

« Pièges de papier : lecture du *Bachelier* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 27, juin 1999, pp. 15-28.

Pièges de papier : lecture du *Bachelier*

« On lit son chemin au lieu de le faire. »
J. Vallès, *Les Victimes du Livre*.

CORINNE SAMINADAYAR

« L'enfant est sorti... celui dont le premier tressaillement date de l'enterrement de Murger! [...] Les bohèmes ont vu le gouffre, j'ai sauvé de la faïnéantise ou du bague un tas de garçons qui y couraient, par le sentier que Murger a bordé de lilas! / C'est toujours ça! / J'aurais pu rouler là-dedans, moi aussi! J'en ai le frisson, quand j'y pense! ¹ » Cri de triomphe, qui clame la victoire sur les mots des autres, les avortements mesquins qu'impose la misère, l'aphasie littéraire enfin : le troisième volume de la Trilogie consacre l'accession de Vingtras à l'acte d'écriture, au sens plein du terme.

Ce « livre de souffrance, de désespoir et de menace ² » semble à première vue désigner, selon la lecture autobiographique que suggère le texte, le volume *Les Réfractaires*, paru en 1865 ; le projet invoqué dans *L'Insurgé*, répondre au sentimentalisme rose de Murger, correspond bien aux déclarations du jeune Vallès :

« J'ai peint une vie de bohème difforme comme *L'Enfer* de Dante. ³ »

Il est d'ailleurs révélateur que la réception critique ait elle aussi insisté sur cet accent polémique :

« À côté des *Scènes de la vie de bohème*, comme conclusion à une telle lecture, il faut lire *Les Réfractaires*. Il n'y a plus ici la gaieté mais l'ironie ; il n'y a pas le rire des satisfaits : c'est la grimace des damnés. Les calembours de Schaunard et les chansons de Musette sonneraient faux dans cet adagio lugubre, où pleure la misère, où grince l'orgueil, où siffle le sarcasme. ⁴ »

Du point de vue référentiel, l'allusion aux *Réfractaires* est donc très claire ⁵, et se trouve corroborée par maints détails épars que donne le texte sur le Livre de Vingtras. Mais la véhémence dans la conviction, tout comme l'apostrophe indirecte aux lecteurs – ceux de l'œuvre qu'évoque la diégèse, mais aussi ceux de la

Trilogie : les « tas de garçons » sauvés du gouffre font directement écho aux jeunes gens qu'interpelle le dernier chapitre du *Bachelier* – font aussi de cette entrée en littérature une justification implicite de toute l'œuvre future. Ce qu'annonce le triomphe de Vingtras, c'est non seulement *Les Réfractaires*, mais aussi le Livre à venir, la Trilogie qui imbriquera toutes les révoltes : d'où l'implication de la première personne, qui fait du Je-héros une Victime du Livre exemplaire, et du Je-écrivain (Vingtras, et Vallès : tout le texte de *L'Insurgé* joue sur cette ambiguïté) l'origine d'une parole neuve, à la fois salvatrice et insurrectionnelle.

La Trilogie se donne ainsi à lire, sur bien des points, comme une machine de guerre anti-Murger – dont *Le Bachelier* représente, naturellement, la pièce maîtresse. Reste qu'il serait réducteur de voir dans les *Scènes de la vie de bohème* la seule cible de Vallès : si la lecture de Murger est si dangereuse, c'est qu'elle couronne toute une série de fascinations livresques qui, depuis l'enfance, font vivre leurs victimes dans un monde de mots. Au cœur de la Trilogie, *Le Bachelier* met en scène une initiation qui tient moins (on l'a vu ⁶) de l'apprentissage que de la désintoxication intellectuelle (et imaginaire) : étape nécessaire à l'immersion dans le présent, dans le « monde réel », que sanctionne avec *L'Insurgé* l'entrée dans l'Histoire.

FEUILLETAGES : LIVRES BLEUS

Victime du livre : tel apparaît Jacques Vingtras dès les premières pages du *Bachelier*, et de la manière la plus perfide. En effet, la « libération » qui lui permet d'échapper aux livres classiques, ceux du collège et du père, provoque en contrepoint l'irruption d'autres références, celle de la « contre-culture » dont *L'Enfant* rappelle la magie sur les jeunes imaginations – Robinson et Mandrin, notamment.

