

« Muses vertes et drapeaux lourds », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 24, juillet 1997, pp. 23-44.

Muses vertes et drapeaux lourds

«... L'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés... »
V. HUGO, « Réponse à un acte d'accusation », 1834.

CORINNE SAMINADAYAR

Aux lendemains de la crise romantique, l'allégorie, sans conteste, appartient à l'arsenal suranné des vieilles rhétoriques : l'esthétique romantique a développé toute une réflexion qui oppose le symbole à l'allégorie, cette dernière se trouvant fortement dévalorisée comme purement transitive, fonctionnelle et conventionnelle, limitée à un sens fini et incapable d'exprimer l'Indicible¹ ; rares sont les fondateurs de la modernité qui, comme Baudelaire, prirent la défense d'une figure si ouvertement condamnée. L'allégorie se trouve donc rejetée au rang des tropes éculés propres à une éloquence académique et momifiée, réservée aux discours de Comices agricoles et bien digne d'être épinglée dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « Agriculture : une des mamelles de l'État (l'État est du genre masculin, mais ça ne fait rien). »

En tant qu'outil indispensable et archaïque du « bien-dire » classique, l'allégorie ne pouvait que susciter chez Vallès défiance et moquerie ; mais à ce conformisme oratoire, qui bride les idées en même temps que les mots, s'ajoute à ses yeux une autre hantise, non moins angoissante : l'allégorie représente pour ainsi dire une rhétorique au carré, puisqu'elle renvoie directement à un mode de représentation pictural ou statuaire strictement codifié. De fait, la transitivité de l'allégorie utilise les arts plastiques comme médiateurs facilitant la lecture : le poème de Baudelaire « Le Masque », avec son sous-titre révélateur « Statue allégorique dans le goût de la Renaissance », souligne explicitement le dispositif qui présente l'œuvre comme une sorte de projection textuelle, sur la page, de la sculpture d'Ernest Christophe ; symétriquement, les *Écrits critiques* citent le poème « Danse macabre » pour évoquer une autre statue du même artiste². Ainsi, à des degrés divers, tout un écran d'images éminemment académiques vient s'interposer, multipliant la puissance fascinatrice du discours ; des fan-

tômes de pierre viennent s'insinuer entre les lignes du texte et le rendent doucement médusant.

D'ailleurs, par un mouvement inverse dont Vallès avait parfaitement conscience, la peinture ou la statuaire allégorique, reposant sur une juxtaposition d'attributs offerts au déchiffrement du spectateur et fonctionnant par combinaison, se donne à lire comme un discours – texte figé qui sanctionne le triomphe du lieu commun et de l'automatisme :

« Allez-vous-en chez La Grenée, demandez-lui la Peinture, et il croira avoir satisfait à votre demande, lorsqu'il aura placé sur sa toile une femme devant un chevalet, la palette passée dans le pouce et le pinceau à la main. Demandez-lui la Philosophie, et il croira l'avoir faite, lorsque, devant un bureau, la nuit, à la lueur d'une lampe, il aura appuyé sur le coude une femme en négligé, échevelée ou pensive, qui lit ou qui médite. Demandez-lui la Poésie, et il peindra la même femme dont il ceindra la tête d'un laurier, et à la main de laquelle il placera un rouleau. La Musique, ce sera encore la même femme avec une lyre au lieu de rouleau.³ »

Rien de plus pernicieux qu'une telle rhétorique implicite, qui véhicule avec la force de l'évidence toute une idéologie : l'allégorie, parce qu'elle fait image, impose en fait un bloc de sens d'autant plus dangereux qu'il ne se présente pas dès l'abord comme un discours.

Dès lors, on comprend que Vallès dénonce l'allégorie comme une technologie littéraire dépassée autant qu'inquiétante :

« La mythologie relève la tête, l'allégorie bat des ailes ; il n'est pas jusqu'à l'apologue, ce petit vieux, qui n'arrive, la canne à la main. On voit sortir de dessous terre des figures de l'autre monde, des habitudes littéraires d'un autre âge ; on cite les anciens, on fait parler les bêtes[...]»⁴

La parole du journaliste traduit en acte son sens polémique, puisque les figures personnifiées apparaissent elles-mêmes comme perverties : « battre des ailes » renvoie à l'animalité la plus humble, l'expression « petit vieux » s'oppose à la belle jeune femme, support allégorique à tout faire qu'évoquait Diderot, enfin l'évocation incongrue d'une « canne » parodie les nobles attributs que sont le sceptre ou le glaive. Mais, au-delà de cet impact déstabilisant, l'image finale traduit aussi l'une des hantises les plus profondes de Vallès : ces figures qui sortent de dessous terre font de la Rhétorique un mort-vivant, une momie fardée qui vient prendre la parole et exercer son autorité sur le présent. La réflexion sur l'allégorie n'engage donc pas seulement la question de l'éloquence : les enjeux sont plus centraux, et interrogent la possibilité même du discours.

