

LES AMIS DE JULES VALLÈS



REVUE LITTÉRAIRE N° 2 - OCTOBRE 1985
ET NUMÉRO SPÉCIAL (CENTENAIRE DE VALLÈS)

ASSOCIATION

**LES AMIS
DE
JULES VALLÈS**

REVUE
D'ÉTUDES VALLÉSIENNES

N° 2 et N° Spécial (Centenaire de Vallès)
1985

ASSOCIATION



Weslman.

AVANT-PROPOS

Ce numéro 2 de notre (la vôtre aussi) revue d'Etudes vallésiennes qu'édite l'Association « Les Amis de Jules Vallès », est entièrement constitué par les participations au Colloque « Jules Vallès écrivain : le journaliste et le romancier », qui s'est tenu à Saint-Etienne les 21, 22 et 23 mars 1985. Premier Colloque international sans doute : on en verra la diversité « participative ». Le centenaire de la mort de Vallès en fut l'exceptionnelle occasion. Il fallait peut-être que, pour cette première grande rencontre, le thème fût large et ouvert sur toute l'œuvre écrite (on verra un jour à resserrer la thématique). On constatera donc la variété des communications : elles vont des premières œuvres de Vallès aux influences, souvent insoupçonnées, sur certains pays (Italie, Russie) ; elles n'ont même pas esquivé la confrontation avec d'autres centenaires, parfois écrasants (Hugo et Vallès). On verra sans doute que la ferveur vallésienne générale ne bloque pas la lucidité critique : le Colloque ne devait pas sombrer dans l'ennui commémoratif. On verra aussi que la lucidité et la ferveur n'empêchent pas la distanciation : la joie et le rire circulent dans les articles, portés par les textes de Vallès.

Nous remercions tous les participants, qui ont *fait* ce numéro : tous ceux qui sont venus, parfois de très loin ; les rares absents, qui sont ici présents par l'envoi de leur communication ; et notre lectrice de textes de Vallès, Corinne Roux, bibliothécaire à Avignon. Et Germaine Frigot, bibliothécaire de la Bibliothèque Picpus (Paris, 12^e), qui a construit l'Exposition Vallès ouverte pendant le Colloque et circulant en ce moment dans toute la France. Et Claude Weisbuch, à qui l'on doit, outre notre constante couverture, une lithographie originale, du centenaire pourrait-on dire, incluse dans ce numéro.

Nous ne pouvons donner, vu l'importance du volume de ce numéro de « revue », les éléments de la discussion, samedi 23 mars, sur la lecture de Vallès dans les collèges et lycées aujourd'hui : Monique Aubert, Michel Huot, Jean-Bernard Vray, entre autres, ont apporté trop de témoignages intéressants pour qu'ils soient oubliés : nous leur réservons bonne place dans un article spécifique d'un de nos prochains numéros.

Nous remercions enfin tous ceux qui, au-delà du Colloque lui-même, ont aidé naturellement à publier ce numéro exceptionnel, l'année même du Colloque, c'est-à-dire du centenaire de Vallès : le ministère de la Culture (Archives de France, Délégation aux célébrations nationales), le Centre National des Lettres, l'Université de Saint-Etienne, le Conseil général de la Loire. Ajoutons-y l'hommage personnel à deux grands absents du Colloque, Gaston Gille et Lucien Scheler. Ils ont permis que paraisse très vite ce numéro qui devrait compter dans les Etudes vallésiennes.

Saint-Etienne, 1^{er} juin 1985
Roger Bellet

JULES VALLÈS ET LE VELAY

Ce colloque commence et finit en Velay, petit « pays » du Languedoc autour duquel s'est constitué en 1790 l'actuel département de la Haute-Loire. En plein centre du Massif Central, c'est le cœur de montagnes moins grandioses que les Alpes, plus sévères peut-être et aussi rudes.

LE VELAY DE VALLÈS

Dans ce Velay natal, Jules Vallès n'a pas passé beaucoup de temps. Né au chef-lieu du département le 11 juin 1832, il en part neuf ans plus tard avec son père qui quitte le collège du Puy pour le lycée de Saint-Etienne. Jusqu'en 1846, chaque année le jeune Vallès revient en Velay pour les vacances, du 15 août à la fin de septembre. Il va à Farreyrolle (commune de Sanssac-l'Église) dans la famille de sa mère et surtout à Chaudeyrolles (canton de Fay) chez un oncle de son père qui y est curé. Après 1846, nous ne connaissons peut-être pas tous les voyages qu'il a pu faire au Puy et il est probable qu'ils ne furent pas fréquents. Son biographe n'a repéré que de brèves et rares visites : une, incertaine, en 1864, une autre en 1866 (il va au Puy et à Chaudeyrolles), en 1868, à la fin de janvier 1871, en septembre 1881, en 1882 (au Puy et à Farreyrolle), enfin en août 1884¹.

Au Puy, à Chaudeyrolles et à Farreyrolle se situent les souvenirs, descriptions, évocations, mentions longues ou fugitives que l'on trouve dans les articles et dans les livres de Jules Vallès. C'est un Velay étroit, bien défini et confiné, sans aucune allusion au Brivadois voisin. Le chef-lieu de ce Velay est, lorsque Vallès est enfant, une ville moyenne pour l'époque (14 674 habitants en 1841), cité de bureaux, de couvents, de boutiques et de foires, qui ne dépasse que par l'alignement de ses faubourgs le tracé des anciens remparts et qui n'est pas encore dominée par la monumentale Madone de fonte : cité moins cléricale qu'on ne le croirait car les prêtres et les religieux sont obligés sous la Monarchie de Juillet, de partager influence et pouvoir avec des bourgeois, rentiers ou négociants, assez voltairiens.

A quatre kilomètres du Puy, Farreyrolle, écart de Sanssac, compte en 1846, dix-huit maisons, dix-huit ménages, soixante-deux habitants. Du

bord d'un plateau modéré, à peine 800 mètres d'altitude, on peut gagner en quelques quarts d'heure de marche, le bassin du Puy et, par le faubourg d'Espaly, la ville elle-même. Modestement appuyé au plateau qui lui offre une légère encoche, Farreyrolle a bonne exposition au levant et beau dégagement sur l'agréable vallée de la Borne que surmonte en arrière-plan le donjon de Polignac. Le terroir est assez fertile et favorable aux labours qui, au XIX^e siècle, occupent dans la commune de Sanssac trois fois plus de surface que les prairies.

A Chaudeyrolles, paysages et activités changent. Le spectacle est plus vaste, la vie plus rude. En 1846, 700 personnes vivent dispersées entre 39 lieux inégalement habités (199 habitent au chef-lieu) ; les écarts et fermes isolés s'éparpillent autour du Mont Signon (1 454 mètres) moins élevé mais plus rocheux que son voisin, le Mézenc (1 753 mètres) qui domine le bourg de Chaudeyrolles du côté du sud. A pareille altitude, l'élevage s'impose mais l'économie montagnarde de l'époque, fermée, oblige à ne pas négliger les céréales : le tiers du sol est en labours. La circulation hivernale, – et la saison froide est longue –, n'est pas facile, au XIX^e siècle, Chaudeyrolles est un bout du monde que l'on n'atteint et d'où l'on ne sort que par la seule route de Fay sans jamais descendre au-dessous de 1 100 mètres².

LE VELAY PAR VALLÈS

Les lieux, peu nombreux, on vient de le voir, et assez peu fréquentés par Vallès adulte, qui viennent d'être présentés en forme sèche et statistique, ont été vus et dépeints par l'écrivain à sa manière, franche et vive. Il ne les transfigure pas, il ne les transpose pas, il ne les recompose pas. Ils sont, sous sa plume de journaliste ou de romancier, dans leur état naturel, pleins d'odeurs et de bruits, habités de gens simples et rudes qui dorment sur des paillasses de feuilles, mangent des plats robustes, savoureux et abondants, – radis au sel, gigot froid, soupe aux pommes de terre et au lard, saucisses, pain bis, pommes de terre cuites sous la cendre – ni sauce ni piment, nourriture tirée directement de la nature et comme du sol lui-même. Les jeux qui animent ces sociétés rurales sont champêtres, parfois un peu sauvages : les barres, la pêche à la main, le dénichage des oiseaux, la chasse, les feux de joie, qui ne demandent ni instrument ni règlement³.

Pour l'historien, ces scènes et ces notations sont de grande valeur car la vision de Vallès artiste est si nette et si directe qu'elle fait de lui un témoin d'incomparable qualité.

Mais il n'est pas question de réduire Vallès à ce rôle, indispensable et honorable, de témoin de son temps et de voir en lui un mémorialiste ou même un régionaliste.

Du Velay, en effet, Vallès a reçu et gardé plus que des souvenirs et des images.

LE VELAY EN VALLÈS

La question se pose à deux niveaux : celui, superficiel, des expériences et des influences, celui, plus intime, plus vague aussi des correspondances.

Les souffrances de l'enfant Vallès ont inspiré les imprécations et les révoltes de Jacques Vingtras, mais les sévérités de la vie familiale et scolaire n'avaient rien de proprement vellave ou provincial et elles furent subies, en ce siècle d'or et de fer, par beaucoup d'enfants qui n'eurent ni le talent, ni le courage ou la chance d'en tirer œuvre et gloire littéraire. Cependant, dans les malheurs du jeune Vallès, il y a des temps de rémission : ces vacances à Chaudeyrolles, auprès de l'oncle curé dont la nature était toute de simplicité, de bonté et de générosité⁴.

Aussi ne trouve-t-on pas chez Vallès, révolté, révolutionnaire, communal, les déclarations et les accusations anticléricales et antireligieuses qui sont inséparables depuis 1848 de la polémique et de la doctrine socialiste. Un passage de *l'Enfant*, caricature des prêtres du canton réunis chez l'oncle pour la « conférence ecclésiastique », ne peut passer pour une attaque contre le clergé ;

« Mon oncle attend les curés du voisinage pour la conférence. Ils viennent. Je les entends à table qui disent du mal du vicaire de Saint-Parlier, du curé de Solignac ; ils ne paraissent pas plus penser au bon Dieu qu'à l'an quarante ! Mon oncle se mêle peu aux conversations. Son âge l'en dispense ; il se fait même plus vieux qu'il n'est, contrefait le sourd et presque l'aveugle ; mais le vin a délié la langue des autres. Un gros, qui a l'air ivrogne, fait sauter les boutons de sa robe crasseuse tachée de vin et dérange son rabat jaune de café. Un maigre, à tête de serpent, ne boit que de l'eau ; mais il jette de côté et d'autre des regards qui me font peur. J'ai vu au théâtre de Saint-Etienne, une fois, le traître qui servait du poison dans les verres ; il a cet air-là. Les autres mangent, boivent comme des goinfres et, quand ils ont une prière à dire, ils ont encore la bouche pleine. On voit leur culotte sous leur robe sale. Le crasseux, le gros, se tourne de mon côté. " C'est votre neveu, Monsieur le Curé ? Il a bon appétit au moins, ce gaillard-là ; est-il râblé ! ". Et il me passe la main dans le dos, ce qui me dégoûte et me gêne »⁵.

Les lieux sont imaginaires : il n'y a pas dans le diocèse du Puy de paroisse de Saint-Parlier. Deux Solignac existent, mais éloignés du canton auquel appartient Chaudeyrolles... Quoi qu'il en soit, les prêtres ici décrits sont traités avec malveillance, d'une manière crue, plus dans le genre grotesque que dans le style polémique. Vallès s'en prend à des ridicules et à des vulgarités qui pourraient aussi bien affecter des laïcs et que la soutane ne rend qu'un peu plus répulsifs. Malgré l'insinuation finale à propos d'un geste déplacé, les prêtres sont attaqués sur leur comportement en société et à table plus que sur leurs mœurs et sur leur foi.

Les indignations et les haines de Vallès partent de ce qu'il a vécu : l'infidélité du père, la hargne de la mère, les errances de la famille, les maîtres stupides, les écoles sordides, la mesquinerie des voisins. Les clercs ne figurent pas dans ce cycle des anathèmes parce que Vallès ne les connaissait qu'à travers les bontés du vieil oncle et les grossièretés sans méchanceté de ses confrères.

Au-delà des impressions, derrière elles, sous elles, peut-on repérer et identifier entre le Velay et Jules Vallès, entre le pays et l'homme, entre le milieu et le tempérament, des correspondances, des ressemblances, des concordances ? Je n'aime pas beaucoup pratiquer cette anthropologie sommaire qui consiste à définir globalement les caractères d'une race et à découvrir des similitudes physiques et morales entre le pays et la race qui l'habite ou qui en sort. Vallès, cependant, s'est laissé aller à proclamer l'existence de ces mystérieuses affinités.

« 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 tous au cœur un besoin terrible de liberté, et même l'instinct de révolte, si bien que leur vie est toujours troublée et qu'ils meurent un à un dans l'ombre, écrasés par leur propre force, victimes de leur fierté farouche. »⁶

Michelet, que Vallès admirait, a parlé lui aussi de l'Auvergne et des Auvergnats dans les mêmes termes : « Il y a une force réelle dans les hommes de cette race, une sève amère, acerbe peut-être, mais vivace comme l'herbe du Cantal »⁷.

Malgré cette haute caution, je ne suis pas sûr que les paysans de Chaudeyrolles ou de Farreyrolle se seraient reconnus dans ce portrait farouche. Jules Vallès lui-même ne se révèle-t-il pas plus personnalité originale, individualité rigoureuse et indépendante, que rejeton produit et reproduction d'une race à laquelle il prête postérieurement et littérairement ses propres traits ?

Dans un autre texte de même époque, il délaisse les assimilations générales et rapides, et il parle de lui et de son pays sur un ton qui me semble juste :

« Je tiens par les racines à la terre des champs et, si je vaux quelque chose jamais je le devrais à mon origine, fils d'une race robuste et dure qui a compté des gens héroïques en route, tombés de fatigue, morts à la peine. »⁸

La race est invoquée mais sans appliquer ses caractères à tous ses enfants. Jules Vallès constate une filiation et un attachement filial qui l'engage tout entier, mais lui seul.

A ce point de la lecture de Vallès, on peut avoir une impression d'ambiguïté dans ses rapports avec son pays natal. D'une part, des souvenirs nets, vivants, attendris, et un aveu joyeux et fier d'appartenance et de reconnaissance ; d'autre part un éloignement physique que la difficulté des communications ne suffit pas à expliquer, et une absence complète de mal du pays et d'esprit de retour.

Vallès nous donne la clé de cette apparente contradiction. Dans le passage que je viens de citer, il continue :

« J'aime la ville parce que j'y ai beaucoup lutté, un peu souffert, que j'ai des revanches à prendre. »

Il se souvient de la campagne mais il aime la ville. Il a été heureux en province mais il vit à Paris et il tient à Paris. Pourrait-il désormais vivre ailleurs ? Il ajoute aussitôt qu'il ne pense revenir auprès des gens de sa race que pour « y attendre la mort ».

Roger Bellet a bien défini la situation de Vallès entre le Velay et la capitale : « Vallès le Vellave à jamais naturalisé Parisien »⁹.

Bien qu'il n'ignore pas les laideurs de la grande ville (« le vent malsain des grandes villes »¹⁰), il n'entretient aucun rêve de vie rustique, de civilisation champêtre, il ne prêche ni le moralisme agrarien des régionalistes conservateurs¹¹ ni le naturalisme des écologistes. Pour lui la campagne ce n'est pas un avenir, ce n'est pas un projet, ce n'est même pas un regret, c'est un souvenir, un bon souvenir, un tendre souvenir, mais c'est le passé, un passé révolu.

Son amour présent de la ville et son amour ancien de la campagne sont indépendants l'un de l'autre parce que chronologiquement, historiquement, distincts et séparés. Il y a un temps pour tout. La ville lui est à la fois nécessaire et douloureuse. La campagne lui inspire plus de fidélité que de nostalgie, il ne lui demande ni consolation, ni leçon, elle reste une source inépuisable d'images et d'impressions. La ville est un alcool qui lui donne de la force et qui peut le corrompre. Le Velay n'est pas un contrepoison, c'est une présence mais lointaine, plus affectueuse que rassurante.

La relation entre Vallès et le Velay est d'une simplicité qui ne lui enlève ni richesse ni profondeur.

Ses compatriotes pendant sa vie ou après sa mort lui en ont toujours su gré bien que l'opinion locale ne lui ait été ni toujours ni unanimement favorable comme on le voit dans la presse locale que je vais utiliser maintenant pour examiner comment le Velay a vu Jules Vallès.

LE VELAY SUR VALLÈS : le contre et le pour

Il y a trois étapes¹²

Avant la Commune, on parle au Puy de Jules Vallès ; pas très souvent mais avec sympathie pour l'enfant du pays qui, « monté » à Paris, y fait honorable carrière dans la presse et dans la littérature.

Le 7 février 1865, on lit dans *La Haute-Loire* une « correspondance parisienne » très louangeuse pour Vallès ; le 23 janvier 1866, ce journal publie un article de Claude Perroud, professeur au lycée, qui fait l'éloge des *Réfractaires*¹³ ; le 6 juin 1867, le même journal annonce en termes aimables la parution de *La Rue*.

Dans une seconde période qui correspond à la Commune et aux années qui la suivent immédiatement, le silence presque complet pèse sur Vallès¹⁴ comme si l'opinion vellave, majoritairement et fermement républicaine mais bourgeoise et modérée¹⁵ ne voulait ni absoudre ne blâmer le compatriote devenu enragé.

La dernière période commence en 1882 : la renommée de Vallès s'impose malgré les réserves politiques et elle s'élève jusqu'au sommet du monument érigé en 1913. En 1882, pendant son avant-dernier voyage au pays, un banquet est offert à Jules Vallès et un notable l'embrasse publi-

quement¹⁶. En mars 1882, meurt à Paris un communard originaire de Brioude et *La Haute-Loire* cite Vallès qui le considérait comme un « frère aîné »¹⁷. Ce même mois, *La Haute-Loire* reproduit un « saisissant récit » de la visite faite par Jules Vallès à l'asile Sainte-Anne. Le 10 août 1882, le 5 septembre et le 19 septembre, le journal républicain célèbre les mérites et publie des extraits de *l'Insurgé*. Le 30 septembre, on lit un jugement nuancé mais dans l'ensemble favorable sur le *Tableau de Paris* que Jules Vallès publie dans *La France*. Le 21 octobre 1884, *La Haute-Loire* reproduit un article de Vallès dans le *Figaro*. L'article nécrologique du 17 février 1885 est assez critique sauf pour le compatriote fidèle à sa terre natale. Le 19 juin 1886, un journaliste qui signe Memos est beaucoup plus chaleureux. Le 22 février 1905, le journal radical *l'Action républicaine* rend compte de la conférence d'un professeur du lycée, Godard : l'universitaire s'étant montré assez condescendant et méprisant à l'égard de Vallès, le journaliste anonyme traite l'orateur avec une sensible ironie qui traduit sa sympathie pour Vallès.

Enfin en 1912, un comité se constitue pour élever à Vallès un monument dans le jardin Henri-Vinay, parc municipal de la ville ; ce monument est inauguré en septembre 1913 ; l'éloge de Vallès est prononcé par des écrivains mais aussi par l'adjoint au maire conservateur et par le secrétaire général de la préfecture. Malgré l'hostilité des journalistes royalistes dont je vais parler, et malgré quelques opérations de récupération de Vallès par la S.F.I.O. et par les instituteurs laïcs après 1919¹⁸, une certaine unanimité s'est établie dans la reconnaissance des qualités de l'écrivain.

D'ailleurs, de silences en réserves ou en éloges, il y a des constantes dans les jugements que ses compatriotes portent sur Jules Vallès. De l'extrême droite à la gauche, on trouve les mêmes ombres et les mêmes lumières, plus ou moins épaisses, plus ou moins vives. Ombre sur la personnalité de ce « mauvais sujet » qui a gâché de grandes qualités en menant une vie trop irrégulière et en s'abandonnant à des excès de plume¹⁹. Ombre encore, bien sûr, sur le communard. Ici le silence est de règle plus que le reproche sauf lorsqu'un polémiste royaliste, V.-B. Chardonnel, se laisse aller à la calomnie en accusant Vallès de lâcheté²⁰. L'ombre porte surtout sur le contempteur de la société et de la famille.

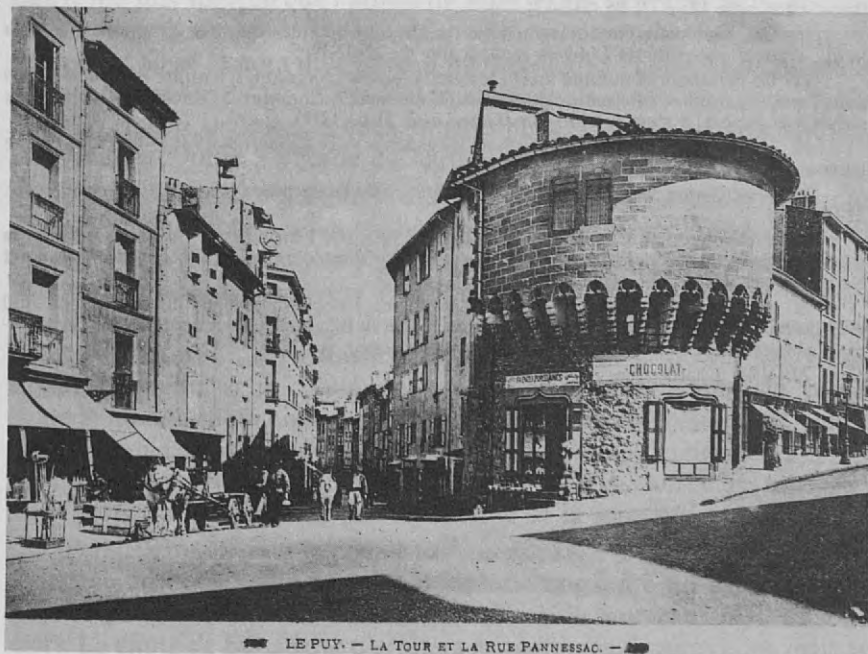
Ces ombres ne font pas reculer, même chez les adversaires politiques les plus déterminés, les lumières : l'hommage rendu à l'écrivain, et la reconnaissance à l'enfant du pays qui n'a jamais oublié le Velay et qui en a si bien parlé.

L'article de Joseph Malzieu en 1912 donne, me semble-t-il, l'aperçu le plus complet sur ce partage de sentiments : « Vallès est (...) un écrivain hors de pair, grand parmi les très grands et qui est proprement nôtre (...) Ce n'est pas un buste qu'il faut pour Vallès, c'est une statue, avec un socle de phonolithe, quelque part sur nos grands plateaux au milieu des pins tourmentés (...) Les livres de Vallès font du mal (...) ; plaignons-le, ne le glorifions pas parce que son œuvre est une œuvre de haine (...), haine de la

religion, haine de l'ordre, haine du travail, haine de la discipline »²¹. A sa manière, beaucoup plus brutale, Chardonnal qui, jeune homme, avait comme Vallès éprouvé des « pitiés et révoltes », mais qui en était revenu jusqu'aux excès les plus opposés, prêtait à un interlocuteur peut-être imaginaire ce sévère propos : « Il a mal parlé de sa mère »²².

C'est le grief majeur. Entre cette société provinciale, traditionnelle jusque dans ses éléments laïcs, conformiste même, respectueuse à l'extrême des valeurs reçues, et l'enfant perdu, le journaliste révolté, l'exilé de la Commune, le révolutionnaire, le socialiste, il y avait bien des raisons de se méconnaître et de se détester. Or, bien que Vallès ait pris très tôt avec le Velay ses distances, et pas seulement en kilomètres, et bien que les Vellaves ne l'aient pas toujours, ou unanimement compris, l'accord entre l'enfant du pays et le pays est plus fort que les mésententes, parce qu'ils sont unis par des sentiments très forts et très profonds ; chez lui, l'amour de la terre natale et l'émotion du souvenir ; chez nous, l'admiration pour un talent original et puissant, et la reconnaissance pour une fidélité jamais démentie.

Auguste Rivet
Université de Saint-Etienne



1. Ces renseignements sont dans Ulysse Rouchon, *La Vie bruyante* de Jules Vallès, 3 volumes, 1935.
2. Les renseignements statistiques sur Chaudeyrolles et Farreyrolle dans Joanne, *Géographie de la Haute-Loire*, Hachette, 1903, Marcelin Boule, *La Haute-Loire et le Haut-Vivaraïs*, Masson, 1911, *Population des communes de la Haute-Loire de 1800 à 1954*, IRSEE, Clermont-Ferrand, 1956, Archives Départementales de la Haute-Loire, p. 5856.
3. Article, in *Vallès, Œuvres*, éd. Pléiade, t. I, passim.
4. L'abbé Vallès, né en 1782, a été curé de Chaudeyrolles de 1817 à sa mort (1867) ; cette longévité paroissiale n'était pas tout à fait exceptionnelle.
5. *L'Enfant*, livre de poche, p. 155-156. Les *Conférences ecclésiastiques* sont des réunions mensuelles que les prêtres d'un même secteur - doyenné, canton depuis qu'il y en a - tiennent pour s'entretenir dans la piété et dans l'étude. Dans le diocèse du Puy, elles ont été instituées en 1653 et rétablies après la Révolution en 1827. La description qu'en donne Vallès n'est pas invraisemblable : les évêques du XIX^e siècle insistent souvent pour que ces conférences ne soient pas des occasions de ripailles et de laisser-aller.
6. *Le Progrès de Lyon*, 12-11-1864 (œuvres, la Pléiade, édition Roger Bellet, I, p. 392).
7. Michelet, *Tableau de la France*, bibliothèque de Cluny, Colin, 1962, p. 103.
8. *La Rue*, 1867, *ibid.*, p. 678.
9. Roger Bellet, *Jules Vallès journaliste*, thèse, Editeurs français réunis, p. 475.
10. *La Rue*, La Pléiade, ci-dessus, note 6, p. 669.
11. Il a pourtant entretenu dans sa jeunesse de cordiales relations avec l'écrivain légitimiste et agrarien Charles Calémard de Lafayette (édition de La Pléiade, notes de Roger Bellet, 1369-1370).
12. Sur les journaux locaux que je vais citer, voir ma thèse *La vie politique en Haute-Loire*, 1979, p. 465-466, 470, 471.
13. Claude Perroud, né en 1839 à Villefranche-sur-Saône, professeur d'histoire au lycée du Puy depuis 1860. Comme plusieurs de ses collègues de l'époque, il collaborait assez assidûment aux journaux du département, il fera, sous la République, carrière de professeur d'Université et de Recteur.
14. Je ne puis affirmer que ce silence soit complet : les seules collections de *La Haute-Loire* sans lacune se trouvent à la Bibliothèque municipale du Puy, mais il y manque quelques numéros de l'année 1871. Faut-il supposer qu'on y parlait précisément de Vallès et qu'un chercheur peu scrupuleux les a détachés et emportés pour travailler plus commodément ? Dans les années suivantes, l'une des deux collections au moins souffre de coupures ou d'absences analogues.
15. Sur les tendances politiques en Haute-Loire au début de la III^e République, voir ma thèse, citée note 12, p. 75-85, 512-524.
16. Ces démonstrations de sympathie ne me sont connues que par un témoignage plus tardif, l'article anonyme de *L'Action républicaine* du 22-02-1905.
17. Ce Brivadois se nomme Pierre Malzieux, ouvrier forgeron. Il a quitté Brioude en 1849 pour Paris, appartient à l'Internationale et fut capitaine sous la Commune. Déporté en Calédonie et réduit à la misère, il s'est suicidé (*La Haute-Loire*, 21-03-1882).
18. Voir l'hebdomadaire de « L'union des gauches », *Le Rappel* (28-05 et 11-06-1932). Sur ce journal, ma thèse p. 472, 473, 479, 480.
19. C'est l'impression que donne la conférence de Godard en 1905 (*L'Action républicaine*, 22-02-1905).
20. Victor-Baptiste Chardonnal (Saint-Haon 1873, Le Puy 1861) fut, dans le camp de la droite extrême, de 1906 à 1944, un polémiste véhément dont le talent était largement reconnu et les outrances regrettées, même de ses amis.
21. Avocat réputé et journaliste par intermittence, Joseph Malzieu, (Dunières 1883, Le Puy) était du même bord que Chardonnal mais, non dépourvu lui aussi de talent polémique, il s'exprimait généralement avec plus de mesure (ma thèse, citée, p. 528).
22. V.-B. Chardonnal, *Avenir*, 9-05-1912.

Remarques sur les aspects mythiques de *L'Argent*

L'Argent, étant donné qu'il s'agit du premier texte de Vallès, a été étudié par de nombreux spécialistes. La dernière étude à ce sujet que j'ai eu la chance de lire a été celle de M. Asholt (« La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès », revue *Les Amis de Jules Vallès*, n° 1, p. 5-15). J'ai lu cet article très attentivement et je voudrais préciser qu'il m'a paru extrêmement intéressant. J'estime cependant qu'il peut y avoir une autre lecture et c'est pour cela que je vous propose ces remarques.

C'est en lisant Jean Pichon (*Histoire des Mythes*, P.B.P. n° 181, 1981) que je me suis aperçue que l'article de Jules Vallès se prêtait à une possibilité de jeu polysémique : *L'Argent* (titre d'un article écrit dans un moment précis) est aussi le nom du nouveau mythe/dieu, à l'aube d'une nouvelle société. A partir de là, je voudrais présenter succinctement sous quelle optique Pichon envisage les changements du XIX^e siècle et comment tout cela peut être utile à l'étude de l'article de Vallès.

Il est nécessaire d'introduire ces remarques par les considérations que Pichon a faites des décades mythiques. D'après lui, les douze dernières années du XVIII^e siècle sont l'aboutissement mathématique d'une évolution structurelle vers le mythe *d'Air*, finalement reconstitué. La principale caractéristique de cette première décade de juin, et plus particulièrement entre 1800 et 1812, est l'alliance des mythes *d'Air* et de Justice. L'Air, mythe masculin, actif, créateur (l'aigle planant dans les nuages), représente le monde subtil entre ciel et terre, l'expansion qui réanime le souffle indispensable à la survie des êtres. La voie de communication entre ciel et terre s'allie à la vertu sociale, qui prétend donner à chacun ce qui lui appartient dans un univers régi par l'harmonie et la fermeté.

Parallèlement, pour le peuple juif, un nouveau printemps commence. L'arrivée au pouvoir du premier Bonaparte engendre un espoir illimité pour le peuple juif, et ainsi donne un essor à de nouveaux mythes justiciers. La chute de Bonaparte n'arrêtera pas cette renaissance juive mais au

contraire, elle va l'accélérer. Cette chute d'un côté et, de l'autre, la naissance d'un nouvel Empire (celui de l'argent, avec les Rothchild en tête) sont synchronisées. L'expansion des puissances de l'argent s'affirme en même temps que le triomphe du mythe de Justice.

Ces mythes fonctionnent aussi en opposition avec des forces sociales ; en opposition avec les républicains socialistes fidèles à leurs trois flèches d'Air : Liberté, Égalité, Fraternité. Parmi ces républicains socialistes, il y a deux tendances bien définies. L'une, caractérisée par le respect d'une bourgeoisie hiérarchique, dirigée par le comte de Saint-Simon, qui s'était inspiré du christianisme ouvrier de Lamennais et du romantisme de Schiller, Byron, Goethe et Shelley. Selon Saint-Simon, rien n'est impossible pour le prince créateur. Les futurs « princes créateurs » pour Saint-Simon, seront les barons de l'Industrie. Dans cette tendance, Pichon inclut les mouvements libertaires de Grèce, d'Italie et d'Espagne. Ces mouvements, pour la plupart, associent le mythe de la Vierge-Mère à celui du Héros Individuel. Pour les républicains socialistes de l'autre tendance, le culte de la Vierge-Mère est exclu mais les structures d'Air sont dominantes. Ils assurent leur sympathie aux peuples de Justice. En France : Fourier, Blanqui, Blanc, et, en général, les mouvements égalitaires issus de la Révolution.

Ces facteurs, cependant, subissent vers 1848 un brusque changement : l'élan républicain se voit arrêté en quelque sorte et un messianisme violent s'attaque au christianisme bourgeois et aux utopies socialistes.

Trois œuvres décisives caractérisent la rupture de 48 : le *Positivisme* de Comte, *L'Icarie* de Cabet et le *Manifeste Communiste*. A partir de 1850, les derniers prophètes d'un dieu d'Harmonie sont réduits à l'errance, à la mort ou à la folie, comme Nerval ou Nietzsche. Nombre d'inspirés de la Seconde Décade de Juin, comme Baudelaire, Rimbaud ou Marx, situent le vrai « renversement du Temps », entre 1848 et 1872, à l'arrivée du Communisme et à la proclamation de la Religion de l'Humanité par Auguste Comte. La seconde décade de Juin signale la fin de l'esclavage. Selon les prévisions de Saint-Simon et de Fourier, le passage d'une société artisanale à la nouvelle société industrielle a lieu à ce moment-là. « L'école pour tous » de Cabet et l'abolition de l'esclavage cristallisèrent le plus haut rêve républicain. Les manifestations des sectes ou de mouvements essayant de restaurer la liberté individuelle, dans une société entièrement dévouée à l'État, sont nombreuses : c'est le cas de la Commune de Paris.

Les considérations de Pichon à propos des Décades mythiques ne sont point inutiles. Rappelons qu'en 1857 ont lieu les procès contre Baudelaire et Flaubert. Il se peut que de nouvelles formules apparues au sein du discours écrit soient la cause de cette révolution littéraire, et « rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution »¹.

Insérer le Vallès journaliste dans ces coordonnées devient presque obligatoire : non seulement il déplace la parole, mais il en est conscient. Plus qu'un révolutionnaire dans le sens immédiat du mot, Vallès est un révolté vital, et c'est dans le contexte de cette révolte, quête permanente, qu'il faut envisager sa production littéraire.

Il ne faudrait pas aller chercher une œuvre combative chez le premier des combattants ; il faudrait plutôt insister sur le fait que l'écrivain, consacré à un certain moment de sa vie à la politique active, subira cet « incident » comme une *épreuve* obligatoire tout au long de son existence. *Vallès journaliste refuse d'être l'écrivain au service des classes dirigeantes*. Conscient du rôle de l'écrivain, il ne veut plus maintenir l'équilibre des forces sociales, dans la mesure où il pourrait y contribuer ; au contraire, il n'accepte plus les règles du jeu, il refuse et nie l'objet même du jeu.

Aborder la littérature par *L'Argent* en 1857, c'est se réclamer d'un sentiment de liberté et d'une prise de conscience du changement de direction des forces sociales dont Vallès lui-même ne peut pas encore énoncer le résultat. Cependant cela nous permet – en quelque sorte – de parler d'un Vallès « visionnaire », d'un Vallès au cœur percé de pressentiments, d'un Vallès ne voulant point se détourner du temporel « mais, au contraire, et de le dépasser en chaque circonstance particulière »². On a l'impression que Vallès prétend opérer, en écrivant *L'Argent* (et en y parlant de l'argent), un renversement personnel de la notion du Temps, sachant que le temps du récit peut être considéré comme un temps liturgique, de la même façon que la Bourse, dans cette histoire, devient le Sanctuaire du nouveau dieu. Mais, lorsqu'il parle d'or, il se situe au niveau du temps réel. On dirait même que le jeu qu'il établit n'est qu'une affirmation de la part de l'écrivain, de cette « inévitable réalité » :

« Bonne ou mauvaise, cette institution (la Bourse) est maintenant fondée sur des bases indestructibles. »³

Dans l'acte de descendre « du Panthéon jusqu'à la Bourse », l'on sent chez Vallès le besoin d'un recommencement absolu, d'un *incipit vita nova* comme dit Eliade. L'on sent l'assomption d'une nouvelle naissance vers une nouvelle vie, quoique celle-ci soit axée différemment : « L'homme moderne éprouve encore le besoin de réactualiser de tels scénarios, si *désacralisés* qu'ils soient devenus »⁴.

Vallès accepte le dieu (l'argent) et consent à visiter son sanctuaire ; aussi, il ne s'empêche pas d'en faire une critique en route. Nous nous demandons si cette descente ne peut pas être interprétée comme une adaptation du mythique au monde moderne sous la forme « des schémas et des valeurs réinterprétés sur le niveau profane »⁵.

Si nous en restons à la définition de mythe d'Eliade (« Le mythe se définit par son mode d'être : il ne se laisse saisir en tant que mythe que dans la mesure où il révèle que quelque chose s'est pleinement manifesté, et cette manifestation est à la fois créatrice et exemplaire, puisqu'elle fonde aussi bien une structure du réel qu'un comportement humain »⁶),

nous devons nous plier à l'évidence : l'argent s'impose au XIX^e siècle comme le nouveau dieu d'une nouvelle époque. Il l'affirme, par ailleurs, quand il dit que c'est à la province que Paris doit la moitié de sa force et de sa gloire. Ainsi Vallès, né au Puy, non seulement s'affirme Parisien, mais encore assume la nouvelle ère citadine – et tout ce qu'elle comporte –, très conscient que les atavismes ruraux ne sont pas susceptibles de disparaître du jour au lendemain.

L'argent possède toutes les caractéristiques du nouveau mythe : il assure la réalité d'un comportement exemplaire mais en même temps ce comportement est de son invention, il est donc création divine. L'argent devient un modèle pour le monde tout entier et pour l'éternité. Vallès s'en rend compte. Comment réagit-il face à cette nouvelle conjoncture ? Il essaie, tout d'abord, de s'approcher pour comprendre : « Nous ne venons pas louer ou blâmer, crier bravo ou crier raca, mais expliquer les faits, analyser les opérations, observer les choses et les hommes »⁷. Il veut savoir quels en sont les éléments positifs, quelles sont les constantes négatives dans cette nouvelle dynamique, et il se demande : « Les gens de la bourse sont-ils utiles ou nuisibles dans la vie des peuples ? »⁸.

Nous avons l'impression que Vallès sait qu'il est, dans sa quête, au niveau du sacré ; cependant, le doute émerge en nous de toutes ses forces. Lorsqu'Eliade parle du mythe du communisme marxiste et de son succès populaire, disant que l'auteur du *Manifeste* « reprend et prolonge un des grands mythes eschatologiques du monde asiatico-méditerranéen, à savoir le rôle rédempteur du Juste (l'« élu », l'« oint », l'« innocent », le « messenger », de nos jours le prolétariat), dont les souffrances sont appelées à changer le statut ontologique du monde »⁹, nous pensons aussitôt à l'argent en temps qu'Antéchrist, cet autre dieu de Justice qui est le veau d'or. Un dieu qui écrase sous son poid, un Antéchrist destructeur (pour Vallès), qui s'attaque à des valeurs telles que la poésie par exemple, la poésie qui « a du plomb dans les ailes »¹⁰, ou la philosophie, tuée par M. Cousin. Un dieu destructeur mais capable aussi de refaire un autre monde ; un monde où « tout rentre dans le commerce »¹¹ ; un monde dont « la religion tranquille des Intérêts »¹² dominera dès « l'autel sans dieu de l'égoïsme »¹³. Un monde, finalement, où « la Bourse est l'Hôtel de ville de la République nouvelle »¹⁴. Un dieu exigeant des victimes, ayant un sanctuaire avec ses rites : « Quant aux premières cérémonies, à l'accouchement, au baptême, c'est toujours, toujours la même chose »¹⁵. Un sanctuaire lieu de sacrifices :

« A la Bourse on exécute les gens. Quelques-uns se laissent guillotiner financièrement et sont plus philosophes. Nous aimons mieux ceux qui en finissent de suite et s'en vont pour ne plus revenir. »¹⁶.

Sanctuaire encore, « ce champ de bataille, semé de débris, pavé d'or, tapissé de billets de banque, c'est comme dans la vie, une lutte, un combat »¹⁷. L'horreur de Vallès envers les guerres est bien connue ; horreur face à la destruction séculaire qu'elles provoquent ; révolte devant

une destruction stérile dont les peuples se remettent très difficilement. La guerre et la Bourse : l'ironie lui monte à la gorge :

« La Bourse était près des Tuileries, et la Bourse, pour un jour au moins, a donné la main à la France armée pour la bonne cause. N'essayons pas de rabaisser les sentiments qui firent alors battre son cœur de pierre. Qu'importe ! elle a donné de quoi combattre. C'est-à-dire de quoi triompher ! »¹⁸

Constatons que c'est au niveau du sacré que Vallès fait sa réflexion. Constatons aussi que toute crise existentielle – et celle-ci en est une – « met de nouveau en question à la fois la réalité du monde et la présence de l'homme dans le monde »¹⁹. C'est pour cela que Vallès, devant cette nouvelle réalité accepte l'existence de ce nouveau dieu (même s'il s'oppose à son propre mythe personnel, celui de Justice-Air) et consent à l'analyser : « Enfin la raison est venue »²⁰, non sans une bonne dose d'ironie ; non sans nous annoncer, dès le début, que les visionnaires et les poètes sont – dans ces nouvelles coordonnées – réduits à la folie et, que lui n'en est plus un : « Soyez tranquille, je suis guéri et je parle en prose »²¹.

Dans le sanctuaire nous trouvons les effectifs humains de la nouvelle religion : « L'Actionnaire, comme le soldat, le prêtre, l'ouvrier, a été tour à tour l'instrument des grandes et des petites passions »²². Ces prêtres ont « cette puissance d'esprit, ce je ne sais quoi d'imprévu »²³ qui les rend capables de « dominer dans le champ de l'histoire les événements et les hommes »²⁴. *Ils risquent de devenir l'archétype du Héros*. Mais Vallès les blâme :

« Des égoïstes cruels, des charlatans habiles, qui engagent dans les chemins obscurs, dangereux, sans issue, la foule moutonnaire, et détournent, à leur profit seulement le cours des fortunes privées et des richesses publiques. »²⁵.

Mais l'actionnaire n'est pas le seul à être blâmé : à côté de lui, nous trouvons cette cohorte de gens qui s'opposent à tout changement, ceux qui nient systématiquement toute possibilité de dépasser le présent, ceux qui sont ancrés à jamais dans leur propre système, « Jésuschrist râpés et ignorants, qui demandent un fouet pour chasser les vendeurs du Temple »²⁶. Vallès continue sa description : l'agent de change « est innocent de quelques abus qu'il ignore le plus souvent et qu'il ne saurait pas empêcher »²⁷, mais il dit aussi que « Tout cela est faux »²⁸. Nous ne voulons pas insister sur les autres *types*, comme le Commis, le Remisier. La description est suffisamment connue. Disons seulement que pour les *fidèles*, « ceux que le succès couronnera demain »²⁹ en raison de leur lutte, ce sera la « vie après la mort »³⁰.

Le pouvoir de l'argent n'est point discutable : omnipotent, il possède une essence immuable. L'argent sera toujours d'argent, il n'y a pas d'élément extérieurs qui risquent de s'attaquer à ses facultés intrinsèques. C'est un dieu dont la recherche est souvent récompensée ; heureux ceux qui arriveront. Mais, entre temps, Vallès lance le cri de Lamennais, *Silence au pauvre*.

Nous pouvons dire, en effet, que Vallès souffre profondément de cette crise existentielle dont nous parlions tout à l'heure. Vallès analyse la

présence de l'homme dans le monde, la réalité du monde, et il conclut dans la lettre à Jules Mirès : « Plus ardente est la mêlée, plus tôt le niveau passera sur les têtes, l'équilibre sera établi, et l'Égalité proclamée »³¹. Vallès ne veut pas se plier au fonctionnement du monde des finances, le cri de Justice lui monte à la gorge comme symbole d'Air, et il proclame de toutes ses forces le danger de cette fièvre de l'or :

« Faisons de l'argent, morbleu ! gagnons de quoi venger le passé triste, de quoi faire le lendemain joyeux, de quoi acheter de l'amour, des chevaux et des hommes. »³²

Nous sentons que sa douleur est profonde malgré l'ironie du discours. Le mythe s'est pleinement manifesté et, devant les faits accomplis, Vallès garde son sang-froid ; il se plaint :

« Dans cette Bourse pleine d'accidents, d'embuscades et de ravins, dans cette arène ouverte à bien des aventuriers sans esprit et sans cœur, se sont agitées, débattues, dénouées les plus hautes questions que se soient posées, sans qu'on puisse les résoudre, les soldats courageux et dévoués de ce mot profond que les hommes ont appelé Progrès. »³³

Je voudrais signaler au passage que, dans la *Lettre à Mirès*, Vallès dit qu'il a perdu le cœur et l'estomac en faisant de la littérature. Lorsqu'on parle de cœur, on parle de symbole de sentiment, d'amour, de courage (le cœur, source de compréhension, de force, de douleur ou de joie) ; on parle entre la raison et la pulsion. Le cœur de Vallès, si nous osons le dire, est plutôt pulsionnel quoiqu'il le déguise en raison. Il est en opposition avec celui de la France qu'il voit dominé par ces aventuriers sans esprit :

« Une nation, comme un homme, a des membres, un cerveau, un cœur. La Bourse est peut-être à cette heure le cœur de la France. C'est là que par mille veines, mille canaux, arrive, s'agite et gronde, ce métal sacré, l'or, le sang des nations. »³⁴.

Il est certain que la nouvelle réalité du monde lui est hostile, il est certain aussi qu'elle devient mystérieuse pour lui, et c'est pour cela qu'il s'en approche. Fidèle au mythe de l'Icarie de Cabet, Vallès dit dans la même *Lettre* : « Il faut, pour fonder une école, juste ce qu'il faut pour fonder une banque »³⁵. Il ne s'arrête pas là, mais utilisant l'utopie de Cabet comme prétexte, il blâme la pauvreté :

« Je profite cependant de l'occasion pour demander une bonne fois à ce qu'on change d'opinion sur la Pauvreté ! Les messieurs du roman et du théâtre lui accordent presque le monopole de la vertu, la font douce, courageuse et belle. »³⁶.

Finalement, on dirait que Vallès s'érige en prophète d'une autre religion : celle qui balaie de la scène un dieu protecteur et punitif, dirigeant les destinées de l'humanité ; destinées conduisant à la misère, à la pauvreté, à l'esprit de sacrifice dans un but rédempteur.

Nous voyons donc un Vallès, fidèle aux trois flèches d'Air : Liberté, Égalité, Fraternité. Un Vallès opposé au sacré traditionnel mais répondant systématiquement aux ressorts que le mythe judéo-chrétien met en jeu : le discours vallésien est plein d'éléments pertinents qui répondent à ce

mythe. Mais Vallès blâme le sacré de l'avenir : il essaie au moins de s'y refuser tant qu'il le peut. Il ne veut pas un avenir où « l'argent pèse plus que le fer dans la balance »³⁷.

Remarquons que, d'un point de vue formel, il faut tenir compte des liens existant entre la lucidité de Vallès par rapport au changement de direction des forces sociales et la projection-continuité de celle-ci dans l'acte de l'écriture.

Vallès est toujours en quête de la Vérité. Nous pensons à Lukacs et à sa théorie de la littérature :

« Toute grande époque est une époque de transition, est l'unité contradictoire d'une crise et d'une rénovation, d'une ruine et d'une renaissance ; un nouvel ordre social et des hommes nouveaux naissent toujours selon un processus unitaire, même s'il en contient de nombreuses contradictions. Dans une telle période où la transition s'opère sous forme de crise, la responsabilité de la littérature est exceptionnellement grande. »³⁹

Parlant du véritable réalisme, Lukacs poursuit :

« L'appétit de réalité, le fanatisme de la réalité chez le grand artiste et l'aspect moral de cela, l'honnêteté de l'écrivain, seront les piliers de cette nouvelle formule. Si, chez des réalistes aussi éminents que Balzac, Stendhal ou Tolstoï, l'évolution artistique intérieure des situations et personnages qu'ils ont imaginés entre en contradiction avec leurs préjugés les plus chers, ou même avec leurs convictions sacrées, ils n'hésiteront pas un instant à écarter préjugés et convictions et décriront ce qu'ils voient réellement. Cette rigueur à l'égard de leur propre image immédiate et subjective du monde est la plus profonde morale littéraire des grands réalistes ; en opposition radicale avec ces petits écrivains qui réussissent pratiquement toujours à mettre leur conception du monde en accord avec la réalité, c'est-à-dire à l'imposer à l'image ainsi déformée et faussée de la réalité. »⁴⁰

Nous parlons donc de réalisme déjà chez Vallès journaliste. C'est l'instrument dans sa quête de la Vérité. Faire l'analyse de la réalité est pour lui condition *sine qua non* pour que l'homme puisse expliquer sa façon d'être dans le monde. Si, sur son chemin, il croise/découvre des constantes mythiques, il ne les fuit pas mais les approche. Faire face, dépasser le présent est son leit-motiv, vivre « en littérature », son grand but. Nous ne voulons pas confondre : que l'on ne pense pas que la littérature pour Vallès est autre chose que la vie. Chez lui, l'intention de vérité est le seul motif de défense d'un écrivain, et cette intention de vérité est le seul mobile qui le pousse à cette quête interminable d'un nouvel horizon.

Peut-être *L'Argent* manque-t-il de rigueur par rapport à des analyses strictement scientifiques du phénomène en question. L'article de Vallès, par contre, rayonne de son intention, disons-le encore, de trouver le fonctionnement d'une nouvelle réalité.

Mercedes VALLEJO
Université Valladolid-Burgos

1. Barthes, R., *Critique et vérité*, Le Seuil, 1966, p. 45.
2. Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la Littérature*, Gallimard, 1948, p. 138.
3. Vallès J., *L'Argent*, in O.C. vol. I, Bibliothèque de La Pléiade, Texte établi, présenté et annoté par R. Bellet, p. 12.
4. Eliade M., *Mythe, rêves et mystères*, Gallimard, 1957, p. 28.
5. *Ibid.*, p. 28.
6. *Ibid.*, p. 13.
7. Vallès, *op. cit.*, p. 13.
8. *Ibid.*, p. 12.
9. Eliade M., *op. cit.*, p. 24.
10. Vallès, *op. cit.*, p. 8.
11. *Ibid.*, p. 9.
12. *Ibid.*, p. 9.
13. *Ibid.*, p. 9.
14. *Ibid.*, p. 9.
15. *Ibid.*, p. 17.
16. *Ibid.*, p. 15.
17. *Ibid.*, p. 14.
18. *Ibid.*, p. 20.
19. Eliade, *op. cit.*, p. 16.
20. Vallès, *op. cit.*, p. 3.
21. *Ibid.*, p. 3.
22. *Ibid.*, p. 11.
23. *Ibid.*, p. 4.
24. *Ibid.*, p. 4.
25. *Ibid.*, p. 14.
26. *Ibid.*, p. 12.
27. *Ibid.*, p. 29.
28. *Ibid.*, p. 29.
29. *Ibid.*, p. 4.
30. *Ibid.*, p. 4.
31. *Ibid.*, p. 7.
32. *Ibid.*, p. 10.
33. *Ibid.*, p. 19.
34. *Ibid.*, p. 17.
35. *Ibid.*, p. 4.
36. *Ibid.*, p. 5.
37. *Ibid.*, p. 37.
38. Vallès J., note à *L'Argent*, par R. Bellet, *op. cit.*, p. 1169.
39. Lukacs G., *Balzac et le réalisme français*, Maspéro, 1967, p. 13.
40. *Ibid.*, p. 15.
41. Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, Era, 1974, p. 13.
42. Vallès, *Littérature et Révolution*, E.F.R., 1969, p. 424.

Jules Vallès et les marginaux dans *Les Réfractaires*

J'ai adopté en raison même des situations et des comportements qu'il évoque dans le cadre de notre société contemporaine, le terme de « marginaux » pour désigner les personnages dont Vallès retrace l'existence dans *Les Réfractaires*. Réfractaire prend en effet, par la suite, une résonance différente, toute particulière et je ne crois pas trahir Vallès en admettant qu'à l'époque où paraît le recueil, l'équivalence est possible, le vocable de « marginaux » se justifiant peut-être par des connotations plus vagues. Des êtres vivant ou croyant vivre « en marge » de la société – du moins à l'écart des pratiques régulières de la vie sociale – il est bien des types différents : on ne peut guère trouver de mesure commune entre le punk et le clochard, entre le hippy et le terroriste, entre l'excentrique et le « nouveau pauvre ». Seule les réunit une même méfiance, voire un même rejet de la part des gens bien intégrés dans le système social. De même les parentés ne paraissent pas toujours évidentes entre les différents réfractaires vallésiens, de sorte qu'il convient d'opérer des distinctions, en fonction des motivations de la marginalité, de son caractère plus ou moins volontaire, de l'attitude qui en résulte dans le mode de vie et les rapports sociaux. J'ai fait référence aux marginaux d'aujourd'hui, mais c'est pour aussitôt m'en détourner, d'abord parce que l'époque où écrit Vallès connaissait un tout autre environnement socio-politique, ensuite parce que les marginalités contemporaines offriraient à une enquête un champ sociologique à découvrir, alors que l'éventail des marginaux vallésiens se présente comme un groupement déjà constitué par le choix même de Vallès, déjà déterminé par le caractère spécifique de son regard et de son écriture. En conséquence s'interroger sur les critères qui, au-delà des distinctions, ont présidé au regroupement, ont permis le rapprochement dans un recueil intitulé *Les Réfractaires* c'est s'interroger sur Vallès lui-même. Quels marginaux décrit-il ? Pourquoi et comment ? Sur quels traits insiste-t-il ? Quels jugements, explicites ou implicites porte-t-il sur leur existence ? Répondre à ces questions permettrait sans doute de préciser des aspects de la personnalité de Vallès, et certaines de ses idées en même temps que sa conception de l'écriture. Aussi n'ai-je pas la prétention de vraiment y

répondre, me bornant à quelques remarques superficielles. Entendons bien aussi qu'elles ne peuvent concerner que le Vallès des années 1860-1865 puisque les articles réunis dans le recueil s'échelonnent entre ces deux dates, si l'on fait exception de l'article sur Gustave Planche, « Un réfractaire illustre » dont la publication dans *Le Présent* remonte à octobre 1857.

Je classerai d'abord un peu à part ceux que Vallès lui-même appelle « les monstres ». « J'ai eu de tout temps l'amour du monstre »¹, écrit-il dans *Le Bachelier Géant*. Attiré par les cirques et parades foraines, par les « entresort » de la foire du Trône ou autres lieux, il éprouve une curiosité mêlée de compassion pour ces « vestales mâles et femelles de la difformité »². Homme-squelette, « Piéton courageux » ou « Râble mystérieux », tels sont, entre autres, les compagnons du Bachelier géant, lui-même extravagance de la nature. Le journaliste de *La Rue* s'intéressera de même à la cohorte disparate des saltimbanques, depuis les pitres, dompteurs ou lutteurs – êtres non spécialement disgrâciés – jusqu'à la « poignée de monstres » où figurent l'homme au rat et l'homme au pavé, la belle Césarine et la femme à barbe³. S'agit-il simplement, en journaliste avisé, de répondre à un goût des lecteurs pour l'étrange, le fantastique ou l'horrible, de satisfaire, en même temps que leur curiosité, leur désir de frissonner au contact d'un monde à part, à la fois attirant et repoussant ? S'agit-il d'un choix journalistique plus personnel, axé sur certains fantasmes individuels, sur l'intérêt porté à des spectacles qui contribuent réellement à l'époque, au pittoresque de la rue, mais invitent aussi à imaginer des existences hors de la norme ?

Il y a sans doute de tout cela, et probablement des influences littéraires : tout un courant romanesque séduisait l'imaginaire à l'aide de personnages physiquement ou moralement monstrueux, ou à tout le moins exceptionnels : sans aller jusqu'à Ponson du Terrail, on peut songer à Hugo, à son *Homme qui rit*, à son Quasimodo, ou bien sûr à Eugène Sue, à ses *Mystères de Paris* et surtout à son Léonidas Requin des *Misères des Enfants trouvés*, évoqué à plusieurs reprises dans les écrits de Vallès. Marquons cependant une différence : Vallès a certes tendance à inventer, dans une œuvre romancée comme la *Dompteuse* ou même dans *Le Bachelier Géant*, des épisodes et des personnages plus ou moins rocambolesques, mais, d'une manière générale, il se tient, en tant que journaliste, plus près de la « chose vue ». Il tend à faire surgir l'imaginaire du réel plutôt que le réel de l'imaginaire. Mais, pour pénétrer un peu plus avant dans cette attirance de Vallès pour les monstres, je crois qu'on peut s'appuyer sur une citation de Joseph Caraguel, extraite d'un article publié dans *La Revue contemporaine* lors de la mort de Vallès : « Les monstres surtout le passionnent : ils sont au physique ce qu'il se devine au moral, des êtres hors la règle. Et il éprouve une intense joie, leurs confessions recueillies, de se reconnaître plus différent qu'ils ne le sont, de sentir que plus qu'aucun d'eux, quand il montera sur les tréteaux, il fera retourner les têtes et revenir les curiosités »⁴. Il conviendrait dès lors d'opérer un glisse-

ment de la notion de monstrosité vers celle de différence : involontairement parfois – comme il arrive, par exemple, du fait de ses malencontreux habits – mais aussi volontairement, par ses violences, par l'agressivité de ses ripostes dès qu'on prétend le soumettre ou l'humilier, Vallès se sent différent. Il se sent regardé, parce qu'il se détache sur le fond des êtres standardisés. Au besoin, pour manifester ce vedettariat, il invente un gag comique : force de la nature ou maladroit ridicule, il attire sur lui l'attention générale. « On ne voyait que moi dans les cérémonies », dit le Bachelier Géant. Même quand Vallès veut se dissimuler, il ne le peut : objet de montre, monstre au sens étymologique. On pourrait presque parler d'un dandysme à l'envers, le dandysme normal se caractérisant par l'impassibilité et tirant sa singularité d'une extraordinaire perfection à l'intérieur du jeu social. Dandysme à l'envers, mais aussi dandysme de la fierté et de la misère : en effet, ce qui rapproche Vallès de la plupart de ces monstres, et les monstres des autres réfractaires, c'est la misère. J'y reviendrai. Peut-être faudrait-il aussi faire la part d'un sens symbolique. Êtres mutilés, victimes de Dieu ou de la société, ce sont des vaincus, quels que soient par ailleurs leurs mérites. Le Bachelier Géant sait parler plusieurs langues, mais malgré sa taille et son instruction – ou plutôt à cause d'elles – il est un vaincu, un vaincu de l'amour, un vaincu de la vie. Et les vainqueurs sont loin de le valoir : « J'ai toujours vu les nains tourmenter les géants »⁵.

J'en viens maintenant aux « irréguliers », monstres eux aussi en quelque façon. Ce sont des individualités singulières, mais précisément des individualités. Ils ont un nom, et, à défaut de logement fixe ou de table assurée, un véritable *curriculum vitae*. Ils s'appellent Cressot ou Fontan-Crusoé, ils ont un nez aux vellétités voyageuses ou la taille adéquate pour coucher, sinon dans un berceau, du moins dans une malle. Ils peuvent se prévaloir d'un passé d'ancien palikare, comme Chaque, ou promener comme Poupelin des papiers attestant d'un bon appétit et donc d'une conscience sereine, ils peuvent même, comme Gustave Planche, prétendre au rang de réfractaire « illustre ». J'entends, par ce biais, signaler une sorte de tension entre l'individuel et le collectif. Le titre du recueil, et, dans une certaine mesure, le texte liminaire qui détermine ce titre semblent faire pencher la balance en faveur du collectif, mais les articles suivants peuvent se lire comme des monographies. Ce sont des portraits, des relations d'existences particulières. *Les Morts*, *Les Victimes du Livre* et *Le Dimanche d'un jeune homme pauvre* font, sous des formes d'ailleurs différentes, ressurgir le général ou le catégoriel. Mais avec *Le Bachelier Géant* et *L'Habit vert* se retrouve la singularité, monstrueuse dans le premier cas, avec dans le second, une résonance autobiographique évidente malgré la distinction entre le narrateur et Rodolphe, personnage à la troisième personne.

On peut, certes, relever, dans ce groupement d'articles écrits à des dates différentes, des hiatus inévitables, mais l'ensemble est moins disparate qu'il ne peut sembler au premeir abord, et je crois, en particulier que ce jeu entre le collectif et l'individuel est caractéristique de Vallès, surtout

à cette époque. Le constat dramatique du sort réservé au prolétariat intellectuel en général est, en quelque sorte, contrecarré par le goût du trait surprenant, original, caricatural. Il est deux systèmes de caricature : l'un tend vers la création d'un type représentatif d'un groupe ou d'une catégorie, l'autre accentue les singularités du modèle. L'art de Vallès me paraît, dans ce domaine, relever essentiellement du second système : il excelle dans l'outrance scripturale qui se saisit du détail caractéristique pour le pousser à l'hyperbole comique et en tirer un motif qui se répète, modulé par des variantes savoureuses. La tendance à présenter les êtres et les choses sous l'angle du témoignage, du vu, du vécu, accentue l'individualisation. « Mes personnages sont vivants, on les coudoie dans les rues de Paris (...) je les ai suivis »⁶. Ou encore : « Je les reconnaîtrais », « J'en ai vu », « J'ai connu ». Il en appelle au besoin au témoignage des lecteurs : dans l'anonymat même des morts, il signale la tombe d'un homme « que nous connaissons tous »⁷. L'emploi, en plusieurs cas – pour Fontan-Crusoé ou le Bachelier Géant – de la première personne venant relayer l'instance narrative à la troisième personne contribue également à conférer une marque d'authenticité directe à ce qui risquerait de paraître inventé. Mais ce cachet de réalité biographique, tout comme la tendance caricaturale, opère quelque peu au détriment de la signification collective⁸.

En revanche, plus l'anecdotique amusant ou pittoresque fait place au pathétique, à l'indignation ou à l'émotion, et plus l'aspect généralisant tend à prendre le dessus. Je dirais presque que chez Vallès, le rire – la farce et le bouffon – contribue à l'individualisation, tandis que l'apitoiement – ou, pour reprendre les termes de l'auteur, le désir de « faire réfléchir les téméraires » et d'« effrayer les heureux »⁹ prend une valeur catégorielle. En effet, s'il est un trait commun à tous ces êtres singuliers, irréguliers, excentriques ou monstrueux, c'est bien leur soumission au fouet de celle que, dans son roman inachevé, il appelle « La Dompteuse », à savoir la misère. On peut trouver le lamento trop appuyé, estimer que ce misérabilisme vise quelque peu à l'effet littéraire, on ne peut nier le soubassement réel des souffrances de cette chouannerie, de ce Tout-Paris de la misère. La quête d'un habit décent ou d'une place, celle surtout d'un morceau de pain, d'un cervelas, d'un verre de vin ou d'un « gloria », celle enfin d'un abri contre pluie et froid, si provisoire et exigu soit-il, sont loin de se parer des couleurs roses dont Murger, à la grande irritation de Vallès, affadit la bohème. Certains peuvent regretter que, malgré l'usage marqué de la fonction émotive et d'une rhétorique fortement affective, l'insistance de Vallès engendre, en ce domaine, une monotonie : que l'abri soit une porte vitrée ou un arbre, c'est toujours le drame du sans-logis, que l'on espère la soupe des israélites ou le pain bénit des catholiques, qu'on joue les pleureuses pour sucer le lapin des morts ou que l'on calcule, par nécessité, le pouvoir nutritif respectif de la lentille ou du haricot, c'est toujours le drame de la faim. La variété des circonstances ne saurait dissimuler l'aspect itératif. Mais l'insistance répétitive a sans doute ici ses raisons d'être :

c'est que la quête elle-même est itérative à un double titre, parce qu'elle se renouvelle chaque jour, et parce qu'elle est le lot commun de tous ces réfractaires. A cette justification fondamentale, j'ajouterai que, pour faire pièce à la monotonie, il y a aussi les trouvailles de l'écriture, les notations savoureuses, dont je me bornerai à citer, pour l'exemple, telle union surprenante du concret et de l'abstrait qui ne déparerait pas *Le Neveu de Rameau* : « Il découpe son pain dans le travers des uns, dans les vices des autres, il déjeune d'une joie et soupe d'une tristesse »¹⁰. La misère donc, et, en fin de compte, la mort, la mort lamentable, la corde dont se pendent Nerval ou Leclerc, le mal honteux qui emporte Planche, l'indigestion qui a raison de l'estomac délabré de Cressot. L'article concernant les tombes délaissées, celles des morts sans panache, morts de faim, de froid, d'épuisement, n'est certes pas déplacé entre les pages réservées aux irréguliers. De même, si l'on se retourne vers l'autre bout de l'existence, vers cette adolescence qui devrait s'exalter dans la force et la joie, ne sont pas déplacés ces tableaux parisiens que présente *Le dimanche d'un jeune homme pauvre*. A travers les esquisses pittoresques s'inscrit toute la tristesse, toute la grisaille douloureuse de ceux que le sous-titre qualifie de « condamnés ». Faut-il dès lors, avec certains critiques, reprocher à ces marginaux les maigres joies de la convivialité, et voir dans leurs rares extras une débauche ? Le constat est poussé au noir, dira-t-on. Voire ! Référons-nous aux historiens : ils démontrent amplement qu'à cette époque la misère, pour ces irréguliers qui n'étaient pourtant pas des mendians, était autrement cruelle que pour les marginaux actuels.

Ces mêmes historiens, assurément, révèlent des misères comparables, ou pires, dans les mines, les usines ou les champs. Vallès, du moins dans *Les Réfractaires*, n'en parle pas. Elles relèvent d'un domaine qu'il ne connaît pas directement et son propos n'est pas de dresser, comme fait par exemple Michelet dans *Le Peuple*, un inventaire des avantages ou servitudes des différentes couches sociales. Les réfractaires vallésiens portent des redingotes – bien élimées – non des blouses. Arrêtons-nous ici à deux signes convergents. Le premier est la dérive du terme même de réfractaire, et le second la détermination « de Paris » accolée à « irréguliers » dans le titre d'un article. Les réfractaires napoléoniens étaient des rebelles campagnards attachés à leur terroir. « Mes réfractaires à moi, dit Vallès, ils rôdent sur le fumier des villes », « le long des ruisseaux de Paris »¹¹. Monter à Paris, telle était alors, bien plus que de nos jours, la pratique de tous ceux qui espéraient trouver dans la capitale, et seulement dans la capitale, les moyens d'une action efficace ou d'une réussite intellectuelle. Des *Illusions perdues* aux *Déracinés*, nombre de romans rendent compte de cet espoir et des inévitables désillusions. Comment Vallès lui-même se serait-il résigné à quitter Paris, ce foyer de vie, d'exaltation et de révolte ? Pourtant Paris, c'est aussi la misère. Alors, bien qu'on ne songe pas à partir, on fait, en contrepoint, miroiter les douceurs d'une vie de province, proche de la nature, aurait pu apporter, douceurs mythiques, figurant un paradis perdu, et volontairement perdu. « Ils pouvaient être si heureux !

Les arbres sont si verts au pays, le vin si frais »¹². Ailleurs : « On se prend à songer aux dimanches des jeunes années, aux bons dimanches de province qui passaient si vite, ceux-là »¹³. Pourquoi donc ces réfractaires viennent-ils et restent-ils dans cet enfer parisien dont ils ne peuvent ni ne veulent s'évader ? Cela se résume en deux mots : liberté et illusion. A vrai dire, leur liberté est surtout négative : refus et privation. Ayant juré d'être libres, n'ayant pas accepté de jouer le jeu social, ils ont parfois quitté des professions stables et honorables. Ces solitaires pouvaient accomplir une carrière : on ne leur demandait que d'être avec la société, d'en être un rouage, mais, grisés par « un parfum fatal de liberté »¹⁴, ils ont refusé de suivre une voie tracée. Dès lors on ne peut parler d'eux qu'avec des tournures privatives : « ils n'ont pas un pied dans la vie »¹⁵, ce sont des « non classés » et non classables. Ce sont des êtres « sans » – sans profession fixe et sans argent, bien sûr, mais aussi « sculpteurs sans ciseau », « peintres sans toile », ou « violonistes sans âme »¹⁶. Ils ont été moins rejetés par la société qu'ils n'ont, poussés par quelque ambition illusoire, rejeté eux-mêmes la vie sociale, de façon purement négative. « Sur la marge de la vie sérieuse », ils « ont fait de tout et ne sont rien »¹⁷. En quête d'un but plus ou moins utopique, ils suivent leur « manie sottie ou grande, mesquine ou glorieuse ». Leur illusion – passons sur celle, effectivement mesquine de Poupelin dit Mes Papiers – ne manque souvent ni de noblesse, ni de courage. Oui, mais comment travailler quand on crève de faim et de froid ? « Un homme qui n'a plus de chemise est perdu, même quand il aurait du génie »¹⁸.

On voit aisément que ces marginaux, pour la plupart, appartiennent à une même confrérie, celle des bacheliers, ou du moins celle des intellectuels. Ils ont eu des prix au collège, et l'on pouvait espérer de certains qu'ils deviendraient ministres. Bien que prenant ses distances avec ces destinées singulières, Vallès ne peut s'empêcher de songer à sa propre expérience, et il est hanté par « le fantôme pâle du passé »¹⁹. Cela est évident pour *L'Habit vert*, mais tel passage des *Réfractaires* semble un résumé généralisant et précurseur du *Bachelier* : Que faire quand on ne sait que grec et latin, comment se résigner au piconat, comment, pour bénéficier de quelques leçons, se procurer un habit décent ? Rejeté, en raison de ses mains blanches, par les vrais ouvriers, le réfractaire en est réduit à ces vagues travaux de plume que connut bien Vallès. Si, comme le neveu de Rameau, il se fait parasite bouffon et pique-assiette, ce n'est jamais avec l'exubérance tonique que Diderot prête à son personnage.

Sous-jacente, donc, la vie de Vallès lui-même. Mais avec une certaine distance. « Des gens qui nous valaient » écrit-il de ces réfractaires, ce qui est, en même temps rapprochement par le mérite, mais écart signalé entre leur existence et celle de l'auteur ou de ses lecteurs. Cette distance permet la sympathie amusée ou apitoyée elle autorise aussi le jugement. Ce jugement est, à coup sûr, ambigu. J'ai déjà relevé, à propos de leur manie, l'association des deux adjectifs : « sottie ou grande ». Vallès dit bien qu'il s'agit de « vaillantes natures souvent, des esprits généreux, de nobles cœurs »²⁰,

mais il les qualifie aussi de « pauvres fous qui ont mis en partant leurs bottes de sept lieues, et qu'on retrouve à mi-côte en savates »²¹. Êtres de fierté ou simples ambitieux affrontés à l'échec ? Tout en les considérant comme des vaincus et non comme des esclaves, Vallès souligne le caractère fallacieux de leur pseudo-liberté. « On se croit libre »... « Ils se disent libres », écrit-il, marquant l'erreur sur laquelle se fonde leur existence²². On les admire, mais on se moque d'eux. « Plaignons-les avant de les flétrir »²³ : Vallès compatit et s'indigne, mais aussi bien il ironise.

Se pose alors le problème de la révolte. Sont-ils des révolutionnaires, du moins des révoltés, ces réfractaires ? On en peut douter. Dans *L'Insurgé*, rappelant l'enterrement de Murger en 1861, il s'écrie : « Ils ont imaginé une bohème de lâches. Je vais leur en montrer une de désespérés et de menaçants »²⁴. En fait ses réfractaires ne paraissent guère contester cette société dont ils ont refusé de suivre les règles. Sinon, essaieraient-ils de dissimuler leur misère, de la cacher sous le voile de l'originalité, de paraître moins pauvres ? Sèmeraient-ils des « fleurs sur les guenilles », et voudraient-ils se rendre plus supportables à autrui, sous le couvert du rire ? « S'ils ne mettaient jamais de masques, s'ils n'attachaient pas de grelot à leur bonnet vert, leurs visages pâles nous feraient peur, nous ne voudrions pas frotter nos habits à leurs haillons »²⁵. D'ailleurs, ce sont plutôt des résignés. Fontan-Crusoé n'émet, malgré ses théories socialistes, « jamais une plainte amère contre la société »²⁶. Héros du combat obscur contre la misère, excentriques à prétentions artistiques ou littéraires plutôt que politiques, ces malheureux n'incriminent pas une société qui, après tout, leur demandait simplement « d'être quelque chose dans la machine », et en marge de laquelle ils se sont volontairement placés. Le plus étonnant est que Vallès lui-même semble les justifier en les différenciant des révoltés.

« Le monde, écrit-il, n'a jamais vu dans les malheureux que des révoltés. La misère ne lui apparaît qu'à travers le brouillard pâle des philanthropies ou la fumée rouge des révolutions, l'écume aux lèvres, la poudre aux mains. »²⁷.

Mieux, il parle de la révolte éventuelle comme d'un danger :

« Il y a ensuite un danger ! La misère sans drapeau conduit à celle qui en a un, et, des réfractaires épars, fait une armée, armée qui compte dans ses rangs moins de fils du peuple que d'enfants de la bourgeoisie. Les voyez-vous foncer sur nous, pâles, muets, amaigris, battant la charge avec les os de leurs martyrs sur le tambour des révoltés (...) Dieu sait où les conduirait leur folie. Nous avons vu ce que valaient ces religions de l'émeute, ces théories du combat ! La liberté n'y gagne rien, la misère y perd, seulement le ruisseau est rouge. »²⁸

S'il salue également, avec une apparente neutralité, les martyrs de l'histoire, qu'ils soient gentilhommes ou plébéiens, républicains ou royalistes, Montagnards ou Vendéens, c'est pour affirmer que, dans leur combat pour une cause, ils ont peut-être cédé davantage à des influences livresques qu'à l'amour du bien ou de la justice, que « la tête donnait plus que le cœur »²⁹. Et il conclut : « Tous, presque tous, ces chercheurs de dangers, ces traîneurs de drapeaux, apôtres, tribuns, soldats, vainqueurs,

vaincus, ces martyrs de l'histoire, ces bourreaux de la liberté : des *victimes du livre* »³⁰. De même, dans l'article sur « Les Morts » : « Je ne viens pas secouer un drapeau »³¹. Pourtant l'émeutier de 1848 ou de 1851 n'est pas tellement loin, au point qu'il craint de ne pas se contenir. A propos de Fontan-Crusoé, il précise : « J'ai peur, si j'insiste, que des mots de révolte ne viennent brûler mes lèvres »³². Sous-jacente, la révolte, même verbale, est repoussée comme une tentation dangereuse. On aurait tort, je crois, de voir dans cette prudence une simple précaution journalistique, et il faut éviter de faire jouer, de façon récurrente, sur le Vallès qui écrit *Les Réfractaires*, l'éclairage révolutionnaire sous lequel la Commune et les écrits ultérieurs le font apparaître. Une dizaine d'années ont passé depuis le coup d'Etat du 2 décembre et les vellétés d'action directe, que l'on discerne encore dans le complot dit de l'Opéra-Comique, en 1853, ont été étouffées. L'Empire a fait peser sur les esprits une chappe de plomb et tout espoir de changement paraît bien lointain. Quand Fontan-Crusoé lance au patron de crèmerie dont il est débiteur son « A demain », la traduction donnée « A l'an qui vient ! A la prochaine révolution »³³ laisse entendre que l'échéance de la prochaine révolution est à peu près celle des calendes grecques. Vallès écrit dans une époque de protestation larvée et douloureuse, non dans une époque d'élan enthousiaste³⁴. Il en est réduit à laisser percer çà et là ses idées républicaines, en arrière-plan de la sympathie émue pour ces réfractaires en qui il se refuse à voir, comme font beaucoup pour se donner bonne conscience, des paresseux et des incapables. Il n'oublie pas qu'il a été un des leurs, mais il a maintenant passé les périodes les plus difficiles. Certes, ce n'est pas encore le Pactole, et ni les appointements de la mairie de Vaugirard, ni ceux du pionicat de Caen ne comblent les dettes. Mais enfin, il commence à se faire une renommée de journaliste, et à sortir de l'anonymat. Il lui est permis de parler de ces réfractaires avec une certaine distance, tout en assumant une solidarité nourrie de son expérience propre. Il peut ainsi espérer atteindre un public, composé essentiellement de redingotes, par une écriture où les références culturelles se mêlent à des références populaires et à des allusions aux faits d'actualité. Bien qu'ayant mis une sourdine à sa révolte, il invite ce public à rejeter le conformisme et à jeter sur la société un regard lucide, indépendant, sans complaisance.

Réfractaire, il l'est lui-même, et il le reste, sinon par la misère, du moins par une série de refus. Refus d'abord, essentiel chez lui, de rendre hommage aux idoles consacrées. Il sape la culture traditionnelle : pourquoi cette admiration convenue pour Homère, Virgile, ou la Vénus de Milo ? A quoi sert d'ingurgiter grec et latin à forte dose ? Ces réfractaires, ces déclassés, ce sont des victimes du livre, des victimes d'une éducation contraignante et inefficace : « misères savantes », selon un titre non conservé, ou « forçats en habit noir », selon un autre titre qui parut trop dangereux au directeur du journal. Le problème des marginaux-bacheliers ne date pas d'aujourd'hui. Déjà esquissé dans *Le Peuple* par Michelet, en 1846, on le retrouve dans *Les Déracinés*. Mais, pour Barrès, le remède est

dans l'enracinement au terroir traditionnel, pour Vallès il est dans le rejet du passé, dans le refus d'un héritage culturel et traditionnel qu'il faudrait absorber avec une pieuse reconnaissance, et sans le moindre esprit critique. Avec une éducation mal adaptée « aux aspirations et aux besoins de la jeune humanité », la société entretient un « foyer éternel d'émeute ». Le refus de Vallès est, si l'on veut, un rejet symbolique du père, car il vaut non seulement pour les idoles livresques, mais aussi pour les idoles historiques, et bien entendu pour les idoles sociales, magistrats, généraux, dignitaires de l'Etat et de l'Eglise. Vallès, à cette époque du moins, refuse moins un système social que de fonder sur lui et les hiérarchies qu'il impose une échelle des valeurs. Se tourner vers les réalités présentes, les spectacles et les misères d'actualité en toute indépendance, saper la médiocrité triomphante, ébranler le confort des satisfaits, telle est sa tâche. C'est, précisément, une tâche de journaliste. La fiction, trop souvent mimétique de fictions antérieures, n'est pas le fort de Vallès, même si elle peut le tenter. Le journal permet une écriture plus directe, plus percutante, moins académique. Et surtout le journalisme, tel que le conçoit Vallès permet ou plutôt exige un travail de démystification, il impose l'obligation de dire la vérité. L'article sur Proudhon, qui paraît dans *L'Epoque* en juin 1865 avant d'être repris dans *La Rue*, met bien les choses au point. Il confirme d'abord, sur la lancée d'une formule de Proudhon : « Après les persécuteurs, je ne hais rien tant que les martyrs », son refus de l'émeute, sa méfiance à l'égard de ceux qui jouent aux martyrs, souvent par mimétisme de l'antiquité. Lui-même a joué au fanfaron, avec le risque de la fusillade, mais il a changé : « Je ne crois pas que l'orateur qu'il faut écouter soit la poudre, et ce n'est pas donner à la liberté la vie qu'aller en holocauste lui offrir la mort »³⁵ ! Il changera à nouveau, et quelques années plus tard, la conjoncture étant autre, écouter la poudre. Mais, pour l'instant, l'important lui paraît être de poser les vraies questions, d'affirmer clairement et nettement ses convictions : « Il n'est pas de joie au monde qui vaille celle d'un esprit honnête se lançant résolument à la conquête de la vérité »³⁶. C'est sans doute la joie de Vallès, une joie qui ne va d'ailleurs pas sans danger. Alors que tant de journalistes sont des esclaves dociles du pouvoir et des idées communément reçues, qui ne dérangent personne, Vallès demande, selon une formule de la *Lettre à Junius* « à avoir le champ libre », à ne répondre, en individualiste indépendant, qu'à ses exigences intérieures³⁷. Aussi ne peut-il être lui-même qu'un marginal du journalisme. A la marginalité de la bohème – cet enfer – il fait succéder une autre marginalité, moins douloureuse peut-être, mais plus tonique, plus attachante, celle du franc-parleur.

Se refuser à suivre les mots d'ordre et les rites consacrés, dire, au mépris de toutes les idéologies et de tous les mythes ce qui tient à cœur : voilà l'exigence permanente du véritable réfractaire, tel que s'est voulu Vallès.

Emilien GARASSUS
Université de Toulouse

N.B. - Les références concernant *Les Réfractaires* renvoient au tome I des *Œuvres complètes*, Livre Club Diderot.

1. P. 309.

2. P. 309.

3. P. 314 et p. 468 sq.

4. *Revue contemporaine*, janvier-avril 1885, p. 334.

5. P. 313.

6. P. 171.

7. P. 226.

8. C'est là, me semble-t-il, ce qui explique la critique formulée par René Lacôte dans son introduction aux *Réfractaires* : « Vallès pouvait tout dire de ses héros, et non point se borner à ce qui les sépare de tous les hommes. Nous aurions mieux compris alors le véritable problème dont ce livre est né, parce que Vallès en a le premier souffert, problème qui résidait dans l'impossibilité pour les intellectuels de s'adapter honnêtement aux "activités normales" telles qu'elles s'exerçaient sous l'Empire ».

9. P. 171.

10. P. 153.

11. P. 148.

12. P. 153.

13. P. 305.

14. P.

15. P. 149.

16. P. 152.

17. P. 152 et p. 148.

18. P. 162.

19. P. 167.

20. P. 150.

21. P. 149.

22. P. 153.

23. P. 160.

24. *L'Insurgé*, édition Garnier-Flammarion, p. 69.

25. P. 151.26. P. 191.

27. P. 222.

28. P. 225.

29. P. 285.

30. P. 285.

31. P. 229.

32. P. 193.

33. P. 182.

34. « Il y a dix ans, écrit-il, dans *Les Morts*, j'aurais peut-être poussé un cri de guerre, appelé aux armes, entraînant, comme au soir des révolutions, le cadavre des victimes à la lueur de mes colères »... « Aujourd'hui que je suis moins jeune, que j'ai vu mourir plus d'hommes et passer plus de choses, je ne me laisserai point égarer » (p. 221).

35. P. 589.

36. P. 589.

37. Journaliste ou réfractaire, Vallès ne peut l'être qu'« à sa façon ». C'est le terme qu'il emploiera dans son « Histoire du 2 décembre » (*Courrier de l'Intérieur*, 8 septembre 1868) : « Là comme ailleurs, il fallait être un réfractaire, je l'ai bien vu, ne pas attendre le commandement, mais improviser la résistance et diriger le feu à sa façon ».

Jacques Vingtras ou Jean Vingtrin ? Vallès et le Naturalisme

Les deux noms mentionnés dans le titre de ma contribution peuvent être remplacés par ceux de deux écrivains : Vallès et Zola. En septembre 1882, Paul Alexis publie dans *Le Réveil* un récit ayant pour titre « Jean Vingtrin » et sous ce nom ce n'est pas Jacques Vingtras, le héros de la Trilogie, qui se cache, ni son auteur, mais un homme et un écrivain qui défend des positions opposées : Zola. Au moment de la publication de *L'Insurgé*, Alexis place Vingtrin-Zola dans une situation qui a été existentielle pour Vallès et qui termine son roman : la Semaine Sanglante. « Un certain lundi de mai 1871 », ce Vingtrin anti-Vingtras, qui est en train d'écrire une « série de livres » à laquelle il « avait décidé de consacrer sa vie, toute sa vie », remarque, tranquillement installé devant son bureau : « Comme si ce qu'on appelle " la question sociale " pouvait être un jour tranchée à coup de sabre ? Comme si l'action pouvait se substituer à la pensée ! ». Ainsi, au milieu de la bataille entre Communards et Versaillais, il se met imperturbablement au travail, et Alexis peut conclure son article : « La Commune n'a servi à rien. Mais Jean Vingtrin a continué d'écrire. Aujourd'hui, douze ans après, les vingt œuvres déjà parues de cette initiative magistrale commencent à susciter un grand mouvement intellectuel. Toute une école scientifique nouvelle est sortie de terre »¹.

Avec cette nouvelle, Alexis ne décrit pas seulement les attitudes pratiques et théoriques de Zola en ce qui concerne la littérature et l'histoire mais il fait voir en même temps les différences entre Vingtrin et Vingtras. Au moment où il écrit la nouvelle, elles sont d'une grande actualité à cause d'un débat entre Vallès et les écrivains naturalistes (Zola et son disciple le plus fidèle et le plus orthodoxe, Paul Alexis). En analysant les différentes phases de cette discussion portant sur les relations entre littérature, politique et société, j'essayerai de montrer les positions respectives des protagonistes et, autant que possible, de dégager une théorie littéraire du Réfractaire amnistié.

Dans ce débat qui s'étend sur trois ans (1881-1884), il ne s'agit pas seulement de points de vue définis par les personnalités des individus. Les

conceptions sont plutôt conditionnées par la position respective de chacun dans ce qu'on peut appeler avec Bourdieu le « champ littéraire ». Il est évident que les naturalistes, et surtout Zola, ont une idée très précise de la littérature comme champ relativement autonome où il s'agit de gagner une position dominante face à d'autres groupes déjà établis et propageant une autre conception littéraire. Grâce au succès de *L'Assommoir*, grâce aussi aux campagnes de Zola comme celle déclenchée dans *Le Messager de l'Europe* contre « Les Romanciers contemporains », la position naturaliste s'affirme au moment du débat entre les naturalistes et Vallès. En décembre 1878, Vallès avait encore défendu Zola contre des attaques lui reprochant de déranger « la pot-bouille du roman »², et Zola en avait remercié l'exilé³. Un peu plus tard, Zola publie son étude « L'Argent dans la littérature » (1880), signe évident des « profits symboliques » que l'auteur a su convertir aussi « en profits économiques au sens restreint du terme »⁴.

Que ceci ne soit pas valable pour Vallès est évident. Malgré le succès relatif des deux premières parties de la Trilogie, il n'est ni récompensé en « profits symboliques » - à part les critiques élogieuses de naturalistes - ni en « profits économiques ». Malgré l'amnistie, il reste à côté et en dehors du champ littéraire restreint, dominé par les luttes de groupes, et sa position lors du débat avec Zola et Alexis va l'en éloigner encore plus. Mais cette « marginalisation » semble être voulue par Vallès, car ses propres expériences, en particulier celles de la Commune et de l'exil, l'ont définitivement éloigné d'une conception qui veut séparer le domaine littéraire de celui de la politique et de l'économie. La discussion entre Vallès et les naturalistes est d'autant plus intéressante que la position du Réfractaire préfigure un développement qui se généralisera et qui trouve son aboutissement dans l'affaire Dreyfus : « L'invasion de la politique dans le champ littéraire »⁵. Dans la situation difficile d'un précurseur, Vallès défend des convictions que Zola va développer à partir des années 90 et qui sont à l'opposé de la théorie du *Roman expérimental* dont Alexis fait l'apologie dans « Jean Vingtrin ».

Les relations entre Vallès et Zola datent de 1865 (« Dickens et Zola ») et reprennent après l'interruption de la Commune avec une lettre de 1876 où Vallès demande à Zola de l'aider à écrire dans une revue russe⁶. Dans cette lettre, Vallès le félicite de sa « campagne comme romancier naturaliste » (sic !). Deux ans plus tard, - Zola vient de publier *L'Assommoir* -, Vallès, qui, grâce à l'aide de Malot mais aussi de Zola, vient de vendre la première partie de la Trilogie à Charpentier (nov. 1878), prend pour la première fois ouvertement position pour le naturalisme. En défendant Zola, il se solidarise avec la conception naturaliste mais en changeant de perspective : « M. Zola est un rouge en littérature, un communard de la plume », et il clôt son article de la manière suivante : « C'est plus qu'une émeute, c'est une révolution. Il s'agit de tuer la littérature de convention, fausse et lâche, fille de la monarchie depuis longtemps décapitée. Feu de tous côtés ! »⁷. Même si, pour l'instant, cet article arrange bien Zola⁸,

celui-ci ne peut pas vraiment apprécier le ton ni les idées de Vallès. Ainsi, dans son compte rendu de *L'Enfant*, quelques mois plus tard, il fait l'éloge du livre (« un livre vrai, un livre fait des documents les plus exacts et les plus poignants. Voilà dix ans qu'une œuvre ne m'avait remué à ce point »), mais il place à la fin de son article une critique très acerbe de Vallès qui va s'approfondir dans les années à venir : « Et maintenant, comment un homme du talent de M. Jules Vallès a-t-il pu gâter sa vie en se fourvoyant dans la politique ? Jamais je ne lui pardonnerai. (...) la politique, en nos temps troublés, est le lot des impuissants et des médiocres »⁹. Même si cela se dirige plutôt contre la République opportuniste que contre la Commune, c'est une condamnation nette des engagements de Vallès. Du fond de son exil, Vallès ne peut pas relever le différend qui le sépare de la théorie de Zola et de son refus total du politique. Zola est confirmé dans son opinion par les attaques dont il est l'objet de la part des politiciens opportunistes, comme A. Ranc ou Ch. Floquet, qui le qualifient de « calomniateur du peuple » ou de « démoralisateur public ». C'est dans ce contexte qu'il change du *Voltaire* républicain au *Figaro* conservateur où il revendique « qu'on établisse scientifiquement la nation sur la base du gouvernement républicain, après avoir déterminé ses besoins, d'après la race, l'histoire et le milieu contemporain »¹⁰. Quand cet article paraît, Vallès est rentré depuis quelques mois en France et il semble que l'amnistié soit devenu « un nouveau Jules Vallès » qui ne montre pas trop ouvertement son caractère réfractaire¹¹. Dans une lettre-préface de *La Dompteuse*, publiée le 13 février dans *Le Citoyen de Paris*, Vallès a l'air de s'excuser de ne pas écrire un roman « naturaliste » : « Si les lecteurs à un sou ne lisent qu'à la condition que le roman soit machiné, eh bien ! il faut machiner le roman »¹². Mais la machination de cette « littérature industrielle » a une fonction inhabituelle pour un feuilleton. Dans l'avant-propos, Vallès déclare ouvertement : « Ce sera de la révolution encore, et j'écris pour elle. Les fidèles de l'art pur pourront dire que c'est descendre. C'est descendre, oui, comme on descend dans la rue lorsque le peuple y est »¹³. Une telle explication de ses intentions peut encore être comprise comme conditionnée par les lecteurs ouvriers du *Citoyen*, mais les réflexions de Zola dans le compte rendu du *Bachelier*, quelques mois plus tard, montrent que les divergences entre Vallès et les naturalistes s'accroissent et que Zola a bien pris note des idées de Vallès.

Dans son article « Souveraineté des Lettres » de mai 1881, repris dans *Une Campagne* (1882), Zola approfondit les reproches de 1879 : « Ce livre de M. Jules Vallès : *Le Bachelier*, est une stupeur pour moi. Comment diable des garçons jeunes (...) peuvent-ils se passionner pour cette chose laide et sale qui se nomme la politique ? (...) Je me souviens de notre bande, à nous. La politique nous dégoûtait profondément. Nous pensions, et je pense encore pour ma part, que l'idée est reine du monde (...) »¹⁴. Limité par sa méthode prétendue scientifique, Zola n'est pas seulement incapable d'admettre d'autres conceptions littéraires – ceci semble nécessaire pour la cohésion du naturalisme – mais il se montre aussi incapable

de comprendre une génération qui a d'autres expériences historiques que les siennes. Pour Zola, ce ne sont pas les intentions littéraires et politiques de Vallès qui comptent, l'important, c'est l'écrivain et sa position dans le champ littéraire : « L'écrivain doué a eu beau traverser tous les casse-cou de l'émeute, il s'est relevé grand romancier, il est devenu maître dans le domaine littéraire »¹⁵. Cette fois encore, Vallès ne répondra pas immédiatement mais plus d'un an plus tard, après s'être définitivement réorienté dans un champ littéraire, journalistique et politique qui lui était devenu étranger pendant l'exil.

Malgré des dissensions évidentes, il existe aussi, encore en 1882, des convergences entre les conceptions littéraires de Zola et de Vallès et entre leur point de vue en ce qui concerne l'organisation du champ littéraire. Dans un article de 1877, repris dans *Le Roman expérimental* en 1880, Zola s'élève contre l'idée de créer « un Prix de Rome littéraire ». Il y voit un danger inévitable parce que les candidats seront nécessairement obligés de faire des concessions et de se compromettre pour obtenir cette récompense. Un prix ne serait ainsi décerné qu'aux « esprits moyens et souples » prêts à renoncer à la véritable littérature qui demande un autre tempérament. Zola plaide au contraire pour le mépris de toutes les convenances : « On va devant soi, jusqu'au bout de sa volonté, et c'est la seule route qui mène à des chefs-d'œuvre »¹⁶. Cinq ans plus tard, dans d'autres circonstances, Vallès défend une position analogue. Après la révélation du secret du testament des Goncourt, Vallès critique sévèrement l'idée d'une « Académie des Dix » et d'un prix annuel qu'elle distribuerait. A ce qu'il nomme « une prime à la servilité », il préfère, comme Zola, la lutte individuelle : « A ce capitaine des idées qui s'appelle l'écrivain, il faut pendant ses années de conscrit, le lit dur, le rata maigre, le jeûne même (...) »¹⁷. C'est-à-dire que Vallès et Zola, en partant de prémices différentes, plaident pour une liberté absolue de l'écrivain et de la littérature. Une influence de l'Etat ou celle d'une institution comme l'Académie Goncourt, nécessairement figée et conservatrice, ne peut que nuire à la littérature.

Pour Zola comme pour Vallès, et ici les expériences qu'ils ont faites pour se frayer un chemin personnel dans le champ littéraire jouent certainement un grand rôle, les auteurs doivent s'imposer eux-mêmes, après une longue lutte pour leur succès. Mais Zola ne voit dans cette lutte que les vainqueurs et rappelle ainsi l'anecdote que Vallès raconte sur leur première rencontre¹⁸. Quant à Vallès, il retient de cette lutte plutôt les « blessures » et les « cicatrices » reçues, pour en tirer la conclusion : « La misère est la grande nourrice ! Je devrais dire la souffrance ! ». Là où l'écrivain de Zola reste un individu seul mais fort, celui de Vallès, grâce à l'expérience de la souffrance, ressent, même victorieux, la nécessité de se solidariser, également par sa littérature, avec les victimes de la société. Ce n'est pas par hasard que les livres de la Trilogie sont dédiés aux victimes. Cette conception amène Vallès à une conclusion qui va à l'encontre de celle de Zola, du moins pour le moment. Voyant, peut-être à tort en ce qui

regarde Zola, dans l'Académie Goncourt une sorte d'institutionnalisation du naturalisme, Vallès s'exclame : « Allons donc ! le réalisme, le naturalisme, crèveront après le classicisme et le romantisme. Ce serait à cracher sur la littérature, si la révolution ne l'emportait pas dans son torrent ! Une façon d'écrire serait immobilisée, sanctifiée ? ». Peut-être Zola pourrait-il encore accorder que l'évolution littéraire puisse dépasser le Naturalisme, mais il lui serait impossible d'accepter cela pour se mettre au service de la révolution. Ce désir et cette volonté sont la conséquence directe de l'importance de la souffrance dans la conception de Vallès. Le débat entre la théorie des naturalistes, propageant une littérature « au-dessus de la mêlée » politique, et celle de Vallès, revendiquant une « littérature engagée », va s'ouvrir véritablement quelques semaines plus tard.

La discussion s'intensifie avec un article de Vallès qui paraît le 24 juillet 1882 dans *Le Réveil* sous le titre provocateur « La Révolution littéraire ». La réponse de Paul Alexis - Zola a arrêté sa collaboration journalistique depuis presque un an - ne se fait pas attendre : dans *Le Réveil* du 30 juillet, il publie un article nommé « A Jules Vallès », se référant à l'article précédant et à une lettre de Vallès à Juliette Adam qui vient d'accepter d'imprimer dans sa *Nouvelle Revue L'Insurgé*, c'est-à-dire la partie de la Trilogie, traitant de la commune, qui va jouer un grand rôle dans le débat. Vallès réagit encore plus vite que Paul Alexis : le 1^{er} août, on peut lire dans le même journal son article : « Ingrats », qualification appliquée aux naturalistes. Ce n'est qu'un mois plus tard, dans le récit mi-fictif « Jean Vingtrin » (*Le Réveil*, 3 septembre), qu'Alexis essaiera une sorte de synthèse du point de vue naturaliste, une fin provisoire de la discussion.

Le point de départ, « La Révolution littéraire » de Vallès, est peut-être plus agaçant pour les naturalistes que l'attaque directe dans « Ingrats ». D'une part, Vallès ne voit dans le naturalisme qu'une phase de l'évolution littéraire, peut-être déjà dépassée, surtout quand il parle de romanciers nouveaux comme Anatole France ou Paul Hervieu. D'autre part, il insinue, allant plus loin encore que Engels dans sa fameuse lettre à Miss Harkness à la même époque, que tous les écrivains importants depuis Balzac « auront beau se débattre comme de beaux diables (...) tous sont entraînés par la Révolution ». C'est dans cette tendance générale qu'il voit « le fil rouge » de la littérature du XIX^e siècle, et la seule question que Vallès pose, de manière rhétorique, c'est celle de savoir ce qu'il faut comprendre par « Révolution ». Pour lui, ce n'est plus « l'antique spectre rouge », évoqué par l'hystérie de pas mal d'écrivains face à la Commune, mais c'est « la guerre des pauvres contre les riches, symbolisée par « le Capital et le Travail ». En tant que réalistes, naturalistes ou impressionnistes, même s'ils « ne manquent pas une occasion de dire qu'il haïssent la politique (...) de peur d'être mouillés par le sang des batailles publiques », les écrivains n'ont pas le choix : ils font campagne avec les pauvres et avec Vallès parce qu'une littérature nouvelle doit s'occuper des milieux nouveaux, comme l'ont déjà exprimé les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux*. Ce qui doit surtout provoquer les naturalistes, c'est

que Vallès interprète d'une manière bien dialectique leur principe de description objective et distante comme une écriture au service de la Révolution. On peut être réaliste-légitimiste comme Balzac ou les Goncourt, politiquement réactionnaire comme Flaubert ou Dumas fils, naturaliste comme Zola ou impressionniste-conservateur comme France ou Hervieu, de par leurs sujets et « par la logique de leurs dégoûts et l'élan de leur colère, ils sont entrés dans la bande des révoltés ». Avec cette vision des choses, Vallès renverse les hiérarchies établies par les conceptions naturalistes aussi bien que par Flaubert. Ce n'est plus une littérature autonome du champ politique et idéologique mais une littérature profondément impliquée, et, au fond, dépendante de l'évolution sociale. Cette vision dialectique de la méthode naturaliste de l'objectivisme met aussi le doigt sur une des grandes faiblesses de la théorie de Zola. Les documents n'entrent pas tels quels dans le texte, comme Zola semble le croire, mais sont organisés selon une vision du monde préexistante. La neutralité n'est donc qu'une illusion, et Vallès attire l'attention sur ce caractère idéologique de la conception naturaliste¹⁹.

Paul Alexis prend pour prétexte une lettre de Vallès à Juliette Adam pour répondre à cette provocation. Dans cette lettre, Vallès déclare, en ce qui concerne *L'Insurgé*, que « ce livre serait la défense absolue de ceux qui ont été vaincus ». Pour Alexis, défendre est synonyme de prendre parti, et cela équivaut à une position indigne d'un « très grand écrivain naturaliste » comme Vallès²⁰. N'ayant pas encore pu lire *L'Insurgé*, Alexis fait confiance à l'écrivain Vallès qu'il croit incapable d'une apologie des communards, mais il ne veut pas voir la différence entre apologie et défense. S'adressant à Vallès, il lui explique sa version de l'évolution littéraire : « Vous aurez fait œuvre de naturalisme, employant une fois de plus la méthode du roman moderne : exposant les faits au lieu de discuter, racontant, donnant tout simplement le procès verbal de vos impressions (...) ». Grâce à une telle description, Alexis se débarrasse de la domination du champ politico-idéologique telle que la voit Vallès. Quand Vallès parle de révolution, et cette fois c'est Alexis qui s'essaie en dialecticien, ce n'est pas de révolution qu'il s'agit, « mais c'est tout simplement cet esprit scientifique, ce besoin de vérité et d'analyse qui emporte le siècle ». Le fil rouge, que Vallès a vu dans la Révolution, c'est-à-dire « un courant d'inspiration depuis que des hommes ont parlé de la Sociale, l'arme à la main », est déplacé ainsi du champ politique et social au champ scientifique et littéraire. Comme les positivistes, les naturalistes, selon Alexis, « n'ont d'attache avec personne ». C'est le genre de détachement qu'Alexis recommande à Vallès, retournant ainsi la dialectique vallésienne d'une appartenance involontaire à un courant dominant le siècle contre son auteur : « Vous êtes éternellement, même malgré vous, un aristocrate de l'esprit, un grand seigneur par le style, un dictateur par l'autorité du talent ». Les épithètes choisies, comme « aristocrate », « grand seigneur » ou « dictateur », doivent et veulent provoquer Vallès autant que la conception proclamée. Et quand Alexis annonce que les applaudissements des

naturalistes vont remplacer « l'acclamation immédiate de la rue » pour Vallès, et quand il finit son article avec les mots : « Même si cela doit épicer tant soit peu votre plaisir, j'ajouterai de grand cœur : Vive la Commune de Paris ! », il est assuré de ne pas plaire beaucoup à Vallès qui doit voir dans la Commune beaucoup plus qu'un sujet de satisfaction personnelle et de blague, lui qui avait déclaré lors de la publication de *La Dompteuse* : « Il faut tenir compte du penchant et du suffrage de la foule, surtout lorsque, comme moi, on ne croit qu'à la foule ». Zola lui reproche justement « cette religion » de la foule, « de s'agenouiller chaque matin devant le peuple et de le déclarer très grand, très bon, la perfection et l'immensité même »²¹.

L'article d'Alexis entreprend, au moment de la parution de *L'Insurgé* de gagner Vallès de manière théorique et pratique. A cette étape de la discussion, il est encore possible de tricher avec les mots, chacun donnant par exemple un autre contenu à un mot comme « Révolution ». Mais les malentendus voulus de la part d'Alexis ne peuvent pas durer très longtemps, les convictions des antagonistes et leurs provocations délibérées empêchent de trouver une solution ambiguë.

La réponse de Vallès, intitulée « Ingrats »²², souligne d'abord combien le champ littéraire est dominé par celui de la politique : « Les batailles littéraires me tentent peu quand le rideau se lève sur une tragédie » ; il fait ainsi allusion aux expériences du combattant de la Commune. Partant des tensions entre la France et l'Angleterre en Egypte, Vallès développe le scénario d'une guerre éventuelle et se demande, en demandant également aux naturalistes, comment ils agiraient dans une telle éventualité. Fidèles à leur théorie, ils devraient s'abstenir en s'enfuyant, pour pouvoir continuer à écrire tranquillement. Ceci ne serait pas seulement valable pour une guerre extérieure mais aussi dans le cas d'une guerre civile : « Voilà où votre logique vous pousserait à coups de crosse. Théorie commode, celle du mépris de la vie publique, métier (...) d'enuque dans le sérail des belles lettres ! ». Sur cette base, Vallès développe sa conception selon laquelle la politique influence nécessairement la littérature : les procès contre des auteurs sous le Second Empire en sont une preuve évidente – et les poursuites contre L. Desprez, qui meurt des suites de son emprisonnement, l'interdiction de la pièce *Germinal* (1885), ou le procès contre L. Descaves à cause de *Sous-Offs* (1889) vont confirmer l'opinion de Vallès sous la République très libérale des années 80. S'il y a plus de liberté que sous Napoléon III, c'est parce que la Commune a empêché la restauration de la Monarchie, intentée par l'Ordre moral. Le naturalisme, tel qu'il s'est développé pendant la dernière décennie, est donc un débiteur des vaincus de la Commune.

L'apolitisme ou la neutralité sont pour Vallès également une position politique ; involontairement le naturaliste se range du côté des classes dirigeantes : « C'est sur son indifférence que s'appuient les tueurs des pauvres et les bourreaux de la pensée ». Une participation aux événements contemporains est donc inévitable, et Vallès voit déjà, de manière prophé-

tique, le moment où les naturalistes eux aussi seront obligés de s'engager : « militants malgré vous, parce qu'on menacera votre pensée ». Comme la dialectique littéraire (« La Révolution littéraire »), la dialectique de l'histoire ne leur laissera pas le choix de s'abstenir, et, en effet, pendant l'Affaire, presque 20 ans plus tard, les naturalistes vont s'engager, d'un côté ou de l'autre.

A la fin de son article, Vallès semble prêt à quelques concessions. En réponse à l'opinion d'Alexis, selon laquelle Révolution et Science sont identiques, il déclare : « La Révolution n'est que la marche de la Science, en avant ». Mais il continue : « A chaque pas qu'elle fait, cette science, elle trouve, en travers du chemin, la grille d'or du Capital ou la haie de fer des soldats ». Révolution et évolution scientifiques sont donc conditionnées l'une par l'autre, mais le progrès scientifique – comme le progrès littéraire – seraient bloqués s'il n'y avait pas des gens prêts à lutter « l'arme à la main », comme Vallès l'a dit dans son article précédent. En négligeant ces luttes et en acceptant quand même leurs conséquences libératrices, les naturalistes se révèlent des « Ingrats ». S'isolant dans un champ littéraire ressenti comme autonome d'influences sociales et politiques, ils profitent des souffrances des vaincus en les méprisant en même temps.

