

« Déconstruire le roman d'apprentissage : *Le Bachelier* comme jeu de massacre », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 26, décembre 1998, pp. 119-130.

Déconstruire le roman d'apprentissage : *Le Bachelier* comme jeu de massacre

Je m'arrête à Balzac. Il résume la grandeur du livre et ses dangers
J. Vallès

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

« **V**otre histoire est la mienne et celle de mille à douze cents jeunes gens qui, tous les ans, viennent de la province à Paris. ¹ » Cette réflexion désabusée de D'Arthez à Lucien de Rubempré pourrait s'adresser à Jacques Vingtras : lui aussi, après Lucien et Rastignac, mais au temps des Frédéric Moreau – « Paris! car, dans ses idées, l'art, la science et l'amour [...] dépendaient exclusivement de la Capitale », lit-on dans *L'Éducation sentimentale*² – arrive à Paris armé de son éducation, d'une vaste ambition et de fort peu d'argent. Le cadre générique du roman d'apprentissage, au moment où Vallès rédige *Le Bachelier*, s'impose comme horizon de référence aussi bien au niveau de la production du texte que de sa réception; d'ailleurs, « l'histoire d'une génération », expression éminemment flaubertienne (« Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération », écrit Flaubert de *L'Éducation*, non sans référence implicite à Musset), apparaît à maintes reprises lorsque Vallès évoque son grand projet romanesque. La trame narrative du roman d'apprentissage sous-tend d'autre part plusieurs autres œuvres vallésiennes (on songe en particulier au cri de Pierre Moras : « J'irai à Paris et j'écrirai dans les journaux! »), et la Trilogie, par le système de titres qu'elle propose (aussi bien, quoique de manière sensiblement différente, *Jacques Vingtras I, II et III* que les titres définitifs) incite à ce mode de réception.

Reste qu'une telle lecture, apparemment programmée et en tout cas inévitable, n'est pas dépourvue d'ambiguïtés. Tout d'abord, elle est incompatible avec le projet global d'écrire les *Mémoires d'un révolté*, et contredit la logique qui fait se succéder *L'Insurgé* au *Bachelier* : le roman d'apprentissage, même sur le ton flaubertien du roman de l'échec, débouche soit sur une intégration du héros dans une société dont il maîtrise désormais tous les rouages (*Le Lys dans la Vallée* : la lettre d'Henriette à Félix développe un programme dont le succès du jeune homme, dans le reste de la *Comédie humaine*, sanctionne l'efficacité), soit sur un « amer savoir » lié à l'avortement des attentes et des rêves (c'est le finale de *L'Éducation sentimentale*) ; en ce sens, l'épilogue des *Scènes de la vie de bohème*, où l'on retrouve les joyeux héros métamorphosés en bons bourgeois, a valeur emblématique. L'insurrection contre une « société mal faite », si elle peut fournir une étape dans le parcours du héros, ne saurait en aucun cas, dans la structure « classique » du roman d'apprentissage, tenir lieu en tant que telle d'aboutissement.

Autre difficulté, plus fondamentale : bien des pages vallésiennes développent une condamnation sans concession des illusions propres au roman d'apprentissage, son faux réalisme, sa téléologie implicite qui en fait un avatar du « roman à thèse »³, enfin sa prétention à s'ériger en « vie mode d'emploi » – visée pédagogique qui, aux yeux de Vallès, subvertit dangereusement l'esthétique du roman et multiplie outre mesure d'innocentes « victimes du livre ». Méfiance qui renvoie à une fascination profonde pour le plus grand des modèles, Balzac, fascination qu'avoue Jacques Vingtras lui-même : « Je prends pour titre : Balzac et son œuvre. / Les histoires de Rastignac, de Séchard et de Rubempré m'ont agrippé le cerveau. *La Comédie humaine* est souvent le drame de la vie pénible – le pain ou l'habit arraché à crédit ou payé à terme, avec les fièvres de la faim et les frissons du papier-douleur. Il est impossible que je ne trouve pas quelque chose de poignant à dire, en parlant de ces héros qui sont mes frères d'ambition et d'angoisse !⁴ » Rien de plus dangereux, rappelle sans cesse Vallès, que cette troublante fraternité avec les êtres de papier qui peuplent l'œuvre de Balzac ; rien de plus illusoire que d'y vouloir trouver la clé de toute ascension sociale : « Il s'est trouvé des gens – des conscrits – pour prendre le roman à la lettre, qui ont cru qu'il y avait comme cela de par le monde, un autre monde où les duchesses vous sautaient au cou, les rubans rouges à la boutonnière, où les millions tombaient tout ficelés et les grands toutes rôties, et qu'il suffisait de ne croire à rien pour arriver à tout...⁵ »

La Trilogie, tout en reprenant des schémas narratifs éprouvés, entretient donc avec ses modèles sous-jacents, et lisibles par transparence, une relation oblique, conflictuelle, toute réécriture tendant du même mouvement à la déconstruction. *Le Bachelier*, en particulier, inscrit la dynamique d'ensemble du récit dans cette tension, perceptible à la fois dans la structure romanesque adoptée, dans les clins d'œil stylistiques que multiplie le romancier ou son héros, dans la multiplication d'épisodes canoniques mais détournés de leur signification « classique ». Le refus de la logique propre au roman d'apprentissage passe par le parasitage de l'intertextualité programmée, et par la mise en accusation du pouvoir médusant de certains textes érigés en modèles – mise en accusation qui relève à la fois de l'idéologique et du poétique.