Robinson. « Qui de nous n'a pas été un peu victime de Robinson ? / Qui n'a pas rêvé son petit naufrage et son île déserte ? ⁷ » Paris est une jungle, la société un monde dangereux à conquérir ; tout lecteur de Balzac, et le *Bachelier* n'est pas des moindres, le sait pour l'avoir appris de Vautrin :

« Paris, voyez-vous, est comme une forêt du Nouveau-Monde, où s'agitent vingt espèces de peuplades sauvages, les Illinois, les Hurons... ⁸ »

Jacques part donc équipé pour tous les combats et tous les naufrages, armé notamment d'un gobelet de cuir « acheté au temps où [il] voulai[t] être aventurier, marin, découvreur d'îles » (p. 451). Par malheur, le jeune homme « à tournure de sauvage » découvre vite que la capitale n'a rien des rivages heureux des livres d'enfance – même si l'indifférence générale de la foule parisienne mure l'étranger dans une solitude aussi profonde que celle des îles désertes : « Je suis effrayé comme un Robinson débarqué sur un rivage abandonné, mais dans un pays sans arbres verts et sans fruits rouges » (p. 451 ; l'opposition des couleurs vives rappelle l'esthétique naïve des gravures violemment colorées qui illustrent les livres d'enfance ⁹).

Cette première désillusion, qui sanctionne l'inadéquation des intertextes autoritaires issus des lectures enfantines, n'empêche nullement leur résurgence obstinée au moindre propos ; il n'est pas jusqu'à des scènes de romans maritimes qui s'esquissent, çà et là, dans les contextes les plus inopinés. Jacques Vingtras s'est-il fait voler ses bottines ? Le voilà transformé en héros d'histoire de corsaires :

« J'ai dû attendre la nuit noire pour remonter, en chaussettes, à l'hôtel Lisbonne, j'avais l'air d'un pèlerin, – d'un jeune marin qui avait promis dans un naufrage de porter un cierge, pieds nus ou en bas de laine, à Sainte Geneviève. » (p. 476).

On notera le singulier indicatif *avait*, irrégularité grammaticale qui marque l'emprise de l'imaginaire évoqué ¹⁰ : un instant, le texte du *Bachelier* se déchire, et intègre un fragment étranger.

Alors même que le récit sanctionne l'irréductible décalage entre les aventures burlesques de Jacques et les grandes entreprises des aventuriers en papier, les rêveries littéraires, qui décidément se refusent à disparaître, se cristallisent sur d'autres supports. Dans le train qui le ramène chez ses parents, le *Bachelier* regarde son voisin comme une sorte de programme narratif vivant, dont le projet au demeurant bien prosaïque (s'embarquer à Nantes) déclenche aussitôt une série d'instantanés classiques :

« Il allait dans le pays des aventures et du soleil, où l'on se poignarde dans les tavernes, où l'on se tue à coups de pistolet dans les rues ! » (p. 535).

Comble d'ironie : alors que Jacques lui-même agonise d'ennui dans la grisaille nantaise, ses camarades greffent sur sa disparition tout un roman exotique :

« On disait que tu étais parti pour les Indes ! » (p. 554).

« Les aventures de Cartouche, ou de Mandrin, ou d'un autre, d'un capitaine de voleurs illustre, pour tout dire... ¹¹ » Pas plus qu'en Robinson (« On n'a pas, comme cela, la chance d'être jeté dans une île déserte par terre »), on ne s'attend à ce qu'un émule de Rastignac ou de Rubempré trouve à Paris l'occasion de se métamorphoser en chef des brigands. Erreur ! Jacques devient le néo-Mandrin de la pension Entêtard :

« “Vous sonnerez, puis vous sifflez trois fois !” m'a dit le concierge la veille.

J'arrive, je sonne et je siffle ! j'ai l'air d'un capitaine de voleurs. » (p. 576).

Quant aux rues de la capitale, elle sont aussi lourdes de dangers que les grands chemins qui traversent les livres bleus ¹² ; Jacques Vingtras doit défendre héroïquement la voiture d'Entêtard contre des créanciers aux méthodes plutôt directes :

« On attaque la voiture de l'Institution quelquefois.

L'autre jour, un homme s'est jeté à la tête du cheval : c'étaient les Caleçons.

Un second s'est précipité à la portière : c'étaient les Saucisses ; les Saucisses, violentes, fébriles, qui se dressaient menaçantes... » (p. 580).

D'infimes distorsions de détail (« quelquefois » ou « l'autre jour ») démentent, par leur ton anodin, le caractère dramatique de l'événement ; quant à la disposition générale du tableau, qui évoque les gravures de livres bleus, elle contraste avec le burlesque des Saucisses et des Caleçons, à la place des Mandrins attendus.

À partir de ce schéma narratif de base (l'attaque de la diligence), d'autres développements sont possibles, qui bourgeonnent et empruntent à d'autres genres littéraires que la mandrinade. Ainsi, dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, la mère du héros tresse impavide tout un enchaînement de micro-récits potentiels sur les dangers des voyages chez les jeunes gens :

« On avait peur que je fisse des orgies en route, ou que la diligence fût attaquée par des brigands, ou que je ne fusse enlevé par une hétaïre qui m'aurait dévoré mon saint frusquin en une heure. ¹³ »

Des Grioux rencontrant Manon à sa descente du coche, Lucien rencontrant Vautrin dans la diligence de Paris... la seule évocation des grands chemins éveille maints échos ¹⁴, et peut même, ultime métamorphose, servir de support à un mini-roman « judiciaire » et sanglant :

« La Compagnie n'a jamais su, je crois, qu'un de ses employés supérieurs me rendait ce service, car une fois, où l'on courait après une corbeille dans laquelle on avait ficelé un enfant coupé en morceaux, on fit la chasse à mon panier. Le conducteur détourna les soupçons, heureusement (ma mère lui donnait la pièce), le juge d'instruction s'arracha les cheveux et l'affaire fut classée. » (SEP, p. 70).