Au fond, cette évaluation est confirmée, involontairement, par la nouvelle « Jean Vingtrin » de Paul Alexis. Ce récit relate les aventures et les réflexions de Jean Vingtrin pendant la journée du lundi, 22 mai 1871, dans le quartier des Batignolles. Jean Vingtrin, romancier, habite rue des Dames, tout près de la rue de La Condamine où Zola était installé à l'époque. Travaillant selon la méthode naturaliste, avançant méthodiquement chapitre par chapitre et roman par roman, Vingtrin-Zola est dérangé ce jour par l'agitation devant ses fenêtres. Il s'habille, avec veston, canne et chapeau, et descend faire le tour du quartier pour observer ce qui se passe. Il voit le chaos de l'organisation communarde et a la chance de pouvoir observer devant la mairie du XVII^e l'arrivée d'un membre de la Commune. Décrit comme « un homme entre deux âges », avec une « grande barbe en éventail, où de nombreux fils d'argent commençaient à paraître », le regard intelligent, profondément honnête, presque tendre, inspirant tout de suite la sympathie », c'est évidemment le portrait de Vingtras-Vallès. Mais c'est en vain que cet homme essaie d'organiser la défense du quartier, il doit repartir sous les injures de la foule.

Après avoir été forcé de collaborer à la construction d'une barricade, qui, symbole évident de la Commune, d'ailleurs contournée par les Versaillais, ne servira à rien, Vingtrin-Zola rentre dans son « réduit consacré à l'étude et à la production de la pensée ». Là, pour lui, Communards et Versaillais sont également des « brutes » et des « lâches », leurs actions sont inutiles parce qu'il est impossible que « la solution d'un problème ardu puisse sortir de la mêlée d'une bataille ». De cette analyse profonde, il tire la conclusion suivante : « Folie et duperie alors, que chacun de ces coups de canon ! » et se remet à écrire au moment où les Versaillais prennent possession des Batignolles. Rétrospectivement, l'au-

teur du récit, c'est-à-dire le Alexis de l'année 1882, ajoute le commentaire suivant : « La Commune aussi n'a servi à rien. Mais Jean Vingtrin a continué d'écrire *La Faim* ». Et cette œuvre, comparable avec ses vingt volumes déjà parus aux *Rougon-Macquart*, ouvre une nouvelle étape pour l'humanité : « les grandes réformes sociales sont enfin à notre portée ».

Avec cet article, Alexis, en se basant sur l'argument d'autorité lié à la personne de Zola-Vingtrin, donne l'interprétation naturaliste de la Commune mais il défend en même temps la supériorité de la littérature face à la politique. Les véritables luttes ne servent à rien, ce sont plutôt les luttes dans le domaine de la pensée scientifique, telles que les mène Zola, qui changent le monde. Ainsi Alexis justifie à la fois le comportement personnel et littéraire des naturalistes vis-à-vis de la Commune et condamne les conceptions et les actions de Vallès. Ce dernier se tromperait profondément lorsqu'il propage que les écrivains naturalistes ont profité de la Commune. Là où le Vallès de la nouvelle échoue autant que la Commune, c'est Zola-Vingtrin qui agit en véritable « révolutionnaire » en travaillant à la suite de son livre.

Avec « Jean Vingtrin », le débat intensif entre les naturalistes et Vallès se trouve provisoirement interrompu, pour rebondir une dernière fois avec trois articles publiés dans *Le Cri du Peuple* en novembre 1883. Quelles sont les conclusions à tirer de l'argumentation des deux côtés ? D'abord, c'est plutôt Vallès qui dirige la discussion. C'est lui qui définit ou propose les idées à débattre, c'est lui qui change de sujet en introduisant une perspective historique et oblige Alexis à ne plus parler sur un ton blagueur de ce sujet tabou pour les naturalistes qu'est la Commune²⁴. Enfin, le reproche de faire cause commune avec la politique politicienne n'est plus adressé à Vallès ; A. Ranc, symbole de l'opportunisme, est un contre-exemple politique pour les deux parties.

Même lorsque les deux parties semblent tomber d'accord, comme par exemple en ce qui concerne le rôle décisif de la science pour l'évolution de la société, les divergences réapparaissent bien vite. Pour Alexis et Zola, la science est l'affaire des « aristocrates de l'esprit » ; pour Vallès, c'est tout à fait le contraire. Il explique sa position dans la « Préface » du livre de B. Malon, *Le Nouveau Parti*, où il dit : « En matière de science économique, un cuistre est plus ignorant qu'un ouvrier, un normalien plus sot qu'un ébéniste »²⁵. Les mêmes divergences apparaissent quand il s'agit de littérature. Ce n'est pas tant à cause des méthodes de travail – les romans des naturalistes et ceux de Vallès se ressemblent, comme le constate Alexis, par leur style et le côté « procès verbal des impressions ». Mais chez Vallès, la littérature sert, aussi et surtout, à prendre position dans la société et à défendre les victimes, des enfants aux vaincus de la Commune. Les naturalistes, au contraire, préfèrent se retirer dans une tour d'ivoire où ils « n'ont d'attache avec personne » (Alexis).

Ces prises de position s'expliquent en partie par la situation des protagonistes dans le champ littéraire. Les naturalistes propagent les idées de la

tendance dominante de ce champ ; même si, malgré leur succès chez les lecteurs, par leur capital symbolique, ils se situent plutôt du côté du pôle dominé²⁶. « La plus grande partie du champ littéraire avait comme loi non écrite, depuis la faillite quarante-huitarde, l'absolue séparation entre le domaine politique et le domaine littéraire. Par souci de prudence, tout d'abord, puisque la littérature est en liberté très surveillée de 1849 à 1880 environ, par peur consécutive à la Commune, et enfin par suite de l'apaisement relatif des problèmes pendant la phase de prospérité »²⁷. L'attitude des naturalistes correspond tout à fait à cette description et ne diffère pas beaucoup de celle du groupe concurrent des Parnassiens. Cette autonomie fictive n'est définitivement abandonnée que lors du renversement total des relations entre politique et littérature pendant l'affaire Dreyfus. Dans cette perspective, la position de Vallès et ses divergences avec les naturalistes sont plus facilement analysables. Appartenant à une autre génération que les naturalistes, Vallès a vécu intensément la période du Second Empire. En conséquence de cette expérience, il poursuit un chemin diamétralement opposé à celui de la bande à Zola²⁸ et devient un journaliste de renom mais aussi de scandale. Cette évolution trouve son aboutissement dans son rôle politique avant et pendant la Commune ; surtout à cette époque décisive, son comportement contraste totalement avec celui de Zola, essayant de trouver une place de sous-préfet auprès du gouvernement provisoire pendant l'hiver 70/71²⁹. Par cette situation exceptionnelle, Vallès se distingue déjà de tous les autres écrivains. Isolé par l'exil, il arrive malgré tout à écrire et à publier deux romans qui auront plus qu'un succès d'estime. C'est justement cet isolement qui le préserve des influences du champ littéraire en France, même si Vallès se plaint constamment pendant l'exil de son absence de Paris. En même temps, et ainsi est créée une différence de plus, il est exposé aux conséquences immédiates de la politique en tant que condamné : l'amnistie dépend de l'évolution de la politique intérieure et les changements du 16 mai ou l'élection du président Grévy peuvent avoir des implications importantes pour les exilés. Ainsi, paradoxalement, la politique est vécue plus intensément par Vallès à Londres que par les écrivains à Paris. C'est à cause de cette situation que Vallès rentre après l'amnistie avec une toute autre conception des relations entre littérature et politique que celle qui domine alors dans le champ littéraire. Comme les conditions politiques et juridiques, avec l'installation définitive de la République et la loi sur la presse du 29 juillet 1881, permettent d'exprimer ses opinions avec une liberté jusqu'alors inconnue, Vallès en profite pour exprimer les siennes à un moment, où les autres écrivains, comme le montre l'exemple de Zola, ne commencent que très lentement à se rendre compte que la situation a radicalement changé, aussi dans le champ littéraire³⁰. Grâce à son « retard » et à son « isolement », Vallès se retrouve à l'avant-garde du champ littéraire et confirme donc une fois de plus sa qualité de réfractaire face aux idées reçues³¹.

La dernière phase du débat commence avec la réédition du *Cri du Peuple* en automne 1883. Malgré les conseils de Zola, Alexis collabore comme critique littéraire (« Trublot ») au journal de Vallès et profite de l'occasion que lui donne l'éditorial du rédacteur en chef, pour « rouvrir un débat déjà vieux ». Dans son éditorial, Vallès revendique une littérature neuve, caractérisée plutôt par une fraternité large que par « l'angoisse d'exactitude et de vérité »³² ; critique évidente des naturalistes. Avec l'article « Le Ralliement », il se distancie de la classe politique opportuniste, pour montrer à la nouvelle génération que « les calomniés du socialisme (...) ont les mains propres et ont entre les doigts quelques poignées de vérités »³³, c'est-à-dire qu'il s'agit, avec eux, d'une politique qui n'a rien à voir avec la politique régnante. Dans sa réponse « Au Rédacteur en chef », Alexis déclare appartenir à cette génération apostrophée, et son intention est, tout en discutant sans réserves³⁴, de voir si une entente serait possible. En distinguant deux littératures et deux politiques (les naturalistes et les socialistes d'un côté, les non-naturalistes et les non-socialistes de l'autre), le malentendu, pour Alexis, est basé sur le fait qu'en parlant de politique en général, on parle aussi, implicitement, de politique socialiste, et qu'en parlant de littérature, la littérature naturaliste est généralement incluse. Mais avec un peu de différenciation, les choses sont simples : naturalisme et socialisme sont l'envers et l'endroit d'une même médaille : « Que reste-t-il ? Le naturalisme et le socialisme, c'est-à-dire la même chose : La Science ». Et dans le cadre de cette science, Alexis établit un partage du travail : les naturalistes « opèrent certaines “ préparations ” sociales », les socialistes « s'efforcent de faire passer dans les lois et les mœurs les découvertes de leurs congénères ». Grâce à cette distribution des rôles, Alexis attribue la primauté à la littérature, scientifique bien sûr, la politique socialiste n'est guère plus qu'une mise en œuvre des recettes des naturalistes. Même si cette prise de position contient un élément nouveau avec la légitimation de la praxis socialiste³⁵, et donc implicitement de la lutte des classes, elle correspond presque tout à fait aux conceptions de Jean Vingtrin. Il ne sert à rien d'essayer de transformer la société immédiatement ou spontanément, comme c'était le but de la Commune ; il faut d'abord l'œuvre magistrale de Jean Vingtrin en vingt volumes, réminiscence des *Rougon-Macquart*, pour avoir la base scientifique des actions sociales. Vu sous cet angle, le dissentiment entre Vallès et Alexis ne provient plus « d'une langue malfixée », comme déclare le naturaliste, mais reste au fond inchangé.

La réponse de Vallès, plus directe et plus véhémement qu'à l'ordinaire, s'adresse « A l'ami Paul Alexis » (14 novembre 1883) mais elle apostrophe les naturalistes de « reporters de la réalité, maniaques de la constatation, mouleurs de michés, point mouleurs de vrais mâles » et leur recommande de « soulever ce rideau jusqu'ici tiré sur le phénomène des révoltes en gésine, de déchirer le voile pour regarder le monstre »³⁶. Vallès les considère comme incapables d'une telle initiative, car ils sont trop impliqués dans l'engrenage du champ littéraire : « La plupart vont s'abattre sur les

sofas de la maison Magloire (...) au lieu d'écouter le cri de détresse de la République qui ne veut pas se prostituer et faire la catin sur le genou des soldats. Six mois plus tard, pour souligner cette prise de position, et en guise de conclusion, Vallès republie, cette fois sous le titre « La Littérature sociale » (10 avril 1884), les parties centrales de « La Révolution littéraire », vrai point de départ de la discussion avec Alexis. Le fait de répéter mot par mot, sans aucun changement, cet article qui avait provoqué l'indignation des naturalistes, illustre la position inchangée de Vallès et est la mise en pratique de son refus de s'installer confortablement dans cette maison Magloire dont les portes lui avaient été largement ouvertes par les naturalistes. Malgré certains points communs, une convergence réelle entre Vallès et les romanciers naturalistes est donc impossible.

Dans l'un des articles qui formeront *Le Roman expérimental*, Zola déclare avec fausse modestie : « Nous devons nous contenter de chercher le déterminisme des phénomènes sociaux, en laissant aux législateurs, aux hommes d'application, le soin de diriger tôt ou tard ces phénomènes, de façon à développer les bons et à réduire les mauvais, au point de vue de l'utilité humaine »³⁷. Cette conception très pragmatique se distingue fondamentalement, par sa confiance en une évolution harmonieuse de la société, de celle de Vallès. Mais, au moins cette fois, Zola ne nie pas, comme le fait par exemple Alexis pendant le débat avec Vallès, l'importance du politique et la possibilité de s'y engager. En ce qui concerne la littérature elle-même, Vallès peut tomber d'accord avec Zola pour demander aux écrivains de « chercher le déterminisme des phénomènes sociaux », et dans l'avant-propos de *La Dompteuse*, il déclare : « Chaque événement sera du domaine absolu de la réalité, et aura sa valeur exacte de document humain »³⁸. Ce n'est donc pas dans les conceptions littéraires qu'il faut chercher les causes des divergences entre les naturalistes et Vallès : l'accueil, en partie enthousiaste, des romans de la Trilogie en est une preuve. En théorie, Zola, malgré sa *Campagne* dans *Le Figaro*, ne condamne pas totalement la politique. Dans son essai « La République et la littérature » (1879), il salue les « républicains naturalistes », qui mènent en politique le même combat scientifique que les naturalistes dans la littérature³⁹. Evidemment, Vallès ne correspond pas du tout à l'image d'un homme politique naturaliste, et en ce qui concerne la littérature, il ressemble beaucoup à ces « républicains fanatiques », condamnés par Zola, qui « traitent les lettres en général avec un certain mépris »⁴⁰. Par sa pratique littéraire donc proche des naturalistes, par sa conception et sa pratique politique hors des critères de Zola, par sa conception des relations entre littérature et politique du côté des « républicains fanatiques », Vallès est un allié difficile et encombrant.

Malgré ses campagnes contre le pôle dominant dans le champ littéraire, Zola mène son combat pour l'autonomie de ce champ, la *Campagne* dans *le Figaro* en est une illustration parfaite. Un Vallès exilé à Londres, qui doit rester sur le terrain propre de la littérature, peut servir d'allié dans les luttes littéraires. Mais dès qu'il prend position dans le champ politique,

et ceci de façon radicale, il rend l'alliance avec les naturalistes si difficile que Zola rappelle « La Souveraineté des lettres », telle que la symbolise Jean Vingtrin. La littérature doit rester libre de toute entrave politique, même si Zola lui avait théoriquement donné la tâche d'instruire les politiciens sur les problèmes à résoudre et les chemins à suivre. Grâce à sa double expérience de la politique et de la littérature⁴¹, Vallès peut reprocher aux naturalistes d'ériger des barricades artificielles entre la littérature et la politique, et il renvoie Zola aux implications de la théorie naturaliste, lui rendant encore plus difficile la position dans un champ littéraire tout dévoué à l'idéal d'une littérature autonome. Vallès souligne la co-présence de deux conceptions du progrès chez Zola : un progrès social, c'est-à-dire l'émancipation du prolétariat, et un progrès technique, c'est-à-dire l'expansion du capitalisme grâce au développement des sciences. Pour Vallès, il faut se décider pour ou contre la foule, et cet engagement est refusé par les naturalistes qui lui reprochent « le dogmatisme violent et illogique des révolutionnaires » qui mène « à une dictature de l'anarchie »⁴². Les articles de Zola lors de la *Campagne* dans *Le Figaro* témoignent d'une peur à peine cachée du peuple. Cette peur l'amène à mettre en cause le suffrage universel, parce que celui-ci « n'a encore rien de scientifique », et, qu'au fond, il n'a pas encore de raison d'être. Zola revendique plutôt « une République des supériorités » et « un gouvernement qui assure l'ordre » pour pouvoir « travailler tranquillement »⁴³, un peu comme Jean Vingtrin pendant la Semaine sanglante. Pour Zola, travailler tranquillement veut dire améliorer sa position à l'intérieur du champ littéraire, les lettres étant « l'absolu, tandis que la politique est le relatif »⁴⁴. Pour Vallès, la vraie vie n'est pas dans l'absolu de la littérature mais dans le relatif de la rue, c'est-à-dire dans les luttes sociales et politiques de son temps. La littérature doit être l'expression de ces luttes, sinon elle n'a pas de raison d'être. Ainsi, dans le combat pour une position meilleure dans le champ littéraire, Vallès devient vite un allié qui dérange la pot-bouille du roman naturaliste, « exception rarissime dans le champ réel de l'époque »⁴⁵, mais d'autant plus intéressante.

Wolfgang ASHOLT
Université d'Osnabrück

1. P. Alexis, « Jean Vingtrin », *Le Réveil* (3 septembre 1882), voir Annexe. En ce qui concerne la vie et l'œuvre d'Alexis, voir G. Lecomte, « Paul Alexis et le Naturalisme », dans *La Grande Revue*, juill. 1905, p. 173-181.
2. J. Vallès, « Notes d'un absent », *Le Voltaire* (22 et 26 décembre 1878).
3. « Merci de votre brave défense » (Lettre de Zola du 23 décembre) ; « Votre article – le dernier – a été encore plus lu que le premier. Mes amis de Paris m'écrivent pour me dire tout le plaisir qu'il leur fait » (27 décembre 1878), dans : E. Zola, *Correspondance*, vol. 3, CNRS 1982, p. 256 et 261.
4. P. Bourdieu, « Le Champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode », dans *Lendemains* 36 (1984), p. 13.
5. Ch. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du Naturalisme*, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 147.
6. Voir R. Bellet, « Une Correspondance Vallès-Zola », dans *Europe* (juin-août 1968), p. 173 et P. Pillu, « Vallès et Zola », dans *Europe* (avril-mai 1968), p. 328-335.
7. Voir note 2.
8. Un jour plus tard, Zola écrit à Charpentier : « Eh bien ! mon bon, que me donnerez-vous pour ma réclame commerciale comme dit Claretic ? » (H. Mitterrand, *Zola journaliste*, Colin, 1962, p. 214).
9. E. Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire* (24 juin 1879). Mallarmé parlera en 1891 de la même manière d'une « grève devant la société » des écrivains, ce qui est une identité remarquable des points de vue du naturaliste et du symboliste (dans J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891, p. 61).
10. Zola, cité d'après Mitterrand, p. 225 (*Le Figaro*, 27 septembre 1880). Que cette conception tainienne n'ait pas dû plaire à Vallès est évident (voir « Les Chefs révolutionnaires », *Le Cri du Peuple*, 24 novembre 1884).
11. P. Alexis, « Jules Vallès », *Le Figaro* (14 mai 1881). Un autre indice est la « Lettre » de Vallès « au Rédacteur en chef du *Citoyen de Paris* » (16 mai 1881).
12. J. Vallès, « Lettre au Rédacteur en chef du *Citoyen de Paris* ».
13. *Ibid.*
14. E. Zola, « Souveraineté des Lettres », *Le Figaro* (30 mai 1881). Quelques jours plus tard, H. Céard reprend l'argumentation de Zola contre un Vallès trop « politique » : « Et les misères recommenceront, j'en ai peur ». (*L'Express*, 9 juin 1881). La qualification de la politique par Zola ressemble étrangement à celle du décadent A. Baju qui parle « d'une chose idéalement infecte et abjectement méprisable » (dans B. Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, Seghers, 1966, p. 19).
15. Le 20 juin 1881, E. de Goncourt parle d'une toute autre appréciation de Zola : « On dîne, et la conversation va au livre du *Bachelier*, sur lequel Zola vient de faire un article dans *Le Figaro*. Il s'excuse avec une certaine vivacité d'avoir fait cet article. Il dit que, dans ce livre, tout est blague, mensonge, qu'il n'y a aucune étude d'humanité, il répète deux ou trois fois avec une espèce de colère comique : "Pour moi, Vallès, ce n'est pas plus qu'un grain de Chênevis" (...) » (*Journal*, vol. 3, Fasquelle-Flammarion, 1956, p. 118). Voir aussi, note 25.
16. E. Zola, *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 325.
17. J. Vallès, « Les Dix », *Le Réveil* (3 juillet 1882).
18. « Sentez-vous que vous êtes une force ? me dit-il. Je ne sais ce que je réponds ; mais je me rappelle bien que M. Zola ajouta : MOI, JE SENS QUE J'EN SUIS UNE » (J. Vallès, dans *Le Voltaire*, 11 février 1880).
19. Voir H.-J. Neuschäfer, *Der Naturalismus in der Romania*, Wiesbaden, Athenaeon, 1978, p. 36-38.
20. Cette qualification se veut aussi une provocation de Vallès, surtout après son article dans *Le Réveil* du 3 juillet (voir note 17).
21. E. Zola, *Œuvres complètes*, vol. 46, Bernouard, 1928, p. 13.
22. Dans un article du *Réveil* du 27 mars 1882, Vallès avait déjà reproché à Zola : « M. Zola est un ingrat quand il insulte la Révolution ».
23. C'est exactement la position de Jean Vingtrin, alias Zola, dans la nouvelle de Paul Alexis, et cette attitude est défendue par l'auteur comme étant la seule raisonnable. Ce n'est que dans ses œuvres littéraires qu'Alexis montre cette « prédilection fraternelle pour les éclipsés, les meurtris, les réfractaires (...) » dont parle Lecomte (*Art. cité*, p. 177).
24. A ce sujet, R. Ripoll, « Zola et les Communards », dans *Europe* (avril-mai 1968), p. 16-26, voir aussi note 42.
25. J. Vallès, « Préface », dans B. Malon, *Le Nouveau parti*, Derveaux, 1881, p. V.
26. En ce qui concerne la théorie et la terminologie, voir les œuvres de Bourdieu et le livre déjà cité de Ch. Charle.

27. Charle, p. 147. Dans ce contexte, il cite Vallès comme « exception rarissime faussant la perspective historique ». L'attitude "apolitique" d'Alexis s'explique peut-être aussi par un épisode qui s'est passé en avril 1875. Alexis a été incarcéré à ce moment pour 15 jours parce qu'on l'avait confondu avec un homonyme, lieutenant de la Commune, condamné par contumace (voir L. Deffoux/E. Zavier, *Le Groupe de Médan*, Payot, 1920, p. 170-172).

28. Voir note 14.

29. Voir P. Alexis, « Zola Sous-Préfet », dans *Le Henri IV* (11 mai 1881) ; Alexis écrit cette défense de l'attitude politique de Zola au moment de la parution du *Bachelier* et du début de la discussion entre Vallès et les naturalistes.

30. Voir Ch. Charle, « Situation de Zola dans le champ littéraire », dans *Lendemain* 36 (1984), p. 42-46.

31. Comme l'illustre une lettre à L. Desprez du 4 septembre 1882, Zola a attentivement suivi ce débat : « Vallès n'a jamais rien écrit de net sur moi. Je ne me souviens que de quelques lignes, ça et là, sans grand intérêt ». (*Correspondance*, vol. 4, p. 321) ; voir aussi note 3 et note 15.

32. J. Vallès, *Le Cri du Peuple* (28 octobre 1883).

33. J. Vallès, *Le Cri du Peuple* (3 novembre 1883).

34. C'est plutôt à Zola qu'à Vallès que s'adressent des phrases comme : « Et permettez-moi de défendre ici mon dire, en toute franchise, dans votre propre maison (...) Moins que tout autre, Jules Vallès ne m'en fera aucun crime ». (*Le Cri du Peuple*, 9 novembre 1883) ; voir aussi : Lettre de Zola à Numa Coste du 31 octobre 1883, « Alexis s'est embarqué avec Vallès dans le *Cri du Peuple*. Il perd la tête » (*Correspondance*, vol. 4, p. 424).

35. Voir notes 35 et 36.

36. Zola tient compte de cette critique dans son roman suivant *Germinal*, qui paraîtra aussi en feuilleton dans *Le Cri du Peuple*. En ce qui concerne l'influence du journal de Vallès et de Jules Guesde sur l'élaboration de *Germinal* : A.-M. Vial, *Germinal et le socialisme de Zola*, Editions sociales, 1975, p. 71-110.

37. E. Zola, éd. citée, p. 80.

38. J. Vallès, *Le Citoyen* (13 février 1881).

39. « Amener par les chemins les plus courts et les plus pratiques un pays à l'état gouvernemental vers lequel le pousse son impulsion naturelle, accrue par l'impulsion des faits » (E. Zola, *ibid.*, p. 350).

40. *Ibid.*, p. 356.

41. « Les vrais livres de Vallès surviennent avec le sang, après la Commune » (R. Bellet, « L'Encre et le sang », dans *Revue Jules Vallès* 1 (1984), p. 55 ; Bellet reprend ici le titre d'un article de Zola (*Le Figaro*, 11 octobre 1880).

42. E. Zola, éd. citée, vol. 46, p. 278, 12 et 23.

43. *Ibid.*, p. 192.

44. *Ibid.*, p. 321.

45. Ch. Charle, livre cité, p. 147.

ANNEXE

Jean Vingtrin

Paul Alexis

Un certain lundi de mai 1871, dans la petite maison qu'il habitait rue des Dames, aux Batignoles, Jean Vingtrin se réveilla en sursaut.

Il n'était pas sept heures du matin. Un vacarme inaccoutumé montait de la rue, semblait secouer la maison. Il passa vite sa robe de chambre et se mit à la fenêtre.

Des hommes effarés couraient. Des femmes faisaient de grands bras, en poussant des cris. Un omnibus vide, dont l'impériale était chargée d'échelles et de tonneaux, passa au grand galop. Puis, ce furent des fiacres réquisitionnés, portant des cargaisons de gardes nationaux en armes, d'ouvriers en blouse tenant aussi un fusil. Et le quartier entier était sens dessus dessous. Ce séjour si paisible des petits rentiers, des vieux retraités de l'armée ou de l'administration, sentait la poudre et la bataille.

Jean Vingtrin referma la fenêtre et se rendit dans son cabinet de travail, une pièce claire, encombrée de livres et de tableaux, donnant sur des jardins.

Là, devant son bureau, assis dans le fauteuil accoutumé, comme l'heure de sa tâche quotidienne était venue, il voulut machinalement se mettre à écrire.

Il attira devant lui une haute pile de feuilles volantes, entassées, numérotées et méthodiquement réparties dans une douzaine de "chemises". Chacune de ces chemises contenait un chapitre du livre sur le chantier, œuvre de longue haleine et de déductions rigoureusement exactes, sur laquelle il s'acharnait depuis de longs mois, y pensant jour et nuit, se butant aux difficultés, mettant là le meilleur de lui-même, multipliant ses grandes facultés natives par la continuité dans l'effort et par la méthode. Et le livre lui-même, une fois achevé et lancé dans la foule, ne devait pas constituer une tentative isolée ; au lieu de donner un simple coup d'épée dans l'eau, il devait concourir à l'effet général d'un seul tout, à l'action commune d'un vaste ensemble ; il était bâti pour occuper sa place, marquée à l'avance, dans un moment unique, auquel Jean Vingtrin, depuis l'âge de trente ans, avait décidé de consacrer sa vie, toute sa vie. La série entière de ses livres devait porter ce titre : *La Faim*. Jean Vingtrin avait alors quarante ans sonnés, huit volumes de *La Faim*, déjà parus, commençaient à faire un tas et montraient à qui savait voir, sur quelles inébranlables assises devaient s'échaufauder les hardiesses de l'architecture générale. Maintenant, il s'agissait de mener à bien un neuvième livre, et cela, sans s'arrêter aux clameurs imbéciles, au parti pris d'indifférence ou d'injustice, qui avaient accueilli les huit premiers.

Jean Vingtrin ouvrit donc la chemise contenant le chapitre en train, le XII^e. Il en retira une page où n'étaient encore écrites que quelques lignes. Ayant consulté un moment ses notes, il relut la phrase où il en était resté ; puis, s'étant recueilli un moment, il trempa sa plume dans l'encre et commença une nouvelle phrase. Mais il ne parvint jamais à l'achever.

Il n'y avait pas moyen ! Quel agacement ! Deux ou trois fois par minute, le sifflement d'un obus passait au-dessus de la maison. Le Mont-Valérien tirait sur la Butte-Montmartre ; et, de son mieux, une batterie établie sur la butte, ripostait. Mais le tir malhabile de celle-ci restait court ; plus d'un obus tombait malencontreusement dans les Batignolles.

Bientôt sifflements et détonations devinrent plus rapprochés. Même un obus éclata soudain, là, derrière la maison, tout près, avec un énervant vacarme. Hors de lui et révolté, n'ayant plus une idée dans la tête, comme hébété, Jean Vingtrin jeta coléreusement sa plume.

Ne pouvant décidément pas travailler, il passa un veston, prit sa canne et son chapeau et descendit l'escalier quatre à quatre. Comme il allait ouvrir la porte de la rue, le concierge de la maison parut, à l'entrée de l'escalier descendant aux caves.

— Monsieur n'y pense pas ? s'écria celui-ci d'une voix mal assurée. Il y a un terrible branle-bas dans tout le quartier !... La rue n'est pas sûre !... Mettre le nez dehors, maintenant, c'est s'exposer à ne jamais rentrer !...

Et s'aventurant de deux ou trois pas dans le vestibule, le concierge montra à Jean Vingtrin quelque chose. Un éclat d'obus, après avoir crevé l'imposte, était venu tomber à ses pieds. Il l'engageait à faire comme les autres locataires ; tous, prudemment, s'étaient réfugiés en bas, dans les sous-sols. On avait descendu des matelas pour s'asseoir, même des provisions. D'ailleurs, ça ne serait jamais bien long. Les troupes de Versailles, entrées dans Paris pendant la nuit, se déployaient en éventail, en longeant les fortifications. Ce ne pouvait être que l'affaire de quelques heures. Avant la fin du jour, le quartier se trouverait délivré.

Jean Vingtrin passa outre, en haussant les épaules. « Délivré ». Ce mot le frappait dans la bouche du concierge. « Paris délivré par Versailles ! » Il fallait que cet homme eut bien peur pour parler ainsi, lui qui, la veille encore, ne tarissait pas en insultes contre « ces salops de Versailleux ! ».

Et profondément écoeuré, le grand écrivain sortit de la maison.

Il battit tout le quartier. En proie à une exaspération croissante, énervé comme il ne l'avait jamais été, insensible à tous les dangers qu'il pouvait courir dans la bagarre, il erra jusqu'au soir, sur les boulevards extérieurs et dans les rues.

A la mairie du XVII^e où il porta d'abord ses pas, la confusion était indescriptible. Une foule compacte et affolée, femmes, enfants et gardes nationaux pêle-mêle, se poussait en tous sens, faisait des remous sur la place, et avait forcé les grilles. Entrait et sortait qui voulait, dans l'intérieur des diverses salles ; et l'on s'écrasait dans la petite cour, dont un tiers au moins était déjà occupé par un monceau, sans cesse grossissant, d'objets de toute sorte : pantalons de fédérés à bande rouge, vareuses galonnées, képis, ceinturons, baïonnettes et fusils, abandonnés d'avance par les trembleurs. Et tout le monde avait perdu la tête, parlait à la fois, criait. Ça et là, debout sur des chaises, sur les barreaux d'une échelle appliquée au mur, sur des tables, certains orateurs improvisés se grisaient encore de phrases creuses, ou lançaient dans le tumulte les motions les plus impraticables, les plus extraordinaires.

L'horloge de la mairie sonna onze heures. Soudain, un fiacre découvert, qui avait péniblement fendu la foule houleuse, arriva au pas jusqu'à la grille. Jean Vingtrin en vit descendre lourdement un homme entre deux âges, qui portait les insignes de membre de la Commune. Une escouade de gardes nationaux l'escortait. Il avait du ventre. Son képi ne lui donnait pas un aspect militaire. Avec sa

grande barbe en éventail où de nombreux fils d'argent commençaient à paraître, il avait bien plutôt un air débonnaire, précocement patriarcal. Le regard intelligent d'ailleurs, profondément honnête, presque tendre, inspirant tout de suite la sympathie. Placé à quelques pas de lui, Jean Vingtrin remarqua sa pâleur défaite, son air exténué. Noir de poussière, les vêtements frippés, s'appuyant sur une canne, le membre de la Commune, d'une voix éteinte, demanda à parler au maire, à défaut aux adjoints. Hélas ! il n'y avait plus ni adjoints, ni maire ! Se rendant alors compte de la situation, le malheureux se fit apporter une carafe d'eau qu'il vida d'un seul trait, puis remonta dans son fiacre et repartit, suivi de son escorte. Il n'était que temps, déjà la foule le huait, se prétendant trahie. Ceux qui, à son arrivée, l'avaient acclamé comme un sauveur, lui jetaient des pierres.

Le cœur gros, Jean Vingtrin s'éloigna de la mairie.

Vers deux heures et demie, n'ayant encore rien pris de la journée, il s'arrêta chez un marchand de vins de la rue Lévis, et commanda un ordinaire. Tandis qu'il assaisonnait son bœuf en salade, une vingtaine de fédérés en armes entrèrent avec un officier. Ceux-là allaient défendre un poste avancé. Pour se donner du courage, ils demandèrent un litre d'eau de vie. Deux ou trois d'entre eux, déjà gris, regardaient Jean Vingtrin de travers, puis se mirent tout à coup à l'insulter.

Il dut ne pas répondre, et le marchand de vin le fit s'éclipser par une petite porte. Vers le soir, comme il rentrait par l'avenue de Clichy, deux autres pochards, la trogne rouge, poussant des hoquets, le conduisirent à coups de crosse de fusil jusqu'à la grande barricade de l'entrée de l'avenue, puis, là, le contraignirent à remuer quelques pavés.

Alors, la nuit venue, quand Jean Vingtrin se retrouva seul dans son cabinet de travail, sa poitrine oppressée respira plus librement.

Son exaspération de la journée, tombait. Ses nerfs se détendirent. Quelle douceur de se retrouver loin des violences de la rue, au milieu de ses tableaux aimés, de ses manuscrits et de ses livres ! Et il humait l'air avec soulagement. Oui ! ce réduit consacré à l'étude et à la production de la pensée, exhalait positivement une odeur à part, calmante et rafraîchie. Et il ne ressentait même plus aucune colère contre cette imbécilité de la poudre.

Il oubliait même ce qu'il venait de voir, les brutalités de la fièvre, les affolements et les apostasies, toutes les variétés de la peur, les innombrables aspects de la lâcheté humaine pour ne penser qu'aux épouvantables malheurs qui allaient fondre sur ce pauvre peuple inconscient ou abusé. Dans quelques heures, lorsque d'autres brutes et d'autres lâches seraient les vainqueurs, jusqu'où iraient les représailles ? Fusilleraient-on à tort et à travers ? Epargnerait-on au moins les vieillards, les enfants et les femmes ? Déporterait-on en masse, et sous quelque climat meurtrier, une population de travailleurs qui, quels que puissent être ses égarements ou ses effervescences, n'en reste pas moins la gloire de notre industrie, et sans laquelle Paris ne serait plus Paris ? Le cœur de Jean Vingtrin débordait maintenant d'une généreuse pitié.

Et une pensée surtout le faisait saigner.

Celle-ci : - A quoi bon une semblable guerre ?

Comme si le sang répandu devait prouver quelque chose ! Comme si ce qu'on appelle « la question sociale » pouvait être un jour tranchée à coup de sabre ? Comme si l'action pouvait se substituer à la pensée ! Comme si la solution d'un problème ardu pouvait sortir de la mêlée d'une bataille !

Alors, pendant que le concierge et les autres habitants de la maison devaient se tenir à plat ventre, là-bas, dans les sous-sols, Jean Vingtrin ouvrit la fenêtre de son cabinet et vint s'accouder sur le balcon.

Il y resta au moins une heure, écoutant et réfléchissant. A une vingtaine de mètres au-dessus de la maison, les obus continuaient à se croiser, plus pressés,

prolongeant dans la nuit leur sifflements, puis éclatant quelque part, au loin. On eût dit les détonations fréquentes de quelque beau feu d'artifice. Là-haut, sur sa tête, le ciel était obstrué d'une épaisse colonne de fumée noire, qui ne se dissipait plus, et que teintait déjà d'écarlate le reflet des premiers incendies. Paris tout entier, avant d'être pris de vive force, commençait à flamber. La bataille avait sa grandeur.

Mais Jean Vingtrin se disait que, quand même la Commune repousserait victorieusement l'attaque et s'imposerait comme gouvernement reconnu de la France, la terrible question de l'inégalité humaine et des injustices sociales ne se trouverait pas pour cela résolue. Ces hommes de l'émeute, une fois au pouvoir, verraient alors seulement commencer les véritables difficultés. Ne se dévoreraient-ils pas à leur tour ? Avaient-ils un programme net et basé sur l'expérience scientifique ? A quelle douloureuse impuissance n'aboutiraient pas fatalement leurs efforts sans méthodes et leurs bonnes volontés isolées ? Au bout d'une ère terrible de convulsions nouvelles, de quelles améliorations positives bénéficieraient les misérables. Folie et duperie, alors, que chacun de ces coups de canon ! Enfantillage ! Aveuglement ! Sacrifice inutile ! Stupidité humaine !

Et il rentra. Refermant avec soin contrevents et volets, Jean Vingtrin vint s'asseoir à sa table de travail, et reprit la phrase dont il ne s'était pas tiré le matin. Pendant que de grands enfants cruels brûlaient de la poudre et cherchaient à se tuer sans savoir pourquoi, lui, passa le reste de la nuit à achever son douzième chapitre.

Quand il eut fini, quand, après d'obstinés efforts, il fut parvenu à exprimer toute sa pensée jusqu'à la dernière goutte, Jean Vingtrin revenant au sentiment de la réalité extérieure, s'aperçut qu'il faisait grand soleil. Il était huit heures du matin. Le canon s'entendait encore plus loin.

Et le concierge monta sur ces entrefaites, radieux, dansant presque de joie et d'enthousiasme.

— Vous ne savez donc pas, monsieur ?... La rue est pleine de pantalons rouges... Ca fait plaisir à revoir, ces braves petits tourlourous ; voici joliment longtemps que nous en étions privés... Et ce matin, à la pointe du jour, si vous aviez vu : ils n'en ont pas eu pour longtemps de balayer le quartier ! Montmartre aussi est déjà à nous !...

Et comme Jean Vingtrin le regardait avec des yeux fixes, étonnés, l'autre, sans se déconcerter, ajoutait :

— Monsieur ne me donnera-t-il point quelques bouteilles de vin pour eux ! J'en ai déjà régalé plusieurs dans ma loge... Même, ma femme et moi, nous avons tenu à embrasser le capitaine...

Ainsi furent enlevés les Batignolles et Montmartre, dès le mardi matin de la sanglante semaine. Prise à revers par les troupes, la formidable barricade de la place Moncey, à laquelle Jean Vingtrin avait été contraint par deux pochards d'ajouter quelques pavés, resta complètement inutile. La Commune aussi n'a servi à rien. Mais Jean Vingtrin a continué d'écrire : *La Faim*.

Aujourd'hui, douze ans après, les vingt œuvres déjà parues de cette initiative magistrale commencent à susciter un grand mouvement intellectuel. Toute une école scientifique nouvelle est sortie de terre. Les esprits ont fait un pas en avant vers l'étude de la nature, vers l'observation exacte et l'expérimentation. Et si toute sorte de grandes réformes sociales n'ont pas encore renouvelé le monde, elles sont au moins là, devant nous, enfin à notre portée, pendantes, et prêtes à se détacher de l'arbre, comme des pêches savoureuses que la maturité rend lourdes.

Paul ALEXIS

Le privé, le public et la politique chez Jules Vallès

Il est évident que pour Jules Vallès, comme pour son contemporain, Friedrich Engels, la grande machine démocratique dont « Paris graisse le rouage », est une image et une réalité essentiellement paradoxale. Si leur siècle est celui de la république, avec son inclusion progressive de groupes autrefois tenus à l'écart, n'est-il pas à la fois celui où se développent les institutions aliénantes et isolantes que nous appelons, avec Erving Goffman, des institutions totalisantes ? Idéal démocratique qui se réalise par l'exclusion, voire l'incarcération de ceux qui ne se conforment pas à l'idée que la société se fait de ses citoyens. Le paradoxe, Vallès l'a vu clairement, s'explique par l'uniformité de comportement et d'apparence qu'exige non seulement l'idéologie démocratique mais la nouvelle économie de la bourgeoisie. La vie privée qui comme concept, sinon comme réalité historique, apparaît au cours du XVIII^e siècle, et se développe avec la famille moderne au siècle suivant, sera un des remparts les plus importants de l'exclusion, de la déviance.

Avant de passer à une étude plus détaillée de cet aspect important de la critique sociale de Vallès, il s'agit de situer le terme « vie privée » dans un contexte plus vaste.

La dialectique du dedans-dehors reçoit un traitement approfondi, si anhistorique, dans l'œuvre bien connue de Gaston Bachelard. Il s'agit de *La Poétique de l'Espace*. Bachelard nous mettrait en garde contre « l'intuition géométrique », celle qui reste prisonnière d'une pensée spatiale : une opposition évidente et simpliste entre le dedans et le dehors. Dans une vision géométrique, l'intérieur, avec sa concentration dans un espace intime, devient dépositaire de l'identité même de l'être, face au vide vertigineux des espaces extérieurs. Le poète, par contre, vit à la frontière perméable entre le dedans et le dehors, sur le plan psychologique là où la claustrophobie devient agrophobie, entre l'espace suffocant de l'extérieur et le vertige du monde infini de l'être intime. « L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace », dit Henri Michaux. Ou encore, dans la voix de Jean Tardieu, « Pour

avancer je tourne sur moi-même / Cyclone par l'immobile habité / mais au-dedans plus de frontière »¹. Bachelard rappelle aux philosophes de l'être :

«... Si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en "rentrant" en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances. Parfois aussi, il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur » (194).

On ne pourrait guère dire de Vallès qu'il explore le vertige de l'espace intime, encore moins les escapades de l'imaginaire. Mais nous essaierons de montrer chez lui une perception plus prosaïque mais analogue à celle de Bachelard. Vallès nous donnera, non pas la poétique mais la politique de l'espace.

Dans ses romans et articles Vallès nous révèle le vide vulnérable que souvent enferment les murs de la maison, du lycée. Il nous laisse voir par la meurtrière de son regard critique un rapport possible entre la solitude bourgeoise et l'isolement du nouveau régime carcéral.

Pour donner à l'idée de vie privée sa signification historique comment ne pas recourir au travail de base de Philippe Ariès ? C'est dans une étude sur l'évolution des relations familiales que le privé se relativise et se relie à de multiples phénomènes sociaux. Au seuil de la vie moderne, la famille bourgeoise se crée dans sa solitude et son exclusion de l'autre. Les domestiques, ainsi que les enfants, seront bannis de la chambre commune pour trouver leur espace à part, leur identité. La collectivité se miniaturise et se fragmente en même temps que l'idéologie de la famille s'élabore. Si la singularité de l'enfant est enfin admise, s'il devient la raison d'être de la famille, ce sera désormais au dépens de la société en général et dans un lieu qui exclut l'autre, où plus rien ne se passe.

« (Au début du siècle)... la bourgeoisie n'a plus supporté la pression de la multitude, ni le contact avec le peuple. Elle a fait sécession : elle s'est retirée de la vaste société polymorphe pour s'organiser à part, en milieu homogène, parmi ses familles closes, dans des logements prévus pour l'intimité, dans des quartiers neufs, gardés de toute contamination populaire »².

Le concept de la famille, le concept de classe, évoluent ainsi comme des aspects d'une même intolérance de la variété, une même exigence d'uniformité. Ariès montre non seulement un rapport possible entre le développement de la vie privée et le concept de classe, mais le dilemme de l'individu qui s'isole dans une cellule sociale dont les fonctions seront usurpées peu à peu par des institutions extérieures. La famille avec « sa zone de vie privée toujours plus étendue » devient le modèle même de la société post-industrielle dont Vallès a vu l'aube.

Valoriser le privé c'est aussi créer un lieu privilégié qui dévalue l'expérience collective. Vallès ne nous montre-t-il pas que le lieu enfermé, loin de favoriser le développement d'une identité, crée plutôt l'endroit où l'individu sera soumis à la formation par la société dont il se croit à l'abri ?

Le jeune Vingtras connaît toute l'amertume du privé familial et nous la présente dans un contraste quasi comique – la prison plus gaie que les quatre murs enfermant sa triste famille. Famille qui n'est ni paysanne, ni bourgeoise, dont la mère garde le vêtement et la tournure de phrase de la campagne et dont le père nourrit des aspirations bourgeoises mêlées du mépris de soi d'un prolétaire académique. Identité sociale ambiguë, la famille prêche la discipline, le paraître et l'exclusion caractéristique de la classe qu'elle envie. « Cela t'apprendra » devient l'emblème des Vingtras. Leur philosophie, comme l'a dit Heida Balafrej, c'est « l'universel interdit »³. Jacques, le doigt piqué par l'épine d'une rose, beauté rare dans cette domesticité punissante, n'accepte jamais la leçon. Les joies de la nature resteront sa seule consolation dans un milieu caractérisé par l'incertitude et l'hostilité à l'épanouissement.

Le mur que bâtit la mère Vingtras entre son fils et toute connaissance qui lui viendrait par la voie de l'expérience fonctionne aussi pour le tenir à l'abri des classes qu'elle juge inférieures. Jacques avait découvert le rire au foyer auprès des Fabre et leur compagnie de « paysans, savetiers ou peseurs de sucre ». Pour le punir Madame Vingtras, qui « souffrait de voir son fils traîner dans un monde de cordonniers » et qui « veut que son Jacques soit un Monsieur », lui interdit leur amitié. Le foyer Vingtras est un lieu qui cherche son identité dans l'exclusion de l'autre mais qui a peu de qualités qui lui soient propres. Il se défend mal de l'opinion des autres. Obsédé non seulement par le vêtement – le paraître –, la famille souffre des humiliations constantes. C'est en se révoltant contre les injures à son père que Jacques s'aperçoit que « l'abîme est creusé »⁴, qu'au cœur de cette famille il y a absence.

De ses tristes habitations, Jacques nous donne peu de détails : « La maison que nous habitons est dans une rue sale, pénible à gravir, du haut de laquelle on embrasse tout le pays, mais où les voitures ne passent pas » (769). A Saint-Etienne, « L'entrée est misérable... Je ne pourrais à peine dire comment était fait l'appartement... » (833). Si l'on se souvient d'une cheminée, de la grosse faïence de campagne, d'une pièce immense illuminée du dehors par un réverbère, ces impressions sont fugitives, effacées par celles de l'atmosphère tendue entre les membres de cette famille mal à l'aise, une atmosphère détendue par la crise inévitable et la gifle qui la résout. Car le garçon, né délinquant, subit un régime corporel : « Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins ». La régularité de ces punitions ne s'interrompt que si la mère, trop occupée, remet la tâche à midi, « rarement plus tard que quatre heures » (767).

Dans ces maisons, tout s'entend, la moindre faute est observée. Du regard sévère des parents, pas de cachette. Le garçon peut à peine marcher, se retourner sans renverser, casser, abîmer. Si la fleur cueillie au jardin lui pique le doigt, celle qu'il achète pour la fête du père il la laisse tomber sur le lit paternel et il sort, banni de la fête. Toute conversation est leçon morale, correction. Pas de discours inutile, on ne gaspille ses mots

pas plus que ses sous. Quoi de surprenant si, plus tard, le journaliste Vallès exprime une sympathie complice pour les lycéens :

« à qui l'on prêche la sagesse toute la semaine dans les classes, qui, le dimanche, ont le spectacle de l'ordre dans leur famille, qui voient leur mère économiser sou à sou, ou billet de mille par billet de mille... et qui s'en vont casser les meubles, briser les vases, éventrer les matelas, jeter au vent les entrailles des oreillers... »⁵.

Enfermer, exclure l'autre, corriger le délinquant en réprimant son naturel, ce sont les règles du régime familial qui préparent l'enfant à ceux qui suivent, notamment au collège, au lycée.

« C'est rester dans le rayon des bastilles, dans le cercle des prisons, que pénétrer dans un lycée » (834), dit Vallès dans le *Tableau de Paris*. L'isolement volontaire de la famille trouve son écho dans l'isolement qu'on impose à l'enfant et qui pour Vallès ne diffère d'autres régimes carcéraux qu'en nom : « L'Université est fille de Napoléon, le lycée est le frère cadet de la caserne, soldatisé d'aspect et de régime pour préparer à l'obéissance passive et plier au joug les futurs soldats » (834). Collège, lycée, pension fonctionnent tous par la punition corporelle et donnent, comme les prisons, sur des rues sombres. Aux murs qui enferment physiquement le jeune Vingtras s'ajoute l'autorité du passé qui désormais s'interposera entre le bachelier et ses propres idées. L'éducation, dont le principe est l'autorité et non le raisonnement, considère l'enfant comme un vide intellectuel et moral, un vide que combleront les « marchands de langues mortes ». C'est au lycée que Jacques est victime du livre : « On ne peut pas écrire pour les journaux républicains sans connaître à fond son Plutarque »⁶. La tête bourrée de phrases sinon d'idées, il ne trouvera sa voix qu'après avoir parlé avec celles des auteurs antiques. Si sa mère l'avait éloigné des Fabre, sa culture, son langage seront de nouvelles barrières qui l'empêcheront de se joindre aux ouvriers.

Qui ne songerait à s'évader à Toulon ou à se réfugier dans une campagne mythifiée, un monde rural qui promet la fraternité avec l'oncle Joseph, ses compagnons menuisiers et la belle Pologne ? A Paris, Jacques trouve aussi un répit de sa vie d'étudiant pauvre dans l'odeur du Puy ou de Farreyrolle que lui apportent des fleurs achetées au marché. Pion dans un lycée de province le héros compromis respire l'air de campagne, se remet de ses humiliations récentes, «... je ressuscite, dans la campagne que j'entrevois au loin, tout le monde d'émotions naïves et de joies saines dont mon enfance frémissait »⁷. Même en prison l'insurgé se reconforte, car, de sa fenêtre, il voit « la cime des arbres et une grande bande du ciel »⁸.

Il aura toujours en horreur le jardin - cet espace « où l'on enferme et déforme la nature ». Dans le *Tableau*, Vallès trouve les jardins et parcs de Paris morts, enfermés par des grilles, « des gardes autour des carrés de gazon » (1005). Dans le *Candidat des Pauvres* : « Je n'aime pas la campagne telle qu'elle est dans ce voisinage de la grande ville » (902).

Sa campagne à lui c'est le dehors lointain, l'espace illimité de son enfance. Comme nous le montre Hélène Giaufret-Colombani pour Vallès,

« la nature est anhistorique »⁹, le monde rural est représenté le plus souvent dans sa fixité ou son aspect cyclique, éternel. Elle sert « à recréer les forces du lutteur » qui, pour entrer dans l'histoire, doit rejoindre l'en-dehors urbain.

La révolte paysanne du récit *Les Blouses*, le paysan-ouvrier qu'est l'oncle Joseph, le gentilhomme paysan et républicain d'*Un Gentilhomme* représentent, il est vrai, des efforts sérieux pour intégrer cet en-dehors statique à l'histoire. On ne peut ignorer cependant que François de Vêrac ne réussit que lorsqu'il se joint aux républicains de la ville dans leur mort héroïque ; que Maurice, qui aurait voulu s'intégrer au monde paysan, se rend ridicule et finit par déclencher le plus grand désordre, sans conséquence politique aucune. *Les Blouses*, une belle étude de l'éthique révolutionnaire, vacille entre la violence spontanée des paysans et les manipulations du légitimiste Delcamp qui, en deux *ex machina*, rétablit l'ordre, sauve les plus innocents et son honneur en même temps.

L'oncle Joseph qui, selon Roger Bellet, « harmonise ce que Vallès lui-même n'a jamais pu réaliser : ne pas être paysan et être ouvrier »¹⁰, n'est pas voué à un échec personnel mais annonce la mort de l'artisanat face aux nouveaux modes de production.

La campagne ne sera, sur le plan physique ainsi que politique, qu'évasion. Le projet de Vingtras, de Vallès, ne pourrait se réaliser que dans des centres urbains. Arrivé à Paris, Jacques découvre la vitalité collective du boulevard. Malgré la joie que lui apporte cette expérience libératrice, il se sent absorbé par un mouvement anarchique, comme anéanti : « Sur ce boulevard, la foule se renouvelait sans cesse ; c'était le sang de Paris qui courait au cœur et j'étais perdu dans ce tourbillon comme un enfant de quatre ans abandonné sur une place » (*Bachelier*, 22). Si la promiscuité des rues le fascine, la variété du monde urbain lui donne un vertige dont il ne se guérit que plus tard en participant avec les masses dans un mouvement devenu ordre par son contenu révolutionnaire. *Le Bachelier*, c'est la découverte de la rue mais l'action s'y déroule dans des lieux de plus en plus enfermés. Jean-François Tétu a parlé de l'évolution, dans la *Trilogie*, de l'enfermement à l'ouverture :

« Dans l'*Enfant* pas un lieu unique, mais trois centres topographiques entre lesquels Vingtras est écartelé : la maison, l'école, et la campagne ; dans le *Bachelier*, ces trois lieux disparaissent, l'univers se concentre entre les murs d'une chambre sordide ou d'une crèmerie douteuse... il y a avec l'*Insurgé* une brusque sortie hors de l'enfermement des deux premiers livres. »¹¹

Jacques avance de paradoxe en paradoxe : car c'est en s'enfermant dans des chambres de plus en plus restreintes qu'il cherche à se libérer. « Je suis chez moi » (*Bachelier*, 31), annonce-t-il trois fois et en majuscule dans sa première chambre indépendante, avec un contentement de soi qui ne serait pas étranger à la mère dont il vient de s'échapper. Il frôle en même temps l'individualisme antisocial d'un Matoussaint, son ami-poète aux paroles et aux vêtements délibérément excentriques. Il éprouve les plaisirs, les tentations, et la fausse camaraderie de la bohème parisienne.

De même, dans *L'Insurgé*, Jacques parle de la « tranquillité de l'asile » (358), et, plus tard, quand l'insurrection devient anarchie, il se barricade dans sa chambre pour retrouver un ordre à part. En prison, il insiste : « Cette solitude ne m'effraie pas... Cette captivité n'est point pour moi la servitude : c'est la liberté. En cette atmosphère de calme et d'isolement, je m'appartiens tout entier » (414).

La vie de bohème ne sera toutefois que négativité, refus d'une société bourgeoise. La dernière cellule qu'habite Vingtras peut à peine l'abriter sans le déformer. N'est-il pas obligé de se plier les genoux, se crisper les doigts, afin de s'étendre sur son lit ? Legrand qui partage son taudis ne peut dormir sans offrir ses pieds aux enfants dans le couloir ou sa tête aux chats de gouttière. Ce revers de la médaille bohème - de la chambre qui serre le corps comme un vêtement étroit - n'est-ce pas déjà *Les Réfractaires* qu'écrira Vingtras dans *L'Insurgé* et que Vallès avait publié en 1861 ? C'est « la bohème des lâches » qui, pour ceux qui acceptent la vision romantique d'un Murger, d'un Béranger, joue trop bien le jeu de la société qu'elle prétend scandaliser.

Pour Bachelard, « C'est souvent dans l'espace intime le plus réduit que la dialectique du dedans et du dehors prend toute sa force » (205). Que l'on ne s'étonne pas si Jacques se sent inspiré devant cet en-dedans le plus enfermé qu'est le cercueil de Murger : « C'était mon livre, le fils de ma souffrance, qui avait donné signe de vie devant le cercueil du bohème enseveli en grande pompe... » (*Insurgé*, 370). La phrase est en quelque sorte une reprise : Jacques s'était déjà servi d'une image organique pour décrire l'être qu'il deviendra, porté comme un fœtus dans son propre corps :

« ... je sens mon cœur battre là-dedans à grand coups, et j'ai souvent comparé ces battements d'alors au saut que fait, dans un ventre de femme, l'enfant qui va naître » (*Le Bachelier*, 13).

Le livre dénonce la bohème romantique d'un Murger qui ne diffère, finalement, que très peu de l'individualisme bourgeois. Une concentration dans l'espace intime ne mènera ni à la réalisation d'un être essentiel, ni à la révolution sociale dont rêve l'auteur. Car, comme le dit encore *L'Insurgé*, « Mon esprit à moi s'endort loin du combat et loin du bruit » (359). S'enfermer dans sa chambre, c'est étouffer ses idées, qui, loin de l'action, refusent de naître : « J'ai fermé ma fenêtre, et mon cerveau s'est muré également, les idées ne venaient plus » (521). Pour écrire des articles qui inspireront la foule avec le récit de ses propres actions, Jacques doit descendre dans la rue, remonter dans sa chambre et redescendre ensuite.

Vallès, Jean de la Rue, n'a jamais cessé de se révolter contre l'enfermement dans toutes ses formes. Son œuvre est ouverture ; sa critique, a-t-il dit souvent, est meurtrière. Partout où il y a murs, Vallès creuserait une vue, non d'objectivité mais d'engagement, un regard agressif qui vise à changer les phénomènes observés.

C'est peut-être dans le *Tableau*, cette synthèse de toutes ses idées, que l'auteur se sert le mieux de sa meurtrière pour tirer sur la société nouvelle qui se crée, cette Troisième République qu'il découvre à son retour d'un exil de neuf ans. Il parcourt une ville qu'avait transformée Haussmann avant son départ. Il y voit des rues, des boulevards tumultueux, mais où la voix de la République sociale s'est néanmoins tue. Comment les insurgés de la Commune auraient-ils pu se défendre contre la révolution silencieuse qui se faisait à leur insu : la modernisation de la ville et de ses institutions ? Si le boulevard de la Madeleine est un « pays étranger » avec « sa flânerie féconde », ouvert aux hommes de travail comme aux bourgeois ; si le boulevard des Italiens n'est plus le boulevard du royalisme, on ne pourrait cependant pas dire que Vallès se laisse séduire sans voir à quel prix se sont créés les grands espaces couverts de macadam.

« Haussmann avait fait reculer le peuple en jetant dans les rues neuves le jour et la santé qui ne sont pas faits pour les pauvres. » (*Tableau*, 732).

Les lampes électriques tuent le gaz, noyent les cierges et la nouvelle société s'annonce comme ennemie de l'obscurité.

D'autres changements subtils et d'apparence insignifiante : la grande variété de la rue est en train de disparaître, une société plus homogène en train de naître :

« Les ouvriers n'en sont point à la redingote encore, mais ils ont la veste longue ou le paletot court. Il n'y a plus, à vrai dire, l'uniforme des deux armées, celles des casernes et celle des ateliers » (803).

La variété pittoresque de certains quartiers manque à ce rapatrié qui comprend les raisons économiques de l'uniformité. Même les saltimbanques les plus pauvres sont victimes de « la grande mécanique sociale » :

« Le capital a guillotiné le monde de la bohème en maillot, comme il a guillotiné le monde du commerce... il tue le petit entresort, comme il a tué le petit magasin » (1025).

Si les rues sont calmes la guerre sociale ne se poursuit pas moins :

« ... le monde nouveau a tous les jours des milliers de victimes... la machine mutile, la faim assassine. Chez les bourgeois le suicide rougit le guichet des caisses » (804).

L'économie de la nouvelle société s'internationalise aux dépens des commerçants traditionnels. Sur le boulevard des Capucins on parle de Suez, de Panama ; les ingénieurs ambitionnent de travailler chez Edison, à New York. Vallès connaît le sort des cotonniers écrasés par la concurrence étrangère, des paysans souffrant des manipulations du commerce de blé en faveur des propriétaires exportateurs. La nouvelle économie exige de nouveaux marchés, de nouveaux modes de production. L'artisanat de l'oncle Joseph appartient au passé, comme le dit encore R. Bellet : « Vallès sait (par les années 1868-1870, par la Commune) que le travail " moderne " n'a plus rien à voir avec lui, que la fabrique a remplacé l'artisanat... » (188). N'a-t-il pas déjà exposé ce qu'est le travail " moderne " dans *Le Bachelier*, où son protagoniste, ayant abandonné son rêve d'être " blouse ", devient ouvrier-intellectuel et se voit réduit à vendre des mots, pièce à pièce, aux

dictionnaires ? De la production, pourrait-on dire, à la chaîne. Un portrait satirique de l'aliénation, non pas comme état psychologique mais réalité économique.

Les phénomènes observés dans la rue ne sont que des aspects anodins de la politique sociale de la république bourgeoise, dont l'auteur verra la face moins innocente dans l'asile et la prison : à Sainte-Anne, mais surtout à Mazas. Sa perspective, guère favorable aux réformateurs humanitaires, témoigne de la perspicacité de sa critique sociale qui, sans tomber dans une nostalgie irréfléchie de la vie pré-révolutionnaire, comprend néanmoins la nature dialectique de ce que les "humanitaires" appelaient le progrès. L'institution carcérale en germe dans l'isolement de la famille bourgeoise, dans l'éducation institutionnelle est le modèle de la nouvelle société. Vallès oppose la prison de l'Ancien Régime à Mazas, cette « maison d'arrêt cellulaire », qui, avec son architecture Panopticon, typifie la vision humanitaire de la surveillance et punition moderne. La nuit éternelle de la Bastille ancienne, défendait au moins le captif contre l'œil du geôlier » (826). Le prisonnier restait libre de pleurer, de se désespérer sans être observé. Or :

« Le système nouveau met l'homme et son âme à nu. La clarté que lui ont envoyée, par les lucarnes, les humanitaires, devient l'ennemi de sa dignité et la complice des mouchards » (826).

Cette lumière qui pénètre jusqu'à dans sa cellule donne au prisonnier la fausse espérance qu'autrefois il laissait au seuil les bastilles sombres. Par la photographie le soleil même est complice des geôliers, « on a embrigadé la science, enrégimenté la photographie, mis le soleil au service de la Préfecture ».

Le prisonnier est scruté dans ses moindres actions, l'intégrité de l'individu se dissout en aspects qui sont, par la suite, enregistrés. On demande l'âge, la couleur des yeux, la religion, la longueur du pied droit, on donne un numéro, et : « le voici écroué, vissé » (827). Le Panoptique pénitentiaire selon Michel Foucault, « C'est aussi un système de documentation individualisant et permanent »¹². Le délinquant est à la fois individualisé et totalisé par « un ensemble technologique qui forme et découpe l'objet » (259). L'isolement devient une transparence, le prisonnier un vide moral infiniment vulnérable à la formation-déformation.

Vallès s'oppose catégoriquement à ce régime et à la philosophie qui le soutient. Pas plus que pour Vingtras-insurgé l'isolement du prisonnier ne peut finalement mener à rien. S'il trouve dans le passé un aliment pour sa pensée, le prisonnier épuise vite cette ressource et :

« Voilà qu'un vilain matin... on est devant ce qu'on a de vie morale comme devant un trou creux... Jamais il ne s'est échappé d'une cellule une œuvre féconde. La vie n'y entre pas, la vie n'en sortira pas. On subit la nécessité de l'échange dans le monde des idées comme dans le monde des faits » (828-829).

Vallès, en visitant Sainte-Anne, ou en faisant visiter Charenton dans *La Dompteuse*, a observé le même échec de la thérapeutique humanitaire.

Partout, l'on voit des individus rejetés pour leur non-conformisme, leur politique, ou parce que leur famille voulait se débarrasser d'eux. Le problème social est fragmenté en même temps que l'aliéné perd sa liberté. Foucault le dit si bien : « Libérée des chaînes qui faisaient d'elle un pur objet regardé, la folie perd, de manière paradoxale, l'essentiel de sa liberté, qui est allié de l'exaltation solitaire » (13).

L'institution moderne, reflet de l'isolement – exclusion de la famille bourgeoise – exige une uniformité de conduite qui prépare en même temps le nouveau mode de production et le nouveau consommateur : « La prison : une caserne un peu stricte, une école sans indulgence, un sombre atelier, mais à la limite rien de qualitativement différent. Ce double fondement – juridico-économique d'une part, technico-disciplinaire de l'autre – a fait apparaître la prison comme la forme... la plus civilisée de toutes les peines » (235). Les mots, le style, sont de Foucault, mais Vallès n'est-il pas sur le chemin d'une même analyse ?

A ce Vallès qui, disent certains, n'est pas un penseur, qui, selon d'autres, est un simple partisan du spontanéisme, un ennemi des idéologies, je voudrais proposer un autre Vallès, un critique social perspicace, et même prophétique, qui aurait accepté la caution de Bachelard contre l'intuition géométrique. L'originalité de Vallès, nous semble-t-il, est d'avoir vu l'échec du privé bourgeois, échec reflété dans l'évolution des institutions modernes qui isolent l'enfant de l'adulte, le criminel du citoyen, le fou de l'homme normal, mais aussi le pauvre des riches, et enfin le bourgeois de lui-même.

Caryl LLOYD
Université Columbus
Georgie, USA

1. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace* (Paris, Presses Universitaires de France, 1974), p. 193, 195.
 2. Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris, Editions du Seuil, 1973), p. 466-467.
 3. Hédia Balafrej, « L'Enfant et la destruction du mythe de l'enfance heureuse », *Revue d'Etudes Vallésiennes*, n° 1 (décembre 1984).
 4. L'Enfant dans Jules Vallès, *Œuvres complètes* (Paris, Livre Club Diderot, 1969), p. 1037.
- Toutes les œuvres de Vallès sont citées dans cette édition abrégée – désormais *O.C.*
5. *Le Tableau de Paris* dans *Œ.C.*, III, p. 982-983.
 6. *Le Bachelier* dans *Œ.C.*, II, p. 414.
 7. *Le Candidat des Pauvres* dans *Œ.C.*, I, p. 858.
 8. *L'Insurgé* dans *Œ.C.*, II, p. 414.
 9. Hélène Giaufret Colombiani, « Quelques figures du monde rural chez Vallès », *Revue d'Etudes Vallésiennes*, n° 1 (décembre 1984), p. 76.
 10. Roger Bellet, « Vallès et le Compagnonnage », *Europe*, août-septembre 1980, p. 185.
 11. Jean-François Tétu, « Aspects de l'Idéologie de la Révolte chez Jules Vallès », *Colloque Jules Vallès* (Presses Univ. de Lyon, 1975), p. 101.
 12. Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard, 1975), p. 254.
 13. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge Classique* (Paris, Gallimard, 1972), p. 519.

L'Enfant : « Une insurrection de la littérature contre la littérature »

Commençons par expliquer les pensées qui sous-tendent le choix de mon sujet, en particulier cette citation de Roger Bellet, tirée de son introduction au recueil d'articles *Littérature et Révolution*¹. Les attaques lancées par Vallès contre la « Tyrannie comique de l'Imprimé »² dans *Les Victimes du livre* le 9 octobre 1862, sont bien connues, car elles représentent une attitude paradoxalement négative de la part d'un homme que nous étudions aujourd'hui en tant qu'écrivain. Le titre de son premier livre, *L'Argent, par un homme de lettres devenu homme de Bourse* (1857), suggère également une désillusion profonde à l'encontre de la littérature. De plus, une étude de la vie de l'auteur confirme que ses priorités sont politiques plutôt que littéraires. En 1867, lorsque la répression du Second Empire limite ses activités politiques, il avoue au rédacteur Albert Rogat, « Je fais de la littérature par pis-aller »³. Il est significatif que le projet d'écrire un roman sur son enfance, qui le tentait depuis si longtemps, n'est réalisé enfin que pendant son exil à Londres, à une époque où il est éloigné de force de l'arène politique et éprouve des difficultés à faire accepter ses articles par des journaux français. Pourtant, il est évident que Vallès exagère souvent pour l'effet, et il serait difficile de prendre ses paroles au pied de la lettre quand il déclare par exemple, au début des *Victimes du livre* :

« 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. »⁴

Ce qui ressort d'une étude plus approfondie de son journalisme, c'est que ses attaques visent surtout la rhétorique et les mensonges mystificateurs de la littérature romantique. C'est pourquoi il élabore peu à peu dans ses articles sa propre conception du réalisme, en cherchant, comme il maintient dans *Le Progrès de Lyon*, en 1864, à « faire comprendre jusqu'où entre des mains heureuses, peut aller l'influence du roman »⁵. Quelques catégoriques que paraissent ses condamnations, ses intentions sont au

fond positives. Ses critiques outrées s'expliquent par le désir de choquer et ainsi d'accentuer la nécessité de rompre avec le passé pour forger du nouveau. D'où les paroles de R. Bellet : « Seule une littérature peut répondre à la littérature, il faut une insurrection de la littérature contre la littérature ». Notre intention dans cette communication est d'examiner dans quelle mesure cette observation, inspirée par la critique littéraire de Vallès, s'applique aussi à sa propre création littéraire, et à *L'Enfant* en particulier.

Considérons d'abord le plan thématique. Quelles sont les attitudes que Vallès exprime à l'égard de la littérature par l'intermédiaire de Jacques Vingtras enfant ? Est-ce qu'on trouve cette même négativité et ambivalence ?

Etant donné que M. Vingtras cherche à faire carrière dans l'enseignement et conçoit les mêmes ambitions pour son fils, il est tout à fait normal que Jacques rencontre des livres dans son milieu familial dès son tout jeune âge. En effet, la première référence au livre ne se fait point attendre : elle se situe dans le premier chapitre où Jacques se trouve injustement châtié par sa mère lorsque son père se coupe le doigt en lui taillant un jouet. Jacques se résigne à sa punition en expliquant : « On me fait apprendre à lire dans un livre où il y a écrit en grosses lettres, qu'il faut obéir à ses père et mère : ma mère a bien fait de me battre »⁶. La référence au livre est introduite ici uniquement pour consacrer la tyrannie arbitraire des parents, la soumission des petits. On se rappelle ce passage vers la fin du roman lorsque, de manière également arbitraire encore une fois, le père menace de faire arrêter son fils par la police afin de l'empêcher de repartir pour Paris. M. Vingtras s'appuie sur le Code, et, en consultant « ce vieux livre », Jacques apprend avec indignation que la loi donne son approbation à la toute-puissance des parents. Dans les deux cas l'allusion au livre vise à accentuer sa fonction négative : il sert à légitimer l'oppression. Tout le long de *L'Enfant* une série d'allusions au livre scolaire vient renforcer ce message. Si Bergougnard ou Monsieur Vingtras se réfèrent aux Grecs ou aux Romains, c'est pour justifier leur propre barbarie⁸. Jacques maudit les études classiques. Il a horreur de ses dictionnaires, de son *Gradus ad Parnassum* et de son *Alexandre*⁹. Ses manuels scolaires représentent une obligation ennuyeuse et étouffante, le devoir de répéter et imiter machinalement. Ils s'opposent à l'essor de son imagination, à l'amour de la nature, à son désir de rêves, d'action et de liberté¹⁰, et, même très petit, c'est avec beaucoup de joie qu'il perd ses livres dans le foin¹¹. R. Bellet résume le raisonnement de Vallès à ce sujet :

«... il (le livre) fabrique des forçats du passé, il porte la tradition, il charrie toute tradition, et en particulier la tradition antique. Il transforme le passé en mythologie qu'il impose au présent.»¹²

Cela se voit à maintes reprises, au cours de *L'Enfant*, dans la présentation de la vie scolaire de Jacques, mais surtout dans sa parodie de l'étude des humanités (chapitre XX).

Cependant le rôle de la littérature dans le roman n'est pas univoque. L'influence énorme que Vallès lui accorde dans « Les Victimes du livre » se révèle encore, mais non seulement en un sens négatif, car les passages les plus passionnés du texte sont ceux où Jacques s'extasie sur sa lecture¹³ ; il s'agit cette fois d'une lecture secrète, d'ordre entièrement différent. Au cours du roman, une opposition nette se dessine alors entre le livre tyrannique, d'une part, véhicule des valeurs de la société bourgeoise, et, d'autre part, le livre interdit, refuge, sauveur, moyen d'évasion qui libère au lieu d'emprisonner. Jacques se passionne pour des histoires de pêche¹⁴, les voyages du capitaine Cook¹⁵ ou de Robinson Crusoé¹⁶, même ceux de Napoléon¹⁷. Ce monde d'aventures, ce rêve de liberté lui rendent sa vie morne plus tolérable. Il est prêt à tout, même à devenir faussaire si c'est nécessaire pour se procurer de tels livres¹⁸. Cependant, malgré son engouement, les dangers de sa lecture se manifestent. Quand il imite le capitaine Cook en ramassant des résidus de poisson pour en faire de la colle destinée à fabriquer des vitres, la puanteur de la fermentation dans sa poche ébranle sa confiance et met fin à l'entreprise¹⁹. L'écart entre rêve et réalité est constamment souligné. L'arrivée à Nantes apporte la plus grande déception, car toutes ses illusions sur la vie maritime²⁰ sont vite dissipées²¹. Le thème familier des « Victimes du livre » se laisse facilement reconnaître. L'émotion intense que Jacques éprouve en revivant les aventures de Crusoé le pousse à s'exclamer « O ma mère ! Ma mère ! », mais il ajoute lui-même : « Je dis : " O ma mère ! " sans y penser beaucoup, c'est pour faire comme dans les livres »²². Se servant d'un narrateur si prêt à se moquer de ses propres faiblesses, Vallès réussit à insinuer sa critique du Romantisme, tout en suggérant l'importance de telles lectures dans la vie d'un garçon opprimé et impressionnable.

Vers la fin du texte la découverte d'ouvrages sur l'histoire de la Révolution, tels *l'Histoire de dix ans* de Louis Blanc²³, provoque la prise de conscience politique de Jacques²⁴. Son identification aux personnages de sa lecture n'est plus exclusivement individuelle ; il est bouleversé de reconnaître les simples qu'il a aimés toute sa vie, ainsi que leur langage simple et direct. Cela lui permet désormais de situer ses propres souffrances dans le cadre de la lutte sociale. La liberté illusoire entrevue dans ses lectures romantiques sera réalisée plutôt à travers les combats révolutionnaires. Il est à noter que les métaphores maritimes tirées des romans d'aventures réapparaissent ici, transportées dans un milieu différent pour évoquer l'atmosphère stimulante de l'imprimerie :

« Il y a des commandements comme sur un navire en détresse. Le margeur, comme un mousse, regarde le conducteur, qui surveille comme un capitaine. »²⁵

Aucun besoin de s'évader. C'est ici, sur place, dans le combat social, qu'il s'agit de s'affirmer. L'enthousiasme de Jacques pour l'imprimerie traduit son désir de devenir ouvrier et de faire un travail manuel, mais pourquoi précisément dans une imprimerie ? Ce choix est révélateur. Il souligne encore la fascination que la littérature exerce sur lui, tout en

accentuant l'importance de la nature de cette littérature. C'est un journal qu'on est en train d'imprimer ici. Jacques rejette ses livres de prix, dans lesquels il ne trouve que des « choses de l'autre monde »²⁶. Sa nouvelle lecture lui permet de sauter « d'un monde mort dans un monde vivant »²⁷, où l'encre de l'écriture est « à peine séchée »²⁸. Ce dernier détail met en relief le sens de l'immédiat, la différence principale avec le livre antique. Dans *Le Progrès de Lyon*, en 1864, Vallès déclare, « aujourd'hui vaut toujours mieux qu'hier, et il ne faut pas rester dans l'immobilité... »²⁹, et aussi : « Tout se tient. La littérature change de tour quand la politique change de face »³⁰. Ce qu'il faut avant tout c'est que la littérature réponde au monde actuel. Evidemment cela n'est pas un hasard si, dans *L'Enfant*, ce sont des livres qui traitent spécifiquement de la Révolution qui transfigurent l'enfant et font du révolté un révolutionnaire. Pourtant, on comprend en même temps que l'essentiel est de traiter des réalités immédiates, facilement reconnaissables, car, comme Vallès le maintient ailleurs, tout réalisme est nécessairement révolutionnaire, quelles que soient les intentions ou opinions de l'auteur³¹.

Ce que notre étude des réactions du « héros » démontre donc, c'est qu'au sein même du livre Vallès met la littérature en cause, de manière à révéler par la suite sa vraie nature, sa vraie raison d'être. Loin d'être négative, la littérature réaliste sert de catalyseur en renseignant et inspirant.

Dans quelle mesure le texte de *L'Enfant* lui-même répond-il à ces critères ? Tout d'abord, il est évident que *L'Enfant* représente un acte insurrectionnel en raison de sa nature contestataire. Dans sa *Lettre de Junius*, en 1861, Vallès avoue déjà vouloir attaquer « une vieille phrase qui court le monde, à savoir : que l'enfance est le plus bel âge de la vie »³². En 1879, il qualifie son roman de « point de départ d'une campagne en faveur des petits êtres ridiculisés ou meurtris »³³. En 1876, évaluant différents titres éventuels, il propose *Enfance d'un fusillé... ou d'un réfractaire ou d'un révolté*³⁴, ce qui souligne son intention de présenter dans le roman les origines mythiques de sa carrière révolutionnaire. La raison d'être de la Trilogie entière est la révolte contre l'oppression, et, dans *L'Enfant*, contre celle de la famille et du collègue en particulier. Cette thématique de la Révolution constitue en soi un sujet suffisamment large pour y consacrer des chapitres entiers. Il en va de même pour une discussion éventuelle du réalisme du roman. Portons notre attention aujourd'hui plutôt sur quelques aspects de la présentation de cette thématique, qui ont trait à notre discussion.

Ennemi du livre tyrannique qui impose ses valeurs, Vallès critique George Sand en déclarant : « je ne voudrais pas que le roman se fit avocat ou tribun, même pour défendre les idées que j'aime »³⁵. Ce qu'il apprécie chez Dickens, c'est que « Le romancier anglais ne songe pas à dicter les sensations, il est plus modeste et plus fort, il les éveille »³⁶. Dans *L'Enfant*, il cherche à retenir un esprit d'ouverture, comme il avoue à Arthur Arnould :

« Je crois que je ne devais pas dicter la colère, souligner le droit d'insurrection filiale, et que je toucherai plus sûrement ma cible pour n'avoir pas fait de moulinets avec mon fusil. C'est le lecteur qui, je l'espère, criera ce que je n'ai pas crié ! »³⁷

Est-ce qu'il réussit en fait à suggérer au lieu d'imposer ? Examinons les données. Tout d'abord, bien que Vallès fasse le procès de la famille, les parents de Jacques ne sont pas condamnés sans réserve. L'enfant essaie de prendre leur parti autant que possible, ce qui mène à des passages ironiques et amusants où Jacques défend de manière peu convaincante la logique de sa mère³⁸. Au lieu de dénoncer ses parents, il suggère sa critique indirectement, en leur préférant des mères et pères alternatifs³⁹ tels Mademoiselle Balandreau⁴⁰, les Grélin⁴¹, les Fabre et Vincent⁴², Madame Devinol⁴³, l'oncle Joseph⁴⁴ ou le grand-oncle de Chaudeyrolles⁴⁵. D'ailleurs Jacques nous inspire de la pitié pour ces parents gauches et pathétiques, qui s'entendent si mal, et qui sont victimes, eux aussi, de leur déracinement social et de la tyrannie de l'Université. Loin d'être l'enfant ingrat, Jacques n'est pas l'enfant martyr non plus. C'est un enfant robuste qui sait se défendre. C'est chez les Bergougnard que le thème du martyr est développé, dans les rapports entre Louise et son père-bourreau⁴⁶. De plus, si en réalité Louis Vallez a fait enfermer son fils dans un asile⁴⁷, dans *L'Enfant* Monsieur Vingtras se borne à menacer d'arrêter Jacques⁴⁸. Les épisodes les plus pénibles de la vie de Vallès sont minimisés ou transportés à d'autres foyers, mais le thème de l'enfant meurtri n'en est pas pour autant moins émouvant ou convaincant. Il est accentué d'ailleurs par la présence d'autres victimes, telles Ricard le malheureux qui ne peut s'empêcher de mouiller ses draps⁴⁹, ou Vidaljan, sorte d'apprenti sorcier⁵⁰. Le thème de la souffrance des faibles devient un leitmotiv central qui réapparaît à nombreuses reprises, dans la présentation des prisonniers au Puy⁵¹, de la femme abandonnée qui se jette dans la rivière⁵², ou de Désossé, marginal louche, « fils d'un guillotiné ou d'un galérien »⁵³.

En effet la structure de *L'Enfant* est décisive, car c'est elle qui garantit cet esprit d'ouverture. L'agencement des épisodes n'est pas de nature à imposer une interprétation unique. Le récit dans ses grandes lignes respecte la chronologie, et les titres des chapitres successifs, tels « Ma Mère », « La Famille », « Le Collège », etc., tracent une progression à partir de la famille nucléaire vers l'extérieur, mais le cadre reste souple. Au début, sans aucune exposition classique, on plonge tout de suite *in medias res*. Il n'y a certes pas d'intrigue. Le roman se compose d'esquisses rapides, d'épisodes décousus, à la place d'un développement soutenu. La juxtaposition et l'accumulation remplacent une démonstration explicite. Vallès avoue même dans une lettre publiée par Léon Millot dans *La Justice*, le 24 février 1885 : « Je crois à peine à ces nécessités d'enchaînement ». Il suggère plutôt la qualité de l'expérience de manière fragmentaire, ce qui a amené Jacques Dubois à le qualifier d'« impressionniste », et de « romancier de l'instantané »⁵⁴. Vallès lui-même confirme la justesse de cette

description quand, en introduisant *Le Testament d'un blagueur*, dont beaucoup de passages seront repris dans *L'Enfant*, il affirme qu'Ernest Pitou « avait déposé là ses souvenirs par tranches et miettes... »⁵⁵. Ce caractère épisodique illustre l'art de suggérer, par opposition à la création d'un ensemble rigoureusement organisé de manière à imposer une conclusion irrésistible.

La même approche se reflète dans l'emploi répandu du présent qui traduit l'immédiat, de préférence aux temps passés qui éloignent et imposent un ordre aux événements. Même si Vallès recourt de temps en temps au passé simple, comme Philippe Lejeune l'a fait remarquer, une explication cohérente de son usage est difficile à dégager, et Lejeune conclut à une « pratique délibérée de la " discordance " »⁵⁶. De même, au niveau des phrases, on trouve les rythmes haletants et saccadés des questions et exclamations de l'enfant, à la place de périodes soigneusement soutenues. La syntaxe rudimentaire, l'ellipse fréquente et le développement d'un style descriptif presque télégraphique témoignent du manque de respect de l'auteur pour les traditions littéraires. Non seulement dans le dialogue, mais dans la narration même, il se sert d'un langage parlé, informel, familier. De plus, la narration se fait à la première personne, avec toute la subjectivité que cela implique. Loin d'être autoritaire, omnisciente, la voix du narrateur est pour la plupart celle d'un enfant modeste, qui se tourne lui-même en ridicule, s'étonne de ses expériences de la vie, et pose des questions naïves qui font réfléchir⁵⁷. Tous ces facteurs concourent à stimuler et provoquer le lecteur au lieu de le rassurer dans son conformisme.

L'insubordination linguistique se manifeste aussi dans l'emploi de néologismes. Vallès invente le terme « coquicide » pour exprimer l'horreur que Jacques éprouve à manger un œuf fécondé⁵⁸. Au lieu de décrire longuement des bruits difficiles à définir, il les reproduit directement en se servant de sa propre transcription phonétique. Écoutons Jacques enrhumé qui prépare sa récitation classique : « *Benin, aëide ! - atchiou ! theia Beleiadeo, - atchiou !* Je traîne dans le ridicule le vieil *Hobère !* »⁵⁹. Vallès improvise et adapte le langage à ses propres fins, de manière comique et irrévérentieuse. Les jeux de mots constituent peut-être l'exemple le plus évident⁶⁰. Jacques interrompt le silence pénible d'un désaccord entre ses parents en cassant le verre d'une gravure. Il est enchanté d'avoir diminué la tension, « d'avoir cassé la glace »⁶¹. Monsieur Brignolin, chimiste, trompé par sa femme, « est toujours dans les cornues »⁶². En dehors des calembours, il se présente aussi des mélanges bizarres du littéral et du métaphorique⁶³, de l'abstrait et du concret⁶⁴, des zeugmas⁶⁵, des chiasmes⁶⁶, et des affirmations paradoxales⁶⁷. Tous ces jeux de mots sont caractéristiques des activités ludiques de l'enfance, mais ils traduisent en même temps l'insurrection simultanée de Jacques l'enfant et de Vallès l'écrivain. Un refus des conventions détermine aussi notre perspective. Jacques expérimente, la tête entre les jambes pour étudier le dessin des rideaux⁶⁸. Des situations ordinaires revêtent un caractère amusant dès

qu'elles sont présentées sous un angle inattendu. Jacques raconte comment, en cherchant à éviter de se heurter à un garçon de restaurant, il lui est arrivé de s'« opposer absolument au passage d'une sole et d'un œuf sur le plat »⁶⁹. C'est l'expression incongrue, faisant abstraction du garçon qui porte ces plats, qui fait rire. L'auteur s'amuse à animer l'inanimé, à déshumaniser l'humain, bref à transgresser toutes les règles. C'est une des sources intarissables du comique. Rappelons ces remarques mémorables : « On a amené cette bosse chez le proviseur »⁷⁰, ou bien « Il nous vient beaucoup d'estomac à la maison »⁷¹.

Partout l'auteur provoque et amuse. Et la fascination de Jacques « l'indécrottable »⁷² pour les culottes salies⁷³, le fumier⁷⁴, les vases de nuit⁷⁵, les latrines⁷⁶, la constipation⁷⁷, le derrière tout court, n'est certes pas à oublier dans ce contexte. Les tactiques de choc déployées dans « Les Victimes du livre » sont toujours valables.

Pourtant, c'est la présence quasi universelle de l'ironie surtout, qui permet au narrateur de mettre en cause la famille, le collège, en fin de compte la société toute entière, par le moyen de l'insinuation et sans dicter de conclusions⁷⁸. N'oublions pas l'analyse excellente de cette narration ironique faite récemment par Philippe Lejeune⁷⁹, car en fait il ne s'agit pas d'un seul narrateur, mais de deux au moins, Jacques adulte et Jacques enfant. Il est même possible de parler de plusieurs voix, tant l'adulte et l'enfant sont prêts à se distancier ironiquement de leur propre énoncé. Lejeune parle du développement d'une « "sous-conversation" au style indirect libre »⁸⁰. C'est un mécanisme essentiellement subversif !

Qui est-ce qui pourrait parler ici de la tyrannie de l'imprimé ? Au contraire, c'est dans la subversion et la provocation constantes que s'exprime l'insurrection et de l'enfant et de l'écrivain.

Pamela M. MOORES
Université Aston, Birmingham

1. *Littérature et Révolution*, Editeurs Français Réunis, 1969, p. 7. Pour les textes antérieurs à 1870, voir l'édition des *Œuvres* de Vallès par R. Bellet dans la bibliothèque de La Pléiade, 1975 ; pour les textes postérieurs à 1870, voir l'édition des Editeurs Français Réunis, 1950-73 (15 vols). Les références au texte de *L'Enfant* renverront à l'édition Folio, 1973.

2. *Œuvres*, Pléiade, t.1, p. 230.

3. *Ibid.*, p. 921.

4. *Ibid.*, p. 230.

5. *Ibid.*, p. 325.

6. *L'Enfant*, p. 41.

7. *Ibid.*, p. 391.

8. *Ibid.*, p. 297 et 380 respectivement.

9. *Ibid.*, p. 231.

10. *Ibid.*, p. 239 et 284.

11. *Ibid.*, p. 48.
12. R. Bellet, « Littérature et société selon Jules Vallès », *Europe*, mars-avril 1965, p. 239.
13. Par exemple, *L'Enfant*, p. 178 et 370-72.
14. *Ibid.*, p. 67-8 et 72. C'est le proviseur du collège Hennequin, qui est l'auteur du premier texte à être nommé *Les Vacances d'Oscar*, dont Jacques se rappelle surtout « une impression de fraîcheur ». Ce livre fait figure d'exception à la règle dans la mesure où il inspire de l'enthousiasme malgré l'association de son auteur à l'école. Cela contribue à l'étonnement de Jacques lorsqu'il découvre que l'auteur est proviseur, mais cette contradiction apparente s'explique peut-être à ses yeux par le fait qu'Hennequin a été « envoyé en disgrâce dans ce trou du Puy » ; c'est un « proviseur dégommé » qui, au lieu de représenter le système en place, se rapproche en un sens de l'interdit.
15. *Ibid.*, p. 72-3.
16. *Ibid.*, p. 144-9.
17. *Ibid.*, p. 178-9.
18. *Ibid.*, p. 149-51.
19. *Ibid.*, p. 73.
20. *Ibid.*, p. 241-2.
21. *Ibid.*, p. 264-6.
22. *Ibid.*, p. 146. Voir aussi le passage suivant qui démontre dans quelle mesure Jacques devient « victime du livre » :

J'ai lu la *France maritime*, ses récits d'abordages, ses histoires de radeau, ses prises de baleine, et n'ayant pu être marin, par la catastrophe Vidaljan, je me suis rejeté dans les livres, où tourbillonnent les oiseaux de l'Océan.

J'ai déjà fait des narrations de sinistres comme si j'en avais été un des héros, et je crois même que les phrases que je viens d'écrire sont des réminiscences de bouquins que j'ai lus, ou des compositions que j'ai esquissées dans le silence du cachot.

Désespoirs des naufrages, soupirs de bronze, tourbillonnage des oiseaux ; il me semble bien que c'est de Fulgence Girard, mon *tempêtard* favori. Je me répète ces grands mots comme un perroquet enchaîné au grand mât... (p. 241-2).

23. *Ibid.*, p. 376.
24. *Ibid.*, p. 370-2.
25. *Ibid.*, p. 373-4.
26. *Ibid.*, p. 397-8. Le rejet de la *Poésie au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve et du livre de Bossuet se passe de commentaires, dans le contexte d'un refus absolu de l'étude du passé. Dans le cas de Victor Cousin, cependant, il est probable que d'autres facteurs jouent aussi. On voit à maintes reprises le mépris de Jacques pour les philosophes (p. 68-9, 298-9, 383-4). De plus, la réputation de Cousin en tant que professeur célèbre, ministre de l'Instruction publique sous Thiers, et chef de l'école éclectique, font sans doute de lui, aux yeux de l'enfant, un représentant de l'Université, institution tant détestée. Cela expliquerait le sarcasme particulier dont il est victime ici, méritant le faux respect du titre « Monsieur », que Sainte-Beuve et Bossuet n'inspirent point.
27. *Ibid.*, p. 372.
28. Loc. cit.
29. *Œuvres*, Iliade, t.I, p. 416.
30. *Ibid.*, p. 400.
31. Voir « La Révolution littéraire », *Le Réveil*, 24 juillet 1882, dans *Littérature et Révolution*, E.F.R., 1969, p. 423-8.
32. *Œuvres*, Pléiade, t.I, p. 129.
33. *Le Proscrit*, E.F.R., 1973, p. 282.
34. *Correspondance avec Hector Malot*, E.F.R., 1968, p. 101.
35. *Œuvres*, Pléiade, t.I, p. 550.
36. *Ibid.*, p. 553.
37. *Le Proscrit*, p. 250.
38. Voir, par exemple, le passage suivant :

« Ma mère apparaît souvent pour me prendre par les oreilles et me calotter. C'est pour mon bien ; aussi, plus elle m'arrache de cheveux, plus elle me donne de taloches, et plus je suis persuadé qu'elle est une bonne mère et que je suis un enfant ingrat » (*L'Enfant*, p. 47).

39. Voir, dans ce contexte, Lucette Czyba, « Les avatars de l'image de la femme dans la trilogie de Jacques Vingtras, *Colloque Jules Vallès* (1975), Presses Universitaires de Lyon, 1976, p. 35-45.

40. Mademoiselle Balandreau est même qualifiée de "remplaçante" de Madame Vingtras (*L'Enfant*, p. 40) et les comparaisons entre les deux sont explicites : « La bonne vieille fille m'arrive ébouriffée et émue et m'embrasse, m'embrasse – comme jamais ne m'a embrassé ma mère » (*Ibid.*, p. 170).
41. *Ibid.*, p. 46 : « Je serais bien plus heureux si j'étais le fils à Grélin ? ».
42. *Ibid.*, p. 130 : « Je trouve des pères qui pleurent, des mères qui rient ; chez moi, je n'ai jamais vu pleurer, jamais rire... ».
43. *Ibid.*, p. 319 : « C'est que je pourrais être ta maman, sais-tu ? Fichtre ! comme j'aurais préféré ça ! ».
44. Voir comme Jacques est heureux en sa compagnie (*Ibid.*, p. 54-6).
45. *Ibid.*, p. 182 : « Oh ! s'il eût été mon père, cet oncle au bon cœur ! ».
46. *Ibid.*, chapitre XI, « Louissette », p. 300-4 en particulier.
47. Pour plus de précisions voir la chronologie dans *Œuvres*, Pléiade, t.1, p. XLIII-IV.
48. *L'Enfant*, p. 391.
49. *Ibid.*, p. 203-5.
50. *Ibid.*, p. 205-8.
51. *Ibid.*, p. 42.
52. *Ibid.*, p. 91-2.
53. *Ibid.*, p. 114-5.
54. Voir Jacques Dubois, *La tendance impressionniste dans le roman français au XIX^e siècle*, Thèse de l'Université de Liège, 1960-61 ; et *Les Romanciers français de l'Instantané*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
55. *Œuvres*, Pléiade, t.1, p. 1098.
56. Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Editions du Seuil, 1980, p. 30-31.
57. Voir, par exemple, son ignorance des mystères de la procréation, (*L'Enfant*, p. 57 et 134).
58. *Ibid.*, p. 53. Pour une étude plus approfondie des néologismes chez Vallès voir Bozil Nikolov, « Les Néologismes dans l'œuvre de Jules Vallès », *Annuaire de l'Université de Sofia*, Faculté des Lettres, vol. LXV, 1, Sofia, 1971, p. 1-51.
59. *L'Enfant*, p. 311.
60. Pour une étude plus approfondie voir Walter D. Redfern, « Le jeu de mots dans la triologie de Vallès », *Europe*, avril 1973, p. 175-85, et « Vallès and The Existential Pun », *Mosaic*, University of Manitoba Press, IX/3, avril 1976, p. 27-39.
61. *L'Enfant*, p. 125.
62. *Ibid.*, p. 210-11.
63. Par exemple : « Ma mère a toujours eu la main sur le gigot et un pied dans la tombe à propos de cette bonne » (*Ibid.*, p. 276).
64. Par exemple : « L'autorité veille dans le corsage de la bonne comme dans la culotte de l'enfant » (*Ibid.*, p. 275).
65. Par exemple : « Je me rejette dans le livre... et je le dévore – avec un peu de thon, des larmes de cognac – devant la flamme de la cheminée » (*Ibid.*, p. 146).
66. Par exemple : Ma jeunesse s'éveille, ma mère dort... Ma jeunesse s'éteint, ma mère est éveillée ! » (*Ibid.*, p. 253).
67. Par exemple : « Rien n'est bavard comme un sourd-muet » (*Ibid.*, p. 50).
68. *Ibid.*, p. 52-3.
69. *Ibid.*, p. 360.
70. *Ibid.*, p. 97.
71. *Ibid.*, p. 278.
72. *Ibid.*, p. 325.
73. *Ibid.*, p. 47 et 96.
74. *Ibid.*, p. 108 et 373.
75. *Ibid.*, p. 82.
76. *Ibid.*, p. 140 et 307.
77. *Ibid.*, p. 296-7.
78. Vallès résume très bien le pouvoir de « l'arme de l'ironie » dans ce roman en la décrivant comme « un poignard à manche joli, à reflet de lame bleue, avec une petite larme blanche au bout et des taches de sang dans le fil » (*Correspondance avec Hector Malot*, p. 116).
79. P. Lejeune, *op. cit.*, « Le récit d'enfance ironique », p. 10-31.
80. *Ibid.*, p. 24.

L'écriture de l'histoire dans *Le Bachelier*

« C'est vraiment désolant, ces supplices infligés je ne dirai pas à l'estomac, mais à la tête ! Je ne parle pas des menaces de misères mais des peurs de mutilation. Jamais libre, jamais, jamais ! Et la question est plus grave qu'une bisbille à *L'Événement*. Tenez ! la suite de Vingtras fait devenir verts mes cheveux blancs ! Je dois faire le saut périlleux par-dessus les baïonnettes de l'histoire, et au moment où je prends mon élan *Le siècle* me retient par la culotte, et j'hésite, et je tremble, et je crains de ne pas faire un beau livre – le livre que méritent les vaincus dont je parle. »

(A. Malot ; 31 janvier 1877)

On n'insistera jamais trop sur cette réalité décisive : l'écriture des deux premiers volumes de la trilogie a été une écriture censurée, une écriture littéralement travaillée par la censure. L'absence de débouchés pour une prose ouvertement communaliste, trop agressivement anti-bourgeoise a limité, voire ligoté Vallès dans ses velléités militantes. S'en tenir à ce constat, certes étayé par de nombreux aveux déchirants repérables dans la correspondance de l'exilé, reviendrait toutefois à négliger une donnée non moins fondamentale : en effet, si la contrainte a eu pour corollaire de multiples mutilations, elle a dans le même temps, d'après moi, joué le rôle d'un guide pour l'écriture. De fait l'affrontement de Vallès à la censure a réactivé chez lui le projet, antérieur à la grande cassure de la Commune, de fonder une écriture indirectement politique par l'émotion et par le rire. Paradoxalement donc, le jeu de la censure sur l'écriture et le jeu de l'écriture avec la censure se sont révélés d'une fécondité remarquable : ils ont amené l'écrivain à affiner ses armes narratives et stylistiques, ils ont conforté sa tentation pour le dire de forme autobiographique – perceptible dans les articles d'avant 1871 –, ils ont en bref poussé Vallès à élaborer une stratégie d'écriture originale.

Le Bachelier est, à n'en point douter, au sein de la trilogie, l'œuvre dont la genèse a été la plus conflictuelle et la plus douloureuse. Il serait par conséquent stratégique de tenter d'appréhender avec minutie dans ce deuxième volume les « traces » textuelles de cette production tourmentée, c'est-à-dire les manifestations concrètes d'une écriture en tension. Un tel projet ne saurait bien entendu être mené à bien dans le seul cadre d'une

communication n'excédant pas la demi-heure. Je me propose donc seulement ici de vous livrer quelques premiers éléments d'analyse, matériaux très partiels d'une étude plus globale dont je ne saurais, en tout état de cause, préjuger de l'aboutissement. Pour cette première approche de l'écriture de l'Histoire dans *Le Bachelier* et de la stratégie critique qui y préside, je me limiterai donc à une étude de l'édition dite définitive – celle de Quantin, en 1884 – et j'organiserai mon propos autour de deux axes, qui me semblent complémentaires.

Dans un premier temps je m'emploierai à montrer que le recours au “je” – même s'il correspond apparemment à une minoration du projet originel de Vallès, c'est-à-dire celui d'une grande fresque politique et sociale – ne doit pas être pensé et lu comme une capitulation idéologique. A l'attaque politique frontale Vallès va substituer, par le biais de médiations symboliques et en affûtant l'arme de l'ironie, un travail de sape des fondements institutionnels de la société. La narration de la vie quotidienne d'un individu permettra ainsi d'écrire sinon l'Histoire, du moins une histoire, particulièrement pugnace, de la société civile. Dans un deuxième mouvement, je tenterai de rendre compte de la mise en perspective par *Le Bachelier* de l'Histoire (avec un grand H cette fois), de la grande Histoire, celle des “manuels” pourrait-on dire : dans ses lumières et ses zones d'ombres, ses lacunes comme ses valorisations, le traitement par la fiction romanesque de l'histoire événementielle et politique nous semble, de fait, riche d'enseignements.

L'écriture partisane, trop explicitement et directement critique, était donc interdite au proscrit s'il voulait être publiable, et par voie de conséquence, publié. Aussi Vallès va-t-il opter – *volens nolens*, mais ce n'est pas ici l'objet de ma préoccupation – pour une écriture indirectement politique, conférant à la narration de Vingtras la valeur d'un témoignage emblématique sur la destinée d'une génération (je vous renvoie sur ce point à la dédicace de type “universalisant”). Il s'agissait, pour parler bref, de faire jouer à la représentation symbolique de l'histoire d'un individu le rôle d'un révélateur (au sens où les chimistes emploient ce terme) des oppressions et aliénations multiples qui structurent un système social. Cette stratégie scripturale se traduit textuellement par la mise en place d'un système symbolique, articulé autour de deux pôles antagonistes et d'un lieu stratégique : le corps du narrateur. Je précise mon propos, peut-être au prix d'un certain schématisme : il m'apparaît que l'ensemble des éléments valorisés dans la trilogie – qu'il s'agisse d'actions, d'attitudes, de sensations... – peuvent pratiquement tous être regroupés au sein d'un pôle de positivité avec pour dénominateurs communs le respect de l'énergie vitale, la liberté du corps, le plein épanouissement de la sensualité. Au rebours, les institutions fondamentales de la société (telles la famille et l'école, attaquées dans *L'Enfant*) comme les déterminismes socio-économiques et socio-historiques – et nous touchons là l'enjeu central du *Bachelier* – vont fonctionner dans le texte comme des antithèses de cet espace placé sous le signe du naturel, de l'indépendance et de l'authenticité. Pour

des raisons d'horaire, je n'insisterai pas ici sur les séquences narratives du *Bachelier* exaltant la corporalité heureuse, même si leur analyse s'avère le contrepoint indispensable de l'étude qui va suivre. Je me propose seulement, et de manière succincte, de montrer qu'à l'aune de cette positivité fondamentale de l'énergie vitale, toutes les oppressions – sociales et politiques – vont être jugées et stigmatisées.

Le récit de son existence par Vingtras revêt d'emblée une portée critique par la thèse que Vallès, d'après sa correspondance, voulait suggérer dans ce deuxième volume, et qu'il résumait ainsi pour Malot dans une lettre de mai 1879 : « c'est farce et sottise, on n'est qu'un blagueur et qu'un fou, d'espérer vivre sur son éducation ». De toute évidence, dans *Mémoire d'un révolté*, Vallès cherchait à discréditer l'éducation classique, non plus en insistant essentiellement sur sa cuistrerie et son grotesque, mais surtout en révélant sa totale inadéquation aux impératifs de la vie concrète, c'est-à-dire aux exigences de la rentabilité professionnelle. L'importance de cette idée-force apparaît d'ailleurs nettement à travers l'organisation narrative, puisque le motif de l'inutilité des études surgit dès l'incipit et se trouve rappelé avec force dans les toutes dernières pages : au cadavre de l'ancienne gloire de collègue – acculé au suicide par la misère, la faim et le chômage – fait pendant le spectre du bachelier décharné et désespéré, apostrophé par le narrateur au chapitre XXXIII. Entre ces deux notes tragiques, le récit peindra les échecs successifs de Vingtras à embrasser de multiples professions (professeur, copiste, secrétaire commercial) et, face à cette débâcle, mettra en lumière les conséquences pour l'individu des tares du système universitaire, le chômage entraînant en effet dans son sillage le mal vivre (je vais y revenir). Ce que l'écrivain veut donc rendre incontestable c'est bien l'inadéquation socio-économique d'un diplômé, puisque, par un contraste fort parlant, le récit évoque des anciens cancre qui ont réussi, et cultive un paradoxe : ce sont, de fait, les saltimbanques qui permettent à Vingtras de rentabiliser ses connaissances en mythologie ; ironiquement, seuls les marginaux sont à même de fournir quelque gagne-pain au pur produit du système universitaire et du conservatisme culturel.

L'organisation de la narration se veut enfin démonstrative. A chacun des échecs de Jacques apparaît en effet un personnage plus âgé que Vingtras et qu'on peut considérer comme un représentant du système socio-économique : ainsi de l'imprimeur (chapitre IV), du placeur (chapitre XX), de M. Maillart et de M. Bonardel (chapitre XXIX). Or ces personnages soulignent systématiquement le complet décalage des études classiques vis-à-vis du monde du travail : l'épisode de la visite à M. Bonardel a, sur ce point, une valeur emblématique puisque, par la brutalité de sa question (« Que savez-vous faire ! »), le représentant de la bourgeoisie d'affaires, valorisant les capacités concrètes d'un individu, confronte rudement le héros à ses lacunes : « Je suis bachelier ». A son interlocuteur qui parle en termes d'action et d'activité, Jacques ne peut répliquer qu'en termes d'être et de diplômes. Couronnant cette stratégie

narrative, le dernier chapitre assume un dessein quasi didactique en formulant explicitement une leçon en direction des étudiants. Le narrateur se lance dans une grande apostrophe rhétorique : « Pauvre diable qu'on nomme bachelier, entends-tu bien ? », et le procédé de style témoigne clairement, selon nous, d'un souci pédagogique de faire œuvre engagée et utile.