VICTIMES DE BALZAC

Rastignac, Rubempré, Raphaël de Valentin⁶, tant d'autres... rien d'étonnant à ce que toute une pléiade de « frères en papier » montrent la voie à Jacques Vingtras et à ses amis, tous « grands hommes de province » en herbe, venus conquérir Paris. De tous les intertextes autoritaires qui hantent les imaginations, Balzac s'avère le plus prégnant et partant le plus inquiétant, en ce qu'il joint à l'efficacité structurelle du récit d'apprentissage la réputation de réaliste sans concession (ce qui, au niveau de la réception, vaut comme garantie de véracité et de conformité au réel social). Or, Vallès a su très tôt voir dans Balzac un poète épique plutôt qu'un réaliste au sens propre⁷, si bien que l'engouement balzacien interpose une grille herméneutique dangereuse entre le regard et le monde :

« De ces livres, le pouvoir fait presque peur [...] Vrais livres rouges : rouge sang. Ils font les ambitions, les amours, les suicides. Balzac surtout, par ce qu'il a pu représenter pour l'imaginaire adolescent du XIX^e siècle ; Vallès, jugeant par lui-même, est inquiet du pouvoir balzacien. Combien de jeunes provinciaux ont-ils copié Rastignac, sans le savoir, et crié à la ville : À nous deux ? Combien ont cru à la médiation terrible des femmes de Balzac, comme si elles avaient été réelles ? Combien ont craché comme Vautrin ?⁸ »

Sans le savoir... Le cas de Vingtras est plus grave, puisque c'est en toute lucidité qu'il met ses pas dans ceux du héros d'*Illusions perdues* : « J'ai lu mon Balzac, et je me rappelle que Lucien de Rubempré demeurait rue des Cordiers, hôtel Jean-Jacques Rousseau » (p. 553) – la version parue en feuilleton était plus explicite encore : « Je puis aller frapper à cette porte, monter l'escalier que monte Lucien de Rubempré et regarder Paris du haut de ma fenêtre comme le fit Rastignac » (p. 1683). À vrai dire, il semble que la mémoire de Jacques – et de Vallès, qui reprend à plusieurs reprises la référence – superpose un passage d'*Illusions perdues* ne mentionnant pas Rousseau (« [Lucien] finit par rencontrer rue de Cluny, près de la Sorbonne, un misérable hôtel garni, où il eut une chambre pour le prix qu'il voulait y mettre », p. 163), et une séquence beaucoup plus longue de *La Peau de Chagrin*, dans laquelle Raphaël raconte sa première installation à Paris (lui aussi rêve la gloire et médite un grand ouvrage) :

« Un soir, en revenant de l'Estrapade, je passais par la rue des Cordiers pour retourner chez moi [...] En me rappelant le séjour de J. J. Rousseau dans ce lieu, je trouvai l'hôtel Saint-Quentin, le délabrement dans lequel il était me fit espérer d'y rencontrer un gîte peu coûteux.⁹ »

Le feuilletage intertextuel que révèle cette séquence est d'ailleurs plus complexe qu'il n'y paraît. Premier niveau : en parfaite Victime du Livre, Jacques s'identifie aux personnages de ses lectures favorites, avec d'autant plus de facilité que le parallélisme des situations l'y invite et fournit pour ainsi dire un cadre scénique approprié. Quant à la référence à Rastignac, elle n'a rien d'étonnant chez un

jeune homme de province venu conquérir la Capitale; c'est le modèle que Frédéric Moreau, lui aussi, se voit sans cesse rappeler par son ami Deslauriers¹⁰. Comme chez Flaubert, la réalité s'empresse de démentir la scénographie élaborée par le Bachelier – ainsi, la concierge n'est guère disposée à adopter le rôle traditionnellement volubile d'une Mme Pipelet : elle n'a « rien de la femme de roman » et « cause peu ». Aucun de ces dysfonctionnements n'ébranle pourtant l'imaginaire romanesque de Vingtras : lors de sa seconde installation à Paris, Jacques, devenu (temporairement) riche et s'adonnant aux plaisirs de la flânerie, se projette dans un autre héros de la *Comédie humaine*, le dandy De Marsay – « un De Marsay chevelu, trapu, et qui va compter dans Paris » (p. 558). Là encore, c'est la situation qui dicte le choix de la référence – l'intertexte balzacien est clair : par une matinée radieuse de soleil et de bonheur, Jacques est allé se promener aux Tuileries, dans les allées hantées par les gracieuses Parisiennes de trente ans; or, c'est justement dans un tel contexte qu'apparaît pour la première fois De Marsay dans *La Fille aux yeux d'or* :

« Telle était l'histoire du jeune homme qui, vers le milieu du mois d'avril, en 1815, parcourait nonchalamment la grande allée des Tuileries [...] Les bourgeois se retournaient tout naïvement pour le revoir, les femmes ne se retournaient point, elles l'attendaient au retour. ¹¹ »

Le récit souligne clairement cette dimension spéculaire; Jacques ne s'identifie pas directement à De Marsay, mais emprunte la médiation du journal – autre support éminemment balzacien –, comme si l'émotion ne pouvait acquérir force de vérité qu'en devenant texte (et texte au second degré, puisque dans la *Comédie humaine*, des chroniques mondaines citées dans la diégèse évoquent justement les exploits des « lions » de la haute société parisienne) :