S'il est un territoire rhétorique où l'allégorie règne sans partage, c'est bien celui du discours républicain tel qu'il se déploie au moment où Vallès « entre en politique ». Les raisons historiques du phénomène sont évidentes : l'allégorie « à

l'antique » a remporté dès la Révolution beaucoup plus de succès que d'autres motifs (arbre de la Liberté, joug brisé...), et elle a suscité nombre de mises en scènes spectaculaires : allégories vivantes, groupes sculptés très théâtralisés...⁵ Le caractère officiel de cette représentation se trouve d'ailleurs sanctionné par un décret de la Convention : le sceau de l'État portera « pour type la France sous les traits d'une femme, vêtue à l'antique, debout, tenant de sa main droite une pique surmontée du bonnet phrygien ou bonnet de la Liberté »⁶. Bref, on reconnaît là la traditionnelle allégorie romaine de la Liberté, devenue République française. Soulignons que « l'esprit de 48 » reprend cette même image, laquelle s'insinue jusque dans l'espace privé des républicains « avancés » que sont Vingt-tras et ses amis : Renoul possède sur son étagère, transformée en autel civique, « un bonnet phrygien en sucre rouge », et Jacques vit à l'hôtel Mouton « entre la tête brune d'Alexandrine et le buste de la Liberté »⁷.

Notons que ce mode de représentation appartenait d'emblée à la sphère du discours : il prenait en effet appui sur l'image romaine des Vestales, gardiennes de la République, image qui constituait un lieu commun fort usité dans la rhétorique des humanités – comme en témoignent par exemple ces paroles que le professeur Chotard, dans *Le Livre de mon ami*, prête à Decius Mus :

« Et je verrai, du sein de l'Élysée, ouvert aux mânes des héros, les vierges de la République suspendre des guirlandes de fleurs au pied de mes images.⁸ »

Les romans du XIX^e siècle retravaillent ensuite ce motif en lui donnant des réalisations littéraires diverses. L'allégorie peut se dessiner simplement en filigrane ; ainsi, Enjolras oppose au bonapartisme de Marius cette seule formule : « Citoyen [...] ma mère, c'est la République⁹ ». Mais il arrive aussi que la scénographie romanesque crée une véritable mise en spectacle de ce thème. Chez Zola, la jeune Miette, qui porte le drapeau de l'insurrection républicaine contre le Coup d'État du 2 décembre, se transfigure en allégorie vivante, que le texte circonscrit à la manière d'un tableau – avec cadrage et jeux de lumière :

« Elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds. Le capuchon, arrêté sur le bord du chignon, la coiffait d'une sorte de bonnet phrygien. Elle prit le drapeau, en serra la hampe contre sa poitrine, et se tint droite, dans les plis de cette bannière sanglante qui flottait derrière elle [...] À ce moment, elle fut la vierge Liberté.¹⁰ »

L'importance de cette figure dans l'imaginaire révolutionnaire est si grande que, même lorsqu'il s'agit de dénigrer la pseudo-grandeur de ces Vierges-Républicaines et du discours qui les exalte, cette condamnation ne sort pas du mode d'expression allégorique ; simplement, l'image se trouve renversée, substituant à la chaste jeune fille une prostituée comme celle que Flaubert dresse en vivant emblème de la Révolution de Février :

« Dans l'antichambre, sur un tas de vêtements, se tenait une fille publique, en statue de la Liberté – immobile, les yeux grand ouverts, effrayante.¹¹ »

L'éloquence politique intègre ce double visage de l'allégorie; en février 1848 toujours, la jeune République, se souvient Vallès, revêtait dans le discours des uns et des autres deux aspects féminins bien différents :

« «La liberté, cette vierge!» » [...] J'avais entendu appeler la République une vierge, un adjoint qu'on venait de dégommer l'appelait une sacrée... chose!¹² »

Rien de plus naturel que de voir Vallès s'opposer à une obsession allégorique doublement inquiétante : empruntée à l'imagerie antique, elle perpétue la grande ombre des Républiques anciennes, Sparte et Rome, avec leur fausse liberté et leur conception autoritaire de l'État; perpétuant le discours et par là l'idéologie de 1789, elle enferme la Révolution dans un cycle d'éternelle répétition qui a déjà coûté la vie à la Seconde République¹³. Plus que l'éviction pure et simple du discours politique – stratégie relativement peu efficace, parce qu'elle laisse le vertige allégorique exercer impunément son emprise sur la parole des autres et sa fascination sur l'auditoire républicain – il s'agit d'invalider l'usage même de cette figure en la frappant de contradiction interne. Cette déstabilisation stylistique passe d'abord par un jeu autour de la personnification traditionnellement féminine de l'allégorie : Vallès préfère des incarnations masculines, au prix souvent d'un dérapage du texte. Ainsi, dans la Trilogie, la Misère – que, dans sa correspondance, l'écrivain désignait sous la forme très classique de « Sa Majesté la Misère, sa couronne de pain noir à la main »¹⁴ – devient paradoxalement un spectre qui, comme chez Shakespeare, apparaît à Vingtras avant le duel qui l'oppose à Legrand :

« Pendant toute cette journée d'acharnement sauvage, le spectre de la misère s'est dressé devant ses yeux comme devant les miens ! Le SPECTRE, toujours le SPECTRE!¹⁵ »

Si, par malheur, ce passage au masculin ne suffit pas – après tout, c'est bien le Génie de la Liberté, et non une quelconque allégorie féminine, qui coiffe la Colonne de Juillet... – Vallès n'hésite pas à menacer la figure d'autodestruction par une sorte de syllepse au second degré :

« Le génie de la Patrie, qui traîne la patte, battra des ailes!¹⁶ »

Grâce à un audacieux parallélisme souligné par l'expression familière, les ailes, d'attribut allégorique, deviennent une réalité concrète qui font du Génie en question moins une personnification qu'un oiseau enfin libéré — bref, on passe de l'allégorie à la métaphore et au symbole.