Significativement, *Le Bachelier* évite ce type de contamination, nombreuses dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre* – est-ce dans le souci de préférer la tension par l'absurde au simple effet comique, visée qui impose un patchwork de séquences stylistiquement aussi marquées et hétéroclites que possible ?

INTERTEXTES « POPULAIRES »

Quoi qu'il en soit, les intertextes des livres bleus ne peuvent s'insérer dans le récit du *Bachelier* que sur le mode épisodique et burlesque – les grilles de lecture que Vingtras tente d'appliquer au réel, par leur évidente inadéquation, gardent une tonalité ludique qui exclut toute gravité. Mais d'autres références s'insinuent en filigrane, plus dangereuses parce que moins incongrues – issues en particulier de certaine littérature populaire et « sentimentale », où, dirait Flaubert, « les pauvres, se tordant de faim dans leur galetas, pratiquent toutes les vertus » (*L'Éducation*

sentimentale, p. 378), vie d'amour et d'eau fraîche dans une chaste mansarde (bref, ce « pauvrisme » que dénonçait Vallès dès la préface de *L'Argent*). D'ailleurs, dès son arrivée dans la capitale, au seuil du roman, Jacques se voit prédire par un tireur de cartes un destin quelque peu stéréotypé, qui résume en quelques phrases une sorte de « roman d'apprentissage » à la manière feuilletonesque :

« Vous avez l'air pauvre, vous êtes mal mis, votre figure ne plaît pas à tout le monde ; une personne qui vous veut du mal se trouvera sur votre chemin, ceux qui vous voudront du bien en seront empêchés » (p. 455).

Étonnante inscription liminaire d'un programme narratif que tout le récit s'apprête à déjouer, tant au niveau de la structure que des thèmes suggérés par ce squelette de récit.

La mise à distance de ce faux réalisme en rose et bleu s'effectue à travers l'un des « doubles ¹⁵ » du héros, Legrand. La séquence, montée comme un de ces récits enchâssés chers au roman populaire ¹⁶, est annoncée à grand renfort de pathos, avec maxime édifiante et scène mélodramatique de retrouvailles – scène il est vrai inscrite en pointillés, pour des raisons « techniques » qui d'emblée soulignent un dysfonctionnement comique :

« Il faut tout pardonner à qui a souffert.

Legrand ne s'est pas jeté dans mes bras – il n'y avait pas de place, c'est trop bas. – Je ne le lui demandais point – une foule de raisons ! – Il ne s'est pas jeté dans mes bras, mais il m'a tout conté ; il m'a mis son cœur à nu !... »

En rupture avec cette introduction larmoyante, un résumé où la concision du discours narrativisé, l'accélération de la narration et l'usage des italiques tournent en dérision les grosses ficelles du roman lacrymal, cependant que le prosaïque dénouement de ces amours réfute tout sentimentalisme :

« L'histoire de Legrand est lamentable ! C'est un *béguin* qui l'a perdu.

Legrand, sans rien dire, *aimait*. Ayant reçu ces choses de chez lui, il les a apportées dans la famille de sa connaissance qui a pris son beurre, ses vêtements, son chapeau, ses chaussettes, et puis l'a flanqué dehors. » (p. 573).

Bref, on ne vit pas dans le monde des gueux joyeux de Béranger, mythologie complaisante dont *Le Bachelier* fait une critique en règle.

Encore Legrand, pour avoir cru aux douceurs du sentimentalisme populaire, n'a-t-il perdu que son beurre et ses chaussettes. Vingtras, lui, rencontre des déboires plus sérieux. D'amusantes confusions stylistiques mêlent inopinément des échos chansonniers à la rédaction de lettres de commerce :

« Veuillez faire bon accueil !

«Veuillez faire bon accueil !»

La première fois que M. Troupat a dit cela, j'ai cru qu'il se déridait et com-

mençait une romance.

«Veuillez faire bon accueil à la lettre de change!» a-t-il repris d'une voix de chantré » (p. 679¹⁷).

Il est cependant plus grave de voir l'escapade campagnarde de Vingtras, désireux de revoir la terre de son enfance, se transformer en désastre financier :

« Je rêvais de revoir mon village comme la Vieilleuse de mélodrame ou le Petit Savoyard ! Triple niais !
J'ai recouru après les leçons perdues... » (p. 668).