La visée critique du *Bachelier* ne s'en tient pourtant pas à cet enseignement, fût-il par lui-même subversif. Tout le récit des expériences de la misère faites par le narrateur tend à désigner l'omniprésence et l'omnipotence de l'argent dans la vie d'un individu. Et ce, en premier lieu, par l'austérité drastique qui commande la gestion de son budget par Jacques. Régulièrement Vingtras parle dépenses, économies, dettes, revenus de fortune, la « tenue des comptes » fournissant au texte vallésien quelques-uns de ses leitmotifs les plus prégnants : tout au long du roman, en parallèle aux différentes tentatives d'insertion professionnelle ou aux expériences farcesques de petits métiers et d'expédients, reviennent obstinément de rapides bilans financiers. Ce côtoiement de la misère place d'autre part Vingtras en position de dépendance socio-économique : on le voit ainsi demander des emplois, quémander des revenus supplémentaires auprès de son père, contraint d'accepter un crédit chez le friturier, être débiteur du tailleur ou des parents d'Alexandrine. Or cette situation d'assujettissement financier est fort mal vécue par le réfractaire, car elle porte atteinte à son indépendance et à sa fierté, en lui causant de constantes humiliations. Le héros a, d'une part, honte de ne pas pouvoir rembourser les dettes contractées, d'autant plus que, face à la crapulerie des nantis et autres « fainéants gras », il prétend porter sa probité telle un drapeau. Il lui répugne, d'autre part, de devoir se déguiser, se farder, d'avoir, en bref, à dissocier son être et son paraître, pour obtenir des leçons et gagner ainsi péniblement sa vie. Au royaume de l'argent, la position de solliciteur et d'impécunieux mutile immanquablement l'individu, puisqu'elle le contraint à se couper de toute simplicité, de toute franchise et authenticité, et qu'elle le ravale parfois au rang d'un mendiant. Le jeune étudiant en faisait dès le chapitre I l'expérience traumatisante : « Il me faut bien de l'énergie pour sauter au cou de cette carafe et voler son eau. Il me semble que je suis un de ces pauvres qui tendent la main vers une écuelle, aux portes des villages. Je m'étrangle à boire, mon cœur s'étrangle aussi. Il y a là un geste qui m'humilie » (p. 28), EFR).

C'est à dessein que j'ai souligné l'importance du motif économique dans *Le Bachelier*, car toutes les souffrances de Vingtras – et plus largement de tous les miséreux qu'il côtoie – sont déterminées par le manque d'argent. Et fondamentalement c'est bien la pauvreté qui, systématiquement, brime ou agresse le corps. En premier lieu par la faim que Jacques endure quotidiennement et qui occasionne chez lui des souffrances physiques, voire des malaises annonciateurs de l'évanouissement. Le corps de Jacques, que le jeûne ou la rareté de la nourriture souvent de dernière

qualité (cf. les fameuses « têtes de poisson du friturier ») violentent, est sans cesse en train de protester – quasi littéralement – par des gargouillements et autres grognements. Le manque d'argent condamne en second lieu le héros au célibat, lui interdit les joies de la vie en couple, provoque la fin de ses liaisons amoureuses, le prive en bref de satisfactions affectives et sexuelles. A bien des égards donc l'ascétisme de Vingtras, sa continence lui sont imposés, et cette contrainte, véritable torture pour une sensualité vigoureuse, constitue en soi un symptôme accablant de la violence sociale. Certes les amours de Jacques ont une importance diégétique assez minime ; mais c'est précisément cette discrétion, cette occultation qui révèlent que dans *Vingtras 2* l'amour et la sexualité sont à lire en termes d'absence, de manque. Deux thématiques enfin courent tout au long du récit pour suggérer que les déterminismes socio-économiques aboutissent implacablement à la rétention corporelle : il s'agit des motifs du logement et du vêtement, placés tous deux sous le signe de l'enfermement. On peut par exemple constater d'emblée que tous les logements loués par Vingtras possèdent les attributs symboliques de la carceralité et de la décrépitude, puisque le texte renvoie de manière récurrente aux isotopies négatives de l'exiguïté (avec pour hyperbole le cas du cabinet minuscule, chapitre XVIII, de « deux pouces de marge »), de l'obscurité, de la puanteur, de la saleté, de la pourriture, de l'usure et de la vieillesse, du bruit, de la promiscuité... En bref, le corps est emprisonné par le logement, soumis à de multiples agressions sensorielles, tandis que l'esprit y est sourdement miné et accablé. A cette représentation symbolique du logement comme hypostase du cachot fait pendant celle du vêtement comme cilice. Son habillement est en effet une hantise pour le héros, puisque la plupart de ses vêtements le supplicient soit par leur ridicule – qui le fait souffrir moralement et l'empêche de trop s'affirmer en public –, soit par leur vieillesse et leur usure extrême – qui le contraignent à des soins incessants, à des précautions humiliantes, voire à des emprunts grotesques – soit enfin par leur inadéquation totale aux mensurations de Vingtras – le vêtement devenant alors corset paralysant ou objet encombrant, cause de désagréments comme le grand chapeau inutile du chapitre XXX. Souvent ces trois tares vont de pair, comme dans le cas de cet habit rafistolé qui, au chapitre XXII, « l'épingle », à cause de son étroitesse, condamne Jacques à se muer en un pantin raidi. En somme, le personnage est presque systématiquement prisonnier de son vêtement, que le carcan soit proprement physique ou seulement moral et psychologique. Brimé dans les manifestations de son énergie vitale, le corps de Vingtras est mis en question, mis à la question du vêtement cilice, matérialisation emblématique de l'oppression sociale.

En définitive, la pénurie d'argent aboutit toujours dans *Le Bachelier* à frapper le corps, et c'est en révélant cela que l'écriture de Vallès acquiert sa pugnacité. Par le biais d'un système symbolique, ce qui est dénoncé ici c'est l'aspect immédiatement, physiquement, oppressif des déterminismes socio-économiques. La loi de l'argent fait peser sur le corps des réfrac-

taires les disciplines – et il faut bien dans ce cas redonner au terme son acception ancienne d'instrument de mortification de la chair – du vêtement, du logement, de la continence, de la faim. Corps blessé, corps rebelle – boulimique et revendicatif –, le corps dans *Le Bachelier* est un enjeu incontournable puisqu'il est le lieu d'inscription ultime de toutes les oppressions.

Je voudrais une dernière fois étayer ma thèse en montrant que la tyrannie politique et l'aliénation idéologique se manifestent avant tout dans le roman par des "traces" corporelles.

Il ne faut pas l'oublier : Vallès n'a jamais renoncé, même en adoptant la forme autobiographique, à faire en partie l'histoire de sa génération, cette « génération sacrifiée », selon ses propres termes, qui fut totalement écrasée par le « coup de maillet du 2 décembre ». Or, comment dans ce deuxième volume l'écrivain va-t-il suggérer la fermeture de tout horizon politique et idéologique, comment va-t-il peindre l'instauration d'un ordre acquis au prix du mouchardage et de la délation, et grâce à une police politique omniprésente ? La réponse me paraît couler de source : en ayant recours au système symbolique dont j'ai tenté précédemment d'esquisser les contours, c'est-à-dire en traduisant en rétention corporelle l'emprisonnement moral de Jacques et de ses camarades. Les opposants au nouveau régime sont ainsi obligés de surveiller leur corps, en évitant les gestes brusques, en adoptant des attitudes de façade (cf. chapitre XVI) ; ils sont condamnés à théâtraliser leur existence sociale, imposture majeure au regard des exigences de clarté et de sincérité brandies par Vingtras. Ils sont en particulier contraints à contenir leur voix, ce qui est une mutilation terrible pour le narrateur, compte tenu de l'importance qu'il accorde à la voix, et plus spécialement au cri, comme expression fondamentale. Certains républicains s'enferment dans l'alcoolisme et s'abrutissent, pour oublier... Dans tous les cas, ce sont bien les mêmes isotopies, dont la constellation constituait, nous l'avons vu, un large champ thématique de la carcéralité, qui sont à nouveau mises à contribution, comme dans cette exclamation de rage du réfractaire désespéré :

« Malheureux ! Il n'y a plus qu'à se tapir comme une bête dans un trou, ou bien à sortir pour lécher les bottes du vainqueur !... Je le sens ! C'est la boue... c'est la nuit !... » (page 202-EFR).

Il n'est pas jusqu'aux manifestations excessives de l'énergie vitale qui n'aient une signification politique. En effet, de corps brimé et mutilé qu'il est en temps ordinaire par les oppressions conjuguées de l'Argent et de la censure impériale, le corps de Vingtras peut devenir masse violente et forcenée lors de rixes ; or ces bagarres sont toujours clairement désignées comme des exutoires à une rage trop longtemps contenue, celle héritée d'une enfance battue dont on doit tirer vengeance ou celle déchaînée par un désespoir d'ordre idéologique. Au total, dès que le corps apparaît sur la scène textuelle, qu'il bouge ou qu'il soit ligoté, l'Histoire est déjà là...

L'écriture de l'Histoire dans *Le Bachelier* ne se limite toutefois pas à cette radiographie de la société civile. La peinture de la misère au quoti-

dien se double en effet d'une mise en perspective de l'histoire politique du XIX^e siècle, mise en perspective dont il est décisif d'interroger maintenant les partis pris et les lacunes.

Dès l'abord nous pouvons remarquer que les références explicites à l'histoire politique de l'année 1848 à l'année 57 ou 62 sont rares. L'enthousiasme militant du jeune Vingtras aux chapitres VI, « La Politique », et X, « Mes colères », comme son activisme au chapitre XI, « Le Comité des jeunes » évoquent certes l'intense activité politique dans la capitale sous la Seconde République. Les manifestations étudiantes de protestation contre la suppression du cours de Michelet, en mars 51, sont de même assez largement évoquées, tandis que le coup d'état du 2 décembre fournit à lui seul matière à tout un chapitre (XII). Force est cependant de constater que durant la majeure partie du roman – plus des deux-tiers si l'on considère le nombre de pages – l'histoire politique contemporaine de la diégèse est ignorée. Du chapitre XIII, « Après la défaite », jusqu'à la fin, s'étend ainsi une longue plage de silence que l'épisode de Mazas au chapitre XXV (c'est-à-dire la conspiration dite de l'Opéra Comique en juillet 1853) ne vient rompre que ponctuellement. Plus fondamentalement peut-être, la quasi-totalité des événements politiques et sociaux des années 1848-1851 est passée sous silence et surtout la référence à l'insurrection de juin 1848 est massivement occultée. Or on sait à quel point le souvenir des prisonniers de juin partant pour les pontons a hanté l'esprit de Vallès : en cette occasion, la véritable nature du combat de classes s'était manifestée à lui de manière éclatante, l'unanimité du mouvement républicain volant en éclats. Qu'on se rappelle aussi la véhémence des déclarations sur juin 1848 dans la correspondance avec Hector Malot, comme celle-ci datée du 31 janvier 1877 :

« Je ne sacrifierai rien, rien, pas un cri de colère, pas une pincée de poudre pour ce qui concerne l'épopée sanglante de juin. J'aimerais mieux me couper le poignet – pour parler en prose comme tout le monde, je veux réhabiliter les écrasés et démasquer les victorieux, Favre, Duprat, les autres... »

Ce décalage entre les propos privés et l'allure globale d'un récit que l'écrivain veut, malgré tout, engagé, ce silence me paraissent par conséquent lourds de sens, d'autant qu'on ne peut les expliquer en arguant seulement de la perspective subjective, donc lacunaire, qu'imposait une narration à la première personne. J'ai bien plutôt tendance à voir dans cette dissimulation de dates-charnières, dans cet effacement de fractures historiques la marque formelle d'une confrontation à la censure et d'une stratégie d'écriture¹.

Je suis d'ailleurs conforté dans cette analyse par un autre constat : les seuls événements politiques contemporains à propos desquels Vingtras affiche nettement ses prises de parti sont liés à l'Empire et au coup d'Etat. En clair, ce sont des allusions qui ne « compromettent » pas le texte de Vallès puisque l'hostilité à Napoléon III ne pouvait être officiellement sanctionnée sous la Troisième République, née du désastre de l'Empire et contre lui. En 1877 ou 78, il était licite de proclamer sa haine du tyran, la

censure et les gouvernants n'y trouvaient rien à redire. Parler des soubresauts quarante-huitards ou de leurs retombées en 1850, date à laquelle Vingtras s'installe à Paris, revenait au contraire à s'avancer sur un terrain piégé : les républicains bourgeois et les conservateurs de tous ordres avaient suffisamment sali leurs mains en cette occasion pour ne pas tolérer qu'une voix s'élevât pour stigmatiser leurs crimes ou leurs trahisons. D'ailleurs, si ce n'étaient eux les responsables directs de l'écrasement des faubourgs ouvriers, c'étaient au moins leurs « pères ou (leurs) oncles », pour reprendre, en leur prêtant un sens figuré et symbolique, les paroles de l'ouvrier du chapitre XII. De plus, une parole exaltant le souvenir du prolétariat insurgé de juin 1848 aurait immanquablement résonné, dans la France des années 1878-79, comme une légitimation indirecte du grand soulèvement de 1871.

Pour se convaincre du bien-fondé de cette thèse, on devra en dernier ressort se rappeler la construction même de la pièce de Vallès : « La Commune de Paris ». Il est significatif en effet que le premier des onze tableaux intitulé « Le Peuple vaincu », mette en scène le soulèvement ouvrier de juin 1848, Vallès s'attachant ainsi à marquer la filiation de l'insurrection de 1871 avec celle de 1848. Il est d'ailleurs non moins significatif que cette pièce à l'engagement trop marqué, datant de 1872, ait très vite été considérée par l'écrivain lui-même comme non jouable, c'est-à-dire non publiable, et que, de fait, elle n'ait pas été publiée : le proscrit allait comprendre, rapidement et douloureusement, qu'il lui fallait moduler différemment son dire.

L'écriture de l'histoire contemporaine est donc interdite au proscrit. Aussi puisque la censure rend impossible le réquisitoire explicite et circonstancié, *Le Bachelier* va prendre position politiquement et idéologiquement d'une part en revendiquant des traditions révolutionnaires, d'autre part par des critiques à l'encontre du mouvement républicain considéré dans sa globalité.

Les traditions historiques par rapport auxquelles Vingtras se définit sont ainsi de deux ordres. Au début du roman, référence est faite à la grande Révolution et à ses symboles irradiants : la date "93", l'évocation de la "Convention", l'image de la guillotine... Peu à peu émerge toutefois dans la narration la revendication d'une autre tradition, celle des soulèvements ouvriers du XIX^e siècle, tradition valorisée au détriment de la mythologie de 93. Contre les plagiats de 93 et les mystifications jacobines, la narration exalte les grands moments de l'oppositions prolétarienne à tous les systèmes oppresseurs, qu'ils soient politiques ou socio-économiques. Le texte évoque donc l'insurrection de 1832 et les barricades de Saint-Merry, l'activité des sociétés secrètes de Barbès et Blanqui, et surtout au chapitre XXVIII le grand soulèvement de la Croix-Rousse, dont Vallès/Vingtras suggère au passage l'évidente parenté avec l'insurrection parisienne de 1848, et, au-delà, avec la Commune : « C'est là que (...) des blouses bleues portèrent, pour la première fois, sur des fusils en croix, le berceau de la guerre sociale ». En bref, entre les glorieux géants de 93 -

qu'on parodie – et les obscurs prédécesseurs – dont le mot d'ordre « vivre en travaillant, mourir en combattant » ne cessait pas pour Vingtras/Vallès d'être actuel – une distinction s'opère, distinction dont la valeur démonstrative sera redoublée par les critiques émises par le personnage vis-à-vis du mouvement républicain de son époque.

Politiquement le bachelier réfractaire clame de fait haut et fort son insoumission à la doxa républicaine et jacobine. Résolument iconoclaste, Vingtras se heurte dans le fonctionnement du mouvement républicain, idolâtre à l'égard de Michelet, et dans l'idéologie jacobine, à son vieil ennemi protégé : le culte *du* Père, le culte *des* Pères, et ses corollaires inévitables, la mystification et l'imitation. Le narrateur s'attachera dès lors à montrer que le crédo jacobin favorise la pose, qui est une hyperbole dans l'imitation des glorieux prédécesseurs et qui coupe l'individu de toute simplicité ou spontanéité, valeurs tutélaires pour Vingtras. En usant largement des ressources de l'ironie, le texte vallésien se gausse des boursouflures, repérables dans les attitudes comme dans les discours, de Matoussaint, représentant archétypal du plagiat jacobin. Vingtras constate par exemple (p. 123 EFR) : « Il n'y a que Matoussaint qui ne veut pas convenir qu'il s'amuse. Il prétend qu'il joue parce que Colin-Maillard apprend à se cacher, à dépister les mouchards, à tromper l'ennemi ». Au chapitre XI, une réplique de Jacques, jouant à l'ingénu, démystifie la grandiloquence du lyrisme de son camarade :

« Nous nous révélerons le jour où nous déploierons notre bannière, où nous écrirons ce nom, tout du long, avec du sang, sur une guenille de drap noir.
– Pourquoi une guenille ? »

Par-delà cette dénonciation ironique de la mystification jacobine dans ses effets les plus farcesques, la narration s'attaque beaucoup plus durement aux tares du courant républicain dominant en révélant sa parenté idéologique avec les institutions aliénantes (école et famille) sur lesquelles s'appuie la société bourgeoise et qui ont été déjà stigmatisées dans *L'Enfant*. On peut ainsi remarquer que, pour décrire la discipline jacobine, le texte réactive les deux isotopies, très marquées négativement dans le premier volume, du collègue/prison et du fanatisme religieux. Le personnage-narrateur avoue ainsi (pages 77-78) :

« Je me demande parfois si je ne suis au contraire un religieux à rebours, si je ne suis pas un moineillon de la révolte, un petit esclave *perinde ac cadaver* de la Révolution ».

Et plus loin (p. 126), il ajoute :

« Il m'arrive souvent, le soir, quand je suis seul, de me demander si je n'ai pas quitté une cuistrerie pour une autre, et si après les classiques de l'Université, il n'y a pas les classiques de la Révolution – avec des proviseurs rouges et un bachot jacobin. »

Pour Vingtras, il y a donc indéniablement contamination et compromission du prométhéisme révolutionnaire par le culte des Pères. Le comble de l'aliénation est d'ailleurs atteint selon lui dans la rhétorique républicaine, puisque celle-ci ne cesse de ressasser, tant dans sa forme

emphatique que dans ses thématiques de prédilection, les souvenirs des "humanités", de ces belles lettres dont *L'Enfant* avait précisément crié la bêtise et l'aspect mortifère. Au bout du compte, le langage même de ceux qui prétendent changer le monde et inventer le futur les coupe du présent pour les égarer vers un passé mythifié.

En définitive, la censure n'a peut-être pas permis à Vallès de dénoncer nommément le personnel politique de l'époque, mais sa stratégie d'écriture a permis à l'écrivain de dénoncer le mal à la racine.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur l'écriture de l'Histoire dans *Le Bachelier*. Cet exposé ne pouvait bien sûr y suffire. Une analyse sérieuse ne saurait faire en particulier l'économie d'une étude des positions revendiquées par Vingtras, positions véhémentes et "barricadières", agressivement anti-bourgeoises, dont l'extrémisme ne peut toutefois masquer le flou idéologique. Car le jeune réfractaire, s'il s'affirme du parti de « ceux qui souffrent », c'est-à-dire de toutes les victimes contre tous les profiteurs, « les fainéants gras », n'articule pas encore sa révolte individuelle et sa soif de justice à une position de classe nette. Entre la scène capitale du chapitre IV – où le vieil ouvrier lui désigne sa mission historique future :

« Si vous résistez, vous resterez debout au milieu des redingotes comme un défenseur de la blouse. »

– et la reprise par le héros, dans les toutes dernières lignes du roman, de ce mandat à accomplir, le double de Vallès, Vingtras, a exploré les limites de l'insurrection individuelle, voire individualiste. *L'Insurgé* pourra dès lors narrer la reconnaissance mutuelle du héros et du peuple et présenter la « mise en phase » d'une révolte individuelle avec les forces révolutionnaires. Mais c'est peut-être une autre écriture de l'Histoire qui est alors inaugurée, d'autant que l'amnistie va rendre caduques certaines rétentions du souvenir.

Jacques MIGOZZI
Paris

1. Quand nous parlons d'« effacement de dates-charnières » dans le second volume, nous entendons insister sur la discrétion du narrateur, qui confine au mutisme, à propos des retombées politiques de l'insurrection de juin 1848. L'occultation de ce dernier événement dans la chronologie diégétique s'effectue en effet non dans *Le Bachelier* (dont le récit date de 1850), mais bien dans les derniers chapitres de *L'Enfant*.

Découverte de soi et altérité dans *Le Bachelier*

Situé au centre de la trilogie vallésienne, *Le Bachelier* est, du point de vue du développement de la personnalité, de l'individualité de Jacques Vingtras, un livre capital. Souvent considéré comme le livre d'un échec et d'un refus¹, *Le Bachelier* peut aussi bien être perçu comme le récit d'une ouverture sur le monde, d'un apprentissage de la vie, de l'affirmation d'une individualité. En ce sens, le roman appartient au genre du *Bildungsroman*, du roman d'apprentissage, genre qui met en valeur un affrontement avec les autres, avec la société. Et cette confrontation s'effectue au moyen de la parole. Ainsi que le souligne Benveniste, « le langage est pour l'homme un moyen, en fait le seul moyen d'atteindre l'autre homme, de lui transmettre et de recevoir de lui un message... le langage pose et suppose l'autre »². Il s'agit en fait d'une interaction verbale entre le moi et les autres qui permet à Vingtras de prendre conscience de son propre être « Tout homme se pose dans son individualité en tant que *moi* par rapport à *toi* et à *lui* »³. En premier lieu, une affirmation de soi en face d'un interlocuteur et aussi par rapport à un tiers, un tiers qui peut être collectif et qui crée une tension entre l'individuel et le collectif.

L'interaction verbale se produit dans le cadre narratif du roman. Le *je* du narrateur ne s'adresse pas uniquement au narrataire, le lecteur virtuel, mais engage un dialogue avec d'autres personnages ; l'interaction entre les personnages, le principe dialogique crée le texte lui-même, car le roman est plus qu'un dialogue entre un auteur et son lecteur⁴. Le roman devient un discours polyphonique dans lequel le narrateur participe en tant que meneur de la parole, mais auquel il réagit parce qu'il est engagé dans ses rapports avec les autres personnages. D'après Bakhtine, ce discours polyphonique est essentiel et permet de réfuter la réification du personnage, c'est-à-dire que le héros ne devienne simplement une expression de la conscience de l'auteur⁵. Par l'interaction, par le dialogue avec les autres, Jacques Vingtras n'est pas simplement une image de Vallès, ou une projection des expériences de l'auteur, mais acquiert une complexité qui captive l'imagination du lecteur et qui lui permet de s'identifier à lui et d'appréhender ainsi ses expériences, avec pour résultat d'établir un courant de sympathie entre le lecteur et le *je* du récit.

Or dans la Trilogie, *Le Bachelier* est le roman qui contient la plus grande variété de dialogues, avec le plus grand nombre d'interlocuteurs de différentes classes sociales, un véritable monde, chacun avec son propre discours, son propre langage qui reflète la situation sociale. Le discours polyphonique, le principe dialogique permet au texte de présenter des positions contradictoires tant du point de vue sémiotique que du point de vue idéologique.

L'apprentissage de la vie est pour Vingtras l'apprentissage du discours de l'autre et de sa réalité sociale, car le devenir d'un individu, d'après Bakhtine, est un processus d'assimilation et de sélection du discours de l'autre⁶. La sélectivité nous paraît être le critère majeur et, par conséquent, constitue la formation de l'individu, un processus continu. C'est à travers l'expérience, l'interaction avec les autres que le moi peut s'opposer au toi et au lui. Donc, dans *L'Enfant*, Vingtras reste soumis au discours institutionnel, la mère, le père, les professeurs. Il est réellement la « victime du livre ». Il y a bien des velléités de révolte, des questions sans réponse, mais la voix narrative est, comme l'a montré Philippe Lejeune, celle de l'enfant grâce au « fondu-enchaîné » ou la surimpression de deux voix narratives⁷. Dans *Le Bachelier*, Vingtras au fur et à mesure de sa progression dans la vie se libère de cette voix de l'autre et, en particulier, du discours institutionnel.

La première ligne, le premier énoncé du roman est un exemple de l'assimilation du discours de l'autre, du discours institutionnel.

« J'ai de l'éducation. »

Par l'emploi du verbe avoir, éducation prend un sens d'acquisition, de possession, d'arme même, objet extérieur. Ainsi que Benveniste l'indique avoir « n'énonce aucun procès... Les deux termes joints par avoir demeurent distincts », et le seul rapport c'est celui du possédé au possesseur⁸. La connotation du mot éducation renvoie à *L'Enfant*, dans lequel le père, grâce à son éducation, est passé d'une classe sociale à une autre ; l'éducation c'est une arme pour s'élever dans la société bourgeoise : une possession, un avoir qui, en fait, n'a rien à voir avec la personnalité ou la formation de l'individu. Bien que ce soit le narrateur qui énonce, son discours est celui d'un autre, discours par ailleurs renforcé par celui du professeur et repris par le lieu commun : « Entrer dans la carrière veut dire : s'avancer dans le chemin de la vie ; se mettre comme Hercule, dans le carrefour ». Autre exemple du discours de l'autre dans la voie narrative du « je ». Au fur et à mesure de la progression du *Bachelier*, Vingtras se libère du discours de l'autre, discours imposé, pour acquérir sa propre voix sélectionnée en connaissance de cause dans le discours des autres. Cette acquisition et sélection ne va pas sans heurt, ni peine, ni non plus sans la perte d'illusion. Le dégagement du moi, de l'individu exige un effort continu et souvent pénible.

Pour démontrer mon propos, j'ai choisi quatre exemples du rapport dialogique de Vingtras avec les autres, rapports fondamentaux dans sa formation : la vie économique, la vie politique, la vie sentimentale et la vie affective.

« Et maintenant, Vingtras, que vas-tu faire ? » (56). Il s'agit bien de la voix d'un autre qui interroge le narrateur, mais, c'est en premier lieu un énoncé qui nous laisse dans l'indécision sur son origine. S'agit-il d'une intrusion d'auteur à la Stendhal ? Cela ne semble ni possible ni nécessaire ; le récit étant homodiégétique, Vallès n'a pas besoin d'utiliser cette technique romanesque. En fait, la tonalité ironique serait plutôt la technique même de Varrès. Il se peut que ce soit un dialogue intérieur. Mais en général, l'interrogation du narrateur se présente dans une forme plus directe : « Si ne pouvant réussir dans les petites places, je visais plus haut ? Reste le métier de précepteur ou de secrétaire. Secrétaire ? » (245). Benveniste remarque que le *tu* est « l'individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *tu* »⁹. L'individu allocuté est bien Vingtras. L'énonciateur étant, dans ce texte, un lecteur virtuel, le narrataire qui, par son interrogation, participe au récit et devient le confident du narrateur. Car le lecteur virtuel est aussi le plus souvent celui qui a fait l'expérience de l'angoisse du monde du travail, et c'est en particulier dans le domaine économique que se marque l'échec apparent de Vingtras. Il est, soit trop jeune ou trop vieux, trop éduqué ou pas assez. Devenir ouvrier reste un rêve irréalisable. Le dialogue avec le vieil ouvrier est capital pour la direction de la formation et le développement de la personnalité de Vingtras. « C'est lui qui a décidé de ma vie ! » (59). Les tentatives de travail sont vouées à l'échec. Il s'agit aussi de noter que, d'une part, le travail de Vingtras est dans le secteur de l'éducation privée et que, d'autre part, il est en rapport avec l'écriture – le journalisme. Le système privé de l'éducation résulte en une exploitation économique qui renvoie à l'idée de l'éducation comme marchandise à vendre et à acheter – « j'ai de l'éducation » – mais pas une préparation à la vie. Dans ce domaine, sur le marché de l'emploi, Vingtras n'a aucune valeur. L'interview avec M. Bonardel est sur ce point significatif : « Que savez-vous faire ? CE-QUE-JE-SAIS-FAIRE ? ». La typographie du texte avec CE-QUE-JE-SAIS-FAIRE en majuscules, reprise quatre fois en lettres de plus en plus grandes, accentue la question fondamentale de la valeur d'une personne, la valeur du « JE » en terme d'activité, en terme de rendement, l'individu n'étant qu'une machine, qu'un rouage dans le système de production, un objet.

Tout dialogue repose sur une structure binaire-sujet et objet, *je* et *tu*. La même structure est présente dans *Le Bachelier* : Jacques Vingtras et les autres, les autres étant la société en général, les employeurs, les patrons, les propriétaires, ceux qui collaborent d'une manière ou d'une autre au système oppressif. La dichotomie est présente sous tous les aspects. Dans « La Révolution littéraire » Vallès souligne que « le Capital et le Travail sont les deux ennemis qui menacent, s'empoignent et veulent se tuer ! ». Sur le plan épistémologique, la structure binaire est celle de l'ETRE et de l'AVOIR. ETRE pris dans son sens de *sui juris*, maître de soi, indépendant, libre de toute force extérieure, synonyme, pour Vallès de liberté. Le cri de Vingtras à Paris, sa libération des contraintes familiales : « JE SUIS

LIBRE ! LIBRE ! LIBRE ! » équivaut à une nouvelle naissance à la vie. L'avoir, par contre, est tout ce qui emprisonne, dégrade, avilit l'homme, l'être ; tout ce qui transforme la valeur humaine en objet mercantile, en machine productrice ; cet avoir est fondé sur le pouvoir de l'argent, le capital, sur l'utilisation de l'autre à des fins économiques et même à des fins politiques.

Le cri de libération de Vingtras est celui d'un adolescent. Situé au début du roman, ce cri n'est qu'illusoire et correspond à la libération de l'enfant et non pas de l'homme. Au fur et à mesure de ses expériences, de ses dialogues avec les autres, Vingtras forme sa personnalité, se dégage des contraintes, se libère des autres.

« Qu'es-tu donc en politique ? Tu n'es pas pour les Girondins, tu détestes Robespierre... Qu'es-tu donc ? » (132). Le contexte indique que cette voix est celle du groupe Renoul, groupe qui exige une certaine orthodoxie idéologique. Une idéologie républicaine pure, c'est-à-dire celle qui est acceptable pour le groupe. Aux réponses de Vingtras, le groupe oppose le mépris : « Tu n'es qu'un gamin qui se trompe, un petit cuistre qui s'égare » (133), ou bien il l'accuse de manquer d'enthousiasme, de ne pas avoir le feu sacré. Et pourtant, Vingtras se rend compte que, même dans la politique avec laquelle il sympathise le plus, la transformation de l'Être en Avoir se fait facilement. L'adulation du héros républicain illustre cette métamorphose ; ainsi, le passage au sujet de Michelet, supprimé par Vallès est très révélateur :

« Mais il y a du comédien dans tout cela. Je me dis en l'écoutant qu'il laisse son cœur chez lui et qu'il n'est plus ici qu'un instrument qui veut sonner, vibrer comme à l'orchestre d'un théâtre. » (85).

L'être disparaît, il n'y a plus qu'un instrument politique, une rhétorique, un objet. Vingtras déteste les faiseurs de discours. La parole pour lui doit résulter en action. C'est en écoutant les autres que Vingtras prend conscience des réalités cachées :

« C'est qu'il m'arrive souvent, le soir quand je suis seul, de me demander aussi si je n'ai pas quitté une cuistrerie pour une autre, et si après les classiques de l'Université, il n'y a pas les classiques de la Révolution - avec des proviseurs rouges et un bachot jacobin ! » (126).

Le conformisme républicain est mis en cause. La liberté de Vingtras, l'expression de ses opinions et idées sont menacées. A la tyrannie des classiques se substitue la tyrannie de la Révolution. En fait, la tyrannie des classiques est récupérée par celle de la Révolution :

« On ne peut pas écrire pour les journaux républicains sans connaître à fond son Plutarque... Ce serait une impolitesse à faire aux hommes de 93 que de ne pas leur dire qu'ils ressemblent aux grands hommes de nos livres de classe. » (127).

Ainsi que le remarque Roger Bellet dans son introduction à *Littérature et Révolution*, Vallès se résigne mal à ce qu'une signification politique de l'œuvre littéraire ne se convertisse pas en une lutte politique consciente, immédiate et active¹¹.

Donc Vingtras entrera en conflit avec ses camarades à propos de Béranger. Celui-ci incarne le littérateur qui a perdu son intégrité, celui qui dore la pauvreté, qui par son écriture, dévalorise l'écriture véritable :

« Avec son allure de vicaire de campagne, prenant l'air bon enfant et patriote, il va en mission chez les simples, dans les mansardes, dans les cabanes pour mettre de la pâte sur les colères, pour les empêcher de fermenter et d'éclater en coup de feu. » (130).

Béranger est l'écrivain le moins révolutionnaire, bien qu'il soit idolâtré par les républicains. Il est de ceux qui dévalorisent l'écriture en la transformant en objet de consommation, de ces écrivains qui « se contentent de parler la langue et de flatter les goûts de ceux qui achètent ou de ceux qui payent »¹². Pour la première fois depuis son arrivée à Paris, le jeune Vingtras se rend compte que le prix de la liberté et de l'intégrité est la solitude :

« Seul, seul de mon opinion ! Pas un homme, connu ou obscur, pas un livre, gros ou mince, à tranches fades ou violentes, n'a laissé échapper un mot – comme un souffle d'écrasé – contre cette popularité qui met son pied mou, chaussé de pantoufle, sur le cœur du peuple, et qui lui enfonce du coton tricolore dans les oreilles ! »¹³¹

Passage capital, car Vingtras prend conscience de sa propre valeur, de son propre sens critique, politique et social. Sans l'aide des autres et surtout sans l'aide du livre, il reste sur ses positions et ne craint pas de s'aliéner les autres.

Ce passage s'oppose à celui de l'arrivée à Paris et de l'exploitation de Vingtras par Matoussaint et sa confrérie :

« J'ai lu qu'il fallait s'entendre, être un cénacle. Je l'ai lu dans Murger, comme dans Dumas, et j'ai accepté le rôle de Porthos des *Mousquetaires*, presque le rôle de Baptiste dans la *Vie de Bohème* : parce que je suis nouveau, parce que mon enfance n'a rien vu, parce que je me sens gauche et ignorant, non pas comme un provincial, mais comme un prisonnier évadé, comme un martyrisé qui étire ses membres. » (67).

Texte truffé de références livresques, texte dénigreur de soi-même, discours qui incorpore le discours de l'autre.

« Et toi, Vingtras, que feras-tu ? » (120) : question posée par un des membres du groupe Renoul au sujet de la collaboration de Vingtras au journal révolutionnaire. Le jeune Vingtras se reproche de manquer de créativité au sujet des « Tombes révolutionnaires ». Mais en fait, c'est une étape de libération, une émancipation de l'écriture des autres et une prise de conscience de la source vive qui est le peuple :

« Mais je le sens bien, je n'ai rien dans la tête, rien que MES idées ! voilà tout ! et je suis un fainéant qui n'aime pas aller chercher les idées des autres... Rien que MES idées à MOI, c'est terrible ! Des idées comme en auraient un paysan, une bonne femme, un marchand de vin, un garçon de café ! » (122).

Vingtras, en fait, énonce ce qui est la vraie littérature – « Mon livre est dans mon cœur »²⁸⁵. Non pas dans le sens romantique d'une expression personnelle de sentiments, mais dans celui du travail personnel, d'un appel à la revendication sociale, dans le sens de l'être, de la vie.

Vingtras se dégage donc de la tyrannie du livre, de la littérature simplement comme possession, comme avoir, de la littérature considérée comme un gigantesque entrepôt dont on peut tirer ce dont on a besoin pour réussir, ce que l'on peut consommer : « Ce n'est partout qu'imitation, contrefaçon, plagiat, c'est-à-dire le contraire de la liberté. »¹³ Déjà, dans *L'Enfant* Vingtras avait constaté que la littérature n'était qu'un objet que l'on utilise pour obtenir une agrégation¹⁴.

« Vingtras, pourquoi ne te fais-tu pas journaliste ? » (295). L'énonciateur est une fois de plus ambivalent, sans contexte qui puisse aider à l'identification – un ami – une voix de l'autre. L'expérience de Vingtras est négative car l'écriture dont il se charge est celle de l'avoir, celle qui ne permet aucun dialogue. Cette écriture de consommation est vouée à l'échec. D'une manière ironique, Vingtras est payé en nature, pet-en-l'air pour le *Pierrot*, une paire de chaussures pour le journal de la *Cordonnerie*, des bains gratuits pour *La Nymphé*, conserves pour la *Gazette du Grand Monde*. Le monde de l'écriture et le monde économique se joignent pour l'exploitation. Quant à l'écrit du cœur, il ne peut paraître. Par lâcheté, peur de déplaire au pouvoir, par désir de compromis, l'écriture de l'être doit rester cachée : « Il faut attendre un nouveau régime. »

Le voyage intérieur, un voyage au bout de la nuit, ne serait pas complet sans une expérience de la vie sentimentale. Dans le cadre figuratif, celui de la société de l'avoir, Vingtras est en premier lieu, un objet de convoitise. Ses rapports avec l'être féminin sont basés sur l'argent : des rapports de possession, de prostitution achetée à cinq francs de l'heure sous le prétexte de leçon à donner à un enfant. Cependant, Vingtras garde ses illusions :

« Je voudrais que celle à qui j'associerais ma vie, eût l'air femme jusqu'au bout des ongles, fût jolie et élégante, et marchât comme une grande dame ! C'est terrible, ces goûts d'aristocratie avec mes idées de plébéien ! » (359).

Le mariage projeté est une affaire d'argent : « Cela te sort de la misère », annonce la mère de Vingtras. La tentation est subtile, car avec cet argent, on pourrait acheter des armes – la tentation la plus fréquente des insoumis, des réfractaires, celle que la fin justifie les moyens. Mais la jeune femme est trop bourgeoise, elle a horreur des quartiers pauvres. Vingtras renonce à se vendre, à perdre sa personnalité. Le devoir envers les autres est le plus fort, cette solidarité avec ceux qui souffrent, cette lutte contre l'oppression des idées et des pauvres.

L'apprentissage de la vie, la perte des illusions de l'adolescence, l'endurcissement du moi émancipent Vingtras de la dépendance des autres et lui permettent d'être libre, c'est-à-dire de devenir la voix des opprimés et des insoumis.

« Je n'ai pas encore été moi sous la calotte du ciel. J'ai toujours étouffé dans des habits trop étroits et faits pour d'autres, ou dans des traditions qui me révoltaient ou m'accablaient... Au lycée, au Quartier Latin, dans les crémeries, les caboulots ou les garnis, partout j'ai eu contre moi tout le monde... » (419).

Ainsi le « Je me rends », avec le commentaire « il s'est fait pion », a pour Vingtras peu d'importance, car la réalisation de sa personnalité est faite : l'être s'oppose aux oppressions, au despotisme sous toutes ses formes.¹⁵ En fait, Vingtras achève par sa prise de conscience de sa propre valeur, de sa propre individualité, une victoire sur la société oppressive. « Pour être quelque chose, on est empêché d'être quelqu'un », écrit Vallès en 1866.¹⁶ Dans le *Bachelier*, Vallès laisse à Vingtras, son narrateur et héros, la liberté de se découvrir et d'être quelqu'un.

Roland Barthes dans *S/Z* remarque que « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur non plus un consommateur, mais un producteur de texte. »¹⁷ Bakhtine, dans *Estetika*, note que l'œuvre d'art demande une réponse à l'autre ; elle exige une compréhension active qui a une fonction éducative en agissant sur les lecteurs, en agissant sur leur concept du monde et sur leur réponse critique¹⁸. Pour Vallès, l'art a pour fonction de diriger les destinées d'un peuple, d'être l'inspirateur souverain des sentiments¹⁹. Par l'entremise du discours narratif, par la lecture du « je », par les dialogues, Vallès invite le narrataire – le lecteur – à produire le texte, à lui donner son souffle, à entrer en dialogue, et à participer ainsi au travail littéraire.

Frans Amelinckx
University of Southwestern Louisiana
Université des Acadiens, USA

1. Jules Vallès, *Le Bachelier*, préface de Michel Tournier, notice et notes de Jean-Louis Lalanne, Gallimard, 1974, p. 94. Toutes les références dans le texte renvoient à cette édition.
2. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, p. 91.
3. Benveniste, II, p. 67.
4. Anthony Wall, « Characters in Bakhtine's Theory », *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 42, 1984. Tzvetan Todorov in *Mikhail Bakhtine. Le Prince dialogique*, Seuil, 1981, souligne que le phénomène caractéristique de tout discours est la rencontre du discours de l'autre. « Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. » P. 98.
5. Bakhtine, dans *La Poétique de Dostoievski* (traduit par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Seuil, 1970), indique que Dostoievski est le créateur du roman polyphonique, terme musical employé comme métaphore de l'extrême hétérogénéité des matériaux, personnages, thèmes, idéologies du roman dostoievskien. J'emprunte le terme basé non plus sur le développement des personnages dans le roman vallésien, mais appliqué à la multiplicité des discours dans *Le Bachelier*. De plus, Vallès comme Dostoievski avait la faculté de voir le monde à travers les interactions et les coexistences, aussi bien que les contradictions de la réalité sociale. Vers la fin de son chapitre sur le roman polyphonique, Bakhtine souligne que « le roman polyphonique est entièrement dialogique et que ce phénomène traverse tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, d'une façon générale, tout ce qui a un sens et une valeur. » P. 77.
6. M. M. Bakhtine, *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, University of Texas Press, 1981, pp. 337-338.
7. Philippe Lejeune, « Vallès et la voix narrative », *Littérature*, n° 23, 1976, p. 6.
8. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, pp. 194, 198.
9. Ibid., p. 253.
10. *Le Réveil*, 24 juillet 1882 in *Littérature et Révolution, Recueil de textes littéraires*, préface et notes de Roger Bellet, Editeurs Français Réunis, 1969, pp. 426-427.
11. *Littérature et Révolution*, p. 35.
12. *Littérature et Révolution*, p. 273.
13. *Littérature et Révolution*, p. 275.
14. *L'Enfant*, introduction par E. Carassus, Garnier-Flammarion, 1968. « Je cherche aux adverbess et aux adjectifs du *Gradus* et je ne fais que copier ce que je trouve dans l'*Alexandre*. Mon père l'ignore, je n'ai pas osé l'avouer. Mais lui, lui-même !... j'ai vu que ses exercices à lui, pour l'agrégation, étaient faits aussi de pièces et de morceaux. » P. 242.
15. Vingtras dans *L'Insurgé* reprend le commentaire final du *Bachelier*, mais il marque clairement son indépendance vis-à-vis de l'opinion des autres, « bonnets rouges et talons noirs », en énonçant : « Voilà des semaines que je suis pion et je ne ressens ni un chagrin, ni une douleur ; je ne suis pas attristé et je n'ai point honte. » *L'Insurgé*, Editeurs Français Réunis, 1950, p. 15.
16. *Le Courrier français*, 20 mai 1866 in *Littérature et Révolution*, p. 276.
17. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 10.
18. Cité par Nina Perlina, « Mikhail Bakhtine and Martin Buber : Problems of Dialogic Imagination », *Studies in 20th Century Literature*, n° 1, Fall 1984, p. 18.
19. « L'art populaire » in *Littérature et Révolution*, p. 272.

L'autoportrait chez Vallès

Vallès, c'est d'abord une figure, une allure, une personnalité quel'œuvre expose et impose au lecteur. Rien d'étonnant à cela, serait-on tenté de dire, puisqu'il s'agit d'une œuvre très largement autobiographique et qu'on ne peut faire le récit de sa propre vie sans que ce récit même suscite une image de celui qui le fait. Mais l'autoportrait n'obéit pas à des règles qui détermineraient les modalités de sa présentation. N'offrant aucun "horizon d'attente", le genre est susceptible de manifester, dans le cadre même de l'autobiographie, des variations considérables aussi bien dans son étendue et son dispositif que dans ses fonctions. Ainsi estimera-t-on, par exemple, que l'autoportrait tend vers le degré zéro avec le personnage principal de *A la recherche du temps perdu* qui n'a pas de nom, à peine un prénom, pas d'âge, pas d'apparence physique ; il est le narrateur, le "monsieur qui dit je" ; à l'inverse, les *Mémoires d'Outre-Tombe* donnent au portrait du mémorialiste une extension considérable, proposent un Chateaubriand par Chateaubriand. Schématiquement on peut distinguer, parmi les œuvres d'inspiration autobiographiques, deux catégories : celles qui laissent entièrement au lecteur le soin de reconstituer le portrait de l'écrivain à partir d'indications dispersées et surtout d'ordre moral : l'autoportrait reste alors implicite ; d'autre part, les œuvres qui regroupent, de façon plus systématique, les éléments caractéristiques de la personnalité de l'auteur, et notamment les éléments physiques. C'est à cette seconde catégorie, à vrai dire, que l'expression d'autoportrait convient le mieux dans la mesure où l'on peut y voir l'équivalent dans le domaine littéraire, de ce qu'il est dans le domaine de la peinture.

L'œuvre de Vallès appartient de toute évidence à cette seconde catégorie : l'autoportrait y est non seulement explicite mais expressif, voire expressionniste.

Après avoir noté quelques traits récurrents de cet autoportrait, je m'efforcerai d'étudier comment il s'inscrit dans le roman (notamment dans la *Trilogie*) et de définir le rôle qu'il y joue.

D'un texte de Vallès à l'autre les mêmes traits se retrouvent dans un vaste discours de l'autoreprésentation : on a souvent remarqué que le

personnage principal des premiers romans ressemble à Jacques Vingtras, l'annonce, en fournit une première esquisse, Pierre Moras en particulier. Dans les *Souvenirs d'un Etudiant pauvre* reviennent les mêmes caractéristiques, parfois plus précises, parfois aussi assorties d'un commentaire, d'un jugement du peintre sur son tableau tendant vers un métaportrait. Fréquemment enfin, dans sa correspondance, celle de l'exil surtout, Vallès reprend les mêmes formules lorsqu'il s'agit de se définir, ne serait-ce que pour noter son évolution :

« Je vous verrai sans doute, annonce-t-il à A. Arnould, dans le cours de cette année [...] si vous avez l'envie et les moyens de recevoir le Vallès blanchi, blessé au cœur que vous avez connu avec des airs d'insensible et une chevelure de nègre. »¹

Faut-il attribuer ce goût de l'autoportrait à un besoin de confiance ? Lorsqu'il envisage d'écrire son "histoire", Vallès marque justement ses réticences à l'égard des révélations sur soi-même :

« Mettre absolument son cœur, son propre cœur à nu, avertir le public que c'est bien le cœur de Monsieur Vallès qui a été remué par ces misères ou ces amours, cela me répugne et me paraît presque, vis-à-vis de certaines aventures, une trahison. »²

On notera que l'hésitation et les scrupules concernent les aventures, surtout sentimentales, plutôt que la personnalité de celui qui les a vécues. Aussi, dans sa correspondance, trouve-t-on des formules qui font la part belle à l'autoportrait :

« Un roman m'a paru un cadre heureux où pourraient se jouer à l'aise mes sensations de jadis, mes réflexions d'aujourd'hui, tout moi ». ³

Ce projet, explique-t-il, est « tout mâché, parce que je le tiens, parce que j'y pense chaque fois que j'ai la tête libre, parce que c'est moi. »⁴ *C'est moi... tout moi* : comment le roman ainsi défini ne contiendrait-il pas le portrait de ce moi ?

Un portrait, c'est-à-dire un genre pour lequel, on le sait, Vallès avait d'incontestables dispositions, liées à son goût de l'observation satirique. La variété et le relief des portraits dans la *Trilogie* ont été souvent admirés. D'autre part, il a été en relation avec de nombreux peintres et caricaturistes de son temps, Gustave Courbet et André Gill notamment. Et s'il était sensible à leur talent, il constituait aussi pour ces artistes un sujet intéressant, de sorte qu'ils ont, assez tôt, contribué à le faire connaître. On exagérerait à peine en affirmant que la figure de Vallès a été célèbre avant ses œuvres. Une figure dont les traits sont volontiers outrés, déformés ; il se prête à la caricature et il sera souvent caricaturé : que l'on songe au "Vallès suivant le convoi du pauvre" paru dans *La Lune*, dès 1866. Or, ces images de lui-même, non seulement l'écrivain les accepte mais il les revendique. Une scène de *L'Insurgé* montre Vingtras pris à partie par la foule parce qu'il manifeste son opposition à la guerre ; il est heureusement arraché à ses agresseurs par un lieutenant : « Il me connaît, explique le héros-narrateur, il a vu ma caricature en chien, avec une casserole à la queue »⁵. L'allusion à un portrait réel de l'auteur devient, dans la fiction,

un élément de l'autoportrait du personnage et une série complexe de relations s'établit entre modèle, portrait et autoportrait.

Ce qui revient à dire que l'autoportrait tire, en partie du moins, son originalité de la présence physique du narrateur. Le titre adopté par Béatrice Didier pour sa revue "Corps écrit"⁶ conviendrait admirablement à Vallès dont toute l'œuvre semble dire : Ceci est mon corps... Un corps qui, support et substance de l'autoportrait, est constamment montré, manifesté, mis en scène, aussi bien dans les textes romanesques que dans les textes proprement autobiographiques. Pas de réaction, de sentiment qui ne s'accompagne d'indication d'attitude, de geste : il étouffe de joie, craque de bonheur... Pas de psychologie sans physiologie.

De cet autoportrait se dégage avant tout une impression de force, d'énergie, de vitalité. A longueur de texte Vallès ou Vingtras, selon les cas, le répète : je suis fort, robuste, râblé, j'ai une santé de fer ; il affirme : « Je me sens taillé pour faire reculer toutes les maladies et la mort »⁷ et il le rédit presque dans les mêmes termes, à Arthur Arnould, en 1876⁸. Il en tire d'ailleurs une certaine fierté et rapporte avec complaisance qu'il excelle dans les tours de force, qu'il a du "moignon", qu'il passe - au milieu de ses camarades - pour l'Hercule de la bande et qu'il s'est assuré une réputation de friand du coup de poing.

Force trop souvent comprimée, amassée dans un corps réduit à l'immobilité. « Les jambes me démangent, la nuque me fait mal » déplore le héros ; ou encore : « J'ai trop de force et de jeunesse ». De là un sentiment de frustration et un désir d'expansion, de dilatation, de libération. Les instants de bonheur sont ceux de la liberté du geste et de la voix, de la satisfaction gourmande de l'odorat et du goût. Mais ces instants sont rares : ainsi se constitue un capital de forces inemployées qui alimente la révolte et qui s'investit dans la création littéraire. L'énergie, à tous les niveaux, utilisée ou mise en réserve, caractérise le personnage.

A cette impression de force contribuent des signes non douteux et convergents ; des épaules larges, une chevelure noire, un teint de cuivre, des yeux de braise, des dents de marbre, une grosse voix (voix de trombone, voix qui casse les vitres...) et un sang généreux (« j'avais du sang plein les veines ») : tels sont les éléments signalétiques qui reviennent avec une fréquence remarquable. Lorsque, pour se "peindre", le narrateur se réfère à un personnage mythique ou littéraire, il apporte une précision ou une correction qui vont dans le sens de la vitalité et de la virilité ; il fait penser à De Marsay mais à un De Marsay chevelu et trapu.

Evidemment, le lexique du corps est largement mis à contribution : outre son derrière qu'il montre à la première page de *L'Enfant*, entrant ainsi, comme on l'a dit, à reculons dans la littérature, voici la cervelle, la gorge, les côtes, la peau, l'estomac, les entrailles... Pourtant, à proprement parler, non seulement une telle liste n'a pas de caractère scientifique mais elle n'a pas de valeur vraiment descriptive. Si l'on excepte le nez que le héros a "en pied de marmite", les termes désignant les parties du corps

servent à évoquer la dimension physique de l'existence plus qu'ils ne permettent de donner de l'écrivain une image singulière. Souvent ces termes sont associés selon un système binaire afin de transmettre, dans sa plénitude, un sentiment ou une sensation et non pour représenter un individu : « Un frisson dans le dos... un flot de mélancolie au cœur », « Je me mangeais le cœur, je me rongerais le foie ». On se souvient des premiers mots de la lettre à Mirès : « J'ai fait de la littérature, j'ai perdu à ce métier-là deux viscères : le cœur et l'estomac ». A quoi semblent répondre les paroles d'un vieil ouvrier s'adressant à Vingtras : « On ne doit pas songer tant à son estomac quand on a ce que vous semblez avoir dans le cœur »⁹. Répétés ou accouplés, les termes anatomiques ou physiologiques entrent dans la composition d'une image typique comme on le voit bien dans certains portraits-définitions. Un camarade de Vingtras le dissuade de songer à une carrière commerciale : « Tout est contre toi, malheureux ! Tes yeux noirs, ta voix de stentor, ton air d'insurgé, de lutteur !... »¹⁰. Un type susceptible d'être opposé à d'autres : « Mon poil de sanglier, mon œil clair, mon coup de talon [...] insultent leur menton glabre, leur regard louche, leur traînement de semelles sur les dalles »¹¹. Il arrive même que les parties du corps caractéristiques de l'effet Vallès ou de l'effet Vingtras soient mentionnées sans la moindre caractérisation explicite : « On me discute au coin de la table : Une tête - des yeux. - Mais il a l'air trop *couenne* ! »¹².

Certains de ces termes reviennent avec une fréquence significative et se chargent de valeur symbolique : le cerveau, l'estomac, le sang et surtout le cœur, organe de la sensibilité mais, plus que cela, élément central de la personnalité de l'écrivain ; c'est le cœur qui, par synecdoque, désigne l'être lui-même, saisi dans son intimité et dans sa vérité, celui qui s'oppose éventuellement à l'apparence, à *l'air*. Le champ sémantique du mot « cœur » dans l'œuvre de Vallès montrerait facilement la diversité des emplois, des parallélismes et des contrastes qu'il permet. Le cœur s'ouvre dans les moments de joie, se soulève de dégoût, saigne de désespoir : « C'est affreux, ce clair du ciel ! tandis que mon cœur saigne noir dans ma poitrine ».¹³

Un détail prend une valeur symptomatique : à son arrivée à Paris, Vingtras se fait dire la bonne aventure par un tireur de cartes. Le pronostic, d'une prudente généralité, n'apporte pas sur l'avenir du Bachelier des lumières bien vives mais le choix de la carte invite à y voir une sorte de signature : il a tiré l'as de cœur...

A l'effort de stylisation le bestiaire apporte ses ressources : très abondamment utilisé dans le portrait, il l'est également dans l'autoportrait : le lion, la panthère, le bœuf, le crapaud, l'oie... forment une galerie de comparants où puise Vallès en fonction de la situation ou de l'état d'esprit, selon des associations convenues. Certains animaux sont plus sollicités que d'autres parce qu'ils correspondent mieux aux traits les plus affirmés : l'ours ou le sanglier, liés à la force et à la sauvagerie, le singe associé à la laideur et surtout le chien, comme on pouvait s'y attendre depuis que Gill

l'a représenté en chien ; et, dans cet ensemble canin, que d'espèces ! Terre-neuve, chien de berger, caniche d'aveugle, barbet crotté, chien savant, chien pelé : on pourrait imaginer un portrait de l'artiste en jeune chien aussi bien qu'en jeune singe. Ajoutons que Vallès joue parfois sur le double sens du mot : il s'ébroue comme un chien et il a du chien...

Un "beau terre-neuve", un gaillard qui a "l'air d'un mâle"¹⁴ dit la femme d'un camarade : de tels jugements valorisants cachent mal pourtant certaines inquiétudes sur soi, et d'abord celle de la laideur qui, pour n'avoir pas le caractère obsédant qu'elle a chez Stendhal ou Sartre, perce à plusieurs reprises. A propos d'un complot contre Napoléon III, Vallès, parlant de lui-même, écrit : « C'est un étudiant de dix-sept ans qui en eut l'idée, un petit Auvergnat chevelu, laid, noiraud... »¹⁵. Ailleurs il rapporte l'opinion de Mme Vingtras sur le physique de son fils : « Ma brave femme de mère m'a si souvent dit que j'étais laid à partir du nez... »¹⁶ ; laideur partielle donc, ou localisée, mais rappelée avec insistance et qu'il faudrait mettre en relation avec d'autres motifs d'inquiétude sur soi-même : la maladresse d'une part et d'autre part le sentiment de ne pas trouver sa véritable place, d'être en marge, excentrique, monstrueux d'une certaine façon.

Inquiétude rendue manifeste lorsque l'autoportrait se cristallise autour de notions vestimentaires. Parce qu'il est un bambin mal habillé, Jacques Vingtras attire l'attention et devient – comme le Bachelier géant, mais pour d'autres raisons – une *curiosité*. Paletot jaune ou habit vert le mettent à l'écart, font rire de lui, le désignent comme objet de ridicule.

Deux tactiques pour se défendre : d'abord l'affirmation forcenée de son être physique, mais aussi moral. Soulignant son originalité, il parvient à se protéger. En matière culinaire aussi bien qu'en matière esthétique ou politique il a des jugements péremptoirs, des positions tranchées plutôt que des opinions nuancées : il n'aime pas l'oignon, il adore le poireau ; il n'aime pas les monuments, il adore la rue ; il préfère Voltaire à Rousseau, Hégésippe Moreau à Béranger ; un chapitre du *Bachelier* s'intitule – et c'est tout un programme – "Mes colères". Bref, des goûts et des dégoûts fortement marqués, assurant à la fois le relief et la protection de la personnalité.

L'autre moyen de défense, c'est le rire, l'ironie, manifestation de son tempérament vigoureux, et masque qui permet à la fois la continuité des apparences, du rôle, de l'attitude, tout en préservant l'être profond, en langage vallésien : le cœur. « Je couvrirai éternellement mes émotions intimes du masque de l'insouciance et de la perruque de l'ironie ».

Ainsi s'organise un discours de l'autoportrait qui tente de constituer sa cohérence selon un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues ou substituables. La culture fournit pour cela des catégories toutes faites, des codes moraux, psychologiques, anthropologiques. On l'a déjà vu à propos du bestiaire. Voici un exemple, limité mais caractéristique, de ces corrélations :

« Les Girondins rêvaient d'une liberté aux yeux bleus. J'ai les yeux noirs. Ils étaient d'Athènes, la Montagne était de Sparte au brouet noir. C'était le brouet noir dans la maison Vingtras »¹⁸.

Par une série de glissements à base de stéréotypes, signes physiques, alimentaires, culturels, politiques, intégrés dans un même ensemble renforcent la cohésion du portrait.

Et ces séries s'organisent entre elles, s'appuyant à n'en pas douter sur un savoir d'époque : théorie des humeurs, physiognomonie ou, malgré l'anachronisme, caractérologie élémentaire. De sorte que les multiples indications, plus ou moins discontinues, se regroupent selon une rhétorique de l'autoportrait qui a ses lieux, ses figures privilégiés.

Qui a aussi ses présupposés, en particulier la croyance en une nature, en un déterminisme, comme le prouvent de nombreuses déclarations, auxquelles Vallès donne parfois un ton solennel, sur sa "race" et son hérédité : je suis gai *de nature*... j'aime ceux qui souffrent, cela est le fond de *ma nature*... au fond de moi... mes *instincts*... *ma nature* bavarde et *sanguine*... En exil il évoquera encore son "exubérance d'homme *sanguin*"¹⁹. Il se veut Auvergnat et fils de paysanne et attribue à cette appartenance et à cette ascendance une valeur explicative : « Mon sang me crie, de partout, qu'il a couru pendant des siècles dans les veines de laboureur et d'ouvrier » ou « Je devais cette force à mon origine paysanne »²⁰. Il parle volontiers de son courage d'Auvergnat et de sa volonté de fils de paysanne. Ainsi pour se définir élabore-t-il un mythe des origines. Il s'agit bien en effet de mythe car la ressemblance et la filiation ne sont revendiquées que si elles restent générales. Quand Mme Vingtras affirme qu'il est "tout le portrait de sa mère", elle suscite une réaction d'opposition :

« Je ne crois pas. J'ai la tête taillée comme à coups de serpe, les pommettes qui avancent et les mâchoires aussi, des dents aiguës comme celles d'un chien. J'ai du chien... »²¹.

Affirmations et dénégations difficilement conciliables mais ce qui importe c'est la répétition insistante, la reprise des mêmes éléments qui finissent par donner de la consistance à l'autoportrait.

Lorsqu'il s'introduit dans le roman (autobiographique), l'autoportrait doit se conformer à certaines normes et reçoit un statut particulier. Le narrateur y est source, garant, organisateur du récit ; il est aussi analyste et commentateur mais le commentaire consiste, dans une certaine mesure, à faire le portrait du héros, à dire comment il s'est comporté en telle circonstance, ce qu'il a ressenti en telle autre. Mais le récit vallésien présente un paradoxe : en effet, il consiste presque exclusivement en scènes, c'est-à-dire en une forme narrative qui est la plus riche en informations, donc la plus mimétique. Or la présence du narrateur y est non seulement constante mais d'une intensité tout à fait inattendue.

Présence du nom d'abord ou du prénom : "Jacques" dans *L'Enfant*, "Vingtras" ensuite apparaissent presque à chaque page de la *Trilogie* avec des justifications variées : tantôt le narrateur s'interpelle lui-même, provoquant une sorte de dédoublement entre le héros et le narrateur : Allons

Vingtras... Vingtras tu fais fausse route... Et maintenant, Vingtras que vas-tu faire ?... ; à d'autres moments il introduit son nom dans le récit comme s'il s'agissait d'un autre, opposant par exemple Vingtras junior et Vingtras senior ; ou bien il se fait adresser la parole par d'autres personnages ; ou encore il reproduit des bribes de discours dans lesquels on parle de lui : « Ce Vingtras qui blague toujours » ; il répond à des questions sur son identité, distingue éventuellement les différents aspects de son personnage : Vingtras le lettré et Vingtras le savatier ; son nom, dans un vote, ayant réuni trois suffrages, est mentionné trois fois lors du dépouillement. Les modifications mêmes qui sont apportées à ce nom autorisent son apparition : il est italianisé en Vingtrasello, sa graphie est altérée, il est prononcé de façon inhabituelle.

Le nom peut même se confondre, par métonymie, avec les productions littéraires du narrateur : on lit du Vingtras, le Vingtras est en hausse...

Alors qu'il est difficile pour le héros d'un roman à la première personne de se nommer, la *Trilogie* multiplie les occurrences du nom ou du prénom. A cette prolifération des "Jacques" ou des "Vingtras" il faudrait joindre sans doute la série des "Moi" ou des "Moi, je" ou même des "Moi, Vingtras, je...". La personnalité du héros est encombrante, le moi exacerbé tient spectacle permanent : le roman décrit l'afflux de ses impulsions et de ses impressions.

Ainsi la présence du protagoniste est-elle constamment suggérée. Mais comment le représenter ? Plusieurs techniques, complémentaires, sont utilisées.

Le narrateur fait sur lui-même des observations diffuses, généralement brèves mais plus développées dans les moments de pause, de "récapitulation douloureuse", lorsque les circonstances l'amènent à établir un bilan : à l'heure de quitter définitivement un lieu, après la mort du père, après la parution du Livre. Ces pauses entraînent l'emploi de formules caractéristiques d'une réflexion sur soi : en me tâtant... j'ai observé... je regardais dans mon cœur... je me suis accoudé à la fenêtre et j'ai réfléchi... en tête-à-tête avec moi... Ces retours sur soi apportent des confirmations plutôt que des nuances, mais exprimées parfois avec force lorsqu'elles résultent d'une comparaison entre le présent et le passé, par exemple dans l'épisode du Collège de Caen²².

Confirmations expressives aussi dans le cas du portrait contrasté, par exemple Vingtras et Legrand opposés terme à terme : « Il a la moustache rousse, j'ai la barbe noire. Il est long et déhanché, je suis court et trapu... »²³.

L'évolution du personnage n'est guère marquée que par l'apparition de moustaches, des constats du genre : j'ai grandi... j'ai vieilli... suggérant une plus grande maturité.

La perspective narrative adoptée ne favorise guère en effet le développement du portrait. Parfois même, la notation, lorsqu'elle est de caractère

physique, s'intègre avec quelque difficulté dans le récit, par exemple celle-ci : « La mélancolie passe sur mon front... ».

Pourtant le romancier dispose d'un autre moyen pour décrire son image, celui du miroir. Vallès en use abondamment et propose ainsi plusieurs "instantanés" ; à l'image heureuse : « Je vois dans une glace un garçon brun, large d'épaules, mince de taille, qui a l'air heureux et fort. Je connais cette tête, ce teint de cuivre et ces yeux noirs. Ils appartiennent à un évadé qui s'appelle Vingtras »²⁴ s'oppose l'image lugubre : « Tout à l'heure j'ai aperçu dans une glace de devanture une tête glabre, osseuse et blême »²⁵.

Moyen romanesque commode, artifice même parfois, mais qui, par sa répétition (plus de dix occurrences), trahit un narcissisme certain. La technique employée, où l'on pourrait voir une figuration simple du stade du miroir, se fait plus révélatrice, en définitive, que les traits qu'elle permet de noter.

Peut-être le véritable autoportrait suppose-t-il la faculté de se voir de l'extérieur. Effectivement Vingtras est souvent vu par les autres : par le proviseur du lycée (« Un pauvre petit malheureux qu'on habille comme un singe, qu'on bat comme un tapis, pas bête, bon cœur. »)²⁶, par Girardin (« Irrégulier, dissonant ! »)²⁷, par Villemessant, par Vermorel, par un ouvrier. Il arrive que la perspective soit double comme dans ce portrait de Jacques vu par Mme Devinol, rectifié et dévalorisé par Mme Vingtras : « Mais savez-vous qu'il a de la tournure votre fils, un petit mulâtre, et qui marche comme un soldat. - Il a un bien gros ventre ! dit ma mère. On ne le dirait pas... mais Jacques a beaucoup de ventre. »²⁸

Ce qui est le plus caractéristique c'est l'extrême sensibilité au regard d'autrui que signalent les formules maintes fois reprises : on me regarde..., je suis dévisagé..., j'ai l'air... Regard à la fois redouté et désiré : le jour où il porte enfin des habits convenables, il manifeste sa joie en donnant de l'argent à des aveugles et remarque alors que sa générosité aurait dû s'exercer au profit d'autres infirmes, ceux-ci auraient pu le voir...

Le regard des autres l'objective, le fixe dans une attitude, un rôle. Ainsi prend toute sa signification la fin du *Bachelier* : « Sacré lâche ! » disent de Vingtras les autres, et le jugement semble d'autant plus enfermer dans cette définition que la perspective narrative est alors, exceptionnellement, modifiée : la scène se situe en dehors, en l'absence du narrateur.

Le roman produit donc une image que l'on appellera autoportrait. Les traits "romanesques" correspondant aux traits fournis soit par les textes purement autobiographiques, soit par la correspondance, soit par l'iconographie, la lecture du roman s'en trouve orientée de façon particulière. La construction de l'autoportrait prend appui en effet à la fois sur des indices textuels, sur des recoupements intertextuels et sur des informations extratextuelles : le lecteur est ainsi convié à une sorte de jeu.

Cependant, l'autoportrait ne peut se réduire à la recherche d'une ressemblance avec un modèle. Sa fonction n'est pas essentiellement mimétique pas plus que sa conception ne relève de l'égotisme. Je dirais plutôt qu'il s'agit d'une création mythique.

Une personnalité envahissante ? Certes, mais elle s'affirme avec trop de véhémence pour que cela ne devienne pas suspect : le héros cherche moins à se faire connaître qu'à se faire reconnaître ; l'insistance sur la force de la personnalité dissimule mal l'inquiétude, l'autoportrait participe à la quête d'une identité problématique. Plutôt qu'un portrait détaillé et complaisant, le roman impose une image remarquable en ce sens qu'il insiste avant tout sur les *marques* qui identifient le héros. Celui-ci a "du rein, du chien, du nerf"²⁹. Ces marques sont aussi celles du style. Villemessant, assimilant l'écrivain à un peintre, parle de son "coup de pinceau". Sans cesse Vallès rappelle qu'il a une *manière*, une *façon*, évoque son "sacré style" qui équivaut à une signature.

Tout en affirmant sa différence absolue, Vallès se cherche des semblables, désire être accueilli dans un groupe, une communauté, une famille, se veut représentatif d'une génération.

La place considérable du corps dans l'autoportrait prend alors sa véritable signification : le corps mis en scène est un corps meurtri. Les traits signalétiques évoqués sont constamment des marques de coups, des blessures, des plaies plutôt que la forme de son nez. A ce propos, on remarquera que le nez et le derrière ont avant tout une fonction romanesque : ils servent à sauver des situations familiales compromises. La *Trilogie* se donne comme la somme des sévices, des sinistres, des chutes et des revers que subit le corps du héros.

Son portrait, thème de l'œuvre, participe à son sens. Plus qu'il ne cherche à se décrire avec exactitude, Vallès élabore un mythe : celui du héros révolté, de la victime exemplaire. Contribuent à l'élaboration de ce mythe, outre la constante stylisation, toute une série de projections et d'identifications (à un paysage tourmenté aussi bien qu'à son livre et qu'à son style) ainsi que la fréquence et l'insistance avec lesquelles il présente son destin, annoncé puis réalisé : « J'entre dans la vie d'homme, prêt à la lutte, plein de force, bien honnête... »³⁰.

C'est pourquoi le moi peut être exposé, *exhibé* :

« Montre ta tête ravagée, ta poitrine creuse, exhibe ton cœur pourri ou saignant devant les enfants qui passent »³¹. Il est une victime qui peut se présenter sous un jour dérisoire – le Christ au saucisson – ou sous un jour tragique.

L'autoportrait aboutit à une dramatisation, à une incarnation de la révolte.

Pierre PILLU
Université de Reims.

1. *Œuvres complètes*, Livre Club Diderot, IV, p. 992.
2. *Ibid.*, p. 1121-1122.
3. *Ibid.*, p. 942.
4. *Ibid.*, p. 1123.
5. *L'Insurgé*, chap. XVI, *Œ.C.*, II, p. 462.
6. *Corps écrit*, revue trimestrielle publiée par les PUF. Le n° 5 (février 1983) a précisément été consacré à l'autoportrait.
7. *Le Bachelier*, chap. XXI, *Œ.C.*, II, p. 191.
8. *Œ.C.*, IV, p. 953.
9. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 40.
10. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 292.
11. *L'Insurgé*, *Œ.C.*, II, p. 363.
12. *L'Enfant*, *Œ.C.*, I, p. 993.
13. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 118.
14. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 210.
15. «Un chapitre inédit de l'histoire du Deux Décembre», *Œ.C. III*, p. 332.
16. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 15.
17. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 14.
18. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 100.
19. «Lettre à M. Malot», *Œ.C.*, IV, p. 1262.
20. *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, *Œ.C.*, II, p. 262.
21. *L'Enfant*, *Œ.C.*, I, p. 1003.
22. *L'Insurgé*, chap. I.
23. *Le Candidat des pauvres*, EFR, p. 251.
24. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 145.
25. *L'Insurgé*, *Œ.C.*, II, p. 589.
26. *L'Enfant*, *Œ.C.*, I, p. 912-913.
27. *L'Insurgé*, *Œ.C.*, II, p. 385.
28. *L'Enfant*, *Œ.C.*, I, p. 978.
29. Le jugement s'applique à Pierre Moras (*Œ.C.*, II, p. 714) mais convient tout à fait à Jacques Vingtras.
30. *L'Enfant*, *Œ.C.*, I, p. 1046.
31. *Le Bachelier*, *Œ.C.*, II, p. 349.

Figures, Segments et Singularités dans la Trilogie

Afin d'éclaircir les termes sans doute assez obscurs du titre de cette communication, je voudrais d'abord résumer l'approche spécifique que je suivrai dans l'analyse de cette œuvre romanesque. Cette approche vise à dégager trois niveaux, ou *strates*, textuels ; il s'agit d'abord de distinguer dans la Trilogie de Jacques Vingtras une strate globale ou *molaire* sur laquelle on doit préciser deux grands *segments*, c'est-à-dire deux pôles principaux, qui s'annoncent dans les dédicaces des trois romans et qui constituent l'échafaudage fondamental de l'œuvre. J'appelle un segment celui de la Solidarité (entre les enfants battus, les bacheliers étouffés et les insurgés traqués), et je désigne l'autre segment, celui des forces sociales dominatrices, sous le nom de l'intolérable, forces qui n'existent qu'afin d'éliminer tout mouvement vers la solidarité. Entre ces deux segments polaires se révèlent plusieurs éléments textuels qui constituent une deuxième strate, de nature intermittente, ou *moléculaire* : par exemple, l'élément que je désigne, d'après Michel Foucault, "fonction-auteur", est un aspect narratif qui "ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel", mais qui « peut donner lieu simultanément à plusieurs egos, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper.¹ » Cette "fonction-auteur" entre dans le processus d'oscillation constante entre les deux pôles segmentaires et opère ainsi comme un élément médiateur discontinu qui révèle l'activité de *segmentation*, ou rupture, sur deux plans textuels : au plan du contenu, l'élément médiateur fait partie de toute une micro-politique, d'une traversée du champ social, en tant que carrefour de tensions segmentaires opposées. Au plan de l'expression, l'activité de segmentation se précise à partir de procédés textuels divers, par exemple narratologiques, onomastiques et symboliques².

Le repérage de cette double activité de segmentation aux plans du contenu et de l'expression, constitue le point de départ de mes réflexions d'aujourd'hui : à partir de l'emploi vallésien des figures de rhétorique paraît une troisième strate aux points de convergence entre la première strate, celle de la segmentarité molaire (l'oscillation entre les segments de

la Solidarité et de l'Intolérable) et la deuxième strate, celle des éléments discontinus de la segmentation moléculaire. Après une brève mise en place de cette activité rhétorique, je me propose de déceler quelques exemples de la percée de la parole subjective sur la troisième strate aux points où convergent les deux premières, points que j'appellerai des "singularités" en des groupuscules signifiants dans chaque roman. D'autre part, je voudrais considérer la percée de ces ruptures signifiantes à la lumière de la possibilité qu'elle nous offre de mieux comprendre l'investissement libidinal du champ social à la base du discours vallésien.

Il faut d'abord suggérer les aspects stylistiques et poétiques qui contribuent à déterminer les points-carrefour, ou singularités. Les études stylistiques des écrits journalistiques et romanesques de Vallès se sont surtout concentrées sur les aspects de vocabulaire, d'imagerie et de procédés narratifs, par exemple, l'emploi vallésien tantôt d'une langue recherchée, tantôt de procédés lexiques divers (comme l'onomatopée, les néologismes, l'argot), tantôt d'une imagerie dont les sources proviennent de nombreux milieux, classiques, épiques, militaires, chrétiens et populaires⁴. Ajoutons à ces procédés le développement complexe des techniques stylistiques du discontinu : le mot répété et énuméré, les paragraphes en cascades, le besoin de passer à la ligne, les mots mis en italique, entre guillemets, ou en lettres grasses, et bien sûr, les jeux de mots⁵. De plus, et d'une perspective narratologique, le lien que Vallès établit entre le calembour et les procédés narratifs, contribue à maintenir une fluctuation incessante de la voix narrative entre les pôles segmentaires. A la base de cette énonciation de la "fonction-auteur" se trouve un système très développé d'expression rhétorique, dont le jeu de mots ne constitue qu'une des formes en tant que glissement entre sens littéral et sens figuré. Par exemple, lié à «l'assaut grinçant sur la sensibilité» du calembour est le «démon de l'analogie» chez Vallès⁶, c'est-à-dire un autre procédé pour mettre les mots en valeur, le procédé proprement poétique de l'emploi presque obsessionnel des comparaisons dans de nombreux contextes⁷. Ce «démon de l'analogie» se retrouve tout au long des trois romans de la Trilogie, surtout dans *L'Insurgé* où les nombreux portraits de figures historiques nécessitent un emploi élaboré de la comparaison.

Or, parler de ce procédé de rhétorique nous rapproche des autres figures principales, notamment la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie, termes qui sont au cœur des débats psycho-rhétoriques récents⁸. L'imbrication incessante des figures de rhétorique à travers la Trilogie révèle non seulement la complexité stylistique de l'expression vallésienne, mais surtout l'entrecroisement des segments comme autant de points-schizes, c'est-à-dire des points à la fois de convergence et de rupture⁹. Cette juxtaposition d'images figurées permet à Vallès d'effectuer une déconstruction des images et mythes sacralisés au niveau du contenu : par exemple, «La métonymie du vêtement, si fréquente, fait craquer la distribution des prix et bien d'autres images cérémonieuses... Juxtaposer, dans l'évocation d'une étude de collège, l'odeur de l'encre et

l'odeur des latrines trop proches, c'est détruire la solennité d'un espace scolaire.»¹⁰ Cette opération annonce alors le départ d'une "ligne de fuite", une ouverture de rupture textuelle, une conception du travail textuel non comme représentation théâtrale, mais comme force de production¹¹.

Ces remarques nous mènent à souligner le trait moléculaire qui caractérise le mieux le ton de la voix narrative qui se communique à travers la "fonction-auteur", le ton de l'ironie, procédé que Vallès lui-même ne manque pas de mettre en valeur à propos de *L'Enfant* :

« C'est le procès de la *famille* – je vais faire cela de la religion, de la patrie, de la propriété et du succès, avec l'arme de l'ironie toujours. »¹²

A l'oscillation de la "fonction-auteur" entre les principaux segments de la Solidarité et de l'Intolérable correspond un subtil mouvement textuel qui se traduit non seulement par les procédés lexiques et stylistiques déjà suggérés, mais aussi par le mélange entre les niveaux de la voix narrative et le développement systématique de l'énonciation ironique, circulation textuelle qui se situe entre les segments principaux et leur entrecroisement dans le lieu focal de la "fonction-auteur"¹³. Or, l'énonciation ironique se traduit également par de nombreuses caricatures, dont Roger Bellet a examiné l'importance en tant qu'ironie « à la fois réelle et symbolique : réelle par les formes et par l'informe qu'elle crée ; symbolique, parce qu'elle détruit les édifices, les statues, les sacralisations verticales : elle nivelle, elle horizontalise. »¹⁴

L'ironie fonctionne donc comme "arme", ce qui correspond à la conception traditionnelle d'une ironie qui dévoile l'hypocrisie¹⁵, pratique dont Vallès se sert surtout pour souligner la cruauté des parents et des professeurs, et par extension, "l'injustice sociale" et le "monde mal fait", évoqués dans la dédicace de *L'Insurgé*. Mais il faut tenir compte également de sa définition toute particulière de l'ironie : dans une lettre à l'éditeur Charpentier écrite en mai 1879, Vallès parle de *L'Enfant* comme « mon œuvre d'ironie joyeuse »¹⁶, juxtaposition essentielle dans la conception vallésienne d'une "œuvre de combat" (avec l'arme de l'ironie) et d'une "œuvre de sentiment" (à laquelle se mêle la joie de vivre en créant et de créer en vivant). C'est Jacques Vingtras lui-même qui exprime à plusieurs reprises ce lien entre "combat" et "jouissance", par exemple, l'enthousiasme révolutionnaire comme « la fièvre du bien et l'amour du combat ! » (B, p. 78), et comme « joie presque charnelle » qu'il éprouve lors du discours politique à la conférence sur Balzac (I, p. 47). Cette énonciation vallésienne de l'ironie comme force à la fois du sentiment et du combat, correspond à l'orientation que j'envisage du projet global, c'est-à-dire la précision de la manière par laquelle le sujet de l'énonciation échappe à l'écrasement par les valeurs bourgeoises grâce à la percée de la parole subjective dans le texte. C'est donc l'analyse d'un exemple précis de l'émission des "singularités", à partir de l'élément médiateur oscillant entre les segments poétiques, qui rendra possible une compréhension de la

conception particulière de "l'ironie joyeuse" et la situation de la percée des lignes de fuite au niveau de l'opération moléculaire du texte.

Il faut constater d'abord que les "singularités", ou points de convergence des autres strates, sont de nature *trans-segmentaire*, c'est-à-dire qu'elles résonnent à travers l'étendue entière de l'oscillation segmentaire entre la Solidarité et l'Intolérable. Pour présenter de la façon la plus économique cet examen de la troisième strate, je limiterai mes commentaires au repérage d'une figure précise, celle du sang, dont Philippe Bonnefis a résumé le rôle central dans la Trilogie en affirmant que chez Vallès, "signer, c'est saigner"¹⁷. Cette figure avec ses termes conjoints, fait partie d'un réseau de singularités corporelles selon trois lignes d'articulation.

D'abord, une ligne d'articulation du *corps physique*, surtout le "derrière", cette partie du corps qui est la cible privilégiée dans *L'Enfant* des brutalités des parents et des maîtres, et que l'on retrouve souvent dans *Le Bachelier* et *L'Insurgé* en tant qu'objet de jeux de mots divers¹⁸. A ces singularités corporelles principales se lient de nombreux termes secondaires qui s'attachent tantôt aux synonymes et aux juxtapositions de "derrière", comme "queue"; "aller" et "faire" pour désigner "déféquer"; "battre", "fouetter", "gifler", "donner des coups", "faire mal", "blessures", "peau"; tantôt à d'autres parties du corps, surtout "nez", "œil" et "yeux", "tête" et "ventre"; tantôt aux termes ambigus, par exemple, le doublet "force" et "impuissance", et aussi deux termes souvent employés pour désigner des objets ou des qualités non corporels, "trou" et "cœur"¹⁹.

Or, la transformation métaphorique de ce dernier terme, "cœur", évoque une deuxième ligne d'articulation du réseau des singularités corporelles, le *corps spirituel*, désigné par des termes tels que "âme", "courage", "idées", "liberté" ou "lâcheté", "trahison" et "traître" et par le doublet "vie"/"mort"²⁰.

La troisième ligne d'articulation du réseau des singularités corporelles, le *corps affectif*, se rattache non seulement aux termes de l'activité onirique comme "souvenir" et "rêver", mais surtout aux termes émotifs, tantôt "joie", "amour", "fièvre", "ironie", "ivresse", "passion"²¹; tantôt les états comme "folie", "fureur", "soif" et même "silence"²²; tantôt la violence des "colères", des "douleurs", de la "honte", de la "peur" ou de la "rage"²³.

Enfin, cette analyse des singularités corporelles liées à la figure du "sang" doit tenir compte d'un autre ordre de singularités, les couleurs, dont la fonction modificatrice sert à caractériser et à valoriser les noms auxquels elles s'associent: la couleur la plus importante de la Trilogie, "bleu", paraît comme adjectif ou nom, et le terme "bleu" fonctionne également au sens d'"ecchymose", de "vin rouge" et de "soldat"; les couleurs "noir" et "rouge" s'associent souvent l'une avec l'autre pour désigner non seulement la couleur du sang, mais aussi la "couleur" des

sentiments qu'elles semblent évoquer, par exemple " la tristesse noire " (E, p. 175), " rouge de joie " (E, p. 172). Le rapprochement des couleurs avec les singularités corporelles constitue le point de départ d'une mise en place d'un mouvement particulier des *lignes de fuite* à partir de quelques-unes des constellations sémiologiques déjà soulignées.

Dès les premiers paragraphes de *L'Enfant* on repère la présence des singularités corporelles : « Ça me cuisait trop... Mon *derrière* lui a fait pitié... Mon premier *souvenir* date donc d'une *fessée* » (E, p. 20), scène qui précède celle de la blessure paternelle : « Mon père pousse un cri et lève sa *main* pleine de *sang*. » Suit cette réflexion de Jacques :

« Est-ce que je n'aurais pas mieux aimé *saigner*, moi, et qu'il *n'eût point mal* ? Oui. » (E, pp. 20-21).

Il faut souligner surtout les *souvenirs* avec lesquels se termine ce premier chapitre, d'abord le souvenir des oiseaux, des dindes qu'on engraisse :

« On me laisse pétrir des boulettes de son mouillé, avec lesquelles on les bourre, et elles *étouffent*. Ma grande *joie* est de les voir suffoquer, devenir *bleus*. Il paraît que j'aime le *bleu*. Ma mère apparaît souvent pour me prendre par les *oreilles* et me *calotter*. » (E, p. 26).

Cette scène est cruciale si l'on veut comprendre les conjonctions et disjonctions du flux moléculaire : le sentiment de *joie* s'agence avec *l'étouffement*, donc la *mort* des oiseaux, ce qui produit la couleur *bleu*, mot qui se répète aussitôt (« J'aime le *bleu* ») et sur lequel est construit un jeu de mots amer par juxtaposition à l'action subséquente de la mère. Le *bleu* que l'enfant est censé aimer n'est pas une couleur qu'il associe simplement à la *joie*, mais aussi à la *douleur*, les deux étant liées par métonymie à un élément, le *sang*. Or, dans la dernière scène de ce chapitre, un autre souvenir qui évoque la *joie* domine finalement, d'abord par les points d'exclamation : « Oh ! la belle petite école ! Oh ! la belle rue ! et si vivante, les jours de foire ! », puis, par les sentiments exprimés :

« Toutes les *joies* d'une fête, toutes les *émotions* d'un danger... Quelles minutes ! Quand il passe une voiture de foin, j'ôte mon chapeau et je la suis. » (E, pp. 26-27).

Ce dernier trait constitue un point de convergence important : d'une part, « je la *suis* » (le verbe " suivre ") signifie la poursuite de la voiture de foin, donc le départ abrupt vers l'aventure ; d'autre part, « je la *suis* » (le verbe " être ") désigne une sorte de " devenir-autre-que-l'homme " et signale une tendance textuelle vers la " fuite ", c'est-à-dire vers " une espèce de délire " tout particulier à l'enfant²⁴.

Or, ce mouvement de fuite révèle une autre caractéristique textuelle, ce que Gilles Deleuze appelle « la trahison dans une ligne de fuite » : « Le mouvement de la trahison a été défini par le double détournement : l'homme détourne son visage de Dieu, qui ne détourne pas moins son visage de l'homme. C'est dans ce double détournement, dans l'écart des visages, que se trace la ligne de fuite, c'est-à-dire la déterritorialisation de l'homme. »²⁵ On remarque que ces deux caractéristiques, le " délire " et la

“trahison” sont étroitement liées à travers le flux moléculaire de *L'Enfant*, car la première, le délire, constitue le moyen principal d'atteindre la deuxième ; autrement dit, *délirer*, échapper à l'oppression parentale au niveau du texte, suivre donc une ligne de fuite, même si ce n'est que pendant quelques moments ou quelques lignes, c'est la façon dont la “fonction-auteur» *trahit* les restrictions linéaires de la prose tandis que l'enfant *trahit* “l'éducation” qu'on lui impose. Ainsi, en suivant le fil de la singularité “sang”, on peut repérer le délire croissant qui caractérise la fin du chapitre VI, de *L'Enfant*, “Vacances”, le jour du *reina*ge : pendant le repas commun de la fête, « on remplit jusqu'au bord les verres... les *veines* se gonflent, les boutons sautent !... Après le repas, la danse sur la pelouse ou dans la grange. Gare aux filles ! Les garçons les poursuivent et les bousculent sur le *foin*... Je danse la *bourrée* aussi et j'embrasse tant que je peux » (E, p. 72). On remarque l'ivresse générale, non seulement à cause des verres et ces veines “remplis” (de vin/de sang), mais surtout à cause des jeux amoureux avec lesquels le *foin* paraît – de nouveau en rapport métonymique, et dont la *bourrée*, comme l'étouffement des dindes (*bourrées* de boulettes), soutient l'atmosphère joyeuse. Or, il éclate ensuite une scène de violence, l'intervention des gendarmes dans la bagarre entre les deux clans villageois, scène décrite par une voix narrative déjà “enivrée” :

Extrait 1 :

Il y a eu *bataille*. On *se tue* dans le cabaret...

Du *rouge*! il y en a plein les vitres du cabaret et pleines les *bouches* des paysans...

Est-ce du *vin* du Vivarais ou du *sang* de Farreyrolles qui coule ?

J'ai la *tête en feu*, car j'ai du *sang* de Farreyrolles aussi dans mes *veines* d'enfant !...

Si je peux de derrière un arbre lancer une pierre aux gendarmes, je n'y manquerai pas ! Comme j'aimerais cette *vie* de labour, de *reina*ge et de *bataille* ! (E, p. 73).

Cet extrait révèle comment l'agencement de la joie et de l'ivresse se traduit chez Vallès à la fois par les éléments moléculaires textuels (la voix narrative, les figures de rhétorique) et par une rupture menaçante, un élan vers l'action où surgit la “singularité” du *sang*, médiatisé et déplacée ici par le glissement à partir des “verres”/“veines” remplis jusqu'aux jeux de mots sur le “rouge” du vin de la fête et du sang de la bataille. On distingue aussi la différence entre la simple évasion de Jacques grâce à la rêverie et la possibilité d'une “expérimentation-vie”, des “protocoles d'expériences” qui constituent la ligne de fuite : « C'est un procès de devenir-animal, qui ne veut rien dire que ce qu'il devient », un procès auquel s'enchaîneront « d'autres devenirs, des devenirs moléculaires. »²⁶ Dans ces scènes, non seulement Jacques a échappé à la surveillance parentale, mais le délire de la fête et de la bataille lui permet aussi de trahir la vie de soumission filiale en expérimentant avec tout, les filles, le vin, le sang, bref, l'action. Pourtant, le verbe au conditionnel de la dernière phrase, “j'aimerais”, inscrit la scène dans l'imaginaire, révélant toujours les limites et les obstacles qui empêchent une action et une “fuite” réelles.

C'est surtout pendant la visite de Mme Vingtras à Paris (chapitre XXIII) qu'on constate un mouvement de fuite semblable à celui de la fin du chapitre VI : d'abord, tandis que Jacques réfléchit à répondre aux questions posées par sa mère, « Ces pensées-là, à un moment, m'échappent tout haut ! Ma mère est devenue pâle. Oui, je veux entrer dans une usine, je veux être d'un atelier... J'apprendrai un métier. » (E, pp. 307-308). Cette explosion d'émotion résulte en une "fuite" momentanée de Jacques et une trahison de la surveillance parentale lors de sa mise en liberté provisoire, dont il profite pour rendre visite à Matoussaint et au journaliste qui le font entrer dans une sorte de délire "exalté", celui de "l'histoire de la Révolution" (E, p. 310). Considérons l'agencement de la singularité *sang* en liaison avec d'autres singularités dans les phrases suivantes : « On venait d'ouvrir devant moi un *livre* où (...) je voyais passer des *figures* qui me rappelaient mon oncle *Joseph* ou l'oncle *Chadenas*... et des paysans dont les fourches avaient du *sang* au bout des *dents* » (E, p. 310) ; « Et tout mon *sang* de fils de paysanne, de neveu d'*ouvrier*, bondissait dans mes *veines* de savant malgré moi !... Comme je profite avec *passion* de la *liberté* que me laisse ma mère ! » (E, p. 312). Or, Jacques croit trouver « l'état qui me convient... J'aurai, moi aussi, le bourgeron *bleu* et le bonnet de papier *gris*, j'appuierai sur cette roue, je brusquerai ces rouleaux, je respirerai ce parfum – c'est *grisant*, vrai ! comme du gros *vin* ! » (E, p. 314). Ces singularités constituent un réseau de calembours sur l'ivresse (papiers *gris/ grisant*) et le vin (le bourgeron *bleu/gros vin*) liés par métonymie au rouge du *sang*. Mais, la promesse de terminer le baccalauréat, faite par Jacques à sa mère, sous l'influence des émotions violentes de son aveu, bloque cette ouverture fragile de fuite vers le délire.

Pourtant, ce même mouvement recommence à la fin du chapitre XXIV, quand Jacques écrit à son père « simplement ceci : JE VEUX ETRE OUVRIER. » Le sujet de leur affrontement, dans le chapitre XXV, est précisément celui du corps comme propriété paternelle : « "Gredin"... il répétait : " Je te casserai les bras et les jambes !" » A quoi répond le fils : « Vous ne me toucherez point. C'est trop tard ; je suis trop grand. BAS LES MAINS ! OU GARE A VOUS ! » (E, p. 338). Suit le duel entre Jacques et l'offenseur de son père, « la première fois que je fais *acte d'homme*. C'est que j'en ai *envie* : nom d'un tonnerre !... Je suis tout *ému* tout de même ! » (E, p. 341), épreuve dont le résultat immédiat est la blessure : « Vous avez la *cuisse* pleine de *sang*... Je suis donc *blessé*, il paraît. En effet, ça *saigne*. » Et le résultat final est le pardon du père, donc la libération de Jacques comme dénouement, toujours traversé par le flux moléculaire du *sang* : « J'entre dans la *vie d'homme*, prêt à la *lutte*, plein de *force*, bien *honnête*. J'ai le *sang pur* et les *yeux clairs*, pour voir le fond des *âmes* » (E, p. 344). Mais Vallès ne peut terminer son œuvre sur ce ton sérieux, et il ajoute donc une blague finale qui boucle le cercle du *sang*, toujours en rapport avec le sujet du premier chapitre, la mère : « Ma mère... aperçoit mon pantalon avec un *trou* et taché de *sang*. " Je ne sais pas si le *sang* s'en

ira... Tu vois, ça ne s'en va pas... Une autre fois, Jacques, mets au moins ton vieux pantalon !” FIN » (E, p. 345).

En repérant ces lignes de fuite dans les romans suivants, on remarque qu'en général, dans *Le Bachelier*, l'ivresse et le vin sont toujours étroitement liés à la force physique et au sang, mais qu'au lieu de passer à l'action, Vingtras reste dans un état quasi-perdu, état qui caractérise bien les tentatives d'action politique de la première partie du *Bachelier* et les tentatives de survie économique de la deuxième moitié : les nombreuses tentatives de forcer une rupture au-delà de l'étape préparatoire à l'action n'aboutissent qu'à la résistance et la frustration. Il faut attendre donc le chapitre XXXI, “Le Duel”, pour repérer l'agencement d'éléments moléculaires qui signalent la possibilité d'une rupture vers une ligne de fuite. Tout le chapitre est dominé par le flux de la singularité *sang* : Legrand, « il a de l'eau bénite dans le *sang* » (B, p. 412). Cet épisode du duel, que Céline a appelé « l'une des rares scènes de délire que l'on trouve dans la littérature française »²⁷, constitue un point de convergence central pour toute la Trilogie en tant que point-carrefour des flux moléculaires vers la révolte qui caractérisera *L'Insurgé*. C'est même sur un ton délirant que ce chapitre se termine :

« Legrand les a entendus [les chirurgiens], et malgré lui, son regard me crie : “C'est toi qui me fais mourir !” Dans le délire de sa fièvre, je lui apparais, non comme un adversaire, mais comme un *assassin* » (B, p. 428).

Il est vrai que les deux chapitres suivants, “L'Agonie” et “Je me rends”, consistent en une évasion dans la mélancolie (« Je comprends qu'il [le père] ait eu des *colères*, qui retomberont sur moi... Je me plains d'avoir souffert ! Non, c'est lui qui a été la victime et l'hostie ! » (B, p. 437). Le roman se termine avec la capitulation de Vingtras, évasion qui est pourtant une retraite calculée, étant donné l'expression des sentiments annonçant déjà “l'expérimentation-vie” et les nombreuses lignes de fuite du dernier roman : « [Société bête], je forgerai l'outil, mais j'aiguiserai l'arme qui un jour t'ensanglantera » (B, p. 445).

La lâcheté de la retraite réelle et imaginaire de Vingtras au collège de Caen ne pourrait donc être que de courte durée, étant donné le mouvement vers la rupture ébauchée dans les romans précédents. Et cette “trahison” initiale dans le troisième roman permet alors la genèse du premier projet d'insurgé qui déclenche un mouvement perpétuel de fuite : d'abord, l'élément onirique se transforme en sensation physique :

« Je suis revenu *songeur* [de l'enterrement de Murger], et soudain j'ai senti dans mes entrailles un *tressaillement* de *colère*. Il m'a fallu huit jours encore pour comprendre ce qui remuait en moi – un matin, je l'ai su » (I, p. 34).

Ensuite, le projet de “mon livre” se traduit en termes des singularités principales soulignées dans *L'Enfant* et *Le Bachelier* :

« C'était mon livre, le fils de ma souffrance, qui avait donné signe de vie devant le cercueil du bohème enseveli en grande pompe et glorifié au cimetière, après une vie sans bonheur et une agonie sans sérénité » (I, p. 34).

Enfin, c'est la figure du *sang* dans *L'Insurgé* qui révèle le plus précisément les étapes successives du mouvement délirant vers la fuite : la parution du livre, ce même qui « a vraiment du *sang* » (I, p. 59) ; le journal grâce auquel « l'ironie me pète du cerveau et du cœur » (I, p. 75) ; l'esprit délirant de 93 à Sainte-Pélagie qui se résume par le mot succinct d'un vaincu de 48 : « Il faut encore du *sang*, voyez-vous ! » (I, p. 106).

A partir du chapitre XV, « Victor Noir », on remarque un glissement progressif du mouvement moléculaire entre « l'évasion » (par exemple, le moment de « lâcheté » collective lors du défilé funèbre à la suite du meurtre de Victor Noir) et la « fuite », c'est-à-dire la rupture et la trahison de l'ordre bourgeois dans l'action délirante des insurgés. La date du 18 mars (chapitre XXIV) signale le déclenchement sans retour d'un mouvement de fuites moléculaires, dont un extrait du *Cri du Peuple* (chapitre XXVI) offre le meilleur exemple par son agencement collectif des singularités déjà repérées :

Extrait 2 :

« Quelle journée !

« Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons, cette odeur de bouquets, le frisson des drapeaux, le murmure de cette révolution qui passe, tranquille et belle comme une rivière bleue ; ces tressaillements, ces lueurs, ces fanfares de cuivre, ces reflets de bronze, ces flambées d'espoirs, ce parfum d'honneur, il y a là de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des républicains.

« O grand Paris !...

« Embrasse-moi, camarade, qui a comme moi les cheveux gris ! Et toi, marmot, qui joue aux billes derrière la barricade, viens que je t'embrasse aussi !

« Le 17 mars te l'a sauvé belle, gamin ! Tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard, patauger dans la boue, rouler dans le sang, crever de honte, avoir l'indicible douleur des déshonorés !

« C'est fini !

« Nous avons saigné et pleuré pour toi. Tu recueilleras notre héritage.

« Fils des désespérés, tu seras un homme libre ! (I, pp. 252-253).

Et Vingtras de continuer cette réflexion :

« On avait, au moins, l'âpre jouissance à se sentir le plus fort dans le pays de la détresse... Et voilà qu'à cette heure d'évasion, je me trouve comme tout nu devant un demi-million de braves gens qui ont pris les armes pour être libres, et pour qu'on ne crevât plus de faim... malgré le travail ou faute de travail ! » (I, p. 254).

C'est à partir du début de la Semaine Sanglante (dès le chapitre XXX, « Les Barricades ») que les nombreuses singularités du « sang », liées au « délire » croissant et à la « trahison », révèlent une accélération textuelle du mouvement des flux moléculaires : la rage et la folie pendant la « Batailles des Rues » (chapitre XXXI) où un fédéré s'exclame : « J'ai horreur du sang et j'en ai plein les mains » (I, p. 298) ; la folie croissante du chapitre XXXII, « Les Incendies », lorsqu'un autre fédéré pose la question : « Qu'est-ce que ceci, auprès de cela ? », a-t-il conclu en repoussant son fusil et en nous montrant une fumée sanglante qui coiffait tout un

quartier du bonnet rouge» (I, p. 308) ; le bain de sang imminent du chapitre XXXIII, des "Otages", suivi du sauve-qui-peut de "La Défaite" (chapitre XXXIV), pendant laquelle le sang même aide Vingtras à se sauver :

« Mon tablier n'est qu'une grande plaque de *sang caillé* ! Les lignards même détournent les yeux, et nous galopons libres dans un *sillon d'horreur* » (I, p. 335).

Enfin, dans le dernier chapitre (XXXV), "L'Évasion", cette déterritorialisation des flux moléculaires se complète, figurément et littéralement. D'abord, la réflexion de Vingtras caché chez un ami résout ses doutes à propos de la lutte intense qui précède :

« Je sais que les *fareurs* des foules sont crimes d'honnêtes gens et je ne suis plus inquiet pour sa mémoire, enfumée et encailletée de *sang* » (I, p. 340).

Ensuite, la déterritorialisation de cette dernière ligne de fuite se produit littéralement : « Je viens de passer un *ruisseau* qui est la frontière », fuite qui permettra la reprise de la lutte : « Ils ne m'auront pas ! Et je pourrai être avec le peuple encore » (I, p. 341). Enfin, une dernière évasion dans la rêverie, une dernière fuite dans le délire :

« Je regarde le *ciel* du côté où *je sens* Paris. Il est d'un *bleu cru*, avec des nuées *rouges*. On dirait une grande *blouse inondée de sang* » (I, p. 341).

Ayant ébauché les manifestations de la figure du "sang" et ses liens avec les lignes d'articulation corporelles, je voudrais terminer avec deux remarques qui serviront de simulacre de conclusion. D'une part, il est évident que l'analyse que je viens d'ébaucher doit être complétée par l'agencement de la constellation sémique des singularités corporelles avec au moins deux autres ordres de singularités, notamment la ligne d'articulation des singularités sociales, c'est-à-dire celles qui s'associent à la figure du "combat" et à la figure du "mal social", et la ligne d'articulation des singularités phénoménologiques, c'est-à-dire celles qui s'associent aux figures des lieux ou objets "naturels" (comme "boue", "ciel", "eau", "ruisseau" et "soleil") ou à la figure déjà considérée des couleurs. Bien que l'agencement de ces ordres de singularités soit implicite dans l'analyse que je viens de présenter, une analyse systématique de l'agencement de ces lignes d'articulation permettrait une définition des nombreuses convergences comme « un *continuum* de singularités », ce que Gilles Deleuze appelle « la "*compossibilité*" comme règle d'une *synthèse de monde* »²⁸. Il s'agira donc d'élaborer une analyse qui montrera non seulement les disjonctions évidentes sur la strate de la segmentarité molaire, mais surtout les conjonctions moléculaires et leurs ramifications diverses en tant que lignes de fuite ou de rupture au-delà des points de convergence des singularités.

D'autre part, je voudrais revenir à la conception de l'"ironie joyeuse" afin de mettre en valeur ce que j'ai appelé l'investissement libidinal du champ social dans cette œuvre romanesque. Comme je l'ai suggéré dans l'analyse qui précède, l'élaboration des figures de rhétorique dans la Trilogie révèle un aspect de l'ironie toute vallésienne qui constitue un

processus de subversion textuelle par l'emploi des outils mêmes de l'énonciation littéraire traditionnelle, subversion textuelle qu'on retrouve à travers l'œuvre de Vallès, journalistique comme romanesque. Cette entreprise subversive se traduit par la création d'une œuvre de combat qui est la contrepartie de l'œuvre de sentiment, l'aspect "joyeux" de l'ironie vallésienne qui se manifeste par la convergence et la rupture renouvelée de l'opposition segmentaire dans l'élément narratif de la "fonction-auteur" et dans les réseaux de points-signes des singularités. En utilisant le terme encombrant "déterritorialisation" pour désigner ce processus répété de convergence et de rupture, j'ai voulu indiquer le mouvement difficile vers la libération à la fois textuelle et existentielle que Vallès trace à partir de *L'Enfant* : bien qu'on y constate souvent l'évasion de Jacques dans l'activité onirique, on peut également y trouver le mouvement hors du rêve, vers la possibilité d'une ouverture de fuites vers la vie. Puis, à travers les débuts tâtonnants et les défaites pénibles de la pauvreté de bohème et de la répression impériale dans *Le Bachelier*, il se crée progressivement un mouvement de "fuites" vers le réel dont l'activité d'écrivain et d'insurgé pendant la Commune de Paris est l'aboutissement en tant qu'épanouissement du rêve vécu. Tandis que pour le "cousin" paysan de Vingtras, Julien Sorel, le « destin est de mourir en rêvant »²⁹, le destin de Vingtras est d'unir le sentiment au combat et de dépasser ainsi le cauchemar de l'assujettissement social grâce à l'énonciation collective du délire et de la fuite d'un groupe-sujet. C'est justement de ce rapport particulier entre le "rêve" et le "vécu", entre l'imaginaire et le réel, entre l'investissement libidinal et le champ social que la critique vallésienne commence à tenir compte. Il s'agit donc de la façon la plus sûre dont nous, destinataires actuels des dédicaces de la Trilogie, pouvons reprendre l'entreprise vallésienne de sentiment et de combat en multipliant les appréciations critiques de cette œuvre et en montrant ainsi la centralité d'une littérature dite marginale.

Charles J. STIVALE
Franklin and Marshall College
Lancaster, USA

* Cette communication entre dans le projet global d'une étude de la Trilogie de Jacques Vingtras dont j'ai présenté les grandes lignes dans « Un point de départ critique : les dédicaces de Jacques Vingtras », *Revue des Etudes Vallésiennes*, 1 (1984).

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63, n° 3 (1969), p. 86.

2. Nous examinons l'onomastique vallésienne et un exemple de l'emploi vallésien du symbolisme, respectivement, dans « La signature de Jules Vallès dans la Trilogie de Jacques Vingtras : entre autobiographie et fiction », *French Literature Series*, XI (University of South Carolina), 1985, et dans « La hantise de 1848 dans la Trilogie de Jacques Vingtras de Jules Vallès », in *Les intellectuels et 1848*, Ed. Guy Haarscher et Ralph Heyndels (Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles), à paraître.

