ce qu'on y gagne et ce qu'on y perd, ce qu'on en retire et ce qu'on y laisse ? Et aussi et surtout comment se raconte, se figure et se défigure, à même la peau de l'écrivain, la scène de la signature ? Telles sont les questions extrêmement complexes qu'adresse, philosophiquement, ce livre au corpus vallésien, d'autant plus difficiles et déconcertantes que chez Vallès la pulsion de signature ne pourra se signifier qu'en un langage qui apparemment lui est totalement étranger, cet énoncé vestimentaire si continu dans ses discontinuités même tout au long de l'œuvre. Plus Vallès s'investit dans son discours vestimentaire, plus il revêt, il endosse, il assume son écriture et plus il parle la littérature, la sienne et celle des autres. Impossible ici de tenter de brièvement résumer tous les effets produits, dans les textes vallésiens, par cette systématique proximité de l'écritoire et de la boîte à couture, du papier et de l'étoffe, du paraphe et du vestiaire. Car le livre de Philippe Bonnefis n'est pas de ceux qu'on peut aisément réduire à quelques rapides propositions conceptuelles, plus ou moins péremptoires. La lecture d'un imaginaire (qui nécessairement déborde et excède le sujet, l'emporte au-delà de lui-même) ne supporte pas la contraction. Il serait en effet inconcevable de vouloir nous entretenir de l'opération la plus intime, la plus personnelle de toute l'écriture, *signer*, sans s'investir soi-même – comme sujet et comme écrivain – dans sa pratique critique. Ce Vallès n'est pas simplement l'aboutissement théorique d'un maître d'énoncés, mais le travail, effectivement opératoire parce qu'écrit, d'un producteur d'énonciations (pour reprendre une opposition formulée par François Wahl, dans *L'Ane*, n° 9). Si vous désirez comprendre pourquoi, chez Vallès, d'un nom on se demande, comme d'un vêtement, s'il est *portable*, pourquoi l'onomatourge et le tailleur ne cessent d'échanger leurs fonctions, il vous faudra accepter de suivre le fil (et les faufils) de cet essai dans tout son développement et ses finitions, d'épouser son tracé et ses contours sans rechercher aucun raccourci conceptuel.

A priori, rien de plus étranger au problème de la signature que la constitution et l'entretien de la garde-robe ! Rien de plus incongru que de rapprocher l'idiolecte vestimentaire du paraphe ! Telle est justement la force de ce livre nous démontrant qu'un imaginaire textuel ne s'exprime jamais directement, que l'impropriété même de son idiome est son propre. Décidant de rendre compte de ces circulations inouïes entre des lexiques apparemment hétérogènes, entre des langages ordinairement forclos, de relever toutes ces interférences et d'assurer leur traduction (au sens de Michel Serres), il réussit à « faire droit au texte de ses croyances ». Démontrant ainsi que le motif du chapeau est, en milieu vallésien, commensurable au problème de ses rapports au politique. Pour nous qui avons été tellement gavés de généralisations théoriques dont s'absentait le sujet prétendument analysé, il est essentiel d'en reve-

nir à la *singularité*, aussi bizarre et scandaleuse soit-elle, de découvrir que, pour Vallès, la liberté d'action, en matière politique, est liée au port d'un chapeau. Chapeau bas !

Position critique d'autant plus exemplaire et nécessaire dans le cas de Vallès que sa situation politique d'écrivain communalard a trop souvent autorisé ses lecteurs à gommer, à occulter, en toute bonne conscience, l'imaginaire de son texte. Combien d'œuvres ont été ainsi aseptisées, stérilisées au nom du politique qui exclut toute autre motivation que lui-même. Comme si un texte dit « engagé », un texte directement en prise sur l'Histoire, était par définition dégagé de tout investissement imaginaire, ne trouvait en dernière instance sa causalité et sa rationalité que dans son engagement même. Comme si le Politique était le Propre en soi. Montrant par exemple que l'écriture vallésienne est un dispositif osiriaque en perpétuelle recherche de son axe de rupture (une écriture discontinue et dispersée toujours travaillée par une sorte d'exigence fragmentaire), Philippe Bonnefis analyse comment Vallès a longtemps préféré abandonner la maîtrise de cette rupture aux événements, travaillant seulement de son côté à se faire interdire en sorte que la responsabilité de l'arrêt lui vienne du dehors. Disons-le carrément : dans ces conditions la censure interrompt moins l'œuvre qu'elle ne la réalise dans ses exigences spécifiques ; l'exil après la Commune n'empêche pas l'écriture, mais au contraire met enfin l'écrivain en situation d'écrire son roman. Rien de plus indispensable à l'heure actuelle que de rétablir les droits de la Fiction, qu'on ne saurait réduire à une simple retombée de l'Histoire.