À travers ces micro-désastres du cœur et de la bourse, se dessine une mise en accusation de la fascination qui impose toute une épaisseur d'écrans textuels entre le personnage et le réel. Pour les victimes du Livre, la vie se dérobe en une perpétuelle théâtralisation, ce qui empêche toute prise sur le présent, et en particulier, chose grave, sur l'actualité politique. Significativement, à chacune de ses arrivées à Paris, Vingtras rencontre la « question sociale » non par un contact direct avec les « souffrants » qui trouvent pourtant une si large place dans les articles de Vallès, mais sous une forme théâtrale, et quel théâtre ! C'est d'abord *La Misère*, de F. Dugué, qui soulève l'enthousiasme de Matoussaint et de sa bande :

« Le héros (c'est l'acteur Munié) arrive avec un pistolet sur la scène.
Il hésite : «Faut-il vivre honnête ou assassiner ? Sera-ce la vie bourgeoise ou l'échafaud ? » » (p. 466).

Misère de mélodrame dont la suite du récit démentira le frénétisme flamboyant. Rien n'y fait, pourtant : de retour dans la Capitale, Vingtras passe à nouveau sa première soirée parisienne au théâtre, là encore pour y trouver une image des « souffrants » :

« On donne *Paillasse* à l'Ambigu. Va pour *Paillasse* !
Sacrebléu, c'est beau, la scène où Paillasse dit, en s'évanouissant : J'ai faim !
— C'est beau, l'acte de la maison vide, la femme partie, les enfants qu'il faut faire souper, le coup de couteau dans le cœur, le coup de couteau dans le gros pain ! » (p. 557).

Dans cette fascination, il est aisé de voir un trait d'époque – où toute gloire¹⁸, tout vaste retentissement littéraire passe par les planches ; quant aux sujets politiques et sociaux ainsi abordés, ils correspondent à un type de production très daté, dont Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, souligne le prestige dans l'opinion dès les années qui précèdent 1848 :

« Un drame, où [Delmar] avait représenté un manant qui fait la leçon à Louis XIV et prophétise 1789, l'avait mis en telle évidence, qu'on lui fabriquait sans cesse le même rôle ; et sa fonction, maintenant, consistait à

bafouer les monarques de tous les pays. Brasseur anglais, il invectivait Charles I^{er} ; étudiant de Salamanque, maudissait Philippe II ; ou, père sensible, s'indignait contre la Pompadour, c'était le plus beau ! » (p. 234).

Reste qu'il est surprenant de voir un « noyau d'avancés », comme Vingtras et ses amis, succomber à ce genre d'engouement. Lequel engouement n'est pas dépourvu de résonances comiques ; ignorant les usages du monde, mais « costumologue » averti, Vingtras interprète ainsi les propositions de son tailleur selon une grille de lecture bien peu appropriée :

« M. Caumont a déclaré qu'il me fallait un habit du matin.
J'ai toujours vu le matin représenté en jaune clair ou en bleu pâle dans les ballets et dans les pièces en vers. Vais-je être en matin de pièce de vers ou de féerie ? Aurai-je des gouttes de rosée ? M'entrouvrirai-je de quelque part au soleil levant ? » (p. 613).

Plus étrangement, arrivant sur les traces de Rubempré à l'hôtel Jean-Jacques Rousseau, notre héros abandonne un instant l'intertexte balzacien pour se projeter en plein mélodrame sanglant :

« On dirait que [la concierge] redoute de montrer sa maison aux voyageurs et qu'elle craint qu'on y découvre un mystère comme dans une pièce que Legrand m'a racontée : on versait du plomb fondu dans l'oreille des gens... » (p. 552¹⁹).

Encore n'y a-t-il rien là que d'anodin – d'ailleurs, la féerie ne prétend nullement à quelque discours social que ce soit. Il est plus préoccupant de voir Legrand, en vraie victime du Livre, traduire la répression politique qui suit le Coup d'État en gestes et en lamentations de mélodrame :

« Rôles de cape et d'épée ! fait-il avec un sourire de Tour de Nesle : cinq manants contre un gentilhomme – ce temps-là est passé – c'est maintenant dix sergents de ville contre un républicain, un officier de paix par rue, un mouchard par maison ! On voit bien que tu arrives de Nantes ! Vingtrassello [...] J'ai le costume de la pièce ! » (p. 559).

L'engagement politique emprunte sa panoplie à la Porte-Saint-Martin – rôles et costumes : « Vingtrassello » fait allusion à Massaniello, célèbre pêcheur napolitain instigateur d'une révolte populaire, et héros de nombreux romans et pièces, dont un drame de Dugué, l'auteur de *La Misère*. Le style même de Legrand se réfère à la rhétorique du drame, avec le « sourire significatif » et le groupe ternaire central, dont le rythme décroissant mimant l'étranglement progressif par l'étau du Pouvoir ; quant à l'allusion à la Tour de Nesle, elle marque par son anachronisme le décalage entre cette scénographie révolutionnaire et le présent de l'engagement vivant, tout comme le parallèle implicite entre les Républicains

d'après-1852 et les partisans de Masaniello. Cette théâtralité exacerbée semble caricaturer, dans la trame même du récit, la grandiloquence verbale et gestuelle du Comité des Jeunes, dont le Deux Décembre vient pourtant de sanctionner l'inefficacité en matière de praxis politique.