3. Voir Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris : Minuit, 1969), p. 134-135.

4. *L'Enfant* (Paris : Editeurs français réunis, 1964), références abrégées E dans le texte ; *Le Bachelier* (Paris : Editeurs français réunis, 1955), références abrégées B ; *L'Insurgé* (Paris : Editeurs français réunis, 1973), références abrégées I. Voir autant l'analyse que l'imagerie dans les écrits 1885 (Paris : Editeurs français réunis, 1977), p. 239-265 ; et de l'imagerie des couleurs, des bruits et de l'odeur par Marie-Claire Bancquart, *Œuvres complètes*, I (Paris : Livre-Club Diderot, 1969-1970), pp. lxiv-lxvi, et par Laurence Morrissette, « Jules Vallès et l'objet : le romancier, "donneur d'essence" », *Revue des Sciences Humaines*, LXI (1976), 577-585.
5. Voir Roger Bellet, *Jules Vallès Journaliste*, p. 324-333.
6. Walter D. Refern, « Le Jeu de mots dans la Trilogie de Vallès », *Europe*, 528 (1973), p. 177.
7. Voir Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), pp. 28-31 pour un examen succinct des types de comparaisons et d'identifications. Notre emploi du terme "comparaison" inclut la comparaison motivée et non motivée.
8. Une analyse exhaustive de ce débat aussi bien qu'une bibliographie des théoriciens néo- et psycho-rhétoriques se trouve dans *Rhetorical Poetics* de Donald Rice et Peter Schofer (Madison : University of Wisconsin Press, 1983).
9. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* (Paris : minuit, 1972), p. 371.
10. Roger Bellet, « L'Image de l'école chez Jules Vallès », *Revue des Sciences Humaines*, XLVI, n° 174 (1979), p. 55.
11. *L'Anti-Œdipe*, p. 473.
12. Correspondance avec Hector Malot (Paris : Editeurs français réunis, 1968), p. 116.
13. Voir Philippe Lejeune, « Le récit d'enfance ironique : Vallès », in *Je est un autre* (Paris : Seuil, 1980), p. 24-28.
14. Bellet, *Jules Vallès Journaliste*, p. 292.
15. Voir Vladimir Jankelevitch, *L'Ironie* (Paris : Flammarion, 1964), p. 130-134.
16. *Jules Vallès : Œuvres Complètes*, IV (Paris : Livre-Club Diderot, 1969-1970), p. 1461 ; nous soulignons.
17. Philippe Bonnefis, *Vallès : du bon usage de la lame et de l'aiguille* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1982), p. 31.
18. Par exemple, « il a... un crâne comme une tête de prêtre ou un derrière de singe », B, p. 64 ; « Tu es peut-être assis dessus ma harangue - tu as le derrière sur mon éloquence ! » I, p. 112.
19. Par exemple, « je serais prêt... à mourir pour empêcher que d'autres ne souffrent et meurent des supplices qui m'ont fait mal », B, p. 127 ; « Mes envies ont enflé comme ma peau sous le fouet », E, p. 209 ; « J'ai d'abord à briser le cercle d'impuissance sur lequel je tourne en désespéré » et « Je n'avais qu'à vendre aux puissants ma jeunesse et ma force », B, pp. 361, 364 ; « Je voulais le calme dans un trou où j'allais me nicher », B, p. 162.
20. Par exemple, « L'idée de Paris me sauva de la corde ce jour-là », E, p. 339 ; « Nous fûmes traîtres pour deux verres. Si toutes les trahisons laissent si bon goût, il n'y a plus à avoir confiance en personne », B, p. 61 ; « Je ferais mieux de dire que la face pâle du répétiteur de Jauffret a été devant moi toute ma vie », E, p. 288 ; « Ah bah ! Ce duel doit tasser le terrain de ma vie, si ma vie n'y reste pas », B, p. 416.
21. Par exemple, « Une fièvre de liberté nouvelle m'a nourri et soutenu », B, p. 49-50 ; « La fièvre tombe et il me reste de ma foi meurtrie, de ma crise de désespoir, une douleur blagueuse, une ironie de crocodile », B, p. 208.
22. Par exemple, « J'ai, sans consigne, par fureur, sauté sur les Saint-Vincent qui applaudissaient », B, p. 109 ; « Pourquoi cette soif de bataille et même cette soif de martyre ? », B, p. 78 ; « Je suis parvenu enfin à trouver l'ombre et à déchirer le silence », I, p. 49.
23. Par exemple, le chapitre X, « Mes Colères » du *Bachelier* : « C'était de la honte dans la fureur ! ce coup pour la honte, celui-ci pour la fureur », B, p. 66 ; « Ces pages-là, on les trouverait, certes... pleines de rages sourdes et hérissées de fureur ! », I, p. 66.
24. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (Paris : Minuit, 1977), p. 151.
25. *Dialogues*, p. 52.
26. *Dialogues*, p. 60.
27. « L.-F. Céline à Milton Hindus », *Louis-Ferdinand Céline II. Les Cahiers de l'Herne*, n°5 (1965), p. 80.
28. Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, pp. 134-135.
29. Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (Genève : Cercle du Bibliophile, 1967), tome II, p. 380, cité par Serge Bokobza, « Rouge et Noir, le blason de Julien », *Stendhal-Club*, 85 (15 octobre 1979), p. 40.

Les figures du Héros dans la Trilogie

La forte personnalité de l'homme Vallès, du journaliste, du communiste, de l'exilé, de l'écrivain, éclaire toute son œuvre. Inversement, on peut dire que cette silhouette massive projette une grande ombre sur l'œuvre romanesque et en particulier sur la Trilogie. Il est difficile d'échapper à une lecture référentielle à laquelle invite la forme même du roman autobiographique, si fortement centrée sur le héros-narrateur¹! Le glissement du pôle romanesque vers le pôle autobiographique, devenu patent dans *L'Insurgé*, semble inviter, d'ailleurs, à identifier, de façon récurrente, Jacques Vingtras et Jules Vallès. Or, quelle que soit cette identité, nous savons que Vallès n'a pas écrit un *Jules Vallès par Jules Vallès* et Vingtras appartient donc de plein droit à la catégorie des personnages romanesques. Seule, une lecture non référentielle de la Trilogie permet de saisir ce qui le constitue en tant que tel.

Jacques Vingtras est un "effet de texte", selon l'expression de Gérard Genette², et un "effet de texte" capital puisqu'il occupe entièrement l'espace textuel en tant que narrateur et en tant que Héros. En tant que narrateur, convenons avec Philippe Lejeune qu'il n'accède pas au rang de personnage³. En tant que Héros omni-présent, sa caractérisation s'élabore de façon complexe : non point tant sur la base d'informations, état-civil, hérédité, actions, comme semblait le penser Robbe Grillet dans son essai sur *Le personnage*⁴, mais sur la présence ou l'absence de ces éléments traditionnels, comme le portrait, l'analyse psychologique, etc., ainsi que de leur articulation avec ce qui constitue la trame même de tout récit romanesque : les récits d'actes, de paroles et de pensées, selon la terminologie de Genette⁵.

On voit que l'étude de la caractérisation équivaudrait à une très ambiguë analyse de la Trilogie. Nous nous bornerons ici à quelques points plus facilement isolables : les portraits, la nomination (au moyen d'un système pronominal, prénominal et/ou patronymique), la définition, enfin la nomination figurée au moyen de similitudes, métaphores ou métonymies se référant au Héros.

Nous tenterons de décrire ces systèmes pour découvrir les constantes sur lesquelles se fondent la permanence et l'identité du personnage à travers la discontinuité chronologique et de découvrir les variantes qui servent de support à la dynamique du texte.

Le portrait

On n'attend certes pas de Vallès un portrait balzacien de son Héros ; mais, chez cet amateur de croquis et de caricatures qui en a semé beaucoup dans les deux derniers volumes, on espérait quelques silhouettes de Jacques. Il y en a fort peu. Entre l'enfant, perdu dans ses vêtements (« on interroge ma redingote ») et donc invisible et l'insurgé traqué, surprenant dans une glace un visage qui n'est plus le sien, seuls quelques éléments de portraits, assez caricaturaux :

« J'ai la tête taillée comme à coups de serpe, les pommettes qui avancent et les mâchoires aussi, des dents aiguës comme celles d'un chien. J'ai du chien. J'ai aussi de la toupie, le teint jaune comme du buis.

Quant à mes yeux (...), ils ressemblent à deux morceaux de charbon noir » (p. 273 de *L'Enfant*)⁶.

Dans *Le Bachelier*, quelques allusions à la taille mince et aux épaules larges, au teint basané, aux yeux et aux cheveux noirs (50, 159, 214). C'est tout : une caractérisation plus en creux qu'en plein, les deux figures absentes signifiant la dépossession par la famille et par le pouvoir.

La nomination

Elle se fait au moyen des pronoms dont il faudrait étudier l'emploi de façon précise, et au moyen du prénom et du nom. Il y a là une structure très élaborée (voir par exemple les variantes des titres) qui part du champ I de *L'Enfant* où se trouvent en concurrence une première nomination « Le petit Chose » et Jacques Vingtras. Le premier volume se partage entre l'emploi obsédant du « Jacques » maternel et les méprises ou les sobriquets (Louis-Philippe, Circé, Munito, Jobin, Vingtrou...). Cette période trouve son épilogue, qui est aussi une épitaphe, dans l'inscription apposée par Mme Vingtras sur la malle de l'étudiant et portant un état-civil on ne peut plus complet. A partir de là, Jacques laisse la place à Vingtras (variantes Vintrassello, orthographe fautive de Caumont, Vintras).

Mieux, l'identité importe de moins en moins, le relais étant pris dans *L'Insurgé* par le pronom *nous* exprimant une identité élargie, qui n'isole plus mais unit. Avant l'épilogue, au dernier chapitre, un retour au prénom *Jacques*, par lequel se boucle la boucle et se clôt le roman.

La définition

Il y a dans la Trilogie deux types de définitions ; l'une, dominante, se trouve dans les titres des volumes, l'autre, ponctuelle, sert à déterminer le Héros au moyen de constructions attributives.

Par les titres de *L'Enfant*, *Le Bachelier* et *L'Insurgé*, Vallès donne à son Héros une signification à la fois singulière (par l'article défini) et générale. Ainsi, l'attente du lecteur s'oriente-t-elle dans deux directions, opposées et complémentaires, qui vont lui faire rechercher, dans le Héros, et ses caractères individuels et ses caractères exemplaires.

S'il y a quelque chose de définitif et de limitatif dans ces titres, par contre le caractère interrogatif ou contradictoire des définitions que Jacques se donne de lui-même dans le premier volume traduisent une recherche de l'identité extrêmement difficile : l'enfant se questionne : « Suis-je l'enfant du hasard ? » (p. 296) ; il s'égaré entre « je suis gai de nature » (p. 164) et « je suis une triste nature » (p. 165), entre « hypocrite que je suis » (p. 165) et « moi, l'innocent » (p. 185).

Ce n'est que dans *Le Bachelier* que le héros trouvera la réponse à ce « qui suis-je ? » : réponse définitive qui sera reprise dans *L'Insurgé* : « Je suis un révolté » (B, p. 295, I, p. 95) ; et dans le second volume, déjà, il fonde philosophiquement sa réponse : « Si je suis un homme, c'est parce que dès l'enfance, je me suis révolté » (p. 295). En fait, cette identité n'est que potentielle, tournée vers l'avenir puisque *Le Bachelier* constate : « Je n'ai pas encore été moi sous la calotte du ciel » (p. 297). Il découvrira dans *L'Insurgé* que cette identité réside dans la relation avec les autres et il éprouve « une âpre jouissance (...) à être (...) le grand homme de la gueuserie sombre » (p. 234-235). La vraie réponse à une fausse question ontologique est existentielle : c'est le « J'ai eu mon jour » qui conclut la Trilogie (p. 299).

La caractérisation figurée

L'ensemble le plus riche d'éléments textuels qui caractérisent le Héros est représenté par les figures de style qui le définissent. Il y a tout d'abord un groupe de métonymies du *cœur*, de la *tête*, des *entrailles*, etc. par lesquelles Jacques est présenté comme être affectif, intellectuel ou instinctif ; ensuite des similitudes et des métaphores que nous regrouperons selon qu'elles réifient le personnage, qu'elles en donnent une représentation animalisée ou humaine ou qu'elles expriment un procès.

On constate que ces figures connaissent une évolution croissante et parallèle pour les métaphores et les métonymies, et inverse, c'est-à-dire décroissante, pour les similitudes.

Les occurrences sont les suivantes :

	<i>L'Enfant</i>	<i>Le Bachelier</i>	<i>L'Insurgé</i>
Similitudes	77	52	21
Métaphores	29	44	58
Métonymies	27	48	64

Au total, 133 figures dans *L'Enfant*, 144 dans *Le Bachelier* et 143 dans *L'Insurgé*, ce qui révèle une constance remarquable.

Les métonymies

C'est celle du *cœur*, donc de l'affectivité, qui domine (32 occ.) avec une très légère progression de *L'Enfant* à *L'Insurgé* (9, 11, 12), suivie par celles qui indiquent l'intellectualité (*tête, cerveau, cervelle*) avec 25 occurrences. On relève une légère supériorité numérique dans *Le Bachelier* : c'est le moment où Jacques veut s'affirmer intellectuellement et où les tâches qui lui sont imposées étouffent son esprit.

Dans cette anatomie figurale, l'élément premier est, sous le front (qui masque mais en même temps qui évoque la rêverie), le regard (6 occ.) : regard dévorant de l'enfant, lucide de l'adolescent et de l'homme d'action, regard enrichi par les pleurs (*E*, p. 312), yeux qui ne trompent pas (« Est-ce que j'ai les yeux d'un vendu ? », *I*, p. 213).

Mais la bouche prend une importance toujours croissante : le journaliste parle, on voudrait qu'il mette « une pratique de polichinelle dans la bouche » (*B*, p. 167), on voudrait éteindre sa « voix de stentor » (ib.), ses éclats (*B*, p. 230). Ces menaces seront exécutées et il pourra montrer sa « langue tuméfiée par les coups de ciseaux » (*I*, p. 235). Ce discours qui menace l'ordre établi s'élabore dans la gorge où sifflent les « serpents » (*I*, p. 133). La bouche est aussi le siège de l'agressivité : Jacques a des « dents de loup » (*I*, p. 58), mais il s'agit d'une agressivité joyeuse (« j'ai engagé la lutte, le rire aux dents » (*I*, p. 111). Instruments de lutte, comme la voix, ces dents sont également menacées : « Il faudra que ces dents s'allongent, ou que je me les laisse arracher » (ib.).

Instruments encore que les mains (on y tient « le nerf de bœuf de l'éloquence tribunitienne » (*I*, p. 133), mais elles révèlent aussi l'identité : Vingtras a des mains « de réfractaire » (*I*, p. 128).

Si c'est du bout de ses « doigts pleins d'encre » que l'enfant touche à la vie, c'est-à-dire qu'il fait l'expérience du malheur (*E*, p. 190), sur les poignets de l'insurgé resteront les marques des menottes du prisonnier.

La poitrine est le réceptacle du cœur, cœur qui saigne, cœur troué, écorché, pourri (*E*, p. 182, *B*, pp. 133, 212, 314, *I*, pp. 76, 111, 234) mais qui conserve sa sensibilité : la « peau et les os » sont tannés, le cœur non (*B*, p. 77).

Les entrailles (ventre, foie, estomac, boyaux) sont le siège de la faim et du rassasiement (*Le Bachelier* oppose ses « boyaux secs » d'affamé à ses « boyaux pommadés » de pion, (*B*, p. 57), mais aussi le lieu de la conception et de la gestation du livre (*B*, p. 69) : « vous allez voir ce que j'ai dans le ventre ! » Les veines et le sang n'apparaissent que dans *Le Bachelier* : ils signifient l'appartenance à une lignée (« j'ai du sang de paysans des les veines » (*B*, p. 77), la substance qui nourrit la pensée, mais aussi la mort (sang versé).

Dans *L'Insurgé* ces figures, pourtant encore nombreuses, tendent à laisser la place à des termes abstraits : Jacques parle alors de son « orgueil », de sa « fierté » (*I*, p. 162). Bref, c'est seulement au terme de la Trilogie qu'apparaît un vocabulaire psychologique.

Similitudes et métaphores réifiantes

Ces figures dominent dans *L'Enfant* (il y en a 36) et elles expriment la condition du Héros, réduit à l'état d'objet, ou, plus souvent, assumant cette image d'objet que les adultes lui offrent de lui-même : on le veut fragile et à la merci du moindre choc, on le veut vide, réceptacle destiné à accueillir le savoir scolaire et les préceptes maternels. Par ces images, le Héros se voit aussi tel qu'il est : instrument entre les mains de Mme Vingtras (tambour...), victime de manipulations et d'une persécution dont la gratuité cruelle s'exprime dans la fréquence des métamorphoses de Jacques en objet de foire (« avec moi elle tirait au mur, elle faisait voler le pigeon, elle gagnait le lapin, elle amenait le grenadier » (*E*, p. 178). Toute une série de figures sous-tend ainsi l'idée – par ailleurs non explicitée – qu'a Jacques de son caractère contingent. Bien plus, Jacques est inutile, il se représente comme objet détérioré (ressort qui se déroule mal, trombone qui a un trou), ou même comme déchet ou déjection (crottin). Au même moment, il est aussi ustensile réduit à une fonction utilitaire : casserole, tapis, saladier ; enfin, il est objet périssable, destiné à la consommation (œuf, soupe, pomme de terre).

C'est ici que se fait la jonction entre la chosification de Jacques et ses métamorphoses animales : en tête de veau, en lapin ou en oie qui gonfle devant le feu, l'animal n'est-il pas devenu objet ?

Dans *Le Bachelier*, sur les 7 figures réifiantes, deux reprennent ce thème alimentaire puisqu'on y voit Vingtras soupesé « comme un morceau de viande » par Mme Benoizet (p. 192), puis se comparant à « un os de gigot » dans « un morceau de journal » (p. 212). Enfin, dans *L'Insurgé*, une seule figure réifiante :

« Tiens ! quand on ne croit ni à Dieu, ni à diable – dit Landriot à Jacques – on devrait se faire prêtre. On a au moins des hosties à manger ! Toi, imbécile, tu es l'hostie qu'on mange ! » (p. 113).

C'est l'aboutissement d'un filon qui traverse la Trilogie et son dépassement grâce à la valeur symbolique de la métaphore.

Métamorphoses animales

De même que celles qui expriment la réification du héros, elles diminuent régulièrement au fil des volumes, mais de façon beaucoup moins sensible : nous en trouvons vingt-sept dans *L'Enfant*, vingt-deux dans *Le Bachelier* et douze dans *L'Insurgé*. Ce bestiaire « héroïque » possède une certaine cohésion, non seulement parce que certains animaux, comme le chien, traversent la Trilogie, mais aussi parce qu'on évolue d'un ensemble où dominent les petits animaux (cailles, cabris, canard, veau...) à une représentation du héros sous les apparences d'animaux plus gros (loup, cheval, sanglier).

Dans *L'Enfant*, le monde animal en lequel se projette Jacques est ambivalent : il y a, d'une part, les animaux naturels qui figurent la liberté

et le bonheur (cabris, cailles...), d'autre part ceux qui, figés par l'esclavage ou la mort, attendent d'être utilisés (vache qui doit vèler, oie, lapin...). Entre les deux, les animaux dénaturés, exclus du bonheur agreste et caricatures d'une triste humanité : singes, caméléons, perroquets, chiens savants ; à côté, les animaux curieux (léopard, canard dont la queue pousse (221) qui représentent la singularité du héros et son "exil".

On retrouve dans *Le Bachelier* la même ambivalence : d'un côté l'écrasement de l'escargot ou de la tortue, le crapaud, la bête qui vit dans les trous, l'animal de nuit. De l'autre, l'évasion représentée par l'oiseau (66). Ce qui est neuf c'est que la vigueur de l'homme jeune s'exprime dans les figures du tigre (167) dont le héros est en même temps le dompteur ; du sanglier, de l'ours ; mais, attention ! le sanglier est « acculé dans la boue » et l'ours est en cage.

Jacques reste encore parfois un animal objet de curiosité : « un petit éléphant que promène une troupe de cirque » (142), « un barbet crotté à qui on a coupé la queue », « un caniche d'aveugle » (215) jusqu'au moment où, grâce au tailleur il se métamorphose, mais toujours en chien : « maintenant, je suis un terre-neuve, un beau terre-neuve » (*ibid.*). Heureux et libre, il aura, un instant, la beauté sauvage et souple de la panthère (159). Brèves parenthèses, Jacques est maintenant un animal au travail : il se loue comme un cheval (194) qui tire la charrette courageusement (307). Au moment du coup d'Etat, il se voit comme le « bœuf qui tombe et s'abat sous le maillet, dans le sang fumant de l'abattoir » (133). C'est l'instinct de survie qui le poussera, lui, le sanglier, l'ours, à trouver une "auge" au collège (157), une « treille ou "pommader" (s)es boyaux secs » (*ibid.*). Il redeviendra la cane qui pond ses œufs pour les « faiseurs de dictionnaires » (111-112), mais il reste un irrégulier, un « chien pelé » (181, un « cheval cabré » (131), l'homme « aux dents de loup » (58) qui se moquera lui-même du gazouillis de ses « rossignols littéraires » (111). Dernière métamorphose : pris pour un mouchard par les combattants, Jacques est reconnu : « Je me suis secoué comme un chien mouillé, et l'on est allé prendre un verre » (269). Voilà qui confirme la place centrale de cet animal tout simple, et souligne la volonté du narrateur de dédramatiser une scène cruciale et de freiner l'émotion de l'héroïsation du personnage.

Métamorphoses humaines

Ce sont les plus nombreuses et elles vont décroissant, elles aussi, de *L'Enfant* (28) au *Bachelier* (26) à *L'Insurgé* (14). Ici, encore, le système imaginal est cohérent, avec ses continuités et ses ruptures.

Il est articulé, comme celui des métamorphoses animales, à partir des figures d'objets, avec une série de similitudes par lesquelles Jacques est comparé à des objets anthropomorphiques. L'enfant se voit en mannequin, en marionnette, en « tête mécanique », forme vidée de sa substance ; ces figures se retrouvent dans *Le Bachelier* pour exprimer le malaise du

héros sous les moqueries de la belle Alexandrine : « poupée de coiffeur » « figure mécanique, mannequin », « jeu de foire » (79-80).

Une inquiétude similaire semble dicter sa féminisation : en paysanne, en Cendrillon, en Circé, en Galatée. Jacques hésite encore sur son identité, identité qui se dissout en pluralité lorsqu'il se voit comme comme « division sac au dos » (216).

Les projections qui personnalisent mieux le héros ne sont pas euphoriques ; loin de là : nous le voyons marqué par la mort et la maladie, aveugle, cul-de-jatte, vieillard, assassin. Ces figures, nous les retrouverons, moins nombreuses, dans *Le Bachelier* : encore mendiant (2 acc.), mutilé, martyr. Elles disparaîtront de *L'Insurgé*.

Autre métamorphose dysphorique : l'enfant se voit comme marginal, exclu : personnage de foire (faiseur de tours, jongleur, clown), chef de bande, prophète. Dans *Le Bachelier*, cette marginalité s'exprimera dans les figures de l'évadé et du criminel. L'enfant se voit comme reclus, destiné à l'incarcération par hérédité (fils de galérien, de garde-chiourne) et, à Paris encore galérien, prisonnier.

Une figure traverse les trois volumes, celle du soldat : soldat exécutant, dépossédé de toute autonomie, dans *L'Enfant*, qui se clôt cependant sur le libre choix d'un personnage de combattant : « je me glissais dans les haillons de Sambre-et-Meuse » (287). Dans *Le Bachelier*, le soldat de la Révolution aura deux faces : l'une négative qui reprend les caractéristiques de l'image militaire mais transférée dans le domaine religieux (« religieux à rebours » « moinillon de la révolte », « petit esclave *perinde ac cadaver* de la Révolution »), l'autre positive, du « porte voix » et du « porte-drapeau des insoumis » (264). C'est cette figure du combattant parmi d'autres combattants, « dans le bataillon des pauvres » (95), tenant haut son « pavillon » (114), qui domine dans *L'Insurgé* où Jacques, emporté par l'action, n'a plus besoin de substituts.

Ces personnages appartiennent, dans le premier volume, au monde de l'histoire mythique : Jacques est l'un des Gracques, il est le fils de Marie-Antoinette (97), il se voit ironiquement sous les traits de Circé et de Galatée. Il se compare à Robinson, et s'y comparera encore dans *Le Bachelier* : un Robinson comme effrayé.

Dans le second volume l'éventail des références culturelles s'ouvre plus largement : il va de la référence à la tradition populaire (« l'infâme Golo », 79) à la grande littérature (« le Dante revenu de l'enfer », 79) à la littérature de l'époque : Hugo avec Quasimodo (273) et Balzac avec Rastignac et de Marsay (159, 163)⁷ au moment où Jacques croit entreprendre sa conquête de Paris.

Dans *L'Insurgé*, faut-il s'étonner du fait que Vingtras se compare seulement au Petit Poucet (130) semant les cailloux sur sa route, image du héros préparant tout seul sa campagne électorale contre Jules Simon ? Encore une fois, le recours à la mythologie populaire infléchit l'image du héros dans le sens d'une interprétation anti-héroïque.

Processus métaphoriques

Les métaphores indiquant un procès se font de plus en plus nombreuses au cours de la Trilogie. Elle s'organisent autour de trois thèmes fondamentaux qui sont au cœur même de l'œuvre : la blessure, la naissance et l'identité.

Les métaphores de la blessure (liées aux figures de l'infirmité et de la mort, et à la métonymie du cœur, du sang et des veines) forment un ensemble plus fourni dans *L'Enfant*, décroissant par la suite. Le thème, dès le récit d'enfance, est annoncé comme rémanent : « il me restera toujours (...) des trous de mélancolie et des plaies sensibles dans le cœur » (344). *Le Bachelier* reste un roman d'éducation dans la mesure où Jacques devient « savant (...) dans la douleur » (310), où les blessures de l'injustice sont venues se superposer à celles infligées à la sensibilité enfantine.

Autre thème fondamental, celui de la naissance : naissance du héros, sans cesse renvoyée et enfin réalisée au terme de cette longue gestation que représente *L'Enfant* : « Je sors enfin du berceau où mes braves gens de parents m'ont tenu emmailloté dix-sept ans tout en me relevant pour me fouetter de temps en temps » (48), naissance signifiée par la similitude entre les battements de cœur et le « saut que fait dans un ventre de femme l'enfant qui va naître » (B., 49).

Autre naissance, celle de l'œuvre qui tressaille dans le sein de Jacques sur la tombe de Murger : « c'était mon fils, le fils de ma souffrance qui avait donné signe de vie » (69). La métaphore, unique et double, souligne que ces deux naissance n'en font qu'une : si Vingtras est tel que le révèle son œuvre de journaliste (« le peuple va me regarder à travers les lignes qui – comme les veines de ma pensée – courent sur la feuille de papier gris », 234), en même temps il se découvre une identité élargie aux dimensions de la multitude : « Il me semble qu'il n'est plus à moi, ce cœur, qu'ont écorché tant de laides blessures, et que c'est l'âme même de la foule qui maintenant emplit et gonfle ma poitrine » (297). Cette troisième naissance, Vingtras l'appelle « résurrection » (234), si exaltante qu'elle lui fait souhaiter la mort. C'est là la réponse à « Je n'ai pas encore été moi » du *Bachelier*, réponse fragile, emportée par la déroute. Alors Jacques Vingtras se pense par rapport à son passé, en fonction d'un avenir collectif ; il se définit alors comme « un ouvrier qui ne fut pas fainéant » dont la « mémoire enfumée et encallotée le sang » sera « lavée par le temps » (299). La Trilogie se clôt ainsi sur une dernière définition métaphorique et sur un bilan orienté vers la postérité.

Quelles conclusions tirer de cette analyse ? Sans doute que Jacques Vingtras n'est pas un personnage vide qui trouverait une cohésion extra-textuelle dans la personne de Vallès ; sans doute aussi que Jacques Vingtras n'est pas un personnage monolithique. La première affirmation se fonde sur la richesse des figures du héros, sur lequel on voit converger, de façon suivie, de grands thèmes. Ceux-ci fournissent les lignes de force de la caractérisation du personnage, mais, à l'intérieur même de ces

thèmes, se dessine toute une évolution qui donne sa dynamique à Jacques Vingtras. Par exemple, l'évolution de la métaphore du prisonnier en celle du soldat, puis de combattant, qui finit par se réaliser, au sens propre, dans l'expérience du communard, est tout à fait significative de l'économie de la Trilogie. La seconde se fonde sur la constatation que c'est au texte métaphorique, en grande partie, qu'il est donné de caractériser le personnage or ce texte est nécessairement éclaté. Le caractère ponctuel des figures – qui s'organisent de façon sous-jacente en ensembles – crée un effet très impressionniste d'instabilité et par là de réel.

De plus le texte métaphorique gomme, de façon assez systématique toute héroïsation de Vingtras et permet, par un jeu de contrastes, d'obtenir des effets d'ironie qui freinent le pathétique. Enfin l'emploi des figures de style met en jeu, à l'arrière-plan de lecture mais de façon très réelle, un système de connotations très riche.

Bref, Vallès apparaît ici comme un écrivain très sûr de ses moyens, sachant allier de façon très neuve la cohésion narrative et la discontinuité textuelle.

Hélène GIAUFRET COLOMBANI
Université de Gênes (Italie)

1. P. Lejeune, *Techniques de narration dans le récit d'enfance*, in *Colloque Jules Vallès, 1975*, Presses Universitaires de Lyon, p. 51-74.
2. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 93.
3. *Art. Cit.*, p. 71.
4. A. Robbe Grillet, *Sur quelques notions périmées : le personnage* in *Pokur un nouveau roman*, Paris, éd. de Minuit, 1963, p. 27.
5. *Op. cit.*, chap. VIII, IX et X.
6. Les numéros des pages se réfèrent à l'édition de la Trilogie Garnier Flammarion : *L'Enfant*, 1968, *Le Bachelier*, 1970 et *L'Insurgé*, 1970.
7. A propos de Quasimodo cf. R. Bellet, *J.V. journaliste*, Paris, E.F.R., 1977, p. 216-219 et 348, n° 57. A propos de Balzac relevons que Vallès cite de façon erronée le nom du personnage qu'il appelle *du Marsay* au lieu de *de Marsay*. Rappelons que Rastignac, dans *Illusions perdues* est fasciné par l'élégance et le cynisme de de Marsay qui constitue le modèle du jeune ambitieux. Rastignac est cité dans *Les Victimes du Livre* (PLéiade, p. 244 ; cf. aussi R. Bellet, *op. cit.*, p. 187). Mentionnons encore que Jacques Vingtras, revenu à Paris après le 2 décembre, va loger à l'hôtel J.-J.-Rousseau où demeurait Lucien de Rubempré (p. 156 du *Bachelier*).

Le Cérémonial comme duperie et la parole quotidienne

I.

D'emblée la *Lettre de Junius* – casaque blanche adressée à Villemessant se présente comme un jeu : « Vous vous y êtes laissé prendre ! »¹. Le signal « c'est un jeu » permet d'inviter le lecteur à participer, lui aussi, à l'identification de l'auteur de l'article en se posant la question : « Qui est l'auteur de l'article ? Qui est-ce ? » Une série de fausses solutions (« Ce n'est ni celui-ci, ni celui-là ») et une série d'indications suggèrent par approximations successives que l'auteur de l'article ne jouit d'aucun prestige, n'a mérité aucune marque de considération particulière (en effet, il n'a pas été couronné par l'Académie ni béni par le Saint Père), et qu'il n'aspire pas, d'ailleurs, à s'en procurer : « on n'a pas besoin de cela pour vivre » ; on arrive finalement à cette conclusion illuminante : « Vous savez maintenant qui je ne suis pas ». Ce refus d'une identification basée sur la considération et le prestige, ce refus d'être quelqu'un, un personnage, un notable « je suis un inconnu » permet à Junius de poser le problème de l'identité du vrai moi, celui que le lecteur désire connaître ; et Junius lui-même s'interroge à la première personne « Qui suis-je ? ».

Dès l'entrée en matière, la *Lettre de Junius* pose une problématique du sujet, évoque une communication qui se veut dénuée de toute solennité ; qu'y a-t-il de plus spontané, de moins conformiste qu'un jeu ? Qu'y a-t-il de moins solennel, de plus familial que la scène à laquelle Vallès renvoie, d'une conversation au coin du feu avec le lecteur ? Si enfin Vallès ajoute que, du jeu, il n'accepte que les règles fondamentales (« Je ne sors pas du cadre »), c'est qu'il veut préciser que dans le jeu, à part le respect des règles que tout le monde accepte et qui sont purement gratuites, sans conséquences dans la vie de tous les jours, on est libre de s'exprimer. C'est au contraire sur l'absence totale de liberté que Junius va mettre l'accent dans cette sorte d'autobiographie qu'est la *Lettre de Junius*².

Cette première ébauche de la *Trilogie*, avec ses personnages les plus significatifs l'enfant, la tante, l'oncle, en réalité la mère et le père, présente dans une succession chronologique des scènes concernant la famille, le

collège et même la Révolution de 1848, mais la récapitulation des souvenirs n'oriente pas une prise de conscience qui débouche sur l'histoire. Elle suscite plutôt une réflexion sur l'identité du sujet, s'interroge sur les possibilités de libération de la pensée des nombreuses aliénations qui la conditionnent que Vallès appelle des « tyrannies admises ou glorifiées comme des conquêtes », néglige dédaigneusement le niveau de l'écriture : « Et le pamphlet ? Je n'y pensais plus, et puis c'est facile à faire ! », pour celui de l'existence « je vais vous raconter comment on devient pamphlétaire ».

Dans ces quelques pages, Vallès évoque un certain nombre de cérémonies ou plutôt de séquences cérémoniales qui concourent à décrire l'éducation de l'enfant, la formation de l'individu³. Ces cérémonies sont des moments de communication rituelle qui échappent souvent à la conscience des acteurs, qui condensent, symbolisent et transmettent à différents niveaux les principes fondamentaux, les modèles de comportement de la société : éléments importants de ce que Vallès appelle la tradition, ils contribuent à perpétuer les structures sociales. Dans le cérémonial la société se met en scène, représente ses valeurs, ses forces de cohésion mais aussi ses contradictions. On peut ainsi retrouver, dans les métaphores associées aux relations sociales, ce qu'elles devraient être idéalement, les valeurs qu'elles impliquent ; le recours à des symboles particulièrement impressionnants, par exemple, permet de distinguer des catégories ou des groupes qui pourraient apparaître confus dans la vie sociale.

Première solennité dont il faut observer les règles, qui a son décorum, son étiquette rigide, la promenade du dimanche. Apparemment cette promenade, dans la *Lettre de Junius*, ne concerne que l'enfant dans sa relation avec la mère, mais il s'agit déjà, en réalité, d'une relation toute chargée de significations sociales. Dans *Le Dimanche d'un jeune homme pauvre*, Vallès décrit de nouveau une promenade du dimanche sans liberté, mais le déambulation dominicale instaure cette fois une relation directe individu adulte/société. La sacralité du dimanche n'est pour l'enfant qu'un moment de vacance, de liberté, l'interruption des contraintes de la vie familiale, de la discipline de l'école, une récréation, un passe-temps. Dans la *Lettre de Junius*, la mère de Vallès transforme cette brève détente en un moment rigidement éducatif : « Me promener, c'était aller devant, le petit doigt sur la couture du pantalon, les coudes au corps, l'œil à quinze pas - une, deux, une, deux ! ».

Sur l'enfant enrégimenté pèsent de nombreuses interdictions (« Défendu de s'éloigner d'une minute, de courir après un papillon, de jouer avec le chien, d'aller cueillir des marguerites, de jeter des pierres sur l'eau, de faire la culbute dans l'herbe ») ; mais il ne s'agit pas d'interdictions explicites : on n'empêche pas l'enfant de jouer, on le met en garde, on l'incite à prévoir les conséquences de ses actions, on le rend « raisonnable », en réalité convenable, gouvernable : « tu vas déchirer ton pantalon, salir ton habit noir, défoncer ton chapeau ! », et, suprême avertissement : « tu vas t'enrhumer », mais c'est pour l'enfant le moment de la

contradiction révélatrice (comment peut-on s'enrhumer si on n'est jamais malade quand on n'est pas riche ?). Ces menaces imaginaires, pseudo-justifications du comportement cérémonial, ne constituent pourtant qu'une duperie complémentaire : la duperie fondamentale consiste, en effet, à présenter la "promenade" du dimanche comme une récompense réservée aux vertueux : « Si tu es sage, nous irons nous promener dimanche ». En menant l'enfant à la baguette, on l'habitue à être docile, obéissant, on lui inculque le respect du règlement, on le prépare à son rôle de sujet soumis à l'autorité. Les bonnes manières qui censurent toutes les manifestations corporelles de liberté, le respect pour tous les signes révélateurs du statut social, l'habit, le chapeau appartiennent à un modèle d'éducation qui exalte la tenue, qui adopte la contrainte, qui soumet le comportement au regard d'autrui. Dignité de la conduite et correction des manières s'opposent aux comportements "naturels" des enfants du peuple. C'est ce que Vallès explicitera dans le chapitre *Braves gens de L'Enfant*.

Dans la *Lettre de Junius* Vallès fait simplement une brève allusion à la cérémonie du Jour de l'an qui se résout en une nouvelle duperie. Sous prétexte « qu'il ne faut pas gâter les enfants », mais surtout qu'il faut les initier au "culte" des économies, on confisque les étrennes : « on tirait un bonbon tous les trois mois et on le suçait en famille ». Bien plus importante est la cérémonie du repas en ville qui doit laisser apparaître, de manière inéquivoque, la "distinction" de la famille. Dans *La Distinction critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu remarque que pour la bourgeoisie « le repas est une cérémonie sociale, une affirmation de tenue éthique ». Au "franc-manger" populaire, la bourgeoisie oppose le souci de manger *dans les formes* ». C'est ce que Vallès explique avec une corrosive ironie :

« Ma pauvre tante qui ne connaissait le faubourg Saint-Germain que par ouï-dire, croyait que la distinction consistait à ne manger qu'à peine, que les gens bien élevés ne mordaient que du bout des dents, ne parlaient qu'à la dernière extrémité. »

On retrouve, dans l'étiquette du repas, de manière euphémisée, comme pour la promenade, la hiérarchisation de la société, la censure imposée à toutes les manifestations corporelles de l'acte de manger comme les bruits et la précipitation, dans le repas en ville de Junius l'acte même. Le résultat inattendu de ce cérémonial du repas, réponse déjà significative de l'enfant à ces frustrations, c'est la régression vers l'état primitif du cannibale : « Nous sortions de table affamés, nous nous serions dévorés ».

Mais l'éducation ne concerne pas seulement le maintien, la tenue, les manières de l'enfant ; elle le prépare à s'accomplir, à être digne du rôle et du statut auquel aspire la famille, elle soigne l'acquisition de ses compétences culturelles. Le rapport à la culture que privilégie tacitement l'ensemble des pratiques cérémoniales de la famille Vallès ne concerne que la culture scolaire et plus particulièrement la langue et la culture latines.

Vallès propose lui-même une explication de ce rapport quasi univoque ; il ne l'attribue pas tant à la profession de son père, à cette époque aspirant professeur, mais plutôt à sa conception autoritaire du rôle de *pater familias*, à son âme de commande, au fait qu'il est lui-même une « victime du livre », un homme privé de toute individualité⁵. Plus qu'à un contrôle des contenus, cette éducation vise à l'éthique, elle prépare à admirer la grandeur, à se conformer à des modèles héroïques. Les cérémonies concernant la culture, placées sous l'égide du père, tendent à lier étroitement réussite scolaire et réussite sociale. On développe chez l'enfant l'esprit de compétition en faisant surenchère sur la récompense scolaire : « Junius, me disait mon oncle ou ma tante d'un ton solennel, tu vas composer, applique-toi bien ! Si tu es le premier, tu auras dix sous ! ». Ainsi l'acquisition d'une compétence culturelle est liée à l'idée de gain, mais le cérémonial promet également honneur et dignité au jeune initié : c'est dans le salon qu'a lieu la cérémonie de récompense lorsque Junius est premier ; le père souligne ainsi sa satisfaction de pouvoir consacrer la continuité de la lignée.

Mais l'intervention de la mère de Vallès parfait la cérémonie ; c'est la première version de l'épisode significatif de la tirelire. Pour être un intellectuel bourgeois, il faut acquérir l'esprit d'économie et surtout la tirelire consentira de se démarquer par rapport aux pauvres, d'acheter, comme tout bourgeois qui se respecte, un remplaçant, si on ne tire pas le bon numéro.

Inversement, si l'enfant fait un contresens, la famille adopte des conduites de deuil :

« Ces braves gens, ils devenaient pâles quand j'étais troisième et se détournaient pour essuyer une larme quand j'avais fait un contresens. On baissait les rideaux, on supprimait les légumes si je n'étais pas dans les cinq premiers. »

Ce jeûne rigoureux dans un but de mortification renvoie cette fois à une autre pratique rituelle, le pêcheur doit avouer ses fautes et exprimer son repentir en public : « le soir, on disait la prière en famille et je reprenais seul pour demander pardon – il fallait mettre l'intonation », ajoute Vallès, pour souligner la théâtralité de la pratique rituelle et son manque de participation.

La dernière séquence cérémoniale de cette *Lettre de Junius* ne concerne plus la famille. Vallès évoque la distribution des prix qui conclut sa carrière scolaire après la Révolution de 1848. Elle lui permet de donner une interprétation très matérielle des valeurs transmises par sa famille en fait d'instruction : « plié sous le poids des livres, je m'allégeai en route ; la distribution n'était pas finie que j'avais déjà vendu mes bouquins ».

Bien que ces rapports enfant-famille soient extrêmement conflictuels et qu'ils posent déjà les problèmes du statut de l'individu, ils laissent à peine entrevoir, de manière floue et imprécise, dans la vocation du pamphlétaire, l'antagonisme individu-société. Il n'existe entre l'enfant, la mère, le père, aucun rapport de réciprocité, aucune forme de spontanéité,

aucun moment individuel. Les cérémonies sont réglées par des modèles de comportement, mais les officiants ne sont pas moins aliénés que les destinataires de leurs soins, puisqu'ils n'ont presque jamais conscience du sens et des implications de leurs actes. La compréhension de ces rapports familiaux transparents dans leur manque d'humanité est laissée au lecteur. Vallès dévoile les impostures des idées implicites, des préjugés qui structurent la pratique sociale de ses parents. Le cérémonial apparaît comme la conséquence de systèmes intellectuels mystifiants et l'aliénation intellectuelle alimente le manque de courage moral et la subordination sociale. Il n'est pas difficile de relever en outre un rapport d'analogie entre la religion, croyance en une transcendance qui prive l'individu de sa responsabilité et de sa liberté, et la subordination à ces idées immanentes qui renvoient à une autorité imprécise, abstraite, à des règles morales plutôt vagues, à des modèles du passé, à des lieux communs ou des « idées reçues » (« il ne faut pas gâter les enfants », « l'enfance est le plus bel âge de la vie »), en contraste strident avec la réalité. Ces idées immanentes que Vallès appelle tour à tour « conventions fâcheuses », « cultes bêtes », « hypocrisies sociales », « préjugés », déclenchent des comportements inauthentiques dont les implications et les conséquences échappent souvent à la conscience individuelle. A un culte religieux correspond un culte laïque, à un rituel un cérémonial, tous deux instaurent des conduites répétitives et conventionnelles qui constituent une menace permanente pour l'enfant et l'individu. Ce sont, en effet, ce genre de fausses convictions, ces préjugés, ces « tyrannies », ces comportements non-rationnels, formalistes et conventionnels qui dominent la vie publique et manifestent toute leur violence contre l'intégrité de l'individu :

« Il est certains préjugés qui ont pris rang d'opinions, des ridicules qui ont des évangiles, tyrannies admises glorifiées comme des conquêtes, toutes hérissées d'épines sous leurs lauriers, auxquelles on ne peut toucher sans se couper les mains, dont les maximes hypocrites vous entrent dans le dos comme un coup de poignard. »

C'est pour cela que, dans la *Lettre de Junius*, Vallès instaure avec ses lecteurs un rapport privé, qu'il adopte un langage familier. La spontanéité et l'authenticité de cette relation seront garanties par les larmes de Junius enfant, par les réactions du lecteur dont l'émotion réveillera les souvenirs et par les pouvoirs désaliénants du rire et de l'ironie.

Lorsqu'il écrit dans cette *Lettre*, Vallès ne peut renvoyer le lecteur à la tradition, à l'organisation du pouvoir, aux théories politiques de l'opposition qu'il rend en partie responsables de cette situation ; il n'est pas libre de le faire, il n'a pas le droit de s'occuper de politique. Mais ne pas être libre, ça ne veut pas dire nécessairement qu'on est soumis. Vallès lance alors un défi provocateur : personne ne peut limiter la liberté de pensée ; une pensée libre cependant n'admet pas de demi-mesures, le choix entre l'audace et la subordination ne peut être que radical : c'est, on le voit, dès novembre 1861, le programme de *La Rue* de 1867.

II.

Dans la vie sociale, il existe une tendance à sacraliser, dans des conditions déterminées un objet, une pratique, une idée dont l'origine humaine est évidente. Le sort lamentable des Irréguliers, victimes naïves du culte de la gloire, du désir d'immortalité ou encore, comme Poupelin et Chaque, d'ambitions sourdes, moins confessables, réclame, au nom de la liberté sans rivages, une critique radicale : « Quand donc la lanterne aiguë d'un sceptique robuste te fouettera-t-elle, jusqu'à te faire mourir, immortalité fatale... ? »⁶. Dans le domaine politique, la création de la légende napoléonienne, consécration de la gloire de l'empereur, a contribué au succès du coup d'Etat du 2 décembre. D'une façon plus générale, non liée aux circonstances politiques du Second Empire, l'impulsion à entourer d'une ferveur religieuse tout ce qui concerne l'autorité, le pouvoir se manifeste de façon différenciée à différents niveaux dans la sacralisation de l'Etat ; vénération d'autant plus pernicieuse qu'elle renforce la tendance qu'a l'Etat, pour se perpétuer, à bloquer les dynamismes collectifs.

Dans *La Rue* de 1867, Vallès se propose de porter à la conscience des lecteurs auxquels il s'adresse toutes les pratiques, les conventions, les représentations, les idéologies, les mythes qui véhiculent, sans que l'individu en soit particulièrement conscient, cette notion de cérémonial. Des entités vagues comme autorité, tradition, honneur, gloire, renommée, orgueil, tout ce qui, en se référant au prestige social d'une personne ou d'un groupe, confère à leur statut, à leur titre, à leur rôle une pseudo-légitimité, va être soumis à cette analyse qui se propose de libérer des consciences et des énergies⁷.

La reprise d'*Hernani*, en 1867, en est certainement la première occasion. Victoire de l'opposition républicaine, acte de propagande politique qui signale la fin de l'Empire autoritaire, la reprise d'*Hernani* est révélatrice pour Vallès d'une dangereuse ambiguïté. La représentation aurait dû exprimer la mobilisation spontanée de la foule ; elle révèle, au contraire, un manque de transparence, une organisation qui font douter de son authenticité. Les spectateurs sont déjà sélectionnés, la salle, écrit Vallès, « devait appartenir aux admirateurs, point au public ». On peut y distinguer « les Romains » - c'est une manière en évoquant la claque d'en rappeler l'esclavage - des dames qui ont l'air de figurantes ; les gilets rouges des Jeunes-France sont remplacés par des queues de morue et des cravates ; « je souffrais », conclut Vallès, « à voir qu'il n'y avait que des perroquets ». Les ministres de ce culte, l'hugolâtrie - « Hugo est dieu, Banville son prophète » - ce sont les poètes romantiques, bêtes noires de *La rue*. Vallès se refuse à être « leur complice et leur dupe ». Malgré cela, on peut lire, dans le compte rendu de la représentation, que « pendant quatre heures les bravos ont éclaté, retentissants et frénétiques, et tous nous avons crevé nos gants pour applaudir, chaque fois que passait un vers qui semblait être un écho de nos douleurs et de nos espérances ». Tout se

passé donc comme si ce public avait deux âmes, deux consciences, une conscience aliénée et une conscience libre qui commence à s'éveiller. L'hommage au génie de V. Hugo est pour Vallès une cérémonie aliénante qui bloque en partie la manifestation sociale d'un besoin de liberté. La pensée collective est encore subalterne, dominée par une autorité et ce rapport reproduit à un niveau symbolique la subordination du niveau politique⁸.

Cette vision totalisante de la paralysie sociale due à l'idéologie cérémoniale est encore plus évidente dans *Rome* où la réflexion de Vallès ne concerne pas seulement la situation présente mais s'étend à tout le processus historique. On peut y relever des comportements analogues dans les domaines hétérogènes de l'activité religieuse, politique et culturelle. La croyance dans l'infailibilité pontificale correspond pour Vallès aux honneurs, à la « considération glorieuse » qui s'attache au chef militaire ou à ce que nous appelons le charisme des hommes providentiels dans le domaine politique ; dans le domaine artistique, enfin, le culte des grands artistes du passé, des hommes de génie présente les mêmes caractéristiques. Vallès retrouve dans les trois domaines ces habitudes cérémoniales, cette forme de rituel intériorisé qu'il appelle la tradition glorieuse. Qu'il s'agisse du présent ou du passé, cette forme d'admiration « servante et lâche », ce « culte bête » implique, écrit Vallès des « sacrifices » et des « immolations »⁹. Dans le domaine de l'art, on immole « au génie de l'école, le génie de l'individu », la spontanéité créatrice à la répétition de modèles formalisés et cela depuis « des chapelets d'années ». Les républicains, écrit Vallès, croient s'opposer à l'infailibilité pontificale dans le domaine des idées et à la souveraineté dans le domaine temporel ; mais l'idéal républicain, avec son culte des héros, son chauvinisme bête, dégénère en « jacobinisme aveuble », en culte de l'Etat. Et pour en finir, on retrouve la même dangereuse aliénation dans ce que Vallès appelle « le communisme niveleur ». Quant à l'esprit critique, à la liberté de pensée, les républicains jacobins héritiers du siècle des lumières, retiennent, « insensées », « sacrilèges », les provocations de Vallès, exactement comme autrefois ceux qui ne se conformaient pas à l'orthodoxie étaient indiqués à la communauté comme hérétiques et impies :

« Insensés ou sacrilèges ! Mais ne l'êtes-vous pas plus que moi, vous qui insultez une religion qui a eu aussi, nous l'avouerons bien, ses hommes de génie et ses martyrs !... Vous parlez de tuer leurs saints - Commencez par tuer les vôtres ! »

Ainsi cette idée de cérémonial intériorisé, qui conditionne le rapport à l'art et à la culture, se manifeste dans le respect des autorités et dans l'idéologie républicaine, imprègne tout le processus historique ; malgré la laïcisation de la société, tout ce qui concerne l'Etat, le pouvoir, la culture et l'art est soutenu machinalement par une ferveur toute religieuse qui lui donne tout son pouvoir.

De là dérive la difficulté d'influencer l'opinion publique qui est « lente, paresseuse, hélas », qui admire et vénère l'autorité, qui suit les

indications de ceux qui se prétendent ses interprètes et maudit même les penseurs isolés et trop audacieux qui ne pensent pas comme elle « sur la famille, la patrie, Dieu ». Et pourtant, il arrive qu'elle ait « parfois du cœur », l'opinion publique, et tôt ou tard, elle finit par rendre justice. Malgré les aliénations collectives et la lenteur dans l'évolution d'une entité qui n'est pas très différente de ce que l'Ecole des *Annales* appelle les mentalités, Vallès n'a pas perdu confiance dans la société. Il est convaincu que la spontanéité collective dotée de "cœur" et du sentiment de la justice finit toujours par se manifester. Que faut-il faire pour que se multiplient ces moments de prise de conscience, que soit restituée leur créativité aux imaginaires collectifs, que soit neutralisée l'action de ce qui bloque les processus "naturels" d'évolution ?

D'une part, on peut devant l'opinion publique dévaloriser l'adversaire, enlever toute légitimité, toute considération à son prestige, le mettre même en état d'accusation. Devant le tribunal de l'opinion publique, on met en discussion ce prestige par la pratique du défi. C'est ce que Vallès fait dans l'article *Mercenaire* de *La Rue*, comme il l'avait fait précédemment dans *La Liberté* de Girardin à propos du général Yusuf ; dans *Mercenaires*, il conteste l'honneur d'un corps de soldats, les zouaves pontificaux, recrutés parmi les aristocrates qui ne croient pas à la cause qu'ils servent. C'est ce qu'il fait dans *Cochons vendus* où avec une extrême violence, il conteste à la fois le prestige de l'Université, de l'Ecole Normale, de l'administration, de la haute finance, de la presse gouvernementale et d'opposition. On peut d'autre part, en faisant l'éloge d'individualités indépendantes, les « francs-parleurs », condamner « par ricochet » le conformisme et la servilité.

Mais dans l'exercice de cette pratique extrêmement individualiste qui oppose quelques volontaires à ce que Vallès appelle les « armées permanentes de la tradition qui commandent képi en tête, écharpe au flanc, auréole au front, les colonels, les députés, les philosophes et les poètes... », il est nécessaire d'adopter un code de comportement qui doit être représenté dans chacune des formes de provocation. La pratique du défi, par exemple, n'a rien à voir avec le duel, couramment pratiqué par les journalistes durant le Second Empire et qui a surtout fonctionné comme manière de déconsidérer les intellectuels progressistes. Vallès récusait désormais cette manière de défendre son honneur par la pratique des armes. Il prend également les distances avec *Le Figaro* de Villemessant qui emploie les pouvoirs de la presse pour humilier par la pratique du scandale des individus dans des moments difficiles « il a craché sur un homme à terre », « nous serons violents et non pas indignes... et nous toucherons aux gens sans les salir », ajoute Vallès pour souligner les différences.

Il est donc possible de toucher l'opinion publique, de susciter son approbation. On peut également, sans qu'elle soit d'accord, lui arracher des applaudissements parce que le défi courageux a été fait dans le respect du code qu'on s'était fixé, ou plus simplement parce qu'il a été mené de

manière particulièrement brillante. « On risque aussi », écrit Vallès, « d'aller rouler dans le fossé, de se casser le crâne contre le mur ! tant pis, ma foi ! La foule siffle, l'opinion publique crie ». En ce cas, le code des comportements de *La Rue* conseille : « Ne reculez jamais... bravez-la, ou plutôt que de lui céder violez-la ! Après le viol, grosse de vous, elle est capable de vous aimer ! ».

De la pratique du défi, avec son code, on passe au jeu de la transgression : une sorte de bataille, affirme Vallès qui a « ses joies et ses émotions » sans qu'il soit « nécessaire de vaincre »¹⁰. Subjectivement, la transgression est libératrice ; en provoquant volontairement « toute la rancune des sots », on s'affirme dans la différence. En suscitant par ce comportement « l'étonnement » de la foule, on la dépayse, on la soustrait un moment aux conditionnements du cérémonial. Bien que le défi « violez-la » semble se configurer comme une pulsion d'emprise, Vallès se propose surtout de reconstituer un lambeau de vie sociale fait d'échanges authentiques, de rapports spontanés. Cette exaltation des valeurs d'insoumission, de courage, de témérité démontre que toute liberté, toute initiative non contrôlée menace l'Etat et manifeste les limites de son pouvoir. La notion de cérémonial délimite ainsi deux domaines : un domaine du solennel, de l'autorité, de la hiérarchie, du répétitif, du statu quo : un domaine du familial, du quotidien, de la réciprocité, de la spontanéité, de la créativité, de la liberté.

III.

Dans cette représentation de la réalité, l'écriture apparaît, ainsi que l'ont déjà si bien dit P. Pillu et R. Bellet, comme une sorte de supplément tyrannique de la parole¹¹. Elle semble remplir de multiples fonctions, elle renforce la coercition exercée par les institutions politiques et culturelles. Elle sépare ceux qui savent écrire de ceux qui ne savent pas. Selon Rousseau, l'écriture est une pratique qui suspend le pouvoir du peuple ; dans une société réellement démocratique, tout citoyen peut écouter et comprendre la voie de l'orateur, tout citoyen a la parole. Particulièrement inquiétante, l'écriture pose à la fois le problème du statut du sujet dont la conscience aliénée est victime de l'imprimé et celui de la communication spontanée et réciproque, nécessaire, selon Vallès, pour que soient garantis les dynamismes de la société.

L'écriture du périodique, comme celle du livre, est irrévocable et définitive, même si, comme l'écrit Vallès dans le n° 2 de *La Rue*, la rédaction s'est trompée :

« En imprimerie quand une sottise est tirée, il faut la boire. Je l'ai bue et demande pardon au lecteur de la lui avoir fait boire aussi. »

La voix, le bruit, les cris et même les huées et les sifflets (et dans le programme de *La Rue* il faut faire du bruit, comme l'exprime si remarquablement la caricature d'André Gill représentant Vallès en chien, une casserole attachée à la queue) ne produisent pas les effets dévastants de

l'imprimé ; la parole passe, si l'opinion publique crie et siffle, on peut faire semblant de ne pas entendre. Mais c'est surtout au pouvoir qu'on échappe par l'oralité ; déplorant, dans *La Tribune*, l'absence d'orateurs républicains éloquents et énergiques, Vallès ajoute qu'on peut « se compter dans la défaite et s'entendre dans le silence ».

De là l'aspiration, la volonté d'abolir le texte et de conserver à la communication les conditions de l'oralité. Cette expérience imaginaire, évidemment, va recourir à toutes une série de symboles qui évoquent par leur forme ou leurs caractéristiques des associations d'idées " naturelles " dans le groupe social assez déterminé qui est celui des lecteurs de *La Rue*. Le lecteur écarte la lettre pour retrouver " l'idée " ; le symbole restaure le pouvoir du sens. Certains symboles, enfin, sont si lourds de sens qu'ils deviennent des symboles-programmes qui évoquent les intentions, les projets de la rédaction, avec toutes leurs implications. Un de ces symboles générateur est le titre de l'hebdomadaire de Vallès *La Rue* :

« Nous avons pris son nom pour pavillon afin de bien indiquer, du coup, qui nous sommes. »

En effet le journal se vend à la criée dans la rue, la rue s'oppose à tous les lieux fermés qui sont dominés par la culture écrite, les bibliothèques, les académies, les cénacles, les salons. Dans la rue se forme cette rumeur qui donne lieu à l'opinion publique. Et l'opinion publique est plus importante que les opinions des différents groupes sociaux, comme la rue est plus importante que tous les différents lieux qu'elle relie, plus importante que le boulevard, que le faubourg même. Tous passent dans la rue, les régiments qui représentent le pouvoir, les personnes dont l'identité n'appartient pas à la vie publique, tous ceux que la société marginalise pour différentes raisons.

Mais surtout, dans la rue, se forme « la parole quotidienne », qu'il est impossible de saisir parce qu'elle est une création continue et qu'elle n'a pas même conscience d'elle-même¹². La rue, comme l'écrit Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* renvoie à l'existence présente dans sa spontanéité, à l'instantané qui se dérobe à toute stabilité, à toute régularité, à toute cohérence qui lui est extérieure¹³. La rue échappe aux formes et aux structures de la société politique, au cérémonial de la vie sociale, elle n'est jamais stagnante, elle symbolise le courant de la vie quotidienne.

Le premier éditorial de *La Rue* prend la forme d'une longue énumération, les rédacteurs annoncent qu'ils parleront « des riches et des pauvres, des travailleurs et des oisifs, des excentriques et des saltimbanques, de la vie privée, des flâneurs, des exilés, des femmes rêveuses et des marchands robustes », etc. Il est impossible d'interrompre cette énumération, cette vision panoramique, qui ne dit rien parce que la rue juxtapose à l'infini les inconnus qui la traversent. La rue fait sortir de l'ombre ce qui est caché, elle est imperméable à la hiérarchisation, ses héros sont des anti-héros qui passent sans laisser de traces car la rue a un terrible pouvoir de dissolution, la rue est une réserve d'anarchie.

Ce que Vallès veut abolir c'est le clivage parole quotidienne-journal ; le journal tend, en effet, par sa nature, à transformer le quotidien en insolite, « en pittoresque », en fait divers, à donner à l'inconnu une célébrité, même passagère. Vallès se refuse alors à mettre de l'ordre, à stabiliser, à mettre en valeur. *La Rue* hebdomadaire aura plus de réalité vivante si l'animation qu'elle décrit, encore indéterminée, ne prend aucune direction. *La Rue* sera l'œuvre de tout le monde ; elle sera en relation directe avec la foule ; elle ne prendra jamais la parole de manière définitive ; elle n'inscrira pas, elle découpera des paysages ; elle traduira des émotions ; elle jettera au nez de l'opinion publique son défi. C'est ce niveau de la parole quotidienne, toujours inaccomplie, que le périodique veut rendre sans manipulations, sans interférences, sans qu'il se charge d'autres implications :

« Nous venons dire que nous aimons le soleil et la vie, c'est presque une révolution ! »

Seule la parole quotidienne, « au courant du flot qui passe », peut s'ouvrir sur l'histoire, mais sans déterminer de moment fondateur, sans structurer le temps. *La Rue* peut alors devenir, sans prévarications, dans un coin de bibliothèque, sans limites temporelles, comme une succession de moments éphémères, « au bout d'un temps », « la vie moderne tout entière enfermée ». C'est dans cette utopie du quotidien, d'une existence privée de cérémonial et de mythes qu'on retrouve le lien paradoxal du journalisme d'opposition de *La Rue* et de l'histoire.

Giuliana COLEJANNI

Université de Palerme (Italie)

1. J. Vallès, *Œuvres I*, Pléiades, p. 130-35.
2. Cf. R. Bellet, *Du journal au roman : trois images vallésiennes d'une enfance (1861-1869-1878)*, *Colloque Jules Vallès*, Presses Universitaires de Lyon, 1975, p. 75-89.
3. Cf. M. Gluckman, *Essays on the Riktual of social relations*, New York, Humanities Press, 1962 et V. Valeri, article *Cerimoniale*, *Enciclopedia Einaudi*.
4. Cf. P. Bourdieu, *La Distinction critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, 1979.
5. Cf. R. Bellet, *L'Encre et le sang*, *Revue d'études vallésiennes*, n° 1, déc. 1984, p. 50-57.
6. Cf. J.V., *Œuvres I*, p. 225 ; G. Planche, « réfractaire illustre » distinguait la gloire, la renommée, la réputation, la notoriété. Il "immolait" ses contemporains avec une plume d'or.
7. Cf. *Appel au peuple de Vallès*, parodie de *La lune d'A. Gill*, n° 1, 14 juillet 1867 « ... De la solennité, il n'en faut plus ! Nous attaquerons tout ce qui est respectable ! Soyons exacts et blessants ! Nous jurons sur l'honneur que *Le Misanthrope* nous ennuie ! Un grain de sel sur la queue de tout ce qui est vénérable ! A bas les morts ! Fouchtra !!! » (J.V., *Œuvres I*, p. 1650).
8. Cf. P.-J. Proudhon, *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, (Garnier 1858), M. Rivière, 1930 ; P. Ansart, *Sociologie de Proudhon*, P.U.F., 1967.
9. Cf. *Les Morts* dans *Les Réfractaires* ; *La Gloire*, dans *Le Courrier français*, 15 juillet 1866.
10. Cf. R. Caillois, *Le jeu et les hommes*, Gallimard, 1958.
11. Cf. P. Pillu, *Ecriture et parole chez Vallès*, *Revue d'études vallésiennes*, n° 1, p. 42-49 et R. Bellet, *L'Encre et le sang*, art. cité.
12. Cf. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 355-66 ; H. Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, « Idées », Gallimard, 1975.
13. J. Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

Permanence et transformation de la métaphore religieuse chez Vallès

On a déjà montré que, dans la *Trilogie* surtout, l'écriture de Vallès procédait à une démétaphorisation des clichés, à une subversion des images convenues, à un "déplacement" des métaphores, souvent en les prenant « à la lettre » ; ajoutons que, concurremment, et c'est indissociable de la démétaphorisation, Vallès procède à une recharge métaphorique, nouvelle, à une métaphorisation forte et personnelle, qui défie les figures d'école et d'usage. Ces deux aspects contradictoires et corrélatifs aident à constituer le style de Vallès. Dans l'ordre des métaphores religieuses, et à proprement parler bibliques, Vallès opère, lentement, à travers la Commune (et en traversant la Commune), un travail de métamorphose : négation et destruction, d'une part ; restauration et rénovation, de l'autre. Cela d'autant plus que certaines de ces images viennent du fond de l'enfance, enracinées en elle par l'éducation religieuse, par une catéchisation enfantine (enfantine, mais nullement maternelle : c'est pourquoi *L'Enfant* n'en parle guère, focalisé sur la mère) ; là encore, d'une forme d'éducation culturelle, Vallès a retenu des images : il les a gardées, il les a cultivées en silence, comme prisonnières d'une pensée inconsciente et d'un langage, et il les a fait pivoter. Des images donc, et des mots ; des images portées par les mots, et des mots qui, irrésistiblement, *faisaient* images. Il y aurait à dire sur les images-mots, du festin messianique, du Balthazar (devenu cliché digestif à l'époque de Vallès et rechargé dès *Les Réfractaires*) ; sur la transmutation rustique et "mystique" vin-sang-eau ; sur la vieille hypostase biblique du vin et du sang, si revivifiée et laïcisée par Vallès ; sur le délayage poisseux et imbuvable, chez certains libérâtres comme Jules Simon, du sang du Christ et du sang des révolutions ; sur la proximité "historique" du Nouveau Testament et l'étrangeté anthropologique de l'Ancien. Il y aurait à dire sur la métaphorisation dans *L'Insurgé*, du calice, de l'ostensoir, du bénitier, de l'hostie... Je m'en tiendrai à une image fondamentale, à une métaphore trinitaire (en des sens divers, qu'on verra) : la Passion comme épreuve humaine et comme souffrance (c'est une *valeur* pour Vallès) ; le Calvaire, comme image d'un lieu et d'une

marche longue et pathétique (c'est encore une *valeur* : un homme qui *va*) ; la croix, comme instrument de supplice sacralisé et comme spectacle "édifiant". Vallès semble avoir fixé son imaginaire sur cette image, plus enracinée que d'autres dans l'enfance ; donc à la fois acceptée et refusée. Elle lui sert de métaphore fondamentale : à secouer et à cultiver. Elle circule dans son œuvre, ou plutôt sous sa plume, qu'elle soit journalistique ou romancière. Elle n'est pas un mythe : trop image pour cela, et trop personnelle ; elle est au cœur du langage de Vallès, circulant au fil de ce langage écrit, avant, pendant et après la Commune ; des *Réfractaires* (1865) à *L'Insurgé*, écrit bien après la Commune, en passant par *Le Cri du Peuple* poussé pendant la Commune. On trouve, au fil de la plume de Vallès, un "jeu" étrange et mobile entre la figure du Christ, la montée du Calvaire, l'image spécifique de la Croix, les traîtres et les compagnons de marche : le compagnonnage des larrons, l'ombre de ou des Judas, l'inévitable exclu Barrabas. Jeu où, parfois, s'estompent certains éléments ; jeu qui se ranime sous l'effet de l'Histoire, de son accès, la Commune : la Commune, saut historique et saut métaphorique ; la Commune foyer de métaphorisation d'une image fondamentale, pour laquelle Vallès garde sans doute une tendresse invincible, mais qu'il recharge et traite selon l'histoire. J'y vois une permanence et une métamorphose : une métaphore à géométrie variable ; à la fois constante et historique ; polyphonique et dégagée quand l'histoire se traîne, unitaire et dense quand l'histoire se fait Commune de Paris. Cette métaphorisation changeante et tenace rétracte l'aventure d'un mythe personnel profond, que Vallès tout à la fois récuse et exorcise, recule et accueille, rehausse et distancie, sacralise et désacralise par son langage. On va ainsi de l'image du Calvaire historique et mythique des enfances aux images *des* Calvaires modernes, diversifiés, misérables et silencieux, vers *le* Calvaire historique, moderne, et mythique (mythe moderne, présent, personnel et collectif, d'où sa force), la Commune de Paris. S'il y a idéologie dans ce trajet (et il y a idéologie, même chez Vallès), elle ne vient pas avant la métaphore ; elle est portée par la métaphore et par le langage ; translucide à la métaphore, non préalable à la métaphorisation. On va peut-être ainsi d'une métaphorisation carnavalesque (l'époque des *Réfractaires* et de *La Rue*) vers une métaphorisation dramatique, à coloration idéologique forte, aux abords de 1870 ; pour aboutir à une métamorphose véritable de la métaphore du Calvaire : par la Commune.

Une métaphorisation carnavalesque : un Calvaire cocasse et presque facétieux. Métamorphose bouffonne de l'image du Calvaire, grâce à une actualisation et une facétie de l'Histoire et dans l'Histoire. Il y a, pour Vallès, des Calvaires modernes, cachés, et "cocasses" (le mot est dans *Les Réfractaires*). Vallès procède à une transposition allègrement subversive, qui révèle à la fois une force et un allègement de l'image dans ce qui est – au sens baudelairien – la "modernité" ; plus : par la Modernité. Deux

exemples-clés, deux points d'optique, qui témoignent du besoin irrésistible de métaphoriser le Calvaire, d'"antonomasier" Jésus dans la Modernité, et aussi de faire éclater le Calvaire et sa dramatisation : l'un dans *Les Irréguliers de Paris* (chapitre des *Réfractaires*, 1865)¹, l'autre emprunté à *La Rue* de 1866².

Dans *Les Irréguliers de Paris*, les Irréguliers sont trois : le chiffre en dit long ; chiffre vallésien de toutes les Trinités : familiale, mystique, sociale ; chiffre des réductions fondamentales. L'image du Calvaire, comme certaines images héritées en Vallès, devient un peu flottante, un peu contradictoire : Vallès y introduit un "jeu", qui défie la lettre et l'image référentielles du mythe initial et initiateur. Les trois fameux Irréguliers sont des « rôdeurs mystérieux » ; ils « flânent », car on flâne sur cet étrange Calvaire vallésien ; rôderies cocasses cherchant fortune sur le Calvaire de la bohème littéraire. L'un des trois, Fontan-Crusoé, l'Unique en un sens (d'où Crusoé), est "Jésus", dit Vallès ; le Solitaire, pourtant rivé aux autres par la "légende" ; il est Jésus, « sans que les autres pourtant soient les mauvais larrons ». On voit comment Vallès relativise le Solitaire et loge la négation au cœur même de la métaphorisation en acte. Le second sommet de la Trinité est le Père Chaque (nom transformé de "Shack") : « Le Père Chaque ressemblerait à Barrabas ». Malgré la précaution conditionnelle de la métaphorisation, voici Barrabas ramené sur le Calvaire. Au demeurant, tous « honnêtes gens » : on pourrait leur confier à tous sa bourse ; tous « bons larrons » en somme. Un Calvaire d'où le mal et les "mauvais" sont chassés ; Barrabas, réinvesti en figure fondamentale, égal de Jésus, dans le processus de métaphorisation. Barrabas : le marginalisé de l'histoire et du mythe, le grâcié et le disgrâcié ; le relégué de la sublime Triade, rentre dans l'histoire et dans l'Histoire. Barrabas : avec son nom d'innommable ; les délices de Victor Hugo et de Vallès ! huit lettres, 3 a, 2 b, 2 r (et encore Vallès, dans ses manuscrits, l'écrit parfois avec 3 b) ! quelles sonorités ! quel chaos et quel choc de lettres ! un nom presque parodique du grec, une déclinaison barbare qui s'amorce (ô Tantagueton !). Bref, Barrabas : le Barrabas de l'Histoire, le faiseur d'histoires, l'Irrégulier du mythe. Inoubliable, inescamotable, pour Vallès ; et Vallès n'est pas près de l'oublier³. On retrouve Barrabas dans *Le Bachelier Géant*, le mythe vallésien avorté, : le Bachelier Géant, saltimbanque ex-bachelier, gêné par son a-normalité, sa marginalité dans le monde marginal des saltimbanques ordinaires, a son *Calvaire* lui aussi ; il a même ses Barrabas, deux estropiés de cirque qui le persécutent sans cesse : « Ces Barrabas mutilés gênaient singulièrement mon Calvaire »⁴. Calvaire un peu claudicant, un peu estropié à vrai dire, un peu grotesque : Calvaire de cirque. Même dans des articles littéraires, surgit l'ombre de Barrabas : Vallès, en 1866 loge Barbey d'Aureville sur un Calvaire qui fait la nique aux anges et au ciel : « Un homme ! ce Barbey (...) ; sur le Calvaire, il fait l'effet d'un épouvantail contre les anges ». Le catholique Barbey, très terrestre, très barbare, le voilà hissé aussi sur le Calvaire ; plus proche (même si le nom

n'apparaît pas) de Barrabas que de Jésus : épouvantail à chasser tous les anges lamartiniens du XIX^e siècle⁵.

Autre exemple de carnavalisation : le faux Calvaire, la "Passion" heureuse de l'enfance. Le Calvaire est là encore, mais métaphore vécue et heureuse : vécue par l'enfant ; le Je de Vallès raconte dans *La Rue* de 1866 cette métaphorisation bienheureuse, filée en histoire d'enfance (d'ailleurs exclue de *L'Enfant*). *La Rue* de 1866 (partie *Souvenirs*, chap. *Pâques*)⁶ superpose au Calvaire la fête de Pâques, sa joie enfantine, sa mythologie de la résurrection, de la joie et du printemps. Le printemps décor de la Passion. La métaphorisation, filée en récit d'enfance, désacralise la Passion du Christ, qui devient « *la passion* de Jésus » ; Vallès gomme la Crucifixion, la Croix ; il en oublie même Barrabas. Le Christ est mis au niveau de la rue chère à Vallès (ici rue de petite ville, rue du Puy). Calvaire fleuri. Non Calvaire des hauteurs, éminent, imposant ; non Calvaire du Ciel et du Père. Le Calvaire thématique est oublié au profit d'une aventure allègre, celle d'un enfant qui fait, toupie rustique en poche, l'école et l'église buissonnières :

« Je remercie Notre Seigneur d'être mort au commencement du printemps pour me permettre d'aller écouter les oiseaux (...) J'enviais le supplice de Jésus au lieu d'admirer son courage, et j'aurais été, avec ma toupie dans mes poches, à une mort pareille si elle avait dû me donner l'immortalité. »

Vallès renchérit, file une aventure sentimentale enfantine, impertinente ; il lui greffe (nouveau "jeu" d'approximation) l'histoire de Caïphe. Vallès aimait une petite fille de dix ans :

« Je me serais livré à Caïphe tout de suite, si j'eusse été sûr qu'elle épongerait, comme Véronique, ma frimousse sanglante, sur le chemin du gibet. »

On voit le glissement : du Calvaire à une fête de printemps, du mythe biblique à des amours enfantines, du Christ à l'enfant-Christ, du Calvaire au gibet...

Il y a donc une sorte d'inégalité dans le traitement que fait Vallès des éléments de la métaphore flottante du Calvaire : Vallès récuse le Calvaire comme élévation céleste, proche du Père et du Ciel, mais il est sensible à la marche humaine du Jardin des Oliviers, au Calvaire proprement dit ; la Croix elle-même n'inspire guère la métaphorisation : parce qu'elle est supplice, et supplice romain ; et si souvent devenue croix des résignations. Jésus l'emporte de loin : assez allègre, enfant et saltimbanque, qui appelle l'exclu de l'histoire, Barrabas. Une Passion sans souffrance, ou presque - sans croix ni clous de la croix (ce bruit de clous dans le bois qui, souvent, sous la plume de Vallès, surimpressionne les clous de la Crucifixion du Christ : les clous campagnards crucifiant les bêtes, chouettes ou chauve-souris, sur les portes de grange, les clous de la guillotine montée dans les mélodrames). Vallès allège la métaphore du Calvaire, la carnavalise heureusement, la désacralise pour mieux l'insérer dans une sorte de fête. On voit que ce n'est pas pour l'oublier, l'escamoter ou la dissoudre. Mais elle paraît la plus libérée de toute idéologie, et surtout de toute idéologie de la religion. On a eu jusqu'ici une démétaphorisation joyeuse, ironique,

distanciée et carnavalesque : ce qui ne signifie point détachement ; Vallès distancie toujours ce qui lui tient le plus au cœur, à la peau, à l'esprit, à la plume, à l'écriture. La métaphore du Calvaire lui tient à tout cela : pour cette raison précisément, il veut désacraliser le Calvaire, l'historiciser, le carnavalesquer (cette époque des années 1860-1865 est aussi celle où Vallès écrit le plus d'articles sur le Carnaval dégradé des villes et la nostalgie du Carnaval rustique). Cette distanciation farcesque ne sera pas abolie par la suite ; au contraire, ce flottement joyeux, ce "jeu", cet éclatement relatif de la métaphore, l'incursion foncièrement "barbare" et carnavalesque de Barrabas, vont aider Vallès à faire pivoter la métaphore, à la projeter dans l'Histoire et dans le présent.

Aux abords de 1870, disons de 1867-1868 au début de 1871, on peut déceler, dans l'écriture de Vallès, une recharge dramatique et idéologique de la métaphore du Calvaire ; la métaphorisation rétrécit son "jeu", sa polyvalence heureuse, au profit d'une idéologie et d'une réversibilité anti-religieuse. Certaines images du Nouveau Testament se retrouvent, se pressent, se bousculent, et, avant toutes, celle du Calvaire, associée souvent aux lourdes gutturales du Golgotha. L'image sert l'ordre dominant de la négation et se charge d'une valeur polémique : le sens pénètre et tend à dominer la métaphore. Cela correspond et répond à une situation de la lutte républicaine et sociale sous le Second Empire. Trois exemples successifs, trois moments à noter.

Dans un article du *Figaro* de 1868⁸, à propos de Musset (qu'il loue de ne pas écrire, comme Lamartine sur une chasuble, ni comme Hugo, sur une culotte de peau), Vallès sait gré à Musset d'avoir su, mieux que tout autre, les poètes "biblistes" notamment, montrer « le Ciel vide » et Jésus abandonné (par Dieu, par le Père). On retrouve ainsi, c'est rare chez Vallès, la thématique de tout le XIX^e siècle sur le Mont des Oliviers. Vallès choisit de citer le vers :

« Les clous du Golgotha le soutiennent à peine »

La résurgence du mot Golgotha et l'image des clous ne sont pas indifférentes : le mot parce qu'il roule ses gutturales dans un gouffre à l'envers ; l'image des clous parce qu'elle signifie toujours qu'on cloue du vivant sur du bois mort (profanation du bois) : la pire symbolique pour Vallès, d'autant qu'elle est donnée en spectacle. On a ici un moment d'idéologie de la religion assez forte : idéologie *de* la religion, non idéologie antireligieuse ou athée. C'est l'époque où Vallès s'en prend avec véhémence à la religiosité et au spiritualisme fadasses de Jules Favre ou de Jules Simon⁹, de tous les « Pet-de-brebis ». Favre trempe sa plume « dans un écritoire où l'on a fait mousser et battu ensemble le vin des sacristies et le sang des révolutions (...). Tant qu'à choisir un Dieu, pourquoi ne pas garder celui qu'on adorait quand on était enfant » ; et Vallès d'évoquer « les doux souvenirs » de musique sainte, d'odeur d'encens, bref de *sensations* d'église : Vallès est sévère pour les idéologies "religiosâtres" et indulgent pour les aspects sensibles de la religion catholique : église, bâtiment, atmosphère, obscurité, féminité diffuse...).

La Rue de 1870¹⁰ : Vallès évoque deux agonies, celle du croyant et celle du non croyant. Cas limite. L'article reste proche de celui qui évoquait Musset, très proche de Musset même et des termes déjà vus. Le croyant :

« mordait les pieds d'un petit Christ en bois, gras d'un long tripotage et mal lavé d'eau bénite (...). Son œil cherchait à travers la fenêtre de l'hôpital, dans le Ciel vide, le Dieu qui avait ordonné sa mort. »¹¹

Le trait est impitoyable contre le crucifix objet et instrument de résignation ; Vallès l'était alors contre certains objets fixant la foi : le crucifix de bois, le chapelet et ses grains (source de métaphores secondaires), le bréviaire, la soutane (Vallès n'oublie jamais celle de Bournisien dans *Madame Bovary*), la marche des prêtres le long des murs, le regard ou le sourire de certains prêtres (ô Stendhal), l'encens, parfum ambigu (suave et énervant), l'hostie (avec sa métaphore de couleur)... On trouvera, là encore, des sources de métaphores de détail, souvent défavorables. Au contraire, une force imaginaire recharge le Calvaire et la figure de Jésus-Christ : presque *contre* les fétichisations précédentes, qui sont souvent fétichisations d'objets, métonymies lamentables. Le Christ, lui, marche, ferme ; objet et sujet de foi populaire ; non le Jésus-Christ de ceux qui « portent Jésus pâlot » ; plutôt le Jésus auquel s'identifiait, dans *La Rue*, une foi enfantine. Vallès est toujours indulgent pour les valeurs d'immédiateté, et impitoyable pour les médiations-objets sacralisées.

Au même moment, contradictoirement, dans la même *Rue*¹², journal exténué dès sa naissance, faute de moyens, Vallès arraisonne le Calvaire à son histoire vécue et vivante, à son aventure du journalisme héroïque, à son présent de journaliste combattant dans une époque cruciale (on est à la veille du prébiscite, qui paraîtra éterniser l'Empire). Il intériorise le Calvaire au labeur même du journal, à la machine qui ahanne et souffle ; le Calvaire devient la métaphore forte d'un travail d'écriture prérévolutionnaire, ou simplement républicaine ; l'épreuve et le Calvaire de la presse pauvre, celle à qui le temps impose la devise « Silence aux Pauvres »¹³ :

« On s'est fait imprimeur soi-même (...) On a une machine poitrinaire (...). 700 numéros à l'heure. 50 minutes de coups de fouet avant qu'on se mette en train, des haltes comme Jésus se rendant au Calvaire. »

On est très loin d'un cliché. Voilà Jésus - le Journal-Christ, la nouvelle Ecriture - coïncé, essoufflé par une machine poitrinaire, par « la Rossinante ». Jésus c'est l'homme aussi, c'est Vallès et ses amis, c'est le peuple qui veut parler et n'en a pas les moyens matériels. Jésus-Don Quichotte. Vallès ne redoute jamais l'hétérogénéité des métaphores : au contraire, elles ne se détruisent pas ; elles relativisent leurs propres sacralisations verbales ; elles se carnavalescent. Elles sont à la fois sacralisations nouvelles, et distanciations, désacralisations. Il faut tout à la fois que la métaphore soit forte et qu'elle éclate. Ici, Jésus, la machine d'imprimerie, Rossinante, cela fait la force du vécu ; cela fait la subordination de l'idéolo-

gique au vécu et au métaphorique : loin de l'écraser, la métaphorisation absorbe et s'assimile l'idéologie.

Vient la guerre, la défaite. Vallès - on est au début de 1871 - Vallès a fondé un autre journal, *Le Cri du Peuple*, vivace celui-là, porté par une foi et par l'Histoire, vraiment prérévolutionnaire (et Rimbaud le lit). L'image du Calvaire s'y projette, s'y réfracte : plus grand que jamais. La métaphore tend au symbole. Le 28 février : entrée des Prussiens dans Paris ; oseront-ils, écrit Vallès, « harceler notre agonie avec le fer de leurs lances ? »¹⁴. Le 7 mars : la France est meurtrie, « occupée » ; cependant que Thiers et Bismarck traitent dans le dos de Paris (c'est le *sens* de l'Histoire, et l'idéologie de classe est claire). Des images affluent, parcourent les articles de Vallès, se chassant l'une l'autre, en une grande poursuite métaphorique : la France est alors un champ nu voué aux corbeaux ; ou une Femme violée et estropiée par le viol¹⁵ ; ou surtout, France crucifiée, clouée :

«... elle ne s'est trouvée jamais placée sur un si haut Calvaire, et jamais les clous n'ont été fournis par tant de Judas, ni enfoncés par tant de bourreaux. »¹⁶

Puis, la plume de Vallès dérive vers l'image d'un corps mutilé, dont seuls restent valides une tête et un bras, qui sont Paris. Rimbaud n'oubliera pas ces métaphores¹⁷. Ainsi, en mars 1871, dans des écrits du présent (qui devient Histoire), ressurgit l'image de la Crucifixion, qui attire à elle-même l'ombre rôdeuse de Judas. Les articles du *Cri du Peuple* se chargent de métaphores, et celle du Calvaire semble bien dominer les autres. En février 1871, dans un article apparemment idéologique, « Les Charlatans politiques »¹⁸, Vallès rappelle le passé 1830 de M. Thiers : Thiers, venu « sur l'âne blanc du libéralisme », trébuche contre une barricade et contre le peuple ; l'histoire s'est chargée en quelque sorte de ridiculiser ce faux messie : « Lapidé par Jacques Bonhomme, il a été floué par Barrabas, ce Messie ! ». L'image de Barrabas est une arme polémique.

Ce qu'on sent affleurer et parfois affluer dans le journal de 1871, la bousculade des métaphores idéologiques et combattantes, se confirme et s'épure dans le récit rétrospectif de *L'Insurgé*, avec la distance qui érige la Commune de Paris en personne, et sa défaite en nouvelle et moderne Crucifixion.

L'avant-Commune elle-même, dépeint dans *L'Insurgé*, ce peuple (*Le Cri du Peuple* et son présent esquissaient déjà quelques ombres) : les Judas prolifèrent si fort que Vallès en corrige la répétition dans le manuscrit : Jules Simon était d'abord appelé « Jules Iscariote ». Plus on avance dans la partie Commune de *L'Insurgé*, plus grande est la pression des Judas. Un Fédéré répond à Vallès après une exécution qu'il paraît condamner, car il a pâli : « Casser la tête d'un Judas, c'est sauver la tête de mille des siens »¹⁹ à l'inverse du cas précédent, la première version écrivait « un ennemi ». Inversement encore, dans le jugement : « C'est réservé aux Versaillais ces infamies »²⁰, la première version disait : « ces judasseries ». Il est vrai que

la métaphore de Judas reste un peu extérieure au Calvaire et se réduit souvent à son sens antonomastique ; mais sa relative fréquence, son afflux relatif à ce moment-là, lié à la métaphore centrale, de plus en plus focalisante, du Calvaire, est un signe dans l'écriture de Vallès (les variantes révèlent une lutte contre cet afflux métaphorique).

L'essentiel reste l'éminente dignité de la métaphore du Calvaire²¹ l'image de la croix, et même le rachat de l'image du crucifix, autour de laquelle tout se resserre. La Commune permet, sans doute, une métamorphose, une densification de la métaphore ; elle reçoit une recharge affective et littéraire parce que la Commune fut souffrance (le mot est fréquent chez Vallès, dès le *Cri du Peuple* et dans *L'Insurgé*), assumée par quelques-uns pour les autres ; parce que la Commune eut une valeur sacrificielle (ses ennemis le prouvèrent, en la faisant "diabolique")²² ; parce qu'elle fut *réellement* symbolique : Paris y fut la France (contre Bismarck ; contre les tractations Thiers-Bismarck – socialement enfin)²³. Tout cela durant trois pauvres mois : la durée aidant au symbolique.

La Commune eut son Calvaire ; elle fut un Calvaire. Elle avait ses Christs. Vallès en choisit deux, et les oppose. Deux figures, deux "souffrances" (le mot y est deux fois). Deux communards ou futurs communards, prêts à affronter leurs calvaires individuels. Deux figures, opposées, de Christs vivants ; et opposés à deux moments de *L'Insurgé*. Littérairement, deux admirables portraits : le premier ouvre le chapitre XIV (« Les Tribuns ») et situe son temps dans l'année 1870 ; c'est le portrait de Briosne. Le second, à distance (chapitre XXVIII, « La Commune »), situé en pleine Commune, donne une figure d'avril 1871 : c'est Vermorel. A eux seuls, ils diviseraient *L'Insurgé* en trois parts égales.

Briosne : objet de sacralisation christique, mais sacralisation partiellement parodique. Briosne est un Christ, mais qui louche ; Briosne porte chapeau, mais c'est chapeau de Barrabas ; il a parcouru plusieurs Calvaires : les Centrales, dont il lui reste, au front, de dures épines (on voit la transposition métaphorique), mais qu'il ne cesse de "casser". Cet homme, c'est une âme : « L'âme de la Révolution chevillée dans le corps ». Cet homme, c'est une voix. C'est surtout un regard, qui « crève les voûtes et les plafonds » (voûtes de cathédrales et plafonds de clubs) et « va chercher le Ciel ».

Briosne vit de sa passion, et il vit sa Passion : son "idée" (Vallès ne dit pas "théorie") est « fille de sa souffrance ». Briosne marie, dans une étrange et rare vérité, entrelacs de négations et d'affirmations, le vin (quelques gouttes), le sang (il crache ses bronches), l'eau (sa seule boisson, l'essence du monde). Donc un Christ fêlé, boiteux, "louche" ; un peu grotesque et carnavalesque ; peuple pour cela même. Il est Christ *et* Barrabas, en une seule âme et un seul corps. Métaphorisation absolue en un sens ; mais désacralisée. Pas de sacralisation métaphorique idolâtre, icônique. Cet homme était un Christ, non un saint : le Christ est, le saint est fabriqué par les hommes. Métaphore donc, et forte ; mais non béatifiante, non sanctifiante.

Le portrait de Briosne vaut en soi, et vaut en opposition textuelle – à grande distance de pages et de chapitres (c'est la rythmique de *L'Insurgé*) – celui de Vermorel. On est en pleine Commune. Vermorel est une nature de prêtre, qui monte à un Calvaire de Christ, avec une volonté, une opiniâtreté de saint : comme il aurait pu monter les marches de l'Eglise temporelle. Il veut un Calvaire élevé, qui touche au Ciel. « Il est entré dans la Révolution par les portes des sacristies ». Figure christique, par l'événement, par l'âme ; un jansémiste de Révolution. Il ne manque pas de grandeur, mais il sent les messes servies, le pli du séminaire, certaine odeur d'encens (celle qui sanctifie, non l'odeur immédiate). Terrible figure, face blanche, « couleur d'hostie » ; et rire blanc. Du blanc qui sent la mort et son culte : Vallès n'aime pas. Vermorel cherche la crucifixion par passion temporelle, « politique » presque : prêt à être « percé de flèches et crucifié par les clous sales de la calomnie ». Il aime ses flèches, sa croix, ses clous. Métaphorisation « temporelle », ambiguë, unilatéralement négative, fausement sanctifiante. Vermorel, du reste, a son bréviaire, son livre-objet : rouge. Il a ses saints, qu'il béatifie chaque jour : Marat et Robespierre. Il aurait dû, dit Vallès, vivre en 93. Trop homme du Ciel (ciel révolutionnaire) sur la Terre ; il croit la « terre trop petite » ; il a son spleen, pour cela... Faux Christ ; trop saint homme de la Révolution. La métaphore rebondit un peu plus loin, dévaluée dans un univers domestique : Vermorel et sa mégère. Contrepoint trivial. Vermorel, homme de plaies et de blessures (il aime la souffrance, même domestique) ; il a la « nostalgie du cilice » ; il a surtout « soif de vinaigre » : vinaigre offert, hélas ! « faute de la lance du Golgotha », « au bout d'un balai de ménagère ». La crucifixion tombe : parodique, dérisoire ; Vermorel cherchait la haute Crucifixion révolutionnaire, l'héroïque, et ne trouve que le vinaigre domestique²⁴.

Ce ne sont pas là, certes, les seuls portraits portés par une métaphorisation christique. On peut citer le portrait de Ranvier²⁵, aussitôt après celui de Vermorel. Un Christ pâle cette fois (non blanc) ; « une tête livide, qu'on croirait coupée » : bref une tête de décapité, à sang qui reflue ; beaucoup plus qu'une tête froide ; une tête des agonies en un sens. Il a choisi pour destinée le martyr « après une vie de douleurs et de tragique ». Vallès a ajouté à sa version de la *Nouvelle Revue* : « son air crucifié », qui est resté dans *L'Insurgé* définitif. Et encore : Ranvier a trouvé naturellement sa place « sur le Calvaire des blousiers, en ce pays de Belleville »²⁶. Pour la première fois, Vallès géographise dans la ville la montée du Calvaire moderne. Il y a une colline sacrée, la colline populaire de Belleville. Jamais Vallès n'avait concrétisé ainsi dans Paris la métaphore : comme si elle aspirait une géographie. Belleville : la métaphore rencontre un espace de la ville ; la métaphore se métonymise vigoureusement ; elle aspire l'idéologie. Seule la Commune pouvait faire ce miracle littéraire.

Car le processus de métaphorisation est inséparable, bien qu'il la précède chez un écrivain, de l'idéologisation. Il est clair que ces portraits

sous-tendent et sous-entendent une idéologie de la Révolution : plus particulièrement l'opposition entre la Révolution naturelle, non théorique, non idéologique elle-même, populaire (Briosne) et la Révolution volontariste, méthodique, "religieuse" (Vermorel). Ces Christs-là ne portent point un christianisme-idéologique neuf, ou une idéologie religiosâtre, comme celle qui proclamait, en 1848, le Christ « le premier des sans-culottes ». Vallès est opposé à ces transferts idéologiques. Il croit plus à une "réincarnation" populaire, moderne, grotesque, en partie manquée, carnavalesque, du Christ ; la Commune, parce que moderne, porte ces Christs réels et manqués : manqués par rapport au modèle, réels et vrais parce qu'historiques. Briosne est mâtiné de Barrabas, il n'est pas beau ; en rien icônique ou édifiant. Vermorel rate son coup et son Christ ; en un tout autre sens, beaucoup plus dévalué. Prodigueuse humanité et signification profonde de ces portraits. La métaphorisation est aussi signification.

Avec la Commune, son Calvaire, ses Christs louches, borgnes, manchots - ou trop entiers - la métaphore semble redescendre des hauteurs bibliques, s'humaniser, retrouver une sorte d'*humilité*. Le texte de *L'Insurgé*, en son dernier chapitre (XXXV), aboutit à un rachat métaphorique, mais humain, du crucifix lui-même : objet plus souvent dévalué par l'usage religieux. Lorsque, la Commune vaincue, Vallès va passer la frontière, il songe à la souffrance et aux *fureurs* des Communards, bref au sang, à tout le sang répandu par la Commune et contre la Commune ; il fixe à l'horizon le poteau de Satory²⁷ : il l'appelle « notre crucifix à nous »²⁸. C'est l'ultime métaphore de *L'Insurgé*, avec la métaphore finale de la « blouse inondée de sang » ; dans les deux cas, la métaphorisation se mue en symbolisme. Deux symboles qui se détachent sur le Ciel et portent peut-être réclamation au Ciel. Métaphorisation qui enserre aussi, sans s'y réduire, un sens politique.

On peut opposer, pour mieux la comprendre, cette forte métaphorisation du poteau et du lieu de Satory, à la nudité métaphorique (même par rapport à l'image du Calvaire) du paysage de Satory tel que Vallès le revoit en 1884, en plein été, quelque six mois avant sa mort. La plaine de Satory et le ciel vide ; l'indifférence du Ciel si terrible qu'elle ne permet plus aucune métaphorisation du Calvaire, sur cet espace : les deux ciels, le Ciel idéologique et le Ciel des images s'annihilant au profit d'une seule métaphorisation, d'ailleurs non dite, voire niée, comme éparse dans les papillons et les fleurs de la Nature : celle de trois couleurs. Un des plus beaux textes de Vallès : sans métaphores ni images littéraires construites ; un texte qui est sa propre image. Pourtant, il enserre un rapport idéologique entre le " nous " religiosâtre, interrogateur du Ciel et le silence du Ciel. Entre les deux, le silence vivant et le spectacle d'une vie éclatée : celle de la Nature, qui continue, par-delà l'Histoire et ses avatars ; qui reste, peut-être, pour Vallès, la dernière métaphore, celle qui se nie elle-même en ne renvoyant qu'à soi .

Vallès demande au " père Chose " où est la Grande Butte :

« Lorsque le père Chose, étendant le bras, me dit :

– « C'est là-bas !, mon cœur battit et je devins blanc comme un linge.

– Vous avez eu peut-être quelqu'un des vôtres, un frère... tué ici.

– Oui. »

Je restais silencieux, mon regard errant dans la plaine, voulant y découvrir une trace de drame, pensant que quelque chose allait sortir de terre qui ressusciterait le passé.

Rien, des papillons blancs zigzaguant sur les fleurs bleues. Pas même la pourpre d'un coquelicot, comme une miette de cocarde ou une perle de sang.

Et, faux impie, religiosâtre rouge, je montrais le poing à ce grand ciel bleu, contre lequel rien ne criait, dans cet espace bête, sur cette terre ingrate, en l'honneur de nos morts ! »²⁹.

Sur fond de métaphorisation permanente et tenace, plongeant sans doute dans l'enfance et dans l'éducation, la recharge métaphorique du Calvaire aux abords de la Commune, et plus encore peut-être après la Commune (et par elle), nous paraît correspondre à la prise de conscience de la Commune comme événement sacré et sacralisant : la Commune a eu, de fait, ses Christs, ses Calvaires, bref ses figures et ses espaces "golgothiens". Elle fut un Calvaire moderne. L'événement prit valeur sacrificielle : négative, à célébrer et à exorciser, pour tous les Versaillais ; positive pour les Communards, par la conscience et la proclamation d'une valeur épiphanique de l'événement (ce qui ne minimise pas le contenu politique universaliste). Comment Vallès n'eût-il pas, en écrivain, sacralisé par métaphores et métaphores clairement "déplacées", transférées, renversées, la Commune à la face de la bourgeoisie ? La Commune ne valait-elle pas une forte et simple sacralisation métaphorique ? Mais on retrouve aussi la fonction désacralisante des métaphores chez Vallès : par l'historicisation de la métaphore du Calvaire ; par la sacralisation parodique, un peu grotesque, d'un Christ comme Briosne ; par la sacralisation plus parodique, trop "ecclésiastique", d'un Vermorel ; par d'autres encore. D'où la place primordiale que retrouve si souvent Barrabas, non loin de Jésus : larron floué par l'Histoire et par le mythe, mais fortifié par le présent.

Vallès a condamné maintes fois le "biblisme" ; il craint la sacralisation symbolique qui fige l'image vivante en vision éternelle de mort. Cela ne l'empêche nullement d'arraisonner à la Commune et de purifier, dans la Commune, le Calvaire et ses métaphores adjacentes. Le livre écrit par le peuple de Paris dans la Commune est même une sorte de Bible : « La Bible du peuple a son signet et ses tranches rouges, comme un missel gothique »³⁰. La métaphorisation du Calvaire, ses formes, son histoire et son évolution témoignent moins d'une résurgence "religiosâtre" (c'en est une, puisqu'elle surgit de l'enfance) que d'une "volontaire" appropriation, d'une humanisation par le langage ; il y a simultanément une distanciation stylistique neuve, que révèle bien l'investissement du rire et du grotesque dans l'image éclatée et enrichie. L'image, comme arrachée à la tradition religieuse, "bibliste", intemporelle, "infantile", est projetée en éclats, de rire et de sens, dans une histoire profondément historique et

symbolique, temporelle et intemporelle (car l'avenir est imprévisible) : celle de la Commune de Paris. Vallès, sans doute, rend un hommage humaniste et "stylistique" au symbolisme chrétien du Calvaire, de Jésus et de la Croix, à la force symbolique générale du christianisme ; mais sa désacralisation-resacralisation de la métaphore ne relève pas d'une religion du style, qui supplanterait l'autre ; ni d'une resacralisation nouvelle de la vie ; ni même - belle leçon - d'une resacralisation de l'histoire, événement ou hommes : Vallès repousse les risques de déplacements (méta-phores) religio-sâtres³¹. La métaphore du Calvaire éclate de conscience idéologique et de maîtrise littéraire : les deux sont inséparables.

Roger BELLET
Université de Lyon-II

1061.

1. Jules Vallès, *Œuvres*, Ed. Pléiade, t. I, p. 156 et suiv.
2. *Ibid.*, pp. 688-690.
4. *Ibid.*, p. 294.
5. *Ibid.*, p. 901. Du reste, Barbey n'est pas de la "galère" qui "porte Jésus pâlot".
6. *Ibid.*, p. 688.
7. *Ibid.*, p. 690.
8. *Figaro*, 7 juin 1868 ; le vers cité plus bas est de Rolla, cf. *J.V.*, *Œuvres*, Ed. Pléiade, t. II, p. 1044.
9. *Figaro*, 8 mai 1868 ; cf. Pléiade, t. II, p. 1044.
10. 11 avril 1870.
11. C'est nous qui soulignons.
12. *La Rue*, 9-10 avril, art. "Notre plébiscite".
13. Formule de Lamennais déjà évoquée par Vallès dans *L'Argent*, en 1857.
14. *Cri du Peuple*, 28 février 1871.
15. *Cri du Peuple*, ; février 1871. Nous laissons ici les images romaines.
16. *Cri du Peuple*, 7 mars 1871.
17. Cf. *Les mains de Jeanne-Marie* et *Orgie Parisienne*.
18. *Cri du Peuple*, 24 février 1871.
19. *L'Insurgé*, XXXI.
20. *L'Insurgé*, chap. XXXIV.
21. Force encore de la métaphore, en 1884 (c'est peut-être contemporain de *L'Insurgé*) : Vallès évoque (*Cri du Peuple*, 12 décembre 1884) les deux fusillés de la Commune, Mgr Darboy et le curé Deguery : suppliciés « non au sommet d'un Golgotha mais dans un chemin de ronde sinistre ». Ils n'ont pas eu droit au véritable Calvaire !
22. Commune sacrificielle : elle fut un sacrifice historique pour les Communards survivants et pour la classe ouvrière française (la part mythique n'y change rien). Comment ne l'aurait-elle pas été, au sens épique, puisque cette valeur sacrificielle paraît négativement, prouvée, côté versaillais, par la nature de la répression.
23. Ce symbolisme ne fut pas une illusion parisienne ; le regard du monde aida aussi à le créer, en 1871 même.
24. On trouve, dans une variante de *L'Insurgé*, chapitre I, un portrait physique de Vallès par lui-même, assez curieux, à rapprocher d'ici : « J'avais l'air d'un Barrabas au vinaigre, je ressemble maintenant à un Christ aux olives. »
25. *L'Insurgé*, XXVIII.
26. *Ibid.*, variante.
27. Là surtout avaient fonctionné les mitrailleuses, multipliant les exécutions.
28. On peut rapprocher (et lui opposer) de cette fin de *L'Insurgé* le rachat métaphorique du crucifix, dans la révolte paysanne des *Blouses* (V-1880) : on cloue une gerbe contre le bâton d'une faux « et l'on eût dit, avec cette traverse de paille, un crucifix » ; on fera la différence.
29. *Cri du Peuple*, 18 août 1884.
30. *L'Insurgé*, chapitre XXXIII.
31. Ainsi, les fêtes républicaines sur les lieux de Calvaire (surtout communal) ne doivent pas devenir célébrations extatiques et passésistes : « Les réjouissances près des cimetières de révoltés peuvent ressembler aux fêtes catholiques sur le chemin du Calvaire, à l'extase des croyants, à la résignation heureuse des missionnaires souriant devant la croix où ont été suppliciés leurs frères en Jésus-Christ » (art. « Les processions républicaines », *La Marseillaise*, 17 juillet 1878).

Le journaliste et le ministre de l'instruction publique dans *L'Insurgé*

La première page de *L'Enfant* a beau dresser d'abord, la main levée, la figure sévère d'une mère fesseuse, pour Jules Vallès écrivain, au commencement, sans conteste, était le Père – parce qu'il représentait ce lieu déterminant et maudit mille fois d'où toute parole, toute écriture et tout projet littéraire enfin tiraient leur cohérence, leur autorité et la moindre part de leur légitimité – parce que ce Père était professeur, parce que d'un masque professionnel, il avait fait une seconde nature, du moins si l'en en croit Vallès.

Il y a donc de fait, au centre de la représentation satirique et blagueuse que son œuvre entend donner de la réalité de son époque, cette Ecole, institution incontournable, qu'il attaque par le biais des Lycées et Collèges, l'entremise d'une imagerie déjà constituée qu'il se plaît à retourner ironiquement, et par l'intermédiaire d'une série de portraits de pions et de professeurs, au premier rang desquels figure celui du Père.

Sur la question, existe déjà un article de la *Revue des sciences humaines*¹. Avec beaucoup de rigueur, R. Bellet y démontre comment, grâce à l'histoire, Vallès a su se libérer des images obsédantes de son passé et en tirer une idéologie consciente, dont la portée critique est de première importance dans son acheminement vers le socialisme. Après avoir passé la revue des thèmes essentiels qui constituent cette idéologie, le spécialiste de Vallès suit l'évolution de la pensée de l'écrivain : il en vient alors à souligner le rôle particulier de la Commune dans ce processus. Ainsi, cet épisode, auquel Vallès participa avec un enthousiasme enfin libéré – mais aussi, quelque temps comme membre de la Commission de l'Enseignement – donne inévitablement à sa thématique une cohérence nouvelle. C'est en effet grâce à la Commune que la *Trilogie de J. Vingtras* devient possible. Pourtant, l'idéologie de Vallès sur l'Ecole ne sort pas transformée de cet épisode fondateur : après la Commune, Vallès conserve à peu près les mêmes conceptions que précédemment.