« Je prends le journal, comme s'il devait y être question de moi, de mon bonheur d'hier, d'un monsieur qu'on a vu se promener, cigare aux dents, fleur à la boutonnière, poitrine en avant : qui est allé aux Tuileries, puis au spectacle, un De Marsay. »

Deuxième strate intertextuelle : la référence à Rubempré vaut aussi comme programme implicite (et plutôt décourageant) pour une carrière d'écrivain, programme qui infléchit dans un sens réaliste et « moderne » le « destin à la Chatterton » que Vingtras, au début de l'œuvre, craignait de se voir prédire par un tireur de cartes : « Je sens que si je demande le petit jeu il me prédira le suicide, l'hôpital, la poésie, rien que des malheurs » (p. 454). Significativement, c'est un acte d'écriture qui inaugure l'installation parisienne de Jacques, lequel doit inscrire son nom « sur le livre de garni. Ah! ce livre! où il y a de toutes les écritures, où les doigts ont fait les marques de toute crasse et de toute fièvre! » (p. 552). La chambre elle-même, espace symbolique autant que référentiel, s'avère marquée d'un signe macabre, la tache de Macbeth que représente la tache d'encre¹², stigmatique inquiétant : « Il y a aussi une tache d'encre. Le partant, dans sa précipita-

tion, a renversé l'écritoire! [...] C'est un plumassier qui demeurait ici [...] C'est peut-être un plumassier connu qui a laissé ce faux col et la table de nuit ouverte. » (version parue en feuilleton, II, p. 1683). « Plumassier connu » : pourquoi pas Gustave Planche, le « réfractaire illustre » lui aussi pensionnaire rue des Cordiers¹³? Mais l'expression peut aussi désigner obliquement Jules Vallès lui-même, par un effet de lecture « autobiographique » interne que favorise la première personne – lecture que corrobore l'histoire réelle de l'hôtel en question, qui a abrité au XIX^e siècle nombre de romanciers célèbres, selon une tradition (discutable mais légendaire) dont Vallès s'est fait l'écho dès 1865 :

« Dans cet hôtel qui fait le coin, numéro 14, Jean-Jacques a eu sa chambre que j'ai vue. Jean-Jacques est bien loin! Mais le plus illustre de ses disciples, le plus glorieux de ses élèves, y passa les heures curieuses et chaudes de sa jeunesse [...] Mme Sand a écrit là son premier roman, c'est entre ces murs humides et ces cloisons vermoulues qu'*Indiana* est venue au monde; *Marianna* aussi, dit-on; car Jules Sandeau habitait sur le même carré. ¹⁴ »

L'intertextualité autoritaire s'étend ainsi de l'imaginaire du personnage à la production même du texte qui le met en scène.

Troisième et dernière « couche » du palimpseste : la référence à Rousseau. À première vue, cette référence exemplaire conforte le programme narratif « classique » qui met en scène les débuts difficiles d'un écrivain de génie, pauvre et en marge de la haute société parisienne. Grand exemple qu'invoquent souvent, avant Jacques, les héros de Balzac, dont D'Arthez parlant de Desplein : « Je suis dans cette chambre où il a souvent mangé, comme Rousseau, du pain et des cerises » (*Illusions perdues*, p. 184¹⁵). Mais l'appel à Jean-Jacques, à y mieux regarder, est à double tranchant. D'abord parce que la société moderne sait, elle aussi, renvoyer cette glorieuse image aux jeunes talents en veine de reconnaissance, et les confine ainsi dans une indigence opportunément parée des prestiges de la légende (Rousseau devient par là l'allié objectif de Murger dans la propagande « paucriste »); à cet égard les réflexions rusées du libraire Doguereau, qui découvre la misère de Lucien, ont valeur emblématique : « Qu'il conserve, pensa-t-il, ces mœurs simples, cette frugalité, ces modestes besoins. J'éprouve du plaisir à vous voir, dit-il à Lucien. Voilà, monsieur, comment vivait Jean-Jacques, avec qui vous aurez plus d'un rapport. » (p. 178-179). Quand on sait d'autre part que Rousseau est qualifié par Jacques de « pisse-froid [...] pincé, pleurard » (p. 481), illustre victime du Livre antique (Plutarque et consorts), et lui-même père d'innombrables Jacobins « monotones et durs » sur le modèle romain de Robespierre, l'ambiguïté de la référence s'impose : à l'évidence, elle est plus « balzacienne » que propre à Vingtras (et à Vallès).

Après avoir suivi la trace des grands frères balzaciens pour ses premiers pas dans la capitale, Jacques Vingtras, à chacune des étapes de son initiation, retrouve les réactions de ses illustres devanciers. Revenu à Paris plus riche d'argent et d'expérience, le Bachelier cueille ses premiers petits bonheurs seul, au restaurant

Petray : « J'ai eu une julienne, une côtelette Soubise, un artichaut barigoule, un pot de crème, mon café. / Les puissants ne dînent pas mieux, voyons ! / Quelle demi-heure exquise je viens de passer ! » (p. 555). Festin qui fait écho, jusque dans la mise en récit du menu, au repas fin que Lucien, tout juste arrivé d'Angoulême, s'offre chez Véry : « Une bouteille de vin de Bordeaux, des huîtres d'Ostende, un poisson, une perdrix, un macaroni, des fruits furent le *nec plus ultra* de ses désirs. Il savoura cette petite débauche... » (*Illusions perdues*, p. 145). Aux jours âpres de la misère, les « repas à cheval » de Jacques, dont l'horaire savamment calculé permet un repas à la fois plus économique et plus profitable (p. 650), reprennent également une tactique inaugurée par Lucien : « Lucien tombait chez Flicoteaux vers quatre heures et demie, après avoir remarqué l'avantage d'y arriver des premiers » (p. 170) ¹⁶.