Aussi est-il hautement symbolique que le projet d'attentat contre Napoléon III, seule entreprise concrète tentée par la jeunesse républicaine, soit enfermé entre deux théâtres. Celui, d'abord, qui symbolise les fastes de la Fête Impériale : « Le coup consiste à tirer sur l'empereur qui doit aller ce soir à l'Opéra-Comique » (p. 620 ; avec insistance, le récit désigne ensuite l'opération terroriste par la périphrase « être à l'Opéra Comique » — voir les dialogues p. 622 et 623 notamment). Après le tyrannicide, les conjurés doivent se retrouver « sous l'Odéon, un des rendez-vous convenus »²⁰. Lequel Odéon sera enfin le théâtre des interminables promenades circulaires des indigents — la théâtralité se dégrade en dérisoire enfermement à l'écart du réel, et le drame se résout en négation de toute possibilité d'action.

ENTERREMENT MURGER

« Matoussaint assure que ce n'est rien.

Est-ce que Schaunard, Rodolphe, Marcel, n'en ont pas de la misère, et est-ce qu'ils ne s'amuse pas comme des fous en ayant des maîtresses, en faisant des vers, en dinant sur l'herbe, en se moquant des bourgeois ? » (p. 467).

D'emblée, le ton est donné : Vingtras et ses amis doivent découper leur vie dans les pages de la *Vie de bohème* ; dans cette nouvelle religion d'inspiration murgérienne, Matoussaint fait figure de grand-prêtre, et prêche d'exemple :

« Le vin à quat'sous, le vin à quat'sous. »

« Comme il est bon ! » disait Matoussaint en faisant claquer sa langue.

Matoussaint le trouvait peut-être mauvais, mais dans son rôle de chef de bande il faisait entrer l'insouciance du jeûne, comme des punaises, et la foi dans les liquides bon marché. » (p. 472).

Croire aux mots (les récits de Murger, les chansons de Béranger et consorts) plutôt qu'aux choses (le vin qu'on boit, le dîner qu'on ne mange pas) : tel est le programme des jeunes gens que Vingtras rejoint à Paris. D'où la référence obligée au Livre, où le nouvel arrivant se trouve un rôle :

« 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*. » (p. 476).

Le souvenir de Musette (et de Lisette chez Béranger) va jusqu'à inspirer toute une onomastique ; Matoussaint vit ainsi avec une jeune fille qu'il « a baptisée Tor-

chonette » (p. 455). Vingtras, lui, remet à sa juste place cet usage des « petits noms » ; s'il invente « Cimetièrette », envers larmoyant de la Rigolette des *Mystères de Paris*, c'est pour les besoins d'un conte sentimental et bien-pensant destiné à *Journal des demoiselles* (p. 635). Conscient des attentes du public, le journaliste commanditaire du récit « félicite [l'auteur] sur le choix du nom », mais refuse de publier la nouvelle, qui n'obéit pas à l'esthétique « réaliste » contemporaine :

« Les mères se demanderont où couche votre héroïne. Est-elle en garni où dans ses meubles ? on ne loue pas facilement, vous savez bien, aux orphelins de huit ans. Je ne vois pas comment vous pourriez traiter cette question du logement. La passeriez-vous sous silence ? Oh ! mon ami !... »

L'anecdote a valeur polémique : le monde de Murger est à mettre au rang des défroques littéraires usées²¹.

Usées, mais encore prestigieuses : au risque d'une burlesque inadéquation à l'ordre du réel, les amis de Vingtras se refusent à rompre avec l'imaginaire rose de la Bohème. Celui-ci suscite une véritable obsession scénographique, qui transforme les émotions les plus sincères en pastiches consciencieux. Tout à sa joie de retrouver son ami Jacques, Matoussaint n'en oublie pas pour autant les exigences rhétoriques qu'imposent ses lectures, et déclare à Angelina :

« Je te présente un frère — un second frère, Vingtras, dont je t'ai parlé souvent, et qui vient rompre avec nous le pain de la gaieté » (p. 462) ;

après quoi, selon une esthétique inspirée du vaudeville (ou plutôt de la comédie musicale avant l'heure), une séquence chantée ponctue ces retrouvailles de théâtre : « Aimons et chantons encore, / La jeunesse n'a qu'un temps !²² » Quant à l'interminable accolade, elle s'inspire plutôt d'une scène-type fort prisée par les illustrateurs — d'où la subite paralysie qui fige les deux amis embrassés : il s'agit de « faire gravure » ! Comme chez Murger enfin, seul le recours au Mont-de-Piété ou au marchand d'habits permet de payer le « pain de la gaieté » et les côtelettes qui l'accompagnent.