Cela peut surprendre. Plus précisément, cela m'a paru susciter quelques interrogations.

Je me suis donc proposé d'étudier cette question d'un peu plus près, en mettant le dernier roman de la *Trilogie* au centre de mes investigations.

C'est, en effet, un roman de la Commune dans sa plus grande partie, mais c'est aussi un roman écrit et publié dans les années 1880, au moment où J. Ferry au pouvoir, instaure une Ecole primaire, gratuite, obligatoire et laïque, dix ans après les proclamations fondatrices de cette Commune. Quelle qu'elle soit, me semble-t-il, une situation historique ne peut manquer de peser de manière ou d'autre sur la représentation artistique d'un moment historique qui l'a précédée.

De plus, *L'Insurgé* me paraît tout spécialement s'offrir à l'interrogation qui est la mienne par le biais du chapitre XXVII. Car, rigoureusement composé de deux parties symétriques, ce chapitre représente, par la double confrontation du Héros et Narrateur à Grêlier d'abord, à Rouiller ensuite, la question du pouvoir d'expression face à deux déterminations constitutives : la Censure et l'Enseignement.

Je n'accorderai, pourtant, ici que très peu de place au personnage de Grêlier - à la question du pouvoir d'expression. Je préfère limiter mes analyses à d'autre institution déterminante, telle que sa problématique est posée à travers le portrait du grand Rouiller et sa confrontation avec le journaliste.

J'essayerai donc d'évaluer la portée idéologique qu'implique une telle figuration. Mais je tenterai également de trouver des explications - des hypothèses explicatives au besoin - aux positions assumées par Vallès, en ouvrant le roman sur les deux situations historiques - celle qu'il écrit et qui en est donc l'origine, comme celle, invisible mais non moins puissante, du moment de sa composition et publication.

Commençons par situer la place du chapitre XXVII dans le montage des épisodes qui constituent l'itinéraire de J. Vingtras devenant l'Insurgé. Si, en effet, le dernier roman de la *Trilogie* se présente à partir du chapitre XII comme une chronique des événements de la fin de 1870 et du premier semestre 1871, il est avant tout structuré comme l'itinéraire de son Héros et Narrateur, un itinéraire discontinu et éclaté qui projette sur une ligne d'ombre la vive lumière dramatique de quelques épisodes vigoureusement brossés.

A titre de preuve, je rappellerai seulement l'incipit de ce roman, une réflexion du Héros et Narrateur : « C'est peut-être vrai que je suis lâche »² (p. 53). Tout le travail du récit et de l'écriture romanesques va faire disparaître la formule dubitative et changer l'attribut. On retrouve, en effet, dans le dernier chapitre, une formule bâtie sur le même modèle, le pendant et la réponse à cet incipit : « Je suis en paix avec moi-même. » (p. 299). Cette affirmation sereine est d'ailleurs modulée par une formule

voisine, un paragraphe plus bas : « Mon nom restera affiché dans l'atelier des guerres sociales comme celui d'un ouvrier qui ne fut pas fainéant. » (p. 299).

Auparavant, sans jamais sauter un chapitre, signes et pierres d'attente, surgissent de loin en loin des réponses partielles et des reformulations transitives de la question posée initialement sous forme de phrase prédicative : ainsi, le « je suis lâche » devient d'abord, une ligne plus bas, « je suis pion » (p. 57), avant d'être remodelé de diverses manières, au gré de cet itinéraire qui le conduit à la formule conclusive.

Chap. II : « Je ne suis plus le même homme » (p. 65).

Chap. III : « Je suis fonctionnaire » (p. 74).

Chap. IV : « On m'a offert d'être le singe » (p. 77).

Chap. V : « Je suis maître de moi » (p. 83).

Chap. VI : « Cette fois, il me semble bien que je suis arrivé » (p. 90).

Etc.

Pour l'effet obligé de variation, on rencontre également, glissées entre les formules précédentes, des expressions voisines.

Chap. II : « Me voilà nourrice ou peu s'en faut » (p. 67).

Chap. III : « Je ne rêve pas le titre de grand homme » (p. 72).

Chap. XI : « Moi le déclassé » (p. 124).

Etc.

Dans le même mouvement d'unification de ces « Notes et Croquis 1870-1871 » sur une trajectoire individuelle, viennent s'inscrire d'autres formules du même modèle, mais cette fois, elles sont adressées au Héros par d'autres personnages :

Chap. I : Le Père Machar : « Vous êtes un écrivain, Monsieur » (p. 62).

Chap. VI : Villemessant : « Oui, vous êtes bête comme un cochon ! Ah ! mes enfants, quel machin que ce Vingtras ! » (p. 89).

Etc.

De ce qui me paraît être un élément structurant fondamental de *L'Insurgé*, tirons quelques remarques :

1 - Cette problématique de l'Être n'intervient pas selon un déroulement continu : certains chapitres comme le premier ou le septième, multiplient les formules à prédicat, d'autres n'en comportent qu'une seule. Il y a donc des passages de bilan.

2 - Ainsi, ce trajet du « je suis lâche » initial au « je suis en paix avec moi-même » du dernier chapitre n'est pas un mouvement de redressement continu fait d'une seule volée. Il est constitué d'avancées et de reculs, de conquêtes et de remises en question des positions conquises par le Héros - cela précisément dans les chapitres où abondent les formules à prédicat.

3 - Si de telles expressions se rencontrent à la fois comme auto-évaluation de J. Vingtras et comme caractérisations à lui adressées par divers personnages, le « je suis lâche » s'opposant au « vous êtes écrivain,

Monsieur », c'est une indication sur le moteur essentiel de cette trajectoire du Héros : le questionnement sur l'identité, l'affirmation de soi progressent par la confrontation de J. Vingtras avec d'autres personnages, entre ce personnage fictif et les représentations romanesques de quelques personnages historiques.

4 - Comme biographie centrée sur l'itinéraire d'un héros, même quand il s'agit d'aborder l'épisode de la Commune, ce roman ne devient jamais chronique large d'un moment historique, à la manière d'un Lissagaray, par exemple. Tout au contraire, marqué par l'origine journalistique d'un bon nombre de passages, *L'Insurgé* garde l'allure d'un montage d'instantanés divers. D'autre part, la confrontation perpétuelle du Héros aux autres personnages ne produit jamais une discussion en forme sur des questions de politique, d'économie, de stratégie, etc. Même si l'on a pu, à juste titre, relever dans *L'Insurgé* un « savoir de la révolte »³, même si, ici ou là, surtout à propos de l'exécution des otages ou des incendies stratégiques, Vallès affirme nettement les positions de J. Vingtras qui souvent sont les siennes, en particulier quand il s'agit de la liberté d'expression, il y a cependant un effacement très net des discours historiquement tenus.

Ainsi, l'évaluation du point de vue idéologique qui traverse ce roman se fera principalement par l'analyse de la figuration qu'il met en place. Comment, à partir de ces remarques, situer le chapitre XXVII ?

Diégétiquement, se lit d'emblée un premier redressement du Héros de la position de pion à celle d'écrivain et de journaliste, des chapitres I à VIII environ. Mais cette première conquête est alors mise en question par l'entrée de J. Vingtras dans l'arène des luttes sociales et par sa rencontre avec divers militants ouvriers : à partir de là, la position du Héros n'est jamais définitivement assurée, son itinéraire présentant de nombreux à-coups au gré des événements et selon les rencontres qu'il est amené à faire. Le chapitre XXVI, en effet, présente un double mouvement bien particulier. C'est en effet un chapitre où un article de Jules Vallès dans le *Cri du Peuple* est cité comme tel, quoique rapporté au Héros fictif, J. Vingtras. La citation est suivie d'une scène et d'un discours autoréflexif du narrateur.

La scène continue le mouvement lyrique de l'article de journal : aux injonctions du journaliste : « Embrasse-moi, camarade, qui as comme moi les cheveux gris ! Et toi, marmot, viens que je t'embrasse aussi » (p. 234) répond un bain de foule, un corps à corps du journaliste avec le peuple des fédérés. Pudiquement rapportées sous forme d'un quiproquo amusant, ce sont des manifestations d'une agressivité bon enfant dont J. Vingtras est victime de la part de la foule ; il sait les montrer comme les mouvements de sympathie qu'elles sont en réalité, quand il évoque les « bourrades sournoises qui (lui) cassent les côtes mais (lui) rapiècent le cœur » (p. 234).

En ce point du chapitre, le journaliste est intégré à la foule, au peuple communard. Il a une sensation d'ivresse triomphante.

Mais la réflexion qui suit la scène produit un effet de retombée puisque, commencée par une exclamation à l'irréel du présent, « Il faudrait que la mort vînt me prendre » (p. 234), elle se poursuit par un dialogue fictif avec soi-même - et ce dialogue devient une mise en demeure suivie d'une tentative d'autojustification.

« Qu'apportes-tu du fond de ta jeunesse affreuse ? »

« J'ai à répondre en montrant mes poignets cerclés de bleu, et ma langue tuméfiée par les coups de ciseaux de la censure impériale. » (P. 235).

Plus loin : « ... Allez donc peser les théories sociales quand il tombe de ces grêlons de fer dans le plateau de la balance. » (P. 235).

Dans ce chapitre XXVI, on est passé d'une adéquation initiale avec la foule à la mise en question de soi-même. Cela se fait à propos de l'article de journal. La question de l'écriture journalistique - et, à travers elle, la question plus large de l'expression - est ainsi posée : car l'article est descriptif et lyrique, alors que l'interrogatoire porte sur une théorie sociale, plan, stratégie, principe à proposer aux communards.

Dans le chapitre XXVII, à cause du deuxième paragraphe, on s'attend d'abord à un redressement du Héros que l'un des chefs envoie en mission. Mais la double confrontation à Grêlier d'abord, ensuite à Rouiller va arrêter momentanément là ce redressement.

Face à Grêlier d'abord, J. Vingtras ne garde pas la maîtrise des événements. A propos de la liberté d'expression que vient demander Richebourg pour *Le Figaro* de Villemessant, et que J. Vingtras accorderait aisément, Grêlier donne sa pleine mesure en trois parties de discours. Face à lui, le Narrateur n'a aucune possibilité de défendre sa position : il subit l'ordre de se taire : « Toi, Vingtras, motus là-dessus » (p. 239).

Par rapport à Rouiller, l'infériorité de Vingtras est mise en place différemment : ce n'est pas ici l'autorité armée, la force de la censure qui lui ferment la bouche. C'est progressivement que s'instaure la haute stature de Rouiller qui va peu à peu prendre la parole et la garder en fin de chapitre. Rouiller aura le dernier mot, qu'on nous cite ici longuement.

Mais le personnage dit son mot dès le premier paragraphe de son portrait pour préciser à sa façon une phrase du Narrateur.

La véritable confrontation intervient plus loin. Rouiller interpelle plusieurs fois J. Vingtras, d'abord sur la question de l'autonomie ; il réplique ensuite du tac-au-tac avec une bonhomie joyeuse à propos du rhum, il contre-attaque à l'occasion et sait montrer qu'il est vainqueur.

« Je m'en bats l'œil ! ça n'en aura pas moins été un gniaf qui sera entré ici le premier, comme un sorbonniot et que toute la valetaille de bureau ou d'office aura salué. » (P. 241).

A la dernière attaque de J. Vingtras : « Dites-moi donc, Rouiller, qui vous a donné votre délégation ? » (p. 241), il fait face par un refus de répondre. « Vous croyez donc que je reçois des ordres ? » (p. 241). Il va désormais et presque jusqu'à la fin conserver la parole.

Il invite d'abord le Héros à se joindre au repas pris dans le cabinet du ministre, il donne ensuite un des sens possibles de l'épisode communard quand il déclare : « Il s'agit seulement d'avoir le temps de montrer ce qu'on voulait, si on ne peut pas faire ce qu'on veut. » (P. 241). Il présente enfin tout un plan d'éducation.

Il convient ici encore de serrer le commentaire et de suivre de près les détails du récit. J. Vingtras retrouve en effet une position de supériorité car Rouiller admet que son papier est poissé de fautes d'orthographe. La suite est momentanément ambiguë : si le Narrateur reconnaît en effet la haute valeur de ce projet de Rouiller, la période en forme par laquelle il le fait savoir escamote en fait tout le contenu. Une partie pourtant surgit finalement : Rouiller reprend la parole et, dans le chapitre, il a le dernier mot.

On voit donc que le doute qui a pris J. Vingtras sur la valeur de ce qu'il apporte, au cours du chapitre XXVI, n'est pas surmonté ici-même – au contraire, face à Grêlier ou à Rouiller, le Héros et Narrateur ne prend jamais l'avantage : il est toujours réduit au rôle de journaliste, de simple témoin. Il ne devient toujours pas un membre actif de la Révolution.

Ce n'est en effet que dans le chapitre suivant que Vingtras est enfin intégré dans le mouvement. La justification est alors exprimée dans une formule à prédicat : « Je suis un des trois élus de Grenelle. » (P. 245).

Je crois pouvoir ici faire nettement apparaître le sens que Vallès donne à la confrontation de Vingtras à Rouiller, à condition de mettre le roman en rapport avec la réalité historique qu'il représente.

Le nom du personnage historique qui a servi de modèle pour le grand Rouiller, Rouillier, figure, en effet, en compagnie de Vallès lui-même, dans le *Cri du Peuple* du 27 mars : avec d'autres, tous deux étaient candidats du *Comité des 20 arrondissements*. Mais, dans la liste des élus, publiée le 29 mars dans le même journal, le nom de Vallès est toujours là, celui de Rouillier a disparu.

Aucune allusion à cela dans le roman. Pas le moindre mot où Vallès aurait pu explicitement chercher une revanche pour son héros. Le portrait et la scène de confrontation lui suffisent : sur la question du pouvoir d'expression, Vallès ne veut rien affirmer par l'intermédiaire de J. Vingtras. Rouiller seul intervient. Ce sont ses attitudes et ses propos qu'il convient de prendre en compte.

Mais, justement, sur cette question de l'École, la représentation romanesque ainsi élaborée par Vallès a de quoi surprendre – aussi bien pour les personnages que pour les principes et pour les essais de réalisations.

Tous les historiens favorables au mouvement communard remarquent que l'œuvre importante de la Commune en matière scolaire fut le résultat de diverses actions de grande énergie : celle de la Commission de l'Enseignement, dont Vallès fit partie, celle d'Edouard Vaillant, le délégué à l'Instruction Publique, celles, plus éparées mais non moins efficaces, des

individualités sur le terrain, Mottu, maire laïque du X^e arrondissement, Le Français, Da Costa, d'autres encore, celle enfin des deux associations *Les amis de l'enseignement* ou *l'Education nouvelle*, dont les plans parurent au *Journal Officiel*.

Pour les acteurs, le roman réduit donc le large éventail historique à une seule figure : à la place des multiples personnages, à la place des Vallès, Vaillant, Mottu, Le Français, Da Costa, etc., il y a seulement Rouiller – “ le grand Rouiller ”, qui fut d'ailleurs, en la matière, un personnage de second plan. Et le choix paraît délibéré sans doute, puisque le nom de Vaillant lui-même apparaît dans le chapitre. Mais c'est Grêlier, au lieu de Rouiller, qui l'attend et qu'il doit remplacer, c'est au ministère de l'Intérieur qu'il doit se rendre et non à l'Instruction Publique.

Le choix d'un Rouiller est donc hautement significatif. Il marque peut-être la volonté de Vallès d'accorder une place méritée à un personnage qu'on oublierait facilement. Mais comme il n'y a personne d'autre ensuite qui intervienne sur la même question, il y a réduction à une seule figure, certes haute en couleur, mais pourtant secondaire. C'est par un petit côté que Vallès évoque le problème.

Passons ensuite à la question des doctrines et réalisations des communards en matière d'Instruction Publique. A la suite de Marx⁴, de Lissagaray⁵ à M. Eliard⁶ très récemment, en passant par G. Duveau⁷ ou J. Bruhat⁸, tous les historiens de conviction ouvrière marquent nettement l'importance des décisions prises à ce moment-là : tous en effet rendent hommage à la radicale volonté des révolutionnaires de 1871 de libérer l'Ecole de la tutelle de l'Eglise. Et cette volonté primordiale de laïcisation, affirmée hautement et poursuivie sur le terrain autant que faire se pouvait, allait déjà de pair avec les idées de gratuité et d'obligation : il fallait faire de l'Ecole un organe public d'instruction, ouvert et accessible à tous, avant tout laïque. A la place du dogme obscurantiste que la loi Falloux maintenait alors dans l'Instruction Publique, l'idée de Rationalité et la méthode scientifique devaient devenir les bases de l'enseignement. Enfin, on voulait s'orienter vers la recherche d'une instruction intégrale, visant l'épanouissement complet des facultés de l'Individu. Tout cela, bien sûr, en opposition pleine et entière avec les conceptions étriquées d'un Thiers, réduisant l'Instruction à l'apprentissage de la lecture, de l'écriture et du calcul, et jugeant le reste superflu.

Certes, le temps qui fut historiquement imparti à la Commune ne permit pas à ce généreux plan d'ensemble d'aboutir mais il revient à ce mouvement, par une rapide conquête de positions en ce domaine, d'avoir inscrit cette exigence dans la conscience populaire. Dix ans plus tard, quand, face aux cléricaux et monarchistes, la Bourgeoisie républicaine voudra rallier à elle la petite bourgeoisie et une partie de la classe ouvrière, elle devra tenir compte de telles exigences qui la menèrent sans doute plus loin qu'elle ne voulait.

Cette vision des choses que je viens de rappeler sommairement est loin d'apparaître de cette manière dans le cours du chapitre XXVII. Certes, on note au passage le plan d'éducation proposé par Rouiller à J. Vingtras « renverse par sa sagesse les catéchismes des Académies et des grands Conseils » (p. 242). C'est la seule note, et *c'est très peu*, qui correspond ici à ce décret de séparation de l'Eglise et de l'Etat.

Pour le reste, que j'ai rapidement résumé, il n'en est pas question. Comme je l'ai fait remarquer plus haut, le lecteur reste dans une ignorance presque totale de ce plan jugé magistral par le narrateur – à l'exception de sa forme extérieure (il est poissé de fautes d'orthographe), et d'un de ses paragraphes, celui qui réclame que « tous les enfants aient leur chopine dès 15 ans » (p. 242). Cela paraît un peu limité, presque dérisoire, en tout cas maladroit de populisme. Il y aurait donc sur cette question de l'Instruction Publique, une cécité de Vallès romancier...

S'arrêter là, serait aller un peu vite en besogne : s'il y a cécité du romancier, quelle peut en être l'explication ?

De prime abord, pour continuer de confronter le roman au moment historique dont il retrace les événements à sa façon, il faut encore préciser que la question de l'Instruction Publique, telle que la pose la Commune, concerne avant tout et presque uniquement le degré primaire. Dans son livre sur *La Pensée ouvrière sur l'éducation*⁷, G. Duveau fait remarquer qu'à cette époque très peu de militants ouvriers se préoccupaient de l'enseignement secondaire : effectivement, la question essentielle est alors celle du Primaire, celle de la scolarisation générale, de la conquête de l'Instruction primordiale par les enfants du peuple.

On connaît assez la fixation de Vallès sur les Lycées et Collèges pour comprendre que son portrait de Rouiller à la place de celui de Vaillant et des autres communards, la mention d'un plan d'éducation au contenu escamoté – sauf sur la question de « la chopine » – à la place de l'œuvre globale de la commune, tout cela trouve son origine dans le hiatus existant entre l'état historique d'une question pour le mouvement ouvrier qu'il rejoint et la réflexion personnelle d'un intellectuel qui situe ailleurs, à cause même de sa situation, un problème qui lui tient à cœur. Ainsi, au lieu de dire cécité de Vallès romancier, peut-être est-il plus juste de parler de décalage, d'isolement de Vallès par rapport au mouvement ouvrier qu'il tente de rejoindre.

Et ce décalage produit une solitude de Vallès, car la question de la réforme des Lycées et Collèges, c'est d'abord la Bourgeoisie qui va la poser, parce que ce degré d'enseignement est celui qu'elle s'est réservé à la fin de la Révolution, celui qu'elle se réserve encore pour quelque temps.

Décalage de Vallès, solitude de Vallès – je note quand même qu'une telle situation ne produit pas de sa part une tentative de théorisation du problème, un essai pour pousser plus avant l'état d'une question. Mais Vallès romancier comme Vallès journaliste n'est pas théoricien et il en a

conscience et l'avoue : il admire tant pour cela les militants ouvriers qui possèdent les rudiments des sciences sociales ! J'aurai à revenir là-dessus.

Pour préciser encore les raisons des positions de Vallès inscrites dans la représentation romanesque de *L'Insurgé*, il y a lieu également de prendre en compte la situation historique au moment de la composition du roman et de sa publication en feuilleton.

C'est très précisément le moment même du retour en France des exilés de la Commune que les Républicains bourgeois, sans doute à la recherche d'une masse de manœuvre contre les monarchistes de Mac-Mahon, viennent d'amnistier. C'est en même temps, par à-coups tâtonnants à cause de la résistance de la droite et de l'Eglise, sans doute aussi en raison même des hésitations de la Bourgeoisie, la mise en place de l'Ecole primaire obligatoire, gratuite et laïque.

D'abord, ministre de l'Instruction Publique, président du Conseil ensuite, Jules Ferry fait adopter en 1880-81-82 la série de lois que couronnera en 1886 la grande loi organique promulguée par le ministre Goblet.

Reprenant, dix ans après, les grands principes scolaires que la Commune avait inscrits dans la conscience de la classe ouvrière, la Bourgeoisie républicaine ne cherche-t-elle pas des alliés de fait parmi les exilés dont elle permet alors le retour au pays ? Or, au lieu d'appuyer stratégiquement cette réforme pour amener une avancée plus grande encore, au mieux des intérêts du Prolétariat, Vallès paraît se dérober, refuser de dire son mot sur la question du Primaire.

L'Insurgé n'est-il pas, en effet, dans son chapitre XXVII, une manière de réponse, une fin de non recevoir, indirecte sans doute mais nettement tranchée ?

Les républicains bourgeois au pouvoir dans les années 1880 figurent, en effet, dans le roman : Ferry lui-même et Jules Simon, ministre de l'Instruction publique pendant la Commune. Or, où apparaissent-ils ? Dans le chapitre XIII, le chapitre XIV, le chapitre XX. Aucunement dans le chapitre XXVII. Tout au rebours, Vallès insiste ici sur l'absence de J. Simon, parti alors à Versailles. Dans le chapitre XXVII, le ministre en titre J. Simon, n'a laissé qu'un trou : « Le fauteuil était vide, je m'y suis assis - et j'y suis encore ! » (p. 241) explique Rouiller, paraphrasant Mac-Mahon.

A une telle figuration, on peut avancer, comme hypothèse d'explication, la volonté de Vallès de clarifier la situation, de se démarquer bien nettement des républicains bourgeois dont il combattrait ensuite la politique coloniale dans le *Cri du Peuple* retrouvé de 1883. De ce point de vue, *L'Insurgé* peut donc apparaître comme un rappel à l'ordre, une mise en garde ; il indique une limite à ne pas franchir : d'un côté figurent, minorité et majorité réunies dans le souvenir du moment glorieux, les défenseurs du peuple ; les autres ne sont que politiciens bourgeois.

Sans doute, les portraits de Ferry et de Simon faits plus haut dans le roman, au chapitre XIII en particulier, ont-ils la fonction de manifester

cette délimitation, de remettre en mémoire cette coupure ancienne désormais indépassable. Et, pour le premier des deux personnages, un seul mot a suffi quand il s'est agi d'en broser le portrait : « Le bourgeois apparaît... » (p. 138). Quant à Jules Simon, riche d'une demi-douzaine d'appositions disposées en protase de période, la description qui est donnée de lui fait seulement du personnage un Tartuffe grotesque. Mais la scène de confrontation avec Jacques Vingtras est là pour marquer les distances : alors que le député de Paris s'avance pour serrer la main du héros et narrateur, voulant ainsi montrer qu'il a oublié la candidature portée contre lui, J. Vingtras se retire : « J'ai mis les mains derrière mon dos et me suis reculé » (p. 138).

Et comme, ensuite, Millièrè, doyen de délégation, lui en fait le reproche, alors même que les jeunes soutiennent le journaliste, celui-ci insiste : il est fermement décidé à n'en faire qu'à sa tête.

La reprise de cette scène me semble valoir pour les années 1880. Et dans ce cas, par le refus proclamé sur le mode symbolique d'une quelconque alliance, de n'importe quel compromis avec les anciens députés de Paris, désormais au pouvoir, la question de l'Ecole est *de fait* escamotée : qui traite de la sorte les Ferry et Simon, ne peut reconnaître de l'intérêt à l'institution scolaire qu'ils mettent en place. Vallès ne pourrait guère trouver mieux pour laisser entendre que, malgré tout ce qu'ils reprennent des plans de la commune sur cette question, Simon et Ferry sont des bourgeois, donc des ennemis – et c'est tout.

Ce faisant, la représentation vallésienne me paraît manquer d'à propos. En figurant de cette manière son rapport aux républicains bourgeois, Vallès est, en effet, obligé de se rabattre sur les positions empreintes de populisme que le portrait et le discours de Rouiller établissent pour le roman.

Pris dans son propos individualiste, dans son plaidoyer *pro domo* par personnage romanesque interposé, désireux de mettre en garde contre Ferry, Simon et leurs semblables, des bourgeois et des mystiques, Vallès n'affine pas dans son roman la question de l'Ecole. Et la critique du système des Belles-Lettres fièrement engagée dès *L'Enfant* et poursuivie dans *Le Bachelier*, ne trouve pas dans *L'Insurgé* une conclusion qui la dépasse et la couronne par la figuration d'une utopie positive⁹.

On ne saurait cependant s'en tenir là. Qu'un écrivain élabore telle ou telle représentation n'oblitére pas entièrement la portée ou la valeur de son travail de création. Et, s'il paraît insuffisant sur les points que j'ai relevés, pourtant, grâce à l'angle d'attaque qui est le sien, Vallès me semble mettre en place tout un questionnement sur le savoir, sur les contenus, que je veux ressaisir pour terminer.

Pour cela, je me reporterai au discours final de Rouiller, discours qui débute sur la proposition de donner « la chopine » à tous les enfants dès l'âge de 15 ans. J'en ai déjà signalé le côté limité par comparaison avec le généreux plan d'ensemble de la Commune pour le primaire.

Mais, à première vue d'un populisme étroit, ce problème acquiert une autre résonance, confronté à d'autres textes et discours de l'époque. Dans son étude sur la littérature anti-communarde¹⁰, P. Lidsky rappelle que l'un des types schématiques par lequel certains écrivains entendent faire passer leur apologie de la revanche est celui du mauvais ouvrier. Et, de l'Arthur de Daudet dans les *Contes du lundi* (1872-1873) au Chouteau de Zola (*La Débâcle*, 1892) en passant par des Lantier et Coupeau de l'*Assommoir* (1877), ce mauvais ouvrier est caractérisé par son ivrognerie, contractée à la fréquentation des cabarets où il se nourrit par la même occasion de propagande socialiste : l'un ne va pas sans l'autre. Il y a donc dans la littérature de la Réaction (Daudet) et dans la littérature qui ne sait pas prendre totalement ses distances avec cette forme de l'idéologie dominante (Zola), un mythe du Mauvais Alcool, cause de désordre, de déchéance individuelle, autrement dit de socialisme. C'est en opposition très nette à cette thématique largement répandue que Vallès reproduit cette clause du programme d'éducation de Rouiller.

D'autres textes encore nous permettront de mieux saisir le lien entre la question de l'alcool et celle de l'école, lien établi par Vallès puisqu'il place cette référence dans le plan d'éducation de Rouiller, cité à la fin du passage situé au ministère de l'Instruction publique.

Prenons en premier lieu l'exemple d'un poème de l'inspecteur public E. Manuel ; ce poème est donné dans un manuel de *Récitation et lecture expliquée*¹¹ publié dans les années 1880 par un autre inspecteur, de l'enseignement primaire, A. Vessiot : il s'intitule « Le Bon Ouvrier des villes ». Il s'agit d'une longue prosopopée qui donne fictivement la parole à ce personnage d'un moralisme typique. Cela commence bien entendu par une dénonciation de l'alcool :

« L'absinthe ! ce poison couleur de vert de gris,
Qui vous rend idiot sans qu'on soit jamais gris !
Merci ! – le cabaret ? L'on sait ce qu'on y gagne ! »

La suite introduit alors le thème de l'instruction :

« J'aime trop mon bon sens pour le voir affaibli ;
Et nous n'avons pas trop de notre intelligence,
Nous autres, pour combattre et vaincre l'ignorance. »

Alors, à la place du cabaret, le bon ouvrier vertueux évoque les lieux où il se plaît :

« Je dessine chez moi, je vais dans les musées,
Je suis les cours publics : il s'en fait à foison !
J'apprends tant bien que mal à forger ma raison. »

On voit très nettement dans ce poème que l'opposition entre l'alcool et l'instruction se fait sur la base d'un refoulement de ce qui est ailleurs toujours évoqué – la question de la propagande socialiste dans les cabarets. C'est que le dispositif le réclame, qui met en avant l'idéologie d'un devenir individuel et petit bourgeois de ce bon ouvrier, trop oublieux des conditions de travail qui lui sont habituellement réservées.

Je veux également citer quelques passages du livre que J. Simon publia en 1865 et qu'il intitula *l'Ecole*¹². Celui qui fut ministre de l'Instruction publique dans le gouvernement provisoire déclare dès le premier chapitre que l'instruction est nécessaire à tous. C'est fort bien dit ! Mais il précise également que cette instruction a un rôle particulier à jouer auprès des ouvriers : elle doit être tout simplement un moyen de lutter contre le socialisme :

« Il faut se réjouir et se réjouir profondément de voir le peuple... demandant désormais, au lieu de lois agraires, les moyens d'entrer à son tour dans la propriété régulière et légale, c'est-à-dire le partage immédiat de la richesse intellectuelle, c'est-à-dire encore des écoles. Voilà enfin le vrai socialisme, le socialisme conservateur. La société doit entrer avec les ouvriers dans cette voie... avec empressement et avec joie parce que c'est le salut commun. »¹³

Le lien avec la question de l'alcool et du cabaret est fait plus loin, dans une deuxième partie qui traite de « l'Education des Filles ». S'il reconnaît que l'égalité des droits est un signe de civilisation – et nous ne saurions le lui reprocher – J. Simon montre ensuite où est précisément l'intérêt de la bourgeoisie industrielle dans cette question – Il décrit pour cela sur le mode mélodramatique les malheurs d'une famille ouvrière où la femme travaille.

« Comme la femme ne peut soigner la maison, l'intérieur n'est ni attrayant ni confortable. (L'ouvrier) n'y trouve après la fatigue que le froid, la malpropreté, une femme épuisée par le travail... La maison étant plus dure que l'atelier, il cherche son plaisir ailleurs, et c'est ce qui fait la fortune des cabarets. »¹⁴

Envisageant alors l'éducation des filles, J. Simon espère pouvoir faire de la femme une « source vive de la morale », prompt à éloigner l'ouvrier de « ce maudit comptoir, encombré de pots et de verres qui ne disent rien de bon »¹⁵. Et pour ce faire, il préconise un enseignement de la morale par l'exemple et l'inculcation, ainsi qu'une présentation des cours de langue de manière à éviter l'histoire contemporaine.

De cette opposition entre Alcool et Instruction, thème majeur de la propagande bourgeoise, le discours final de Rouiller prend le contre-pied. Il désigne ainsi, à sa manière qui n'est pas explicite mais métaphorique, par l'image mythique du Bon Alcool, les limites que la bourgeoisie progressiste entend imposer alors, même quand elle prétend diffuser largement la culture par l'école primaire obligatoire, gratuite et laïque. Dans ce passage du texte, en effet, ce bon alcool, obtenu par renversement du thème dominant, est défini comme liquide énergétique apte à mettre en mouvement et relier trois composantes essentielles de l'activité humaine, l'intelligence, la force physique et l'affectivité puisque « cela – débrouille un peu la cervelle, et graisse les muscles et... chauffe le cœur » (p. 243). Il y a là, me semble-t-il, une transposition imagée de la conception communarde d'une instruction globale destinée à faire s'épanouir toutes les facultés de l'individu. Cette partie finale du programme de Rouiller prend alors un sens plus intéressant. elle devient de ce fait désignation indirecte, par image de l'alcool interposée, des limites de la scolarisation

telle que la bourgeoisie la conçoit. On peut alors la mettre en rapport avec d'autres passages du roman.

On se souvient ainsi du passage où le cabaret est désigné comme lieu d'instruction, Vallès prenant au contre-pied le discours dominant :

« J'ai beaucoup appris dans la gargote tenue par un ancien de Doullens où tous les débris d'insurrection viennent échouer... Chacun arrive faire sa déposition, témoigner de ce qu'il vit, résumer des souvenirs de la grande bataille. » (p. 125).

Quant aux militants ouvriers, ici et là, ils sont vus comme des enseignants, des professeurs, sans que, cette fois, il y ait la moindre marque de défiance ou d'ironie dans la présentation qui est faite d'eux.

Le père Mabilie « pendant les années de prison, ... a étudié dans des bouquins empruntés à des voisins de travée ; il a réfléchi, décidé, conclu. son grand front ridé et dégarni raconte ses méditations (...)

Ce qu'il enseigne ? Sa chaire est ambulante comme sa vie ; elle est faite de la table sur laquelle il s'accoude, dans un cabaret pauvre, pour prêcher la révolte aux jeunes... » (p. 126).

Blanqui, avec son air d'« éducateur de mômes » (p. 184), est vu face au gouvernement de la Défense nationale : « Il leur indiquait le remède, leur faisait un cours de stratégie politique et militaire » (p. 194).

Il y a ainsi dessinée dans le roman l'aspiration revendicative à une autre culture, riche d'un contenu scientifique, en prise sur la réalité, que Vingtras, et Vallès derrière lui, opposent au formalisme des Belles-Lettres. Et c'est ce refus du formalisme qu'on peut lire encore dans la présentation de son plan par Rouiller. Même matériellement poissé de fautes d'orthographe, ce projet n'en garde pas moins la plus haute valeur.

Tout cela reste cependant éparé, comme lacunaire, surgissant au passage en notations éclatées. S'il reconnaît et s'il admire le savoir en économie, en histoire, en politique, des grandes figures ouvrières dont il se plaît à faire flamboyer les portraits, Vallès ne s'élève pas à la conception résolutive, globalisante, unificatrice d'une école utopique où de tels savoirs seraient transmis institutionnellement. La méfiance et l'obsession du passé l'emportent toujours : il ne peut avoir de l'école qu'une conception critique.

Si, comme j'ai tenté de le faire, l'on cherche à préciser quelle position sur l'école est élaborée et transmise par le roman *L'Insurgé*, il me paraît avant tout nécessaire de relever les manques principaux en fonction du lieu politique où il entend se placer : et le défaut le plus important me semble être l'oubli de l'école primaire momentanément conquise par les communards. C'est refuser d'envisager celle en grande partie réalisée par Jules Ferry comme acquis positif, conquête de premier plan pour les travailleurs des villes et des campagnes. Il convient pourtant d'ajouter aussitôt que cette position de repli choisie par Vallès, quand il confronte J. Vingtras au Grand Rouiller, lui fait désigner implicitement, par l'image du

bon alcool, un défaut réel de l'école telle que la bourgeoisie la conçoit et prétend la mettre en place. Et ce défaut est double, à la fois réduction d'un enseignement qui ne s'adresse pas à toutes les possibilités d'un individu et formalisme étriqué vidant les disciplines de tout contenu scientifique.

Sur cette question de l'école et du pouvoir d'expression cela est-il tout ? J'ai envisagé le niveau de la représentation, de la fable comme dirait Brecht.

Le travail de l'écriture romanesque ne produit-il pas d'autres effets ? A travers la citation puis la mise en question d'un article de journal brillant de formules rhétoriques, par la distinction nettement marquée entre l'auteur romancier et le héros journaliste, grâce à l'introduction dans la langue romanesque d'expressions prises au langage populaire, à cause même des effets de réduction cocasse des formules rhétoriques ronflantes que viennent dégonfler d'ironiques calembours assignés à Rouiller et à d'autres, n'y aurait-il pas une tentative très pratique mais non explicitée de dépasser autant que possible la situation représentée ? En somme, l'écriture pluri-voque et blagueuse du roman ne serait-elle pas une leçon que Vallès donne enfin à son tour - malgré lui ?

Jean-François MASSOL
PARIS

1. R. Bellet, *L'Image de l'école chez Jules Vallès*, in *La Revue des Sciences humaines*, n° 174, Lille, 1979.
2. J. Vallès, *L'Insurgé*, édition préfacée par M.-E. Carassus, Paris, Garnier Flammarion, 1970. La pagination indiquée dans le cours de l'article renvoie à cette édition.
3. Tètu J.-F., *Aspects de l'idéologie de la révolte chez Vallès*, in *Colloque Jules Vallès*, 1975, Presses Universitaires de Lyon, 1976.
4. Marx Karl, *La Guerre civile en France*, 1871, Paris, Editions Sociales, 1975.
5. Lissagary, *Histoire de la Commune de 1971*, Paris, Maspéro, 1976.
6. Eliard Michel, *L'Ecole en miettes*, Paris, P.I.E., 1984.
7. Duveau Georges, *La Pensée ouvrière sur l'Education pendant la II^e République et le Second Empire*, Paris, Domat-Montchestien, 1947.
8. Bruhat Jean, *La Commune et l'Ecole*, in *Cahiers Laïcs*, n° 126, Paris, novembre-décembre 1971.
9. Que les positions de Vallès en matière d'instruction correspondent à celles d'autres militants ouvriers de l'époque, comme Guesde par exemple, est une question qu'il serait intéressant d'étudier mais que je n'ai pas la place d'envisager ici.
10. Lidsky P., *Les Ecrivains contre la Commune*, Paris, Maspéro, 1970.
11. Vessiot A., *Récitation et lecture expliquée*, Lécine et Oudin, 1888.
12. Simon Jules, *L'Ecole*, Paris, Librairie Internationale, 1865.
13. Simon, *op. cit.*, p. 14.
14. Simon, *op. cit.*, p. 207.
15. Simon, *op. cit.*, p. 210.

Présence de l'article de journal dans *L'Insurgé*

Thème dominant de ce troisième volet de la Trilogie, le journal en est aussi le fil conducteur. C'est à travers celui-ci que *L'Insurgé* s'affirme comme tel, devient communard, le nom du révolutionnaire Vingtras étant surtout lié en 1871 à son activité de rédacteur en chef du *Cri du Peuple* comme en témoigne ce dialogue entre un membre anonyme du Comité Central et le héros :

« Est-ce que vous êtes aussi un délégué des mairies, vous ?

- Je suis le rédacteur en chef du *Cri du Peuple*.

- Et vous ne disiez rien ! Et vous restiez là comme le dernier venu. »¹

La présence de la feuille imprimée existe d'ailleurs à plusieurs niveaux. Vallès en effet n'aborde pas seulement le journalisme comme milieu thème, toile de fond mais comme matière en utilisant directement, surtout pour la période révolutionnaire certains de ses articles précédemment écrits qu'il insère avec ou sans modifications dans son roman autobiographique.

Il s'en sert évidemment comme de documents à la manière de ces auteurs qui ont reproduit dans leurs mémoires des pièces justificatives garantissant la valeur historique de leur œuvre et son authenticité. Tel Chateaubriand. La pratique de Vallès nous fait plutôt penser à celle de Balzac, auteur entre tous cher à Vallès qui dans un de ses romans, cette fois, cède à Lucien de Rubempré ses propres poèmes de jeunesse².

Or, dans *L'Insurgé*, notre écrivain insère plusieurs de ses articles politiques, certains presque intégralement³. En somme Vallès écrivain se fait lecteur de Vallès journaliste pour se citer et, se faisant, s'approuver.

C'est la valeur de cette autocitation qui retiendra notre attention. Peut-on penser qu'elle s'inscrit dans un plus vaste projet vallésien ? A-t-elle quelque chose à voir avec sa pratique de continuité-discontinuité qui caractérise sa Trilogie et par là même son écriture autobiographique ? Sans toutefois prétendre donner de réponse exhaustive à ces questions, nous essaierons de tirer quelques conclusions indicatives à ce propos.

La citation de textes publics

Les citations ne manquent pas dans la Trilogie que constellent des textes de tout ordre allant des étiquettes aux lettres en passant par des discours reportés ou des chansons. Celles qui se rapprochent le plus des articles concernent toutefois des phrases de documents écrits publics, par exemple celles de certains appels comme celui de Michelet ou de Blanqui. L'écrivain reproduit en italique le début et la fin du premier. Le début, car proposé par Vallès : « Aux chefs de la défense », la fin parce qu'elle provoque le scepticisme des auditeurs : « L'appel se termine par ces mots ou d'autres du même sens : Dieu qui regarde les nations ».

L'autre citation, entre guillemets celle-ci, concerne un ajout de Vingtras-Vallès à une proclamation que Blanqui lui soumet et qu'il propose lui de conclure différemment :

- « Au moins soulignez d'une phrase à accent cette déclaration tranquille.
– Peut-être bien... que mettre voyons ?
J'ai pris une plume et ajouté : " Il faut dès aujourd'hui sonner le tocsin ! ".
– Oui. C'est une fin. »⁴

Leur contexte est assez analogue. Il s'agit de deux proclamations à publier dans les journaux ou à lire à haute voix, aux destinataires nombreux et anonymes, à la finalité politique déclarée signées par deux hommes dont le nom est déjà un programme mais sur lesquelles Vallès laisse des traces, une phrase, une marque de son style, de son ton qui ne peut jouer qu'en sa faveur mais qui n'est pas une signature. Vallès-Vingtras, interlocuteur de choix est encore second puisqu'aucun écrit n'atteste le rôle joué par lui lors de la naissance de ces appels. Ces citations concernent donc la fabrication de ceux-ci, faite par ajouts en l'occurrence, leur matérialité : nous assistons à la chose en train de se faire, de se dire d'abord, de s'écrire ensuite. Autre caractéristique : la réception. L'accueil des jeunes étudiants au texte de Michelet, celui de Vallès à l'appel de Blanqui présupposent une lecture. Le document n'existe complètement qu'à partir du moment où il est lu.

Caractère fragmentaire, présence ou absence de signature, situation de fabrication, de lecture, autant de traits dont nous devons tenir compte pour l'examen de l'article de journal.

L'article comme objet

Si celui-ci n'existe textuellement que dans certains passages précis, l'article traverse tout le roman mais cette fois-ci en tant qu'objet. Ainsi, lorsqu'il parle des articles manuscrits qu'il apporte pour la première fois à Villemessant, Vallès insiste sur la matière de ceux-ci, leur aspect physique, serait-on tenté de dire.

- « J'ai jeté de l'encre de tous les côtés. Des passages entiers comme des bandeaux de taffetas noirs sur l'œil, ou comme des bleus sur le nombril. »

Les pages à présenter à Villemessant sont d'ailleurs animées d'une vie animale. Rappelons par exemple le bout de manuscrit « roulé, crispé qui a l'air de se tordre de douleur » au fond de sa poche et que la bonne du rédacteur en chef « désigne du coin de l'œil d'un air compatissant » en le « tenant d'un bras tendu pour ne pas se piquer ». Cet article qui, aux dires de l'auteur, ressemble à un hérisson, avec ses épingles de raccord, Vingtras le lui fait prendre par le « ventre ». Et enfin, cette copie, « elle mord ». Elle est bien aussi ridicule que Vingtras dans ses vêtements usés, tachés. Nous savons bien sûr qu'elle égratigne autant que les épingles mais pas plus. Ce qui compte c'est son apparence, pas encore son contenu et les descriptions qu'il en fait aux nombreuses connotations émotionnelles soulignent l'identification du journaliste avec son produit.

A la difficulté de la production, à celle de la présentation, s'ajoute celle de l'accueil toujours lié au suspense. Comme il est long le temps d'une lecture ! Voyons par exemple la scène où le journaliste attend, en proie à une vive angoisse, la réaction du directeur auquel l'article est destiné :

« On me laisse seul pendant un quart d'heure au moins. Enfin la porte s'ouvre :

— Mais ça mord, votre copie cher Monsieur ! dit un gros homme chauve, en secouant ses doigts en saucisses. »⁵

On aimerait bien quelquefois partager l'exaltation, l'enthousiasme d'un de ces lecteurs en même temps qu'eux. Mais pour cela, bien sûr Vingtras nous renvoie à Jules Vallès, à des textes hors textes, à la production de l'auteur et non plus à celle du narrateur.

L'article case vide

Le contenu de ces articles est donc bien vague :

« Je laisse bien passer le bout de mon drapeau entre les lignes de mes chroniques du *Figaro* ; dans mes bouquets du samedi, je glisse toujours un géranium sanglant, une immortelle rouge mais perdue sous les roses et les œillets. Je raconte des histoires de campagne ou de baraque, des souvenirs du pays ou des amours de foire... »⁶

Ailleurs Vingtras nous indique ce qu'il ne veut pas écrire, ce qu'il ne veut pas devenir : « un chroniqueur d'atelier ou de boudoir, un guillocheur de mots, un écouteur aux portes, un fileur d'actualités »⁷.

Il est un peu plus précis lorsqu'il signale des articles qui ont une fonction narrative, qui font avancer l'action et provoquent des situations dont l'intérêt autobiographique est indéniable. Ainsi, à propos d'une page qui est à l'origine de sa nouvelle misère, il écrit :

« Un article de *La Rue* m'a retiré le pain de la bouche. J'y signalais comme farceurs ou fusilleurs futurs les députés de Paris. »⁸

Dans l'ensemble donc et surtout avant la deuxième partie du roman ces articles sont pareils à ces cases vides nécessaires au fonctionnement du jeu, présents et absents à la fois, comme ces lettres qui circulent dans un texte, dont on suppose le contenu sans jamais le connaître véritablement.

Mais c'est autour de lui qu'une grande partie du récit s'organise, que le héros devient personnage public, un nom en somme et quel nom !

« Vous vous appelez ?

— Vingtras.

— Ah mon Dieu !

Il s'écarte, se roule dans son paletot, y rentre sa tête comme une autruche. »⁹

Or un nom, lorsqu'on est journaliste, c'est bien sûr des idées, des histoires, du contenu en somme mais aussi un style. Et ce sujet-là, Vingtras l'aborde bien plus souvent. Il en est particulièrement fier : « J'ai fait mon style de pièces et de morceaux que l'on dirait ramassés à coups de crochet, dans des coins malpropres et navrants »¹⁰. C'est le style de quelqu'un qui ne veut pas adopter « la rhétorique courante »¹¹. « Je n'ai pas regardé comme on l'enseigne à la Sorbonne si ce que j'écrivais ressemblait à du Pascal ou à du Marmontel », écrit-il et plus loin : « J'ai pris des morceaux de ma vie et je les ai cousus aux morceaux de la vie des autres »¹². Au fond et malgré lui, après ces déclarations contestatrices, Vallès fait sienne l'une des formules les plus célèbres de Buffon et d'une certaine tradition selon laquelle le style et l'homme ne font qu'un. Et parler de sa production de journaliste le ramène à parler, dans son style, de son style, plus proche de cette image du hérisson que d'un titre ou d'un contenu explicite.

Pourtant, avant la Commune ce style, il n'est pas encore une signature. Ou du moins, pour l'écrivain Vallès qui écrit dix ans après la grande révolte, les articles de cette époque n'ont pas rétrospectivement la même valeur que ceux que Vingtras écrira par la suite. Il s'agirait en somme d'une phase de journalisme intermédiaire entre celle dont il parle dans *Le Bachelier* où il refuse de signer en se cachant derrière un pseudonyme¹³ et le journalisme militant du *Cri du Peuple* qui met fin aux « coups de ciseaux de la censure impériale »¹⁴ et où Vingtras pour la première fois seul responsable de ce qu'il écrit se trouve « comme tout nu » devant un demi-million de braves gens qui ont pris les armes pour être libres »¹⁵.

Ainsi, dans cette carrière de journaliste qui fait partie de *L'Insurgé*, il est plutôt question de ce qu'il ne peut écrire, de ce que l'on empêche de dire, des renvois, de la prison, de la censure et de l'autocensure. Et cela même lorsque le narrateur parle de son expérience de rédacteur en chef de *La Rue*, en principe plus prometteuse. Car une fois de plus, il sait que « la lutte est inutile » : « Je m'avoue vaincu d'avance »¹⁶.

L'article citation

C'est surtout avec la période révolutionnaire que l'article devient texte, autocitation. Il est plusieurs articles dans *L'Insurgé* repris par brides ou intégralement¹⁷. Nous avons choisi pour des raisons de temps de nous attarder à deux d'entre eux. Contrairement aux quelques phrases brèves que nous avons rencontrées jusqu'ici, ces citations se présentent comme un tout organisé préexistant. En cela, elles se distinguent de ces textes

greffés dont parle Laurent Jenny dans *La stratégie de la forme*¹⁸. Il ne s'agit pas ici de fragments souvent privés en eux-mêmes de sens autonome. Elles pourraient pour cette raison présenter une analogie avec cette forme de récit dans le récit dont parle Genette¹⁹. De par leur nature toutefois, elles risquent peut-être plus que d'autres de compromettre la linéarité du texte dans lequel elles sont introduites. Sans aller jusqu'à parler de désorganisation de la narration comme on pourrait le voir dans un usage plus systématique du procédé citationnel moderne, nous serions tenté de penser en effet qu'elles fragmentent ou brisent la continuité romanesque²⁰.

Le Parlement en blouse

Un article paru dans un journal, inscrit ensuite dans un plus vaste tissu romanesque assume bien sûr deux fonctions différentes. A propos des intertextes, Jenny se demande : « dans quels rapports ces énoncés sont-ils avec leur état premier »²¹ ? En effet, si l'on se penche sur le rôle du premier article et les changements subis dans le nouveau contexte, on arrive à mesurer sa portée et par là même la « relance de signification qui intervient en même temps que toute nouvelle mise en contexte ».

« Le Parlement en blouse » est le sixième article de Vallès dans *Le Cri du Peuple*. Il paraît à la date du lundi 27 février 1871. Plus long que le passage reproduit dans *L'Insurgé*, il concerne le besoin de renouveau politique :

« La vieille politique doit crever au pied du lit où la jeune République agonise, tonne Vallès dès les premières lignes. Où siège le nouveau pouvoir ? Place de la Corderie. Qui ? L'Association Internationale des Travailleurs ? Que doit-il faire ? Casser le décor, trancher dans le vif. »²²

Il s'agit donc ici d'un appel à la révolution, d'un programme embryonnaire dans un Paris meurtri à la recherche d'une stratégie. Un appel aux échos de 1789 chargé d'impératifs, dont certains plus contingents, sont supprimés dans *L'Insurgé* comme le sont d'autre part des indications temporelles concernant des journées révolues. Le temps n'y est indiqué d'ailleurs que très approximativement et cela surtout par une marque hors texte : la date du journal, le lecteur remplaçant lui-même l'article dans sa propre dimension quotidienne. Le rôle politique et organisatif de ces lignes est particulièrement évident si l'on considère que l'auteur s'adresse directement au lecteur narrataire pour le guider à travers une ville peuplée des fantômes de la Révolution de 89 vers le siège de l'Internationale : ainsi, les coupures opérées pour *L'Insurgé* (qui ne peuvent étonner ceux qui connaissent quelque peu la technique de travail de Vallès plus prêt à retrancher qu'à ajouter matière à ses brouillons) visent-elles à supprimer un contenu plus éphémère mais aussi un ton trop exortatif directement lié à l'affect et par là même trop empreint de rhétorique classique. Ainsi en va-t-il d'une longue allégorie de la vieille politique :

« Elle n'a jusqu'ici rien su faire qu'écrire avec sa langue sur du sable, renifler la poussière des forums et mâcher du vent ! Elle se roule dans sa salive et sanglote des mots tragiques. On écoute ses hoquets oratoires, on admire son geste et même on peut lui toucher la face avec un remerciement mais c'est tout... »²³

Dans *L'Insurgé*, le récit est chronologique. Les indications de temps, précises, nous aident à mieux suivre le cours rapide de ces journées capitales de l'Histoire, journées dont l'une est particulièrement marquée par les gestes de la Corderie. Et ce Parlement en blouse dont parlait Vallès le 27 février 1871 dans *Le Cri du Peuple* voilà qu'il apparaît dans la narration à la date du 6 septembre 1870, cinq heures : « Cet après-midi, le peuple a tenu ses assises ». Ce qui était un appel dans le journal caractérise dans le roman une journée de six mois antérieure, date à laquelle l'article n'était pas encore écrit et s'inscrit donc dans une succession temporelle des événements. L'article est ainsi suivi de ce que l'Internationale a réellement fait ce 6 septembre : le comité des Vingt arrondissements.

En revanche, toute la dernière partie de l'article, au futur, est remplacée dans le texte par une seule phrase qui assure le raccord entre l'article et le récit. Ainsi, à la phrase « On ne me tue pas, moi ! On ne me tue pas et je vais parler » que prononce l'allégorie du « Travail en manches de chemise », Vallès ajoute dans le roman : « et elle a parlé ». Entre le futur proche de l'article et le passé composé de ce texte l'on peut mesurer la distance qui sépare un appel de l'événement historique, l'article politique des Mémoires.

De lieu qu'elle était et grâce à son insertion dans un contexte temporel, la Corderie devient événement et par là même symbole de cette force agissante dont elle est l'essence.

Pourtant au moment même où l'article prend une valeur historique qui lui faisait défaut au début, il change de sens et devient célébratif aussi paradoxal que cela paraisse. Et ce "vous" qui le 27 février désignait les lecteurs narrataires du *Cri du Peuple*, les éventuels participants du Parlement en blouse, qui à la date du 6 septembre désignent des Parisiens trahis que le narrateur conduit au troisième étage, ce "vous" enfin renvoie dans *L'Insurgé* à tous les destinataires du roman, lecteurs à venir qui n'ont pas forcément participé à la Commune mais qui, comme les autres, sont priés de saluer « la Révolution en habits d'ouvriers ». En un mot, il s'agit ici de célébrer, rendre des honneurs à ce qui, comme le Jeu de Paume, est devenu un symbole, avec tous les risques que cela comporte, à savoir entre autres, d'immobiliser une image, d'arrêter le temps, de créer un mythe. Et arrêter le temps, en introduisant un discours, un appel, une description, c'est aussi opérer une rupture dans la continuité de la narration romanesque. C'est là le premier point.

Le deuxième point concerne une rupture d'un autre ordre. En gardant à l'intérieur de l'article le "vous" initial, Vallès introduit dans *L'Insurgé* un narrataire actif (il doit suivre le narrateur à travers la ville) qui est en même temps personnage, procédé qui est absolument unique dans

tout le roman. Les “vous” ne manquent pas dans le troisième volet de la Trilogie bien sûr. Mais ils n’indiquent en général qu’un ou plusieurs destinataires du « discours oral » au style direct libre. Ils figurent dans un dialogue par exemple sans jamais constituer les narrataires d’un écrit. Ici par contre, les destinataires de l’article et du roman se superposent en créant une sorte de confusion qui, si elle rend bien la volonté d’instantané de l’auteur, peut surprendre le lecteur.

Le 26 mars

Le cas du deuxième article que nous avons choisi est plus complexe. Entre guillemets cette fois-ci, il se présente explicitement comme texte-objet autour duquel le chapitre est organisé, construction qui réactive ainsi le sens d’une page morte.

Le 28 mars, paraît *Le Cri du Peuple*. Son éditorial est resté l’un des plus célèbres de Vallès et même de la Commune. Il s’intitule « Le 26 mars ». Le journaliste le reproduit fidèlement et intégralement cette fois dans son 26^e chapitre de *L’Insurgé* intitulé « Le Cri du Peuple ». L’en-tête d’un journal avait déjà donné le titre d’un chapitre du roman « La Rue » (chapitre 8). Là pourtant, pas de citations. Ici, un article entier pour définir, représenter le journal, lui donner son ton, lui donner son nom :

« “Demandez *Le Cri du Peuple* par Jacques Vingtras” crie à deux reprises le marchand. »²⁴

On est apparemment très loin du moment où le rédacteur en chef du *Cri* renonce à sa signature pour mieux se fondre dans la masse des révoltés. Ici, rien d’anonyme. On associe à la feuille un nom propre en entier et à plusieurs reprises : Jacques Vingtras.

Arrêtons-nous à ce nom.

Nous savons que *L’Insurgé* est le plus mémorialiste des trois romans de la Trilogie et que, si dans son projet initial les noms propres des personnages étaient tous fictifs, dans le volume ils redeviennent ceux des héros de l’Histoire sauf en ce qui concerne Vingtras. Il y a bien quelques Vallès qui traînent ici et là dans les brouillons mais ils disparaissent dans le feuillet. L’un des critères que Lejeune utilisait pour définir l’autobiographie dans son *Pacte autobiographique* (critère sur lequel il est revenu par la suite dans *Je est un autre* et dans *Le Pacte autobiographique (bis)*) était celui du rapport d’identité entre le nom de l’auteur (hors texte), narrateur et personnage : « C’est donc par rapport au nom propre que l’on doit situer les problèmes de l’autobiographie »²⁵, écrivait-il. Et, plus loin, à propos du nom d’un héros fictif : « cette personne est elle même désignée comme fictive par le simple fait qu’elle soit incapable d’être l’auteur du livre ».

Mais que dire alors quand un écrivain attribue à un personnage fictif un texte dont tous les lecteurs savent qu’il est de lui ? On pourrait objecter que Vallès avait déjà attribué au personnage Vingtras des livres dont tous connaissent l’auteur réel : *Les Réfractaires*, par exemple. Il ne s’agit plus

d'un titre, mais d'une longue citation ici et donc d'un style. Or, nous connaissons sa valeur de signature pour notre auteur. Il y a donc ici un contrat qui ressemble assez à un pacte autobiographique camouflé, indirect. Il renvoie, à l'extérieur du texte à un article signé Vallès, à l'intérieur du texte à un article signé " Jacques Vingtras ". N'assistons-nous pas en quelque sorte ici à une mise en abyme de ce fameux pacte ? Ne joue-t-on pas ici à une scène de signature ? Etre et ne pas être Vingtras. Se cacher derrière ce nom comme on se cacherait derrière un pseudonyme. Vallès aurait aussi bien pu faire un article « à la manière de » dans une œuvre de fiction. Mais cela ne se fait ni dans une autobiographie, ni dans des mémoires, ni à une époque naturaliste. Nous sommes ici devant un passage où, plus que partout ailleurs, la confusion des genres est évidente, où les contradictions roman-autobiographie sont manifestes.

La confusion augmente si l'on rappelle que ce nom : " Jacques Vingtras " n'est d'ailleurs pas né de la fiction pour y rester toute sa vie durant. N'oublions pas que Vallès l'a utilisé pour écrire entre deux romans les articles de la deuxième *Rue*²⁶. Il a donc valeur de pseudonyme. Tout se passe comme si l'écrivain avait voulu introduire dans la réalité un personnage créé de toutes pièces en établissant cette identité qu'il suggérait dans le texte. Rien d'étonnant chez un auteur qui préconise une écriture transparente et l'abolition des distances entre « l'encre et le sang ».

Ainsi, pseudonyme et nom fictif se confondent, débordant la classification de P. Lejeune qui met en garde contre la confusion entre l'une et l'autre²⁷. Et à l'époque où Vallès écrit *L'Insurgé*, Vingtras a déjà fait fonction de pseudonyme. Or, dit encore Lejeune à la suite de Starobinsky : « Les pseudonymes littéraires ne sont en général ni des mystères ni des mystifications : le second nom est aussi authentique que le premier. Il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publique »²⁸.

Car c'est bien de seconde naissance qu'il s'agit dans ce chapitre. Naissance du journaliste révolutionnaire. Pour la première fois, il existe une identité complète entre ce nom propre et un article, le seul qui soit attribué, signé dans le roman, entre un texte et un journaliste :

« Maintenant le peuple va me regarder à travers les lignes qui, comme les veines de ma pensée, courent sur les feuilles de papier gris. »²⁹

Revenons en arrière de deux chapitres pour mesurer les difficultés qui ont précédé ce que Vallès appelle avec un accent religieux une " résurrection ". Le 18 mars, la Commune est proclamée. Le jour tant attendu est arrivé, et Vingtras met tout en mouvement pour que le *Cri* reparaisse (ici aussi une deuxième naissance) :

« Vite une plume que je fasse mon premier article !
Et je me suis attablé.
Mais non ! Je n'ai point écrit. »

Aucune adéquation n'est possible entre écriture et révolution :

« Mes phrases me paraissaient ou trop déclamatoires ou indignes, dans leur simplicité, du grand drame sur lequel vient de se lever le rideau... »³⁰

Vingtras en vient même à se demander s'il ne doit pas renoncer à l'article. Pourtant il reste mais : « Les idées ne venaient plus ». C'est un échec.

Deux chapitres plus loin, l'article est là. En somme il n'existe qu'à partir du moment où, déjà écrit, publié, il est vendu dans la rue, au moment de son accueil, de sa lecture. C'est, bien sûr, Vingtras qui l'a écrit, mais cette signature, c'est le vendeur qui la proclame, les fédérés qui la confirment. C'est, bien sûr, Vingtras qui l'a écrit, mais ce qu'il fait devant le public c'est le lire et ensuite recueillir les réactions des insurgés. Cette deuxième naissance, il la doit aussi aux autres. Père : Vingtras. Mère : la foule. Père : le journaliste, le scripteur. Mère : la masse des lecteurs.

Il s'agit aussi de notre lecture, car nous le découvrons tous au même moment, tous confondus dans un temps de lecture assez semblable, comme si, une fois de plus, Vallès voulait abolir la distance entre personnage fictif et personne réelle et rendre la page transparente. Quel jeu de miroir dans cette lecture, dans la lecture !

L'importance de la réception de l'article est d'ailleurs soulignée par le fait que, grâce à des réactions telles que : « Il a tout de même le fil ce Vingtras » ou « Est-ce tapé là voyons ! », il prend toute sa valeur révolutionnaire, il devient une arme et non plus un texte. C'est autour de lui que les fédérés se réunissent dans la rue (et ce n'est pas un hasard si la scène se passe dans la rue) comme autour d'un drapeau, à travers l'accueil qui lui est réservé que les deux pôles de la quête vallésienne sont enfin réunis.

Cela est rendu possible grâce à l'abolition d'une autre distance, spatiale celle-ci, qui sépare généralement le scripteur de son destinataire. Tout se passe comme s'il s'établissait une communication quasi orale entre Vingtras et ses destinataires qui auraient abandonné leur anonymat pour prendre des formes humaines, des visages. L'article aurait donc la même fonction qu'un discours prononcé par un orateur pouvant mesurer la portée de ses paroles et leur effet produit sur l'auditoire au moment même où il les profère. Nous connaissons l'importance de ce contact physique pour Vallès. Rappelons par exemple les réflexions concernant la conférence sur Balzac, expérience plus exaltante aux yeux de Vingtras que celle de la parution de son livre et des critiques élogieuses qui s'en suivirent :

« J'ai eu plus d'émotion à ma conférence : j'ai été autrement secoué, les jours où il m'a été donné de parler au peuple. J'avais à jeter l'émotion, minute par minute, dans des cœurs qui palpitaient là devant moi...

Mais ces gazettes que voilà sur ma table – comme des feuilles mortes ! – elles ne frémissent pas et ne crient point !

Où est donc l'orage que j'aime ? »³¹

Dans notre chapitre 26, la feuille est loin d'être morte. Et l'orage est là.

Nous avons jusqu'ici parlé de mise en scène. De signature d'une part, de lecture d'autre part. Tout, en effet, parle de théâtre dans ce chapitre qui aurait pu fournir le canevas d'une des scènes de la seule pièce de Vallès : *La Commune de Paris* si celle-ci avait concerné la période en question.

Indications de lieu : une place de Paris. De temps : il est deux heures de l'après-midi. Personnages : le marchand de journaux, les fédérés et un homme que les autres nomment "citoyen" et dont la plupart ignorent l'identité. Ce citoyen porte son anonymat comme un déguisement qui lui permet de mieux jouir de son bonheur et de tester l'authenticité des réactions. Seul le vendeur connaît son nom et par la même nous le suggère. Car, au nom de Vingtras, les communards associent des lignes imprimées, et non un visage. C'est pourtant lui qui est au centre de la scène et joue tous les rôles, toujours présent, à la deuxième, à la troisième personne et enfin à la première, dans cette sorte de monologue intérieur où Vingtras s'analyse, se dédouble, s'accuse, s'approuve en sortant, cette fois, de la scène.

Car l'article a une autre fonction plus directement liée aux problèmes de l'autobiographie. Plaçons-nous du point de vue du lecteur Vallès devant son article de 1871. L'écrivain dans ses chroniques littéraires a plus d'une fois affirmé que la page imprimée, livre ou journal peu importe, n'a de valeur que si elle provoque des « émotions vraies », nous fait ressusciter des impressions enfouies en nous. Or ici, que se passe-t-il ? Grâce à la présence de l'article, de sa relecture, Vallès retrouve une émotion, une atmosphère, comme le prouvent toutes les réflexions qui suivent la lecture et de plus de dix ans postérieures. Quand on pense que celles-ci ont été écrites après les années d'exil, l'on est frappé par l'impression d'ouverture de ce chapitre où le temps est comme suspendu, où la citation n'est pas du tout l'expression d'un regret mais bien plutôt d'un espoir où tout peut encore arriver : « Qui sait ce que demain la lutte va faire de moi », pense Vingtras. Au fond, Vallès reproduit, en se relisant, le même processus d'identification qu'il a établi dans sa lecture des textes d'autrui. Identification de Vallès à Vallès à plus de dix ans de distance. Les deux temps d'écriture, de l'article et du roman, concrétisent assez ce dédoublement.

A l'intérieur même du chapitre, ce dédoublement existe dans plusieurs séries de couples Vingtras qui font éclater un moi unique : Vingtras d'avant la Commune et celui qui écrit cet éditorial du *Cri du Peuple*, celui qui éprouve des sentiments d'angoisse et d'euphorie lors de la lecture publique et celui de l'avenir. Nous assistons à une superposition chronologique désordonnée, à de véritables dialogues entre les différents états d'un même personnage :

« Qu'apportes-tu de nouveau du fond de ta jeunesse affreuse ? Réponds, pauvre d'hier !

J'ai à répondre en montrant mes poignets cerclés de bleus, et ma langue tuméfiée par le ciseaux de la censure impériale. »³²

Les "je" eux-mêmes se répondent, car enfin comment concilier les deux Vingtras dans une phrase comme celle-ci : « Je mourrais aujourd'hui en pleine revanche... et qui sait ce que la lutte va faire de moi ! » ?

Mais il arrive un moment où tous les "moi" épars se fondent en un seul pour donner finalement au héros son identité. Identité mythique, cela

s'entend, celle de la présence absolue dans un lieu unique : la rue. Identité fugitive que seule la mort peut préserver de l'érosion du temps : « Oh il faudrait que la mort vînt me prendre. Qu'une balle me tuât dans cet épanouissement de la résurrection ! ». Ce moment magique, extatique, qui fonctionne comme un souvenir-écran, seule la mémoire pouvait l'élaborer. Car pour citer P. Tapp :

« Il n'est d'identité que paradoxale, lieu réel ou imaginaire et source de conflits et d'illusions... temps reconstruits par la mémoire ou jalonnés par les projets et utopies. »³³

Comment Vingtras arrive-t-il à cette identité ? A travers un double mouvement, et tout d'abord par l'affirmation de sa différence et la reconnaissance de celle-ci par les autres : « Maintenant le peuple va me regarder à travers les lignes ». Et de même qu'au début du chapitre son nom lui est donné par le marchand de journaux, de même à la fin de la scène de lecture, il pense : « je ressens une ivresse profonde, perdu dans cette multitude qui me jette aux oreilles tout ce qu'elle pense de moi ». Paroles et regards justifient le choix de son existence et c'est autour de cet article qu'apparaît le sens de toute une vie, condition *sine qua non* de toute écriture autobiographique.

Pourtant :

« Il n'est d'identité que personnelle et sociale, indissolublement, effet constant de différenciation, d'affirmation et de singularisation, aussitôt limité par la tentative inverse d'affiliation, d'appartenance et d'identification. »³⁴

Rien de plus évident ici. Paradoxalement le moi de Vingtras s'affirme aussi et surtout au moment où il s'aliène dans la foule, où il se sent appartenir à un groupe et trouve son identité à travers une identification :

« Il me semble qu'il n'est plus à moi, ce cœur qu'ont écorché tant de laides blessures et que c'est l'âme même de la foule qui maintenant emplit et gonfle ma poitrine. »

D'ailleurs, son journal n'a-t-il pas pour titre *Le Cri du Peuple* ? Vingtras se retrouve donc dans une réconciliation générale. C'était bien là le ton qui animait l'éditorial. Remarquons que Vallès associe au nom de Vingtras non pas une proclamation de guerre, un appel aux armes, un article tonitruant comme il a l'habitude d'en faire, mais un texte de paix où domine un personnage collectif, le narrateur faisant partie d'une plus vaste groupe. Le temps est à la réconciliation. Réconciliation avec la ville, avec les camarades de misère, des générations, réconciliation enfin de la ville et de la campagne comme l'indique la fameuse description champêtre du Paris communard.

Ainsi, article et chapitre se répondent, s'empoignent l'un dans l'autre, le deuxième mimant le premier dans une scène presque théâtrale, le premier permettant le second et lui donnant un sens. Le chapitre enfin dédoublant, répétant l'article comme pour en assurer la survie, l'arracher à

l'éphémère en l'introduisant dans le roman. De plus, dire l'identité et la répéter ensuite, c'est aussi une façon de s'accrocher à elle dans un mouvement de re-présentation presque désespéré.

Pour conclure notre analyse partielle, nous constaterons donc que l'insertion de l'article de journal n'est pas en soi un facteur de rupture de la narration dans *L'Insurgé*, car les deux exemples ci-dessus insérés de façon différente ne jouent pas le même rôle dans le roman. « Le Parlement en blouse », fondu dans le texte et qu'aucune indication typographique ne signale, rompt presque subrepticement la narration par l'arrêt temporel qu'il provoque et par un glissement imperceptible d'un narrataire à l'autre. Le deuxième, qui se distingue par contre de son contexte et provoque une relance de la narration, en fait véritablement partie dans la mesure où, grâce à lui, Vallès raconte l'histoire d'une lecture en aboutissant d'ailleurs, de ce fait, à une isochronie complète, presque impossible à atteindre, entre temps de l'histoire et temps du récit. Dans l'ensemble pourtant, loin de briser radicalement la continuité romanesque comme on aurait été tenté de le croire au début de notre travail, ces pièces reportées dans un texte de fiction s'inscrivent tout de même dans un projet unitaire plus vaste et, par l'usage répété qu'en fait leur auteur, contribuent, à la manière d'un leitmotiv, à donner un ton unitaire à un texte que d'autres facteurs, moins apparents mais plus efficaces, arrivent à entamer.

Silvia DISEGNI
Université de Rome

1. L'édition de *L'Insurgé* à laquelle nous nous reportons est celle du tome II des *Œuvres Complètes* en quatre volumes du Livre Club Diderot, Paris, 1969, Ici, p. 524.

2. Il s'agit bien sûr des *Illusions perdues*.

3. Nombreux sont les articles ou bouts d'articles de Vallès contenus dans *L'Insurgé* et même dans *Le Bachelier*, signalés par M. Bellet et M. Marotin. Nous nous proposons dans une prochaine étude de les affronter de façon exhaustive et détaillée même si nous avons tenté ici d'en explorer les traits dominants à travers l'analyse de ces deux exemples extrêmes.

4. *L'Insurgé*, p. 480-481.

5. *Op. cit.*, p. 375.

6. *Op. cit.*, p. 388.

7. *Op. cit.*, p. 393.

8. *Op. cit.*, p. 407.

9. *Op. cit.*, p. 463.

10. *Op. cit.*, p. 393.

11. *Op. cit.*, p. 386.

12. *Op. cit.*, p. 376.

13. Citons à propos de la signature dans *Le Bachelier* le passage suivant : « Soit ! je travaillerai pour le pognon ».

Je laisserai aller de la prose qui sera tout simplement une traînée d'encre, mais - par exemple - je ne signerai pas ! ».

Et puis dans le manuscrit : « Non je ne signerai pas ! J'avais mis mon nom au bas de l'article contre Nisard, je prends un masque de carton maintenant. Je n'ai pas attendu, pâti, lutté pour aboutir à signer des niaiseries ! ».

On a consenti à me laisser prendre le masque de carton. A l'ombre de ces trois lettres, je travaille sans responsabilité ». O.C., t. 2, p. 252.

14. *Op. cit.*, p. 529.

15. *Ibid.*

16. *Op. cit.*, p. 401.

17. Cf. n° 3.

18. L. Jenny, *La stratégie de la forme*, « Poétique », n° 27, 1976.

19. G. Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 242.

20. Nous pensons en particulier à Butor ou Simon et nous renvoyons à ce propos à R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 175, *Littérature et discontinu* ou au colloque de Cerisy sur *Claude Simon*, Paris, U.G.E., 1975.

21. L. Jenny, *art. cit.*, p. 271.

22. Nous renvoyons à *Le Cri du Peuple*, III des *Œuvres complètes* déjà citées, p. 34.

23. *Op. cit.*, p. 32.

24. *Op. cit.*, p. 526.

25. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 22.

26. Pour plus de détails cf R. Bellet, *Jules Vallès journaliste...*, Paris, Ed. Fr. Ré., 1977, p. 430.

27. *Op. cit.*, p. 24.

28. *Ibid.*

29. *L'Insurgé*, p. 528.

30. *Op. cit.*, p. 520-521.

31. *Op. cit.*, p. 389.

32. *Op. cit.*, p. 529.

33. Actes du Colloque *Identités collectives et changements sociaux*, Privat, 1980, p. 11.

34. *Ibid.*

35. *L'Insurgé*, p. 528.

Rire et Révolution : aspects de l'humour dans la Trilogie

Quiconque lit aujourd'hui la Trilogie de « Jacques Vingtras » s'expose à l'emprise conjointe d'un dire et d'un rire : l'énonciation ambiguë qui déploie les phases successives de cette existence – rendue présente par le présent du discours – ne se laisse pas entendre sans qu'aussitôt, dès les premières pages de *L'Enfant* ne détonnent un mot, une phrase, une situation qui amusent. Cette recherche du rire, doit-on la comprendre, de la part de l'ex-communard, comme un adieu à la Révolution ? Jules Vallès lui-même a plus d'une fois présenté son « Vingtras » sous ce jour, établissant comme une dichotomie entre l'œuvre politique, jugée seule « sérieuse », mais rendue impossible, au temps de l'exil, par les circonstances – et l'autre, la romanesque, la plaisante, dont l'« humour » signifierait, précisément, le désengagement : d'un côté le roman – le monde individuel des « sentiments », qui autorise le rire –. de l'autre les écrits révolutionnaires – la prise en compte de l'univers social et des transformations qu'il requiert –. Vallès l'écrivait à Hector Malot, précisant en ces termes son dessein littéraire : « C'est dit – je ne veux faire que du roman ou de l'humour, de la chronique pittoresque ou des histoires de sentiment et de lutte intime – point de la prose militante »¹.

Oubli volontaire des enjeux socio-politiques, repli sur les facilités d'une littérature simplement divertissante : l'œuvre définitive répond-elle effectivement à ce projet restrictif ? Evidemment non : le titre du troisième volume, *L'Insurgé*, suffirait à montrer que le romancier n'étouffe jamais en lui le militant. Mais surtout, l'humour du récit, la liberté avec laquelle il joue sur tous les registres du comique, prennent place et prennent sens dans une perspective cohérente, celle d'une vision révolutionnaire de la société. Le rire ne répond pas à la seule logique du divertissement, il fonctionne comme une *arme* orientée vers certaines cibles, et, plus profondément, comme l'instrument d'une *libération*. Se demander de quoi – et pourquoi – le récit vallésien fait rire, c'est découvrir du même coup dans l'humour de la Trilogie la continuation de la Révolution par d'autres

moyens - et non sa négation. Encore faut-il, avant d'envisager le rire comme pratique subversive puis comme visée libératrice, comprendre en quel sens on peut le réduire à un discours de la diversion.

1. *Diversion*

Savoir soulager par le rire des douleurs du réel, c'est le propre du "blagueur". Or cette dénomination convient non seulement au personnage de Jacques Vingtras, mais aussi à l'auteur qui ordonne consciemment les effets comiques du récit.

Vingtras est par nature un « rigolo qui sait (...) faire rire » : son entourage apprécie en lui le "boute-en-train" (*B*, p. 132)². Le goût de la "blague" se définit avant tout par ses contraires, la tristesse, la gravité sinistre. Une manifestation politique « sans bruit et sans drapeaux », Jacques la juge « un peu triste » (*B*, p. 91). Triste, aussi, le Collège de France où il va suivre les cours de Michelet : « Tu trouves tout triste », lui reproche Matoussaint (*B*, p. 83). Et il est vrai que la réaction affective semble ici antérieure à toute réflexion politique.

Cette tendance à la blague peut certes être associée à un sentiment de révolte, mais elle révèle plus la spontanéité et l'insouciance que la distance critique d'une prise de conscience. Le "rire" bruyant qui fait parfois obstacle à l'insertion sociale du personnage³ entrave tout autant son engagement dans l'opposition politique : on le juge « trop blagueur » pour l'admettre comme chef d'un comité républicain (*B*, p. 289). Au sérieux de la conjuration contre l'Empire, Jacques va jusqu'à préférer le groupe qu'il constituait avec ses amis avant le coup d'Etat, du temps où ils aimaient « brailler, rire et chanter » (*B*, p. 47), où ils étaient « un peu farce aussi » (*B*, p. 114), où ils alliaient aux « colères jeunes » les « rires fous » (*B*, p. 115). La "blague", en ce sens, détourne de l'Histoire : elle triomphe bien plutôt dans l'instant, fait jaillir calembours et plaisanteries au gré des situations, sans autre loi que la contingence de circonstances éphémères.

Le rire du personnage est alors la réaction instinctive qu'il oppose aux malheurs de l'existence, le refuge momentané qui assure sa protection. Rire des malheurs que l'on subit, c'est mieux les supporter, réduire leur gravité, détourner leurs effets funestes. La gaieté sert à « faire balance »⁴, à équilibrer le poids des peines. Par son ironie, Jacques entend « cautériser ses plaies »⁵ ; par sa blague, il s'efforce de masquer ses souffrances et celles de son entourage :

« Je jetais de l'ironie sur les douleurs comme on mettrait un faux nez sur un cancer, (...) j'étourdissais notre misère commune à coups de blague, ainsi que l'on crève un carreau à coups de poing pour avoir de l'air dans un étouffoir ! » (*I*, p. 29-30)

Si le rire permet aux victimes de la misère de respirer, c'est en les mystifiant : il pose un masque sur le réel. La "vengeance" qu'il apporte est de l'ordre de la compensation carnavalesque, non d'un renversement effectif de la hiérarchie. Vallès journaliste écrivait déjà en 1865 :

« Nous ne vous demandons que le droit de rire un peu ! C'est la consolation des pauvres et toute la vengeance des vaincus. »⁶

Comme stratégie de la dissimulation, le rire est un remède moral, non un mobile social : l'association des idées de "consolation" et de "vengeance" dit assez combien la seconde est désamorcée. Vengeance purement illusoire, qui ne conduit en fait qu'à garantir, dans le réel, le maintien d'un ordre inchangé. Pour l'individu, il s'agit d'accepter la douleur en atténuant la réaction affective qu'elle entraîne ; il s'agit aussi de ne pas divulguer à autrui la vérité d'une émotion qu'il convient de garder secrète.

« Je couvrirai éternellement, dit Jacques, mes émotions intimes du masque de l'insouciance et de la perruque de l'ironie... » (B, p. 26)

"Masque" ou "soupape", pour reprendre une autre métaphore fréquente sous la plume de Vallès⁷, le rire est un exutoire, qui risque dès lors de remplir, comme l'a noté Roger Bellet, « une fonction de régulation sociale »⁸ en entretenant la résignation passive des pauvres et des malheureux à leur condition.

Si le rire permet au personnage de supporter ses peines⁹, il est aussi bien souvent, du point de vue de l'auteur, un moyen de réduire la violence de l'émotion, de taire les souffrances réelles pour grossir la fiction, par le biais de la caricature ou de l'exagération burlesque. Par la blague, Vallès évite les excès du pathétique, d'une compassion larmoyante qui risquerait vite de tourner à la complaisance misérabiliste.

Dans la pratique de ce rire-diversion, il se définit volontiers lui-même comme un "humoriste". Encore faut-il s'entendre sur le sens de ce mot "humour", dont le champ sémantique, à l'époque de Vallès, reste étroitement limité à un art de l'observation pittoresque et de la distraction plaisante¹⁰ : rien de révolutionnaire chez l'"humoriste", qui est l'homme capable d'amuser par l'anecdote ou la description. A plusieurs reprises, Vallès parle d'"humour" en ce sens pour qualifier son œuvre propre. Cherchant, de son exil, à collaborer à des journaux en tant qu'"humoriste", il insiste sur ce qu'un tel rôle à d'anodin et de mineur. Il écrit à Malot qu'il aimerait entrer à *L'Événement* « en tant qu'humoriste parisien », qu'il veut bien se résoudre à faire de la chronique « purement humoristique », qu'il est prêt à écrire pour *Le Siècle* « de la littérature humoristique, pittoresque, critique ou voyageuse »¹¹ : le mot prend chaque fois une connotation réductrice, et s'oppose dans l'esprit de Vallès à ce qu'il pourrait écrire s'il avait les mains libres – des articles politiques dans lesquels il engagerait toute sa personne. La chronique humoristique, elle, suppose l'impartialité, un attachement au détail de l'observation qui évite de poser les questions sociales globales. Vallès écrit à Zola : « Je parle au nom de l'observation seule, comme humoriste et comme peintre »¹².

Cette conception de l'écriture humoristique appelle cependant deux remarques. D'une part, Vallès perçoit très lucidement – mais chez d'autres auteurs – la profondeur de l'humour, sa part d'engagement radical. Ainsi à

propos de Swift, dont il mesure, bien avant Breton, l'humour noir dans sa portée polémique et politique : « Je préfère Swift à Perrault, l'humoriste étrange au bénisseur béat »¹³. Et de Dickens, chez qui il reconnaît d'emblée « l'humour dans l'observation », il admire le « rire mélancolique et gai », la capacité de ne jamais cacher « son ridicule ou sa douleur »¹⁴. Dans ces textes antérieurs de dix ou quinze ans à la Trilogie, il nous est aisé de lire une définition de l'humour qui s'applique au texte vallésien lui-même, dont le rire n'exclut, on va le voir, ni l'irrespect, ni la dénonciation, ni la reconnaissance mélancolique des souffrances qu'engendre l'injustice.

D'autre part, un abîme sépare l'humour tel que Vallès semble parfois l'annoncer de l'humour tel qu'il le pratique : le rire que suscite le texte même de *L'Enfant*, du *Bachelier*, de *L'Insurgé*, déborde de la « blague » dont le personnage se présente volontiers comme un amateur, et l'« humour » que l'auteur affiche ici ou là comme une preuve stylistique de sa démobilitation. Il relève d'un « sens de l'humour » dont la cohérence se mesure à l'identité de ses victimes. Si l'on délaisse le tempérament blagueur de Vingtras et l'humour avoué de Vallès pour considérer la poétique du comique à l'œuvre dans le texte, force est de constater que la force subversive l'emporte sur la visée consolatrice.

2. Subversion

« On voit les dents sous le rire »¹⁵ : ainsi Vallès rassemble-t-il, en une image, les deux tendances de l'agressivité critique et de la plaisanterie – dont l'insouciance peut n'être qu'apparente. Pour qualifier une telle alliance, qui fait du rire une arme, un instrument de combat¹⁶, il parle plus volontiers d'ironie¹⁷, et reconnaît l'efficacité corrosive de la dérision. Déjà, dans *Le Testament d'un blagueur*, esquisse d'autobiographie qui annonce *L'Enfant*, Vallès dit le danger que peut constituer le rire pour ceux qu'il risque d'atteindre : « On l'appelait « blagueur », parce qu'il riait de tout et ne ménageait rien. Comme on avait peur de lui, on avait essayé d'appliquer à son ironie un mot qui en diminuât la hauteur et pût en voiler la portée »¹⁸. Ainsi identifiée, l'ironie n'est plus seulement le masque posé sur la misère, mais l'arme tournée vers ceux qui en sont responsables. Grâce au rire, sont mises entre parenthèses les valeurs tenues pour « sérieuses » qui fondent la vie sociale : respect, tradition, hiérarchie. Se trouve du même coup menacé l'arbitraire des personnes et des institutions. Cette « heureuse union de la colère et de l'humour », pour reprendre une formule des *Lettre de Junius*¹⁹, Vallès n'a certes pas ignoré sa présence dans son œuvre. Il lui arrive même d'insister sur cette tonalité, dont il pressent qu'elle réconcilie projet littéraire et conviction révolutionnaire. L'œuvre qui va devenir la Trilogie, écrit-il :

« C'est le procès de la famille – Je vais faire celui de la religion, de la patrie, de la propriété et du succès, avec l'arme de l'ironie toujours (...) C'est le but de mon grand roman, (...) qui sera (...) le couronnement de ma vie de blagueur et de convaincu. »²⁰.

Orienté contre les pouvoirs, le rire a des chances de saper leur autorité parce qu'il met en cause, en premier lieu, le langage sur lequel elle s'appuie. Dans la Trilogie, il devient ainsi l'agent d'une triple subversion linguistique, sociale et politique, dont on va se contenter ici d'indiquer les grandes lignes de force.

- *Subversion linguistique*

Vallès use abondamment de jeux de mots, de calembours, de comparaisons humoristiques, qui présenteraient peu d'intérêt s'ils n'étaient l'occasion de mettre en évidence des contradictions sociales, des blocages idéologiques, des discours qui prétendent garantir l'Autorité alors même qu'ils tournent à vide, incapables de rendre compte du réel.

Dans le discours scolaire dominant l'abstraction et la métaphore, et c'est l'abus des images qui peut entraîner des incohérences comiques : « On voit, dit publiquement le doyen, non seulement que vous avez été bercé sur les genoux d'une tête universitaire, mais encore que vous vous êtes abreuvé aux grandes sources » (E, p. 325). Le langage révolutionnaire lui-même, quand il sacralise le passé de la "Grande" Révolution, présente le même travers risible :

« - Nos pères, ces géants...

Mon père était de taille moyenne, plutôt petit ; mon grand-père était appelé Bas-du-cul dans son village. Je n'ai pas de géants pour ancêtres. » (I, p. 91)

Le comique provenait, dans le premier cas, d'une contradiction interne due au heurt de deux images ; il tient ici à une contradiction externe, entre le cliché idéologique et la réalité physique. Parfois, la contradiction comique oppose plus nettement deux discours l'un à l'autre : Mme Vingtras, ainsi, doit fréquemment faire face à des interlocuteurs dont les allusions culturelles lui échappent²¹. La différence sociale qui la sépare de son mari professeur de lycée se reproduit dans leur affrontement verbal : refusant le langage "correct", Mme Vingtras affirme son autonomie face à la supériorité culturelle de son époux en parlant "charabia", en appelant les gens "mouchu et Monchieu" (E, p. 239), en s'appliquant à mal prononcer pour réagir aux interdits de son mari : « escargot - spectacle ! estomac - esquelette ! Ces diphtongues entrent profondément dans le cœur de mon père » (E, p. 240). La déformation comique du langage reflète une phase du conflit familial, qui repose sur des contradictions sociales. Révéler par le rire la communication verbale comme un espace de tensions où se creuse la distance socio-culturelle, c'est ébranler l'illusoire neutralité de l'institution linguistique et démasquer, derrière tout discours, des enjeux de pouvoir.

Il suffit en outre que l'humour touche aux figures du discours pour atteindre, à travers la rhétorique classique, l'Ordre dont elle perpétue la reproduction. Philippe Bonnefis a parlé ailleurs, à propos des « calembours réducteurs » de Vallès, de "démétaphorisation"²². Le traitement de la synecdoque est également significatif. Cette figure consiste selon la tradition à prendre « le cœur, l'âme, l'esprit, le corps de l'homme, pour tout

l'homme ; la main, la langue, la bouche, la tête, la mâchoire, le ventre, etc., pour tout l'individu »²³. Le "comparant" sert donc, d'ordinaire, à valoriser le "comparé", la "partie" choisie met l'accent sur la caractéristique la plus noble, la plus active, la plus hautement représentative du "tout". Qu'en est-il chez Vallès ?

- Le petit Viltare, un élève de la classe de Jacques, « est tombé et s'est fait une bosse. On a amené cette bosse chez le proviseur ». (*E*, p. 70).

- Deux bonnes successives de Mme Vingtras ont montré beaucoup d'appétit : « Il nous vient beaucoup d'estomac à la maison ». (*E*, p. 228).

- Vingtras arrive à la pension Legnagna avec une fluxion. Commentaire de Legnagna : « Ce n'est pas un élève, c'est une vessie » (*E*, p. 276).

- Vingtras, chef de bataillon d'un club dans *L'Insurgé*, obtient le privilège d'avoir des « bottes à double semelle », faisant des jaloux : « Une cabale organisée par le maire a payé des orverts qui montrent les ongles, et qui ne vont pas tarder à « montrer les dents » (*I*, p. 199).

Bosse, estomac, vessie, orverts : les synecdoques ne sont plus guère gratifiantes. La rhétorique, loin d'assurer la haute tenue du discours, se subvertit elle-même en un "dysfonctionnement" comique.

Jeux de mots, déformations verbales, métaphores humoristiquement démenties par les faits, figures de style détournées de leur fonction usuelle : l'humour de l'expression n'est pas innocent. Le simple calembour, dit Pierre Guiraud, « met en cause une logique, une littérature, une rhétorique, un langage asservis au dogmatisme, au conformisme de l'Ordre et de ses Pouvoirs »²⁴. Faire rire des modalités mêmes du discours, c'est donc, déjà, prendre parti.

- *Subversion sociale*

Le langage "subverti" par le rire, c'est pour l'essentiel celui de l'Autorité : à travers les métaphores pédantes et ridicules des maîtres, à travers les querelles linguistiques du couple parental, Vallès vise les principaux piliers de l'Ordre établi, l'École et la Famille, auxquelles vient parfois s'ajouter, victime d'une commune raillerie dépréciative, l'institution religieuse²⁵. Dans les trois cas, la Société se présente à l'individu comme un système de règles, de rites et de discours dont la reproduction mécanique est incapable de s'ouvrir aux exigences du vécu. On aura reconnu ici la terminologie bergsonienne... à ceci près : alors que Bergson voit le comique - donc le mécanique - du côté de l'imperfection individuelle, et la correction par le rire du côté de la société soucieuse de rappeler à la souplesse du vivant²⁶, la lecture de Vallès oblige à inverser la problématique : les automatismes résultent d'une société figée, elle-même inapte à la souplesse de la vie, donc risible ; le rire est au contraire un geste individuel, qui vise à souligner des imperfections institutionnelles. Précisons encore : les stéréotypes sont du côté des habitudes parentales, des tics professoraux, des prières répétitives ; le rieur est le marginal, le réfractaire, l'insurgé.

La *mécanique familiale*, Vallès la définit lui-même comme source d'effets comiques, quand il écrit dans une lettre :

« Jacques le battu (...) rit et fait rire du batteur et de la batteuse mécaniques. »²⁷

Ce sont paradoxalement les excès de la sévérité parentale qui prêtent à rire, qu'il s'agisse de la régularité dans les coups – aussi exacte que celle d'une horloge, et l'on se souvient du début de *L'Enfant* (E, p. 19) – ou de la répétition systématique, dans le discours, des mêmes “tics” oppressifs – notamment quand Mme Vingtras use et abuse de la modalité injonctive :

« Tiens-toi droit. – Est-ce que tu es bossu ? – Il est bossu ! – Boutonne ton gilet. – Retrouse ton pantalon... » (E, p. 69)

La « scène familiale » ne peut qu'exacerber ce principe structurel, au point d'aboutir à un jeu de pantins : dans le fiacre, Jacques et son père se heurtent « comme deux Guignols ! – *pan, pan !* c'est en mesure » (E, p. 92-93). Jacques lui-même devient personnage comique quand il doit reproduire une mécanique gestuelle ou verbale imposée, comme ces « bonnes manières » qui, appliquées dans le salon du proviseur, tournent à la catastrophe. Même dans ce dernier cas cependant, le comique ne résulte pas de l'inadaptation de l'individu, mais des contraintes que la famille fait peser sur lui. Les automatismes risibles proviennent de contradictions sociales : les parents Vingtras eux-mêmes sont victimes de l'aliénation qui soumet le père à l'institution scolaire et qui arrache la mère à son identité paysanne. Ce dont Vallès fait rire, ce n'est donc pas de faiblesses psychologiques individuelles, mais des modèles sociaux que la Famille véhicule.

La *mécanique scolaire*, elle aussi, provoque l'inadaptation des individus parce que la logique de l'institution est d'engendrer des stéréotypes, de favoriser l'enfermement dans un “savoir” passéiste et idéaliste. C'est l'instance didactique en tant que telle, et non l'imperfection passagère de tel ou tel professeur, qui produit la répétition et l'habitude, donc de multiples discordances comiques. Beliben, le professeur qui démontre l'existence de Dieu à l'aide de haricots, en témoigne par ses automatismes verbaux, qui frôlent par moment l'aphasie : « Que deviendrait une société (...), une société qui... que... Il faut des principes... J'ai encore besoin d'un haricot » (E, p. 111). Tout aussi risibles sont ces professeurs de langues anciennes qui parlent de “cothurnes” pour désigner les souliers des élèves (E, p. 253) ou qui déclinent par habitude un nom dont la finale rappelle le grec :

« – Tantagnès, Tantagnétos, Tantagnététon.

– Vous dites, fait Mme Vingtras, qui semble effayée par une de ces consonances, et a rougi du génitif pluriel. » (E, p. 253)

De telles situations font apparaître, par le rire, les tares d'un système : jouant sur des contradictions largement dépréciatives, le comique met en question, à travers l'illusion du Savoir, les prétentions du Pouvoir qui vient y puiser sa légitimité. Si Vallès raille l'Ecole, c'est bien en raison de l'Ordre social qu'elle représente et qu'elle perpétue. On le voit lors de la distribution des prix, quand les représentants du pouvoir sont comparés

aux animaux d'un cirque : « Je crus voir un éléphant ; c'était un haut fonctionnaire (...) Il était gros comme une barrique et essoufflé comme un phoque... » (E, p. 58). L'institution scolaire est un relais du pouvoir : pour cette raison, elle s'expose à la force subversive d'un rire dont la signification est déjà politique.

III - *Subversion politique*

Dans le domaine proprement politique cependant, l'humour de Vallès va bien au-delà d'une simple critique de l'ordre établi : on rit peu du régime impérial ; beaucoup plus, en revanche, de ceux qui cherchent à le renverser. Personne ne résiste en effet à la tentation de fixer des interdits sacrés, de fonder l'idéologie sur une symbolique quasi religieuse. Le parti de la Révolution lui-même prend appui sur une tradition, des valeurs héritées du passé. L'humour autorise à cet égard une critique radicale :

« Si pour être révolutionnaire il faut s'embêter d'abord, je donne ma démission. Je me suis déjà assez embêté chez mes parents. » (B, p. 77)

Tentation naïve de l'apolitisme ? Non : Vallès est au contraire lucide sur ce que le nom de Révolution cache comme appétits de pouvoir, formalisme désuet, idolâtrie dangereuse, sur tout ce qui, dans la phraséologie républicaine, annonce de nouvelles formes d'asservissement bien proches de celles dont on cherche à se libérer. Etre capable d'en rire et d'en faire rire, c'est travailler à une démystification nécessaire.

Vallès n'oublie pas, bien sûr, les républicains modérés, dont il raille la prudence opportuniste - « Gambetta a inventé une angine dont il joue chaque fois qu'il y a péril à se prononcer » (I, p. 127) - ou la rhétorique creuse - « Ferry et Gambetta sont arrivés. Et patati, patata. au nom de la patrie, du devoir... » (I, p. 204) -. Il dévalorise également, par l'humour, les conditions de leur accession au pouvoir, lors de la formation du gouvernement, le 4 septembre 1870, dans les fiacres qui les conduisent à l'Hôtel de Ville : « Ils se sont empilés dans les fiacres et se sont partagé les rôles, sur la banquette. Celui qui était en lapin, près du cocher, a été volé : on ne lui a laissé que des résidus ». (I, p. 183).

Mais le rire se fait plus subversif à l'égard, précisément, des professionnels de la subversion - ces jeunes révolutionnaires tentés par la gloire, le goût de la solennité, le culte des grands hommes. *Le Bachelier* est riche en épisodes comiques où leur sérieux et leur ambition s'opposent au degré réel de leur maturité²⁸. L'idéologie révolutionnaire érigée en religion transforme en véritables saints les héros révolutionnaires, comme ces insurgés de juin 1848 aperçus dans un café :

« Ont-ils tous cette auréole ? On ne peut pas bien voir les auréoles dans cette fumée. » (B, p. 125)

Et les acteurs de la « Grande Révolution » exigent de la part des jeunes républicains la même admiration et le même respect que les grandes figures de l'Antiquité de la part des collégiens :

« Ce serait une impolitesse à faire aux hommes de 93 que de ne pas leur dire qu'ils ressemblent aux grands hommes de nos livres de classe. » (B, p. 121)

Culte de la Révolution et culture classique procèdent d'une même survalorisation mécanique : dès lors, ils suscitent la même défiance, le même humour critique. Vallès refuse une Révolution qui ne sait pas rompre avec sa propre tradition sclérosante pour innover en tenant compte des circonstances nouvelles²⁹. A une révolution de conventions et de doctrines, respectueuse du passé et convaincue du sérieux de ses rites, il préfère ce qu'il a appelé ailleurs une « révolution rieuse »³⁰.

En matière politique, un tel humour est donc anarchiste : il s'oppose à tous les pouvoirs, autant au pouvoir confisqué par les républicains modérés à la chute de l'Empire qu'à celui qu'entendent exercer les révolutionnaires professionnels de la politique sur les masses populaires dont ils se disent les défenseurs. Les deux partis sont victimes d'un même ridicule, particulièrement frappant lors de l'arrivée devant la Chambre de la manifestation des Ecoles, devenue « manifestation des parapluies » à cause du climat. Manifestants et députés sont les uns et les autres atteints d'une crise d'éternuements qui interrompt subitement les rôles qu'ils cherchaient à jouer (*B*, p. 93) : nul n'échappe à la satire. L'humour, refusant tout prestige, apparaît comme l'affirmation de l'individu contre les mystifications du jeu politique traditionnel, dont les forces conservatrices d'un côté et les forces contestatrices de l'autre ne font finalement que reproduire le même primat de l'apparence, de la pose et de la phraséologie convenue. « L'humour, c'est-à-dire l'"humeur", remarque Vladimir Jankélévitch, n'est-il pas le caprice, l'illogisme et l'individualité en révolte contre les lois ? »³¹

Mais le rire de la "révolte" suffit-il à créer l'élan "révolutionnaire" ? Les deux mots n'ont pas le même sens, et la *dénonciation* par l'humour, aussi vigoureuse soit-elle, n'identifie pas nécessairement l'énoncé qu'elle anime à un message positif de portée révolutionnaire. Certes, le comique de la Trilogie ne se limite pas à une satire moralisante, dans la mesure où il ne prend pas pour objet les travers d'une « nature humaine » dont les "types" seraient universels, mais les contradictions socio-culturelles d'un moment historique précis. Cependant le rire resterait purement négatif, s'il n'exerçait un pouvoir de transformation et sur l'individu et sur la société, s'il n'était à la fois le vecteur d'une libération intérieure et la marque d'un idéal social.

3. Libération

Le rire rend possible une révolution individuelle. Instrument de défense - d'un moi menacé par les difficultés de l'existence - et d'offensive - contre toutes les oppressions -, il opère, plus profondément, une véritable reconstruction du sujet. De l'*ironie*, fondée essentiellement sur un rire critique, le texte de la Trilogie nous élève à l'*humour* proprement dit, par lequel le rieur se montre capable de rire de lui-même, de ses propres faiblesses, de ses propres contradictions, - et même à l'*humour noir*, qui est capacité de rire des menaces les plus graves. Dans ces deux derniers cas, le moi s'affermît de présenter sous un jour comique les

marques de sa fragilité. Par l'auto-dérision, il conquiert l'invulnérabilité, condition nécessaire pour être en mesure de peser sur l'Histoire.

Son humour, Vallès le tourne donc contre son propre personnage pour faire rire à la fois de l'allure grotesque de "l'enfant", des maladresses et des hésitations du "bachelier", de l'inexpérience politique de "l'insurgé". Le ridicule vestimentaire, notamment, est l'occasion de multiples scènes comiques ; c'est qu'il est, précisément, la marque d'une aliénation et d'une soumission que le narrateur entend à présent dépasser. Les contraintes dont il n'a pu se défaire au temps où sa mère l'affublait d'un déguisement grotesque ou quand l'insuffisance de ses ressources l'obligeait à des expédients comiques, il peut s'en libérer par l'humour de la narration actuelle. « Les habits si mal bâtis que j'avais toujours portés et qui avaient toujours fait rire » (*E*, p. 311), ces « habits grotesques » du temps où « ma mère faisait rire de moi » (*B*, p. 198), les vêtements décrits en ces termes, signes d'une discordance profonde, d'un mal-être, c'est maintenant le récit qui en fait rire, retournant le rire passivement subi en un rire intentionnellement recherché.

Que Jacques enfant puisse être assimilé, par le biais de multiples images, à un « chien savant » (*E*, p. 229), à un « singe » (*E*, p. 67 et 89), à un « canard dont le derrière pousse » (*E*, p. 221), à un « veau » (*E*, p. 123-124), à un « éléphant » (*B*, p. 162), à un « clown » (*E*, p. 146), à un « nain » (*E*, p. 53), à une « sentinelle » (*E*, p. 230), à un « infirmier » (*E*, p. 241), à un « prisonnier » (*E*, p. 220), cela fait rire, parce que le personnage semble dominé par des automatismes qui précèdent toute conscience de soi ; mais le lexique du cirque et de l'animalité, aussi comiques que soient ses effets, signifie l'éclatement d'une identité, une déshumanisation, c'est-à-dire une désocialisation. Insaisissable sous la succession protéiforme d'apparences contradictoires, le personnage ne peut se définir comme un moi cohérent ni dans sa relation à l'autre, ni dans sa relation au monde. C'est l'humour qui effectue, dans la distance critique d'un regard sur soi dépourvu de toute complaisance, le travail unifiant de la conscience réflexive.

Lorsque le rire jaillit d'une situation particulièrement pénible ou dangereuse, le récit assure davantage encore cette "invincibilité" par laquelle Freud définit l'humour³². « Je suis resté huit jours et huit nuits à m'arracher les cheveux ; heureusement, j'en ai beaucoup », peut-on lire ainsi dans *Le Bachelier* (p. 283). On sait que Freud propose comme exemple-limite de l'humour le cas du condamné à mort plaisantant sur son sort. Vingtras fait preuve d'un esprit qui répond à la même exigence, lui qui veut « blaguer » à la veille d'un attentat où il risque sa vie : « J'avais cru qu'on pouvait rire – surtout la veille de mourir » (*B*, p. 289). L'humour n'est pas alors une fuite dans l'illusion, mais un défi parfaitement conscient. Dans *L'Insurgé*, c'est l'humour noir qui, bien souvent, souligne la force d'une personnalité qu'aucun danger n'atteint :

« Une détonation !

– Tiens ! Il faudra faire mettre une pièce à mon pardessus.

Un peu plus bas, c'était ma peau même qu'il y aurait eu à recoudre. » (I, p. 296)

Et plus loin, en pleine semaine sanglante, quand le narrateur essaie de dormir :

« Des vers qui mangeaient la vie du matelas m'ont tout à coup grouillé sur la peau – ils sont vraiment pressés !... » (I, p. 329)

Accepter avec désinvolture la proximité de la mort, c'est assurer l'équilibre d'un moi pour lequel la nécessité de l'action compte plus que la succession fluctuante des affects. En faisant rire de soi et de tous les périls encourus, Vallès dépasse définitivement la phase dispersée, négative de son existence, pour rejeter toutes les formes paralysantes d'aliénations, dont les plus graves sont intérieures – timidité, difficulté d'être, peur de la mort. L'humour vient pallier ces insuffisances, et donner à la subjectivité son assise stable, confiante, tout en lui interdisant tout excès d'assurance. Chez Vallès, il n'est pas de lutte révolutionnaire sans cette libération préalable de soi par soi, dans le travail indissociablement critique et autocritique du rire.