Quant aux êtres abstraits indiscutablement féminins qu'il ne saurait être question de désigner au masculin, Vallès opère une sorte de blocage qui empêche l'image allégorique de se former et de venir s'interposer entre le texte et le lecteur. Le procédé le plus économique consiste à refuser de citer quelque attribut que ce soit; lorsque Vallès journaliste écrit :

« Ceux qui l'avaient mal jugée et mise en joue, cette Révolution, ceux-là ont écarté leurs fusils de nos poitrines¹⁷ »,

le parallélisme syntaxique oblige à comprendre le terme de « Révolution » comme un singulier collectif (l'ensemble des révolutionnaires repris par le « nous ») plutôt que comme une allégorie. Plus perfidement, célébrer la Commune en la qualifiant de « fête nuptiale de l'Idée et de la Révolution » interdit toute lecture allégorique... sous peine de sombrer dans une absurdité métaphorique qui unierait en justes noces deux figures féminines ! Si la personnification apparaît comme inévitable, notamment dans un contexte oratoire de harangue, l'image est choisie pour imposer le maximum d'écart avec la représentation allégorique traditionnelle. La Sociale qui « arrive à pas de géant [... et] enjambe par-dessus les ruines »¹⁸ apparaît comme un Titan dépassant de sa haute stature Paris vaincu, et la société que Vingtras apostrophe à la fin du *Bachelier* devient, grâce au tutoiement et à la tonalité familière qu'emploie le jeune homme, un ennemi dont on se venge par le duel (on remarquera d'ailleurs la disparition de toute marque du féminin dans la péroraison) :

« Je vais manger à ta gamelle pour être fort : je vais m'exercer pour te tuer – puis j'avancerai sur toi comme sur Legrand, et je te casserai les pattes, comme à lui!¹⁹ »

C'est donc avant tout au niveau de la réception que la fascination de l'allégorie peut être vaincue : en frappant de non-sens un mode de lecture traditionnellement admis, Vallès montre l'absurdité que masquait une fallacieuse évidence, et dévoile la violence idéologique que, sous des dehors parfaitement inoffensifs, l'allégorie introduit dans le discours. Lorsque l'allégorie ne fonctionne plus, c'est tout un mode stéréotypé de production du sens, tout un « prêt-à-écrire » médusant qui s'effondrent.

Reste que, paradoxalement, il semble que la tentation allégorique ne puisse être totalement évincée du discours théorique : à la faveur de métaphores filées, l'allégorie se réintroduit sournoisement par le biais de ses attributs traditionnels. Une séquence très rhétorique du *Cri du Peuple* permet de bien rendre compte de ce processus d'engendrement. Exhortant les magistrats républicains à éviter une tuerie fatale dans Paris, le journaliste écrit :

« [Il faut] se réfugier dans la légalité. Elle sera notre asile, en ce jour d'émotion publique. On a dit qu'elle tuait; désormais elle doit empêcher qu'on ne tue. C'est le devoir, souvent, de lui

résister; mais lorsque, comme aujourd'hui, le regard est aveuglé par tant de fumée, on peut s'attacher aux pans de sa robe.²⁰ »

Le dérapage est clair : alors que le refus de la majuscule²¹ empêchait l'allégorie de se constituer dès les premiers mots, alors que l'image architecturale de l'asile bloquait ensuite la personnification, la « robe » qui apparaît dans la clause ressemble dangereusement à une tunique à l'antique; sans doute cet attribut par trop significatif doit-il son insertion textuelle à la proximité des références « romaines » (le droit d'asylie notamment)! De manière plus retorse, c'est parfois une métaphore beaucoup plus moderne, comme celle des ciseaux (bien peu romains) de la censure, qui ouvre une brèche à l'allégorie :

« Ils se disent les porte-drapeaux de la liberté! Oui, ils lui tendent la main, mais ils veulent lui lier la langue, et se sont eux qui arrachent aux censeurs leurs ciseaux pour lui crever les yeux!²² »

Lorsque ces glissements successifs s'étendent aux dimensions de tout un texte, le foisonnement d'allégories et de références antiques mêlées court-circuite gravement la cohérence de la pensée, parasitant un propos novateur de concaténations idéologiques réactionnaires et pour le moins inattendues – d'où, dans la Trilogie, le constant souci de montrer que l'emploi de l'allégorie relève uniquement de la pragmatique, la figure s'offrant au locuteur comme expression vide de signification, mais très efficace du point de vue de l'impact immédiat. Ainsi, lorsque Jacques Vingtras s'est vu priver de café pour avoir douté que « la Foi », invoquée par ses camarades, puisse devenir un imprimeur efficace, il rentre en grâce par la simple vertu... d'une autre allégorie qui traverse fugitivement, mais opportunément, son discours :

« "Il faut d'abord *agir*, et ne pas jeter des bâtons dans les roues du char qui porte la Révolution." [...] On a retrouvé du café sur ma déclaration, mon aveu m'a raccommodé.²³ »

Néanmoins, ces résurgences incontrôlées prouvent qu'il ne suffit pas de brouiller le fonctionnement de l'allégorie au niveau textuel : Vallès va plus loin et essaie de disloquer le concept même d'image allégorique, en ruinant la fausse noblesse dont se pare ce type de représentation grâce aux grandioses lieux communs de l'imagerie traditionnelle. Devenir une allégorie vivante ne confère pas nécessairement l'autorité qu'on pourrait attendre d'une telle métamorphose; le père Vingtras et son collègue Bergougnard, soucieux d'incarner à l'antique l'Imagination et la Raison, ne présentent que des caricatures grotesques :

« "Toi, tu es l'Imagination, dit Bergougnard, une imagination brûlante... / Mon père se rengorge et se donne un mal du diable pour se mettre un éclair dans les yeux, il jette un regard un peu trouble dans l'espace – et se dépeigne en cachette.