Cependant, malgré les soins de Matoussaint, le réel ne tarde pas à reprendre ses droits. Ainsi, les acteurs ne correspondent guère aux rôles dont on les affuble ; Angelina, « une grande maigre, pâle, au nez pointu », n'a rien de la grâce effrontée de Musette ou de Mimi²³. Cette béance entre le réel et le modèle livresque se trouve soulignée, dans *Le Bachelier*, par l'usage dévastateur de la syllepse. Jacques est invité à partager le « pain de la gaieté » ? En tout cas, le pain du boulanger risque de manquer pour ces agapes murgériennes ; les exigences des créanciers s'opposent aux chansons des apprentis-bohèmes : « Tu sais, dit [Angelina] après être allée au refrain, le boulanger est venu, et il a dit qu'il ne monterait plus de jocko si on ne lui payait pas la dernière note » (p. 463 ; c'est moi qui souligne²⁴). Même effet de rupture sous la plume du narrateur, qui juxtapose illusions chantantes et dure réalité : « Notre avenir doit éclore ! etc., etc. / Je ne voyais pas éclore mon avenir, et je voyais pourrir mes fleurs » (p. 475).

À en juger par cette réaction de Vingtras, on pourrait juger que le mal n'est pas sans remède, puisque la réalité s'acharne sans cesse à déchirer les écrans de papier et à réfuter les illusions livresques. Mais l'influence de Murger a pour effet pervers de contaminer ceux-là mêmes qui pourraient aider les jeunes gens à sortir de la misère où les a plongés les mythes de la Bohème. Le père Vingtras, tout rigide professeur qu'il est, croit lui aussi à Béranger plus qu'à son fils, comme le remarque Jacques avec une amertume que souligne, là encore, l'usage polémique de la syllepse :

« J'ai eu beau lui écrire qu'une lenteur de quelques heures m'exposait à une humiliation pénible dans mon garni où ma quinzaine tombait à jour fixe, et me condamnait à des spasmes de faim. Il ne l'a pas cru. Les parents ne se figurent pas cela, loin de Paris. Au café, ils demandent le *Charivari*, lisent les légendes de Gavarni, qui parlent des carottes tirées par les étudiants. J'ai failli en tirer une, une fois – l'arracher d'un champ, à Montrouge, pour la croquer crue et sale, en deux coups de dent ! » (p. 653²⁵).

Quant aux patrons auxquels les bacheliers pauvres s'adressent pour avoir du travail, ils ne se soucient guère d'embaucher quelque moderne Chatterton ou Rodolphe : « [Les imprimeurs] m'ont pris [...] pour un poète qui voulait être ouvrier pendant quatre jours afin de ressembler à Gilbert ou à Magu » (p. 471).

L'obscur désastre subi par les victimes de Murger est irrémédiable, parce que le regard même des autres enferme les bohèmes dans le rôle qu'ils avaient d'abord revendiqué ; même les revues « avancées » comme *L'Artiste* (on est loin, pourtant, de Murger et de son esthétique...) redonnent vie aux vieux poncifs :

« J'y lis *L'Artiste*, et l'histoire de l'impasse du Doyenné, où Gautier, Housaye et Gérard de Nerval avaient leur cénacle. J'ai d'abord parcouru ces récits avec une curiosité pleine d'envie, puis avec le frisson du doute [...] Ce Gautier, ce Gérard de Nerval, ils en sont à la chasse au pain ! Gautier le récolte dans les salons de Mathilde, Gérard court après les croûtes dans les balayures. On me dit qu'il a parlé de se tuer un soir qu'il n'avait pas de logis.

Ils mentent donc, quand ils chantent les joies de la vie de hasard, et des nuits à la belle étoile ! Littérateurs, professeurs, poètes comiques, poètes tragiques, tous mentent ! » (p. 704 ; on songe au Nerval de *La Bohème galante*, paru dans *L'Artiste*, et dont le début est repris fin 1852 dans *Petits châteaux de bohème*).

« J'étais un peu romantique, vous aviez l'air un peu fatal [...] [Mon frère] m'a conté que vous aviez supporté si bravement et si gaïement une certaine existence que vous avez acceptée à plaisir – pour rester libre –, au risque de dîner avec les gâteaux de soirée quand vous alliez dans le monde » (p. 662).

Pittoresque (et fausse, ô combien !) mise en abyme du *Bachelier*, que Vallès place dans la bouche d'une jeune fille de bonne famille, amoureuse d'un Vingtras imaginaire, d'un héros de Murger, et – détail significatif – « mépriseuse de pauvres ». Ce micro-récit présente un raccourci saisissant des « idées reçues » que l'œuvre s'attache à démanteler²⁶ ; placé presque à la fin du roman, il souligne violemment l'écart que l'œuvre a creusée entre les « rêves de Paris » que se forgent les jeunes provinciaux, et la misère en guenilles qui ne laisse même pas la possibilité d'aller en soirée « dans le monde » pour s'y nourrir de petits fours.