Jamais, toutefois, le pouvoir de rire ne se réduit aux dispositions individuelles d'une subjectivité isolée. Si Jacques est "blagueur" par tempérament, le rire que reprend et orchestre le récit rétrospectif manifeste une puissance qui déborde les limites du moi. Vallès parle de son « rire de plébéen », qu'il oppose au « sourire boulevardier de Rochefort »³³ : c'est reconnaître ce que son humour doit aux forces sociales qui l'irriguent, et condamner l'infériorité d'un sous-rire auquel son parisianisme ôte, en même temps que toute *racine* populaire, toute *vigueur* révolutionnaire. Plus Vallès réfère son rire au milieu qui l'a inspiré, plus il lui reconnaît sa fonction libératrice. S'il est rieur, c'est par attache sociale, comme il le montre dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre* :

« Petit-fils de paysans, d'ouvriers, qui avaient la parole grasse, j'avais la gueule bien fendue, le rire large, un fonds de gaieté que n'avait pu assassiner la gravité de parvenus à laquelle se condamnaient mon père et ma mère, qui avaient passé à la bourgeoisie. »³⁴

Et de fait, dans la Trilogie, les lieux où s'épanouit un rire libre sont précisément ceux qui échappent à l'emprise des institutions bourgeoises et définissent, au contraire, l'espace social idéal des valeurs populaires les plus pures.

Le monde dont Vallès fait rire – la Famille et l'École que l'humour subversif met en cause –, c'est celui-là même dont la logique exclut le rire. Au sein de la famille, le regard de l'enfant ne peut être que "triste" (E, p. 48). « Chez moi, dit Jacques, je n'ai jamais vu pleurer, jamais rire » (E, p. 99). Auprès de sa mère, « il ne rit pas » (E, p. 55), ou alors il se force, quand par exemple il l'accompagne à des représentations de comédies :

« Quand nous sommes allés au Palais-Royal, par exemple, il faut que je rie pendant deux jours – pour bien montrer que ça n'a pas été de l'argent perdu. – Si je ne me tords pas les côtes, elle dit : – C'était bien la peine de dépenser quatre francs !

Je ris autant que je puis ! Dès qu'elle tourne la tête, je me repose un peu, mais ça fatigue tout de même ! » (*E*, p. 306)

En réalité, Mme Vingtras ne sait pas rire, elle ne sait que "ricaner" (*E*, p. 194). Legnagna, de même, ne rit pas mais "ricane" (*E*, p. 277), ou « rit d'un rire lâche » (*E*, p. 288). Rire perverti par la société marchande ou les rapports de pouvoir : on est loin du vrai rire, du rire franc qui n'existe qu'en des lieux de liberté extérieurs à la famille et à l'école³⁵. Quand Jacques est loin de ses parents à Farreyrolle - « On en a ri tout le soir » (*E*, p. 71) -, auprès de ses cousines lors d'un « voyage au pays » - « Je ris en revenant à elles... » (*E*, p. 147) -, sur le bateau qui descend la Loire, en l'absence de sa mère - « De la gaieté, des rires comme je n'en ai jamais entendu de si francs » (*E*, p. 205) -, la liberté de rire coïncide avec l'espace d'une société libre, telle que Vallès la reconstruit à partir d'un monde pré-industriel utopique où se conjuguent perfection morale et harmonie sociale.

Dans les passages où l'auteur nous montre le rire s'épanouir, il ne fait plus rire dans son propre discours narratif : le rire de l'énoncé suspend l'humour de l'énonciation. Il n'y a plus d'humour quand le rire peut être libre, quand il est question de domestiques qui « ne se cachent pas pour rire » (*E*, p. 69), du peuple qui rit « de bon cœur » (*E*, p. 317), de cette Mme Vincent qui est « une rieuse » (*E*, p. 98). Gens du peuple capables de vérité, non déformés par une prétention sociale et culturelle étouffante, Jacques les oppose explicitement à ses parents et au milieu scolaire. Il recherche délibérément le rire hors de chez lui, dans une prison s'il le faut : camarade du fils du geôlier, Jacques va y jouer en sachant qu'il peut y rire, alors qu'« à la maison l'on ne rit jamais » (*E*, p. 22).

Le rire que le récit oriente contre l'Institution sociale sous toutes ses formes prend donc sa source dans cette expérience sociale autre - celle d'un milieu populaire libre des servitudes de l'Ordre bourgeois. C'est elle qui donne son sens à la perspective révolutionnaire telle que Vallès l'envisage ; c'est elle aussi qui tend à prouver que la liberté de rire³⁶ figure très exactement la Liberté absolue, ce au nom de quoi la satire peut à tout moment dénoncer les formes les plus diverses d'oppressions. Le "rire-contre", le rire critique, tire sa force et sa cohérence de ce "rire-pour" implicite, de cette vision d'une société libre qui se devine, en creux, derrière la virulence de l'ironie qui frappe la société réelle. Pour Sartre, l'œuvre de Vallès relevait de la "grande satire"³⁷... Sans doute parce que la logique du rire, toujours en quête de sa propre liberté, y rejoint la logique même de l'exigence révolutionnaire, nécessairement radicale, jamais satisfaite. La littérature ne saurait mieux être appel à notre propre liberté.

Denis LABOURET
Université de la Sorbonne Nouvelle

1. *Correspondance avec Hector Malot*, lettre de décembre 1877, les Editeurs Français Réunis, 1968, p. 251.
2. Les initiales *E., B., I.*, suivies du numéro de la page, renvoient aux trois volumes de la Trilogie dans l'édition des Œuvres Complètes de Jules Vallès publiées sous la direction de Lucien Scheler aux Editeurs Français Réunis (*Jacques Vingtras I*, édition de 1964 ; *II*, 1955 ; *III*, 1973).
3. « Je me suis mis à rire. Il m'a fait remarquer que mon rire seul était un obstacle. » « Un tonnerre ! Mauvais vendeur, avec ce rire-là !... » (*B.* p. 373).
4. Quand Jacques est douloureusement humilié à la pension Legnagna, « sans gaieté pour faire balance », il se met à prendre un « air sérieux » qui surprend sa mère (*E.*, p. 294).
5. *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, E.F.R., 1972, p. 87.
6. *Le Figaro*, 23 nov. 1865, *Œuvres*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 587-588.
7. « Je devais avoir toujours cette ironie comme soupape à ma pauvreté et à mes chagrins. Elle marchait avec sa seringue derrière ma mélancolie. » (*Souvenirs d'un étudiant pauvre*, p. 87).
8. *Jules Vallès journaliste*, E.F.R., 1977, p. 292.
9. Marie-Claire Bancquart parle des « misères humoristiquement supportées » du *Bachelier* (*Jules Vallès*, Seghers, 1971, p. 55).
10. Sur ces flottements sémantiques, contemporains de l'entrée du mot « humour » dans la langue française (« à partir de 1880 »), voir Robert Escarpit, *L'Humour*, P.U.F., 1960, p. 67.
11. *Correspondance avec Hector Malot*, p. 212, p. 272, p. 355.
12. Lettre du 28 février 1877, « Une correspondance Vallès-Zola » présentée par Roger Bellet, *Europe*, n° 470-71-72, juin-août 1968, p. 174.
13. *La Rue*, 14 déc. 1867, « Pléiade », p. 1 026.
14. *Courrier du dimanche*, 17 sept. 1865, « Pléiade », p. 552.
15. *Le Proscrit*, *Corespondance avec A. Arnould*, E.F.R., 1973, p. 135.
16. « Attaquons par le rire ou les larmes ! c'est le bon moyen, croyez-moi. » (*Lettre de Junius*, « Pléiade », p. 134).
17. Chez Vallès, comme l'a écrit Roger Bellet, « l'ironie est force révolutionnaire » (*Jules Vallès journaliste*, p. 293). Plus précisément : « L'ironie - Vallès ne cesse de manier ce mot à partir de 1864 - trouve une valeur "révolutionnaire", décapante, démystificatrice, qui est salubre personnellement et historiquement » (*ibid.*, p. 290).
18. *La Parodie*, 30 oct.-12 déc. 1869, « Pléiade », p. 1097.
19. *Le Figaro*, 31 oct. 1862, « Pléiade », cité en note p. 1240).
20. *Correspondance avec Hector Malot*, p. 116.
21. A.-M. Bergougnard qui vient lui dire : « Je viens vous poser un dilemme », elle répond : «- Vous feriez mieux de vous mettre des sinapismes quelque part » (*E.*, p. 246).
22. *Jules Vallès, Du bon usage de la lame et de l'aiguille*, éd. L'Age d'Homme, 1982, p. 43.
23. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. « Champs », p. 87-88.
24. *Les jeux de mots*, P.U.F., 1976, p. 119.
25. Voir la satire des « prières », réduites aux répétitions mécaniques d'un « amen » qui revient « à tout bout de champ » (*E.*, p. 31 et aussi *E.*, p. 66).
26. *Le Rire*, P.U.F., 1940, p. 67, p. 101 et s.
27. *Correspondance avec Hector Malot*, p. 290.
28. Voir *B.* p. 135 et s. (« Le comité des Jeunes »).
29. D'où le comique tiré des situations où l'"ignorance" révolutionnaire de Vingtras, devenu maire d'arrondissement sous la commune, est confrontée à une routine bureaucratique vite paralysante : il lui faut « signer des bons », « comme ça se fait toujours en révolution » (*I.* p. 213).
30. *Le Courrier français*, 17 juin 1866, « Pléiade », p. 893.
31. *L'Ironie*, Flammarion, 1964, p. 139.
32. « L'humour », article paru dans *Imago*, 1928, publié avec *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, coll. « Idées », p. 402.
33. *Correspondance avec Hector Malot*, p. 165.
34. *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, p. 84.
35. Même le cours de Michelet, au Collège de France, incite au rire convenu, artificiel : « J'ai ricané à faux, deux ou trois fois, croyant bien faire, ce qui a produit un très mauvais effet » (*B.*, p. 84).
36. « Vive au moins la liberté de rire ! » s'exclamait Vallès dès 1867 (*La Rue*, 14 déc. 1867, « Pléiade », p. 1028).
37. *Situations, II*, Gallimard, 1948, p. 140.

La mythologie vallésienne dans *La Rue à Londres*

On ne peut entreprendre la lecture de *La Rue à Londres*, volume publié par Charpentier en 1884, sans tenir compte d'abord du fait qu'il existe alors, depuis plus d'un demi-siècle déjà, une abondante représentation, littéraire et graphique, de la capitale anglaise, dont dès avant 1848 de nombreux traits sont devenus des lieux communs. Il conviendra donc de résumer rapidement ce qui caractérise cette représentation de Londres afin de mettre en évidence ce que le texte de Vallès lui doit et ce qui, au contraire, fait son originalité. Publié en effet après l'amnistie de 1880, à partir de chroniques publiées dans *L'Événement* du 27 août 1876 au 26 mai 1877¹, le texte de *La Rue à Londres* porte la marque des conditions dans lesquelles il a été écrit : comme déjà pour les proscrits du Second Empire, l'Angleterre a figuré, pour le communard exilé, refuge et liberté. En outre, le titre choisi par Vallès est un indice de l'intérêt de *La Rue à Londres* pour qui tente d'appréhender ce qui est au cœur de l'imaginaire vallésien. On sait que ce « maître mot », *La Rue*, « représente le lieu des grandeurs et des servitudes urbaines »² et que son emploi indique le dessein de représenter et de signifier la réalité populaire. Dans *L'Événement* du 13 novembre 1865, Vallès écrivait déjà :

« Je prends ce titre *La Rue* pour indiquer le caractère populaire de mes articles.

Je suis du peuple, et ma chronique aussi. »³

Et c'est « tout au long des ruisseaux » qu'il va « ramasser des notes »⁴ pour écrire *La Rue à Londres*, avec le contrepoint constant de la rue à Paris, de cette rue qui, pour avoir été le lieu des révolutions de 1830, 1848 et 1871, conserve « des souvenirs de poudre ».

Avant 1848 l'Angleterre est considérée comme un sujet privilégié d'étude sociale pour les réformateurs, les utopistes, les philanthropes et les hygiénistes français qui désirent éviter à la France les maux dont sa toute-puissante voisine paie l'essor de son capitalisme industriel⁵. Charles Fourier, dès 1829, décrit dans *Le Nouveau Monde industriel* le fonctionnement du système anglais qui, pour enrichir quelques privilégiés, engendre

la misère de la multitude des prolétaires et, dans son enquête de 1840, Eugène Buret confronte « la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France ». Dans son poème *Lazare* (1837)⁶ Auguste Barbier dénonce les plaies spécifiques de la société anglaise : enfer londonien, abus de la classe dominante, misère de la condition ouvrière et ses corollaires, ivrognerie et prostitution. Avant les sketches de Gavarni (1849) et les gravures de Gustave Doré (1876)⁷, le poème *Lazare* donne à voir le rôle déterminant des écrivains et des artistes dans la représentation que l'opinion contemporaine s'est faite de l'Angleterre. Le texte de Barbier permet en effet d'inventorier l'arsenal d'images qui, dès le début de la Monarchie de Juillet, se constituent en lieux communs de la satire de l'Angleterre : « sombre et lugubre vaisseau », « peuple noir vivant et mourant en silence », universalité du spleen, Tamise linceul, lieu des suicides, récurrence de l'airain, du froid, de la boue ou de la fange, de l'air empoisonné, du brouillard et de la fumée...

Vallès a lu Barbier et vu l'Angleterre à travers son *Lazare*. Dans *La Rue* de 1866, il rappelle « la gloire » du poète qu'il estime « immortel », ne serait-ce que pour avoir écrit « les vers sur Westminster, Bedlam et la Tamise »⁸. C'est pour avoir lu *Westminster* qu'il a eu jadis « grande envie de voir la solennelle église » (*L'Epoque*, 25 octobre 1865) et il cite la première strophe du poème car les vers de Barbier lui paraissent en définitive « plus éloquents que les pierres de Westminster ». Il ne connaît « rien de si grand » que le poème *La Tamise* dont il cite également les trois dernières strophes (*L'Événement*, 14 mars 1866)⁹. Bref, au retour de son voyage à Londres en 1865, Vallès est tout à fait conscient de la difficulté d'être original en écrivant sur l'Angleterre¹⁰ car il n'ignore pas non plus la production dans ce domaine sous le Second Empire : *Lettres sur l'Angleterre* d'Edmond Texier (1851), *La Vie moderne en Angleterre* d'Hector Malot (1862), le *Guide à Londres* d'Elisée Reclus¹¹. Et de conclure : « C'est désespérant ! ». Vallès fait un sort à part aux textes que les proscrits ont consacrés à l'Angleterre, *L'Angleterre et la vie anglaise* d'Alphonse Esquiros (1860-1865)¹², *Lettres sur l'Angleterre* de Louis Blanc (1866-1867)¹³, car pour parler « avec profit et intérêt de ce pays, il faut y avoir séjourné longtemps »¹⁴. D'autre part, et c'est essentiel, Vallès pense que l'exil a transformé le style des proscrits : Esquiros a perdu ses « allures d'évangéliste ». Même métamorphose pour Louis Blanc : « L'Angleterre a fait de ce rhéteur un écrivain, de ce prédicant un homme » (*L'Epoque*, 24 octobre 1865). Vallès le répète en 1882 dans le *Tableau de Paris*¹⁵, quand il fait le bilan de son propre exil, bilan de fécondité et de maîtrise du style : l'exil a « trempé » le style de l'écrivain, « comme l'eau boueuse du Furens¹⁶ trempe les armes ».

En 1865, « épouvanté » par le spectacle de la détresse du peuple anglais résigné à son malheur, ne rencontrant que « souffrants », « dupes » et « victimes », touché par la situation des déclassés, exilés en quête de travail, « précepteurs, institutrices (...) partout et toujours besogneux »,

Vallès aboutissait à la conclusion qu'« il ne faut pas se laisser éblouir par la réputation de l'Angleterre », car « si elle n'avait pas la liberté de réunion, la liberté de presse qui font notre jalousie¹⁷, ce serait le plus triste des pays, la plus coupable des nations »¹⁸. Et il rappelait que « l'organisation de la propriété territoriale, la distribution de la richesse entre les mains d'une aristocratie qui est ainsi maîtresse tout entière du sol, créent à la foule une situation sans espoir ». Cette misère du peuple anglais, il la dénonce de nouveau dans *La Rue à Londres* : « le brouillard de Londres et sa boue, si épais qu'ils soient, ne parviennent pas à (en) voiler et à (en) noyer l'horreur ». Dans la dédicace, Vallès rend hommage à Séverine de l'avoir « aidé à bien voir Londres », c'est-à-dire de l'avoir « aidé à en traduire l'horreur et la désolation ». Il reprend l'image du vaisseau-monstre-machine pour dire que la misère de son peuple est le prix dont l'Angleterre paie sa puissance et sa prospérité industrielles et économiques :

« Il y a là, amarrée au milieu de l'Océan, une machine terrible qui coupe le bois, lamine le fer, vomit l'or, *écrase* les pauvres ! »

Aussi, sur les bords de la Tamise, dont l'eau est « couleur de fange », où l'on entend « le flou des suicidés » et où l'on voit les pauvres « trembler contre les pierres verdâtres », la « senteur âcre » qui vient des brasseries et des fabriques n'est-elle pas sans évoquer celle de « la chair brûlée ».

Reprenant à son compte la critique de l'opposition scandaleuse de cette misère avec l'opulence aristocratique, Vallès stigmatise le mépris manifesté par les privilégiés à l'égard des pauvres : il montre les millionnaires à cheval faisant exprès voler la boue sur la figure des pauvres diables dans les allées d'Hyde Park. Il dénonce les droits anachroniques des grands propriétaires anglais qui, au nom du droit coutumier, peuvent barrer l'accès des rues, en opposant la « barricade de bois » du propriétaire à la « barricade de pierre » d'un Paris qui a voulu et veut encore « l'égalité sociale ».

Le spectacle de la misère anglaise inspire à Vallès certaines des images les plus fortes de *La Rue à Londres*. Son regard-meurtrière perce le mur de la respectabilité des beaux quartiers :

« On sent tout à coup venir une odeur de drap pourri, de fange cuite ;... il y a là une *Lane* ou une *Court*, quelque passage infect où grouille une tribu de misérables.

On peut les voir du trottoir, sans entrer, comme on guigne une punaise dans une fente. »

La métamorphose du corps malade, réifié, blessé, entamé, signifie les souffrances du pauvre de Londres. Son vêtement « a l'air d'une peau qui s'écaille, d'une lèpre qui tombe. C'est déchiqueté, comme si des rats avaient voulu dévorer l'homme, comme si on avait donné des coups de fourche là-dedans ». La présence de l'enfant, témoin innocent, accroît la force de la dénonciation :

(La nuit), « on trébuche contre des malheureux ou des malheureuses, échoués dans une embrasure (...) quelquefois avec un enfant dans les bras, qui a les yeux ouverts en cette nuit profonde. Que regarde-t-il de sa prunelle ronde et claire ? A quoi songe cette miette d'humanité ? »

La mort, la prison, parfois l'animalité monstrueuse et fantastique, connotent le paysage de l'enfer industriel : « Des grillages noirs, des vitres blafardes, des arêtes, des griffes, toutes les menaces des forteresses, tous les reflets des prisons – le travail anglais a cette mine de tortionnaire ou de supplicié ». Les chalands de houille ressemblent à « de grosses mouches noyées », les entrepôts et les ateliers sont « lugubres, noirs, absolument noirs », certains ont l'air « d'une rangée d'aveugles », avec leurs « fenêtres noires, prunelles crevées ». Le silence parachève l'atmosphère de « désolation » car « l'ouate de la fumée », « l'étaupe du brouillard » arrêtent les bruits « maigres qui flottent sur l'eau »¹⁹. « Colossale bedaine de pierre », les docks²⁰ sont « un cimetière de sacs, une nécropole de fruits, un Mazas de parfums et de couleurs ». Quant au travailleur des docks, réduit à l'état de machine, « il n'a pas un bandeau de cuir sur les prunelles comme le cheval qui tourne » mais il a « sur toute la face le masque de poix de la misère ».

La Rue à Londres recense tous les avatars de la misère sociale, celle des ouvriers agricoles, « hâves, décharnés, pliant sous le joug... vivant entre la soue à cochons et l'étable à génisses »²¹, celle de l'affamé qui n'a pas la taille requise par le sergent recruteur²² car « ça diminue le monde d'avoir faim et de marcher nu-pieds » ; celle des prostituées²³ qui demandent « au moins un shilling », le prix du « toll », du péage du suicide, pour aller se jeter par-dessus le pont de Waterloo ; celle des déclassés²⁴, comme l'avocat mort de faim au lodging-house, « trépassé dans les poux, l'estomac transparent comme une lanterne »²⁵. Vallès dénonce l'hypocrisie du work-house, refuge-prison des pauvres²⁶, où « chacun a son compte de provisions contre la faim mais point son compte de munitions contre le spleen, la honte, le dégoût ». Work-house, « piège à pauvres »²⁷... Remettant en cause l'idée reçue selon laquelle Petticoat Lane, le marché des guenilles, est le rendez-vous de tous les tire-laine de Londres²⁸, Vallès y voit plutôt l'image de la misère résignée du peuple anglais. En ramassant sur le pavé de *Old Clothes Exchange* des nippes qui (...) « puent la domesticité et l'aumône », l'ouvrier de Londres signifie qu'il n'espère rien et ne se révolte pas. Car « pour ce prix-là, il aurait pu avoir une blouse neuve »²⁹.

L'« horreur » et la « désolation » de Londres n'empêchent pas Vallès de mettre l'accent, on l'a vu, sur la « fécondité » de ses neuf années d'exil, d'ôter, au moment du retour, « son chapeau devant la ville noire pour remercier ce peuple, qui n'a jamais médité de la reine », de lui « avoir appris », à lui, « d'un pays républicain, ce que c'était que la liberté ». Aussi dans *La Rue à Londres*, s'attache-t-il à donner à voir, à mettre en scène et en images cette liberté anglaise qui le touche « au cœur » et qui l'« attirait » déjà en 1865, quand il reprochait à son rédacteur en chef de lui « limer les ongles au coin des phrases ». Liberté des placards et de leurs couleurs sur les murs de Londres³⁰. Liberté des manifestations publiques, des meetings à Trafalgar Square :

« Ce droit d'être cent mille et d'avoir un drapeau, il y a là de quoi frapper l'œil d'un Français et secouer son cœur. »

Liberté signifiée par l'« organisation admirable » de la bibliothèque du British Museum³¹ tandis que la « Bibliothèque Richelieu »... « sent la caserne ». De plus « le British Museum est tout plein de la France. Celui qui veut étudier la Révolution française, trier les cendres des guerres civiles, filtrer leur sang, trouvera ici plus de traces de ces luttes que dans les galeries de la rue Richelieu et sur le théâtre même des batailles ». Aussi Vallès affirme-t-il avoir pu vivre « en pleine terre nationale, grâce à ce grenier tout plein de notre blé, tout bourré de livres sentant notre bitume et notre poudre ». Enfin les « remarquables » bibliothécaires en chef « sont de l'Internationale du Travail ».

La liberté du music-hall anglais, liberté de l'« ironie sanglante » fait que le Français qui a connu « ces hardiesses d'outre-Manche... » bâille aux refrains banals de l'Alcazar ou de l'Eldorado et peut avoir pour une heure « la nostalgie des soirées d'exil ». Car le « déguenillé », sorti du fond du théâtre, « copie fidèle du meurt-de-faim anglais », ce « cabot en haillons » peut, de sa « voix d'écrasé », « en se grattant et en tremblant sur ses guiboles », faire allusion à la gloire de la Grande-Bretagne, à la générosité des riches, à la vertu de la reine, il peut « tirer avec le pistolet de la blague sur la souveraine et sur les ministres » sans qu'on lui ait « jeté des pierres » et sans que les agents l'aient « pris au collet ». Ce spectacle de la revanche par l'ironie du mime, qui prend pour cible les valeurs sacro-saintes d'un ordre social, est bien propre à toucher Vallès, à provoquer et à stimuler activement son imaginaire. La « raillerie féroce et douloureuse » qui définit selon lui le music-hall anglais, ne caractérise-t-elle pas précisément un trait spécifique de *La Rue à Londres* et plus généralement de l'écriture de Vallès ?

A ses yeux, la liberté anglaise se manifeste encore, et de façon privilégiée, au moment des fêtes de Noël, de la Noël joyeuse, brillante, colorée : « ... il traîne des paillettes de gourmandise »... La couverture « bariolée » des livres de Noël enchante Vallès : « le titre fait la roue en paon qui étale sa queue (...), l'humour pétille, (...) tisonné à coups de crayon et à coups de plume »³². Mais le Noël anglais, c'est surtout pour Vallès « le respect de la liberté et de la gaieté de l'enfance » : on les laisse « jouer, crier, s'empiffrer, se battre »... La liberté anglaise, c'est en effet aussi celle d'échanger des horions et de mettre les nez en compote, le jour du Boxing-Day : « ces licences-là mènent à bien une nation qui y gagne un fond d'hommes résistants et durs ».

Quand il revendique « la nécessité de plonger en pleine foule », Vallès se réclame directement de Dickens³³ et de son réalisme social. La poésie dans *La Rue à Londres* se fonde sur une esthétique de l'instantané, du quotidien, de la simplicité familière, de l'humour dans l'observation, du détail qui fait image ; sur une esthétique qui mêle ironie et mélancolie, autant de traits dont Vallès caractérise précisément le génie du romancier anglais. Ce qui nous intéresse dans *La Rue à Londres*, ce ne sont donc pas les clichés de la rue parisienne reproduits par l'exilé nostalgique, clichés

dont le croquis stéréotypé de « la parisienne » fournit un exemple privilégié dès le début du premier chapitre. Il nous importe davantage de voir comment Vallès, « peintre de la vie moderne »³⁴ et « fabricant de mythes »³⁵ anglais, saisit le détail insolite et « bizarre »³⁶, de voir par exemple comment il retient des « bribes de vie » et de lumière dans la nuit de Londres, autour des voitures ambulantes du costermonger ou du marchand de pommes de terre rôties, comment il isole et fixe les instantanés de la rue à l'aube, quand un policeman, un ouvrier, une fille et un chat se trouvent réunies auprès d'une crèmerie portative. Car cette esthétique de la modernité urbaine se fonde chez Vallès sur l'amour de ce qui est vivant et humain :

« Il est besoin que l'homme paraisse pour que j'éprouve une émotion. Il faut que je contemple ou que je devine, que je plaigne ou que j'applaudisse un être fait de même bois que celui dont je suis taillé. »³⁷

Souvent cette observation aiguë du détail populaire et urbain donne essor à la vision épique et révolutionnaire grâce au contrepoint de la rue de Paris. Ainsi le foulard rouge dans lequel les ouvriers anglais enveloppent leur déjeuner évoque pour Vallès « la bannière écarlate que leurs frères de France firent hâcher dans une gigantesque bataille ». L'image éclate ou s'épanouit en clarté, de préférence à la fin d'un paragraphe, comme dans cet extrait des *Docks* :

« La fleur d'un penny que je viens d'acheter à une fillette en haillons (...), le cœur de cette rose-thé fait, dans le noir de la chambre du dock, l'effet d'un rond de soleil dans une grande cellule. »

C'est dans la force de telles images que nous semblent résider l'originalité et la beauté littéraire de *La Rue à Londres*. Le commentaire moral, indispensable aux réformateurs français visitant l'Angleterre avant 1848, au poète Auguste Barbier lui-même, s'efface ici au profit de l'image et de son impact :

« Je préfère, écrit Vallès, l'écrivain qui ne dit que ce qu'il a vu et nous apporte ses émotions, rien que cela. »

Vallès communique à son lecteur, sa vision et son émotion.

Lucette CZYBA
Université Lyon II

1. Une trentaine d'articles intitulés *La Rue à Londres* ont été publiés du 27 août 1876 au 26 mai 1877 dans *L'Événement* d'Edmond Magnier. Vallès, proscrit et mort civilement, est parvenu à tenir cette rubrique dans un journal parisien par l'entremise de son ami Aurélien Scholl. A son retour d'exil et avec l'aide de Séverine, - (voir la dédicace de *La Rue à Londres*) -, Vallès a entrepris un important travail de refonte afin de composer, à partir de ces chroniques éparées, le livre homogène publié par Charpentier. Tiré à 600 exemplaires, l'ouvrage était illustré de 22 grandes eaux-fortes hors texte et de 172 dessins reproduits au cliché trait dans le texte. L'auteur de ces illustrations était Auguste Lançon, ancien communal, comme Vallès (Jules Vallès, *Œuvres Complètes*, Livre Club Diderot, 1969, tome III, notice p. 478). C'est au texte de l'édition du Livre Club Diderot que nous nous référons ici : *La Rue à Londres*, p. 479-719.

Amnistié, Jules Vallès rentre à Paris le 13 juillet 1880. Il est accueilli à la gare du Nord par Malot, Callet, Gill, Révillon...

2. Cf. J. Vallès, *Œuvres, 1857-1870*, Pléiade, NRF, Gallimard, 1975, t. I, texte établi, présenté et annoté par Roger Bellet, Notice sur *La Rue* (1866), Vallès a déjà choisi ce mot comme titre d'articles ; il l'utilisera à trois reprises pour les journaux dont il sera le libre rédacteur en chef : *La Rue* de 1870 ; *La Rue* de 1879.

3. *Ibid.*, p. 577.

4. *Le Tableau de Paris*, Livre Club Diderot, t. III, p. 1083.

5. Voir à ce sujet l'introduction de François Bédarida in Flora Tristan, *Promenades dans Londres, ou l'Aristocratie et les Prolétaires anglais* (1840), François Maspero, Paris, 1978, p. 14, sq. Parmi les lectures conseillées par Flora Tristan (Préface, p. 63) à ceux qui veulent « s'instruire sur les mœurs, les usages et la politique de l'Angleterre », *La Grande-Bretagne en mil huit cent trente-trois* par M. le baron d'Haussez, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* par Eugène Buret (1840), et, bien entendu, Auguste Barbier, *Lazare* (1837), dont l'influence est manifeste dans le texte des *Promenades dans Londres*.

6. Dans un article paru pour la première fois dans *La Revue fantaisiste*, 15 juillet 1861, Baudelaire (*Art romantique*, XIV, Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, La Guilde du Livre, Lausanne, 1950, p. 277) signale la renommée d'A. Barbier auprès de ses contemporains : « La gloire de ce poète est faite (...) la postérité ne l'oubliera pas ». Voir Auguste Barbier, *Jambes et Poèmes, Lazare*, Prologue, Trente-deuxième édition, Paris, Dentu, 1883, p. 192-194. *Ibid.*, Epilogue, p. 288-291.

7. *Gavarni in London : Sketches of Life and Character*, edited by Albert Smith, London, 1849. Le livre de Louis Enault, intitulé *Londres*, publié par Hachette en 1876, contient 174 gravures sur bois hors et dans le texte par Gustave Doré. Ce livre vient d'être réédité : *Londres et les Londoniens en 1875*, 174 illustrations de Gustave Doré, texte intégral par Louis Enault, Paris, SACELP, 1984. Dans *La Rue à Londres* (p. 506), Vallès fait allusion à une illustration de G. Doré à propos du « vieux père Tamise ».

8. Pléiade, t. I, p. 667. Cf. supra n° 6.

9. *Ibid.*, p. 563-564 ; p. 631.

10. Cf. *Ibid.*, p. 560, *L'Époque*, 25 octobre 1865 : « Ma conclusion fut et je me disais qu'il n'y faudrait point revenir comme journaliste car tout ce qu'on peut écrire, en chroniqueur, sur l'Angleterre, a été écrit ».

11. Edmond Texier, *Lettres sur l'Angleterre*, (1851) ; Hector Malot, *La Vie moderne en Angleterre* (1862) ; Elisée Reclus, *Guide à Londres* (1860) dans la collection des Guides Joanne (*Ibid.*, p. 1437).

12. Esquiros, qui, proscrit après le 2 décembre 1851, vivait à Londres comme Louis Blanc, avait envoyé dès 1859 des articles à la *Revue des Deux Mondes*, réunis de 1860 à 1865 dans les trois volumes de *L'Angleterre et la vie anglaise* (*Ibid.*, p. 1436-1437). « Je ne connais pas de livre plus intéressant, mieux fait, plus complet... », écrit Vallès (*L'Époque*, 25 octobre 1865).

13. Louis Blanc avait envoyé de Londres des articles au *Temps*, intitulés *Lettres de Londres*, qui furent beaucoup lus et devaient être réunis en volumes en 1866-1867, sous le titre *Lettres sur l'Angleterre* (Pléiade, t. I, p. 1437).

14. *L'Époque*, 25 octobre 1865. Cf. *Ibid.*, 27 juillet 1865 : « Après trois semaines de séjour à Londres, je m'aperçus que pour pouvoir parler de l'Angleterre, il fallait y passer dix ans. Je regardais et je ne voyais pas. J'écoutais et je n'entendais pas. Je n'aime à parler que de ce que j'ai entendu et vu. Je me moquai de moi-même et repassai la mer ».

15. Livre Club Diderot, t. III, p. 937.

16. Affluent de la Loire qui traverse la région métallurgique de Saint-Etienne.

17. Cf. *L'Époque*, 27 juillet 1865 : « Paris m'a fatigué, Londres m'attire. On me fait peur de son brouillard, mais à travers ce brouillard je respirerai un air de liberté qui me fera du bien au cœur... ». Cf. *Ibid.*, 23 août 1865 : « N'oublions pas que l'île britannique a été l'asile où sont venus se réfugier tous ceux qu'ont tourmentés les rigueurs terribles de la politique. Ils n'ont eu qu'à traverser un bras de mer pour aller de la prison à la liberté... ».

Cf. *Le Voltaire*, 11 février 1880 : « La France de l'Empire me semblait si triste et ceux qui faisaient la guerre à cet Empire la faisaient si maigre et si bourgeoise que l'envie m'avait pris de filer sur l'Angleterre pour voir ce que c'était qu'un pays libre ! » (Pléiade, t. I, p. 771, 1558, 1436).

En outre à la suite du complot dit « de l'Opéra Comique » contre la personne de Napoléon III, complot qui échoua, Vallès a été incarcéré à Mazas (21 juillet-30 août 1853). Plusieurs fois victime de la censure, il a également été condamné à 500 francs d'amende et un mois de prison le 21 février 1868, après l'article sur la police (*Le Globe*, 11 février), à 2 000 francs d'amende et à deux mois de prison le 27 octobre de la même année (8 septembre, article intitulé « Un chapitre inédit de l'histoire du Deux Décembre », *Le Courrier de l'intérieur*) (Pléiade, t. I, Chronologie, p. LIV).

18. « Causerie, Londres », *L'Epoque*, 13 septembre 1865.

19. Cf. p. 593 : « Et je ne sais rien de mélancolique comme les bruits lents qui flottent au-dessus de l'eau endormie : bruit de pompe ou de sabot vidant les écoutilles ; bruit de chaîne qui s'étire et qui grince ; fredon d'un marin qui chante un refrain du pays ; juron étouffé d'un homme de peine qui ne peut éventrer ou traîner un sac (...) Des oiseaux pilleurs de crottin effleurent de leurs ailes les mâts contre lesquels les grands traverseurs d'océans, albatros et goélands, ont tourné dans la tempête ».

20. Cf. *Ibid.*, p. 593 : « Je suis entré dans ces docks prêt à l'admiration sur la foi des autres ; j'en suis sorti éreinté, des souvenirs mornes dans l'œil, et comme de la colère dans le cœur ».

« Fakirs du chômage », les dockers en attente de travail sont « terribles à voir, roulés dans leurs guenilles et adossés contre les murs. Aucune issue pour le docker. Dupé par le flamboiement des affiches des Compagnies de paquebots, il rêve de partir : « Cela écorche et éblouit les yeux, cela aussi recule le paysage et ouvre à l'affamé un horizon profond ».

S'il parvient à émigrer, ce sera pire pour lui et il aura « la nostalgie de cette suie et de cette fange » (p. 600-601).

21. Cf. p. 591 : « La grève commandée par Arch nous a révélé ce qu'était le sort de ces êtres (...) : pas de pain à manger. Quelques shillings par semaine pour tout salaire... ».

Joseph Arch, parlementaire anglais, né à Barford (1826-1919), défenseur des intérêts de la petite paysannerie, fonda en 1872 l'Union nationale agricole des Laboureurs.

22. Cf. p. 604-609 : « ... chez lui, il aurait dû manger des pierres. Oh ! mots de misère ! Eloquence de gueux ! Gouttes de sang qui parlent ! » commente Vallès. « ... ça diminue le monde » est en italique dans le texte.

23. L'une d'entre elles, 13 ans, a déjà un enfant de six mois (p. 536). L'accès au pont de Waterloo était payant.

Flora Tristan (*op. cit.*, chap. 8, p. 122-148) a dénoncé la situation des « filles publiques » en Angleterre.

24. Vallès note la situation précaire des femmes journalistes rencontrées au British Museum.

25. Cf. la leçon d'anatomie, p. 542 : on peut « voir au travers » des estomacs de ceux qui « périssent d'inanition ».

Pour pouvoir payer le loyer de ses *chambers* (de son cabinet d'avocat), un *barrister*, dissimulant son identité, travaille, la nuit, comme homme de peine au marché de Covent Garden.

26. In Flora Tristan (*op. cit.*), il n'y a aucune description des work-houses, pièce maîtresse du système social victorien.

27. Cf. p. 615 : « ... Pourquoi ne laisse-t-on pas à ces assistés le droit de bûcher bravement en échange d'un petit pécule, pépite de cuivre qu'ils grignoteraient aux jours de congé ? ».

28. Cf. F. Tristan, *op. cit.*, chap. « Foulards volés » ; Ch. Dickens, *Olivier Twist* (Fagin, le marchand, apprend à ses jeunes pensionnaires à voler) ; cf. in Hector Malot (*Sans famille*) l'épisode consacré à la famille Driscoll.

29. Comme déjà Flora Tristan, Vallès oppose la résignation des ouvriers anglais aux potentialités révolutionnaires des ouvriers français. Cf. p. 662 : « 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 ». Aussi l'« artisan anglais » glisse-t-il « sa carcasse de laborieux », dans des « nippes » ayant « appartenu à un maître qui en a fait cadeau à un larbin », « sans un frisson de dégoût et sans un frisson de colère ». L'ouvrier français, lui, ne se « glisse » pas « dans une coquille abandonnée » : si à Paris on achète parfois un bourgeron ou un veston d'occasion, « veston et bourgeron n'ont pas eu pour voisin le vêtement du vagabond pouilleux ou du rascal ordurier » (p. 663).

30. Cf. p. 496 : « Les affiches ne sont appliquées qu'avec de la colle, jamais avec du sang ». A propos de la liberté anglaise, voir supra, n° 17.

31. Vallès lui consacre un chapitre dans *La Rue à Londres* (p. 683-690). Cf. *Tableau de Paris*, Londres, 24 juillet, Livre Club Diderot, t. III, p. 1071-1075.

32. La référence à Dickens, écrivain des *Contes de Noël* et de l'enfance, cautionne l'intérêt pris par Vallès à la lecture de cette littérature anglaise de Noël. Cf. p. 580-581 : « C'est Dickens qui a mis ce fantastique à la mode, et quelques-uns ont, après lui, dans ces journaux de fête, laissé tomber des gouttes d'encre fines autant que des perles, tièdes autant que des larmes... » « Devant la lampe mourante, on lisait le conte avec un frémissement doux : il y avait à rire et à pleurer ».

33. L'éloge de Dickens et de son réalisme social était une constante de cette génération (Pléiade, t. I, p. 1434). Commentant, dans le *Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865, (*Ibid.*, p. 553), l'*Histoire de la littérature anglaise*, Vallès écrit : « M. Taine a voulu dire que Charles Dickens savait dégager d'un paysage toute la poésie triste ou joyeuse, tourmentée ou calme. Il arrache aux murs, aux meubles, à la maison du coin, au clocher là-bas, au portrait des morts, à la défroque des passants, le secret de la vie vécue, fait parler le silence, peuple la solitude, et, avec une fleur fanée, une pierre tombée, des débris, des ruines, explique mélancoliquement une histoire, anime un drame... Vallès apprécie chez Dickens la « simplicité familière », l'« humour dans l'observation », la « poésie de l'image dans la réalité des faits ». Selon lui, « le génie de Dickens est fait de sa sincérité. Les détails s'y pressent, les images se croisent. Le paysage et l'impression revivent avec les clartés, les ombres, les rayons de soleil, la goutte de pluie, le cri des lèvres, le bruit des feuilles. Ce sont des riens, et ces riens sont tout ».

Cf. *Ibid.*, p. 555 (*Courrier du dimanche*, 1^{er} octobre 1865) : « Saluons donc ce romancier qui vient raconter des drames simples, où ceux qu'il met en scène sont de bonnes gens, *du brave monde* » (souligné par nous). Vallès est en sympathie avec Dickens : ce qui constitue « l'âme même du génie » de ce dernier, la « source de son inspiration » ce sont les souvenirs d'enfance. Dickens enfin est le peintre de l'enfance malheureuse : « Si Dickens n'eût pas entrevu, je n'ose dire éprouvé ces supplices, s'il n'eût pas été témoin ou acteur dans cette comédie douloureuse de l'enfance, il ne nous aurait pas fait sourire, rêver, pleurer, il n'aurait pas été Dickens ». Bref, personne ne sait, comme lui, « surprendre le côté douloureux des farces, et le côté plaisant des tragédies ».

34. Au sens où l'entend Baudelaire.

35. Selon la définition de Roland Barthes.

36. Cf. supra, n° 34.

37. « Causerie, Londres, », *L'Epoque*, 13 septembre 1865 (Pléiade, t. I, p. 1563).

Le style des *Blouses* réalisme et présence du narrateur

On considère parfois Vallès comme un écrivain en marge du naturalisme. Nous voudrions montrer que si la « tranche de vie » apparaît dans le texte vallésien, elle est généralement vue sous un angle personnel, à travers une vision subjective. L'œuvre que nous examinons est *Les Blouses*, écrite en 1880, en vue d'obtenir un vaste consensus populaire en faveur de l'amnistie des communards. A première vue, il semble que ce roman, qui narre la jacquerie de Buzançais survenue en 1847, soit le roman le moins autobiographique de Vallès. Celui-ci n'a point connu les événements qu'il relate ; en outre, il doit respecter, au moins sous certains aspects, le cadre historique de cette révolte. En fait, il n'esquisse que brièvement le cadre géographique : on apprend seulement que, dans cette bourgade, il y a une grand'place, une église, un clocher, une maison rurale, deux moulins, une rivière. Vallès ne conserve que deux protagonistes réels : Monneron et Venin-Velin dans le roman. De celui-ci, on sait seulement qu'il est toujours accompagné de son bâton de Compagnon du Devoir. La physionomie de son assassin, Chambert, demeure floue, comme celle des trois condamnés à mort. Les autres personnages sont des créations du narrateur : André, le professeur Juliard, le docteur Bonnel, la vieille dame jacobine et son fils, le couple Fombertot et la petite Jeanne, etc. Ils n'ont presque aucun relief charnel, leur portrait se réduisant à quelques traits. Ainsi, du professeur Juliard, le narrateur se borne à dire qu'il porte une blouse et qu'il a des mains bien blanches. De plus, Vallès ne montre point tous les événements (il ne parle pas par exemple des séances du tribunal) ; il introduit une affabulation en contraste avec les faits réels, comme le souligne J. Dautry dans sa préface¹, il néglige la vérité historique. Il ne fait point une description minutieuse, circonstanciée, du milieu et des personnages. Il ne recherche point le détail accessoire, comme le font parfois, par exemple, les naturalistes. Il n'est point obsédé par la volonté d'écrire un roman objectif, impersonnel.

On relève néanmoins quelques scènes d'un saisissant réalisme. On pense par exemple à la mort tragique de Velin, à la fuite désespérée de son

assassin, Chambert, à la fin de celui-ci. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, deux personnages, M. Delcamp et le docteur Bonnel, commentent le verdict du tribunal qui condamne trois émeutiers à la peine capitale pour l'assassinat de Chambert et revoient comme dans un flash-back l'agonie de celui-ci :

« M. Delcamp : -(...) Mais je ne pouvais ni ne voulais sauver ceux qui ont tué Chambert... Tu ne sais pas quelle rage a été la leur ! On lui a enfoncé la fourche dans les entrailles ; on lui a cassé le crâne à coups de sabot...

Le docteur Bonnel : - Mais Chambert avait tiré le premier !

M. Delcamp : - N'importe ! il faut un exemple... La tête de Chambert était si sanglante qu'elle ressemblait à un foulard rouge... »²

M. Delcamp, afin de donner plus de force à son discours, concentre son attention sur un aspect du visage de la victime ou plutôt sur le sang qui inonde le faciès. En ne choisissant qu'un détail, il opère une restriction de champ. La vision panoramique, omnidirectionnelle cède sa place à une vision unidirectionnelle ; la perspective du locuteur qui décrit la scène telle qu'elle lui apparut, la réfracte selon son point de vue, la grossit. Technique semblable à celle d'une caméra qui effectue un travelling vers l'avant pour réaliser un gros plan selon un angle original. Originalité soulignée également par l'image du foulard rouge que choisit le locuteur dans la seconde réplique et par des phénomènes stylistiques (accumulation de phrases en vrac, fréquence de la ponctuation, répétition de la conjonction *mais*). Sous l'apparence objective, éclate donc la vision subjective. La réalité est filtrée par l'écran que constitue le locuteur, qui est semblable à un prisme déformant. Le narrateur oriente le faisceau lumineux selon ce qu'il éprouve à l'instant où il écrit, juxtapose pêle-mêle des touches différentes, décrit la vie sous ses aspects les plus immédiats, surpris sur le vif. L'écriture s'apparente ici à un instantané photographique³. Au cinquième chapitre, le narrateur esquisse le portrait d'un autre protagoniste, le sergent de ville Riboux :

« C'était bien Riboux, avec son vieux chapeau, rouge de vieillesse, sa redingote fanée, son pantalon tire-bouchon, sa moustache en colère, sa mine de figure de cire. »⁴

Le narrateur glisse de la description objective à la note personnelle par le biais des images qui indiquent une impression subjective. On note la présence du mot "mine". Mine, c'est-à-dire aspect, physionomie, apparence. Les verbes indiquant l'apparence ne cessent de parcourir le texte "parut"⁵, "sembla"⁶, "semblait"⁷, "avait l'air"⁸, etc. L'aspect extérieur est indiqué par une locution : « d'un air reconnaissant et triste »⁹, ou bien « comme si »¹⁰. En travaillant constamment le texte, ces mots estompent son aspect réaliste. D'où le caractère de plus en plus subjectif que revêt la description :

« La vieille se détacha du tas. Elle avait l'air d'une religieuse de l'Inquisition, avec sa mine amaigrie, son front dur. Droite comme un cierge, elle se plaça entre Marianne et Jean. Elle avait devancé la foule d'une distance que la foule respectait. Cette paysanne sexagénaire avait, comme tous les gens de la

campagne, pris ses exemples de sévérité et de grandeur dans les spectacles de l'Eglise, et elle marchait comme dans les processions – elle avait l'air de porter le bon Dieu de la misère ! »¹¹

Le narrateur compare ici une paysanne à une religieuse de l'Inquisition, ce qui souligne la sévérité et le respect qu'impose ce personnage. Il est donc normal qu'elle prenne la tête de la « procession de la famine »¹². Le narrateur confère aux images religieuses une portée révolutionnaire. Caractéristique que l'on retrouve assez souvent dans l'œuvre vallésienne : cette nonne révolutionnaire fait penser au portrait d'un autre « apôtre de la révolution », Vermorel, qui figure dans *L'Insurgé*. Relevons au passage la fréquence de “ comme ” ; nous reviendrons sur ce problème. Au début du cinquième chapitre, le narrateur compare une faux à un crucifix :

« En effet, 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. »¹³

Le bon Dieu, le crucifix, cela évoque l'image du Calvaire, la mort du Christ, le sacrifice du sang. L'image du sang apparaît plusieurs fois dans le texte. Voici un exemple :

« La faux du fils de la vieille, la baïonnette bossue, semblait éventrer le ciel bas. »¹⁴

Citation qui met en évidence le sacrifice que doivent affronter les personnages. Tout « en se tuant au travail » comme l'un d'eux, Fombertot, ils ne parviennent pas à assurer leur avenir. Et le travail les rend semblables à des bêtes. D'où le parallèle entre les personnages et des animaux :

« Marianne, front bas à côté de la vieille, semblait un bœuf mené à la corde. »¹⁶

« Ce fut comme le vertige qui rend fous les bœufs à la foire. »¹⁷

Ce fragment révèle-t-il une note personnelle du narrateur ? Peut-être. Toujours est-il que celui-ci associe dans un même mouvement l'esquisse d'une scène et le recours à des souvenirs personnels. Ce qui met en évidence le rôle de l'imaginaire du scripteur dans la perception du réel. L'intériorité du narrateur joue le rôle d'un prisme déformant. C'est à travers celui-ci qu'il appréhende le réel, qu'il établit des comparaisons, forge des métaphores. Citons quelques exemples :

« La fatigue l'arrêta dans son mouvement de fierté, et l'angoisse passa sur son visage comme la nuée qui, au même moment, là-haut, salissait le ciel. »¹⁸

Plus loin, il se livre à un parallèle entre un animal et la bête de somme qu'est le paysan de Buzançais :

« Le cheval restait le cou tendu, les yeux ronds et tristes, tout comme avait été Fombertot devant André, pris dans son brancard comme le paysan dans la misère ». ¹⁹

Dans ce passage qui fait une fois encore penser à un instantané, on remarque la position de “ pris ” qui renvoie non pas au segment qui le précède, mais plutôt au cheval qui est prisonnier de son brancard. Accord assez libre qui ne fait point disparaître une certaine ambiguïté, ce qui

révèle une caractéristique de l'instantané : de par son inachèvement, celui-ci signale un défaut dans l'architecture de la phrase, et plus en général, le manque de construction. Fait souligné également par la présence de deux "comme". Cette citation constitue en quelque sorte un écho des citations relatives à Marianne et à la foire. A l'instar du Nouveau Testament, la vie paysanne constitue pour Vallès un immense réservoir d'images. Le narrateur fait parfois appel à un souvenir hérité de la Révolution française, par exemple la chouannerie :

« On s'était recueilli, et quelques-uns s'étaient assoupis dans cette place qui ressemblait à un coin de Vendée où se serait arrêté un bataillon de chouans. »²⁰

D'aucuns pourront être surpris par cette allusion à des partisans de l'Ancien Régime. Il nous semble donc nécessaire de préciser que Vallès fait un éloge enthousiaste du *Chevalier des Touches* et qu'il considère Barbey d'Aurevilly comme un " franc-parleur " ²¹. Il puise également dans l'imagerie de la légende napoléonienne :

« Cela flattait ces hommes de village d'être campés comme un bataillon, d'avoir des feux de bivouac comme on en voyait sur les gravures qui représentaient la veille d'Austerlitz, avec Napoléon assis à califourchon sur une chaise de paille devant un brasier mourant. »²²

L'évocation de celui que Vallès surnomme " l'ogre ", c'est-à-dire Napoléon, exige une explication. Même s'il déteste tout ce qui évoque le Premier empire (et on connaît son hostilité à l'égard de Thiers qui est à la fois le fossoyeur de la Commune et l'un des thuriféraires du Consulat et de l'Empire), l'ancien communal connaît l'impact qu'exerce non plus la légende napoléonienne mais plutôt l'imagerie que suscite cette mythologie. Relevons ici encore la répétition de " comme ". A côté des comparaisons, il faut accorder une place importante aux métaphores. Nous venons de relever les métaphores de la bête, celles du sang, celles de la religion. Il faut ajouter celles de l'habit :

« Son explication était déchirée et trouée à chaque minute, à chaque mot, à chaque geste par les brutalités des interrupteurs. »²³

Parfois le tocsin cassait une phrase en deux, dont il ne pouvait recoudre les morceaux. »²⁴

On sait que, dans un ouvrage récent ²⁵, Ph. Bonnefis met en évidence le rôle de l'habit chez Vallès. On peut se demander quel est le rôle de ces comparaisons et de ces métaphores. On peut avancer qu'elles participent tout d'abord d'une recherche de l'effet. Il faut ajouter également que ces images non seulement son percutantes mais qu'encore elles constituent un prisme déformant qui révèle la présence du narrateur, un point de basculement qui arrache le texte au monde de l'objectivité et qui le fait pénétrer dans un univers subjectif, celui du narrateur ou celui des personnages (on pense par exemple à l'image du foulard rouge dont parle M. Delcamp).

Plusieurs voix finissent par se superposer : celle du récit, celle du narrateur, celle des personnages :

« - Les prêtres à la lanterne ! fit une voix. Mais le cri n'eut pas d'écho. Quelques-uns parlaient bien de 93, mais ils étaient rares : et parmi ceux-là, il y en avait qui respectaient le curé " parce que c'était un brave homme ". »²⁶

Le dialogue est donné en style direct dans la première proposition. Il cède ensuite sa place au récit qui suit et qui s'achève par le segment entre guillemets. Or ces signes encadrent une réflexion de caractère collectif rendue en style indirect libre (élimination du verbe d'introduction). L'irruption de la pensée des personnages dans le phrasé tend donc à faire disparaître l'opposition entre le récit et le dialogue. Examinons maintenant un autre extrait :

« - Demain ce sera à toi de trouver !

Il se rappelait l'accent et le geste ; elle avait fait, elle, ce qu'elle avait pu. Il devait aller, à son tour, à la chasse. Elle comptait sur lui pour le pain de Jeanne ; il le lui fallait dès que la miche achetée au prix du souvenir vendu serait finie.

Il avait eu peur, ne sachant où découvrir ce qu'elle réclamait d'un ton impérieux. Voilà que le blé était venu au-devant de lui, il était là, à portée de sa main... et c'est ce moment qu'il choisissait pour s'enfuir !

" Misérable ! Tu n'es qu'un misérable ! " se dit-il en s'agrippant par la veste. »²⁷

Ici encore on relève la présence de l'indirect libre. Style qui met en relief le débat intérieur, les doutes d'un personnage qui hésite à s'emparer du blé, à soutenir la cause des insurgés qui partagent le même sort que lui. La conscience de Fombertot s'engage profondément dans le tissu narratif. Et la distance entre le dialogue et le récit, l'objectivité et la subjectivité tend vers zéro. L'indirect libre donne naissance à une « narration tout à la fois subjective et polyphonique » pour reprendre des termes chers à J. Dubois²⁸. Le discours direct que l'on relève aux extrémités, tels un contrepoint, participe lui aussi à cette symphonie. Dans ce concert, il est parfois difficile de saisir la différence entre la voix du récit, celle du narrateur, celle des personnages. Citons un autre exemple :

« Le jeune homme parlait en homme. Les grands mots de Justice et de Misère venaient d'être prononcés avec enthousiasme par les hommes du comité républicain en permanence : ils vibraient sur ses lèvres !

Le vieux Fombertot l'écoutait sans répondre. Il observait que, comme Monneron, André prédisait l'arrestation et la prison !...

C'était donc possible, cette arrestation, cette prison, ces coups de sabre ? »²⁹

Qui parle dans les deux premières phrases ? Le narrateur, le personnage, ou le récit ? En outre, est-ce que la réflexion de Fombertot ne se rapproche pas du « simple énoncé objectif d'auteur » ? pour emprunter une expression de J. Dubois³⁰. Pluralité d'instance qui engendre une certaine ambiguïté, laisse une impression d'imprécision. On sait que pour H. Hatzfeld, « tout emploi de l'indirect libre produit cet effet de flou, de fondu, et la technique littéraire est comparable au procédé pictural, inventé par les impressionnistes, de la non coïncidence des objets et des taches colorées » : un effacement des contours est obtenu en littérature par le flou du style indirect libre, ce mode habile de la présentation d'un discours mi-direct, mi-indirect, dans lequel l'auteur utilise le vocabulaire

et l'expression de ses personnages. Il en résulte que le lecteur est parfois bien en peine de décider qui de l'auteur ou du personnage a la parole, si forte est l'assimilation de l'auteur (avec son personnage), bien que cette assimilation implique une critique suprêmement ironique des habitudes de vie et de langage »³¹. Le flou, l'indécis de certaines descriptions (on pense par exemple au passage décrivant un cheval prisonnier de son brandard) est donc renforcé, accentué par le flou que suscite l'affleurement de la conscience. Impressionnisme, irruption de la subjectivité, incarnation d'un ou de plusieurs locuteurs dans le verbe.

Le discours indirect libre n'occupe cependant qu'une position effacée à l'intérieur du roman, le premier plan étant indiscutablement occupé par le discours direct qui atteint une fréquence nettement supérieure. Le narrateur cède parfois la parole à un personnage privilégié, le docteur Bonnel par exemple. Voici ce que dit celui-ci :

« J'ai vu des bandes d'hommes et de femmes courir la campagne, pieds nus, en guenilles, tendant la main, demandant, sur des airs de cantique, la charité, montrant leurs enfants amaigris... J'ai vu, dans dix endroits, ces processions de la famine, ces promenades de loqueteux pénitents, les "chaînes de la misère" plus tristes à rencontrer que la chaîne des galériens !... »³²

C'est par le truchement non plus du narrateur mais de l'un des héros que sont présentées ces « chaînes de la misère ». le "je" du locuteur cautionne le témoignage. La fréquence du verbe "voir" fait tout d'abord penser au passage de La Bruyère : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne... ».

Vallès est pétri de culture classique. Même s'il ne cesse de contester la littérature du XVII^e siècle, il n'hésite pas à la pasticher, à la citer.

Dans la dernière citation des *Blouses*, qui rapporte les propos du docteur Bonnel, on relève des traits stylistiques originaux, comme les formules « chaînes de la misère », « processions de la famine », l'anaphore ("ces", "ces"; "j'ai vu", "j'ai vu") et, de nouveau la ponctuation (nombreuses virgules, points d'exclamation et de suspension). Quant au personnage du docteur Bonnel, il joue le rôle d'un substitut, d'une porte-parole du narrateur lui-même : son témoignage laisse entrevoir en filigrane l'impression du narrateur, l'impact qu'exerce sa vision du monde, l'influence de ses idées religieuses, politiques, sociales. Le conflit qui, dans la réunion de la société secrète, oppose le docteur Bonnel au capitaine Guibol, fait penser aux querelles entre les socialistes et les républicains opportunistes ainsi qu'au désaccord entre la majorité et la minorité au sein du Comité Central de la Commune. Le narrateur projette au sein du texte des problèmes de caractère politique qui le préoccupent constamment.

Le narrateur prend parfois une certaine distance à l'égard des personnages, commente leur attitude. Il émet de temps à autre des jugements de valeur sur le comportement des protagonistes :

« Ils s'embrassèrent, et leur étreinte valut un engagement de conscrit à vétéran. »³³

Il souligne l'honnêteté foncière des émeutiers, demande qu'on leur pardonne le péché d'insurrection :

« Ils avaient l'ivresse de la révolte, mais l'orgueil instinctif de leur honnêteté, et de l'ironie plein leur douleur ! Misérables, qui tout en crevant de faim, sentaient bien que les épis valent mieux que les écus, ils jonglaient avec la monnaie, tandis qu'ils auraient fait le signe de la croix devant la fleur de froment ou devant une tourte de pain ! »³⁴

Les formules nobles de la première phrase, la présence de " mais " dont les occurrences sont nombreuses dans le roman, le point d'exclamation qui tend à renforcer l'effet du phrasé, tout cela laisse entrevoir la présence du narrateur. Celui-ci interrompt le cours du récit principal pour poser une question relative à un personnage : « Mentait-il ou disait-il vrai ? »³⁵. Il fournit une explication historique :

« Le cri : " A bas Barbès ! " se fit entendre. Depuis l'insurrection de 1839, c'était le mot d'ordre de la réaction.

Barbès était le nom que les curés et les bourgeois leur avaient enfoncé dans les oreilles, comme symbole des coups de fusil qui font arriver la ligne et tirer sur les innocents. »³⁶

L'intrusion du narrateur dans le récit vise à justifier le comportement des protagonistes. La réflexion sur les événements du Buzançais cède ensuite sa place à une réflexion de caractère plus général, sous-tendue par le passage de l'imparfait de durée (l'imparfait est le temps dominant du récit) au présent gnomique exprimant un fait d'expérience. Le narrateur met également en évidence l'ignorance, le manque d'expérience des personnages, leur administre une leçon de sagesse :

« Ils ne savaient pas, les simples, qu'il y a des hommes sans galon ni képi, qui sont des officiers tout de même : les officiers de la Révolte en habit et en blouse. »

Relevons au passage une formule chère à Vallès, « officiers de la Révolte ». A ses yeux, l'insurrection doit avoir un état-major, à l'instar de la Commune qui eut ses généraux. Le narrateur dégage à notre intention la leçon de l'événement, en authentique moraliste. Le génie créateur fusionne avec le génie critique. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on relève de temps à autre des phrases qui présentent l'allure d'une maxime :

« Qui a pignon sur rue ou sur rivière joue sa peau au besoin pour ce pignon-là. »³⁸

Le narrateur adopte ici un cliché, « avoir pignon sur rue » ; mais, au lieu de le répéter tel quel, il le transforme radicalement pour l'adapter aux exigences du récit. Les fortunes bien assises auxquelles il fait allusion, ce sont celles des propriétaires des moulins à eau où l'on emmagasine le blé avant de le moudre. Cette citation constitue un commentaire du narrateur sur l'attitude de l'un des propriétaires de ces moulins à eau, Coquelmin. La modification à laquelle il soumet cette locution atteste donc l'insertion du narrateur dans le texte. Par l'intermédiaire de ces vérités générales, celui-ci s'intercale entre le personnage et le lecteur, trouve un terrain d'entente avec lui, entre en contact avec lui. Les citations précédentes révèlent d'adéquation entre l'esprit et la forme. Mais cela n'arrive pas toujours, par

exemple dans les phrases ironiques : l'ironie renvoie à une vérité commune qui n'est pas dite mais suggérée. Bien qu'elle soit différente des phrases que nous venons de citer, la phrase ironique, elle aussi, énonce la distance du narrateur vis-à-vis du protagoniste, établit une connivence entre l'émetteur et le récepteur. Avec un ton qui fait penser à Voltaire, le narrateur brocarde la religion empreinte de superstition de l'un des protagonistes :

« Il frémit et sembla du regard fouiller l'horizon, comme pour lire dans le ciel le moyen de quoi ne pas mourir tant que la farine serait si chère : il se demandait, dans sa superstition de paysan, si Dieu ne regardait pas son malheur par le trou clair d'une étoile ! »³⁹

On sent ici le désir d'accrocher l'attention du lecteur. En mettant en évidence l'impuissance qu'éprouve le personnage face au réel, en jetant le ridicule sur son espoir dans une solution miraculeuse, le narrateur essaie de convaincre le destinataire qu'il doit rechercher la solution non pas dans la religion mais ailleurs. C'est-à-dire dans l'insurrection. A l'instar des images percutantes qui jalonnent ce passage, l'ironie effectue un véritable pilonnage verbal sur l'esprit du lecteur. « Comme pour » indique donc l'irréel, idée qu'exprime également « comme si » :

« Elles parlait aux sacs comme s'ils étaient des hommes. »⁴⁰

Le narrateur feint l'impassibilité pour surprendre le lecteur, accentuer l'humour, révéler l'état second dans lequel est plongé un personnage. Alors que « comme si » suggère une idée d'irréel, une fracture entre l'être et la réalité, « comme » établit une affinité entre l'être et la réalité, entre le comparant et le comparé.

« En effet, le fourmillement d'hommes et de femmes faisait comme un bruit de pluie sur le sol, pour compléter l'image de l'ouragan qui avait sa foudre dans le clocher. »⁴¹

Ici le narrateur établit le contact avec le lecteur non plus pour tenter de le convaincre mais pour expliquer le choix d'une image. Le narrateur intervient également dans le récit pour effectuer de rapides raccourcis, donner des indications de régie :

« Il y a trois mois que la scène s'est passée. Nous ne sommes plus dans la maison cachée au fond de la campagne ; Bonnel n'est plus étendu sur le lit de hasard où on l'avait transporté tout d'abord. Mais il est toujours vivant. »⁴²

Par le truchement du pronom « nous », le narrateur s'insère dans le texte. L'inscription continuelle de ce moi dans le texte assure le triomphe de la subjectivité sur l'impersonnalité, l'objectivité. Le réalisme d'apparence cède la primauté à la présence du narrateur, sous l'action de trois facteurs principaux : la restriction de champ, la modification opérée par le prisme déformant du narrateur, l'intrusion du locuteur dans le texte. Le narrateur abandonne son omniscience, son ubiquité, son point de vue panoramique pour accepter des limitations de champ, choisir et modifier son angle de prise, donner libre cours à ses sentiments, commenter, expliquer, juger. Interventionnisme et, plus en général, présence du narrateur

constituant un écran entre la réalité et le lecteur et repoussant au second plan l'aspect objectif du texte. Le narrateur apparaît par le style.

Quels sont les éléments les plus caractéristiques que présente l'écriture dans ce roman ? On peut distinguer plusieurs phénomènes :

- la fréquence de certains mots grammaticaux "comme", "comme si", "mais" ;
- La présence de certains mots-clés comme "vaincus", "insurgé", "blousiers" ;
- l'apparition de certaines formules ("chaînes de la misère", "officiers de la révolte", etc.) et de certains clichés transformés ("qui a pignon sur rue...") ;
- La superposition de plusieurs strates de langues (parler populaire, langue littéraire, etc.) ;
- la farandole des métaphores et des comparaisons (images paysannes, religieuses, etc.) ;
- la prépondérance de l'imparfait (de description, de durée, etc.) ;
- La multiplication des signes de ponctuation (virgules, points-virgules, points d'exclamation et de suspension, etc.).

L'omniprésence de ce style original permet d'avancer, avec M. Kunders, que « l'écriture est toujours profondément autobiographique »⁴³. *Les Blouses* est un roman autobiographique sous d'autres aspects encore : il transpose le narrateur sous les traits de certains personnages (le docteur Bonnel fait penser au Vallès grisonnant) ; on entrevoit parfois des allusions à la vie du romancier (les querelles avec les républicains opportunistes ou modérés, l'amitié qui le lie à ceux qu'il nomme « les francs-parleurs », etc.).

La tragédie de Buzançais rejoint donc celle de la Commune, ce qui unit dans un même mouvement 1847, juin 1848 et mai 1871, et laisse entrevoir en filigrane la présence constante du narrateur dans le texte, de ses souffrances et de ses espoirs, en un mot, de son "cœur". Il nous semble qu'il serait intéressant d'établir un parallèle entre la présence du narrateur d'une part, dans *Les Blouses* et, d'autre part, dans la Trilogie.

Bernard GALLINA
Université d'Udine, Italie

1. *Un gentilhomme*, avant-propos de L. Scheler ; *Les Blouses*, préface de J. Dautry, Paris, EFR, 1957, p. 143.

On peut se demander quelles sont les pièces que consulte Vallès pour rédiger son roman. A-t-il entendu parler de la Jacquerie de Buzançais lorsqu'il était à Nantes ? Ou bien a-t-il consulté des documents au British Museum ? Peut-être les lignes qui suivent répondent-elles à cette question : « Le British Museum est tout plein de la France. Celui qui veut étudier la Révolution française, trier les cendres des guerres civiles, filtrer leur sang, trouvera ici plus de traces de ces luttes que dans les galeries de la rue Richelieu, et sur le théâtre même des batailles » (*La Rue à Londres, le British Museum*, Paris, EFR, 1951, p. 222).

2. *Les blouses*, p. 227-228.

3. J. Dubois range Vallès parmi les romanciers de l'instantané (voir : J. Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963).

4. *Les Blouses*, p. 186.

5. *Ibid.*, p. 148, 166.

6. *Ibid.*, p. 150.

7. *Ibid.*, p. 159, 186, 189. Ce verbe surgit deux fois.

8. *Ibid.*, p. 148.

9. *Ibid.*, p. 148.

10. *Ibid.*, p. 150.

11. *Ibid.*, p. 165.

12. Le narrateur parle de « processions de la famine » (p. 198).

13. *Les Blouses*, p. 183.

14. *Ibid.*, p. 171.

15. *Ibid.*, p. 148. C'est Fombertot qui emploie ces mots.

16. *Ibid.*, p. 165.

17. *Ibid.*, p. 183. La valeur négative de cette image n'atteint pas cependant celle que l'on relève dans le chapitre *Cattle Show de La rue à Londres* : « Mes yeux se détournent et vont de la bête au berger... Il paraît moins intelligent que l'animal qu'il garde ; mais aussi il est moins bien soigné et moins bien nourri ! » (*op. cit.*, p. 115).

18. *Les Blouses*, p. 150.

19. *Ibid.*, p. 158.

20. *Ibid.*, p. 170.

21. Voir à ce sujet : *Deux romans singuliers : Le chevalier des Touches, de Barbey d'Aureville, et Renée Mauperin, des Goncourt (1864)*, ainsi que : *Les Francs-parleurs (1866)*. Ces deux articles figurent dans le recueil *Littérature et Révolution*, préface et notes de R. Bellet, Paris, EFR, 1969.

22. *Les Blouses*, p. 158-159.

23. *Ibid.*, p. 177.

24. *Ibid.*, p. 177.

25. Ph. Bonnefis, *Jules Vallès. Du bon usage de la lame et de l'aiguille*, Lausanne, l'âge d'homme, 1982.

26. *Les Blouses*, p. 170.

27. *Ibid.*, p. 172.

28. J. Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973, p. 133.

29. *Les Blouses*, p. 174. On note la présence d'une majuscule : Misère, Justice.

30. J. Dubois, *op. cit.*, p. 133.

31. J. Dubois, *op. cit.*, p. 150.

32. *Les Blouses*, p. 198. Le point d'exclamation est remarquable.

33. *Les Blouses*, p. 155.

34. *Ibid.*, p. 185.

35. *Ibid.*, p. 216.

36. *Ibid.*, p. 78.

37. *Ibid.*, p. 196.

38. *Ibid.*, p. 184-185.

39. *Ibid.*, p. 150.

40. *Ibid.*, p. 150.

41. *Ibid.*, p. 175.

42. *Ibid.*, p. 220.

43. M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque, Paris, Gallimard, 1979. Cité par H. Brochier dans « Psychanalyse et désir d'autobiographie », *Individualisme et autobiographie en Occident, op. cit.*, p. 177-185, p. 184.

Jules Vallès, chroniqueur d'art

Il ne m'est pas possible, cela s'entend, dans le cadre de cette communication, de traiter de tous les textes journalistiques que Vallès a consacré à l'art. Un choix s'est avéré indispensable qui m'a contrainte à gommer des noms d'artistes et d'œuvres. Il m'a paru nécessaire de le suivre dans sa carrière de chroniqueur artistique depuis son premier Salon de 1857 jusqu'à celui de 1882 pour retrouver « le fil rouge qui retient tous les grains de ce chapelet » artistique. Par la médiation des images – plus importantes pour lui que les idées – apparaissent ainsi ses idées, son idée principalement de l'influence de l'image, ainsi que ses préférences, ses révoltes, voire ses haines.

Ce que je vous propose donc aujourd'hui pourrait s'intituler : quelques reflets de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle, vus au travers de la chronique d'art par les yeux et la plume de Jules Vallès qui passe de l'observation à l'engagement, du constat à la polémique, de la sympathie parfois attendrie et misérabiliste à l'ironie, au blâme ou à la provocation. Depuis des décennies, des quotidiens, des revues spécialisées, des gazettes, des magazines, publient des chroniques d'art signées de noms d'écrivains ou de journalistes en vue tels que, par exemple, Baudelaire, Théophile Gautier, Ph. Burty, Castagnary, G. Planche pour ne citer que ceux-là. Feuilletonnistes littéraires et/ou artistiques, salonniers, ils témoignent de l'art qui se fait.

Leur influence est certaine, voire importante, sur leurs lecteurs qui attendent leurs jugements, leurs engouements, leur fougue enthousiaste, passionnée, véhémence. Quant aux artistes, ils redoutent quelque peu leurs comptes rendus qui, en quelques phrases, peuvent faire naître leur gloire ou leur ruine.

A la suite de Gustave Planche, son ami et peut-être son mentor en la matière, cet « honnête homme » qui aimait « dire son sentiment » et à qui il arrivait « d'immoler les renommées avec une plume d'or »¹, dès 1857 (c'est-à-dire à la mort de ce dernier) Jules Vallès, dans le cours de ses chroniques littéraires évoque le Salon, cette exposition officielle d'œuvres d'art où les artistes vivants admis par le jury exposaient leurs dernières œuvres.

Chroniqueur, Jules Vallès l'est incontestablement si l'on se réfère au Larousse du XIX^e siècle qui définit le chroniqueur comme un « improvisateur (...) à la plume légère et le plus souvent moqueuse (...) touchant aux mille questions comiques, sérieuses, grotesques ou élevées qui surgissent chaque jour » – même si Jules Vallès ne fait pas une chronique quotidienne ce sont les événements artistiques du jour qui l'intéressent la plupart du temps exception faite de quelques articles nécrologiques ou qui lui tiennent à cœur pour telle ou telle raison : un artiste méconnu et de ce fait dans la misère, une chronique sur la caricature, la sculpture ou l'art populaire, etc...

Ces premiers écrits sur le Salon de 1857 sont plus des causeries, des comptes rendus, puisqu'il porte peu de jugement de valeur sur l'œuvre elle-même ; très vite ces chroniques prennent un tour très personnel par ses choix, ses préférences, ses haines (mot qu'il emprunte à G. Planche et qu'il emploie avant Zola) et par son combat pour « la moderne ».

Par son style incisif, il porte des « coups » car il souhaite que chaque paragraphe contienne « sa balle propre, écrivait-il² tout en suivant, la ligne que la pensée-mère a tracée » et où « le mépris condensé dans un mot vaut la goutte de vitriol ». Tout en se demandant s'il doit parler de cette exposition, il laisse déjà percer son rejet du passé, cet « ennemi ».

Avant de le suivre dans ses choix, dans ses aperçus qu'il nous livre du Salon, j'aimerais rapidement vous rappeler ce que fut ce Salon de 57 qui comptait de très nombreux exposants. Y était notable, d'abord, l'absence des deux plus illustres artistes du temps que l'Exposition Universelle de 1855 avait véritablement – et enfin – consacrés : j'entends MM. Ingres et Eugène Delacroix. A ces deux génies Vallès d'ailleurs ne se réfère qu'indirectement. Il relate une anecdote sur Ingres, ce « descendant de Raphaël », dit-il³ qui se bouche les yeux devant « les chevaux violets » ; quant au nom de Delacroix il ne l'évoque⁴ qu'à propos d'un article sur les jouets où les chevaux de carton sont dit-il « peinturlurés » « à la Delacroix, violet ou rose ». Cependant, à ce Salon, leurs élèves, leurs disciples ou leurs épigones, les tenants de la ligne et ceux de la couleur exposaient nombreux, se parant de leur appartenance à l'un ou l'autre de ces maîtres ; on y notait également des œuvres des descendants de David ; Vallès ne signale pas non plus la présence de Corot ni même celle de Courbet qu'il admire cependant. Comme il ne mentionne pas les noms de Fromentin, Harpignies, Meissonnier ni même celui de Jules Laure, cet ami de Flora Tristan.

Quelles sont alors les œuvres des artistes devant lesquelles il s'arrête et pourquoi justement celles-là ?

Il y a d'abord ceux qui ont reçu une récompense du jury et dont il mentionne le nom sans parler de l'œuvre. Ainsi pour Baudry (1828-1886)⁵ ou pour Bouguereau (1825-1905) dont Jules Vallès dit que « c'est un beau début »⁶. Il parle cependant « d'une belle page, une vraie bataille »⁷ à propos de l'œuvre exposée par :

1. - Adolphe YVON (1817-1893)

Prise de la Tour de Malakoff, le 8 septembre 1855 (Crimée), Musée de Versailles ; mais point de commentaire plastique sur cette œuvre de commande. Il constate seulement que l'artiste, grâce à l'intervention du peintre Horace Vernet, a reçu la grande médaille. En revanche le voici qui s'arrête devant une œuvre de Daubigny.

2. - DAUBIGNY (1817-1878)

Un Coin de Normandie, c. 1865, Paris, Louvre ; ce n'est pas l'œuvre du Salon de 57, hélas, mais où Daubigny est, comme nous le dit Vallès « ce paysagiste charmant dont chaque tableau dans son petit cadre (ici, 26 x 45 cm) semble une fenêtre d'or ouverte sur la nature ».

Et Vallès s'indigne qu'on l'ait oublié dans la distribution des prix. Voilà pourquoi, lui, applaudit bien fort devant cette œuvre et s'extasie sur son " caractère ", sur le " talent " de l'artiste, « un homme tout plein de l'amour des belles choses, le cœur purifié par les parfums sacrés de la nature dont le pinceau n'est pas seulement un instrument habile - on dirait une branche verte coupée en plein feuillage, toujours fraîche et vive, dans la main du peintre comme au front des arbres ».

Voilà toute la verve de Jules Vallès déployée au secours d'un artiste méconnu ou plutôt non reconnu par ce jury tout puissant et dont les récompenses sont attribuées à ceux dont les œuvres restent dans la tradition ou à ceux qui sont bien vus du Pouvoir.

Ainsi en est-il, bien sûr pour le portraitiste de renom - si bien en cour, Winterhalter, qui expose :

3. - WINTERHALTER (1805-1873)

Le Portrait de l'Impératrice, Musée de Versailles. Le chroniqueur ne parle ni du portrait ni de la qualité de l'œuvre. Il annonce simplement que l'artiste a reçu le cordon de grand officier et il ajoute qu'il sera certainement « cousu par des mains royales à sa vareuse de soie » - Ce non-dit est peut-être plus fort que toute critique - mais, pendant la durée du Salon consacré aux artistes vivants, l'un d'eux, qui exposait quatre de ses œuvres, vient de mourir à l'âge de 74 ans. C'est :

4. - Louis GARNERAY (1783-1857)

Le Prince et la Princesse de Joinville quittant Rio de Janeiro après leur mariage en mai 1843-1844, Musée de Versailles.

Peintre de marine et ancien marin lui-même (vient d'être publié tout récemment, d'ailleurs, le récit de ses aventures¹⁰). Vallès l'appréciait disant qu'il savait raconter les épisodes tristes et glorieux de notre histoire et rendre par son pinceau la grandeur des sujets choisis. Ces sujets sont des chroniques peintes et peut-être parfois vécues. Vallès, en chroniqueur

encore, évoque ces sujets mais il ne les décrit pas comme il était pourtant de mise de le faire.

Alors pourquoi Vallès s'arrête-t-il devant ces œuvres ? Est-ce parce que l'artiste vient de mourir ? Est-ce parce que, par sa production picturale, il était un témoin de son temps ? Je resterai sur ces interrogations à propos de Garneray.

Et c'est une autre question que l'on peut également se poser à propos de Gérôme déjà plusieurs fois médaillé qui, tout comme Baudry et Bouguereau, était bien vu du public du Second Empire, friand de cet art, qualifié aujourd'hui de "pompiers" et qui allait chercher les sujets en Grèce ou à Rome ce qui aiguillait la colère de Vallès. Voici de :

5. - GÉRÔME (1824-1904)

Pollice verso, (de 1874), Phoenix, Museum of Art, Arizona, U.S.A.

A ce Salon¹¹ Gérôme exposait, il est vrai, plusieurs tableaux de sujets orientalisants - mais pourquoi Vallès n'ironise-t-il pas ici ? Est-ce parce qu'ils se connaissaient et que Gérôme avait été, lui aussi, un ami de Gustave Planche ? Ironique cependant, Vallès suppose que l'artiste sera couvert d'or et qu'il n'en sera pas de même pour le pauvre Hamon (1821-1874) peintre de genre et orientaliste, lui aussi, mais qui n'a pas l'heur de plaire.

Toujours cet attrait de Vallès pour les mal-aimés, les déshérités, mais il nous faut reconnaître que l'œuvre de Hamon n'est cependant pas passée à la postérité (je n'en ai d'ailleurs pas trouvé de reproduction).

Se promenant toujours dans ce même Salon, Vallès aborde la sculpture et il commence par François Jouffroy (1806-1882), récompensé lui-aussi pour le fronton des jeunes aveugles qui, dit-il « représente je ne sais plus quoi ».

En revanche le sculpteur Préault (si apprécié de ses amis romantiques comme Baudelaire ou Delacroix) vient de voir ses œuvres déplacées sur une intervention d'un sculpteur rival Duret (1804-1865) bien en cour.

Jules Vallès apprécie le talent de Préault. Il vient d'être victime d'une injustice d'abord, mais même s'il ne parle pas de ses œuvres, ici, il est probable que les sujets qu'il traitait lui allaient droit au cœur. Pensons seulement à ces :

6. - PRÉAULT (1809-1879)

Les Parias (refusé au Salon de 34 et disparu aujourd'hui), ou encore à :

7. - PRÉAULT (1809-1879)

La Tuerie, 1834, Musée de Chartres, où « les têtes expressives sont animées par la passion humaine ».

De plus, Vallès ne pouvait qu'être sensible à ses sujets, loin de l'Olympe chère à tous ses confrères.

Préault encore a toujours été incompris du grand public et le refus constant au Salon a longtemps soulevé l'indignation des autres artistes.

Alors comment ne pas comprendre la sympathie de Vallès pour cet artiste indépendant et fier qui ose un nouveau langage plastique et choisit ses héros dans le peuple ?

C'est onze années plus tard dans son article intitulé *Deux mots sur la sculpture*¹³ que Vallès fustige les éternelles expositions de « types antédiluviens, mythologiques, allégoriques, bêtes, grotesques, athéniens, macédoniens, romains, tout cet amas de niaiseries » où « les plus grands d'aujourd'hui mettent leur gloire à marcher dans les souliers de l'Antiquité et du Moyen Age ».

Mais tout cela n'est pas si simple, a-t-il l'air de concéder, puisque, soumis au jury, l'artiste en est réduit à être le « forçat du passé » alors que sans jury ni concours « l'art serait libre et la liberté sauve ».

« Assez ! », crie-t-il encore¹⁴, dans *La Rue* où son article précédent sur le Concours des Beaux-Arts justement¹⁵ lui avait attiré une avalanche de messages insolents ou sympathiques. Ce concours, répète-t-il, oblige les sculpteurs, les peintres, à des contrefaçons et des plagiats où « l'Olympe n'est plus qu'un prétexte à nudités » et le Paradis un sujet de commande.

De plus, ces artistes « parlent une langue à laquelle le commun des mortels ne comprend rien ; au lieu d'étudier la vie, ils se contentent de traîner derrière eux le cadavre du passé, pétrifié dans les œuvres »...

Vallès leur reproche donc avec cet immobilisme pétrifié, mort, d'oublier que l'art « peut diriger les destinées d'un peuple » et que tel est le devoir de l'artiste – instruire le peuple et « assurer le triomphe de la vérité » en s'obligeant à faire ressemblants et les arbres et les hommes.

Toutes les opinions de Vallès se dégagent de ces articles, l'art contemporain, l'art vivant opposé à l'art mort du passé. Que seuls aient droit de cité, selon lui, les actualistes¹⁶, les témoins de leur temps.

Il écrit : « je les appelle des actualistes – j'adopte le mot il s'applique à tous – s'il n'a pas d'avenir, au moins il n'a pas de passé et je ne suis pas pour le passé ».

Les artistes actualistes poursuit-il, se doivent d'être « impitoyables, qu'ils nous montrent les combats tels qu'ils sont – insensés, horribles ! qu'ils nous montrent les hôpitaux pleins, les foyers déserts, la patrie vide, le typhus ici, la disette là, la désolation, la ruine ! ».

Cette déclaration n'est-elle pas suffisante pour nous faire comprendre pourquoi il a tant aimé de :

8. – VIGNERON (1789-1872)

Le Convoi du pauvre, (gravure d'après la toile de 1819 exécutée par Jazet avec l'autorisation de l'artiste)¹⁷, qu'il qualifie d'œuvre

« immortelle » qui lui a procuré une très grande émotion ou « l'idée est tout » et restera « dans la galerie des chefs d'œuvre ». Tout comme, selon lui, dans cette gravure :

9. - VIGNERON

L'Exécution militaire, B.N. Est, où Vallès reparle du chien, comme dans la gravure précédente, ce seul vrai compagnon de l'homme, qu'il accompagnait seul à sa dernière demeure tout à l'heure, et qui va ici être exécuté. Et dans celle-ci encore :

10. - VIGNERON

Le Duel, B.N. Est, il remarque que l'attitude et le geste de l'un des personnages rappelle un personnage de Gérôme - Référence plastique, ici qui l'intéresse mais pas autant que l'idée et le sentiment et le fait aussi que ces trois œuvres communiquent une « indéfinissable tristesse », une émotion voisine des larmes, ces larmes que notre chroniqueur aimait à mettre dans ses articles¹⁸.

Larmes, sensations, émotions ne se retrouvent cependant pas chez le peintre, graveur :

11. - Auguste A. LANÇON (1836-1885)

qui avec Vallès s'est promené dans la rue à Londres, dans ses quartiers élégants ou miséreux.

Il a illustré son livre, dont j'ai retenu quelques images¹⁹ à titre documentaire : *Le Bar du Horse-Shoe* (p. 53).

12. - Auguste A. LANÇON

Le Soir sur la Tamise (p. 22).

13. - Auguste A. LANÇON

Gullston Court, Old Castle Street (p. 18).

Mais revenons plutôt aux idées de Vallès et abordons avec lui la caricature²⁰ autre problème soulevé à propos de la parution du livre de Champfleury sur Daumier.

14. - DAUMIER (1808-1879)

Combat de l'idéalisme et du réalisme. Vallès ne parle pas de cette caricature mais elle illustre ces deux idées en lutte qui lui étaient si chères, que Daumier présente par la médiation de l'ironie, de la satire en nous autorisant au rire.

Gustave Planche avait déjà parlé de ce combat. Il ne faut pas oublier aussi l'influence du saint-simonisme qui recommandait aux artistes de

s'intéresser au peuple et de lui donner à voir des œuvres éducatrices, voire moralisatrices.

Depuis 1855 les manifestes et proclamations ont levé le drapeau pour le réalisme et enfin n'oublions pas l'amitié de Vallès pour Proudhon et son intérêt pour son traité sur l'art et sa destination sociale.

Quant à la caricature, écrit Vallès, elle « ne fait peur qu'aux faibles » et elle « elle est la leçon et l'honneur des forts » ; Daumier nous donne le frisson souvent dans sa manière incisive de donner vie à ses personnages en pétrissant leurs têtes et en nous communiquant « ses idées de dégoût, de haine, de grotesque, de tristesse ». Daumier dit-il encore, a dessiné « l'Iliade grotesque du monde antique ».

La planche qu'il préfère raconte un fait divers :

15. - DAUMIER 1808-1879)

Le Massacre de la rue Transnonain. Elle est « sinistre », dit-il, et « elle communique un serrement de cœur et un frémissement de colère ».

C'est le sujet qui bouleverse Vallès mais il n'y a ni analyse plastique ni jugement de valeur sur la manière de l'artiste. Il aime la caricature de Daumier, il entend surtout les premières caricatures, car plus tard, selon lui sont art s'est figé et même statufié ; pour demeurer vivante, pense-t-il, la caricature doit se servir des larmes s'il le faut (comme ici) de l'ironie parfois et surtout du rire car si elle doit être une arme il faut se souvenir que tout « dans le monde est mélange de souvenirs et de pleurs ».

Cela nous conduit maintenant à Courbet et à son œuvre et à la façon dont Vallès l'a vécue et appréciée²¹. Voici d'abord :

16. - COURBET (1819-1877)

Le Portrait de Jules Vallès, c. 1860, Paris, Musée Carnavalet. C'est un admirable portrait, tout de sensibilité, de compréhension profonde de l'homme, de l'ami, dans ce regard triste du modèle qui semble plonger dans celui du peintre et du spectateur avec une économie de moyens étonnante. Sur ce fond neutre et dans une dominante de noirs profonds de la chevelure, de la barbe et du costume et laissant au visage toute la lumière.

Si Vallès admire Courbet et le comprend, la réciproque est vraie.

Tout les rapprochait, les amis communs, la fréquentation des mêmes cafés et cénacles, le goût pour le vin et les chansons à boire, les options politiques, éthiques, esthétiques, le séjour en prison (qu'ils ont connu tous deux séparément), la même ardeur pendant la Commune, la participation aux mêmes comités ainsi que la vie de proscrit, d'exilé qui laisse, écrivait Vallès²², « une marque ineffaçable, une colère ou une mélancolie sans remède » ; ce qu'a également éprouvé Courbet en Suisse. Vallès, donc, prend la défense de Courbet, fait « des papiers » sur l'homme, sur l'artiste, sur l'œuvre et encore, bien après sa mort, à propos d'un article venimeux

d'Alexandre Dumas fils en 1871 se révolte que *Le Figaro* le publie à nouveau après tant d'années²³.

Vallès commanda des dessins pour *La Rue* à Courbet, mais il lui demanda surtout, pour commémorer le troisième anniversaire de la mort de Proudhon²⁴, de lui donner un dessin qu'il publia à la une de ce journal et dont l'exemplaire fut interdit. Voici ce portrait daté de 1868 et qui a disparu :

17. - COURBET

Proudhon sur son lit de mort. Ce Proudhon qui a eu une grande influence sur l'un et l'autre, en politique, mais sans conteste à propos de leurs idées sur l'art et sa destinée sociale.

Jules Vallès classe Courbet « au premier rang des peintres de son époque »²⁵ car, dit-il, « il n'interprète que lorsqu'il a senti et vu, et regarde la nature, l'homme, et laisse dans les ateliers des mythologues les dieux, les démons et les anges ». Courbet, de son côté, tenait un discours similaire et se refusait à peindre des anges puisqu'il ne les avait jamais rencontrés.

C'est pourquoi Vallès aimait tant les sujets de ses toiles puisés dans la « vraie vie ». Dès 1850 avait attiré son attention :

18. - COURBET

Les Casseurs de pierre, œuvre perdue aujourd'hui, qu'il a comparée au « miroir » reflétant « la vie terne et pénible des pauvres ».

Courbet, en vérité, a donné à leurs silhouettes immobiles dans le geste pénible, une force qui exprime le sentiment de sympathie pour ces travailleurs condamnés à une vie difficile et misérable. N'est-il pas, pour Vallès « le plus grand historien du peuple », mais Vallès fut peut-être plus sensible encore à :

19. - COURBET

L'Enterrement à Ornans (exécuté en 49, exposé au Salon de 1850), Paris, Musée du Louvre, où il trouve une « fidélité terrible » ; ici une « douleur muette », là un « cynisme indifférent » et où, dit-il, « en deux coups de pinceau, l'artiste avait tracé la comédie, le drame, et peint avec une horrible sincérité ces contrastes, cette ironie, ce désespoir ».

Jules Vallès semble véritablement conquis par cette œuvre. Ne correspond-elle pas en effet à tout ce qu'il aime trouver dans une toile, vérité, sincérité, réalisme ou actualisme, ironie et objectivité et bien sûr sentiments ? C'est pourquoi il s'étonne de l'indignation de la foule, du public, des critiques même, alors que Courbet lui-même avait écrit qu'il la considérait comme « la représentation historique des gens de son village ».

Voilà en quoi il est bien ici l'actualiste cher à Vallès, qui a su s'éloigner des « tyrannies du passé »²⁶, peindre le monde tel qu'il le voit et

faire chacune de ses toiles « le fragment d'un grand miroir où se reflète l'humanité »²⁷. Cette humanité diverse et multiple que l'on retrouve dans :

20. - COURBET

L'Atelier, Paris, Louvre, dont Vallès ne parle pas.

Il fréquentait cependant cet atelier, où il aimait à se rendre. Baudelaire (représenté ici) y allait souvent nous raconte Vallès, il lui arrivait d'y rester parfois dormir, la tête appuyée sur des chefs-d'œuvre²⁸. Cet atelier était pour Vallès comme « une fenêtre ouverte sur la nature » permettant à son imagination de vagabonder tantôt dans la campagne changeante au gré des saisons, au milieu des fleurs et des arbres et c'est ainsi que « le cœur se souvient et l'âme s'alanguit ».

Aussi Vallès adjure-t-il les spectateurs de l'artiste de savoir faire preuve d'impartialité, de sincérité et d'émotion. Là Vallès nous a laissé une page lyrique et enthousiaste sur le sentiment provoqué par cette œuvre de Courbet. Même lyrisme, même enthousiasme encore pour cette :

21. - COURBET

Femme au perroquet, 1866, New-york, Metropolitan Museum, qui est, selon lui, un « chef d'œuvre de malice et de grâce »²⁹. Elle est incontestablement une réussite plastique dans l'harmonie de la forme et de la couleur, dans la sensualité qu'elle dégage. Jules Vallès ne parle guère de plastique, ce sujet n'est ni social, ni éducatif.

Est-ce la très grande modernité dans le faire à laquelle il a été sensible, cette même modernité du faire, de la composition, de la touche que l'on retrouve dans :

22. - COURBET

Les Dormeuses (ou le Sommeil), 1866, Paris, Musée du Petit Palais, où Courbet se laisse aller, dans cette scène de mœurs intimiste, à la vigueur de son pinceau, à la sensualité de la forme, de la couleur et où l'on retrouve maints exemples de son vocabulaire plastique.

On est bien loin, ici, des scènes de harem ou de bain turc si prisés depuis le premier quart du siècle.

Il règne dans cette toile un tel accent de vérité que l'on ne s'étonne guère de l'indignation, voire du dégoût, que cette œuvre a provoquée.

Plus tard, dans son article nécrologique, Vallès³⁰ dira qu'il ne s'étonne guère que la société ait conduit Courbet au combat, « à la prison, à l'exil, à la fin obscure loin de la patrie » puisqu'il a osé braver tous les interdits, refuser toutes les compromissions et ne se préoccuper jamais ni des commandes de l'Etat, ni des jurys, ni des récompenses.

On le voit donc, ces commandes, ces jurys, ces récompenses demeurent la bête noire de Vallès.

Depuis ses tout premiers écrits et tout au long de ses chroniques artistiques il ne cesse de les fustiger de sa plume acérée, incisive, assaisonnée d'ironie, de colère, de mépris.

Et pour conclure, comme en contrepoint aussi de cette adhésion quasi totale à l'œuvre de Courbet, je terminerai sur une œuvre de commande qui a concentré sa colère car elle a réuni sur elle toutes les louanges du public et des artistes et attiré toutes les récompenses du jury. Par le biais de cette œuvre, Vallès a résumé également toute sa conception esthétique. Voici de :

23. - PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898)

Ludus pro Patria, c. 1888-1889, New-York Metropolitan (celle-ci est la réplique du tableau de 1882 qui, lui, est marouflé dans l'escalier du Musée d'Amiens).

Je laisse la parole à Vallès qui s'exclame, s'irrite : « Le titre seul remonte au déluge ! au déluge des chefs d'œuvre romains ! Ce n'est pas même une étiquette française ! Et le sujet montre des hommes nous lançant des javelots, sous un ciel pâle, dans un air bleuâtre ; on dirait une distraction de jeunes saints sous l'œil de vieux apôtres dans un coin laiteux du Paradis ».

Et il poursuit : « ... couronner cette œuvre, c'est dire que la peinture n'est qu'un art béat et servile, qu'elle n'a pas un rôle à remplir sur le chemin où les peuples marchent (...) c'est voler le peuple qui, après tout, paie la médaille (...), lui qui est enfoncé jusqu'au cœur dans cet enfer de fatigue et de misère ».

Le peuple, comme il dit, ne peut comprendre cette œuvre ; de plus elle ne l'aide pas, elle ne peut lui servir « d'enseigne » ou de flambeau, elle ne lui apporte aucun enseignement. Dans ces deux articles, intitulés la *Salonnerie*³¹ (ce titre déjà en dit long sur l'humeur de Vallès), Puvis de Chavannes et son *Ludus pro patria* lui font ressortir toutes ses haines, et toutes ses préférences.

- Il attaque les concours, encore et toujours,
- il réfute ce cadavre du passé qui colle à la peau de tant d'artistes,
- il se révolte contre la tyrannie quasi paternelle de l'antique qu'il faut pourtant abattre,
- il refuse ces images paradisiaques de l'Olympe, du Paradis, des héros.

Il réclame encore et toujours de la vie vraie, du réel, du moderne.

Contrairement à ce que nous aurions pu attendre, ce réel, cette modernité, il n'a pas su les voir chez les impressionnistes, ses contemporains cependant.

Nous sommes là, en 1882, et il ne cite jamais les noms de Manet, Monet, Renoir et les autres.

Il est vrai toutefois que leurs œuvres ne sont ni éducatrices, ni moralisatrices, ni revendicatrices : essentiellement picturales, elles se veulent, et elles le sont, témoins de leur temps, actualistes cependant comme les aime Vallès.

Mais lui, qui prônait l'actualisme, « la moderne », seule, dans le fond, « la sociale » l'intéressait, avec un intérêt jamais démenti pour les vaincus de la société, les incompris, les mal aimés, vers lesquels va toujours son cœur.

Car ce à quoi Vallès accorde la primauté, c'est le contenu de l'œuvre.

Par ce sujet choisi, l'artiste peut conduire le combat pour affranchir le peuple des erreurs du passé, pour l'aider à améliorer son sort et à conquérir sa liberté.

La bataille artistique étant une bataille sans victime, son triomphe réside dans « la force de la raison et les hasards du génie ».

C'est donc, écrit-il, « à ceux qui s'occupent des choses de l'esprit qu'appartient la tâche et le pouvoir de faire un peuple libre ».

Voilà pourquoi, peut-être, la chronique d'art de Jules Vallès nous montre ses limites en tant que critique d'art. Il a cependant choisi la représentation picturale comme l'arme, la plus forte et la plus immédiate, la plus puissante aussi, pour illustrer les idées qu'il combattait et celles qu'il défendait.

Henriette BESSIS
Université Paris

1. G. Planche, article nécrologique, in *le Présent*, 1^{er} et 15 octobre 1857, repris dans *Les Réfractaires*, 1865.

2. *Lettre à Th. Gautier*, 17 novembre 1879, in Gaston Gille, *L'Œuvre de Jules Vallès*, Paris, Club Français du Livre, 1953, p. 1225-1229.

3. 8 sept. 1857, *Le Présent*, in R. Bellet, *Vallès journaliste*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1977, p. 71.

4. 1^{er} janvier 66, *L'Événement*, in Roger Bellet, Paris, Gallimard, p. 601.

5. Baudry, *Vénus et l'Amour ou la Fortune et le jeune enfant*, Salon de 1857.

6. Bouguereau exposait diverses toiles importantes à ce même Salon.

7. Jules Vallès en parle deux fois, dans *Le Présent*, 16 août 57 dans son 3^e article sur le Salon, 8 septembre 57 in Jules Vallès, *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté, par Roger Bellet, Paris, Gallimard, 1957, t. I, 1857-1870 (coll. La Pléiade) p. 50 et p. 56.

8. Dans son livret du Salon, le texte d'accompagnement de deux pages est signé du nom du général Mac-Mahon puisque la toile représente un épisode de la guerre de Crimée.

9. Ce n'est pas le Portrait exposé au Salon de 57 qui est ici présenté. Il s'agissait plus exactement de celui en pied également mais l'impératrice tenait sur ses genoux le prince impérial.

10. Louis Garneray : *Corsaire de la République*, Paris, Phébus, 1985. Les quatre toiles du Salon de 57 étaient :

- a) *Naufrage d'une galiote hollandaise démâtée sur la côte de Norvège.*
 b) *Vue du canal de Furnes* (Belgique).
 c) *Pêche d'un flétan dans la mer du Nord.*
 d) *Vue du château de Smyrne.*
 11. Gérôme exposait sept tableaux au Salon de 57 :
 a) *Recrues égyptiennes traversant le désert.*
 b) *La prière chez un chef arnaute.*
 c) *Sortie du bal masqué.*
 d) *Vue de la plaine de Thèbes* (Haute-Egypte).
 e) *Memnon et Sosistris.*
 f) *Chameaux à l'abreuvoir.*
 g) *Pifferari.*
 12. *L'Art*, 29 mai 1868. Mais dans cet article il ne s'agissait pas de Préault, bien que cela lui convienne parfaitement.
 13. *L'Art*, 29 mai 1968, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 1057-1061.
 14. « Assez », article paru dans *La Rue*, le 31 août 67.
 15. « Le Concours des Beaux-Arts, rue Bonaparte », in *La Rue*, 17 août 1867.
 16. *Le Courrier français*, le 17 juin 1866, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 890 et sq. Les actualistes précédent de deux ans l'article de Zola qui reprenait le même titre (in *L'Événement Illustré*, 24 mai 1868), où l'auteur développe ces mêmes idées.
 Baudelaire déjà en 1863, (dans *Le Figaro*, 26-29 novembre-3 décembre 63) avait défendu ces mêmes thèses mais en employant le mot de "modernité".
 17. Vigneron avait vendu 500 F l'autorisation à Jazet de reproduire sa gravure qui a connu ainsi un considérable succès, ainsi que les autres œuvres de l'artiste qui a mené une vie très misérable et besogneuse.
 L'article « Le Convoi du Pauvre » date du 4 décembre 1865, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 649-655.
 A ce propos, je rappelle que la caricature si connue de Vallès par Gille est née justement après la parution de cet article.
 18. Lettre à Ed. de Goncourt, Londres, décembre 1879, in G. Gille, *op. cit.*, p. 1228.
 Je me suis interrogée, à propos de cette gravure, me demandant si cette image du Duel ne lui était pas restée en mémoire lorsqu'il évoquait le Duel dans *Le Bachelier*.
 19. Jules Vallès, *La Rue à Londres*, illustrations de Auguste Lançon, chez G. Charpentier et Co, 1884.
 20. *Le Figaro*, 23 novembre 1885, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 582-588.
 21. R. Bellet, *op. cit.*, p. 823 et sq., article sur Courbet.
 22. *Lettre à H. Malot*, in G. Gille, *op. cit.*, p. 1219-1221.
 23. G. Gille, *op. cit.*, p. 1201.
 24. Le 18 janvier 68, le numéro de *La Rue*, consacré à cette commémoration fut interdit. Il n'existe ni à la B.N. ni ailleurs à ma connaissance, au sujet de ce dessin, cf. Petra ten - Doesschate Chu, *Gustave Courbet illustrateur*, in les *Amis de Gustave Courbet*, Paris, Ornans, 1981, Bulletin n° 66, p. 14-15.
 25. G. Gille, *op. cit.*, p. 1122.
 26. « Les Actualistes », *Le Courrier Français*, 17 juin 1866, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 892.
 27. *Le Courrier Français*, 3 juin 1866, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 889.
 28. R. Bellet, *op. cit.*, p. 825.
 29. R. Bellet, *op. cit.*, note b. p. 1595.
 30. *Le Réveil*, 6 janvier 1878, in G. Gille, *op. cit.*, p. 1043-1046.
 31. « La Salonnerie », deux articles du *Réveil*, mai et juin 1882.
 32. « *L'Art Populaire* », 20 mai 1866, in R. Bellet, *op. cit.*, p. 879.

Jules Vallès et Gustave Doré

Vallès s'est intéressé de bonne heure à l'art de Gustave Doré. Né comme lui en 1832, il est, comme lui, un provincial "monté" jeune à Paris. Tout laisse penser qu'il apprécie très vite son crayon talentueux dans le *Journal pour Rire*, l'hebdomadaire satirique de Charles Philipon, dont il se reconnaît volontiers le lecteur attentif. D'ailleurs, en raison de son amitié avec Charles-Louis Chassin, Vallès gravite autour du groupe des jeunes qui animent *Le Nouveau Journal* puis *La Naïade*, que Philipon soutient de sa publicité régulière, sachant l'intérêt porté à sa revue par la nouvelle génération de la bohème littéraire¹. Vallès considère à coup sûr Gustave Doré comme un exemple. Lui qui désire tant entrer dans un journal pour y publier vers ou prose, il ne peut s'empêcher d'admirer comment un garçon a su, aussi jeune, décrocher un contrat avec la maison Aubert et conquérir la notoriété. Doré, enfin, est un autodidacte, non un échappé des ateliers académiques ; il doit sa réputation au journal puis au livre : voilà qui est de bon aloi pour Vallès. Sa popularité est méritée : il est un de ces nouveaux artistes qui, à l'instar de la chanteuse Thérèse, prouve qu'une nouvelle époque est en train de naître.

Vallès a évoqué à plusieurs reprises la figure du dessinateur. Son nom paraît sous sa plume dès ses débuts de journaliste. Dans le premier numéro de *La Chronique Parisienne*, Max compare les moustaches de Flaubert, dont il admire *Madame Bovary*, aux pinceaux de Doré. Plus tard, dans *L'Epoque* puis dans *L'Événement*², Vallès salue l'artiste dont il a visité l'atelier avec intérêt, découvrant ici et là, entassés, dispersés, des dessins et des ébauches pour les éditions des *Fables* de La Fontaine, d'*Enide* et des *Idylles du Roi* de Tennyson : « partout des esquisses de ruffians et d'anges, écrit-il, de damnés et de prophètes, de chameaux et d'éléphants, de goëlands et d'aigles ». Il note « la hardiesse du peintre », qu'il attribue à son goût de l'exercice corporel – il le partage avec Vallès et fréquente avec lui les salles de boxe – et qu'il met en relation avec son audace physique et son numéro de « bras de fer » accompli sur une tour de Notre-Dame de Paris.