Parallèlement à ces stratégies alimentaires savamment combinées, l'épreuve vestimentaire, « épreuve capitale » dans le roman d'apprentissage ¹⁷, rapproche une fois de plus Jacques des héros balzacien – même le fameux habit vert dont Vingtras se trouve affublé (l'un des chapitres du *Bachelier* porte ce titre) rappelle la défroque qui vaut au malheureux poète d'Angoulême ses premières déconvenues dans le monde : « ...un habit vert, un pantalon blanc et un gilet de fantaisie » (p. 146). D'ailleurs, dans les deux cas, les jeunes gens se croient naïvement parvenus au comble de l'élégance...

Le destin de Jacques croise ainsi, sans cesse, celui des héros de la *Comédie humaine* – par contrainte générique certes, puisque les étapes initiatiques qui structurent le roman d'apprentissage comportent nombre de passages obligés (le duel en est également un, mais, là encore, sa fonction narrative chez Vallès diffère radicalement de celle qu'il revêt dans *Illusions perdues*, ou dans *L'Éducation sentimentale*). Le rapport est cependant plus profond et plus complexe dans le cas du Bachelier ; victime du Livre, il entretient avec ses aînés en papier des relations ambigus, qui tiennent de la fascination et du refus ; Jacques, refusant un « beau mariage » à la Balzac, s'écrit : « Mais si j'avais voulu n'être pas misérable, je ne l'aurais jamais été, moi, qui n'avais qu'à accepter le rôle de grand homme de province [...] Je pouvais, il y a beau temps, cueillir une fille à marier, qui m'aurait apporté ou des écus ou des protections » (p. 650 : on notera les termes de « misérable » et de « grand homme de province », références claires pour les lecteurs contemporains).

PALIMPSESTES ET DÉMARCATIIONS

« On lit son chemin au lieu de le faire... » Tel est bien le sort qui menace d'emblée Jacques Vingtras et ses amis, lesquels d'ailleurs s'offrent en victimes consentantes. Force est de constater qu'un certain nombre d'analogies corrobore ce système de lecture du monde. Face aux illusions chantantes (ô Béranger!) de la Bohème rose et du « pauvrisme » sentimental, Jacques va, comme Lucien, découvrir que la société industrielle moderne est régie avant tout par des rapports d'argent. C'est le monde de la presse qui révèle au poète d'Angoulême cette suprême loi économique :

« Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par de l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question. Ces coups du grand balancier de la Monnaie, répétés sur sa tête et sur son cœur, les lui martelaient. » (p. 247).

Quant au Bachelier, il se voit symboliquement conseiller, dès son arrivée à Paris, l'hôtel de la Monnaie, rue des Deux-Écus (p. 452 et 551)... Indices prémonitoires, que confirment les premiers contacts de l'apprenti-journaliste avec le monde des Lettres – troublant écho aux déboires rencontrés par Lucien auprès des modernes « industriels du Livre » installés au Palais-Royal : « Ah bien ! Vous voulez écrire, il m'a dit ça ! Dunan ! » / Il appelle un homme gros, en sabots, avec une casquette en passe-montagne » (p. 627). Très conscients, et pour cause, du poids de ces impératifs financiers, Lucien comme Jacques tentent d'en avertir leurs amis par trop idéalistes – le Cénacle, le Comité des Jeunes – lorsqu'ils méditent de fonder un journal... s'attirant l'un et l'autre, par leur prosaïsme, la même réaction méprisante. Rubempré au Cénacle, d'abord : « — Il vous faudra bien des capitaux, reprit Lucien. / — Non, dit D'Arthez, du dévouement. » (p. 286). Même réponse adressée à Vingtras par l'exaltation républicaine de Matoussaint : « Il faudrait peut-être aussi quelque chose ici. — Je tape sur mon gousset. / — Bourgeois, va ! [...] [L'imprimeur] s'appelle "Va de l'avant" ! Oui, oui ! *Va de l'avant*, ou encore *Fais ce que dois*. Il s'appelle Le Courage, il s'appelle La Foi. » (p. 508).

Cependant, ce thème de la toute-puissance des intérêts financiers subit chez Vallès un net infléchissement dans le sens d'un réalisme plus « direct » – on songe à la couverture du livre *L'Argent*, qui arborait l'image d'une pièce de cent sous : cette dimension matérielle s'oppose au « Veau d'or » cher à la rhétorique grandiloquente de Matoussaint. Il ne s'agit plus de juxtaposer, sur le mode épique, l'ambition en guenilles aux millions à conquérir, selon la violente dramatisation balzacienne ; la pauvreté, c'est avant tout le règne des souffrances irréductiblement prosaïques.