"Tu es l'Imagination folle..."

Mon père joue l'égarément et fait des grimaces terribles.²⁴ »

Quant à Bergougnard, qui représente dans ce groupe sculpté fantasmatique « la Raison glacée, implacable », il s'arme... d'une canne, dérisoire substitut du Flambeau censé éclairer le monde²⁵. Il est vrai qu'à défaut de la Raison, le collègue du père Vingtras incarne à la perfection une autre allégorie... à connotation quelque peu scatologique, et non répertoriée dans les manuels : il se présente en effet comme « la statue vivante de la constipation »!

Au-delà de ces mises en scène drolatiques parce que ratées, c'est le médiateur idéal suggéré par la peinture classique et la sculpture académique qu'il s'agit de détruire. En effet, l'allégorie tire une grande partie de son impact de la statue qu'elle fait immédiatement surgir dans l'esprit du lecteur – d'autant plus facilement que les œuvres allégoriques occupaient une place importante dans la « statuomanie » caractéristique du Second Empire, saturant l'espace urbain de femmes à l'antique brandissant des attributs divers; Vallès, dans sa croisade contre cette « exhibition de types antédiluviens, mythologiques, allégoriques, bêtes, grotesques », recense ainsi « la Modestie, l'Agriculture [...] l'Innocence et l'Amitié »²⁶, dressant leurs nudités de marbre aussi fascinantes que déplacées dans le Paris moderne! Au-delà du travail d'éclatement opéré sur le langage, ce sont ces fantômes grandioses que Vallès cherche à dissoudre.

L'image de la Muse, issue d'un romantisme rance et moins résistante à l'ironie que les grandes allégories républicaines, sert de support à cette véritable campagne iconoclaste que mène l'écriture vallésienne. La cible principale est la Muse à la fois chaste et ardente qu'adore, par exemple, le poète des *Nuits* – figure idéale munie d'une lyre à l'antique, ailée naturellement, qui vient consoler l'artiste souffrant en un geste digne des groupes sculptés les plus conventionnels :

« O paresseux enfant! regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile...²⁷ »

Face à cette diaphane apparition, Vallès suggère d'autres figures singulièrement éloignées du Beau antique. La Muse romantique avait pour traditionnel attribut une lyre; rien de commun avec la vraie Muse des temps modernes, celle qui inspire une chanteuse comme Thérèse et se munit par conséquent d'instruments plus adaptés :

« Aujourd'hui, la Muse populaire peut mettre des couleurs à son fifre et même fioriturer sur un clairon.²⁸ »

L'incongruité de ces attributs – le fifre démarque sur le mode populacier l'antique flûte champêtre des bergers de Virgile, cependant que le clairon ne conviendrait guère qu'à une allégorie de la Renommée... – se trouve soulignée par l'insertion de termes familiers, comme le verbe « fioriturer », au demeurant

fort inconvenant s'agissant d'une Muse. Mais Vallès ne se contente pas de provoquer ce type de discordance subversive; c'est le procédé même de la personification à l'antique, principe fondamental de l'allégorie, qu'il tente de rendre inopérant. Fusionnant deux motifs éminemment classiques, celui de l'inspiration par l'ivresse (Bacchus chanté par Horace...) et celui de la Muse maîtresse du poète, le journaliste évoque ainsi les émules de Musset qui cherchent dans l'absinthe le grand souffle créateur :

« Elle a été caressante au moins, la Muse verte, pour ceux dont elle a baisé les lèvres.²⁹ »

Rien de plus traditionnel que cette image du baiser, orchestrée bien de fois par la poésie lyrique; mais l'adjectif « vert » suffit à donner un aspect quasiment surréaliste à cette Muse, que la logique du lieu commun invitait à imaginer comme une blanche statue en marbre de Paros... La brusque fusion entre ces deux ordres de représentation empêche la mise en place d'un médiateur-image cohérent.

Finalement, c'est en poussant à l'extrême la logique interne de la personification allégorique que Vallès dévoile son absurdité. Car, si véritablement la Muse est la maîtresse du poète, pourquoi la figer dans les poses convenues de la statue académique? Puisqu'elle fréquente les cabarets borgnes où le poète du XIX^e siècle cherche l'inspiration, elle adopte tout naturellement les traits d'une grisette attablée et buvant comme Musette avec ses amants :

« Où donc la Muse de la gaieté trinquerait-elle avec le Démon de l'ironie, sinon dans le pays des jeunes?³⁰ »

Et voilà ruinée la fascination dont se parait indûment l'apparition ailée! Par ailleurs, si l'on file la métaphore selon laquelle la Muse, bien-aimée du poète, se donne à lui en de mystiques noces (l'image se dessine en filigrane notamment chez Musset), l'enfantement spirituel de l'œuvre prend l'allure d'un accouchement très concret; ainsi Baudelaire aide « sa muse menacée de stérilité à accoucher de quelque fœtus qu'il appe[lle] l'embryon d'un monde.³¹ » La crudité des termes, qui rompt le « vernis » rhétorique propre à l'évocation de l'allégorie, perturbe l'élaboration de l'image attendue : la cohérence du sens s'avère incompatible avec le fonctionnement oratoire « normal » de la figure.