Quand il dirige son hebdomadaire *La Rue*, il écrit à Hetzel pour lui demander en service de presse les œuvres nouvelles de l'illustrateur, qu'il souhaite présenter à ses lecteurs comme livres d'étrennes ; il précise que Doré « a l'habitude amicale de (lui) adresser tout ce qu'il fait », ce qui est le signe d'une estime réciproque² ; et dans son article du 28 décembre 1867, intitulé *Etrennes utiles*, il loue « le talent de Doré », capable de rendre nouveauté et fraîcheur aux *Contes* de Perrault, sans toutefois l'égaliser au « génie de Gavarni » récemment décédé.

Des faits précis permettent donc d'établir que Vallès a connu l'œuvre graphique de Doré. R. Bellet a montré en outre, dans sa thèse sur *Vallès journaliste*, qu'il a lu les *Petits Albums pour Rire*, dont l'un, illustré précisément par Doré, est consacré aux collégiens. Bien d'autres gravures ont dû retenir son attention. Il a pu apprécier très tôt la manière dont, en 1847, le jeune caricaturiste se livre à la satire de la mythologie dans *Les Travaux d'Hercule*. Ce serait d'ailleurs une erreur de croire que Vallès ait dû attendre Offenbach et les livrets de Meilhac et Halévy pour jubiler de parodies irrévérencieuses ou caustiques de l'histoire ancienne et mythique. Sans remonter à Scarron et à *L'Énéide travestie*, la parodie burlesque a obtenu droit de cité dans le domaine de l'art lorsque Daumier a donné dans *Le Charivari* son *Histoire Ancienne* et a su faire partager à son public sa haine des conventions, son refus d'une antiquité de pacotille, son goût de la vie, de la simplicité et de la vérité, qu'il oppose à l'emphase, la raideur, la solennité et la gravité académiques⁴. Si Doré s'est engagé sur le chemin de Daumier, il a su aussi prendre la suite de Cham avec son caricatural *Salon de 1848*, et flatter l'aversion de Vallès pour la peinture officielle. Avec Daumier, Cham, Bertall et quelques autres, il est de ceux qui ont aidé Vallès à ne pas se prendre au sérieux et à savoir tout regarder avec la distance ironique qui évite de tomber dans les pièges de l'amour-propre.

En s'intéressant au spectacle de Paris, et en particulier à celui du Paris moderne, Doré a regardé la capitale un peu comme Vallès, en fixant son attention moins sur les monuments et le décor parisien que sur le détail pittoresque et l'anecdote. Devant Paris, il est un moment tenté par le réalisme. C'est ainsi que vers 1852, il peint douze grandes toiles dont l'ensemble devait constituer la série de *Paris tel qu'il est*. Ces tableaux, détruits par la suite, se caractérisaient par un réalisme sans concession : « ils soulevaient, déclare le bibliophile Jacob, le cœur à force de réalisme » mais il constituaient de merveilleuses études de réalisme, que leur auteur ne surpassa sans doute jamais. Doré lui-même se serait expliqué de son projet en ces termes :

« Je vais peindre une série de tableaux représentant les vilénies de Paris : vous savez, les vieilles rues, les misérables, les proscrits et tant d'autres sujets de réalisme que j'ai médités ces temps derniers. »⁵

On reconnaît là quelques préoccupations de Vallès dans les mêmes années.

Mêlée à une inspiration fantastique noire, la peinture de ces vieilles rues surgit encore, angoissante, dans la célèbre lithographie *Rue de la Vieille-Lanterne*, conçue en hommage à Gérard de Nerval : Vallès ne put l'ignorer parmi la Bohême du *Sans-le-Sou* qu'il fréquentait à l'époque et qui lança une souscription en l'honneur du suicidé. Toute une partie de l'inspiration du jeune Doré s'accorde donc avec la sensibilité de Vallès.

L'inspiration parisienne de Doré évolue vite vers le fantastique. Si *Les Différents Publics de Paris* révèle l'intérêt qu'il porte à des lieux vallésiens comme les théâtres, la Bibliothèque, l'Amphithéâtre de l'École de Médecine, et dont il donne des scènes saisies sur le vif, sa *Ménagerie Parisienne* féroce satire des mœurs parisiennes du haut en bas de la société, se caractérise selon l'expression heureuse de J.-P. Bouillon en quatre mots : « réalisme fantastique, fantastique réaliste ». L'important pour notre propos n'est pas seulement que ce volume révèle « la persistance de l'attitude réaliste, égarée dans le fantasque ou l'imaginaire », il réside aussi dans la raison d'un tel choix esthétique. « Le Doré fantastique, c'est le Doré qui n'a plus la possibilité de s'exprimer sur son temps »⁶. Sans partager ce choix, Vallès pouvait en comprendre les raisons. Le Vallès pittoresque, " réaliste ", n'est-ce pas celui qui n'a pas la possibilité de parler librement sur son époque ? D'autant plus que Doré ne représente pas toujours la vie parisienne d'un crayon acerbe et caricatural. Dans son illustration du *Nouveau Paris* et des *Histoires des Environs du Nouveau Paris* de La Bédollière, il sait montrer sa sympathie pour le petit peuple qu'il observe avec autant d'amour que d'humour. Sans doute n'éprouve-t-il pas la même passion que Vallès pour les marginaux et les réfractaires, mais son inspiration est sociale au sens que le journaliste donne à ce terme vers 1867. Sans vouloir solliciter abusivement les faits, on peut remarquer que l'idée d'un Tableau de Paris prend corps chez Vallès dans l'hebdomadaire *La Rue* de 1867 sous la forme d'une série de gravures⁷. N'en serait-il pas redevable à Doré et à sa note originale qui allie le réalisme, l'humour, voire la caricature, et le sens du drame humain ?

Fasciné par le dessinateur, Vallès a toujours eu des réactions ambiguës à son égard. Il reste relativement discret sur son œuvre, même lorsqu'il la connaît (par exemple, il ne commente pas ses illustrations du *Voyage aux Pyrénées* de Taine, alors même qu'il critique le livre) ; il ne publie aucun article nécrologique sur lui : c'est le signe d'un malaise. Une œuvre aussi ample, aussi diverse, devait le déconcerter. Cet illustrateur était capable du plus poignant réalisme tout en restant imprégné d'un grand sentiment romantique : en un sens, il est la queue du romantisme. Quant à la passion de Doré pour les grandes œuvres de la littérature mondiale, elle devait être appréciée avec beaucoup de circonspection par le moderniste à tout crin que Vallès se vantait d'être. Mais son talent et son amitié l'empêchaient de lui marquer de l'hostilité.

Bien plus, quelques faits confirment l'attention avec laquelle Vallès a suivi sa carrière. Quand en 1874 il veut ouvrir « un magasin de livres et

d'œuvres d'art parisiennes » à Londres, il est possible qu'il songe au succès de la Doré Gallery – en tout cas il songe au parrainage de l'éditeur Hetzel et souhaite recevoir un dépôt des livres de Doré. Et quand, en 1872 puis 1874, il veut créer une revue destinée à être diffusée en France et en Angleterre, il se rappelle à coup sûr le succès du *Magazine Français-Anglais*, fondé en 1855 par Philipon avec l'active participation du dessinateur⁸. Le plus caractéristique se trouve peut-être dans les conditions dans lesquelles fut publié *La Rue à Londres*, dont le projet remonte à 1872, au moment des pourparlers menés par l'intermédiaire de Gill avec Portalis, de *La Constitution*. L'exilé se propose de faire « Londres socialiste », et l'unique article du 25 mars 1872 montre qu'il s'agit d'une toute première mouture de *La Rue à Londres*, foncièrement différente par son style et son inspiration des chroniques données en 1865 à *L'Epoque*. Or c'est précisément en 1872 que paraît *London, a pilgrimage* de Blanchard Jerrold et Gustave Doré. Jusqu'ici la critique a mis en relation la parution en 1876 des chroniques sur *La Rue à Londres* dans *L'Événement* et celle de *Londres* de Louis Enault, comprenant la quasi-totalité des illustrations conçues pour le volume de 1872. Or on n'a pas remarqué que la seule allusion précise à Doré prouve sans discussion possible que Vallès songe à l'édition anglaise. L'allégorie du Father Thames, d'un style trop proche de Michel-Ange au goût de Vallès, n'est pas reprise dans l'édition de 1876, et pour cause, puisqu'elle sert de support au titre anglais ! On peut évidemment discuter pour savoir si Vallès a eu l'ouvrage sous les yeux dès sa parution, mais comme il est établi que le proscrit était en relation avec le fils de Blanchard Jerrold en 1873⁹, il serait curieux que le très bel ouvrage né de la collaboration d'un journaliste anglais célèbre et d'un peintre particulièrement prisé en Angleterre soit resté longtemps inconnu de l'exilé. Il est même hautement probable que Vallès a eu entre les mains l'édition préoriginale parue sous forme de livraisons.

Dans ces conditions, certains traits de l'édition en volume de *La Rue à Londres* se comprennent mieux. L'édition in-folio de 1884 n'a rien à voir avec celle des *Réfractaires* en 1865 ou de *La Rue* en 1866, de banals formats in-octavo. L'écrivain ne s'est pas contenté de rassembler et d'écheniller ses articles ; le texte subit de si nombreuses améliorations et reçoit de tels compléments qu'il est possible de parler d'une réécriture de l'ouvrage, à laquelle est associée Séverine comme secrétaire. On sent que Vallès a voulu soigner son livre. Surtout le volume se fait remarquer par les eaux-fortes et les dessins d'Auguste Lançon. Comme Vallès s'est préoccupé très tôt de l'illustration, avant même son retour en France, il a voulu assurément laisser derrière lui un grand et beau livre comme il les aime, un objet d'art pour bibliophiles, au tirage limité à six cents exemplaires. Le choix du grand format révèle en effet non pas je ne sais quelle obsession du quotidien à un sou, mais le goût de l'album à l'impression bien soignée, sur beau papier vélin. Et d'autant plus qu'avec le volume d'Enault, c'est avec celui de Jerrold qu'il a voulu rivaliser. Le volume de 1876, en effet,

manque d'élégance et tout simplement de cachet en comparaison de celui de 1872. D'abord, et c'est le principal grief, les dessins de Doré sont mal imprimés : le jeu des contrastes, l'opposition des ombres et des lumières sont estompés ; le livre paraît terne. La mise en page est banale, la typographie ordinaire : rien de comparable avec les recherches du volume anglais, son fileté rouge en arabesque encadrant les pages, ses caractères d'imprimerie choisis avec soin, et ses feuilles de papier translucide protégeant les gravures pleine page. Dans *La Rue à Londres*, Vallès ne peut égaler cette réussite, mais il a recherché une mise en page aérée, peu banale, et surtout il a évité le grand défaut du livre d'Enault : il a veillé à ce que les illustrations soient réparties aussi harmonieusement que possible tout au long du livre. Bref, si l'on considère que *La Rue à Londres* est le dernier volume publié en édition originale du vivant de Vallès, on s'aperçoit qu'il se veut très exactement à l'opposé de *L'Argent*, plus une "brochure" qu'un livre, avec « deux cents petites pages, un papier médiocre, une impression couci-couça, une robe voyante »¹⁰, et évidemment pas la moindre illustration. *La Rue à Londres*, du point de vue du livre-objet, est un livre-testament.

L'illustration de Lançon ne manque pas de caractère. Les dessins sont toujours sobres, le trait, précis, va à l'essentiel. A feuilleter le volume, on sent que le dessinateur a compris la personnalité de Vallès. Il est sensible à l'acuité ironique de son regard, à son art de croquer une silhouette, d'en rendre le caractère comique, dérisoire ou lamentable. C'est ainsi qu'il dessine une passante, de petits décroisseurs, une bouquetière, une habituée de *pub*, un homme-sandwich, autant de types signalés par l'écrivain dès le premier chapitre. Tout au long de l'ouvrage, se retrouvent la figure du chairman, des types de chanteurs, d'acteurs, des « types pris au dock », des types de jeunes filles anglaises, de jeunes mères, d'ivrognesses. Fidèle au texte de Vallès, Lançon donne à toutes ses figures féminines un air de ressemblance banale. Il flatte le goût vallésien en représentant les excentriques, les saltimbanques. Il a l'art d'exprimer l'ennui de Londres dont le proscrit a tant souffert : les dessins conçus pour le chapitre « Un dimanche anglais » sont particulièrement suggestifs à cet égard. L'un d'eux présente une rue en perspective cavalière ; les ombres, grises, dominent ; une silhouette en haut de forme se profile, solitaire ; l'impression se dégage d'une rue peuplée de becs de gaz, bordée de bâtiments en enfilade à l'accès interdit par des grilles inexorablement fermées ; et le regard ne rencontre que des fenêtres monotoneusement identiques. Un autre dessin représente, un jour de dimanche, une rue conduisant aux docks : il n'y a pas l'ombre d'un chat ; les fenêtres, ici ouvertes vers le ciel, symbolisent l'enfermement des Londoniens ; un reflet de lumière blanc cru les rend opaques. Le plus souvent, Lançon ne représente pas le ciel graphiquement : il est suggéré par le papier blanc, fort et glacé de la page, de même que les murs des maisons qui donnent ainsi l'impression de ne pas avoir d'épaisseur, de se réduire à une surface impénétrable, résistante, lisse et

glissante. Le dessin vise, non sans résultat, à provoquer une émotion violente, un mouvement de recul.

Pourtant, à comparer le texte et son illustration, une insatisfaction demeure. La fidélité au texte n'est pas complète. Ainsi le chapitre « La Nuit », le moins illustré d'ailleurs, déçoit le lecteur. Quel est le premier dessin qui s'offre à lui ? Celui d'une échelle à incendie. Loin d'être attirée sur la nuit londonienne, l'attention se porte sur un objet : le ciel, pour une fois hachuré, épouse les limites de l'échelle, une minuscule silhouettede féminine, un arbre feuillu, concourent à lui donner une dimension gigantesque : la nuit, en revanche, semble se dissoudre : un bec de gaz éclaire d'un blanc cru comme si un intense soleil nocturne se reflétait sur le verre. Sans doute peut-on remarquer une très belle eau-forte intitulée *Une rue, la nuit dans le Wapping*, d'une composition très géométrique, mais elle occulte la vie : une maison est dessinée, lumières allumées, portes entrouvertes, mais les grandes surfaces froides et lisses des murailles, semblables à un décor de théâtre, accaparent le regard du lecteur. Lançon cherche donc à suggérer soit une absence de vie soit une vie dans son absence ou son insignifiance.

Bien plus, le Londres de Lançon isole des individus typiques, des groupes de trois, quatre personnages au plus. Même dans les scènes marché – le marché aux chiffonniers, le marché aux savates – seules se détachent ici et là des silhouettes. La foule est suggérée par un trait volontairement confus, plus symbolique que réaliste. Lançon gomme les contrastes du texte vallésien. Dans le premier chapitre, par exemple, l'écrivain souligne les paradoxes de la capitale anglaise « autant la rue d'affaires, écrit-il, est bourrée et violente, avec ses trépидations affreuses, comme si un parc d'artilleries courait au secours d'une bataille (...), autant la rue de famille est déserte et silencieuse ». Rien n'en transparait dans l'illustration du chapitre, qui a même tendance à éluder la représentation de la rue comme espace au profit des types de la rue. Quelle est la raison de ce choix ? Lançon a évidemment feuilleté les gravures de Doré, et il cherche à définir son originalité, ce qui est normal, mais le problème vient de ce que Vallès a souvent vu Londres avec le regard de son illustre confrère. « La rue de Londres, écrit par exemple l'écrivain, est ou énorme et vide – muette alors comme un alignement de tombeaux – (C'est ce que Lançon excelle à exprimer), – ou bourrée de viande humaine, encombrée de chariots, pleine à faire reculer les murs, bruyante comme la levée d'un camp et le torrent d'une dérouté » ; cet aspect-là de Londres, seul Doré sait le traduire avec toute l'ampleur et la puissance requise : sa peinture des encombrements dans une rue commerçante est un modèle du genre.

L'illustration des Docks et de la Tamise montre encore combien Lançon est en porte-à-faux avec le texte vallésien. L'écrivain évoque « la file des vaisseaux remplis », « la forêt des mâts sans voiles » ; les entrepôts lui rappellent les « lendemains des déroutés jonchées de blessés, sur la poitrine desquels passent les chariots et les canons [; il s'irrite de « la gran-

deur bête de l'entassement» ; plus loin, il souligne qu'« on bouscule toutes les richesses du monde, qu'on remue à la pelle l'ambre, l'ivoire, les drogues et les épices des trois continents, qu'on y trouve empilés blocs de glace et blocs de marbre, qu'on y fait le travail d'un peuple tirant les ruines d'un tremblement de terre ou d'une armada noyée » ; et le dock est « comme une colossale bedaine de pierre ». Vallès cède ainsi au goût épique de l'agrandissement : Londres, le ventre du monde, est animé d'une grandiose et lamentable vie. Rien de cette inspiration ne se retrouve dans l'illustration. Les mâts des bateaux possèdent la finesse des cordages, les navires ressemblent plus à des barques qu'à des cargos, on ne voit pratiquement pas un seul être humain. Quelle différence avec les prodigieuses gravures de Doré : les dockers sont représentés par grappes, parmi l'entassement des ballots ; on les voit au travail, ils donnent l'impression de sortir comme par magie des murailles, des fenêtres, des plafonds. Les murs inspirent au dessinateur le même sentiment qu'à Vallès : « bêtes d'aspect, monstrueux d'allures : entassement de briques noircies et, pour ainsi dire, calcinées par le temps ». En réduisant le ciel à sa plus simple expression, en le faisant disparaître de l'espace du dessin, Doré donne la vision d'un univers carcéral, qui n'était pas pour déplaire à Vallès : il n'était pas loin de voir dans ces entrepôts des bastilles modernes. D'une manière générale, là où Lançon représente la confusion de la multitude, Doré suggère le grouillement sans fin de la foule, qui devient un être collectif, une puissante individualité. Vallès ne pouvait qu'être sensible à une telle conception de la foule : il l'a d'ailleurs souvent revendiquée dans son œuvre.

Doré possédait enfin le goût des contrastes puissants. Pas seulement celui des jeux de lumière de lune qui, par exemple, dramatisent les rixes des quartiers sordides – Vallès s'est également attaché à en montrer la cruauté –, mais aussi celui du contraste entre la *high society* et les misérables. Tout le livre de Jerrold et Doré est fondé sur cette antithèse, qui est peut-être le secret de sa réussite. Vallès a bien compris que la vigueur de la peinture londonienne dépendait du choix d'un comparant : aussi a-t-il transposé la technique de Doré et opposé aux mœurs de Londres celles de Paris, aux mœurs d'une ville marquée par la résignation celles d'une capitale qui a connu les grandes luttes révolutionnaires du siècle. Malheureusement, l'illustration de Lançon ne rend pas compte de cette tension qui donne à *La Rue à Londres* tout son relief.

Ainsi apparaît-il combien l'œuvre de Doré s'est trouvé implicitement au centre des préoccupations de Vallès. Cette œuvre monumentale, nul ne pouvait l'ignorer ; et Vallès s'y est intéressé tout au long de sa vie. Le *London* de Jerrold l'a sans doute fasciné par ses illustrations, qui suscitaient en lui des sensations déjà éprouvées au spectacle de la rue. Bien des passages de ses chroniques londoniennes sont marqués de ces souvenirs, s'il est vrai, comme l'affirmait le journaliste au début de sa carrière, que pas une émotion n'est franche, et qu'il faut savoir retrouver la page du

livre¹¹ – ce qui justifie cette étude. On comprend pourquoi Vallès a voulu composer son « beau livre » : le socialiste désire offrir à ses contemporains une image du Londres misérable et ennuyeux qu'il a connu de longues années durant. La tâche devenait difficile, dès lors que Doré s'était lui-même emparé du sujet : la collaboration de Lançon devenait une gageure ; de là la déception que provoque l'édition originale de *La Rue à Londres* en dépit de toutes ses beautés.

François MAROTIN
Université de Clermont-Ferrand

1. Le 29 mai 1852, le *Journal pour Rire* consacre un article humoristique de J. Berny à la naissance prochaine de *La Naïade*.
2. Cf. *L'Époque*, 22 juin et 23 décembre 1865 ; *L'Événement*, 5 février 1866. L'article du 22 juin 1865 est repris pour l'essentiel dans *La Rue* (1866), Pléiade, I, 740.
3. Cf. F. Marotin, *J. Vallès, Hetzel et les livres d'étrennes, Europe*, novembre-décembre 1980, p. 99 et suiv.
4. Cf. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, Pléiade, II, 555-556.
5. Cf. l'analyse de J.-P. Bouillon *Félix Bracquemont : les années d'apprentissage, 1849-1859*, exemplaire de soutenance, p. 397-399.
6. *Ibid.*
7. Sous-titrées « Types et Mœurs », elles sont parues dans les numéros 2 à 5 de la revue.
8. Cf. notamment la lettre de J. Vallès à Hector Malot du 7 octobre 1874, *Œuvres complètes*, Livre-Club Diderot, IV, 1115 et suiv.
9. G. Delfau, *J. Vallès, l'exil à Londres*, Bordas, p. 47-48.
10. Cf. *L'Argent*, Lettre à J. Mirès, pl. 1, 10.
11. Cf. *Les Réfractaires*, Les Victimes du Livres, pl. 1, 230.

Séverine héritière de Vallès

« Séverine héritière de Vallès », la formule se retrouve partout : préfaces, chronologies, biographies... Avec des nuances dans l'interprétation : Lucien Scheler, dans son introduction aux *Œuvres Complètes* de Vallès, au Livre-Club Diderot, parle de « la séduisante compagne du Docteur Guebard, devenue la collaboratrice de l'écrivain, et désormais sa fervente disciple ». A des années-lumière de là (littérairement s'entend !), le magazine pour enfants *Okapi* montre, dans une bande dessinée (15 février 1984) Vallès sauvant du suicide une pulpeuse blonde qui, à la vignette suivante, s'écrie, tenant les deux mains d'un mince dandy barbu : « Le journal de Jules Vallès et de Séverine ! Nous l'appellerons *Le Cri du Peuple* ! ».

A cette image conjugale a souvent été préférée, dans la presse de la III^e République, l'image de la filiation ; c'est ainsi que dans la première interview de Séverine (*L'Événement* du 2 décembre 1885), le journaliste lui attribue « une enfance à la Vingtras, les coups en moins » (ce qui est du reste très largement inexact !). Qui dit filiation dit héritage, et c'est cette question que je voudrais aborder ; non pas en recherchant ce qui, dans le style de Séverine et dans les sujets qu'elle a traités, révélerait une influence vallésienne – vaste sujet ! – mais, plus modestement : en mettant au net la manière dont Séverine a utilisé Vallès, homme politique, journaliste et écrivain, dans sa propre pratique journalistique.

Après la mort de Vallès, Séverine se posa nettement comme son héritière ; dès le 21 février 1885, elle donna au *Cri du Peuple* les droits sur le portrait funéraire de Vallès :

« C'est à cette chère famille de résignés et de souffrants que je confie le suprême souvenir. Les riches le repousseront dédaigneusement, ce Vallès-là, mais les humbles, les simples couperont l'image et l'épingleront au mur des mansardes – à côté de la feuille verte dont la légende, faite par lui il y a sept mois, parlait d'espoir et de revanche. »

Ses deux articles suivants répondront à deux accusations déjà portées du vivant du « patron » : l'une concernant sa situation financière, l'autre ses relations avec ses parents. Vallès profiteur enrichi par ses fonctions durant la Commune, Vallès mauvais fils : Séverine rectifie, précise, informe, défend.

C'est Séverine qui signera l'article anniversaire du 15 février 1886, en deux colonnes encadrant une double illustration : le tombeau noyé sous les fleurs et, au-dessus, le profil funéraire de Vallès. Depuis décembre 1885, Séverine est directrice du *Cri* et prend désormais les décisions en son nom personnel (d'autant que c'est l'argent de son mari qui subventionne le journal !), mais toujours avec la caution morale de Vallès. C'est pour cette raison qu'elle ouvre les colonnes du journal à Mirbeau, aux anarchistes, aux possibilistes, malgré les protestations des « fakirs du socialisme », Guesde particulièrement. Le *Cri du Peuple*, écrit-elle le 29 octobre 1885, « entend désormais rester en dehors de toute querelle d'école socialiste » ; et, le 8 novembre 1886 :

« 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. »

D'où son refus de publier polémiques et querelles, souvent insultantes et diffamatoires, entre les diverses « chapelles socialistes », et surtout son refus de prendre parti pour aucune :

« Nous qui sommes pour la Révolution, et non pour l'émeute, qui, rêvant d'ensemencer un champ – loin de nous encore hélas ! – évitons de perdre notre grain en route, et qui voulons, si le sang coule, que ce soit pour engraisser les sillons et non pour salir les pavés. » (10 août 1886)

Lorsqu'un violent conflit opposera Séverine à Guesde, en janvier 1887, à propos de la délinquance anarchisante, Séverine quittera momentanément le *Cri* mais emportera, pour deux mois, le nom de Vallès, qui disparaîtra du titre du journal.

« J'emporte avec moi le nom de Vallès, comme les Anciens, même pour une courte absence, emportaient leurs pénates, comme les orthodoxes de Russie emportent l'image sacrée. J'ai pris la garde de sa mémoire et ne me reconnais le droit de la confier à personne. » (30 janvier 1887)

Pendant la montée du mouvement boulangiste, Séverine fut accusée par ses collaborateurs d'avoir une attitude ambiguë ; elle finit par quitter le *Cri*, le 29 août 1888, faute d'avoir pu en faire l'organe d'expression de tous les courants socialistes. Elle en laisse la direction à Vaillant, estimé par Vallès, et donne 400 000 francs au journal. Elle justifie sa décision par son esprit « libertaire » et son refus du sectarisme.

« Nous sommes comme cela dans la famille : Vallès réclamait la liberté sans rivages et, sous la Commune, il était le seul à protester contre la suppression du Figaro. J'ai donc reçu de détestables enseignements et je m'y suis tenue. »

C'est donc bien au nom de l'héritage politique et journalistique du « patron » que sa disciple a mené, puis quitté le journal et la mission qu'elle avait reçus de lui.

Par la suite, lorsqu'elle écrit dans la presse bourgeoise, Séverine garde cette référence politique, sous les titres les plus étonnants : c'est dans la *Cocarde*, boulangiste et nationaliste, qu'elle publie sa préface aux *Pages Rouges* :

« Ce que je sais, le peu que je suis, mon maître inoublié, je vous le dois. Vous m'avez appris à voir, à entendre, à méditer – à compatir surtout aux grandes misères des pauvres gens. » (7 juin 1893)

Formule qu'on peut rapprocher de la dédicace de *la Rue à Londres* :

« Vous avez fait à ma vie cadeau d'un peu de votre grâce et de votre jeunesse, vous avez fait à mon cœur l'offrande du meilleur de votre esprit et de votre cœur.

C'est donc une dette que mes cheveux gris payent à vos cheveux blonds, camarade en qui j'ai trouvé à la fois la tendresse d'une fille et l'ardeur d'un disciple. »

C'est dans les journaux plus frivoles, *Echo de Paris* et *Gil Blas* (où elle signe d'abord Jacqueline, Jacques (Vingtras) + Line, son diminutif de fillette) qu'on trouve, dans les années 90, nombre d'anecdotes et d'articles sur Vallès, notamment à propos des anarchistes et des "lois scélérates". Si, dans le *Gaulois* catholique et mondain, Vallès est cité comme exemple de tolérance en matière religieuse, dans *La Fronde* il devient dreyfusard – à titre posthume ! – :

« Lui aussi, contre l'oligarchie militaire, il eût été dreyfusard – et avec quelle passion ! car son œuvre est là, vivante, qui crie son horreur de l'arbitraire et sa haine du sabre. » (28 octobre 1899).

Et dans le *Journal* qui – subventions obligent – fut un des piliers de l'esprit antisémite et militariste, Séverine peut écrire :

« Vallès, dévolu au peloton d'exécution pour une phrase qu'avait écrite un camarade ; qui protesta avec véhémence, dans son journal, contre la suppression du *Figaro* et du *Gaulois*, au nom de la "liberté sans rivages" et qui, membre de la minorité, de l'opposition même, sous la Commune, apparaît vraiment comme le type du libertaire, irréductible, goguenard et indompté ! Celui-là eût pu vieillir : il aurait ignoré les compromissions, et les abaissements et les métamorphoses ; garé encore moins par son intelligence ou sa probité que par son tempérament. La droiture ne lui était pas un effet, mais un instinct. Il l'avait dans le sang, dans la peau, comme sa conviction et l'amour du métier. » (22 janvier 1898)

Il y a néanmoins des variantes cocasses : *Le Cri du Peuple*, à Noël 1883, fut assiégé par des étudiants qui s'estimaient diffamés par un article. En 1888, à propos d'une manifestation étudiante contre les "boulangistes de gauche" qui alla acclamer le Sénat, Séverine fait des chahuteurs de 83 des fils de bourgeois réacs, protégés par les flics et menés par des métèques, que Vallès enverra promener dédaigneusement (*Le Cri du Peuple*, 25 avril 1888 : c'est l'avant-dernier article qu'elle donnera au journal). En 1925, à propos de l'agitation des muscadins d'Action Française au Quartier Latin, Séverine fait de ces mêmes étudiants de joyeux drilles républicains qui repartent en chantant après que Vallès les a gentiment reçus et que le malentendu a été dissipé.

Filiation déclarée en 1886 :

« Quand j'aborde ces questions de misère et de révolte, c'est une autre âme qui parle en moi, et je me retrouve presque l'écolière docile qui écrivait sous la dictée de son maître les plaidoyers en faveur des pauvres.

J'ai ses mots, parfois ses phrases ; et je ne m'en défends pas, plus glorieuse d'être l'écho de ce grand talent, le lys de ce grand cœur, que de la petite personnalité que le hasard m'a créée. » (*Cri du Peuple*, 10 août 1886)

Filiation orgueilleusement affirmée en 1892, lorsqu'elle va interviewer le Pape pour le *Figaro*, au grand dam des anti-cléricaux.

« Ce que je suis, il m'a faite – depuis quand reproche-t-on à l'œuvre son auteur ? Ce grain de mysticisme qui vous effare est tombé de son cerveau dans le mien, comme le fruit d'un arbre puissant dans l'humble terre sur qui il épand son ombre. L'arbre a croulé, usé jusqu'à la moëlle, ayant subi trop de tempêtes, affronté trop d'ouragans ! J'ai poussé de mon mieux, petite herbe sans abri désormais contre le vent ou le soleil, si modeste que nul n'y prêtait attention, que ça a été miracle si nul soulier ne m'a écrasée au passage... Me voici arbrisseau – et l'on s'exclame sur le grain de mon écorce, la nuance de mes feuilles – Qu'est-ce donc que cela ? D'où cela sort-il ?

Regardez donc un peu plus loin, là où gît tout moussu, le grand tronc déraciné. Après son torse creux vous trouverez même épiderme... et si ses branches ne tendaient pas, comme tendent les miennes, droit vers l'air libre et le plein azur ! » (*L'Eclair*, 13 avril 1892)

On peut légitimement se demander où Séverine aurait pris, chez Vallès, ce "mysticisme"... Est-ce à cette "déviance" qu'elle pense, lorsqu'elle rappellera à plusieurs reprises que, lors de son examen de conscience annuel, deux fois seulement elle jugera avoir démérité de son maître ?

Dans la *Libre Parole* qui polémique, pêle-mêle, contre les Juifs et les Francs-Maçons, Séverine, dans un article contre les anticléricaux bornés honnis de Vallès, reprend la métaphore végétale, avec une conclusion intéressante :

« Ce fut lui, mon père intellectuel, qui me pétrit le cerveau à son gré ; y sema les idées qui, depuis, ont germé, poussant leurs branches de ci, de là, en sauvageons, suivant les hasards de la vie, la marche des circonstances, l'évolution du progrès, mais dont on retrouve les racines au point d'origine fixé par lui, et s'adossant à sa mémoire, comme les fragiles pariétaires dont s'enguirlande son tombeau.

Femme, je ne pouvais guère être autre chose ; nous avons, je crois, le don d'assimilation, le pouvoir inspirateur, mais pas la force créatrice. » (23 juin 1895).

En fille aimante et reconnaissante, Séverine a eu à cœur de défendre Vallès, chaque fois qu'il était attaqué dans la presse. Il y aurait toute une étude à faire des lectures de Vallès, notamment sous la III^e République ; je ne citerai que quelques faits, particulièrement révélateurs, de la destinée posthume de l'écrivain, et de la manière dont Séverine l'assuma.

Périodiquement, reparaissaient les accusations contre Vallès communal, incendiaire par procuration, instigateur de massacres, violeur... de coffres-forts (seul viol inexpiable !), enrichi par ses fonctions officielles, étouffeur de la liberté d'expression : le portrait-robot de ces horribles rouges qui firent trembler la France le temps que mûrissent les cerises... Un certain Bonnamour, dans *Le Gaulois*, en octobre 1889, avait laborieusement brodé sur ce thème, en ne s'attaquant, par mesure de prudence, qu'au seul personnage de Jacques Vingtras dans *L'Insurgé*. Toutes griffes

dehors, en trois colonnes d'argumentations, citations, exemples, Séverine pourfend l'infâme en défendant non pas le personnage de roman (car après tout, son confrère ne faisait rien d'autre qu'un contresens de lecture...), mais son auteur, dont elle montre qu'il ne fut coupable d'aucun des crimes imputés à sa créature littéraire ! Le plus drôle est d'ailleurs le chapeau que la rédaction du *Gaulois* fait porter à l'article, et qui ne fait qu'accroître la confusion roman/réalité :

« Celui de nos confrères qui signe Renée a été, tout le monde le sait, secrétaire et ami de Jules Vallès.

A propos d'une chronique récente parue dans *Le Gaulois*, Renée tient à défendre la mémoire de Vallès, et nous en fait un portrait inédit, inconnu. Nous ne pouvons ni ne voulons lui refuser la satisfaction de faire connaître à nos lecteurs une défense qui l'honore, et qui d'ailleurs, en établissant que Vallès a détesté les crimes qu'on lui a imputés, est une sorte d'hommage rendu aux victimes, et indirectement, une répudiation en règle des excès de la Commune. »

De leur côté, d'aussi éminents organes de presse que *Le Salut Public* de Lyon et *L'Eclair de Montpellier* ressortirent, en 1913, l'histoire de l'héritage Caillebotte, et s'étonnèrent qu'un legs ait pu être accepté par un aussi farouche pourfendeur du droit (sacré) de propriété. Séverine révèle que Vallès ne voulut pas toucher cet héritage aussi longtemps qu'il occuperait des responsabilités officielles, et qu'ensuite, en exil, il n'en put récupérer que la moitié, 20 000 F qui lui permirent de subsister et d'écrire *Jacques Vingtras* et *La Rue à Londres*.

Plus tristes furent les attaques – largement posthumes – des anciens camarades. Je n'en relèverai qu'une : Jean Richepin, en 1924, publie, pour lancer ses *Mémoires*, quelques articles venimeux sur Vallès, “vieille barbe” et “mauvais ami” ; Richepin rapporte un propos que lui aurait tenu André Gill :

« Il (Vallès) se contemple toujours dans son HEURE culminante, et croit que cette heure dure toujours, que toujours on s'en préoccupe. A l'entendre, il faudrait émeuter sans cesse ; il ne voit pas que l'indifférence absolue a couvert ce temps passé, et que son HEURE a duré une heure comme les autres. »

Pour l'Académien de 1924, ex-auteur de la *Chanson des gueux*, la Commune était bien morte, et ce n'est point sur ce point que Séverine répond : elle se contente d'ironiser sur un Richepin décoré, académisé, pontifiant sur les dangers de l'apéritif, alors que dans sa jeunesse, il était bien plus drôle. Par contre, elle relève vertement l'accusation de “mauvais ami” et montre comment Vallès avait soigné et secouru Gill quand celui-ci était devenu fou. Or, Richepin fait état d'un article cruel.

« Où il (Vallès) criait “Bien fait !” à chaque ligne, applaudissant à la folie du pauvre artiste, folie à laquelle étaient voués, prétendait-il, tous ceux qui, comme lui s'attachant à l'art pour l'art, mépriseraient de s'occuper des problèmes sociaux. »

La question ici évoquée était tout à fait d'actualité en 1924 (qu'on pense, par exemple, aux artistes soviétiques), mais Séverine ne répond pas non plus, se contente d'attribuer l'opposition entre les deux hommes à

une “ incompatibilité d’humeur ” entre un Indépendant et un Insurgé... Deux individualités renvoyées dos à dos, l’honneur de Vallès est sauf !

On voit par là que Séverine, pour défendre la mémoire du Maître, a gommé, aplati, tout ce que son œuvre – politique, journalistique, romanesque – pouvait faire surgir de remises en cause, d’interrogations, de contestations. Communard respectueux des valeurs humanitaires et humanistes, pauvre honnête respectant le droit de propriété, ami charitable, Vallès devient un personnage acceptable pour le lecteur moyen d’une presse qui vise avant tout à rassurer. Le personnage provocant des années de la Commune devient une figure médiatique édulcorée, vidée de ses contradictions et de sa force de subversion. Était-il possible de tenter autre chose ? L’idéologie douceâtre à l’usage des classes moyennes avait bien digéré le Réfractaire...

Lorsque Séverine défend Vallès écrivain, un autre processus d’assimilation se fait : Vallès = Vingtras, la Trilogie est la fidèle transcription de la réalité. A la fin de 1900, *L’Intermédiaire des chercheurs et des curieux* publie une lettre de Vallès, qui vient d’être mise en vente et dont voici le texte :

« Le *Vingtras* que publie *le Siècle* depuis 15 jours est d’un ami à moi dont je corrige les pages et qui me donne une part de ce que la copie est payée. »

Et la presse bien-pensante de reprendre l’affaire en s’esclaffant ! A deux reprises, dans *L’Eclair* du 9 janvier et du 13 février 1901, Séverine prouve que c’est faux : les allégations de Vallès sont une précaution de proscrit pour tromper la police, mais l’article du *Réveil* du 26 novembre 1882, intitulé “ Mon gosse ” prouve bien que c’est Vallès l’auteur de *L’Enfant* ; et pour clore la question avec humour – un humour assez osé pour une dame ! – Séverine cite une anecdote :

« Je me rappelle, quand Renouard illustra la scène (de la fessée), sa moue joyeuse devant le dessin :

– Oui, ça devait être ça... mais IL a changé !

C’était tout de même le sien, rien que le sien ! Qu’on se le dise ! »

S’autorisant de souvenirs et de confidences, Séverine rectifie les erreurs de lecture : Vallès ne fut pas un mauvais fils, il eut simplement de mauvais parents. L’anecdote de l’internement abusif reparaît régulièrement dans ses articles ; une autre, moins souvent rappelée, évoque le premier amour de Jacques, dénoncé à l’infortuné mari par Madame Vingtras elle-même. Ces deux faits réels, jugés abominables, montrent bien, par leur absence dans l’œuvre romanesque, l’indulgence de l’auteur-victime pour ses parents-bourreaux. Plus que le procès de la famille, Vallès voulait, dit-elle, attirer l’attention sur le sort des enfants-martyrs – thème cher à la presse et à la littérature populaires. C’est à cet effet qu’en 1882, il avait fondé la “ Ligue des Droits de l’Enfant ”, qui échoua devant le respect fétichiste et romain du droit des parents. Mais que Vallès ait, dans *L’Enfant*, jugé et condamné ses parents en particulier et sa famille en général, Séverine le dément formellement au moyen du raisonnement

suisant : Vallès a beaucoup pardonné à ses parents, donc *L'Enfant* n'est pas un livre sacrilège qui combat la famille. Barrès fit le raisonnement inverse et c'est pour cette raison qu'il refusa d'adhérer au Comité d'écrivains qui devait faire ériger, au Puy, une statue à Vallès ; Séverine publia sa lettre dans le *Gil Blas* du 31 janvier 1914 :

« L'auteur de *L'Enfant* est un des maîtres de la prose française, je ne lui marchandé pas ce témoignage. Mais son œuvre, n'est-ce pas, nous ne pouvons pas la considérer comme un exercice de virtuosité. Elle a un sens très net et terrible. Elle prend place dans la série des "œuvres libératrices". Vallès est l'homme qui nous libère de la famille, qui nous libère de notre père et de notre mère, qui nous dit : "Juge-les et, s'il y a lieu, condamne-les." Je n'accepte pas, je repousse cette liberté qu'il m'apporta. Je dis : "Tu ne jugeras ni ton père, ni ta mère." /.../ J'aime mon père et ma mère et j'aime le Louvre, que votre ami voulait brûler. »

A quoi Séverine répondit gentiment :

« Tout de même, ce n'est pas gentil, Barrès. Entre "fouchtras", on ne se lâche pas ainsi. L'Auvergne, votre patrie à tous deux, ne sera pas contente. »

Et la semaine suivante, elle démontrait de nouveau que la vie de Vallès suffisait à le disculper des accusations portées contre son œuvre...

On voit par là que la Trilogie en tant qu'œuvre littéraire disparaît complètement ; toute la polémique – et la condamnation, ou l'hagiographie – porte sur le personnage Vallès-Vingtras, indistinctement. A tel point que Barrès, on l'a vu, peut louer le style pour mieux condamner le "fond", et que l'opinion de Philarète Chasles, dans une leçon au Collège de France en 1875 (« Vallès, un des maîtres de la langue française »), est souvent rappelée par Séverine pour attester de la valeur humaine, morale ou politique du même Vallès... Dans la préface à *L'Enfant* qu'elle donne au *Radical* (qui allait publier l'œuvre en feuilleton), le 24 octobre 1913, elle écrit non pas une présentation du livre, mais le portrait d'un homme doté de multiples qualités morales : fierté, orgueil même, honnêteté, franchise, et une tendresse qui pour être refoulée n'en est pas moins vive. Et elle justifie ainsi son approche de l'œuvre :

« S'il faut ainsi parler de l'homme quand on traite de l'œuvre, c'est que jamais si forte association ne les rejoignit. Ici, pas de distinction. L'une fait corps avec l'autre ; elle n'est que l'intermédiaire d'une révélation individuelle. Rien de factice, rien de truqué, aucun désir de plaire, pas ombre de stratégie professionnelle. On entend résonner la voix ; on suit les pulsations d'un cœur qui bondit au moindre choc ; on écoute penser l'intelligence la plus vivace, la plus pittoresque, la plus primesautière qui se connaisse, je crois, dans le domaine de la littérature.

Comme "procédé", sa verve ; comme style, son éloquence. Qui ne l'a point surpris "parlant" sa copie avant que de l'écrire ignore combien sa main était serve de son cerveau, sans qu'il fût besoin de peiner lors de la transcription. »

Ce qui reprend et justifie l'épithète que Séverine fit graver sur le tombeau du Maître :

« Ce qu'ils appellent mon talent n'est fait que de ma conviction. »
Il serait faux, je crois, de conclure que Séverine a trahi l'héritage de son père spirituel (nombre de ses prises de position en font foi). Disons plutôt qu'elle a contribué à établir une confusion, entre l'homme et l'œuvre, entre la biographie et la création littéraire, dont nous ne sommes peut-être pas encore sortis. Tandis qu'au cours de ce colloque des chercheurs scrutent le travail de l'écrivain, le travail d'écriture, la presse de 1985 continue à amalgamer l'homme et l'œuvre, à justifier l'une par l'autre, ce qui est un cas assez unique dans notre littérature : il suffit de se reporter à la page du *Monde* du 15 mars 1985, ou de *L'Humanité* du 19 février 1985, pour le constater. Il existe ainsi un Vallès médiatique, un Vallès collectif (au sens où Armand Gatti a pu écrire une " Rosa Luxembourg collective "), enfant malheureux, insurgé au grand cœur, proche des héros généreux et tête brûlée qui peuplent la littérature de grande consommation. J'ai tenté de montrer ici ce travail de digestion, d'assimilation, d'un écrivain révolutionnaire dans son écriture, par l'idéologie bourgeoise, à l'usage des classes moyennes.

Monique AUBERT
Lyon

Jules Vallès, Georges Darien et le roman contestataire

« La vraie bombe c'est le livre » (Mallarmé)

« — C'est infâme !

Depuis une huitaine de jours, je n'ai que ce mot-là dans l'oreille.

Et je l'entend encore, le diable m'emporte, en entrant dans le salon. Il a un drôle d'aspect, le salon. Les chaises et les fauteuils occupent des places invraisemblables. Le tapis de la table est à demi arraché et traîne par terre. M. Legros a les pieds dessus et le trépigne avec fureur ; M. Beaudrain lève les bras au plafond comme s'il cherchait la barre d'un trapèze ; ma sœur, tout ébouriffée, se dissimule derrière un fauteuil où le père Merlin, très tranquille, est assis, les jambes croisées.

— Oui, c'est infâme ! infâme ! C'est moi qui vous le dis !

Et mon père, dans une attitude de faiseur de poids, les jambes écartées, le bras droit tendu, semble menacer M. Pion, appuyé au mur, les mains dans ses poches. C'est à M. Pion qu'on en veut. Pourquoi ? Je ne l'ai pas vu à la maison depuis quelque temps. Qu'a-t-il fait ? Pourquoi est-il pâle comme ça, si pâle qu'on dirait qu'il a la colique ? Je me glisse derrière le canapé... » (10/18, p. 101).

Cette page bien vallésienne est tirée de *Bas les cœurs*, le premier roman qu'a publié Georges Darien, en décembre 1889, le seul livre qui ait osé dire la vérité sur le comportement d'une ville française sous l'occupation prussienne en 1870-71, selon l'un de ses rares commentateurs, le critique Auriant (18/18, p. 254)¹. Signalons rapidement les ressemblances les plus frappantes entre ce passage et la voix narrative de Jules Vallès qu'on entend dans la Trilogie. C'est Jean Barbier, un enfant de douze ans, qui nous parle, qui se présente comme spectateur naïf mais privilégié du cercle familial, du monde adulte, et des événements de 1870-71. En l'occurrence, l'infamie dont il s'agit dans ce passage, c'est la "trahison" des généraux, de Badinguet (très vite devenu "l'ex-Empereur") ; seul M. Pion (qui est capitaine en retraite) ose prétendre que l'Empereur ne s'est rendu à Sedan que pour sauver son armée. Mais la véritable infamie, c'est plutôt toute la série de trahisons dont Jean sera le témoin de plus en plus angoissé au cours du roman ; pour le narrateur, il s'agit d'une perte d'inno-

cence, d'une initiation honteuse à un monde d'exploiteurs et de vaincus, où la famille ne fait que refléter en plus petit la société et la politique (et inversement) ; pour le lecteur, il s'agit surtout d'une dénonciation du discours et des gestes hypocrites et mensongers de l'idéologie bourgeoise. Ainsi que le montre cet extrait, Darien se plaît à insister sur les aspects burlesques et mélodramatiques du comportement des " patriotes " bourgeois : ses personnages sont figés dans un tableau grotesque, pris dans un instantané au présent (l'auteur utilisera ce temps et la narration à la première personne tout au long de ce roman et de ceux qui le suivront, sauf dans le cas des *Pharisiens*), mais cet instantané ne fait que souligner le manque de spontanéité de ces marionnettes sinistres. Le professeur Beaudrain devient un faux saltimbanque, le père un lutteur de foire impuissant (il serait tout à fait incapable de frapper M. Pion, qui peut donc rester les mains dans ses poches). Seul le père Merlin, républicain à tendances anarchistes et le seul personnage adulte qui est perçu comme authentique, garde son naturel. Son nom est d'ailleurs pleinement symbolique, car c'est lui qui deviendra le substitut du père de Jean, qui lui apprendra, sinon la sagesse, du moins une certaine perception de la vérité.

Tout comme Vallès donc, Darien sait utiliser la farce, la blague, les jeux de mots (si M. Pion a la colique, c'est sans doute que la bourgeoisie fait chier) à des fins tant idéologiques que romanesques ; la dérision se fait dénonciation. Mme Vingtras fait preuve de son avarice de paysanne promue petite bourgeoise et de sa volonté de s'imposer comme maîtresse à la bonne en lui offrant du cidre éventé dans lequel il est tombé un cafard :

« Ma mère m'avait vu regarder ce cafard en réfléchissant.

« C'est signe que le cidre est bon. S'il était mauvais, il n'y serait pas allé. Les insectes ont leur *jugeote* aussi. » (*L'Enfant*, G.-F., p. 217)

Derrière la leçon volontairement ironique que tire Jacques de cet épisode (« Quand il y a des insectes dans quelque chose, c'est bon »), nous retrouvons non pas ce dénigrement vengeur d'une mère cruellement hypocrite qu'ont cru voir Brunetière et Edmond de Goncourt, mais plutôt une observation comique, ou épique, de l'automatisme et de la fausseté qui s'emparent de tous ceux qui sont devenus les victimes d'un discours social trompeur et vide. Et puis l'atavisme menace : dans le même chapitre, on verra Mme Vingtras revenir à ses origines auvergnates et se donner en spectacle de façon dérisoire en dansant la bourrée.

En fait, la fiction de Darien s'annonce dès le début comme beaucoup plus explicitement idéologique ou politique que celle de Vallès : si Vallès commence par une interrogation qui exprime un refoulement des sources vitales qui devraient lier la mère à l'enfant (« Ai-je été nourri par ma mère ? », *L'Enfant*, p. 45), ou par l'image de l'enfant-guignol dont le corps est le théâtre du drame familial (« J'ai six ans et le derrière tout pelé », *Le testament d'un blagueur*, Pléiade, p. 1 098), Darien, par contre, aborde tout de suite le drame historique : « La guerre a été déclarée hier » (*Bas les*

cœurs, p. 5). L'éducation politique du narrateur commence dès la première page de *Bas les cœurs* (la leçon du professeur Beaudrain est interrompue ; on passe du latin aux Prussiens). A la différence de Jacques Vingtras, il n'a pas besoin d'entrer dans l'histoire de la Révolution par les livres (cf. *L'Enfant* ch. 23) ; l'Histoire se fait et se défait sous ses yeux. Nous assistons au départ des troupes françaises, à l'entrée des Prussiens à Versailles, au défilé des prisonniers de la Commune, hués par des bourgeois "immondes". On ne trouve pas les épisodes idylliques de *L'Enfant* ; il n'est pas question d'entrevoir de temps en temps un monde plus authentique, où l'on peut échapper à « l'odeur de la vie servile » (*Le Bachelier*, G.-F., p. 167). L'enfant lui-même se sent culpabilisé par le chauvinisme creux et les manœuvres ignobles de ses proches (qui vont jusqu'à la délation et l'assassinat) : la femme d'une des victimes de son grand-père le traite de "graine d'assassin ! petit-fils d'assassin !" (*Bas les cœurs*, p. 193). Jean Barbier n'est pas l'enfant brimé du début de la Trilogie, mais un observateur qui s'aperçoit très vite de son impuissance (comme le Vingtras du *Bachelier*, après décembre 1851). Darien n'avait que huit ans en 1870, mais les événements de 70-71 restent chez lui une véritable obsession, une blessure profonde. Pour Vallès, la Commune c'est sans doute la fusillade des otages, l'exil, la condamnation à mort, mais c'est en même temps la notoriété et la découverte d'une vocation de romancier qui sut enfin dépasser les poncifs du feuilleton et du mélodrame, sans oublier cette épiphanie révolutionnaire qu'évoque dans toute sa splendeur *L'Insurgé* : comme il l'a dit, « les hasards de l'histoire m'ont mêlé aux grandes tragédies publiques. »²

Pour Georges Darien, au contraire, l'année terrible est une castration (la pièce qu'il a tirée de *Bas les cœurs* avec la collaboration de Lucien Descaves s'intitule *Les Chapons*)³, une rupture ou une mutilation dont on ne se guérit pas : même en 1918, en pleine guerre mondiale, Darien rabâche et remâche toujours les vieilles histoires de la trahison et de la défaite de 1870⁴. Tout comme *Bas les cœurs*, son dernier roman, *L'Epaullette* (1905), nous montrera un héros lucide mais condamné à l'échec dans une société de pantins avortés, bâtie sur les mensonges de la guerre franco-allemande. Les hasards de l'histoire ont voulu que Darien soit voué à l'obscurité tout au long de sa carrière. Tout le monde connaît *Poil de Carotte*, mais presque personne ne connaît *Bas les cœurs* ; tous les manuels parlent du scandale de *Sous-Offs* (ce roman de Descaves est d'ailleurs écrit dans un style "artiste" qui le rend presque illisible et fait douter de sa valeur documentaire), tandis que l'auteur de *Biribi* n'a même pas eu la chance d'être traîné devant les tribunaux de la république bourgeoise. *Bas les cœurs*, ce titre que Darien a pris à Vallès, probablement sans le savoir (voir le chapitre 26 du *Bachelier*)⁵ et qui retentit comme un écho ironique derrière ce refrain de la liturgie, *sursum corda*, haut les cœurs, que ne cessent d'entonner les patriotes du roman, marquait peut-être trop bien un destin d'écrivain maudit.

Quand Vallès rentre de l'exil en juillet 1880, Georges-Hippolyte Adrien a tout juste dix-huit ans. Le 16 mars 1881, il s'engage ; en juin 1883, il est transféré à la première compagnie des fusiliers de discipline en Tunisie, où il passera trois années dans des conditions atroces. Il est donc très peu probable que Darien ait connu Vallès personnellement (par contre, il est presque certain qu'il a connu Séverine)⁶. En tout cas, je n'ai pas l'intention de parler de l'influence que Vallès eût pu avoir sur Darien. La plupart des commentateurs l'ont déjà indiquée, sans pourtant établir de comparaisons très approfondies⁷. Selon Gaston Gille, qui consacre trois pages à Darien dans son étude exhaustive de Jules Vallès, « c'est surtout dans *Biribi* (1890) [...] que s'était manifestée la dette contractée par le disciple »⁸. Voir en Darien un "disciple", c'est sans doute méconnaître le caractère foncièrement individualiste de cet écrivain, mais Gille n'a pas tort de parler de *Biribi*, dans la mesure où c'est le roman le plus directement autobiographique de Darien, ainsi que le souligne l'auteur lui-même dans sa préface. Pourtant il est surprenant que Gille ait omis de mentionner *Bas les cœurs*, car c'est dans ce premier récit d'enfance qu'on trouve tant d'échos d'un style et d'un ton très vallésiens : par exemple, cette énumération ironique :

« J'ai douze ans. Mon père en a quarante-cinq. Ma sœur dix-neuf. Catherine, notre bonne, n'a pas d'âge. » (p. 17).

Ou cette phrase qui rappelle la conclusion de *L'Insurgé*, après que Jean Barbier a vu passer les vaincus de la Commune :

« Je me suis sauvé, écœuré, et j'ai regardé longtemps, le soir, le ciel tout rouge, sanglant, du côté de Paris, où la bataille continue. » (p. 243).

Cette vision de la Révolution ne va pas d'ailleurs sans une certaine méfiance à l'égard de la mythification révolutionnaire : « On n'a qu'à adosser Saint-Just pour avoir Prud'homme », nous dit M. Merlin (p. 211). On ne retrouve pas certes, le "coquicide" de *L'Enfant*, mais bon nombre de calembours plus ou moins réussis : M. de Folbert est tout petit, « haut comme Tom Pouce à genoux » ; mais il ira loin - « Sans échasses ? Peut-être bien » (p. 238-39).

Que trouve-t-on au-delà de ces analogies qui, bien que frappantes, ne nous mènent pas très loin en elles-mêmes ? Les affinités de tempérament mises à part, il s'agit principalement peut-être d'une certaine pratique de l'écriture, d'une interrogation du statut du roman, d'une négation des valeurs littéraires établies, que ce soit la fausse objectivité du naturalisme ou l'idéalisme autoritaire d'un Bourget ou d'un Brunetière. On peut très bien accorder à Vallès son titre de révolutionnaire, en tant que membre de la Commune ; quant à Darien, il a très vite constaté qu'un révolté risque de n'être jamais que le réfractaire hanté par la misère et l'échec tel que l'a défini Vallès lui-même. Mais là n'est pas la vraie question, quoi qu'on dise. Jacques Vingtras homme d'action, c'est le complot solennel et dérisoire de l'Opéra-Comique (le lieu est bien choisi). La seule référence à Darien dans le *Journal* des Goncourt nous fait le portrait d'un excentrique maniaque :

« C'est un garçon étrange et qui ne travaille qu'au café ou dans la chambre d'un ami, le plus désordonné bohème qui soit, et avec cela, hanté par un tas de conceptions pratiques, étranges, bizarres comme celle-ci, après l'échouement de laquelle il tombait chez Descaves, cette phrase dans la bouche : " Décidément, mon affaire du syndicat des marchandes des quatre-saisons est manquée, nom de Dieu. " »⁹

Ce qui compte finalement est le passage à l'écriture. Le romancier contestataire se veut évidemment critique de l'ordre établi, mais en même temps, il met en question les formes littéraires et artistiques, voire tous les codes culturels de son époque. Et il doit affronter sans cesse une ambivalence fondamentale : la littérature peut-elle vraiment s'inscrire dans une praxis radicale, ou n'est-elle qu'une sublimation pour les impuissants et les inadaptés ? Le livre fait des victimes aussi bien que des maîtres.

D'où la tentation de la trahison, du suicide, ou même de la folie qu'on découvre chez les deux écrivains. Le premier livre de Vallès est un éloge de la Bourse et du commerce (faut-il y voir de l'ironie ?) :

La pauvreté, elle épuise les forts et corrompt les faibles !

Quand on n'a pas diné, on est bête et cruel. [...] La misère a fait son temps, je passe du côté des riches. (*L'Argent*, Pléiade, p. 5-6).

Pour Darien, « La misère n'est pas sacrée. Elle est infecte » (*La Belle France*, 10/18, p. 96). Vingtras a la possibilité de se vendre en épousant une bourgeoise dotée qui sent bon mais qui n'aime pas les pauvres ; à la fin du *Bachelier* il se rend non seulement en devenant pion mais aussi en se battant en duel avec Legrand – la révolte devient une sorte de folie auto-destructrice. Les héros de *Pierre Moras* et d'*Un gentilhomme* choisissent carrément de se suicider. Le protagoniste de *Biribi* sait très bien que comme engagé il est un de ces " cochons vendus " qu'avait vilipendés Vallès ; le héros des *Pharisiens* manque de s'engager dans l'entourage de Drumont comme antisémite professionnel ; le héros de *L'Epaulette* est pris dans l'engrenage de la machine militaire et ne reconnaît plus le goût de la liberté.

Nous ne savons pas au juste quelle est la part de l'autobiographie dans les romans de Darien. Il a passé trois ans aux compagnies de discipline, où il a failli laisser sa peau : l'expérience carcérale semble avoir été beaucoup plus marquante chez Darien que chez Vallès, car à *Biribi*, il n'était pas question de jouir du prestige d'un prisonnier politique. Il a choisi de passer de longues années en Angleterre comme exilé volontaire (il a même écrit un roman en anglais), mais rien ne prouve qu'il a pris le métier du gentleman-cambrioleur anarchisant que nous présente *Le Voleur*, ainsi que l'ont prétendu des biographes crédules ou malveillants. La vérité est sans doute plus banale ; il a vécu chichement en écrivant des articles peu lus et des pièces de théâtre médiocres, de plus en plus menacé par l'amertume et par ce qui deviendra, vers 1900, son idée fixe, la réforme du système fiscal. On le voit écrire à l'éditeur Stock en promettant de l'assassiner¹⁰ ; mais il ne réussit qu'à se faire poursuivre en diffamation ou se faire arrêter pour avoir interrompu une représentation de *Tosca* à l'Opéra-Comique, en mili-

tant en faveur de son « Union syndicale des artistes dramatiques ». Il se présente aux élections législatives et municipales à plusieurs reprises, sans succès évidemment. Dans l'avant-propos de *La Belle France*, il prédit lui-même l'enterrement « de première classe » qui attend ce livre. Loin d'être une bombe, *Biribi* déjà n'avait été qu'un pétard mouillé : si l'on a vite fait de débaptiser les compagnies de discipline (à partir de juillet 1890, elles s'appelaient « les sections spéciales »), à en croire les récits postérieurs au roman de Darien, dix ou trente ans plus tard, les conditions des condamnés étaient devenues encore plus atroces¹¹.

Jules Vallès, quand il écrit ses *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, sait qu'il est déjà quelqu'un : il a connu le succès (ou du moins la notoriété) comme journaliste, comme politicien, comme romancier. Il peut nous faire le portrait du professeur Eugène Talbot, avec son air de « fœtus [pendu] dans un bocal », agrégé es-lettres, titulaire d'une chaire, car il sait que ce sont les triomphes des lauréats de l'Université, des bêtes à concours qui avortent : « Heureusement, je n'eus rien au concours, et je fus sauvé ! » (E.F.R., p. 81). Car en 1884, Vallez est Vallès : cette légère déformation du nom paternel signale moins un refus global de la culture classique à laquelle s'était sacrifié Jean-Louis Vallez qu'un défi lancé par un fort en thème qui voulait dépasser les humiliations subies par son père, rétablir la gloire d'une famille de déclassés. Darien, en revanche, bien qu'il ait pratiqué le même genre d'invention onomastique (né Georges-Hippolyte Adrien, il écrit sous le nom de Georges Darien – comme son frère le peintre ; le Voleur s'appellera Georges Randal), n'a jamais voulu s'assumer comme déclassé :

« Je hais tous les drapeaux, y compris le drapeau rouge. Je suis un bourgeois, et ne me mets pas un faux nez de prolétaire. »¹²

Darien ne partage pas cette nostalgie quelque peu sentimentale de la nature, de la condition de paysan ou d'artisan qu'on trouve chez Vallès :

« (Il n'y a de vraiment grand et de sûrement immortel que cette vie du sol où, dans la poussière, le fumier, le sang, la boue, poussent les fleurs, les hommes, les bœufs, les arbres !) » (*La Rue*, Pléiade, p. 782-83).

Ou plutôt, ce qui est régression personnelle et somme toute aspiration assez littéraire chez Vallès, qui reconnaît que le mythe du retour à la terre et aux ancêtres ne suffit plus à celui qui a eu l'expérience des grandes villes (voir par exemple sa lettre à Arnould du 25 septembre 1878), prend un aspect plus inquiétant chez Darien, qui, après avoir découvert les théories de l'économiste américain Henry George, a voulu voir en l'impôt unique sur le sol une façon de révolutionner la société militaire et industrielle et de rétablir le règne de l'Individu qui jouirait pleinement des fruits de la terre natale. Faut-il croire sérieusement à l'efficacité de cette panacée universelle, qu'il ne cesse de proclamer de façon apostolique ?

« La suppression de la propriété individuelle du sol, qui tuera l'esclavage déguisé et la misère flagrante, tuera aussi la guerre. » (*La Belle France*, p. 91).

Darien ne prétend pas faire la critique de la société industrielle de la fin du XIX^e siècle, car

« La Société ne peut pas être réformée, mais simplement détruite. Voilà un diagnostic que l'autopsie, j'espère, confirmera avant peu. » (P. 243).

Etant donné que « Le Capital, c'est la terre, le sol ». (p. 125) :

« Le Capital, donc, tel qu'il est défini par les misérables explications des économistes, tel qu'il est conçu par l'esprit enfumé du peuple, n'existe pas. » (P. 127).

Bien que Darien s'acharne à balayer « les absolus antinaturels et stagnants (et) faire vivre les immédiats humains » (p. 194), toutes ces idées ont un relent de mysticisme primitiviste qui, joint à la violence verbale habituelle à cet auteur et à son culte de l'Individu « ennemi du peuple », semble mener, aux yeux de certains, à une sorte de profascisme¹³.

On sait que Vallès, malgré sa démystification du mythe de la bohème joyeuse, ne refuse pas un certain sentimentalisme, Jacques Vingtras fait preuve d'un romantisme d'adolescent en nous annonçant que « je gagne ma vie, je suis aimé, et j'attends la Révolution » (*Le Bachelier*, p. 82). Selon la *Lettre de Junius*, « Il faut qu'il y ait eu des larmes dans les yeux clairs des pamphlétaires » (Pléiade, p. 134). Darien a dit juste le contraire : dans un article sur « Le Roman anarchiste », il s'en prend au « procès verbal sociolâtre » que dresse un Zola, dont la prétendue objectivité cache mal un refus de conclure, héritage de Flaubert, « un homme dont l'influence a été néfaste... (qui), volontairement, s'est châtré ». Mais le véritable roman anarchiste n'existe pas ; les socialistes ne produisent que de la propagande larmoyante ; de toute façon le peuple ne lit pas les œuvres originales :

« Il ne consent à avaler que des choses déjà mâchées par les bourgeois - et qu'on lui ressert, dans ces auges banales qu'on appelle des magazines. »

Le romancier idéal :

« doit chercher, avant tout, à voir *au-delà*, à pressentir le futur, à ausculter l'avenir (...) les yeux de l'écrivain, pour être clairs, doivent être secs, et non rougis de pleurs de crocodile. »¹⁴

En même temps, les héros de Vallès gardent toujours un certain sentiment de l'honneur, qui paraît peut-être assez suranné au lecteur du XX^e siècle : le révolutionnaire veut rester gentilhomme, ne pas se salir trop les mains. Vingtras se bat en duel pour défendre l'honneur de son père ; il parle de sa « dette sacrée » envers Alexandrine ; il hésite à « voler la caisse » à la mairie de La Villette :

« Ce n'est pas ma vie seule que je joue (...) C'est bel et bien mon honneur qui est sur le tapis où roulent ces quelques pièces de cent sous. » (*L'Insurgé*, G.-F., p. 202-03).

Darien, lui, a créé un héros qui essaie de faire du vol une arme idéologique pour combattre la criminalité institutionnalisée de la société bourgeoise ; le voleur ne se laisse pas leurrer par ce genre de scrupules ; au contraire, ce sont les scrupules qui souillent, ainsi qu'il l'affirme paradoxalement :

« Je fais un sale métier, c'est vrai ; mais j'ai une excuse : je le fais salement. » (*Le Voleur*, 10/18, p. 210).

Le point culminant de la Trilogie de Vallès, c'est évidemment la Commune, l'expérience historiquement vécue de la Révolution qui est transformée en littérature, de sorte que ce qui n'a été qu'échec ou confusion sur le plan historique devient un mythe poétisé : comme Vingtras, le lecteur participe à « cet épanouissement de la résurrection », écoute « le murmure de cette révolution qui passe, tranquille et belle comme une rivière bleue » (*L'Insurgé*, p. 234, p. 233). Au cours de la Trilogie, nous passons de l'enfance à l'école, de l'école au journalisme, du journalisme à la politique, par une sorte d'élargissement spatial et idéologique. Tout se tient : l'enfance n'est pas un monde clos ou sacré (ainsi que l'eût voulu peut-être Brunetière) ; les parents qui martyrisent l'enfant sont pardonnables, car ils sont eux-mêmes les victimes de la répression sociale – répression exercée d'ailleurs non seulement par les institutions mais aussi par tout le discours culturel de la société, qui a pour effet de refouler tout élan vital et affectif en même temps que les aspirations libertaires. Le 18 mars 1871 l'insurrection devient donc résurrection :

« La voilà donc, la minute espérée et attendue depuis la première cruauté du père, depuis la première gifle de cuisinier, depuis le premier jour passé sans pain, depuis la première nuit passée sans logis – voilà la revanche du collège, de la misère, et de Décembre ! » (*L'Insurgé*, p. 223).

Peut-on déceler une progression semblable dans les romans de Darien ? Il est vrai que les trois romans, *Bas les cœurs*, *Biribi* et *Le Voleur*, forment à certains égards une autre Trilogie (un peu comme Vallès, Darien caressait l'espoir de créer un vaste cycle romanesque, projet qu'il n'a jamais pu mener à bien). La prise de conscience de l'enfant de *Bas les cœurs* mène à l'insubordination du soldat de *Biribi*, broyé dans la machine militaire. Même s'il s'agit de personnages différents dans les trois romans, il est frappant que les premiers chapitres du *Voleur* reprennent les thèmes de *Bas les cœurs* et de *Biribi*, de façon assez schématique¹⁵.

Le Voleur (publié en décembre 1897) est probablement le roman de Darien le mieux connu¹⁶. C'est aussi son roman le plus ambitieux, tant du point de vue formel que du point de vue des idées. Mais sans vouloir forcer le parallèle, on a l'impression que *Le Voleur* souffre des mêmes défauts que *L'Insurgé* : la structure de la fiction supporte assez mal le poids de la documentation ; le lecteur risque de se perdre dans la profusion d'allusions historiques ou de théories spéculatives qui abondent dans ces deux textes. Sans doute faut-il éviter la facilité qui consiste à voir en tout roman illisible ou mal construit un chef d'œuvre de l'écriture moderniste, mais il est néanmoins évident que l'auteur du *Voleur* se veut critique des formes romanesques de la Belle Époque : il ne s'agit pas simplement d'écrire un pastiche du roman populaire en racontant une série d'aventures rocambolesques qui anticipent sur Arsène Lupin (le premier Lupin date de 1905), ni de nous faire subir un sermon interminable sur les vices de la société bourgeoise, mais plutôt de voler les discours stéréotypés et mensongers de la culture bourgeoise pour s'envoler dans une sorte de

dialectique ludique. Cette ambition se montre déjà dans l'avant-propos du roman, où Darien se joue du prétexte du « roman trouvé dans un tiroir » :

« Le livre qu'on va lire, et que je signe, n'est pas de moi. (...) Je l'ai volé. » (*Le Voleur*, p. 11).

Vallès a insisté maintes fois sur la fonction essentielle de l'ironie : « l'ironie est la soupape par où la liberté s'échappe », certes, mais c'est une liberté équivoque :

« L'ironie ! C'est l'arme du jour, en ce temps de dépit, de fièvre et de malaise ; c'est le pis-aller des esclaves, le jouet des vaincus. » (*Littérature et Révolution*, E.F.R., p. 332, p. 294).

Selon Philippe Lejeune, l'ironie est une « soumission feinte au discours de l'autre »¹⁷. Si Darien fait semblant de se soumettre aux conventions du roman-feuilleton (rencontres invraisemblables, style ampoulé, mise en relief par les titres de chapitres sententieux, c'est autant pour déguiser son manque d'invention personnelle comme romancier que pour les parodier.

Selon l'avant-propos du roman, donc, Darien a volé le voleur, ce qui paraît peut-être une façon assez spirituelle de se distancier de son texte. Mais l'identité de celui qui signe Darien est loin d'être claire : il est venu à Bruxelles pour voir le roi Léopold avant de mourir – est-ce un naïf ? Il avoue n'être jamais sorti de son trou. Mais il ressemble étonnamment à Randal, le véritable auteur du livre. En se démasquant, Darien ne fait que se masquer de nouveau. On trouve d'autres exemples de cette manière de jouer sur la vraisemblance romanesque – comme ce personnage surnommé Roger-la-Honte (d'après le roman de Jules Mary), ou cette référence aux descriptions prolongées des auteurs naturalistes :

« Comment est-elle, cette ville-là ?

Si vous voulez le savoir, faites comme moi ; allez-y. Ou bien, lisez un roman naturaliste ; vous êtes sûrs d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers. Moi, je ne fais pas de descriptions ; je ne sais pas. Si j'avais su faire les descriptions, je ne me serais pas mis voleur. » (*Le Voleur*, p. 262-63).

Pourtant, si Randal s'est mis voleur, c'est pour échapper à son destin de vaincu ; mais c'est un voleur très littéraire (« votre profession est tellement romanesque ! », lui dit-on, p. 167), qui fait plus de discours que de cambriolages. Malheureusement, le lecteur ne croit pas plus à l'utilité de ses théories sociales qu'à la vraisemblance de ses « exploits de cambrioleur » ; le jeu de miroirs du texte ne reflète finalement qu'un pessimisme vide et grinçant. La littérature n'est qu'une façon de se tromper soi-même et même temps que les autres : ceux qui pratiquent la lecture « ne longèrent point à agir, à mal faire » (p. 204) ; quant à l'artiste, « dans la Société actuelle, c'est un monstre » (p. 296). L'action révolutionnaire ne vaut pas mieux (« tous les groupements humains sont à base d'avilissement et de servitude », p. 231). Il ne reste que le voleur – « le dernier représentant de la conscience individuelle », p. 99 – et le policier (p. 296). Le voleur, bête de proie, « enfant de la nature » (p. 207), finira par devenir l'auteur d'un

manuscrit qu'il abandonnera avec les outils de sa profession, renonçant à la fois à l'action et à l'écriture.

Le Voleur se condamne donc à rester en marge de l'Histoire ; il ne connaît jamais la conjoncture heureuse dont bénéficie Jacques Vingtras. Précisons que Darien écrira un autre roman, *L'Epaulette*, où il fera une analyse plus conventionnelle des dessous de la Troisième République, mais il n'aboutira qu'à brosser le portrait d'un héros raté, incapable d'aller au-delà d'un cynisme lucide. Après quoi, Darien n'écrit plus de romans et vit d'un journalisme marginal (il est rédacteur-en-chef d'une *Revue de l'impôt unique* (1911-13), commandité par un millionnaire américain), où il peut donner libre cours à ses visions obsessionnelles et apocalyptiques. En dernière analyse, il y a peut-être autant de divergence que d'affinités entre Vallès et Darien. C'est surtout au niveau du style et de la focalisation narrative qu'il faudrait pousser plus loin l'analyse – explorer, par exemple, « la constante métaphorisation de phénomènes abstraits »¹⁸, ou l'utilisation de références satiriques à la culture classique qu'on trouve chez les deux écrivains (« *Alea jacta est !... Je viens de passer le Rubicon* », nous dit le narrateur au début de *Biribi*, en traversant le ruisseau de la rue Saint-Dominique, en face du bureau de recrutement (p. 42), incipit à comparer avec la première page du *Bachelier*). Mais j'aimerais revenir en conclusion sur l'idée du roman contestataire.

Si Mallarmé prétend que « la vraie bombe c'est le livre », c'est qu'il croit que le langage métaphorique peut avoir une valeur d'absolu qui excède de loin l'aspect éphémère des actes. Darien et Vallès, par contre, se méfient de la rhétorique creuse des révolutionnaires du café :

« Le *fla-fla* des phrases, que signifie-t-il à côté du *clac-clac* des sabres ? » (*Le Bachelier*, p. 125).

« J'ai vu ceux de 48 avec leurs barbes, ceux de 71 avec leurs cheveux, et tous les autres avec leur salive. » (*Le Voleur*, p. 216-17).

Toutefois, ils comprennent tous les deux que la littérature fait partie intégrante des structures idéologiques de la société, qu'on le veuille ou non :

« Tout se tient, la tyrannie de la convenance littéraire, sœur de la convenance légale !

Le bistouri du romancier est aussi impie au point de vue de la morale et du Dieu accepté, que le fusil du fédéré. » (*Littérature et Révolution*, p. 369, p. 426)¹⁹.

Le romancier contestataire refuse l'illusion d'une écriture neutre, d'une « souveraineté des lettres » au-dessus de la mêlée (d'où la polémique de Vallès avec les naturalistes). Même si l'on trouve des aspects « naturalistes » dans les œuvres de Vallès et de Darien (appels à la nature ou à la terre, tableaux de misère urbaine, déterminisme social et culturel, violation de tabous), c'est surtout par leur refus du moule conventionnel du roman naturaliste qu'ils ont réussi. Il ne s'agissait pas pour eux de mettre en marche la lourde machine romanesque d'un Zola, mais de

trouver une voix qui puisse s'adresser plus directement au lecteur, en jouant sur toutes les illusions culturelles et sociales dont se berçait le lecteur du XIX^e siècle. Ainsi cette interrogation de la littérature est-elle devenue elle-même littérature.

Christopher LLOYD
Université de Durham (Angleterre)

1. C'est principalement à Auriant et à Christian Bourgois que nous devons la réédition de la plupart des textes de Darien au 10/18 (Union Générale d'Éditions). Mais Darien reste toujours un auteur méconnu : dans un article assez bien documenté sur « La Commune dans le roman », par exemple, l'historien J.S. Wood ignore complètement l'existence de *Bas les cœurs*, car il écrit : « L'histoire de la Commune ne se borne pas à ce qui se passait à Paris ; en effet, qu'est-ce qui se passait à Versailles ? Aucun romancier, sauf les Margueritte, n'y a fait attention » (in *Images de la Commune*, éd. J.A. Leith, Montréal/Londres, Mc Gill-Queen's University Press, 1978, p. 75).

2. *Le Tableau de Paris*, cité dans Marie-Claude Bancquart, *Jules Vallès*, Seghers, 1971, p. 159.

3. « Il n'en est pas une de ses œuvres, romanesques ou non, qui ne parle des bourgeois comme de châtrés et des massacres de 71 comme d'une castration opérée par ces eunuques. » Ruggero Campagnoli et Yves Hersant, « Discours historique et discours romanesque » : *Bas les cœurs* de Georges Darien, in *Ricerche sulla Commune*, Milan, 1974, p. 87.

4. « Related Things : Landmarks and Horizons », *The Public* (USA), 21 septembre-2 novembre 1918.

5. Vingtras constate l'impossibilité de publier un article honnête après le 2 décembre : « Alors l'Empire a peur de ces quatre feuilles que j'ai écrites dans mon cabinet de dix francs ! » (*Le Bachelier*, p. 244).

Voir aussi le poème « Bas les cœurs ! » cité en partie par Gaston Gille, *Jules Vallès*, Jouve, 1941, p. 58-59.

6. Voir Séverine, « Autour de Biribi », *Le Journal du Peuple*, 16 septembre 1921.

7. Il est regrettable mais peu surprenant que les deux meilleures études consacrées à Darien soient inédites : Jeanine Feys, « La Représentation de la société dans les romans de Georges Darien », thèse de 3^e cycle, Université de Paris VII Jussieu, 1974 ; W.D Redfern (Université de Reading, G.-B.), « Georges Darien : Robbery and Private Enterprise », manuscrit dactylographié (actuellement sous presse). Je tiens à exprimer ma reconnaissance à M. Redfern pour m'avoir aimablement permis de lire son manuscrit et pour avoir mis à ma disposition la bibliographie et la documentation indispensables qu'il a réunies sur Darien.

On peut aussi consulter le livre d'Auriant, *Darien et l'inhumaine comédie*, Bruxelles, Ambassade du livre, 1966 (la première version abrégée date de 1955) ; il est à regretter qu'Auriant n'y donne que très peu d'indications bibliographiques.

8. Gille, p. 534.

9. E. et J. de Goncourt, *Journal*, 14 juin 1891, Monaco, Imprimerie Nationale, 1956, XVIII, 41-42.

10. « J'ai reçu votre carte. Voici ma réponse : si vous ne publiez pas mon roman en octobre prochain, je vous tuerai. Voici deux ans que vous vous jouez de moi (...) vous m'empêchez sans aucun autre motif que votre criminel mauvais vouloir d'exercer dans mon pays le métier par lequel je gagne mon pain. C'est un assassinat. Je me trouve en état de légitime défense, et je répondrai au meurtre lent que vous perpétrez contre moi par un meurtre brutal ». Darien à Stock, 23 août 1903, cité dans P.-V. Stock, *Mémoire d'un éditeur*, Stock, 1935, p. 94-96. Stock prétend par ailleurs avoir perdu 3 000 ou 4 000 francs en éditant *Le Voleur* et *La Belle France*.

11. Voir G. Dubois-Desaulle, *Camisard, peaux de lapins et cocos : corps disciplinaires de l'armée française*, Éditions de la Revue Blanche, 1901, et Albert Londres, *Dante n'avait rien vu*, 10/18, 1975 (1924).

12. Cité par Auriant, p. 246.

13. « Darien hated and despised weakness. The result is that, politically, he is both inept and rather sinister. His politics were those of hate. What he hated most was *bourgeois* parliamentarism. (...) Darien denounced the anti-semitism and anti-protestantism displayed by the *anti-dreyfusards*, yet so much of what he wrote could have been taken up and used by Drumont ». Richard Cobb, « Indignant Patriot », in *A Second Identity*, Oxford, University Press, 1969, p. 253, 255.

14. *L'Endehors*, 8 et 22 octobre 1891.

15. Il faudrait peut-être signaler qu'en fait Darien semble avoir écrit *Biribi* avant *Bas les cœurs*, mais la publication en a été différée. En outre, je ne tiens pas compte des *Pharisiens* dans cette analyse.

16. Loué par Alfred Jarry et André Breton, parmi d'autres, *Le Voleur* a été adapté au cinéma en 1976 par Louis Malle. Il existe aussi un film tiré de *Biribi*, réalisé par Daniel Moosman en 1970.

17. « Vallès et la voie narrative », *Littérature*, 23 octobre 1976, p. 15.

18. Redfern, MS, p. 67.

19. Selon Jean-François Tétu, « Contrairement aux révolutionnaires issus de Marx pour qui la seule vraie transformation vient d'un bouleversement des infrastructures, Vallès, lui, croit sans hésiter au pouvoir des mots, il croit que les mots, brisant les tabous, peuvent changer le monde ». « Aspects de l'idéologie de la révolte chez J. Vallès », in *Colloque Jules Vallès*, Presses Universitaires de Lyon, 1976, p. 102.

Jules Vallès en Russie

En Russie l'intérêt de la critique et du public pour l'œuvre de Vallès est né très tôt. La renaissance de cet intérêt est liée chez nous non seulement aux regains de popularité de ses livres dans son pays, mais aussi aux événements historiques en France et en Russie. Les intellectuels russes progressistes éprouaient un vif intérêt pour la vie politique de la France, pour les théories sociales françaises, s'en servant souvent pour créer leurs propres modèles sociaux. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Vallès ait attiré l'attention en premier lieu des publicistes révolutionnaires. Cette communication qui ne prétend pas être exhaustive propose une tentative pour étudier l'interprétation de l'œuvre et de l'activité de Vallès dans notre pays avant la Révolution d'Octobre.

En Russie, le premier contact avec l'œuvre de Vallès date de 1866, après le bruyant succès de ses *Réfractaires* en France. Ils avaient impressionné N.V. Sokolov¹ et lui ont inspiré son propre livre portant le même titre. Certaines idées proudhoniennes du recueil de Vallès étaient proches de Sokolov, aussi bien que sa compassion pour les réfractaires intellectuels qui n'avaient pas pu ou voulu se soumettre au régime de l'Empire, se contenter d'une prospérité mesquine. Cependant, dans son livre, Vallès a montré essentiellement des victimes et pas des insurgés, tandis que Sokolov s'intéressait surtout aux réfractaires rebelles. C'est pourquoi, ayant commencé par traduire le livre de Vallès (les premières pages représentent la traduction exacte de la chronique *Les Réfractaires*), il a écrit lui-même la suite².

Dans son *Autobiographie* (1885) Sokolov a raconté l'histoire de l'apparition de ce livre : « Il lut par hasard chez Dominique dans le journal *La Presse* d'Emile de Girardin un article portant sur Jules Vallès et son bouquin *Les Réfractaires*³. Il sortit du café, acheta ce livre et courut chez Saïtsev⁴. Aussitôt il envoya Nogine au journal *Peterbourgskié novosti* pour publier l'annonce suivante : « *Les Réfractaires* de Sokolov sont sous impression et vont bientôt paraître ». Mais seules les quatre premières pages du texte de Vallès lui convenaient et il rédigea lui-même le reste. En cinq semaines, le livre était prêt, écrit et imprimé presque simultanément.

L'imprimerie de Golovine se trouvait à deux pas. Le 4 avril 1866, il apporta ce livre au comité de censure à 9 heures du matin, mais à 11 heures Karakozov tira⁵. Désarroi général. Le 5 avril Trepov fit arrêter toute l'édition⁷. Néanmoins le livre recopié à la main s'est répandu parmi la jeunesse révolutionnaire. Le procès contre Sokolov a concouru au succès de son livre. En 1870-1872, dans les cercles révolutionnaires des étudiants, on l'a lithographié deux fois et en 1872 il a été réédité à Genève par les "Tchaïkovtsy", organisation fondée par M. Nathanson qui se proposait de propager les idées socialistes et de préparer les étudiants à la lutte. Toute l'édition des *Réfractaires* a été transportée clandestinement en Russie. Pendant la montée révolutionnaire des années 1870, la jeunesse se passionnait pour ce livre. Comme l'a souligné P.-A. Kropotkine dans ses *Paroles d'un révolté* (1885), « Sokolov a converti au socialisme beaucoup de gens par ses articles au *Rousskoé slovo* et par ses *Réfractaires* »⁸.

Le contenu, les idées, la composition des *Réfractaires* de Sokolov se distinguent considérablement de ceux de Vallès. Dans son livre il a retracé l'histoire des nihilistes, des révoltés, des révolutionnaires qui s'insurgent contre une société injuste. Le livre se compose de deux parties : la première (*Les Réfractaires historiques*) comprend les chapitres suivants : « Les Stoïciens », « Les Chrétiens », « Les sectes », « Comment on perd la foi », et la seconde (*Les Réfractaires contemporains*) se compose de trois chapitres « Les Socialistes », « Fourier », « Proudhon ». L'auteur donne de longues citations d'ouvrages de penseurs européens, entre autres, de *L'Utopie* de Thomas More, des *Ruines ou Méditations sur les Révolutions des Empires* de Volney, du discours de Müntzer prononcé avant son exécution et des autres.

L'auteur fait remonter l'histoire de la lutte sociale des réfractaires contemporains aux stoïciens antiques, aux premiers chrétiens, aux sectes religieuses du Moyen Age. Il interprète le christianisme primitif comme la révolte du peuple contre la violence et l'injustice qui régnaient dans la société. La lutte du peuple se poursuit, toujours sous des formes religieuses, quand, après le triomphe du christianisme, l'injustice sociale subsiste et l'Eglise officielle soutient le pouvoir séculier. C'est ainsi qu'il explique l'apparition des hérésies et des sectes. Il évoque des pages de l'histoire religieuse où se manifeste la révolte sociale des masses populaires : le mouvement des hussites, des disciples de Müntzer, et amène le lecteur à la conclusion qu'« sous le prétexte d'une divergence théologique dogmatique se déroulait la lutte du pauvre contre le riche, de l'honnête homme contre le malhonnête, des opprimés contre le despote »⁹. Enfin, dans le chapitre « Comment on perd la foi », l'auteur montre comment les idéaux religieux discrédités sont remplacés par la foi révolutionnaire.

Ce n'est pas un hasard si l'histoire religieuse occupe une aussi grande place dans le livre. Dans son ouvrage *La Révolution sociale* (1868) Sokolov développait les idées du socialisme "évangélique". Débarrassant l'Evangile de son contenu mystique, il considérait Jésus-Christ comme un

personnage historique, défenseur des intérêts du peuple, premier socialiste et révolutionnaire, et mettait en relief les principes "communistes" des chrétiens primitifs. Cet intérêt que Sokolov (qui d'ailleurs n'était pas croyant) et plus tard des révolutionnaires "narodniks" manifestaient pour l'histoire du christianisme s'explique évidemment par plusieurs raisons. D'un côté, l'abnégation des chrétiens primitifs rappelle celle des révolutionnaires qui étaient prêts à sacrifier tout pour le bonheur du peuple ; de l'autre, liant l'avenir de la Russie à la révolution paysanne, ils cherchaient à être compris par les paysans souvent étrangers à l'idéologie socialiste et espéraient soutenir leur doctrine par l'autorité de la religion. Quant à Vallès, ces motifs du livre de Sokolov lui auraient été étrangers.

La deuxième partie des *Réfractaires* est consacrée à la révolte qui se traduit déjà en formes sociales et politiques. Les socialistes utopistes Thomas More, Campanella, Morelli, Mably, ont les premiers jeté un défi à la société : « Accusant si justement, si impitoyablement les plaies de la société, les utopistes ont opposé leurs idéaux à cette horrible réalité »¹⁰. Au reste, Sokolov ne partage pas complètement leur rêve d'une société future parfaite, masquée par les traits utopiques de leur doctrine.

Sokolov réfléchit intensément à la Révolution française. Le peuple qui a accompli la Révolution, souligne-t-il, n'a pas pu profiter de ses résultats : sur les ruines de la société féodale est née une nouvelle injustice, « la ploutocratie, le pouvoir du capital »¹¹. Il suit de près les idées de Proudhon en déclarant que les chefs de la Révolution voulaient « apporter les réformes économiques par la voie politique » et c'est pourquoi leur entreprise à échoué. Ils n'étaient pas, dit Sokolov, de vrais réfractaires, puisqu'ils étaient "politiciens" et donc « appartenaient corps et âme à l'ordre ancien »¹². A la différence des chefs de la Révolution, les vrais réfractaires, Fourier et Proudhon, ont saisi la principale contradiction de la société qui est « l'éternel antagonisme des opprimés et des oppresseurs », ce qui constitue leur mérite essentiel. Ainsi le but que Sokolov poursuivait en écrivant ce livre consistait à propager les idées et les idéaux révolutionnaires.

Bien que le contenu de ces *Réfractaires* russes soit loin de l'ouvrage de Vallès et que celui-ci ne se doute même pas de leur existence, plusieurs idées de Sokolov inspirées par les ouvrages proudhoniens, telles que, par exemple, la critique de la société capitaliste, l'opposition des révolutions sociale et politique, la négation de l'Etat autoritaire, étaient proches de Vallès qui avait aussi subi l'influence de Proudhon avant la Commune.

Dans les années 1870, l'attention des publicistes russes pour Vallès est due pour une grande part à la Commune. Les intellectuels russes progressistes saluèrent la Révolution du 18 mars et se pénétrèrent de ses idées qui exercèrent une influence sensible, dans l'atmosphère de la montée révolutionnaire nationale, sur les idées de la société et sur le mouvement des "narodniks"¹³. Idéologue des narodniks révolutionnaires, P.-L. Lavrov, qui était membre de l'Internationale et avait participé à la Commune, écrivait que « le mouvement socialiste russe à partir de

1873 a été provoqué indirectement par l'impression produite sur les esprits russes par les événements de Commune de Paris»¹⁴. Il est naturel que l'histoire de la Commune, son idéologie, la vie de ses héros aient été au centre des préoccupations des narodniks.

Dans son livre consacré à la Commune, Lavrov a brièvement caractérisé l'activité de Vallès. Il a notamment souligné que Vallès, comme tant d'autres participants de la Commune, n'avait pas de programme révolutionnaire, ne comprenait pas l'essence profonde de la lutte des classes, ce qui a amené les communards à la défaite. Ce livre fut écrit au moment où la question des objectifs et des méthodes de la Révolution était posée à l'ordre du jour en Russie, et Lavrov cherchait à la résoudre en utilisant l'expérience de la Commune. Les notes critiques qu'on perçoit dans sa caractéristique de Vallès s'expliquent par le fait qu'il voulait juger sans parti pris l'activité des fédérés. Considérant Vallès comme un publiciste politique, il a noté : « Si dans sa *Rue* de 1867 Vallès voulait écrire l'histoire de la souffrance et du travail, si dans sa *Rue* de 1870 il avait en vue d'écrire au jour le jour l'histoire de la foule, l'aspect politique et fantaisiste écartait dans ses articles l'essence économique de la question. Irritant l'imagination des lecteurs par les images des malheurs des ouvriers de différentes professions, il n'a jamais indiqué aucune issue »¹⁵. Néanmoins Lavrov a donné une bonne appréciation du talent journalistique de Vallès et de la force accusatrice de ses articles.

D'autre part, la Commune et les communards étaient attaqués par les journalistes réactionnaires. Par exemple, le livre hostile à la Commune d'E.K. Watson, *Epilogue de la guerre franco-prussienne, Essai d'histoire de la Commune de Paris de 1871*, contient plusieurs assertions inexactes et même calomniatrices concernant l'activité de Vallès, qu'il caractérise comme « l'un des représentants les plus typiques et les moins talentueux de la bohème parisienne, un homme sans convictions, sans énergie, peu doué »¹⁶. Mais ce livre, comme tous les ouvrages de ce genre est depuis longtemps tombé dans l'oubli.

Relativement peu de traductions de Vallès ont paru en Russie avant la Révolution d'Octobre. Vu le manque de temps nous ne nous arrêterons pas à l'histoire de la collaboration de Vallès dans la presse russe. Après la tentative manquée de nouer les relations avec la revue *Novoïe vrémia*, qui fut obligée de rejeter les articles de Vallès pour les raisons de censure, il réussit, grâce à Tourguénev, à entrer en contact avec la rédaction de la revue *Slovo*, proche des narodniks libéraux, fondée depuis peu par I.G. Joukovski, C.M. Sibiriakov, A.A. Jemtchujnikov. Vallès y publia deux chroniques consacrées à l'Angleterre dans les numéros de mars et d'avril de 1878. Quoique les vallésiens aient présumé depuis longtemps l'existence de ces articles (dès 1935 l'écrivain soviétique I. Ebrebourg a publié dans le n° 3 de la revue *Literatourny kritik* les lettres de Tourguénev, Kovalevski, Zola à Vallès, qui lui avaient été offertes par Séverine et qui confirmaient la collaboration de Vallès au *Slovo*), l'honneur de leur découverte en revient à G. Delfau¹⁷.

Les premières œuvres de Vallès traduites en russe furent ses romans intitulés *Jacques Vingtras*. Ils virent le jour dans notre pays presque en même temps qu'en France. L'abondance des traductions à cette époque est liée sans doute au succès de la Trilogie en France et à son écho dans la presse. En septembre 1879, deux revues, *Delo* et *Slovo*, entreprirent la publication d'une traduction abrégée de *L'Enfant* intitulée *Jacques Vingtras* et signée Jean la Rue¹⁸. *Le Delo*, l'un des plus influents organes démocratiques, était proche des narodniks. Dans l'avant-propos, la rédaction donna de longs extraits des articles d'E. Zola, L. Hennique et E. Rod, qui y voyaient l'un des plus remarquables parmi les romans récents. La rédaction souligna que l'auteur « avait posé franchement et carrément la question de savoir si l'enfant a des droits »¹⁹. Dans la note de la rédaction du *Slovo*, on remarquait que « outre sa vivacité et l'exactitude des faits, la nouvelle se distingue par le talent de son auteur bien qu'elle manque parfois de proportions », insistant sur « la sérieuse signification sociale » du roman consacré au système d'éducation en France²⁰. *Le Bachelier* fut publié en 1882 par deux revues également. C'étaient la revue progressiste *Rousskoé bogatstvo*²¹ ainsi que le *Nabludatel*²². L'intérêt du public pour Vallès était sans doute si grand que même cette revue conservatrice s'était décidée à la publication de son roman. La même année *Le Bachelier* parut en volume.

Quant à *L'Insurgé* il parut en Russie beaucoup plus tard qu'en France. Au milieu des années 1880, le tsar Alexandre III avait instauré un régime policier rigoureux ce qui rendait impossible l'édition d'un roman consacré à la Commune. C'est seulement pendant la première révolution russe de 1905-1907, lorsque l'intérêt pour les mouvements insurrectionnels étrangers s'est naturellement accrue et que la presse a commencé à jouir de plus de liberté, que la revue *Rousskoé bogatstvo* a donné *L'Insurgé* dans une traduction complète de J.V. Glotov²³. Cette revue donnait une large place aux œuvres de Vallès : en 1899 elle a publié sous le titre *Le Géant* sa chronique *Le Bachelier géant* ; dans la préface, le rédacteur remarque que dans toutes les œuvres de Vallès « en plus du talent de l'auteur brille son amour pour les gens misérables et indépendants »²⁴. La dernière traduction de Vallès faite avant la Révolution était une nouvelle édition du *Bachelier* sous la rédaction de B.V. Guimelfarb qui, dans sa préface, interprétait Vallès comme le chantre de la bohème montrée sans fard.

L'intérêt des éditeurs et des lecteurs a suscité plusieurs critiques et essais biographiques parmi lesquels une série d'articles intitulés « Jules Vallès et son nouveau roman *L'Insurgé* »²⁵ dus à l'écrivain libéral P.D. Boborykine mérite une mention particulière. Essayant de définir l'originalité littéraire de l'auteur, il l'explique non seulement par le moment historique, mais aussi par l'origine de Vallès, ses traits nationaux, les circonstances de sa vie et cela n'est guère étonnant car Boborykine a assimilé certaines idées du naturalisme français.

Ayant passé de longues années en France, il connaissait personnellement Vallès et a laissé de curieux souvenirs sur deux entretiens qui ont eu lieu, le premier, au milieu des années 1860 dans un des cafés du quartier Latin, et le second, en automne 1881, chez un ami commun. Nous nous permettrons de donner des passages de ces souvenirs, non réédités depuis, car il s'agit du témoignage vivant d'un contemporain. Voilà quelle impression Vallès a produite sur Boborykine dans les années 1860 :

« Son apparence attirait alors l'attention par ses yeux noirs énormes, par sa grande tête à la chevelure noire abondante, par sa bouche et son menton bien dessinés, typiques d'un homme de race celtique... Ses yeux lançaient les éclairs d'un prolétaire intellectuel doué d'ambitions et passions furieuses qui s'emportait à tout attentat à sa dignité. Le hasard me fit assister à une conversation purement littéraire ; Vallès manifesta un bon goût littéraire qui perçait dans les exclamations indignées du radicalisme d'alors. »²⁶

« Les trente années qui se sont écoulées depuis ce soir où j'avais entendu la discussion littéraire de Vallès l'ont transformé presque en vieillard, écrit Boborykine. Sa tête a blanchi, mais son tempérament, son port de tête, son visage rougeaud excité, l'éclat de ses yeux, l'abondance des cheveux sont restés les mêmes... En 1881 Vallès a conservé les traits principaux de sa nature, mais son rôle, son état d'esprit ont changé. Auparavant il plaçait par-dessus tout la politique, maintenant il avait pleine conscience de son talent d'écrivain et goûtait sa renommée. Son ton et ses paroles assurées laissaient entendre qu'il se croyait une des plus remarquables personnalités littéraires en France... On sent en lui la même force qu'en Zola, mais elle est plus agréable : plus chaleureuse et naïve. Ce démocrate bien charpenté tient du Breton et de l'Auvergnat et du prolétaire parisien. Il parle sans aucun accent provincial, mais sans le maniérisme de la plupart des hommes de lettres parisiens ; il parle beaucoup, vivement, avec des éclairs d'humour... Vallès ne parlait ce soir-là que de théories esthétiques. Il se rangeait parmi les écrivains réalistes, mais ne s'inclinait pas devant Flaubert, ni devant ses disciples. Il s'exprimait comme quiconque qui écrit sans y aller par quatre chemins, en toute sincérité, sans contenir les excès de son caractère passionné... Il me semble qu'il ne peut pas ne pas être personnel, c'est là que réside sa force et son individualité. »²⁷

Si autrefois les critiques russes considéraient les œuvres de Vallès du point de vue de ses thèmes et de ses idées, Boborykine cherchait à comprendre son originalité artistique, à déterminer sa place dans la littérature contemporaine en le comparant avec les écrivains de l'école "réaliste" : les Goncourt, Zola, Daudet. Vallès n'avait pas, selon Boborykine, de programme esthétique élaboré, il se souciait peu de la beauté de la forme, de la langue ; en revanche, ses œuvres étaient personnelles, reflétaient ses impressions, l'expérience de sa vie, ses sentiments. Analysant la manière de Vallès écrivain, Boborykine trouve que lui sont propres « le tempérament et la sensibilité » qui ne se transforme jamais en sentimentalité ; le sentiment de la réalité ; l'indignation contre toute injustice, et surtout son humour amer. Il note que, malgré toute sa subjectivité, Vallès a réussi à créer des caractères typiques, à bien représenter le milieu, l'atmosphère où vit le héros et, au bout du compte, à dessiner « l'épopée personnelle d'un fils de son époque, du représentant des prolétaires intellectuels de la fin des années 40 jusqu'à la Commune »²⁸. Boborykine est impressionné par la représentation véridique de la Commune dans *L'Insurgé*,

les portraits vivants de ses héros ; il souligne l'attitude complexe de l'auteur : son dévouement à la Révolution et, en même temps, son horreur de la violence, ses désaccords avec les jacobins dogmatiques. Cependant, comme la plupart des critiques russes, Boborykine remarque que la Trilogie manque parfois d'unité.

L'un des premiers essais critiques et biographiques consacrés à Vallès appartient à N.S. Rossanov (Koudrine)²⁹. Son auteur, N.V. Rossanov, fut "narodnik", puis socialiste révolutionnaire, il vécut dans l'émigration de 1882 à 1905 et publia des correspondances de France dans la presse russe. Cette première biographie de Vallès est fondée sur l'analyse de sa Trilogie et l'étude des sources françaises ; il applique la méthode historique à l'interprétation de la conception du monde et à l'œuvre de l'écrivain qu'il traite en liaison avec les événements politiques et les théories sociales françaises de son temps.

L'analyse des romans de Vallès l'amène à la conclusion que « ses goûts et le sentiment de la vérité littéraire l'entraînèrent toujours du côté du réalisme, même à l'époque où le courant connu sous le nom de naturalisme ne s'était pas encore formé »³⁰. Il est à noter qu'en Russie on considérait le naturalisme comme un courant véritablement réaliste. Rossanov compare même Vallès à Balzac, qui restait pour les critiques russes l'étalon du réalisme, et prouve que, bien que leurs manières soient différentes, Vallès, qui représentait le plus souvent des personnes existant dans la réalité, reproduisait si bien leurs traits caractéristiques qu'ils « s'approchaient de véritables types »³¹.

Quant aux idées politiques de Vallès, Roussanov souligne tout d'abord qu'il ne fut jamais un théoricien et qu'il était venu au socialisme grâce à son expérience personnelle et à sa compassion profonde pour les malheureux et les exploités. La force de Vallès était dans sa critique de la société bourgeoise et du régime du Second Empire, qui trahit son intérêt pour les idées de Proudhon, mais son programme restait vague : Roussanov note ses contradictions dans les questions de la lutte des classes, des objectifs de la Révolution, de l'organisation de la société post-révolutionnaire. Il juge ici les idées politiques de Vallès en partant de l'idéologie des "narodniks".

C'est avant la révolution d'Octobre que le premier critique marxiste russe Anatole Lounatcharski, qui accordait une grande attention à la littérature démocratique et révolutionnaire française, se tourna vers l'œuvre de Vallès. Il lui consacra un court article, « Jules Vallès et les gens de lettres » (1913), qui ne prétendait pas à une profonde analyse littéraire, mais contenait des jugements dont certains n'ont pas perdu leur valeur même à l'heure actuelle. A une époque où les critiques bourgeois passaient l'œuvre de Vallès sous silence³², Lounatcharski rangeait ses romans dans « le trésor » de la littérature française grâce « aux personnages bien dessinés, à la précision de tout le tableau et à la vérité, qui domine l'ensemble, d'un observateur honnête et ému, à la vue perçante et

au grand cœur »³³. Il appréciait surtout la Trilogie *Jacques Vingtras* et mettait *L'Enfant* au même niveau que les romans de Léon Tolstoï *Enfance* et *Adolescence* pour « la profondeur psychologique, la beauté et l'étude des émotions d'un enfant »³⁴.

Les sentiments qui imprégnaient toutes ses œuvres et créaient leurs tonalités propres étaient, dit Lounatcharski, « la compassion et la colère. La compassion qui ne dégénère jamais en sensiblerie. La colère, qu'on perçoit sous une ironie mordante ou dans des diatribes qui ne manquent jamais leur but », « la pitié infinie pour les souffrances du peuple et l'aigreur vis-à-vis des classes dirigeantes »³⁵. Il aborda également le problème du style vallésien.

Il croyait que Vallès avait exercé une influence sur plusieurs écrivains français, parmi lesquels il nomme Octave Mirbeau, Charles-Louis Philippe, Léon Frapier, Jules Renard. Il trouve certaines affinités entre *Jean Christophe* de Romain Rolland et *Jacques Vingtras*, et suppose que Vallès « est l'un des pères de la littérature progressiste contemporaine »³⁶. Par la suite, l'apparition de nouvelles œuvres a confirmé cette idée de Lounatcharski, qui a été développée dans les ouvrages des critiques soviétiques. Ils ont démontré le rôle des traditions de la littérature de la Commune de Paris dans la genèse du réalisme socialiste dans la littérature de la première moitié du XX^e siècle (H. Barbusse, P. Vaillant-Couturier, R.-R. Bloch, par exemple)³⁷.

Lounatcharski non seulement s'intéressait lui-même à Vallès, mais il essayait d'attirer sur celui-ci l'attention des éditeurs et des jeunes. Ainsi, grâce à lui, le traducteur et critique B.V. Guimelfarb, qui a débuté par une préface au *Bachelier*, consacra toute sa vie à l'étude de l'œuvre vallésienne, préparant dans les années 1930 la première édition de ses œuvres complètes dotée de sérieux commentaires scientifiques. Lounatcharski amena à l'étude de la littérature de la Commune U.I. Daniline, l'un des maîtres de la critique soviétique, pionnier dans le domaine de la poésie et du théâtre de la Commune. On lui doit quelques articles et préfaces pour les œuvres de Vallès³⁸.