Cette radicalisation s'affirme dans le traitement vallésien d'une séquence chère au roman « social », populaire ou non : l'épisode du Budget. Cette séquence-type se trouve développée sous une forme exemplaire dans *Les Mystères de Paris*, où le chapitre explicitement intitulé « Le budget de Rigolette » dresse pour le lecteur un très exact bilan financier :

« Une livre de pain, c'est quatre sous ; deux sous de lait, ça fait six ; quatre sous de légumes l'hiver, ou de fruits et de salade dans l'été [...] voilà donc déjà dix sous ! trois sous de beurre ou d'huile et de vinaigre pour assaisonnement, treize ! ¹⁸ »

On apprend ainsi dans les plus minces détails comment (et à quel prix) s'organise la vie d'une grisette ouvrière en chambre, payée trente sous par jour. On ne s'étonnera pas de trouver dans *Les Misérables*, qui emprunte nombre de motifs au roman populaire, des comptes tout aussi rigoureux, concernant la vie de pauvreté et de courage que mène Marius après avoir quitté le toit de son grand-père :

« Produit net, bon an mal an, sept cents francs. Il en vivait. Pas mal. Comment ? Nous l'allons dire. [...] Déjeuner quatre sous, dîner seize sous ; sa nourriture lui coûtait vingt sous par jour ; ce qui faisait trois cent soixante-cinq francs par an. Ajoutez les trente francs du loyer et les trente-six francs à la vieille, plus quelques menus frais ; pour quatre cent cinquante francs, Marius était logé, nourri et servi. Son habillement lui coûtait cent francs, son linge cinquante francs. Le tout ne dépassait pas six cent cinquante francs. Il lui restait cinquante francs. ¹⁹ »

Il est plus surprenant de constater que le « réaliste » Balzac fait de Raphaël de Valentin un héros plus économe encore, puisque la moitié seulement de la somme allouée à Marius suffit à sa subsistance :

« Je trouvais que trois cent soixante-cinq francs par an devraient suffire à ma pauvreté [...] Trois sous de pain, deux sous de lait, trois sous de charcuterie m'empêchaient de mourir de faim [...] Mon logement me coûtait trois sous par jour, je brûlais pour trois sous d'huile par nuit, je faisais moi-même ma chambre, je portais des chemises de flanelle pour ne dépenser que deux sous par jour de blanchissage... » (*La Peau de chagrin*, p. 108).

Lorsque Jacques Vingtras, après avoir touché sa première mensualité de quarante francs, inaugure sa vie parisienne en établissant un budget serré, d'ailleurs reproduit typographiquement sur la page et immédiatement traduit de manière concrète (« Je suis allé changer mes pièces de cent sous pour faire des petits tas, sur lesquels je pose une étiquette », p. 469), il s'inscrit donc dans une longue tradition. Mais les modifications que Vallès fait subir à cette séquence-type sont révélatrices. Tout d'abord, chez Sue comme chez Balzac, l'austérité de la scène des comptes, et la courageuse indigence qu'elle révèle, se trouvent tempérées par le fait qu'il s'agit d'un bilan somme toute positif ; Rigolette est joyeuse et en bonne santé (son nom résume tout un programme narratif!), et Raphaël s'est trouvé acculé au suicide non par la pauvreté, mais par son aventure avec la Femme sans cœur. Quant au dénuement pensif de Marius, il se trouve enchâssé dans un triptyque de chapitres aux titres lourds de sens : « Marius indigent, Marius pauvre, Marius grandi », progression euphorique (résumé « financier » d'un mini-roman de formation?), le tout ouvrant un livre intitulé sans équivoque « Excellence du malheur ». Rien d'aussi optimiste chez Vallès : la scène des comptes s'inscrit à l'orée du roman, comme l'indique le titre du chapitre suivant, « L'Avenir » ; d'autre part, l'incident qui sert de clause à l'épisode du budget en dément d'emblée l'efficacité : faute de cent sous à verser pour le dépôt, Jacques ne peut s'inscrire comme prévu au cabinet de lecture. Première fissure dans la rassurante conformité entre les budgets littéraires et les réalités du monde, fissure que la suite du roman ne cessera d'élargir.

Une autre ligne d'opposition, non moins lourde de conséquences, concerne cette fois le mode narratif qui préside à l'enchâssement de la « scène des comptes ». Chez Rigolette comme chez Raphaël, l'exposé budgétaire, présenté au style direct, a une visée argumentative que souligne fort bien la situation d'énon-

ciation : la grisette veut donner à son nouveau voisin une leçon d'économie (« Vous m'avez l'air un dépensier, et ça vous servira d'exemple », annonce-t-elle sans ambages au jeune homme), et Raphaël cherche à convaincre le sceptique Blondet (« C'est impossible! s'écria Émile ») de la noblesse d'une telle existence. Quant à Marius, le bilan de sa vie studieuse et rêveuse s'offre explicitement comme exemple à l'appui de la maxime « Excellence du malheur ». Tous ces dispositifs argumentatifs visent indirectement le lecteur, et comportent une indéniable dimension idéologique de « pauvrisse » (« La pauvreté! Ces messieurs du roman et du théâtre [...] la font douce, courageuse et belle », fulmine Vallès dès la préface de *L'Argent*, en 1857), un pauvrisse paradoxalement inhérent au budget de Vingtras n'est même pas mis en récit (présentation minimaliste, en forme de liste puis de tas de pièces...), la vie ne tarde pas à ruiner cette construction financière si savamment équilibrée.