C'est donc par un pur coup de force que l'allégorie prétend imposer le respect en inscrivant dans le discours une fausse statue à l'antique; si Vallès s'acharne à tel point sur cet héritage de l'éloquence classique, c'est parce que cet écran rhétorique empêche toute prise de distance et diffuse, par l'évidence de l'image, une idéologie rigide et autoritaire. Car la puissance persuasive de l'allégorie tient à ce qu'elle fonctionne comme un discours sans jamais s'avouer comme tel : chaque attribut renvoie traditionnellement à telle ou telle idée abstraite, sans que soit jamais mis en question les présupposés qui président à ce mode de signification

ni surtout à la combinaison classique des attributs entre eux; tout objet se fait signe et symbole, avec une apparente innocence qui en fait une arme oratoire redoutable. Vallès le sait bien, ne fût-ce d'ailleurs que par son expérience de journaliste : c'est lorsque de tels attributs traditionnels apparaissent dans un texte que celui-ci, insidieusement, opère une mise en scène allégorique qui fige immédiatement la pensée. La Révolution, même ornée d'une majuscule, reste une idée abstraite, ou tout au plus un singulier collectif; aussi constitue-t-elle le sujet possible d'un discours personnel et individuel. Mais que la Révolution s'arme d'un glaive, d'un flambeau ou d'une torche³² : la voilà devenue allégorie, si bien qu'elle véhicule avec elle toute une idéologie, héritée d'un long passé et pour ainsi dire sédimentée – dont le lecteur n'a pas toujours conscience, et qu'il est en tout cas obligé d'accepter ou de refuser en bloc.

Aussi le refus de l'allégorie dans l'éloquence politique amène-t-il nécessairement à combattre la fascination pour les objets-symboles, objets éminemment rhétoriques puisqu'ils tirent leur pouvoir signifiant de l'éloquence classique — Fontanier les répertorie sous le nom de « métonymies du signe » :

« Les faisceaux, pour le consulat; l'épée, la cuirasse, le casque, pour la profession des armes [...]; le cothurne, pour la tragédie...³³ »

Par un curieux effet de contamination, n'importe quel objet finit par s'élever au rang de symbole, et comme tel réclame la vénération : « Vallès est hanté par la métamorphose des objets les plus simples en objets sacrés, le langage aidant ou paraissant ne pas aider.³⁴ » Les réalités les plus triviales se prétendent porteuses d'une signification plus haute, et exercent sur les âmes une emprise terroriste; à la parole construite, persuasive, authentique de la conviction s'oppose l'hypnotisme de ce « concentré d'idéologie » :

« Rien n'est bête comme un morceau de bois et une bande de laine. Clouez la laine au bois, et qu'il monte là-dedans un souffle de cantique ou de Marseillaise, vous avez un drapeau!³⁵ »

Le respect de commande pour le drapeau a d'abord pour conséquence de corroborer, dans l'imaginaire politique, la dictature du passé sur le présent; car il incarne de manière sensible, visible, la continuité entre la pensée nouvelle et « nos pères, ces géants ». Un drapeau constitue toujours un héritage³⁶; il tire sa signification de l'histoire qu'il cristallise; inversement, il confère à ceux qui le brandissent une force de conviction infiniment plus grande que ne leur permettrait leur seule action de militants. À la limite, il peut suggérer, indépendamment de toute vérité biographique, un passé révolutionnaire capable d'inspirer à autrui le plus sacré des enthousiasmes; lorsque, dans *Les Misérables*, le père Mabeuf va planter sur la barricade le drapeau rouge, la puissance signifiante du symbole suffit à métamorphoser un vieillard paisible, toujours resté à l'écart de la politique, en un Conventionnel régicide – bref, la bannière transfigure le bonhomme en Brutus, et suffit à lui conférer, hors de toute réalité, un

passé exemplaire :

« Ses cheveux blancs, sa face décrépite, son grand front chauve et ridé, ses yeux caves, sa bouche étonnée et ouverte, son vieux bras levant la bannière rouge, surgissaient de l'ombre et grandissaient dans la clarté sanglante de la torche; et l'on croyait voir le spectre de 93 sortir de terre, le drapeau de la terreur à la main.³⁷ »

Vallès est très conscient du fait que cette pseudo-éloquence du drapeau permet d'éviter tout débat neuf et constructif sur la Révolution, l'autorité du passé se substituant à la réflexion vivante sur le présent. La Trilogie met en scène, à plusieurs reprises, le blocage du dialogue qui se produit chaque fois que l'appel au drapeau remplace l'argumentation. Lorsque Jacques Vingtras s'oppose à Rousseau et à son idéal « romain » de la République, Matoussaint clôt la discussion par une formule décisive qui ne démontre rien mais qui fonctionne comme une clause des plus efficaces :

« [Il] me déclare qu'il sait "que j'ai été plus loin que je ne voulais, que ce n'est pas moi qui traiterais la Révolution comme une rigolade et qui promènerais le drapeau de nos pères comme un jouet..."³⁸ »