Les travaux de Guimelfarb et de Daniline marquent une nouvelle étape dans l'étude de l'œuvre vallésienne dans notre pays. Après la Révolution d'Octobre, presque toutes ses œuvres ont été traduites en russe ainsi que dans les langues d'autres républiques soviétiques ; sa Trilogie a connu plusieurs rééditions. Des chercheurs soviétiques tels que A.G. Gornfeld, V.A. Galpérine, S.B. Kan, T.S. Krylova, I.I. Petrova, M.B. Nïiazova, ont apporté une contribution importante à l'étude de l'œuvre de Vallès, mais ce serait là la matière d'une communication spéciale.

Irina N. ARTÉMIÉVA
Léningrad

1. N.V. Sokolov (1832-1889), publiciste et sociologue de talent, ami de Herzen et de Proudhon, qui l'influença fortement. Il publia dans les années 1860 une série d'articles sur l'économie politique dans la revue *Rousskoë slovo* et en 1868 un ouvrage, intitulé *La Révolution sociale*, dans lequel il accusait la société bourgeoise du point de vue du socialisme utopique, liait le proudhonisme à l'idée de la révolution paysanne. Le tribunal stariste le condamna à seize mois d'incarcération dans la forteresse Pierre et Paul pour son livre *Les Réfractaires*. Puis il a été exilé et émigra en Suisse.
2. Les différents aspects de l'activité de Sokolov ont été étudiés par les historiens soviétiques. Parmi leurs ouvrages, on retiendra la monographie de F.F. Kouznetsov *Les publicistes des années 1860. Autour de la revue Rousskoë slovo* (Moscou, 1980), où un chapitre spécial a été consacré à Sokolov et à ses *Réfractaires*. Se basant sur les témoignages de contemporains, l'auteur prouve notamment que ce livre a été écrit en collaboration avec V.A. Zaïtsev, à qui appartient la première partie, *Les Réfractaires historiques*.
3. N.V. Sokolov raconte l'histoire de sa vie à la troisième personne.
4. V.A. Zaïtsev, critique littéraire démocrate, était le collaborateur de Sokolov.
5. Sokolov a en vue l'attentat du terroriste D.V. Karakozov au tsar Alexandre II.
6. Trépov était le gouverneur de Saint-Petersbourg.
7. Sokolov N.V., *Autobiographie*, Svoboda, 1889, n° 1, p. 22.
8. Kropotkine P.A., *Paroles d'un révolté*, Léninegrad-Moscou, 1933, p. 257.
9. Sokolov N.V., *Les Réfractaires*, Saint-Petersbourg, 1866, p. 116.
10. *Ibid.*, p. 199.
11. *Ibid.*, p. 244.
12. *Ibid.*, p. 240-243.
13. Le courant des "narodniks" (dont le nom provient du mot "narod" - "le peuple") est un mouvement démocratique formé dans les années 1870 et ayant à cette époque les tendances révolutionnaires. Les "narodniks" entendaient par le peuple les paysans, estimant le capitalisme un phénomène fortuit en Russie, et essayaient de la soulever à la lutte. Plus tard, dans les années 1880-1890 ce mouvement a acquis un caractère libéral.
14. Lavrov P.L., *La Commune de Paris du 18 mars 1871*, Moscou-Léninegrad, 1925, p. 211.
15. *Ibid.*, p. 33-34.
16. Watson E.K., *Épilogue de la guerre franco-prussienne. Essai d'Histoire de la Commune de Paris de 1871*, Saint-Petersbourg, 1876, p. 142.
17. Delfau G., *Jules Vallès. L'Exil à Londres*, 1971, p. 376-393.
18. *Delo*, 1879, n° 9, *Slovo*, 1879, n° 9, 10, 12.
19. *Delo*, 1879, n° 9, p. 250.
20. *Slovo*, 1879, n° 9, p. 1.
21. *Rousskoë bogatstvo*, 1882, n° 1-5.
22. *Nabludatel*, 1882, n° 1-5.
23. *Rousskoë bogatstvo*, 1906, n° 8-12.
24. *Rousskoë bogatstvo*, 1899, n° 12, p. 69.
25. *Jivopisnoië obozrenië*, 1882, n° 43, 45, 48.
26. *Ibid.*, n° 43, p. 690.
27. *Ibid.*, n° 43, p. 691.
28. *Ibid.*, n° 45, p. 720.
29. Roussanov N.S. (Koudrine), *Jules Vallès*, in Roussanov N.S. *Les socialistes de l'Occident et de la Russie*, Saint-Petersbourg, 1909.
30. *Ibid.*, p. 131.
31. *Ibid.*, p. 124.
32. La société des gens de lettres a refusé d'envoyer son représentant à l'inauguration du monument à Vallès au Puy. Ce fait a servi de prétexte à Lounatcharski pour écrire cet article.
33. Lounatcharski A.V., *Œuvres complètes*, 8 vol., Moscou, 1965, t. 5, p. 308.
34. *Ibid.*, p. 308.
35. *Ibid.*, p. 307-308.
36. *Ibid.*, p. 309.
37. Cf. Daniline U.I., *Les poètes de la Commune de Paris*, Moscou, 1983, 2 éd., p. 401; Troutchenko E.F., *Le réalisme socialiste dans la littérature française*, Moscou, 1972, p. 23-27.
38. Daniline U.I., *Jules Vallès*, Nivij mir, 1926, n° 12, p. 185; *La pièce de Jules Vallès*, Inostrannaia literatura, 1972, n° 4, p. 269-271; *Jules Vallès et sa pièce*. In: *Vallès J. La Commune de Paris*, Moscou, 1974, p. 343-376.

Présence de Vallès dans les milieux milanais d'avant-garde après l'Unité italienne (1870-1885)

Pour le nouvel Etat italien, à la texture politique et sociale encore extrêmement fragile, les événements qui bouleversèrent la France en 1870-1871 ne constituèrent pas seulement l'occasion rêvée qui permit l'aboutissement du processus d'unification nationale par l'occupation de Rome et sa consécration comme capitale du Royaume ; leur retentissement dans un débat politique et culturel à la fois riche et confus, encore largement dominé par les idéologies qui avaient inspiré le Risorgimento, provoque beaucoup plus qu'un moment de réflexion ou de rupture. La prise de Rome, en effet, marquant le triomphe de l'élite modérée qui gouvernait le pays, entraîna l'isolement des couches catholiques réactionnaires aussi bien qu'une perte d'identité des milieux de la gauche, qui, se mobilisant dans les années soixante au nom de la ville-symbole, avaient puisé dans ce leitmotiv des éléments essentiels de cohésion et de lutte. D'autre part, les groupes garibaldiens reconnurent, dans la France envahie par les Prussiens, l'image mythique de la République en danger, organisant une expédition militaire que le pouvoir italien en place sanctionna on ne peut plus durement, privant de la nationalité, du passeport et de toute tutelle diplomatique les volontaires de l'armée des Vosges¹. Mais, dans la situation italienne, ce fut surtout la Commune qui agit en véritable catalyseur ; en effet, si le raidissement de la bourgeoisie possédante, effrayée par le « spectre rouge », effaçait toute illusion résiduelle sur les choix politiques immédiats du nouvel Etat unitaire, à gauche la dislocation des vieux regroupements démocratiques subissait un brusque procès d'accélération, soit à cause de la nette condamnation de la révolte parisienne prononcée par Mazzini, l'illustre chef historique du parti républicain, soit grâce à une transformation profonde des objets et du langage même des luttes politiques quotidiennes, due à l'importance toujours croissante accordée à la question sociale, dont les termes se posaient d'ailleurs d'une façon entiè-

rement renouvelée à la suite des contacts multiples avec des militants de l'Internationale, proudhoniens, marxistes ou anarchistes.

Cette élaboration difficile et, par moments, douloureuse des expériences les plus avancées des mouvements européens de gauche dans un pays encore profondément différencié, à la structure économique largement préindustrielle, se réalisa au cours d'une quinzaine d'années dans des milieux et des conditions dont il est évidemment impossible de rendre compte ici, fût-ce d'une façon sommaire. Ce qu'il importe toutefois de souligner, c'est le rôle actif et parfois déterminant que joua, dans ce processus, un groupe d'intellectuels lombards, dont le projet culturel, empreint au début d'un républicanisme généreux et d'un misérabilisme assez vague, se précisa au fil des années à travers une assimilation tumultueuse et omnivore des idéologies les plus vivifiantes du socialisme moderne, à partir de l'anarchisme bakouninien et du fédéralisme de Malon jusqu'aux éléments de base de la pensée marxienne. Mais, loin de se borner à une profonde remise en question d'un débat politique périmé, ces jeunes gens cultivés et enthousiastes essayèrent – plus ou moins nettement et avec des nuances différentes selon les moments et les personnalités – de promouvoir, dans des feuilles dont l'importance n'a été pleinement reconnue que tout récemment, la recherche d'un art, d'une littérature, d'une philosophie qui, s'opposant en premier lieu au modérantisme catholique de Manzoni et à l'idéalisme de Mazzini ainsi qu'à certaines langueurs romantiques, fussent à même d'exprimer avec une force originale les inquiétudes, les luttes, les espoirs de la nouvelle génération². *Il Gazzettino Rosa* et *La Plebe*³ furent fondés presque en même temps, entre 1867 et 1868, l'un à Milan, l'autre à Lodi, expression tous les deux de cette avant-garde combative qui, issue d'une même souche garibaldienne et démocratique, s'adressait à la partie la plus éclairée de la bourgeoisie lombarde. Leurs animateurs, qui devaient effectuer par la suite des parcours variés et complexes, étaient souvent liés d'amitié personnelle et, en quelques cas, collaboraient en même temps aux deux feuilles ; ils s'appelaient – et ce sont là des noms qui ont acquis une importance diverse, mais certaine, dans les années suivantes – Achille Bizzoni, Felice Cavallotti, Vincenzo Pezza, Felice Cameroni, Enrico Bignami, et, depuis 1872, Osvaldo Gnocchi-Viani⁴. Le *Gazzettino Rosa* se distingua, d'ailleurs, par un ton plus agressif, par une vie plus brève et agitée. Devenu, à la fin de 1871, grâce à son directeur Bizzoni, une sorte de porte-parole de l'anarchisme, il accueillait en même temps dans ses colonnes le socialisme austère de Vincenzo Pezza et les vues radicales de Cavallotti, dans un mélange à la fois explosif et tonifiant, qui devait cependant l'amener, d'une façon inévitable, à une mort précoce. Par contre *La Plebe*, bien qu'atteinte, de même que son confrère et que toute la petite presse d'opposition, par des maladies endémiques, telles que les persécutions policières, le manque d'argent, les polémiques rédactionnelles, sous la conduite intelligente et habile d'Enrico Bignami, sut mieux surmonter les moments de crise et, après avoir en 1876 quitté Lodi pour Milan, continua à paraître, à inter-

valles divers, jusqu'en 1883. Au cours de sa longue bataille, elle devint ainsi l'intermédiaire de choix entre milieux les plus qualifiés du socialisme international et les progressistes italiens. Si, au début, on y exalta la Commune comme une reproduction fidèle de la révolution jacobine, par la suite on devait en reconnaître les caractères de classe ; son directeur, en contact suivi avec Marx et Engels, ouvrait en même temps ses colonnes au socialisme fédéraliste et libertaire de Malon et, plus tard, à la social-démocratie allemande de Lassalle. Mais, dans *La Plebe*, de grands éditoriaux politiques et une chronique quotidienne brillante alternaient avec des feuilletons riches et variés, consacrés à des ouvrages socialistes mais aussi à des romans, des poèmes, des revues de l'actualité littéraire, artistique et théâtrale, qui eurent une influence décisive sur la modernisation de la culture italienne.

C'est à la fin de 1871 que le nom de Jules Vallès retentit pour la première fois dans ce climat de ferveur politique et d'intelligence éveillée, défini par la suite « scapigliatura democratica » – l'adjectif « démocratique » étant ajouté d'une façon significative au mot « scapigliatura », qui désigne, étiquette superficielle mais commode, un mouvement littéraire éclos dans les années soixante. La découverte du *Réfractaire* était due à un personnage singulier, qu'on a déjà signalé parmi les collaborateurs marquants du *Gazzettino Rosa* et de *La Plebe* : Felice Cameroni, dont l'extraordinaire activité d'animateur culturel n'a été mise en valeur que par la critique récente⁵. Modeste employé de la Caisse d'Épargne milanaise, au caractère difficile et ombrageux, atteint par une timidité maladive qui, dans ses dernières années, se transforma en une forme de névrose, il produisit régulièrement, tout au long de sa vie, des centaines d'articles, de chroniques, de comptes rendus, où les choix littéraires et artistiques étaient toujours dictés par une passion politique intransigeante, souvent affichée d'une façon presque tapageuse. Lié avec les personnalités les plus en vue de la démocratie lombarde, il collabora aussi, sous plusieurs pseudonymes – Pessimista, Seico, Orso, Atta Troll, Huaneofodo, Appendicista – à des journaux tels que *L'Arte Drammatica*, *La Farfalla* ou *La Critica Sociale* de Filippo Turati, ne renonçant jamais, même dans une feuille modérée comme *Il Sole*, à faire campagne pour les idées qui lui étaient chères. Dans de nombreuses séries de Maximes, ou de Pensées, qu'il intitulait « I Paradosi del Pessimista » et qu'il parsema dans les feuilles dont il était le collaborateur, sans jamais réussir, bien malgré lui, à la réunir en volume, il exprima les principales données d'un credo personnel, qui, mûri au cours des années soixante-dix, ne devait plus, par la suite, subir des modifications sensibles – se proclamant républicain en politique, matérialiste en philosophie, athée en religion, réaliste en art, mais soulignant surtout avec force, dès 1871, l'importance essentielle de la question sociale. Cependant ces professions de foi violentes, mais plutôt schématiques et naïves, seraient aujourd'hui complètement oubliées si la culture multiforme, le goût et la curiosité toujours en éveil de Cameroni ne les avaient transformées en un outil précieux de recherche, à la poursuite d'une nouvelle

image d'intellectuel engagé, dont l'œuvre, expression esthétiquement accomplie des tensions politiques et sociale de son époque, constituerait à la fois l'aboutissement d'un processus d'assimilation passionnée de la vie contemporaine et le point de départ d'une action réelle sur la formation d'une nouvelle société. Vers la fin des années soixante le jeune critique militant avait déjà essayé de situer les nouveaux ferments littéraires décelables dans les ouvrages des "scapigliati" aussi bien que d'enraciner les inquiétudes politiques et l'esprit de révolte des "fous", des "utopistes", des "perdus" du *Gazzettino Rosa*⁶, dans une tradition de haine antibourgeoise, d'anticonformisme et de réalisme littéraire qu'il avait dès l'abord identifiée dans les dernières décennies de la vie culturelle française. En premier lieu, ce fut Murger qui lui sembla offrir des modèles de comportement s'imposant comme novateurs et même révolutionnaires tant à l'égard du problème de la création artistique qu'à celui des choix de la vie quotidienne. Les traductions partielles des *Nuits d'hiver* et des *Scènes de la vie de Bohême* que, en 1869 et en 1872, il fit paraître en feuilleton dans le *Gazzettino Rosa*, en y ajoutant des réflexions sous l'habituelle forme du "paradoxe", ne contribuèrent pas peu, entre autres, à la réalisation culturelle de la superposition des mots - et des idées - de "bohême" et de "scapigliatura", qui fut définitivement acquise dans la reprise en volume, toujours en 1872, de cette même version du chef d'œuvre de Murger. La circulation de cet ouvrage-clé dans les milieux progressistes fut assurée aussi par une nouvelle parution, en 1873, dans les feuilletons de *La Plebe*; toutefois Camerini, tout en démontrant par là la constance de son admiration pour un livre aimé, avait entre temps modifié profondément l'éclairage sous lequel il voyait son efficacité en tant qu'instrument d'un projet culturel⁷. Sa rencontre avec *Les Réfractaires* de Vallès lui permettait en effet d'élaborer une image beaucoup plus complexe et plus suggestive du modèle intellectuel à proposer à la nouvelle génération.

Dans sa lettre-préface à Bignami, qui précède en 1874 la traduction italienne des *Réfractaires* dans le volume de l'éditeur Emilio Croci⁸, Camerini nous indique lui-même dans quelles circonstances il lui arriva de découvrir Vallès :

« Même avant de les retrouver à Paris, en bouquinant sur la rive gauche, à propos des *Réfractaires* de Vallès j'avais entendu l'éloge révolutionnaire d'un Garibaldien français et j'avais lu un réquisitoire véhément, au nom de l'ordre, dans la *Revue des Deux Mondes*.

Pour grande que fût l'attente éveillée en mon esprit par les louanges de ce "perdu" du Quartier Latin ainsi que par l'excommunication du conservateur enragé Caro, la réalité me parut dépasser toute imagination.

Une lecture rapide, interrompue par une promenade dans les boulevards ou par une excursion au milieu des ruines de Mai 1871, suffit à me persuader qu'il valait la peine de faire connaître *Les Réfractaires* chez nous; c'est pourquoi, comme je sais que tu es friand de littérature française en général, mais tout spécialement, comme moi, de celle issue de la bohême ("scapigliata"), je t'en conseillai la traduction. »

S'il n'a pas été trop difficile de retrouver l'article de Caro, paru dans *La Revue des Deux Mondes* le 15 juillet 1871, sous le titre *La fin de la Bohême - Les influences littéraires dans les derniers événements* - l'identification du « Garibaldien français » demanderait une connaissance beaucoup plus précise de la biographie de Cameroni, qui, dans le milieu démocratique milanais, pouvait d'ailleurs avoir fait une rencontre purement occasionnelle avec un exilé de passage. Cette lettre suscite aussi un autre problème relatif à la datation du premier voyage de Cameroni en France, qui, si l'on ajoute foi à ses affirmations, devrait avoir eu lieu, contre l'opinion courante, entre juillet et décembre 1871 - jalons que nous fournissent, selon toute apparence, l'article de Caro et la première parution de la version d'un chapitre des *Réfractaires* dans le *Gazzettino Rosa*. Cependant, je ne veux pas ici m'arrêter trop longtemps sur des points que j'ai déjà discutés dans un article paru dans les *Annales* de la Faculté de Sciences Politiques de l'Université de Pérouse, auquel je me permets de renvoyer⁹ ; de même, j'alourdirais inutilement mes propos si je rendais compte maintenant de tous les détails bibliographiques et philologiques - d'ailleurs fort complexes - concernant soit la traduction italienne des *Réfractaires*, soit les textes critiques de Cameroni qui les précèdent ou qui les accompagnent. Il me paraît toutefois indispensable de rappeler sommairement que le premier texte vallésien en traduction italienne parut en feuilleton dans le *Gazzettino Rosa* les 16, 17 et 19 décembre 1871. Il s'agissait du troisième chapitre des *Réfractaires*, *Les Morts*, dont le titre était devenu *I Martiri della Miseria* et qui était précédé d'une lettre à Fortunio (le directeur Bizzoni) signée « Un Perduto ». Quelques jours après¹⁰ le même journal publiait *Fisiologie della Bohème - Una parentesi dell'Appendicista*, présentation de Vallès au public italien due à Cameroni, qui continuait à signer sous des pseudonymes. Ensuite, entre la fin de décembre 1871 et le début de janvier 1872, parut sous le titre *Fisiologie della Bohème - I Refrattari*, le premier chapitre du livre vallésien¹¹ ; mais, malgré l'indication « à suivre » apposée à la fin du dernier feuilleton, la publication de l'ouvrage s'interrompt brusquement, même si deux articles biographiques et critiques consacrés à Vallès et signés par l'Appendicista (*Fisiologie della Bohème - Le biografie dei vinti* et *Fisiologie della Bohème - I Refrattari di Vallès e la Bohème di Murger*) paraissent encore dans le *Gazzettino Rosa* le 8 et le 9 janvier 1872. ce n'est que le 18 octobre de l'année suivante que l'on peut lire dans *La Plebe* un article sur *Guilio Vallès ed i Refrattari*, où l'auteur anonyme - toujours Cameroni - esquisse une biographie de l'écrivain communal, suivie immédiatement de trois feuilletons critiques sur son ouvrage, beaucoup plus importants et exhaustifs. Tout de suite après, le 15 novembre, commence à paraître la traduction italienne des *Réfractaires* - mais sa publication est suspendue aussitôt pour consacrer entièrement la une de *La Plebe* à une biographie bien autrement détaillée de leur auteur, dont on campe un grand portrait idéalisé sous le titre-défi : *I martiri della Comune - I Jules Vallès*¹². Par la suite, sauf une brève interruption, les chapitres du livre vallésien continuent à paraître régulièrement, dans le même ordre et

sous les mêmes titres que l'original, jusqu'à la fin du *Bachelier géant*, avec lequel sa publication se conclut dans le numéro du 18 juin 1874. En même temps, *La Plebe* annonce avec éclat l'édition des *Réfractaires* en volume¹³, que son Agence distribue elle-même avec les autres ouvrages historiques, critiques et romanesques de son catalogue progressiste.

Mais, au-delà de ces indispensables précisions bibliographiques qui – je le répète – ne représentent que les données essentielles d'une réalité philologiquement beaucoup plus complexe, il faut désormais s'interroger sur quelques points capitaux, à commencer par la paternité et par la qualité de la traduction italienne, qui, dans l'édition en volume, présente quelques variantes de détail par rapport au texte de *La Plebe*, où l'on a d'ailleurs repris, avec un certain nombre de modifications assez significatives, les deux chapitres parus dans le *Gazzettino Rosa*. Cependant, comme pour des raisons évidentes, je ne crois pas possible de rendre compte ici ni des indices multiples qui, dans mon article, m'ont amené à émettre une opinion précise sur la genèse de la traduction des *Réfractaires*, ni d'une lecture assez minutieuse du texte italien par rapport à l'original français, que j'ai déjà effectuée dans ce même article, je me borne maintenant à évoquer des conclusions dont j'ai démontré ailleurs le bien-fondé. Contre toute apparence, ce n'est pas en effet au seul Cameroni qu'on doit la version de l'ouvrage vallésien ; une fois le livre découvert, son intervention personnelle s'est probablement limitée à la traduction des deux chapitres parus dans le *Cazzettino Rosa* ; on le déduit soit de l'appréciation de données objectives – par exemple, l'interruption brusque de la première série de 1871-1872 ou l'omission, non motivée, de *L'Habit vert* – soit à partir de remarques relatives au texte de l'introduction et de la traduction dans le volume de 1874¹⁴. Par ailleurs, la traduction, souvent assez libre, ne dénonce pas seulement une approche trop superficielle de l'original français, mais trahit une ignorance de la vie quotidienne à Paris aussi bien que l'incapacité de saisir des allusions ironiques qu'il paraît difficile d'attribuer à Cameroni. De même, on y observe une tendance marquée à émousser les pointes les plus aiguës, à nuancer les couleurs trop vives du style vallésien, qui révèle un goût prudent et somme toute assez conformiste, sûrement étranger à la personnalité de l'Appendicista¹⁵. En fait, cette profonde manipulation du texte de Vallès, qui en sort appauvri et parfois même défiguré, était due, très probablement, à un travail d'équipe assez vite expédié dans les bureaux de rédaction de "La Plebe". Cet empressement un peu sommaire et brouillon, dicté par l'urgence de faire connaître un texte capital aux lecteurs progressistes du journal, n'était toutefois que le résultat le plus voyant et, peut-être, le moins intéressant de l'influence exercé par le climat politique et social de l'époque sur les premiers admirateurs italiens des *Réfractaires*. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire la dédicace de Vallès, imprimée sur plusieurs lignes en lettres capitales de corps différents, que Cameroni voulut apposer en tête de l'édition Croci et dont la traduction française gâche un peu le rythme en en estompant la gravité émouvante :

« A Jules Vallès, qui défendit vaillamment la cause de l'athéisme et du socialisme dans le roman et dans les journaux, comme délégué de la misère et à la Commune de Paris, *La Plebe*, athée et socialiste elle aussi, dédie la première traduction italienne des *Réfractaires*, en confiant la biographie de l'auteur ainsi que la critique de son chef-d'œuvre à un "perdu", enthousiasmé par la Scapigliatura sociale, de Moreau à Murger, des chemises rouges aux Réfractaires de l'Hôtel de Ville. »¹⁶

En réalité, cette épigraphe peut être en quelque sorte considérée l'aboutissement, chez Cameroni, d'un travail de réflexion pluriannuel, dont j'ai déjà indiqué l'orientation générale et qui trouve en Vallès son point brûlant de fusion.

Dans *Les Réfractaires*, Cameroni avait en effet perçu en premier lieu un texte d'une efficacité explosive, dont chaque page « suait la religion de la révolte », et qui constituait, par sa force prophétique « le dernier avertissement donné par la bohème aux classes privilégiées avant de prendre les armes ». Mais ce livre unique n'était, d'autre part, qu'une étape fondamentale dans un parcours humainement exemplaire ; le déclassé du Quartier Latin qui refuse l'optimisme de la bohème murgerienne, qui se bat pour le réalisme et qui peint d'après nature le malaise social de toute une génération d'intellectuels ne fait que préparer, selon Cameroni, le communard qui tombera les armes aux poings dans la Semaine sanglante¹⁷. Cette image flamboyante du héros socialiste – ce n'est qu'en mars 1874 que la mort de Vallès fut sérieusement démentie par une lettre de Victor Cyrille à *La Plebe*¹⁸ – se superposant à celle du bohème révolté, contribua d'une façon décisive à l'identification, de la part de Cameroni, du nouveau modèle d'intellectuel dont il rêvait avec la personnalité complexe de Vallès. En fait, c'est grâce à Vallès qu'il réalisa, à partir des batailles du *Gazzettino Rosa*, une double opération de transfiguration mythique, où l'histoire de la révolte dans la culture française récente se transformait en la récréation visionnaire d'une progressive soudure de la "pensée" à l'"action", de la bohème littéraire à la bohème révolutionnaire, tandis que le bohème français et l'italien scapigliato, bien qu'issus de réalités socio-culturelles fort différentes, en venaient à coïncider définitivement dans le Réfractaire, nouveau symbole de libération politique, économique et existentielle¹⁹. C'est pourquoi, même dans ses multiples esquisses de biographie vallésienne, qui mériteraient d'ailleurs une note à part pour quelques détails curieux qu'on y trouve²⁰ – par exemple, des traces de source orale, peut-être le fameux "Garibaldien français", pas mieux identifié, y côtoient de nombreuses inexactitudes (Vallès, entre autres, est considéré comme un militant de l'Internationale²¹) – Cameroni nous livre un Vallès d'une farouche grandeur qui, avec sa capacité de transformer un livre en une arme de lutte révolutionnaire, dépasse tous ceux qui, comme Balzac, Murger, Victor Hugo, se sont arrêtés à mi-chemin, sans savoir tirer toutes les conclusions morales et politiques de leurs vues pénétrantes de l'injustice sociale²². C'est l'auteur des *Réfractaires* qui réalise, à ses yeux, le type même de l'écrivain nouveau, celui qui « atteint le vrai par la simplicité », qui, « caustique comme Heine, imaginaire comme Musset, scapi-

gliato comme Murger, vrai comme Balzac, intéressant comme Champfleury et Maillard», «réunit deux qualités qu'on trouve très rarement ensemble : l'inspiration du poète, la réflexion du philosophe»²³. Ces rapprochements peuvent à eux seuls, du moins je l'espère, rendre compte de l'importance de l'opération de Cameroni au point de vue de l'établissement d'un projet culturel ainsi que de ses limites évidentes par rapport à des considérations d'ordre purement littéraire. Que le mythe du Réfractaire ait porté, on en a d'ailleurs la preuve, entre autres, dans un assez long poème intitulé "Un grido" et paru dans *La Plebe* du 4 juillet 1878, où Vallès, au-delà de tout ébat idéologiquement différencié, paraît être devenu désormais l'un des dieux du nouveau Panthéon socialiste, près de Fourier et de Saint-Simon, de Proudhon et de Marx, de Lassalle et des nihilistes, tous agissant au même titre dans l'histoire de la libération des peuples ; cependant son auteur, Giovanni Saragat, prête à Vallès le décor tout spécialement suggestif et romantiquement terrible de la Commune : « Ma il dì che il grido antico la plebe ripeté / sulle macerie delle Tuilleri / belle fra i bohémiens sorse Vallè ! » (« Mais le jour où la plèbe répéta le cri ancien / sur les ruines des Tuileries / surgit Vallès, beau parmi les bohémiens ! »)²⁴. De même, c'est toujours au nom d'un Vallès violent et paradoxal, ironique et incendiaire, qui renie, encore une fois, une bohème artistique misérable incapable de voir les drames réels de la Société contemporaine, et qui prône, contre un art faux, fût-il classique ou romantique, un nouvel art réaliste, que *La Plebe* célèbre avec solennité le dixième anniversaire de la Semaine sanglante²⁵. Toutefois, dans la seconde moitié des années Soixante-Dix et au début des années Quatre-Vingt, la situation politique a profondément changé : l'avènement, en 1876, de la Gauche au gouvernement du pays, l'organisation du parti radical, les nouvelles stratégies socialistes transforment le climat du débat culturel italien ; la Commune, comme le souligne en 1882 un collaborateur de *La Plebe*, devient de plus en plus l'objet d'études sérieuses même de la part d'historiens bourgeois, sensibles aux modifications intervenues dans l'opinion face à des événements qui, ayant perdu toute connotation d'actualité brûlante, peuvent désormais être jugés d'une façon plus détachée et plus sereine²⁶. Dans *La Plebe*, devenue mensuelle, Vallès réapparaît en octobre 1881 comme préfacier du livre de Malon, *Le Nouveau Parti*, et c'est apparemment la première fois que les progressistes milanais peuvent le voir confronté avec une position politique précise à l'intérieur du camp socialiste, sans le halo farouche et grandiose du Réfractaire, même si le texte, loin d'être anodin, est comme on sait, caractérisé par une agressivité ironique, une volonté révolutionnaire et un antiparlementarisme rigoureux qui lui donnent un pouvoir de suggestion tout à fait particulier²⁷. Ainsi, peu à peu, presque insensiblement, la dimension mythique s'estompe ; Cameroni lui-même, qui a été probablement déçu par le silence prolongé de Vallès, le délaisse pour quelque temps, fasciné d'ailleurs qu'il était par la régularité et la force de la production zolienne, dont il fut le premier à s'apercevoir en Italie²⁸. En 1879 et en 1881, la parution de *L'Enfant* et du *Bachelier*

lui inspire, il est vrai, des comptes rendus enthousiastes, ainsi que des défenses passionnées face à des critiques trop sévères – tel, par exemple, Giovanni Verga³⁰. Mais le ton n'est plus le même : le Réfractaire qui tombe sur les barricades de mai 1871, symbole rayonnant de la bohème révolutionnaire, n'est plus qu'un grand écrivain démocratique et réaliste, dont on discute les ouvrages sous un jour plus strictement littéraire. En 1884, la traduction des *Réfractaires* réapparaît chez un autre éditeur, sans la dédicace brûlante qui l'avait présentée, dix années auparavant, aux lecteurs italiens ; car, désormais, ce n'est plus d'une arme de lutte politique qu'il s'agit, mais d'un classique de la littérature socialiste, destiné à devenir, tout simplement, un classique de la littérature française.

Maria Luisa PREMUDA PEROSA
Université de Pérouse (Italie)

1. Cf. l'*Introduction* au choix de textes in M. G. Meriggi, *La Comune di Parigi e il movimento rivoluzionario e socialista in Italia (1871-1885)*, Milano, La Pietra, 1980.

2. Sur ces journaux d'avant-garde, on peut voir : V. Castronovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, Bari, Laterza, 1979, pp. 46-56 ; I. Periodici di Milano - *Bibliografia e storia*, t. I (1860-1904), Milano, Feltrinelli, 1956 ; C. Giovannini, *La cultura della "Plebe"*, Milano, Franco Angeli, 1984. Pour l'histoire de la gauche italienne dans les années 1870-1885, il faut au moins signaler : S. Merli, *La democrazia "radicale" in Italia (1866-1898)*, in "Movimento operaio", n.s., VII, 1, gennaio-febbraio 1955, pp. 31-64 ; A. Romano, *Storia del movimento socialista in Italia*, Bari, Laterza, 1966-1967 ; *L'Italia radicale - Carteggi di Felice Cavallotti : 1867-1898*, a cura di L. Dalle Nogare e S. Merli, Milano, Feltrinelli, 1959 ; *La corrispondenza di Marx e Engels con italiani : 1848-1895*, a cura di G. Del Bo, Milano, Feltrinelli, 1964 ; F. Cavallotti, *Lettere 1860-1898*, a cura di C. Vernizzi, pref. di A. Galante Garrone, Milano, Feltrinelli, 1979. Pour un tableau d'ensemble de la culture italienne de cette époque, on peut se reporter au vol. IV, t. 2, de la *Storia d'Italia*, éd. Einaudi : A. Asor Rosa, *La cultura*, Torino, Einaudi, 1975 (tout spécialement aux pp. 979-999), où cependant les allusions à Vallès se révèlent assez décevantes.

Quant à la situation littéraire et aux rapports entre roman et idéologie, il est indispensable de consulter au moins ces ouvrages de base : G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967 ; R. Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, II éd., 1978 ; C.A. Madri-gnani, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, Roma, La Nuova Sinistra, 1974 ; R. Fedi, *Cultura italiana e società civile nell'Italia unita*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984.

3. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'il existe depuis quelques années, une réimpression anastatique de *La Plebe* qui n'est toutefois pas citée dans le livre récent de Claudio Giovannini : *La Plebe - Periodico democratico* (Milano), Feltrinelli reprint, 1974, 8 volumes.

4. Pour plus de précisions sur ces personnages importants de la vie politique et culturelle italienne après l'Unité, on peut consulter, outre les ouvrages cités dans la note 2, le *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana (*Achille Bizzoni* in vol. X, 1968, pp. 744-747 ; *Felice Cavallotti* in vol. XXII, 1979, pp. 794-803 ; *Enrico Bignami* in vol. X, 1968, pp. 430-434) et *Il Movimento Operaio Italiano - Dizionario biografico, 1853-1943*, a cura di F. Andreucci e T. Detti, Roma, Editori Riuniti (*Vincenzo Pezza*, in vol. IV, 1978, pp. 108-110 ; *Ovaldo Gnocchi-Viani*, in vol. II, 1976, pp. 507-512). Quant à Cameroni, cf., ci-dessous la note 5.

5. On trouve plusieurs allusions à la vie et à l'œuvre de Cameroni dans les ouvrages cités dans la note 2, mais il faut aussi consulter : l'article *Felice Cameroni* par A. Briganti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. XVII, 1974, pp. 191-193 ; deux recueils d'écrits de Cameroni, présentés par G. Viazzi : F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, Napoli, Guida, 1974 et F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, Napoli, Guida, 1975, qui donnent une idée, toutefois encore très partielle, de son activité critique ; les essais de O. Ragusa, *F. Cameroni fra Italia e Francia*, in *Studi Francesi*, a. VII, n° 19, gennaio-aprile 1963, pp. 96-101 et de R. Ternois, *Zola et ses amis italiens*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, *passim* ; des bibliographies concernant la fortune de quelques auteurs et ouvrages français en Italie, telles par exemple : M. Spaziani, *Bibliographie de Maupassant en Italie*, Florence, Institut Français, 1957 ; G.C. Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Florence, Institut Français, 1960 ; P. Falciola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1977 ; mon article sur la traduction italienne des *Réfractaires* : M. L. Perosa Premuda, *Réfractaires e Refrattari : note su una traduzione*, in *Lingua, Letteratura, Civiltà*, 2, « Annali della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Perugia », 16, 1979-1980, pp. 129-168. Il n'en reste pas moins qu'il manque encore de nos jours une étude sérieuse et exhaustive entièrement consacrée à ce personnage assez exceptionnel.

6. C'est ainsi qu'ils se définissaient eux-mêmes ; cf. p. ex. *Gazzettino Rosa*, a.IV, n° 11, 11 gennaio 1870.

7. Pour avoir une idée générale de l'influence de la littérature française sur la culture italienne de cette époque, on peut lire, outre les ouvrages fondamentaux de G. Mariani et de R. Bigazzi cités dans la note 2, la mise au point de G. Vignini, *La letteratura francese del secondo Ottocento nella cultura italiana (1870-1914)*, I. *Il romanzo* ; II. *La poesia*, in *Otto-Novecento*, a.II, 2, marzo-aprile 1978, pp. 55-72 et a.II, 6, novembre-décembre 1978, pp. 107-124. Sur Murger et sa présence en Italie à cette époque, cf. M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 138 n° 38 et p. 142 ; P. Falciola, *op. cit.*, pp. 64-65, 95-96, 105-106 et *passim* ; F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, cit., pp. 17-29. Pia Falciola évoque en particulier l'étonnement que l'on ressent devant le nombre des pages consacrées par les périodiques italiens de ce temps à Murger, et en propose une explication convaincante, en soulignant que la Bohème fut surtout, pour les critiques "scapigliati" et véristes « un symbole de rébellion contre l'hypocrisie bourgeoise » (p. 64). Cameroni lui-même fait souvent des rapprochements entre la destinée de Murger et celle d'écrivains italiens importants tels que Rovani e Praga (cf. F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., p. 56, 66-73).

8. Pour le texte italien de cette lettre, cf. Giulio Vallès, *I Refrattari*, Milano, Emilio Croci editore, 1874, p. V-VI ; on peut le lire aussi dans mon article cité, p. 139.

9. Cf. M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 133-136 et n° 16-32.

10. Le 21 décembre 1871.

11. Cf. *Gazzettino Rosa*, 22, 23, 25-26, 27 décembre 1871, 1 janvier 1872 ; mais une partie du texte vallésien doit être imprimé dans deux numéros qui n'existent pas à la Biblioteca Braidense de Milan ; v. M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 133, n° 19.

12. Cf. le numéro du 24 novembre 1873.

13. Cf. la note 8.

14. Cf. M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 140-144.

15. *Ibidem*, p. 144-151.

16. Cf. le texte italien in J. Vallès, *I Refrattari*, cit., p. VI. On peut le voir aussi in M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 156.

17. Cf. J. Vallès, *I Refrattari*, cit., p. 7, 25 et *passim*.

18. Cette lettre parue dans "La Plebe", 26 marzo 1874, est reproduite in M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 165, n° 132.

19. Cf. p. ex. *La Bohème - Paradossi del Pessimista*, in E. Murger, *La Bohème - Scene della Scapigliatura paraigina*, Milano, Sonzogno, 1872, p. 9 ; "Gazzettino Rosa", 8 gennaio 1872 ; cf. aussi M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 156-164.

20. Cf. les notes bibliographiques données in M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 133-136.

21. Cf. J. Vallès, *I Refrattari*, cit., p. 12-14 et 11.

22. Pour Balzac et Murger, parmi les nombreux exemples possibles, on peut voir J. Vallès, *I Refrattari*, cit., p. 6 ; quant à Victor Hugo, tout en appréciant la valeur des *Misérables*, qu'il considère une véritable arme contre l'injustice sociale (*ibidem*, p. 24-25), Camerini lui reproche de n'avoir pas su passer de "la pensée" à "l'action" ; cf. par exemple son compte rendu de *L'Année terrible* in *Gazzettino Rosa*, 30 giugno 1872 et 1 luglio 1872, et son "paradoxe" in *Almanacco repubblicano per l'anno 1874*, Lodi, Società Cooperativa Tipografica, 1873, p. 52, où il affirme : « V. Hugo, Louis Blanc, Ledru-Rollin préparèrent la Commune dans leurs écrits, mais ils n'osèrent la défendre dans les faits. L'action manqua à la pensée ».

23. Cf. J. Vallès, *I Refrattari*, cit., p. 25.

24. Ce poème a été reproduit dans l'anthologie de P.C. Masini, *Poeti della rivolta*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 219-222, où l'on trouve aussi, à la p. 219, une brève notice sur son auteur.

25. Cf. *La settimana di sangue*, in *La Plebe*, 24 maggio 1881, suivi de : J. Vallès, *L'Arte, i Musei e la Rivoluzione*.

26. Cf. R. Candellari, *L'insurrezione comunarda del 1871*, in *La Plebe*, 15 aprile 1882.

27. Cf. in *La Plebe*, 1 ottobre 1881, p. 10-14, A. Pistolesi, *Malon, Vallès e il "Partito operaio"*. Après une présentation rapide des deux personnalités socialistes, Pistolesi cite presque intégralement en traduction italienne la préface de Vallès et conclut en se proposant d'analyser lui-même l'ouvrage de Malon dans un autre article.

28. Cf. F. Camerini, *Interventi critici sulla letteratura francese*, cit., p. 35-85 et *passim* ; G.C. Menichelli, *op. cit.* ; R. Ternois, *op. cit.*

29. Cf. F. Camerini, *Interventi critici sulla letteratura francese*, cit., p. 151-153 ; P. Falciola, *op. cit.*, p. 119, 120, 129, 131.

30. Cf. *Lettere inedite di Giovanni Verga*, in *Occidente*, a.IV, n° 10, 11-12 maggio 1935, p. 12-13 et 14 ; M.L. Perosa Premuda, *op. cit.*, p. 167 et n° 144.

31. Cf. J. Vallès, *I Refrattari*, Milano, Sonzogno, 1884. On omit aussi la lettre à Bignami, mais l'introduction biographique et critique ainsi que le texte italien des *Refrattari* ne subirent pas de modifications.

Hugo lu par Vallès

Victor Hugo ne meurt, le 22 mai 1885, qu'après avoir formulé ainsi ses dernières volontés : « Je donne 50 000 F aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l'oraison de toutes les Eglises, je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu. » C'est donc dans le corbillard des pauvres que sa dépouille est transférée de l'Arc de Triomphe - transformé en chapelle ardente - au Panthéon. Or, selon une tradition difficile à vérifier, ce même corbillard avait servi, quelques jours auparavant à l'enterrement de Jules Vallès. En tous cas un fait est certain, les deux hommes ont formulé une dernière volonté identique : être assimilé physiquement et symboliquement aux pauvres. Cette fin commune a été pour nous le catalyseur de cette recherche qui vise à cerner deux moments privilégiés par Vallès lecteur de Hugo : le premier se concrétise par un véritable "écreintage" de Hugo poète et dramaturge ; Vallès s'en prend alors au mythe que se forge - directement ou indirectement - l'homme de lettres.

Mais, par ailleurs, on découvre un second lecteur : celui de Hugo romancier ; Vallès adhère totalement à ses idées, à sa philosophie. Le paradoxe s'éclaire si l'on constate qu'entre ces deux temps forts, Vallès et Hugo ont vécu, chacun à leur manière, la Commune de Paris.

La longue et foisonnante carrière de Victor Hugo a fait de lui, plus que de nul autre de ses contemporains, le "Phare du XIX^e siècle". En 1864, Vallès n'est qu'un simple journaliste, cependant, il s'octroie la liberté de tout critiquer, voire même - et de préférence - les célébrités. Toutes y passent : « les poètes et les penseurs, ceux qui dominent de toute la hauteur de leur réputation ou de leur gloire leur époque hésitante et triste, Hugo, Michelet, Jules Simon... »¹

Choisir Hugo comme cible d'un article ne relève donc, aux yeux de Vallès, ni d'une simple manie littéraire, ni d'une affaire personnelle.

Le chroniqueur mêle à sa critique la volonté de démythifier les grands, au nom d'une éthique morale : « Nous avons payé notre dette, prouvé suffisamment à M. Victor Hugo que nous n'étions point ingrats, et, désormais, ce serait faire injure à son génie et manquer à notre devoir que de rester béatement en extase devant ses œuvres, avec la résolution d'être

toujours ses admirateurs et jamais plus ses juges.»² D'emblée, Vallès adopte une terminologie nouvelle afin d'accomplir au mieux cette tâche de dénonciation de la fonction ambiguë de ces génies : « M. Victor Hugo n'est qu'un superbe monstre. Il est venu au monde, la tête et la poitrine vides, sans cerveau ni cœur. »³ Le journaliste entrevoit une solution pour en venir à bout : la destruction : « Il faut demander aux boulets de décapiter le génie ! »⁴ Dans son effort de désacraliser Victor Hugo, Vallès le combat sur deux fronts : littéraire et politique.

L'hostilité de Vallès à l'égard de Hugo est très ancienne ; elle vise d'abord le poète épique car : « l'épique est la forme principale de la sacralisation littéraire : toute idéalisation est épique ; toute grandeur, religieusement fabriquée et exprimée. »⁵ De plus, l'épique est forcément grandiloquent, et du même coup, creux : « On n'agrandit pas les idées parce qu'on allonge les mots. »⁶ Vallès reproche à Hugo, notamment celui des *Châtiments*, d'avoir déformé, sous prétexte de grandeur, le monde qui nous entoure. Au nom de la sordide réalité quotidienne, il écrit :

« Notre littérature sent toujours l'héroïsme⁷ par quelque coin. Nous avons peine à nous guérir de cette maladie orgueilleuse qui nous pousse à peindre les choses et les hommes plus grands que sont les choses, et plus grands que sont les hommes. »⁸

Le premier Hugo que Vallès tente de désacraliser est donc le poète épopiste qu'il appelle aussi « bibliste ».

Le poète lyrique n'est pas davantage épargné. Les *Chansons des Rues et des Bois*⁹ sont l'objet d'un éreintage de la part du journaliste, un mois même après leur parution¹⁰. Dès la première ligne, Vallès porte un jugement sans équivoque : « *Les Chansons des Rues et des Bois*, sont un détestable livre. Si un débutant apportait chez un éditeur une œuvre pareille, on la lui rendrait en poussant un éclat de rire, sinon un sourire de pitié. »¹¹ La verve du critique cède bientôt la place au poète qui sommeille en Vallès, il évoque alors librement toute l'attente vainement suscitée en lui, dès la lecture du titre :

« Quel titre, et comme j'avais tout de suite rêvé de paysages mélancoliques et de musiques joyeuses ! Je m'attendais à retrouver notés par la main du poète, les cris étranges de la rue, les sourds murmures des forêts, j'entendais sortir du pavé les mille bruits qui sont la voix du grand Paris, la complainte du mendiant plaintif, l'appel du savoyard transi, un air populaire. »¹²

Et Vallès de donner libre cours à sa vision du mot rue auquel il voue une passion quasi obsessionnelle. Il communique alors ses rêves de lecteur passionné de « réalité quotidienne ». A tout cela, il oppose le contenu de l'œuvre de Hugo :

« C'est, au lieu d'un grand spectacle, une piteuse comédie, où s'épousent, se mêlent des grisettes, les nymphes, les étudiants, les femmes, l'ambrosie et le vin bleu, l'hydromel et le poiré, les moutons et Dieu. »¹³

L'énumération de ces différents éléments apparemment hétéroclites constitue une manière très vallésienne de réduire le contenu de l'œuvre critiquée à un simple collage, un galimatias mystique. Il la compare à d'autres œuvres :

« Si tout cela était aimable et gai, si c'était la *Belle Hélène*¹⁴, *Orphée aux Enfers*¹⁵, la gaieté gauloise, l'ivresse rose ! Mais ce n'est qu'un tapage d'école, un amas de puérilité, et comme ils pourraient dire une macédoine d'anti-thèses – dans une casserole de Béotie ! – »¹⁶

Passant au crible le contenu de l'œuvre, Vallès n'épargne guère son auteur et l'accuse même de plagiat. Il va jusqu'à le ridiculiser, l'assimile à un autre grand écrivain et les démystifie tous deux, d'un seul coup :

« Dans les *Chansons*, Hugo parle beaucoup d'amour, mais d'un amour qu'il a vu, on le croirait, à travers des fentes de cloison et par des trous de muraille. C'est du Michelet – après l'histoire : la même grimace, le même sourire, la gaieté jaune de la fatigue, et l'effort fanfaron de l'impuissance. Seulement, M. Michelet est grave, M. Victor Hugo fait rire. »¹⁷

Vallès s'en prend également à la rhétorique des *Chansons*, dans le but de matérialiser et de fonder sa critique : « Sa gaieté est fausse, sa caresse est triste, et ce sont des plaisanteries qui sentent plutôt l'ambre gris que la violette (...) Il fait risette aux dames, risette aux arbres ! »¹⁸ La technique du versificateur est également mise à nu :

« Je sais ce que valent ces airs échevelés et fous. Ces vers qui jouent l'égarément n'ont pas été sculptés par le ciseau brûlant du sculpteur, mais par le ciseau à froid du menuisier. C'est une besogne de rimeur et non un élan de poète ; vos substantifs énormes ne me touchent pas. Je ne prends pas le vide pour la profondeur et le creux pour l'abîme. »¹⁹

Parfois, l'hostilité de Vallès à l'égard de Hugo poète s'élève jusqu'à la férocité. Il feint de regretter le poète épique mais stigmatise en fait le poète "grandiose" : « Longtemps, je pensais en regardant M. Hugo vaincu, blessé, à ce beau vers de Brizeux²⁰ au poète mourant : "Bouche d'or, te voilà pleine de sang !" Mais ce n'est plus, à partir des *Contemplations*, bouche d'or, c'est bouche d'ombre²¹ et dès lors l'on peut prévoir la décadence. »²²

La pièce de Hugo, *Hernani* avait été interdite dans un premier temps par le Second Empire. Autorisée enfin, puis jouée en 1867, elle n'obtient guère la sympathie de Vallès. Il lui consacre un article, en première page, dans sa revue *La Rue*²³. Le chroniqueur promet à ses lecteurs un jugement impartial : « Jugeons donc froidement les choses, et voyons d'un coup d'œil ce que vaut *Hernani*. »²⁴ Mais il ajoute aussitôt : « Il y a de grands vers sans doute, mais pas une situation juste et puissante, et surtout rien, rien qui ressemble de près ou de loin à une œuvre de liberté et de combat. »²⁵

Il est d'ailleurs étonnant de constater, après R. Bellet²⁶, combien Vallès est tiraillé entre sa foi républicaine et son animosité à l'égard de Hugo : « Pendant quatre heures les bravos ont éclaté retentissants et frénétiques, et tous, nous avons crevé nos gants pour applaudir, chaque fois que passait un vers qui semblait être un écho de nos douleurs ou de nos espérances ! – le bruit a été grand, le succès a paru immense. »²⁷ Comment définir l'exagération, la partialité qui permettent à Vallès d'accuser Hugo d'avoir négocié son succès alors qu'il y a participé lui-même ? Le journaliste met en place la même mécanique destructrice que celle déjà

utilisée contre les *Les Chansons*. A nouveau, il accuse Hugo de plagiat : « Parce qu'au lieu de singer Eschyle, M. Victor Hugo imita Lope de Vega ou Shakespeare. »²⁸ C'est la même démystification de la technique hugolienne, la même mise à nu de son écriture :

« Parce qu'il rompit avec les trois unités, cette vieillerie classique qui allait, comme feuille pourrie, se mêler au fumier des règles mortes ? Parce qu'au lieu de faire marcher le vers comme marche un soldat, l'œil à quinze pas, et le petit doigt sur la couture du pantalon, il cassa l'os à la césure et inventa l'enjambement. »²⁸

L'idéologie de Hugo est enfin montrée du doigt, dénoncée. Vallès lui reproche de se tourner vers le passé, ce passé qui est l'objet de la révolte vallésienne : « Comment ! on se fait depuis 20 ans ruiner, emprisonner, tuer par haine du passé, et ce passé, vous nous le ramenez insolent et bavard par la main ! »²⁸ En effet, pour Vallès, dès que Hugo prétend traiter de la Révolution, il ne parvient en fait qu'à la souiller. Le journaliste ne peut alors réprimer cet élan lyrique, cet hymne à la Révolution :

« O misère ! profaner ce grand mot ! quand sous cette enseigne déchirée par les balles, nos pères, nos amis et nos frères ont versé leur sang qui a coulé comme l'eau des fontaines inondant de son flot tiède nos fronts, nos mains, quand la terre humide encore, vous venez nous jeter à la face votre poison en fiole, votre rouge en pot, vos poignards en zinc, vos couronnes en carton, vos tiaras en papier, et nous dire : il y a là une révolution ! »²⁸

Le jugement de Vallès tombe alors sur Hugo comme l'arrêt d'une sentence : « Non et ne nous y trompons pas, ne confondons pas faiseur d'antithèses et meneur de peuple, peintre et tribun. »²⁸

Cependant, Vallès tient à situer sa critique de Hugo poète ou dramaturge hors du cadre étroit de l'animosité ou de la polémique, pour lui attribuer une valeur fondamentalement littéraire et sociale :

« Je n'aime point à voir, dans notre camp, ceux qui se prétendent des esprits libres prendre des allures de visionnaires ou d'astrologues. Si la liberté les suivait, elle irait avec eux trébucher dans le baquet ou dans le puits. »²⁸

Toujours animé de cette idéologie libertaire, le journaliste ne craint pas de déclarer la mort aux monstres sacrés comme à toute mythologie :

« Il faut que nous combations de toutes nos forces cette tendance au mysticisme qui n'est qu'un manteau de l'impuissance ou le masque d'une tyrannie, *Dieu, le gouffre, chaos, mystère*²⁹. Laissons les croyants parler ainsi. Leur religion veut qu'ils croient en aveugles. »³⁰

Ainsi, la critique, aux yeux de ce journaliste, a une véritable mission sociale dont le peuple est la finalité suprême ; c'est en son nom, et pour lui que Vallès se mue en pamphlétaire : « Il y a au-dessus de l'intérêt d'un seul, l'avenir de tous ! On ne doit pas sacrifier à la renommée d'un homme l'éducation d'un peuple ! »³¹.

Vallès accuse donc Hugo de berner le peuple : « Je voudrais que, pour un motif ou un autre, on n'habitât pas le *peuple*²⁹ à ces complaisances lâches, grâce auxquelles il n'aura jamais des opinions justes et des mœurs libres. »³²

Cette critique si sévère des *Chansons des Rues et des Bois* et d'*Hernani* n'est donc qu'un prétexte, un tremplin pour une critique très ample touchant l'attitude sociale et politique du Poète. Vallès reproche d'abord, à l'homme célèbre, son passé royaliste : « M. Hugo a fait des cantates pour les Bourbons. »³² Il ne peut lui pardonner son opportunisme : « Il a non seulement exalté, comme poète, la gloire du premier Empire mais il a été aussi le journaliste du second, et son enthousiasme du 10 décembre 48 valait sa colère après décembre 51. »³² Certes, il y a de la part de Vallès, une grande injustice à l'égard de Victor Hugo puisqu'il exagère la responsabilité du poète dans l'édification de la gloire littéraire de Napoléon I^{er}, dont a pu bénéficier par la suite, Napoléon III. Mais combien est vive la dérision de Vallès qui écrit : « M. Hugo chantant un jour la Monarchie, un autre jour l'Empire et se jetant enfin dans les bras de la République, M. Hugo pourrait compromettre la raison d'un peuple, égarer sa marche, préparer des malheurs, des crimes. »³³ C'est encore et toujours au nom de ce peuple que Vallès refuse de voir, peut-être, dans l'itinéraire de Hugo, le symbole de toute une génération passée avant 1830, d'un libéralisme sentimental à la monarchie constitutionnelle, et plus tard, à la République.

C'est seulement après la Commune que Vallès comprendra l'évolution de Victor Hugo. N'est-elle pas finalement, le mouvement du XIX^e siècle, dans ce qu'il a de généreux et d'humaniste ? Le message politique suprême du poète ne sera "lu" qu'après l'avènement de la Commune. Vallès dénonce dans l'œuvre de Hugo les trop nombreuses attitudes, sentiments, façons de voir le monde et l'histoire. Vallès, nous l'avons vu, déteste plus que tout, chez le poète, cette emphase, les gestes ostentatoires qu'il critique d'ailleurs violemment :

« Hugo est trop au-dessus des foules pour pouvoir parler à tous les coins de leur cœur. Il faut la voix d'un frère de travail et de souffrance. »³⁴

Vallès défend ainsi une littérature ouvertement sociale et politique enfin révolutionnaire : « M. Victor Hugo est une statue et une puissance épique : à secouer donc... »³⁵ Le journaliste a ainsi bousculé les idées reçues ou admises en touchant de sa plume, comme d'une épée, les divinités littéraires. Il résume ainsi sa conception, sans craindre de heurter ses lecteurs :

« Vous croyez donc que Musset, Hugo et Lamartine sont des poètes de liberté ? N'allez pas compromettre par une sottise pareille, leur gloire légitime ! J'admire autant que vous souvent Victor Hugo, mais cet épopiste, ce bibliste chez qui il n'est question que d'Empereur, de papes, de soldats, de Moïse, de Charles X, de Jehovah et de Napoléon, je sais qu'il n'est devenu que par hasard un homme de liberté. Ne confondons pas, s'il vous plaît, l'exilé et le poète, la gloire et le malheur, et n'excusons pas tout à cause de Jersey ou de Sainte-Hélène. »³⁶

L'article "Waterloo", destiné au *Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse - et qui n'y paraîtra d'ailleurs jamais³⁷ - offre encore une fois à Vallès, l'occasion de dénoncer le langage mystificateur de Hugo dans *Les Misérables* :

« Hugo a fait une peinture saisissante d'Hougoumont mais tout le monde ne saura pas voir ce qu'il y a vu. Il y a aperçu des arbres à sensations où il y a des pommiers à pommes, et s'est figuré qu'il pouvait tenir trois cents morts dans un puits que combleraient quinze cadavres. »³⁸

Vallès se permet alors d'offrir une leçon de critique à l'illustre homme de lettres, leçon dont la clé de voûte est l'observation minutieuse de la réalité :

« On ne calque pas une bataille, on n'emprisonne pas dans un réseau ses odeurs, ses bruits ; il faut écouter le murmure et le frisson, tous les frissons, tous les murmures. »³⁹

C'est à nouveau au nom de la réalité objective et observée que Vallès dénonce l'écriture et la technique hugoliennes : « Plutôt que de tripoter ces bibelots, las de cette exhibition de choses mortes, avide de fraîcheur et de vie, j'ouvre la fenêtre et regarde une vachère qui a la quenouille sous l'aisselle et le doigt sur le fuseau. »⁴⁰ Toute sa carrière durant, Vallès demeurera fidèle à cette passion de la chose vue-décrite. Ce "retour" sur le champ de bataille annonce un autre retour, un autre champ de bataille : celle de la vie puisqu'il l'a longuement attendue, pleinement vécue : la Commune. Il y a continuité entre cet article "Waterloo" écrit en 1869 et cet autre article du *Cri du Peuple* le 18 août 1884, un an avant la mort de Vallès. Une même volonté de ne pas céder à la "sentimentalité" du souvenir à la nostalgie du temps qui passe. Il y a, cependant, une différence remarquable dans le ton des deux articles cités : la blague qui caractérisait le premier, cède le pas, dans le second, au pathétique, à la douleur sourde, voire à la révolte :

« Et faux impie, religiosâtre rouge, je montrais le poing à ce grand ciel bleu, contre lequel rien ne criait, dans cet espace bête, sur cette terre ingrate, en l'honneur de nos morts ! »⁴¹

La leçon donnée à Hugo permet donc à Vallès de présenter sa propre conception de la critique littéraire, du reportage et de dévoiler également son idéologie :

« Je hais la guerre ! Tant pis - pour ceux qui furent les complices des capitaines. On veut encore que j'aie planté les lauriers sur leur tombe. Non. Je ne salue pas les héros morts, mais les travailleurs vivants. En quittant Mont-Saint-Jean, j'ai ôté mon chapeau devant une bande de moissonneurs debout au milieu d'un champ, appuyés sur leur faux comme des soldats sur leur fusil. »⁴²

Pourquoi Vallès déploie-t-il tant d'animosité à l'encontre de Hugo ? Pourquoi cette fièvre - injustement - destructrice du grand poète d'avant la Commune ? La réponse se trouve, peut-être, au fil de différents textes, feuilletons et articles vallésiens. Force est d'y constater de nombreuses rencontres avec ce "père" farouchement honni, vainement détruit. Même lorsque le journaliste croit ériger une mythologie proprement vallésienne avec ses saltimbanques, ses monstres et ses marginaux. La vision qui s'en dégage est celle d'un misérabilisme fortement teinté de Hugo. Tous les valeurs qu'il a tenté de détruire se retrouvent dans ses propres œuvres ; avec, de surcroît, un outillage éminemment hugolien faisant appel au même usage de métaphores et d'antithèses.

L'amour que voue Vallès au Peuple est peut-être lui aussi influencé par Hugo. La sacralisation épique elle-même que le chroniqueur avait si violemment secouée revient inéluctablement sous la plume de Vallès. Que dire enfin de la vision vallésienne de la Révolution sinon qu'elle demeure profondément ancrée, fidèle à la vision hugolienne ?

On comprend que Vallès, victime de Hugo, tente de détruire Hugo, pour détruire du même coup cet asservissement qu'il abhorre ! Livrer un combat à Hugo, c'est donc pour Vallès, livrer un combat à soi-même, pour se libérer de toute tutelle, de toute paternité. Cette prise de conscience est nécessaire au révolutionnaire mais non pas suffisante. Il faut attendre la Commune de Paris et toutes ses répercussions. La participation de Jules Vallès à " cette minute joyeuse et décisive ", l'exil ainsi que l'élaboration de son chef-d'œuvre lui permettent d'accéder à une plénitude jamais atteinte auparavant. En effet, l'expérience de la Commune et surtout les neuf années d'exil lui permettent de prendre le recul nécessaire pour juger les hommes et les événements. Il semble réviser, grâce à ce " bilan de fécondité " ses rapports avec Hugo, et regretter quelque peu sa partialité. Il l'avoue à son ami Malot dans une lettre datée du 11 août 1876 :

« Mon cher ami, j'ai blagué Hugo pour ses plaintes d'exil, j'en fais mon Mea Culpa. J'ai été bête, j'ai dû paraître méchant. Quiconque a connu la vie de proscrit en gardera une marque ineffaçable. »⁴³

De nouvelles données viennent s'ajouter à la maturité de Vallès et transforment les rapports entre les deux hommes. Hugo, devenu sénateur, plaide la cause des communards, des condamnés et des proscrits de la Commune. Il réclame leur amnistie totale. Vallès ne peut demeurer insensible à ce geste par lequel Hugo parvient d'un coup à " racheter " son passé. La parution de son roman *Quatre Vingt Treize* offre l'occasion au journaliste de réparer sa partialité, par un article apologétique qu'il publie sous un pseudonyme. Et Vallès de basculer d'un extrême à l'autre. Même le passé du poète, objet de tant de controverses naguère, est aujourd'hui presque célébré : « Que va dire aujourd'hui Victor Hugo, qui a vu flotter les drapeaux de la rébellion sociale sur les barricades de juin 48 et de mai 1871 qui, pendant vingt-deux ans d'ailleurs, avait arboré contre l'Empire le drapeau noir, devant sa maison de Jersey ? »⁴⁴

Il est intéressant de noter que Vallès emploie, à son compte, des formules toutes hugoliennes pour présenter Hugo : « Il a sauté en plein incendie, pris par les cornes le taureau en fureur, choisi l'année sombre. »⁴⁵ Vallès renoue avec sa carrière de chroniqueur littéraire d'antan pour donner une présentation des plus honorables du roman. C'est que Hugo a abandonné ses personnages de rois, de papes ridicules et s'est rapproché de la réalité populaire, pour chanter le " nouveau chœur antique " si cher aux deux hommes : le Peuple :

« Victor Hugo ne nous fait pas voir ceux qui crient, pas plus que l'histoire ne nous avait fait voir ceux qui souffraient, travaillaient, mouraient par les rois qu'à présent l'on vise et l'on tire. On les entend seulement. C'est un murmure, un avènement, le grondement d'un monde. Idée simple mais forte.

Je me suis senti ému et grand de toute ma généalogie de fils de paysans et de plébéiens en entendant ce cri sortir des poitrines inconnues, au-dessus des vagues, sous le ciel qui va voir le combat. »⁴⁵

La lecture de Hugo permet alors à Vallès de se recueillir, de réfléchir et de prendre position, encore une fois, contre la religiosité :

« Les sociétés nouvelles comme les peuples enfants, trahissent toutes un fond de mysticisme et de religiosité, et souvent ce sont des prêtres qui prêchent le pacte des rebellions nouvelles. Il en fut ainsi en 1793, et plus d'un parmi les avocats de la guillotine avait été un catholique terrible. »⁴⁵

Vallès adhère à une vision plus juste de la Révolution française grâce et par l'intermédiaire de l'image léguée, encore une fois, par Hugo, et complétée par l'expérience de la Commune et de l'exil. Cependant, le chroniqueur ne peut étouffer son agacement devant certaines "faiblesses" de Hugo :

« On peut reprocher encore à Hugo un biblisme de phrases qui noie l'idée dans l'ombre ou la mouille dans le brouillard. Une manière solennelle et vague, mal appropriée à la précision terrible du drame qui se joue. Il y a des longueurs aussi qui traînent à travers l'action, comme des guenilles d'uniformes ou des lambeaux de fumée sur les coins du champ de bataille abandonné. En avant donc, grand poète, en avant ! Ne t'oublie pas sur le chemin : en avant, et ne parle pas aux nuages. »⁴⁵

Ainsi, après avoir rabaisé les grands, Vallès en arrive maintenant à les exalter. La réconciliation avec Hugo précède celle avec Michelet :

« A peine un de ses (la Révolution) défenseurs disparaît, pris par la tombe, qu'une nouvelle voix s'élève. Michelet tombe ; sa plume est brisée par la mort, Victor Hugo, à deux pas du cimetière prend la parole et publie *Quatre Vingt Treize*. »⁴⁵

La réconciliation de Vallès avec Hugo, avec Michelet, avec l'humanisme romantique est donc le fruit de son adhésion à leurs idées, à leur vision de la Révolution :

« Ce livre de 93 est bâti sur une pensée qui domine (...) L'humanité s'épargnerait des remords et des crimes si elle écoutait cette parole qui protège tous les calomniés dans l'histoire, les prisonniers sur les pontons et les morts dans les tombes ! »⁴⁵

Cette réconciliation avec Hugo, avec les grands qu'il a tenté de détruire, est donc l'aboutissement de l'itinéraire littéraire et politique de Jules Vallès qui parvient enfin à se réconcilier avec lui-même. On le sait : le noyau central autour duquel gravite la pensée politique, sociale et littéraire de Jules Vallès reste et demeure le Peuple. Il est normal que le choix d'une lecture se fasse, pour lui, en fonction des écrivains qui accordent au Peuple la place qu'il mérite, ainsi parmi les contemporains, Michelet et Hugo. Lire Hugo, pour lui, c'est accéder à une prise de conscience nécessaire à la critique mais aussi à l'autocritique. Critiquer Hugo, pour Vallès, c'est tenter de se débarrasser du conformisme littéraire, c'est entamer le processus d'une révolution littéraire.

Hedia BALAFREJ
Université de Tunis

1. Jules Vallès, *Le Progrès de Lyon*, 28 décembre 1864.
2. Ibid.
3. Jules Vallès, *La Rue*, 7 juin 1867.
4. Ibid, 26 octobre 1867.
5. Jules Vallès, *Le Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865.
6. Vallès, *Figaro*, 2 novembre 1865.
7. Souligné par Vallès.
8. Jules Vallès *Le Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865.
9. Ibid, le 25 octobre 1865.
10. Jules Vallès, *Figaro*, 2 novembre 1865.
11. Ibid.
- 12 et 13. Ibid.
14. *La Belle Hélène* : opéra-bouffe de Meilhac et Halevy, musique d'Offenbach, postérieur à Orphée.
15. *Orphée aux Enfers* : opéra-bouffe d'Offenbach.
16. Jules Vallès, *Figaro*, 2 novembre 1865.
- 17 et 18. Jules Vallès, *Figaro*, 2 novembre 1865.
19. Jules Vallès, *Figaro*, 2 novembre 1865.
20. Brizeux : poète épique et rustique de la Bretagne.
21. Sans doute une référence à «Ce que dit la bouche d'ombre».
22. Jules Vallès, *Figaro*, 2 novembre 1865.
23. Jules Vallès, *La Rue*, 29 juin 1867.
- 24, 25 et 26. Jules Vallès, *Littérature et Revolution*, EFR, note 1, Roger Bellet, p. 298.
27. Jules Vallès, *La Rue*, 29 juin 1867.
28. Ibid.
29. Soulignés dans l'article par Vallès.
- 30-31 et 36. Jules Vallès, *La Rue*, novembre 1867.
32. Jules Vallès, *Figaro*, novembre 1865.
33. Ibid.
34. Jules Vallès, *La Poésie populaire*, novembre 1883.
35. Jules Vallès, *Figaro*, 23 novembre 1865.
36. Jules Vallès, 7 juin 1868.
37. Il sera publié posthume dans la *Revue Universelle*, le 22 juin 1901, et bien sûr, plus tard, dans *Jules Vallès Œuvres*, éd. Pléiade, t. I.
- 38-39. Jules Vallès, *Œuvres*, éd. Pléiade, p. 1083.
40. Jules Vallès, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, p. 1083.
41. Jules Vallès, *Le Cri du Peuple*, 18 août 1884.
42. Jules Vallès, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, p. 1083.
43. Lettre de Vallès à Malot, 11 août 1876.
44. Jules Vallès signe Louis Colomb, *Revue anglo-française*, Brighton, avril 1874.
45. Ibid.

北京晚报

Pékin-Soir

BEIJING WANBAO

1985年1月17日 星期四
(甲子年十一月廿七) 第4646号

天气 今天夜间 多云
预报 风向 偏北
风力 一二级
最低气温 零下11℃

明天白天 多云转阴
风向 北转南
风力 二三级
最高气温 零下1℃

本报讯
首都文化
艺术界
余人昨天在

首都文艺界昨日集会

纪念法国作家瓦莱斯逝世一百周年

外语学院隆重集会，纪念法国著名作家茹安·瓦莱斯逝世一百周年。中国作协理事北京外语学院顾问王佐良教授致开幕词后，中国作协副主席艾青致词，法国瓦莱斯文学会名誉会长、北京外语学院教师沈大力，法国瓦莱斯文学会代表苏珊娜、贝尔纳等先后在会上讲话。最后，由中国青年艺术剧院

演出瓦莱斯剧作《樱桃时节》的片段。

瓦莱斯小说三部曲《雅克·万特拉》在创作手法上突破了十九世纪文坛的巴尔扎克模式。他的七幕大型历史剧《巴黎公社》（汉译《樱桃时节》）更是工农大众的悲壮史诗。他明确提出了“人民诗歌”和“人民戏剧”的概念，并且最早介

绍了无产阶级新诗歌的代表歌仁·鲍狄埃。这次纪念活动是由中国作协、北京外语学院、《外国文学》编辑部等单位联合主办的。（官 宣）

人民日报

Le Quotidien du Peuple

RENMIN RIBAO

1985年1月

17

星期四

甲子年十一月廿七

北京地区天气预报

白天 晴间多云

风向 偏东转偏南

风力 二、三级

夜间 晴间多云

风向 南转北

风力 一、二级

温度 最高 1℃

最低 零下11℃

茹尔·瓦莱斯逝世一百周年纪念会在京举行
本报讯 法国巴黎公社时期的著名作家茹尔·瓦莱斯逝世一百周年纪念会一月十六日在北京外国语学院举行。纪念会由中国作家协会、北京外国语学院等联合举办。
(晓江)

Appendice

Les manifestations du Centenaire de la mort de Vallès (janvier-juin 1985)

I - Pékin, 16 janvier 1985

Commençons par la plus grandiose, celle de Pékin (le Centenaire de Vallès y dépasse largement le Centenaire Hugo).

Le 16 janvier 1985, *meeting* (une salle de 1.000 personnes, pleine) du Centenaire de Jules Vallès à Pékin (cf. les fac similés ci-joints du *Quotidien du Peuple* et de *Pékin-Soir*), meeting organisé par notre ami Shen Dali, membre et Président d'Honneur de l'Association, en présence du Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Pékin. Allocution de Ai Qing, poète chinois et vice-président de l'Association des Ecrivains chinois : « Vallès est un écrivain du peuple. Il s'opposait à l'art pour l'art et refusait d'écrire pour écrire. Il désirait se faire, je cite, " le poète des blessures, des déceptions, des espoirs et des révoltes du peuple " (...) Vallès préconisait la liberté de la création littéraire. Apôtre de la créativité, il s'opposait à tout dogmatisme. Ce qui l'a conduit à une écriture d'une grande originalité et d'un éclat étonnant (...). Les plus représentatives des œuvres de Vallès sont *L'Enfant*, *Le Bachelier* et *L'Insurgé*. Le dernier tome de cette Trilogie raconte l'expérience que l'auteur lui-même a vécue en participant au mouvement de la Commune de Paris. C'est un joyau littéraire de cette épopée qu'est le mouvement du 18 mars 1871. L'ensemble de cette Trilogie a été traduit en chinois et a conquis énormément de lecteurs. (...) Maintenant que « l'Association des Amis de Jules Vallès » s'est fondée en France, elle sert de lien de rencontre aux spécialistes de cet écrivain en différents pays du monde (...). Je voudrais exprimer le profond respect que vouent les écrivains chinois à Jules Vallès. » Ensuite, Suzanne Bernard, enseignante à l'Université de Pékin, déclare, au nom de notre Association (qu'elle salua de Pékin) : « Vallès : un nom lié, non seulement à ce moment précis de l'Histoire (la Commune de Paris), mais à tous les moments passés, présents et à venir, où des hommes en révolte se dressent pour dénoncer l'oppression, l'injustice, la tyrannie. Vallès est présent

chaque fois que s'impose la nécessité de changer la société, de changer la vie. Il n'a pas la place qu'il mérite dans la littérature française, mais il existe au premier rang dans la mémoire et le cœur de nombreux peuples du monde. A commencer dans ceux du peuple chinois. Quelle joie de pouvoir lui rendre cet hommage en Chine ! Et quelle grande signification, en Chine, revêt cet hommage ! La Chine a été le premier pays du monde à jouer la pièce de Vallès "La Commune de Paris" (...) « J'ai l'honneur d'être un vaincu, un vaincu qui ne se repent pas » déclarait Vallès en février 1879, à Londres (...) Vallès l'irréductible, Vallès le passionné, Vallès le fidèle, celui qui tient bon jusqu'au bout. Dirai-je que pour moi, c'est cette image de Vallès qui m'émeut le plus : sa fidélité, sa fidélité à une grande cause, même quand elle est perdue. Une fidélité au meilleur de soi (...). Introduire l'originalité dans l'écriture, c'est sa manière à lui, Vallès, dans la littérature, de faire la révolution. Et c'est à cause de cette voix qui perce le papier pour atteindre le cœur, à cause de cette voix qui dialogue avec le lecteur, que Vallès est déjà un écrivain de notre siècle, un écrivain moderne. » Suzanne Bernard nomme ensuite les organisations chinoises qui ont soutenu cette journée du 16 janvier : l'Association des Ecrivains en Chine, l'Institut de recherche sur la littérature étrangère de l'Institut des langues étrangères de Pékin, et le Comité de rédaction de la revue *Littérature étrangère*.

Shen Dali, après avoir cité un poème de Vallès, *L'Ange de l'Orgueil* (1854), montre qu'il y a en Vallès une "révolte de l'Ange" (l'ange étant, au sens d'Anatole France, l'intellectuel) ; il retrace la vie de Vallès ; puis il résume les traits de l'écrivain : romancier de l'instantané, narrateur identifié au héros et installé dans le présent. La Trilogie reste « un livre étrange dans le forum littéraire du monde » ; un livre "poétique", une "symphonie de la révolte". Il fait place au journaliste (du *Cri du Peuple* notamment), à l'homme de théâtre, d'un "théâtre populaire". Aujourd'hui, *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé* sont traduits en chinois ; *L'Insurgé* est sur la liste des livres proposés aux jeunes par la Ligue de la Jeunesse Communiste de Chine (1983) : seul roman français qui y figure. Vallès reste un « révolutionnaire radical qui préconisait une liberté sans bornes ».

II - En France et en Italie (1^{er} semestre 1985)

- L'Exposition Vallès, élaborée par Germaine Frigot, a séjourné une quinzaine de jours chaque fois, à Saint-Etienne (avril), à Nemours (mai), en Avignon (mai) ; elle doit venir, d'ici la fin de 1985, à Nantes, Clermont, Bondy, Lyon, Saint-Chamond, Rive-de-Gier, Orléans, Villejuif, Amsterdam, Vitry.

En janvier-février-mars 1986 à La Garde, Aix-en-Provence...

- Un colloque « Révolte et révolution dans les mythes de la littérature française au XIX^e siècle » s'est tenu à Gênes et Santa Margherita les 23, 24, 25 mai ; une demi-journée complète a été consacrée à Jules Vallès, à *L'Insurgé* : participation de membres français et italiens de l'Association.

- Un colloque "Jules Vallès journaliste" se tiendra les 23 et 24 octobre 1985 à Pérouse : participation de plusieurs membres français et italiens de l'Association.

- 16 juin 1985 : la commune de Saint-André-de-Cubzac (Gironde) inaugure une rue nouvelle et la baptise du nom de Jules Vallès.

- Juin 1985 : le journal *La Quinzaine Littéraire*, grâce à Maurice Nadeau, consacre plusieurs pages illustrées à un "Dossier Vallès". On peut rappeler ici (après le rappel fait au Puy, en fin de colloque), la phrase de Maurice Nadeau, fidèle défenseur de Vallès à travers le temps :

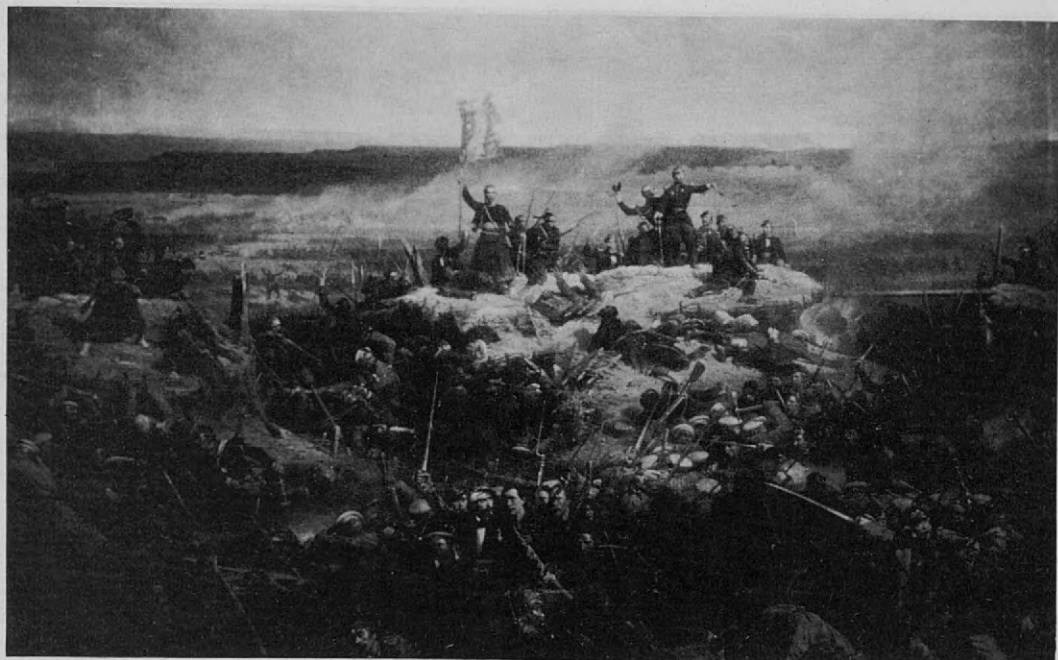
« L'artiste plus grand que son œuvre, l'homme plus grand que l'artiste, et tous trois, faces complémentaires d'une conscience unique qui crée son monde, ne serait-ce pas là une définition acceptable de l'art moderne ? Il serait temps de s'apercevoir que Jules Vallès illustre celui-ci à un degré éminent. » (*Littérature présente*, Corrèa, 1952).

- L'Association espère qu'avec l'appui du ministre de la Culture, pourra être apposée, à l'automne, au 77, boulevard Saint-Michel, maison où est mort Vallès, le 14 février 1885, chez Séverine, une simple plaque commémorative.

A suivre

L. Ad. Yvon (1817-1893) *Séjour de 1857 - Versailles -
Folie de la Tour de Malakoff - 9 septembre 1858*

A. Daudin (1817-1878) *Château de Neuville, 1855
Paris, Librairie de la rue de la Harpe, 16/45 cm.*



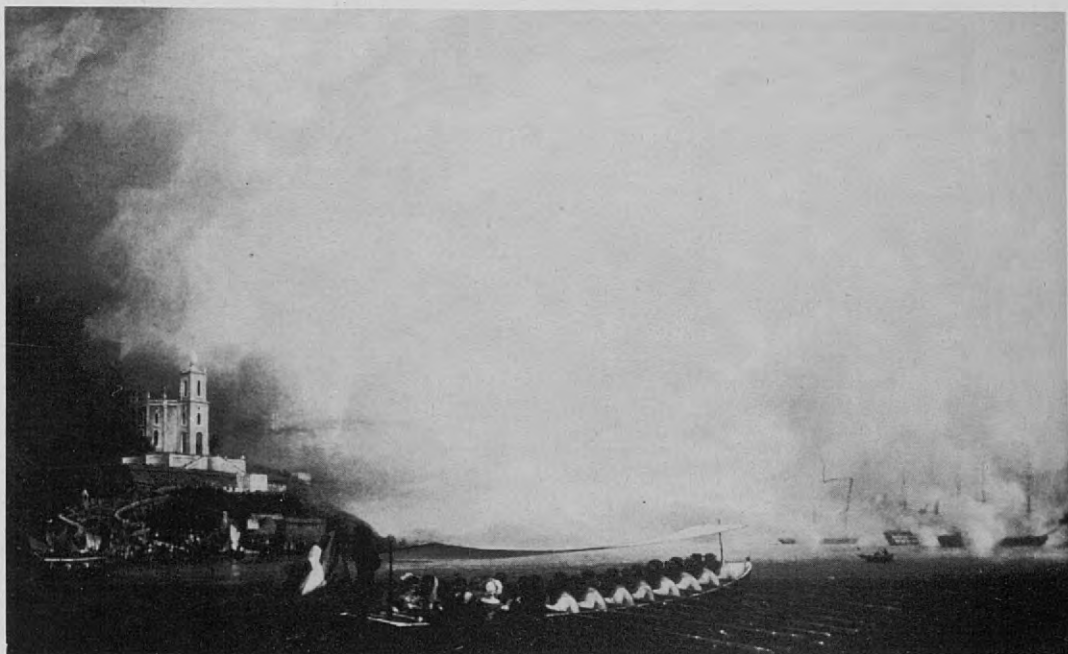
1. Ad. Yvon (1817-1893). Salon de 1857 – Versailles.
Prise de la Tour de Malakoff le 8 septembre 1855.



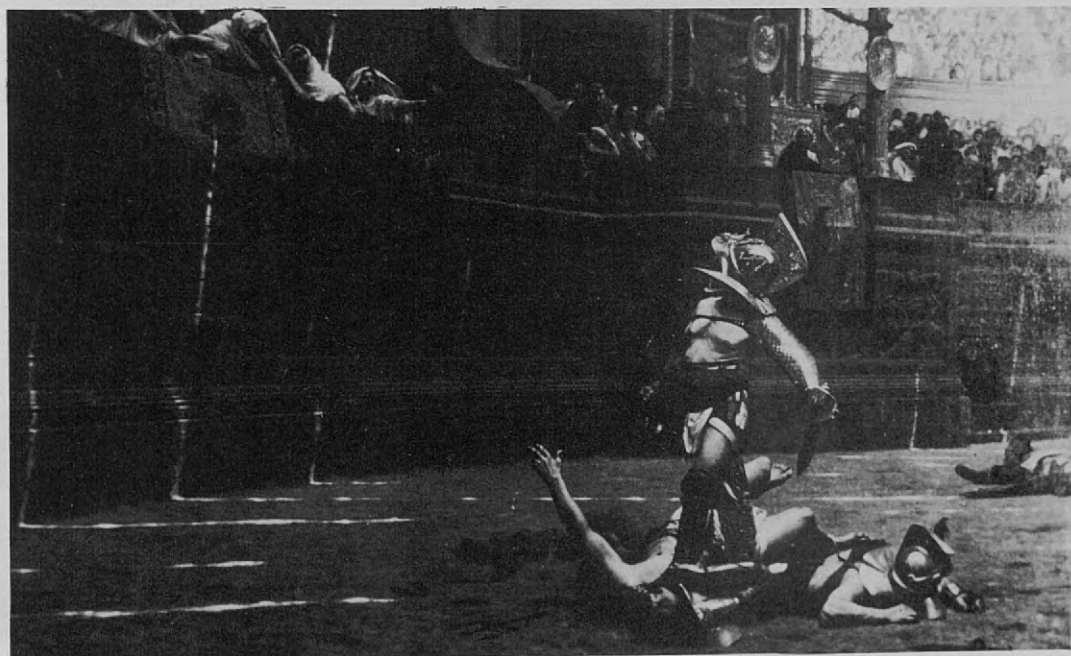
2. Daubigny (1817-1878). *Un coin de Normandie, 1865.*
Paris, Louvre huile s/panneau 26/45 cm.



3. 1805-1873 Winterhalter. L'impératrice Eugénie
Versailles, m. v. 8188.



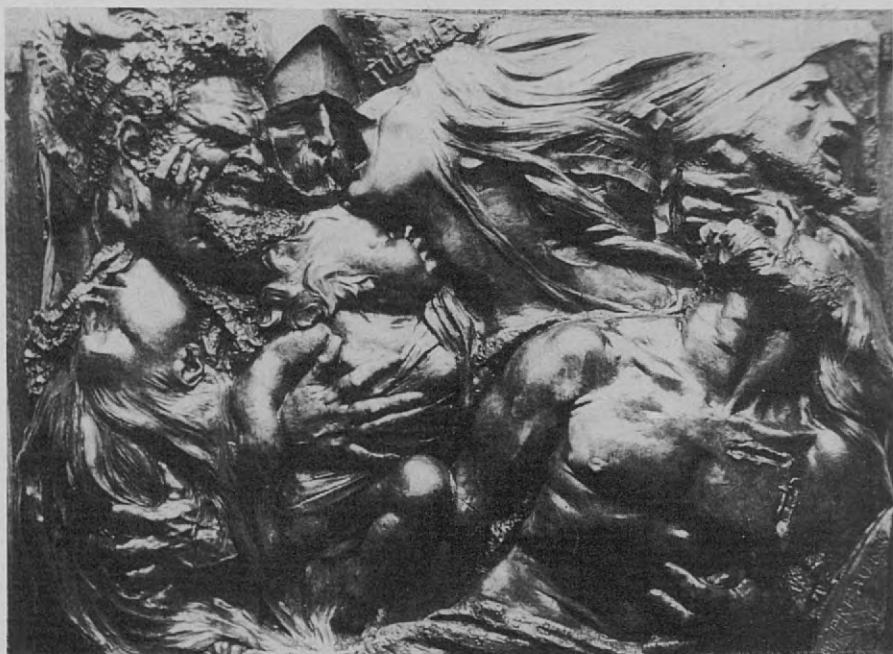
4. Ambroise Garneray 1783-1857, signé et daté 1844 Versailles
Le prince et la princesse de Joinville quittant Rio de Janeiro après leur mariage en mai 1849.



5. J.L. Gérôme 1824-1904. *L'art pompier.*



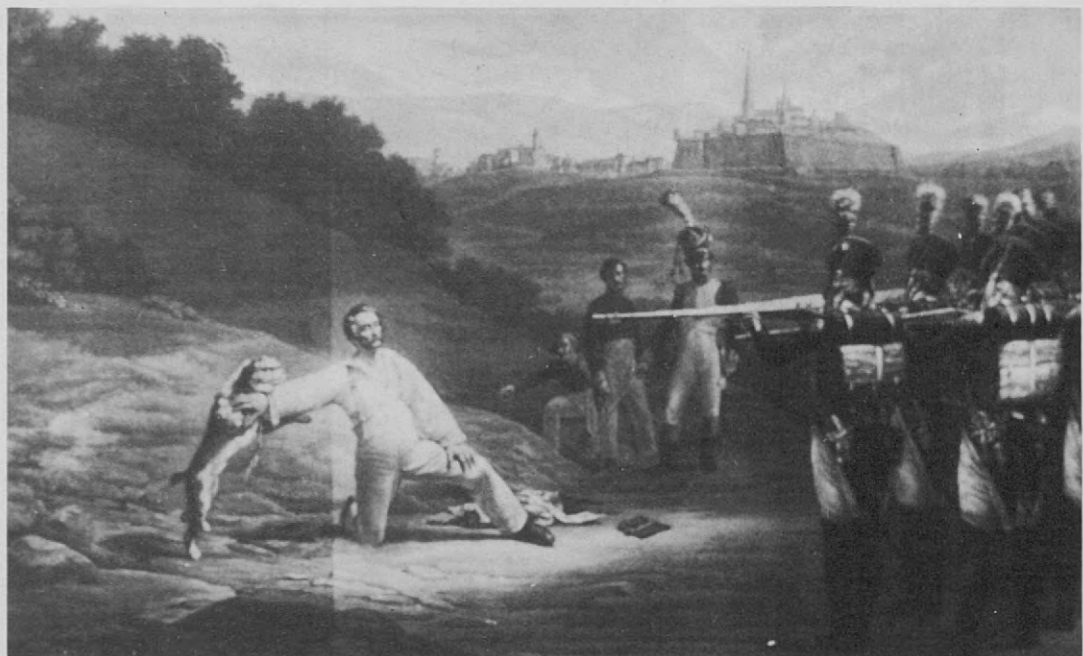
6. A. Préault. *Les parias* – groupe refusé au jury.
Gravure de Célestin Wanteuil à son ami Préault 1834.



7. Préalut. La Tuerie – 1834 – M. de Chartres.



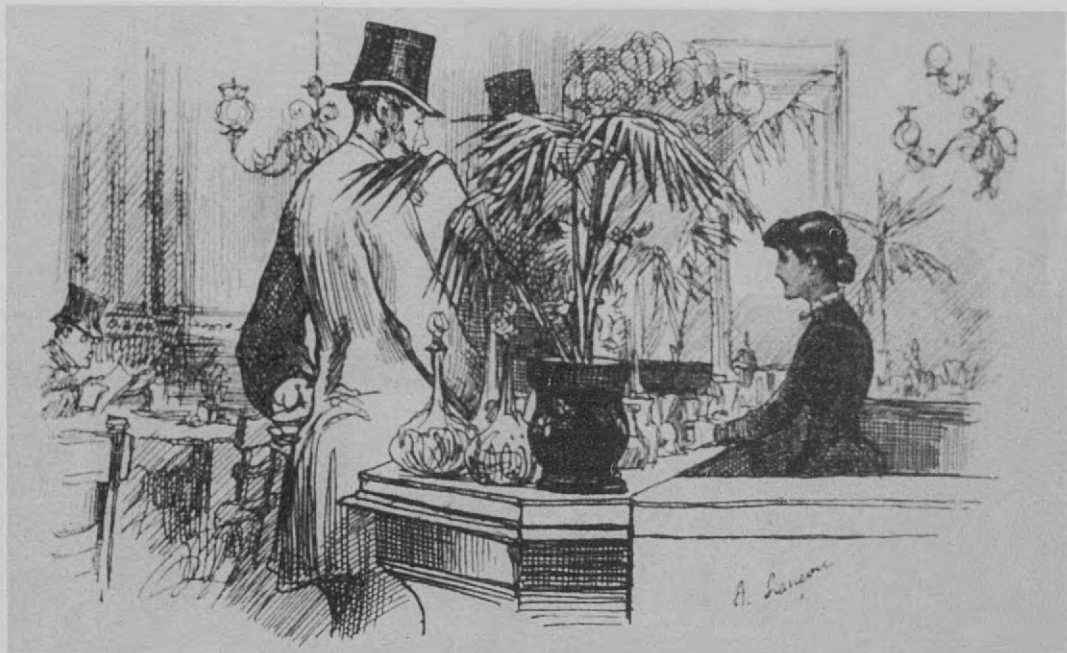
8. Vigneron (1789-1872). B.M. Est. Dc. 139 à fd.
Le Convoi du pauvre (d'après la toile).



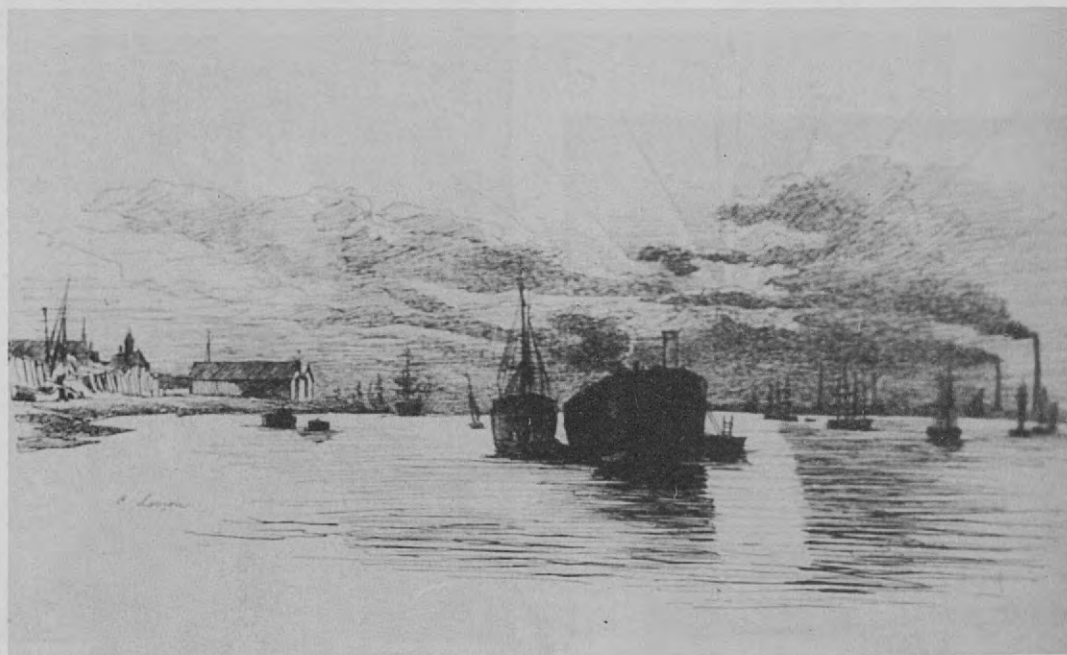
9. Vigneron 1789-1872. B.M. Est. de 134 à fd.
L'exécution militaire.



10. Vigneron 1789-1872. Litho. B.M. Est. Dc. 139 à fd.
Le Duel.



11. A.A. Lançon (1836-1885). *Le bar du Horse-Shoe.*
Illustration pour la Rue à Londres de J. Vallès (p. 53).



12. A.A. Lançon 1836-1885. *Le soir sur la Tamise.*
Illustration pour la Rue à Londres de J. Vallès (p. 22).



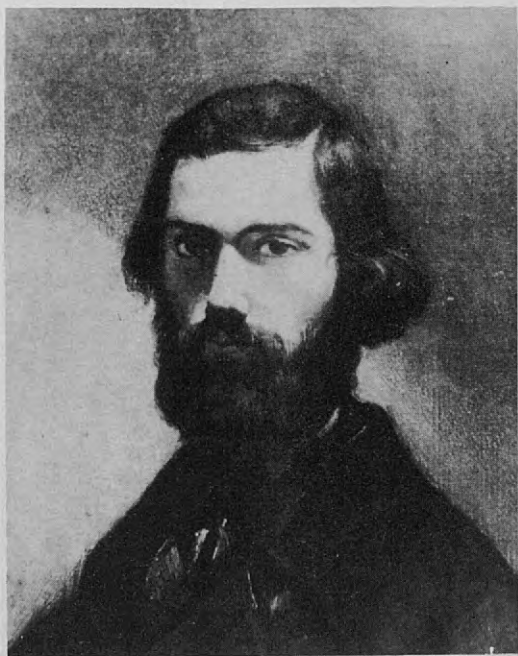
13. A.A. Lançon 1836-1885. Gullston Court, Old Castle Street p. 18.



14. Daumier. Combat de l'idéalisme et du réalisme.



15. Daumier (1808-1879). *La rue Transnonain, le 15 avril 1834*, estampe.



16. Jules Vallès vers 1860. Gustave Courbet.



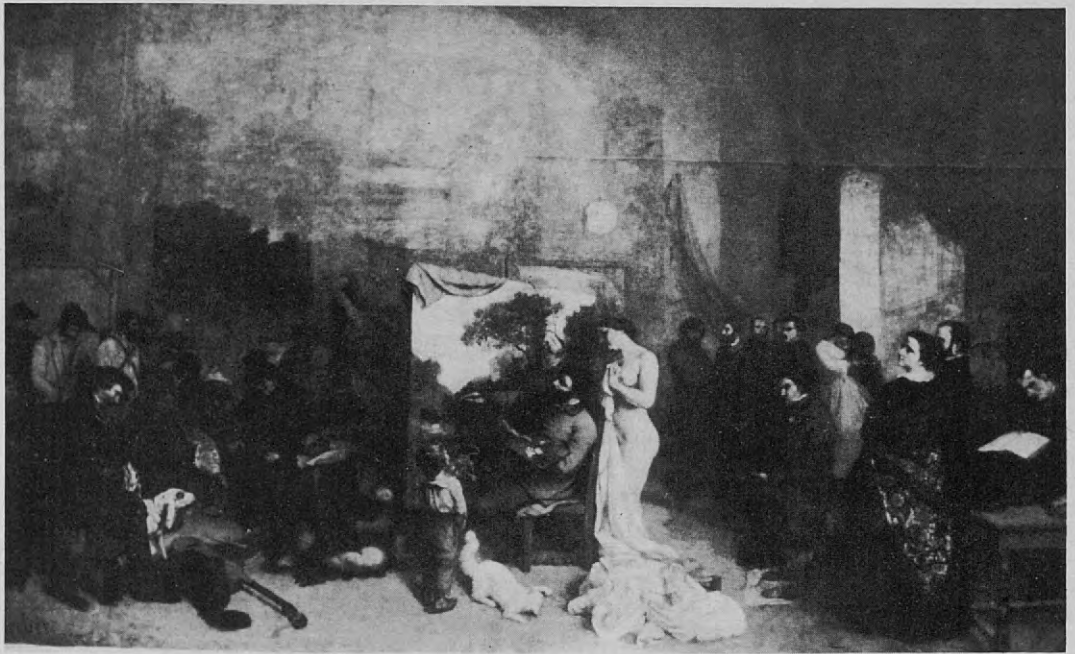
17. Courbet. Proudhon sur son lit de mort, pour la une de "La Rue" 1868, in Bull. 66 des Amis de Courbet.



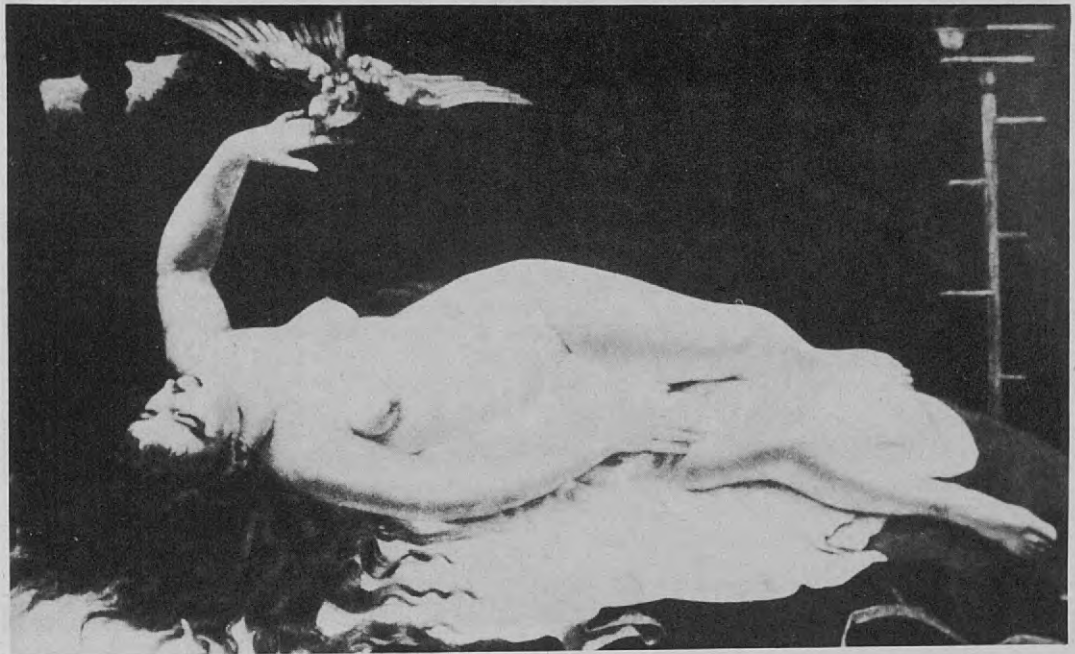
18. Courbet. *Les Casseurs de pierre.*



19. Gustave Courbet. *L'Enterrement à Ornans 1849.*



20. Courbet. *L'Atelier.*



21. Courbet (1819-1877). *Femme au perroquet* 1866.



22. Courbet. *Le sommeil – les dormeuses* 1866.



148



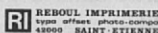
150

23. Puvis de Chavannes (1824-1898). *Ludus pro Patria*,
réplique de 1888 du tableau de 82.

Table des matières

Roger BELLET :	
Présentation	5
Paul RIVET :	
Jules Vallès et le Velay	7
Mercedes VALLEJO :	
Remarques sur les aspects mythiques de <i>L'Argent</i>	15
Emilien CARASSUS :	
Jules Vallès et les marginaux dans les <i>Réfractaires</i>	23
Wolfgang ASHOLT :	
Jacques Vingtras ou Jean Vingtrin ? Vallès et le Naturalisme	33
Annexe : "Jean Vingtrin" (P. Alexis)	49
Caryl LLOYD :	
Le privé, le public et la politique chez Jules Vallès	53
Pamela M. MOORE :	
<i>L'Enfant</i> : "une insurrection de la littérature contre la littérature"	63
Jacques MIGOZZI :	
L'écriture de l'Histoire dans <i>Le Bachelier</i>	73
Frans AMELINCKX :	
Découverte de soi et Altérité dans <i>Le Bachelier</i>	83
Pierre PILLU :	
L'autoportrait chez Vallès	91
Charles STIVALE :	
Figures, Segments et Singularité dans la Trilogie	101
Hélène JAUFRET-COLOMBANI :	
Les figures du héros dans la Trilogie	113
Giuliana GOLEJANNI :	
Le Cérémonial comme duperie et la parole quotidienne	123
Roger BELLET :	
Permanence et transformation de la métaphore religieuse chez Vallès	135
Jean-François MASSOL :	
Le Journaliste et le Ministre de l'Instruction Publique dans <i>L'Insurgé</i>	149
Silvia DISEGNI :	
Présence de l'article de journal dans <i>L'Insurgé</i>	163
Denis LABOURET :	
Rire et Révolution : l'humour dans la Trilogie	177
Lucette CZYBA :	
La mythologie vallésienne dans <i>La Rue à Londres</i>	191
Bernard GALLINA :	
Le style des <i>Blouses</i> : Réalisme et présence du narrateur	201
Henriette BESSIS :	
Jules Vallès chroniqueur d'art	211
François MAROTIN :	
Jules Vallès et Gustave Doré	223
Monique AUBERT :	
Séverine héritière de Vallès	231
Christopher LLOYD :	
Jules Vallès, Georges Darien et le Roman contestataire	239
Irina N. ARTEMIEVA :	
Jules Vallès en Russie	251
Maria-Luisa PREMUDA-PEROSA :	
Présence de Vallès dans les milieux milanais d'avant-garde après l'Unité italienne (1870-1883)	261
Hedia BALAFREJ :	
Hugo lu par Vallès	273
<i>Appendice</i> : le Centenaire de la mort de Vallès (1 ^{er} semestre 1985)	
A Pékin et en France	283
Table des matières	287

Achévé d'imprimer
en octobre 1985
sur les presses de



N° Imprimeur : 238
Dépôt légal : 4^e trimestre 1985

Rappel

Cette revue est publiée par l'Association " Les Amis de Jules Vallès ". En cette année 1985 du Centenaire de la mort de Jules Vallès, l'Association aura trois ans. Fondée en octobre 1982, elle se veut toujours une Association *littéraire*, ouverte à tous, s'attachant à faire mieux connaître l'originalité de l'écrivain Jules Vallès. Son siège social est : Université de Saint-Etienne, 2, rue Tréfilerie, 42100 Saint-Etienne.

L'Association a publié en janvier 1985, le premier numéro de sa revue (128 pages, 3 portraits de Vallès par Claude Weisbuch). Ce n° 2 présent est constitué par le colloque de mars 1985.

L'Association dispose aussi de quatre lithographies originales à tirage limité, représentant Jules Vallès, œuvre " du Centenaire " par Claude Weisbuch, réservées aux Amis de l'Association. Voir la première en p. 2.

Pour tous renseignements, adhésion et commandes (revue n° 1 et 2, lithographies), s'adresser de préférence au Secrétaire général de l'Association, Roger Bellet, 78, cours Fauriel, Saint-Etienne 42100.