On a bien là l'un des « fils rouges » du *Bachelier* — mais il est révélateur qu'on trouve seulement dans *L'Insurgé* le cri de triomphe de l'écrivain :

« Je viens de sauver l'honneur à tout un bataillon de jeunes gens qui avaient lu les *Scènes de bohème* et qui croyaient à cette existence insouciant et rose, pauvres dupes à qui j'ai crié la vérité [...] moi qui ai déchiré les bandages de mes blessures pour leur montrer quel trou font, dans un cœur d'homme, dix ans de jeunesse perdue ! » (p. 895).

Car se délivrer de Murger, et des autres, n'est pas seulement affaire de survie pour le héros de la Trilogie ; il ne s'agit pas seulement, pour Vallès, de mettre le récit au service d'une stratégie argumentative visant à convaincre les lecteurs « victimes du livre » : la première victime du Livre, c'est l'écrivain lui-même, si bien que l'exorcisme que *Le Bachelier* met en scène est aussi la nécessaire condition de sa propre accession à l'ordre de l'écriture.

CORINNE SAMINADAYAR
SAINT-ÉTIENNE

NOTES

1. J. Vallès, *L'Insurgé*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1990, t. II, p. 906. Toutes les références à Vallès renverront désormais à cette édition, préfacée et annotée par R. Bellet.
2. R. Bellet, introduction aux *Réfractaires*, t. I, p. 1264.
3. Lettre à Paul de Saint-Victor, 10 janvier 1866 (t. I, p. 1256). L'article que le grand critique consacra à l'œuvre souligne cette dimension de réponse à Murger : « *Les Réfractaires* de M. Jules Vallès vous font descendre dans un monde auprès duquel la Bohème de Murger est un pays de Cocagne. »

4. Jean Richepin, *Les Étapés d'un réfractaire* (1871).
5. R. Bellet rappelle en outre que le terme même de « réfractaires » désignait la bohème « réaliste » qui, autour de Courbet, s'insurgeait contre la bohème poétique et pittoresque de Murger.
6. « Déconstruire le roman d'apprentissage : *Le Bachelier* comme jeu de massacre », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 26.
7. J. Vallès, *Les Réfractaires*, « Les Victimes du Livre », t. I, p. 232.
8. Balzac, *Le Père Goriot*, édition GF, 1966, p. 113.
9. Comme le recueil d'Esope

qu'évoque *L'Enfant* : « Le soleil avec une collerette de rayons jaunes [...] L'envieux était vert naturellement, vert comme l'Envie dans les poèmes, vert comme les laitues dans les champs » (version parue dans *Le Siècle*, 28 juin 1878).

10. Même effet dans *Madame Bovary*, œuvre bien connue (et très appréciée) de Vallès, lorsque Emma, illustre victime du Livre, se rêve compagne du chanteur Lagardy : « Ils se seraient connus, ils se seraient aimés ! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale [...] de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée ! Mais une folie la saisit : il la regardait, c'est sûr ! » (édition GF, 1986, p. 295 ; c'est moi qui souligne).

11. J. Vallès, *Les Réfractaires*, « Les Victimes du Livre », t. I, p. 234.

12. Et non la réalité moderne :

« Quant aux brigands, ils ont beaucoup baissé depuis les chemins de fer » (*Les Réfractaires*, « Les Victimes du Livre », t. I, p. 235).

13. J. Vallès, *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, édition du Lérôt, préfacée et annotée par R. Bellet, 1993, p. 17 (toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition).

14. Et maintes rêveries, dès la jeunesse de Vallès : « Il était là, tout entier, l'esprit de la France, dans ces malles-poste rapides, courant au clair de lune, comme de grands oiseaux, le long des grands bois [...] C'était romanesque ; il y manquait des brigands. Quelques voleurs par-ci par-là... » (Chronique au *Présent*, 16 août 1857, t. I, p. 53-54).

15. Cette fonction de « double »

apparaît avec une particulière évidence dans la scène du duel qui oppose Vingtras et Legrand :

« L'épée ne suffit pas ; elle ne ferait qu'égratigner le grand miroir sombre qui, sur le geste de Legrand, m'a semblé sortir de terre et se dresser devant moi – pour que j'y voie se refléter l'image de notre jeunesse drapée de noir ! » (p. 688).

16. « Aucune surprise à voir sur ce récit premier s'enter une foule de récits seconds [...] Chaque comparse apparaît comme un programme narratif en puissance. Bien plus, dans ses données initiales même la fiction se présente comme un réservoir d'histoires, que l'on développe selon les besoins. » (J. C. Vareille, *L'Homme masqué, le détective et le justicier*, cité par L. Queffelec-Dumas, dans

Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle, Pulim, 1998, p. 241).