Le plus dangereux reste cependant que cette force de conviction s'étend également aux insignes vestimentaires, qui transforment celui qui les porte en drapeau vivant, en discours républicain ambulant; Matoussaint rêve ainsi de revêtir toute la panoplie de 93, « le chapeau de Saint-Just aux armées, les épaulettes d'or et la grande ceinture tricolore »³⁹. De même Grantaire, lorsqu'il se prépare à partir en campagne pour haranguer les républicains, prouve à Enjolras ses capacités oratoires en soulignant l'éloquence intrinsèque de sa tenue – qui, apparemment, doit suffire à remporter l'adhésion du public :

« Il sortit, et revint cinq minutes après. Il était allé chez lui mettre un gilet à la Robespierre.
– Rouge, dit-il en entrant, et en regardant fixement Enjolras.⁴⁰ »

La Révolution trouve dans le vêtement un moyen privilégié d'affichage idéologique; le costume transforme chacun en monument républicain, ce que comprend parfaitement le collégien Junius :

« Je poussai [...] beaucoup à l'uniforme; – je voyais dans le triomphe des idées nouvelles le moyen de n'être plus vêtu avec la défroque des générations anciennes.⁴¹ »

Finalement, par un processus de fusion révélatrice, le vêtement devient, à part entière, drapeau. Vallès lui-même voit dans le bleu du drapeau tricolore « un coin de blouse »⁴², et il célèbre en ces termes l'initiative socialiste de Benoît

Malon : « Moi qui porte une redingote [...] je salue la blouse qui flotte sur votre Mont-Aventin⁴³ » (on note que le stéréotype oratoire semble entraîner mécaniquement, dans le discours, la référence romaine...) Quant aux martyrs de la Révolution, ils lèguent comme bannière leur vêtement, qui porte en quelque sorte le texte de leur mort, et proclame leurs convictions. Lorsque le père Mabeuf est tombé foudroyé dans les plis du drapeau rouge, Enjolras galvanise ainsi les énergies :

« Il lui ôta son habit, en montra à tous les trous sanglants, et dit : "Voilà maintenant notre drapeau."⁴⁴ »

Ce geste inscrit en filigrane le lieu commun des plaies sanglantes, bouches d'ombre appelant au combat, « pauvres bouches muettes »⁴⁵ mais riches d'éloquence révolutionnaire, symboles de l'éloquence sacrée du drapeau. C'est pourquoi ce dernier a souvent partie liée avec la mort, qui le consacre comme mot d'ordre sacré venu de l'au-delà; ainsi, le drapeau rouge est teint par le sang du peuple :

« C'est son or et sa pourpre : il a ouvert ses veines, voilà tout, et il en a inondé sa bannière.⁴⁵ »

La mythologie de la Mort et des morts trouve ainsi dans l'hypnotisme du drapeau l'un des multiples avatars; le discours du drapeau apparaît comme prosopopée du passé, des ancêtres, des « pères » en tout genre, fausse parole d'autant plus médusante que la voix des vivants ne peut lui répondre – toute harangue ne valant que comme illustration ou amplification du mot d'ordre implicite qu'incarne l'étendard. C'est pourquoi il importe avant tout, aux yeux de Vallès, non pas de discuter ce que représente tel ou tel drapeau – dans ce type de polémique, on ne peut venir à bout d'un symbole qu'en lui en opposant un autre –, mais de montrer que tout drapeau est faux signe, faux discours, fondamentalement indigne du respect dont on l'entoure. Significativement, Jacques Vingtras lutte contre le culte de « nos pères, ces géants » en s'attaquant au mythe de l'étendard-proclamation :

« Ne nous révélons que le jour où nous déploierons notre bannière, où nous écrirons ce nom, tout du long, avec du sang, sur une guenille de drap noir. Sur du noir, le sang ne marque pas.⁴⁶ »

Cette prosaïque remarque éclabousse, du même coup, les trois mystiques que combinait le discours de Matoussaint : le vêtement-haillon devenu emblème, le jeu des couleurs signifiantes et (surtout) le mythe de la « voix du sang ». Le drapeau n'est pas un texte, il ne dit rien et ne peut rien dire, il n'est même pas un support adéquat pour inscrire la parole révolutionnaire nouvelle; s'il fascine, c'est par son mutisme, un mutisme qu'on respecte pourtant, contre toute logique, comme une véritable consigne d'outre-tombe. À ce non-discours qui

s'affirme Verbe suprême, Vallès oppose la proclamation tout bonnement affichée sur-papier; face aux étendards sanglants, l'Affiche rouge fait sonner la voix des vivants, le « langage simple et large » du Peuple :

« Devant l'histoire, il prenait la parole [...] Il fallait une phrase, rien qu'une, mais il en fallait une où palpât l'âme du Peuple.⁴⁷ »

Si cependant l'éloquence pétrifiante du drapeau ne faisait qu'entrer en concurrence avec d'autres discours, la harangue des insurgés pourrait parler plus haut que la voix des morts; mais les symboles sacrés font taire toute concurrence en frappant autrui d'aphasie. C'est pourquoi il n'est rien de plus inquiétant que les insignes d'autorité divers dont on affuble les chefs révolutionnaires : instantanément, ces insignes, par leur seule autorité, transforment celui qui les porte en mot d'ordre vivant, et, par conséquent, l'empêchent de déployer une parole authentique qui lui appartienne en propre. Tel est le sens symbolique de la mésaventure dont est victime Jacques Vingtras, au moment de la prise de la mairie de La Villette :

« L'écharpe! l'écharpe!»