Durement malmené par l'Histoire pour autant qu'elle l'autorise cependant à mener à bien ses entreprises littéraires, Jules Vallès, censuré ou même exilé, n'en aura jamais fini de signer. Le sceau, le sang, le sale, le souvenir, le seing, la coiffe, tel est l'extravagant décorum dont il s'entoure, tel est le baroque nécessaire qu'il réunit à chaque fois qu'il s'agit de signer. Tels sont du moins les termes impropres et les scénarios inadéquats qui constitueront sa seule ressource pour exprimer son impossibilité de renoncer à la signature. Autant de figures (indécidablement : objectivant la fiction et fictionnant son impossible objectivité) que met en place ce livre de Philippe Bonnefis pour ne pas être en reste sur l'irrépressible expansion, sur le fabuleux déploiement de l'imaginaire vallésien. Et aussi et surtout pour ne rien perdre de son pouvoir d'enchantement. Notre critique littéraire a si longtemps cru qu'elle prouvait sa scientificité à proportion qu'elle désenchantait les textes (et quasiment désapprouvait leur lecture) qu'il en devient urgent de ne pas avoir honte de se laisser séduire et fabuler. Comment avons-nous pu oublier un moment que seule notre écriture nous permet de ne pas complètement manquer ces écrivains dont nous avons l'audace d'en dire quelque chose ?

Alain BUISINE

Lille.

Le message de Jules Vallès

Dès mon adolescence l'histoire de la Commune de 1871 m'a été familière. J'avais lu sur la Semaine Sanglante les récits des Communards les plus engagés dans la lutte et je participais chaque année devant le mur des Fédérés à la manifestation organisée au père Lachaise par le peuple de Paris en hommage aux héros de Mai. C'est dans ce contexte psychologique que *La Trilogie de Jacques Vingtras* me fut révélée.

Mieux que l'historien qui manipule après coup les êtres et raboute les faits, mieux que le sociologue qui élucubre une théorie sociale dont ses successeurs s'empressent avec autant de science et d'astuce de battre en brèche la valeur, Jules Vallès dans son chef-d'œuvre autobiographique a fait revivre, – sang et douleur, – la génération de sacrifiés qui fut la sienne. Grâce à lui, transporté au cœur de l'événement et passionné par les idées généreuses des protagonistes, il m'arriva, sans pour autant m'en étonner, de me prendre pour l'un d'eux. Et, aussi peu scientifique que cela puisse paraître, ce sont les linéaments de cette histoire de Jacques Vingtras, intensément vécue par son auteur, qui m'ont permis de me faire par la suite une opinion sur l'évolution de la société française au cours du XIX^e siècle et aussi de m'assurer que sans l'Insurrection parisienne de 1871 et les odieux massacres de Mai qui en marquèrent la chute, les conquêtes sociales qui succédèrent à ce temps de l'espoir déçu, si bien nommé le Temps des cerises, n'eussent en aucun cas vu le jour.

J'ajouterai que peu après la Libération de Paris et la fin du nazisme hitlérien, il advint que Louis Aragon me demanda de diriger aux Editeurs Français Réunis la publication des *Œuvres complètes* de Jules Vallès. Il me fit là un immense plaisir et de ces œuvres quinze volumes actuellement parus en auront été la résultante. Or, et c'est pourquoi j'évoque ici ce travail de longue haleine, en étudiant des textes peu répandus de l'insurgé, en déchiffrant ses manuscrits inédits et sa correspondance (j'eus à ma disposition des centaines de lettres couvertes de sa petite écriture bien souvent sibylline) il m'est apparu, sans discussion possible, que son souci majeur aura été, sa vie durant, de transmettre à titre d'exemple un tableau au plus près de la vérité, sang et douleur, ai-je dit, de ce qu'il advint entre 1840 et 1880 à ceux de sa génération. Par crainte, en effet, de n'avoir pas été assez convaincant, de ne pas avoir dit l'essentiel, il revient non seulement dans presque tous ses livres sur

le sort de Jacques Vingtras, mais tout autant que dans sa correspondance qui fourmille de détails inédits à ce sujet, innombrables seront les articles qu'il publiera pendant et après l'exil dans lesquels il évoquera de nouveaux épisodes de cette tragique existence.