17. La version de *La Révolution française* (10 mai 1879) était plus étendue, et renforçait le comique de la situation : « [J'ai cru qu'il] commençait une chanson. *1^{re} Je suis la petite feuille !* ai-je continué doucement. *Qu'avec bonheur on accueille !* / J'allais, j'allais, tout ému d'avoir découvert un poète dans M. Maillard » p. 1751). Cette manière de « lire la vie en chansons » est plus nettement perceptible dans les *SEP*, où le héros parle de « devenir ébéniste, comme [son] oncle Joseph » (p. 41) – se référant à la célèbre chanson du Petit ébéniste que cite, par exemple, Nerval dans *Les Nuits d'Octobre* (quant à l'oncle Joseph, il redevient tout simplement menuisier dans *L'Enfant*).

18. Le manuscrit du *Bachelier* comporte d'ailleurs un chapitre intitulé « Mémoires d'un jeune homme qui a voulu faire du théâtre » – avec, à nouveau, une référence à *La Misère* : « Pourquoi ne faites-vous pas du théâtre, m'a demandé un marchand de vin qui me voit écrire quelquefois sur des bouts de papier en me tenant le front et à qui j'ai confié que j'étais dans les lettres et que je voulais arriver à la gloire. / Il a un neveu figurant qui fait les seigneurs à la Porte-Saint-Martin et les invités à l'Odéon. Il pourrait même m'être utile si j'ai quelque chose de fait – il a remis du papier – il est tapissier de son état – chez M. Ferdinand Dugué. Celui qui a fait *La Misère* [...] / Je ferai du théâtre. » (t. II, p. 1730).

19. Il s'agit du mélodrame *L'Auberge de Peyrebeille ou le coupe-gorge* (1835). Legrand, on le voit, est victime de toutes les formes de littérature « populaire », et en particulier du drame – à l'exclusion de l'imaginaire balzacien qui fascine davantage Vingtras. Répartition fonctionnelle des personnages, selon le « cahier de charges » sous-jacent au projet vallésien...

20. Version parue dans *La Révolution française*, 8 avril 1879 (t. II, p. 1715).

21. Mais toujours efficaces ; on songe à l'histoire de Fantine dans *Les Misérables* (1862) : sœur de Cimetière, elle aussi est orpheline, et Hugo ne précise en rien les moyens d'existence : « Elle s'appela comme il plut au premier passant qui la rencontra toute petite, allant pieds nus dans la rue [...] À dix ans, Fantine quitta la ville ». Sur la superposition des codes de lecture

mis en œuvre dans ce passage, on consultera l'analyse de M. Roman, *Les Misérables, roman pensif*, Belin-Sup, 1995, pp. 103-106.

22. Il s'agit d'un air célèbre, la *Chanson de la vie de Bohème*, qui fit le succès de la pièce justement tirée du livre de Murger. Ce refrain a valeur emblématique ; Vallès le citait déjà dans « Les Victimes du Livre » : « Tous ceux qui ont eu trente ans hier, ou les auront demain, ont chanté dans les chambres du Quartier latin le fameux refrain : *La jeunesse (ter) n'a qu'un temps !* » (*Les Réfractaires*, t. I, p. 243).

23. Sous le Second Empire, rappelle Vallès, on ne trouve guère de grisettes que dans les pages des romanciers : « On a parlé de la grisettes. Si elle a fleuri au Quartier latin, ce n'était certes pas de mon temps [...] Aussi étaient-elles bien négligées et peu affriolantes, je vous jure, les Musettes du Pays Latin ! » (*Souvenirs d'un étudiant pauvre*, p. 29).

24. De manière révélatrice, le terme de « jocko », qui désigne un pain long, est emprunté à une pièce de théâtre qui remporta un grand succès de mode en 1825 (voir R. Bellet, t. II, p. 1628).

25. Rien d'étonnant en revanche à ce que les camarades de province, encore tout pleins de leurs lectures, s'attendent à trouver chez leurs amis parisiens les joies de la bohème murgérienne – d'où leur brusque (et salvatrice !) désillusion : « Nos camarades de collège qui nous écrivent : "J'arrive de Nantes" reçoivent avis qu'ils doivent nous rejoindre devant Mascana, Taride ou la mère Gaux. / Ils viennent et nous examinent avec stupeur rôdant sous

ces galeries. / C'est ça les noces du
Quartier latin!... les orgies de la vie
littéraire! » (version parue en
feuilleton dans *La Révolution
française*, 12 mai 1879).

26 « Pour rester libre » rappelle
l'éternelle ambition des Réfractaires

en tout genre; dès 1865, Vallès
dénonce cette liberté comme une
illusion meurtrière : « On préfère
rôder dans la neige, la faim au
ventre, mais la flamme au cœur!
On se croit libre! / Ils se disent
libres! » (I, p. 142).