Deux ou trois officiers se précipitent sur moi, m'étreignent et me ficèlent. «Au nom de la Révolution, nous vous nommons maire de l'arrondissement!» disent-ils en serrant la ceinture... en la serrant trop fort. On desserre un peu; mais c'est le tour de la tête, maintenant.⁴⁸ »

La signification de cet épisode burlesque est claire : l'emblème consacré étrangle celui qui s'en revêt et lui coupe la parole — strangulation dont la morale n'échappe pas au héros de la Trilogie, désormais plus circonspect :

« Je n'ai jamais rien sur porter de ma vie, pas même mon écharpe que je ficèle toujours trop haut ou trop bas, et qu'avant le danger je promenais mélancoliquement sous mon bras, roulée dans un journal — comme un homard.⁴⁹ »

Désopilante comparaison qui désacralise la pourpre des étendards — la renvoyant au mutisme impuissant d'un crustacé!

Tous ces « drapeaux lourds » fondent donc leur autorité sur une tromperie dangereuse pour la pensée nouvelle : dès lors, la mise en scène vallésienne s'ingénie à faire fonctionner en sens inverse le processus de sacralisation qui fabrique un emblème à partir de n'importe quel morceau de tissu. Car, par malheur, la moindre serviette peut devenir héroïque bannière, comme celle que d'Artagnan et ses trois amis, pique-niquant au Bastion Saint-Gervais, plantent en haut de la citadelle :

« C'est bien, monsieur de Tréville, dit le cardinal, faites-moi tenir cette serviette, je vous prie. J'y ferai broder trois fleurs de lys d'or, et je la don-

nerai pour guidon à votre compagnie.⁵⁰ »

Aussi convient-il, face à cette romanesque exaltation, de renvoyer les étendards à leur prosaïque réalité, en leur arrachant l'arsenal rhétorique dont les pare la littérature et l'éloquence; c'est d'ailleurs le moyen dont se sert Zola pour opposer la gloire de Napoléon le Grand à la déchéance du Second Empire : aux étendards de la Grande Armée s'oppose le drap de lit que Napoléon III, à Sedan, cherche fiévreusement pour demander la capitulation⁵¹. Dès la préface iconoclaste de *L'Argent*, Vallès opère une démystification radicale :

« Nous savons maintenant que la forme n'est rien, qu'elle est au moins peu de chose. La moitié, je vous jure, ne suivra plus dans les rues ces mouchoirs de couleur appelés des drapeaux.⁵² »

Encore lesdits mouchoirs n'ont-ils pas toujours, contrairement à la serviette arborée par les trois mousquetaires, la couleur adéquate; c'est ce détail concret qui bloque net l'idéalisation héroïque par laquelle le petit Jacques Vingtras, à l'occasion d'une bagarre de rue entre gamins, s'imagine sous les traits d'un grand général :

« J'ai entendu dire que pour les cessations de feu on arborait le drapeau blanc; j'ai mon mouchoir — il est bleu.⁵³ »

Quant à l'irrésistible tendance que présente tout objet à s'ériger en symbole, il suffira de la pousser à ses limites extrêmes pour en montrer le ridicule. À l'ouverture de la Trilogie, Vallès place un épisode lourd de sens qui, par sa portée comique, mine par avance la lecture « héroïque » de certaines scènes révolutionnaires inscrites dans l'œuvre. Le petit Jacques, qui a gagné un lapin à la foire, soulève l'enthousiasme des foules par son habileté au tir; s'ensuit une sorte de procession populaire qui ameuté les badauds :

« Je suis en avant, à quelques pas de la colonne, seul comme un prophète ou comme un chef de bande...

On se demande [...] ce que nous voulons, si c'est une idée religieuse ou une pensée sociale qui me pousse.

Si elle est pratique, on verra; mais que je laisse là le lapin! — Est-ce un drapeau? — Il faut le dire alors. »

En somme, la mise en scène suffit à créer l'illusion d'un grand souffle révolutionnaire, et cette lecture mystique se cristallise autour du premier objet venu : le sens est secondaire, si bien qu'un signe parfaitement vide suffit paradoxalement à créer un grand effet. En l'absence des symboles consacrés, étendards et bannières, cette cristallisation quasiment automatique peut même créer des dérapages inattendus. Lors de la pompeuse manifestation des Écoles, cette fois soigneusement orchestrée par Matoussaint (c'est l'exact envers de la procession

au lapin), un seul oubli provoque une catastrophe mémorable; en effet, à défaut de drapeaux, ce sont les parapluies qui prennent figure d'emblèmes :

« Les drapeaux, comme les cris, ont été défendus; d'abord il n'y avait pas de drapeaux; on aurait été obligé de les faire faire. Il fallait commander l'étoffe et les ourler. Mais il n'y en avait pas de tout prêts, comme je le croyais d'après les livres, pas de drapeaux des Écoles, pas un [...] Nous voyons de loin s'arrondir des parapluies. Le premier qui s'arrondit fit pâlir Matoussaint!⁵⁴ »

Le résultat ne se fait pas attendre : ce nouveau symbole républicain donne son nom à tout le mouvement, voué à passer à la postérité sous le nom de « Manifestation des Parapluies » !