Vallès a tant souffert dans son âme et son cœur, et dans sa chair aussi que l'enfant, le bachelier et l'insurgé, à chaque heure du jour, présence douce-amère, interviennent dans ses pensées et c'est en leur nom qu'il prend la parole, nous suppliant de faire en sorte qu'à l'avenir nous nous opposions toujours victorieusement au retour de tant de misères et de tant de crimes.

Lucien SCHELER

Sommaire

	Pages
Wolfgang ASHOLT :	
La Question de <i>L'Argent</i> – Remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès	5
Irina ARTEMIEVA :	
Les Chroniques de Vallès dans les années 1860. Le genre de la chronique et ses traditions	16
Charles STIVALE :	
Un Point de départ critique : Les dédicaces de <i>Jacques Vingtras</i>	24
Hédia BALAFREJ :	
<i>L'Enfant</i> et la destruction du mythe de l'enfance heureuse .	
Pierre PILLU :	
Ecriture et parole chez Jules Vallès	42
Roger BELLET :	
L'Encre et le sang	50
Dolorès ROGOZINSKI :	
Franchise biographique	59
Hélène GIAUFRET-COLOMBANI :	
Quelques figures du monde rural chez Vallès	72
Giuliana COLAJANI :	
La Fête révolutionnaire dans <i>Le Tableau de Paris</i>	79
Richard THOLONIAT :	
Gavroche et Joe. <i>L'Enfant</i> et l'Insurgé. Deux mythes personnels de Vallès face à la réalité anglaise	85
Monique AUBERT :	
Vallès raconté par Séverine	93

Portraits de Vallès par Claude WEISBUCH
(Couverture, p. 2 et p. 58)

Varia et Curiosa

– A propos de la pièce de Vallès, <i>La Commune de Paris</i> , jouée en Chine sous le titre <i>Le Temps des Cerises</i> :	
Shen Dali : « Cent dix ans après »	108
Emmanuel Roblès, de l'Académie Goncourt : <i>Le Temps des cerises</i> »	113
Suzanne Bernard : « Un don du cœur »	115
– A propos du « citoyen Vallès » (1871) : Pierre Pillu, « Le coup du chapeau »	117
– A propos de <i>L'Auvergnat de Paris</i> : Adrien Faure, « Jules Vallès Auvergnat de Paris »	119
– A propos du livre de P. Bonnefis, <i>Vallès. Du bon usage de la lame et de l'aiguille</i> , compte-rendu d'A. Buisine	121
– A propos des premières éditions de Jules Vallès : Lucien Scheler .	125

Rappel

L'Association « Les Amis de Jules Vallès », qui existe (déclaration à la Préfecture de la Loire, selon la loi de 1901) depuis octobre 1982 et qui lance ici le premier numéro de sa revue, rappelle qu'elle est une association *littéraire* et ouverte à tous. Elle remercie tous ses adhérents de 1983 et 1984, qui ont permis l'édition de ce numéro. Quelques adhérents de 1984 doivent cependant faire connaître leur adresse : leur versement a été effectué par leur banque, sous leur seul nom.

La cotisation 1985 restera à 100 F. Elle doit être libellée au nom de l'Association.

Le Colloque International « Jules Vallès écrivain : le journaliste, le chroniqueur et romancier » se tiendra à Saint-Etienne, fin mars 1985 (les 21, 22 et 23 mars).

Pour tous renseignements (nouvelles adhésions, Colloque, etc...) s'adresser au Secrétaire général de l'Association, Roger Bellet, 78, Cours Fauriel, 42100 Saint-Etienne.

Association « Les Amis de Jules Vallès »

Siège Social :

Université de Saint-Etienne
Rue Tréfilerie
42100 Saint-Etienne