Dernière rectification qu'opère Vallès : il efface la dimension de libre consentement et d'acceptation joyeuse que proclament les discours de Rigolette ou de Raphaël. Si pauvre et précaire qu'il paraisse aux lecteurs bourgeois du *Journal des Débats*, le sort de la grisette n'est pas présenté comme pitoyable, bien au contraire : « Je ne me refuse rien! », proclame gaîment la jeune fille ²⁰. Face au cynisme du journaliste Blondet, Raphaël insiste sur la toute-puissance de sa volonté et de son ambition scientifique, seules responsables de son indigence : « Cette maigre somme a suffi à ma vie, tant que j'ai voulu subir ma propre discipline claustrale. » Quant à Marius, le narrateur souligne que, par fierté et indépendance, il refuse régulièrement les soixante pistoles que son grand-père lui fait envoyer à titre de pension. Bref, les pauvres ne sont pas des victimes. Il en va tout autrement pour Jacques Vingtras, qui ne se satisfait que par force des quarante francs qui lui sont alloués, et, loin d'avoir comme Marius la tête dans les étoiles (« Du jour où il était arrivé à gagner sa vie à peu près sûrement, il s'était arrêté là, trouvant bon d'être pauvre, et retranchant au travail pour donner à la pensée », p. 701), cherche, ne fût-ce que de manière épisodique, à atteindre les sommets de la « High life » (chapitre xxiii).

La radicalisation réaliste propre au projet romanesque vallésien, ainsi synthétisée dans la scène des comptes, s'affirme également dans les multiples modifications de détail perceptibles dans les réécritures des intertextes convoqués. Il peut s'agir, tout simplement, de l'irruption de détails grotesques qui arrachent le voile de vague poésie dont se pare la misère romanesque : il y a loin, certes, de Vingtras empalé sur une épingle au romantisme élégiaque de Marius amoureux (« J'ai rencontré dans la rue un jeune homme très pauvre qui aimait. Son chapeau était vieux, son habit était usé ; il avait les coudes troués ; l'eau passait à travers ses souliers et les astres à travers son âme », p. 954)! Une transposition de mode narratif peut également suffire, avec une grande économie de moyens, à démasquer les illusions lyriques de la pauvreté. La poésie de la misère affectionne l'usage du sommaire itératif, auquel a recours Lucien de Rubempré décrivant à sa sœur sa nouvelle vie : « Je vis d'ailleurs par la pensée, je passe la moitié de la journée à la bibliothèque Sainte-Geneviève » (*Illusions perdues*, p. 166). Traduite en un étoi-

lement de scènes singulatives, petits éclats de comédie burlesque, cette simple phrase dévoile, dans *Le Bachelier*, les mille petites misères des soirées autour du poêle à la bibliothèque, les repas au saucisson dévorés sous les porches... si bien que Jacques répond mot pour mot aux fières déclarations de Lucien : « "Je vis du travail de la pensée!" menteur, menteur! Je vis de rien! D'un peu de saucisson ou d'un bout de roquefort, mais pas du travail de la pensée! » (p. 607). Cette transposition narrative s'accompagne parfois d'une transposition stylistique. Le poète d'Angoulême, dans sa lettre à Eve, invoque de grands exemples classiques dans une rhétorique très scolaire : « La plupart des grands hommes ont éprouvé les vicissitudes qui m'affectent sans m'accabler. Plaute, un grand poète comique, a été garçon de moulin. Machiavel écrivait *Le Prince* le soir, après avoir été confondu avec les ouvriers pendant la journée » (p. 166). Vingtras, lui, évite tout effet de grandiloquence, au profit d'une plus grande précision : « J'enseignerais le chausson le jour, je lirais les bons auteurs et je préparerais les matériaux de mon grand livre le soir. L'éternel rêve du pain gagné dans l'ennui, même la sciure de bois, de huit à six heures, mais du talent préparé par le travail, de sept à minuit! » (p. 599). On notera la connotation burlesque de formules comme « préceptorat chausson » (le titre du chapitre), ou « enseigner la savate » (c'est la principale source de revenus du Bachelier) : on est loin des travaux intellectuellement avouables des membres du Cénacle, ou de Marius amoureux!

MISES EN MIETTES

Réécritures décapantes et distorsions malignes font du *Bachelier* une véritable machine de guerre dirigée contre les intertextes prestigieux de Balzac et consorts ; l'entreprise répond à une conviction profonde chez Vallès : le concept même de « roman d'apprentissage » est dangereux en ce qu'il résume et codifie en un genre littéraire spécifique la puissance d'asservissement propre au Livre. Aussi ne s'agit-il pas seulement de rectifier les trompeuses illusions colportées par d'illustres prédécesseurs ; l'emprise du roman d'apprentissage tenant à un effet de structure, il s'agit de déconstruire une architecture stratégiquement fascinante pour en invalider les pouvoirs.

« N'ayant jamais vu le monde qu'à travers la fièvre de ses convoitises, il se l'imaginait comme une création artificielle, fonctionnant en vertu de lois mathématiques. Un dîner en ville, la rencontre d'un homme en place, le sourire d'une jolie femme pouvaient, par une série d'actions se déduisant les unes des autres, avoir de gigantesques résultats. Certains salons parisiens étaient comme ces machines qui prennent la matière à l'état brut et la rendent centuplée de valeur » (*L'Éducation sentimentale*, p. 131).

Indubitablement, Deslauriers est une victime de Balzac, et sa conception mathématique de l'existence (« l'excès de rectitude », déclare-t-il lui-même pour expliquer ses échecs) résume la logique narrative propre à la *Comédie humaine*. Vallès, dans la Trilogie, s'insurge vigoureusement contre cette suprématie de l'en-

chaînement logique : « Le modèle n'est pas celui d'une intrigue qui procède en fonction de l'étude minutieuse des causes et de l'enchaînement des conséquences ; l'effet est celui de la fragmentation et de la discontinuité qui sont revendiquées, érigées en principe de composition. ²¹ »

Cette esthétique du discontinu suppose un projet romanesque foncièrement original, en ce qu'elle semble contredire l'un des impératifs du « roman personnel » – dégager la signification et la cohérence d'un destin ; cette exigence est d'ailleurs revendiquée par Vallès lui-même, qui justifie en ces termes son silence sur ses amourettes d'étudiant : « Je n'ai pas fait allusion, dans *Vingtras*, à cette aventure, parce qu'elle ne se rattachait pas par un lien sacré à la trame de ma vie. ²¹ » La Trilogie inaugure donc un mode romanesque particulier, et privilégie la rupture sur le surplomb. « Vallès ne se penche pas sur le passé ; il ne surplombe pas l'histoire [...] De même encore, Vallès n'écrit pas des mémoires : une relation ordonnée par une mémoire et une écriture, qui donnerait un sens rétrospectif et, du coup, prospectif par la lecture, à un passé peu éloigné. ²³ » Ce choix esthétique s'affirme dans deux scènes symboliques du *Bachelier*. Dès son installation rue de Cluny, Jacques ouvre la fenêtre de sa mansarde pour défier la capitale, bien en vain : « Ma fenêtre donne sur un mur. Je ne puis pas regarder Paris et le menacer du poing comme Rastignac! » (p. 553) ²⁴. Cette déconvenue fait écho à la première arrivée du jeune homme à Paris – un autre incident bloquait déjà le processus balzacien : « J'étouffe de joie ! j'ai besoin de boire de l'air et de fixer Paris. Je tends le cou vers ma croisée. Je la croyais ouverte ; elle était fermée, et je casse un carreau » (p. 469). Bris de verre symbolique, qui vise à la fois une métaphore topique (le livre comme fenêtre ouverte sur le réel, le regard surplombant de la littérature) et un dispositif narratif « classique » du roman réaliste.

Refus de la linéarité, donc ; d'où, dans le récit, le traitement spécifiquement vallésien d'une métaphore topique dans le roman d'apprentissage : l'image de la route ²⁵. À vrai dire, le premier chapitre, avec son titre « En route » et les allusions classiques qu'il convoque (Hercule dans le carrefour, la carrière de la vie...) semble annoncer une reprise innocente du motif ; mais, très vite, le dispositif s'enraye, par la multiplication même des faux départs qui reprennent ce « En route » initial : « Allons, Vingtras, en route pour une vie de pauvreté et de travail ! » (p. 567), « Il faut que je me remette en route... » (p. 574), « Je liquide et repars, Paturot maigre à la recherche d'une nouvelle position sociale » (p. 586). Le roman se déconstruit à mesure qu'il progresse, et la logique de l'apprentissage se résout en une dérisoire circularité, celle des promenades sous l'Odéon : « Je me suis bien promené dans ces couloirs de pierre la valeur de quatre années pleines, j'ai certainement fait, si l'on compte les pas, en allant et en revenant, au moins trois fois le tour du monde » (p. 681). Dérisoire parodie d'un récit de conquête, auquel répond la dissolution finale de toute possibilité de récit : « C'est affreux de ne pouvoir ressusciter une image, une scène, pour les planter le long de la route parcourue [...] Le chemin par où je me suis traîné s'étend comme un sentier désert et se perd à travers le blanc de la neige ou le noir des ruisseaux » (p. 702-703).

« Tyrannie comique de l'Imprimé ! » Le roman d'apprentissage concentre toute l'inquiétante puissance de fascination propre au Livre : il se donne pour le réel même qu'il prétend représenter, et multiplie, par sa vocation ouvertement pédagogique, des disciples qui deviennent autant de victimes. En ce sens, le destin de Vingtras a valeur exemplaire : si, au premier degré, il dénonce les illusions balzacienne, il tend surtout à montrer²⁶ que le roman, en tant que genre littéraire, n'a rien à apprendre à ses lecteurs. Démonstration en soi paradoxale, puisqu'elle risque d'imposer la reprise des stratégies argumentatives qu'elle refuse : d'où l'invention d'une écriture romanesque éruptive, brisée, instable, qui cherche à trouser les écrans de papier – le sens de l'œuvre résidant dans le geste même, insurrectionnel, de l'écriture.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
SAINT-ÉTIENNE

NOTES

1. Balzac, *Illusions perdues*, édition Livre de Poche, 1983, p. 182 (toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition).
2. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1989, p. 145 (toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition).
3. Voir sur ce point S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF-Écriture, 1983.
4. J. Vallès, *L'Insurgé*, éditions Gallimard, la Pléiade, édition préfacée et annotée par R. Bellet, II, p. 896 (toutes les références à l'œuvre de Vallès renverront désormais à cette édition).
5. J. Vallès, *Les Réfractaires*, « Les Victimes du Livre », I, p. 245.
6. Le « récit enchâssé » qui forme la deuxième partie de *La Peau de chagrin*, « La Femme sans cœur », présente une structure proche du roman d'apprentissage.
7. Outre les analyses sur Balzac dans « Les Victimes du Livre », Vallès critique littéraire est très clair sur ce point : « [Balzac] sculpte dans le métal des géants et nous donne à tâter du bronze au lieu de pétrir de la chair [...] On a appelé Balzac un réaliste : il l'est ; mais j'ajoute, dût-on en sourire, qu'il est surtout et avant tout un poète, par malheur un poète épique qui a autant la manie de la grandeur que l'amour de la vérité. » (« Littérature anglaise : le roman », *Le Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865, I, p. 550).
8. R. Bellet, « Jules Vallès et les victimes du livre », article repris dans *Dans le creuset littéraire du XIX^e siècle*, éditions du Lérot, 1995, p. 90.

9. Balzac, *La Peau de chagrin*, édition Presses-Pocket, 1989, p. 111. La deuxième partie du roman, qui comporte le récit de Raphaël à la première personne, emprunte nombre d'éléments structurels au roman d'apprentissage.
10. Et ce, dès les premières scènes du roman : « Tu devrais prier ce vieux de t'introduire chez les Dambreuse ; rien n'est utile comme de fréquenter une maison riche ! [...] Arrange-toi pour lui plaire, et à sa femme aussi. Deviens son amant ! [...] Mais je te dis là des choses classiques, il me semble ? Rappelle-toi Rastignac dans *La Comédie humaine* ! Tu réussiras, j'en suis sûr ! » (p. 65).
11. Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, édition GF, 1988, p. 230.
12. Sur cet imaginaire vallésien de l'encre, voir l'article de R. Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution*, éditions du Lérot, 1987, p. 323 sq. et « Jules Vallès et le Livre : l'encre et le sang », *Romantisme*, n° 44, 1984.
13. Dans *Les Réfractaires*, Vallès souligne que le célèbre critique Gustave Planche vécut lui aussi « rue des Cordiers, 14, au fameux hôtel Jean-Jacques où Balzac fait descendre Lucien de Rubempré » (I, p. 209).
14. J. Vallès, article repris dans *La Rue*, I, p. 655.
15. Dans le même ordre d'idées, Mme de Bargeton invoque l'ombre de Rousseau pour justifier l'obscur naissance de Lucien (*Illusions perdues*, p. 50), Étienne Lousteau prédit que D'Arthez sera un jour « aussi grand écrivain que Rousseau » (p. 251), et le caissier d'un journal parisien reproche aux moindres plumitifs de se prendre « pour Voltaire et Rousseau » (p. 201).
16. Flicoteaux était cité dans la version du *Bachelier* parue en feuilleton, ainsi que « Rousseau l'Aquatique », le restaurateur où Hugo fait dîner Marius (II, p. 1652).
17. Voir sur ce point H. Millot, « Entre inconfort et inconvenance : l'épreuve vestimentaire dans la Trilogie », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 17, décembre 1993, p. 25-39.
18. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, éditions Bouquins, 1989, p. 648 sq. Vallès, comme la plupart du public contemporain, connaissait très bien cette œuvre, parue en feuilleton en 1842 ; il cite souvent Sue, et avec admiration.
19. V. Hugo, *Les Misérables*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 696-697.
20. On comparera cette « poésie de la misère » avec le cynisme désacralisateur de Musset dans son « Profil de grisette ».
21. G. Costa Colajanni, « Modernité du *Bachelier* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 24, juillet 1997, p. 14.
22. J. Vallès, *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, édition du Lérot, préfacée et annotée par R. Bellet, 1993, p. 80.
23. R. Bellet, « Vallès, Zola : littérature et politique », article repris dans *Dans le creuset littéraire du XIX^e siècle*, p. 18. Les incidences de ce choix narratif sur le roman « historique » qu'est *L'Insurgé* sont nombreuses : on peut consulter, sur ce point, C. Bernard, *Le Passé*

recomposé : le roman historique au XIX^e siècle, Hachette-Université, 1996 (l'ouvrage comporte une analyse précise de *L'Insurgé*).

24. Sur cette scène comme déconstruction d'une séquence « pré-descriptive » typiquement naturaliste (voir P. Hamon, *Du descriptif*, Hachette Université, nouvelle édition 1993), voir mon article « Vallès et le rêve de l'*enargeia* », *Littératures*, n° 33, automne 1995, p. 155-175.

25. Route qui figure concrètement dans la diégèse (elle structure en particulier le diptyque spatial Paris-

province, et matérialise le chemin que doit franchir le héros), et renvoie à tout un réseau métaphorique inscrit dans la langue (route de la vie, carrière, etc.) ; route qui renvoie aussi au roman comme ligne narrative (un roman comme *La Bête humaine* synthétise toutes ces potentialités du motif).

26. Sur cette dimension illocutoire, indéniable, on consultera J. Migozzi, « La théâtralisation de l'apostrophe dans *Le Bachelier* », acte du colloque « Rhétorique, politique, imaginaire », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 16, p. 85-95.