Rien de plus inepte donc que cette foi aveugle dans les drapeaux, puisqu'elle attribue une absolue puissance de conviction aux objets les plus dépourvus de sens. Vallès dévoile l'absurdité d'un tel hypnotisme, mais aussi le fanatisme sanglant qu'il autorise; voici l'étendard de chair humaine sur lequel l'universitaire Bergougnard, père assassin, inscrit son idéal d'éducation autoritaire :

« M. Bergougnard [...] mouillait des chemises à graver les principes de la philosophie sur le *chose* de ses enfants, – comme on cloue une enseigne, comme on plante un drapeau.⁵⁵ »

L'étendard fessier devient (faux) texte sanglant : cet emblème burlesque et terrible met à nu la violence latente que déguise l'autorité dogmatique du drapeau.

La tendance à la symbolisation semble inévitable, mais l'emprise toute-puissante du drapeau et de ses avatars tue l'Idée vivante : telle est l'aporie à laquelle se heurte Vallès journaliste et insurgé. D'où une tentative pour s'arracher à cet enfermement hypnotique non en évitant tout emblème – du point de vue rhétorique et idéologique, ce refus radical s'avère intenable – mais en le déplaçant sur des objets choisis pour leur résistance à la sacralisation – ou, plus exactement, à la sacralisation monolithique et univoque.

Chez Vallès, on trouve ainsi un curieux travail stylistique sur la mystique chrétienne du pain et du vin. En marge de la métaphore religieuse par laquelle l'écrivain désigne, à maintes reprises, la Révolution⁵⁶, c'est le simple pain de ménage, la miche de l'ouvrier, qui devient un emblème d'autant plus précieux que, directement consommable, il ne se transfigure jamais en texte autoritaire. À l'origine de cette image, le fameux épisode des femmes révolutionnaires ramenant à Paris « le boulanger, la boulangère et le petit mitron » – passage fameux qui éblouit Jacques Vingtras adolescent :

« Il y avait des femmes qui marchaient sur Versailles, criant que Mme Veto affamait le peuple; et la pique à laquelle était embrochée la miche de pain noir – un drapeau – trouait les pages et me crevait les yeux.⁵⁷ »

Mais la métaphore n'implique aucune dimension mystique; cet étendard d'un nouveau genre est voué à être mangé, à alimenter au sens propre l'énergie révolutionnaire — comme l'encre toujours renouvelée du journal s'oppose au texte figé et fascinateur du livre, le pain-drapeau ne peut être transmis comme un héritage pétrifié et dominateur, il ne vaut que par sa fraîcheur :

« Ce sont ces inconnus, ceux qui n'ont pas de nom et point de passé, qui ne doivent qu'à leur conviction, à leur instinctive éloquence d'être devenus chefs de groupe, chefs sans galons et sans épaulettes – ce sont ceux-là qui apportent toute chaude, et saine comme une miche sortant du four, la pensée publique.⁵⁸ »

Cette métamorphose du drapeau en idée et de l'idée en pain va significativement de pair avec le refus des insignes vestimentaires et des uniformes; parallèlement, lorsque le rouge s'affranchit du culte de « l'immortelle Convention », quand il ne se contente pas de souligner un gilet à la Robespierre, il enfante l'image mystique du vin des révolutions, l'alcool de vie qui anime la jeunesse :

« Le rouge, il s'étale en fromage sur la tête de quelques étudiants à cheveux longs. [...] Cependant, dans le tas – comme dessus du panier – un de ces bouchons rouges couvre une bouteille, où il m'a l'air d'y avoir du vin généreux.⁵⁹ »

L'allusion au fromage bloque net toute dérive vers le mythe : la révolution se libère de tout symbolisme lourd en suggérant, en filigrane, l'image simple d'un repas populaire – le fromage, le pain et le vin.

D'autre part, pour allier à cette intense inscription dans le présent le perpétuel renouvellement qu'implique l'idée révolutionnaire, Vallès rêve aussi d'emblèmes vivants, végétaux ou floraux, liés indéfectiblement au cycle des saisons, et impossibles à pétrifier ou à statuer. C'est dans cet esprit qu'il fait l'éloge de la Cocarde verte :

« Détachée vivante d'un arbre gonflé de sève, puis plantée sur des coiffes de citoyennes comme sur des bonnets de patriotes, ne coûtant rien à prendre!
Il n'y a qu'à monter sur une chaise de paille et à arracher les cheveux d'un marronnier, en plein air, en plein vent.⁶⁰ »

Reste que le symbole de l'arbre reste ambigu, et très marqué par la rhétorique comme par l'histoire : on songe aux Arbres de la Liberté, dont la fonction culturelle est à peu près aussi marquée que celle d'une statue allégorique de la République; Vallès d'ailleurs évoque en 1871 « l'arbre foudroyé de la Patrie »⁶³, image que le journaliste reprend pour désigner la Sociale :

« Après avoir été dix fois foudroyé, le socialisme plébéien est debout, éten-

dant tous les jours plus larges ses branches⁶¹ »

Même les marronniers de Camille Desmoulins peuvent se redresser statues ; ainsi, le célèbre Marronnier des Tuileries éveille de sinistres souvenirs :

« Cet arbre-là a été le poteau auquel on a attaché pendant deux ans ma vie [...] À ses racines, ainsi qu'aux chevilles d'une statue de la Discipline, les cuistres avaient noué une corde qui nous tenait court...⁶² »

Aussi Vallès préfère-t-il à l'arbre l'image de la fleur des champs, plus discrète et moins susceptible d'amplification héroïque — ce qui explique l'indifférence de Vermorel, « religiosâtre de la Révolution », à son égard :

« Il ne voit les fleurs que si elles sont dans la gueule des fusils, avant le tir ; et il écouterait le bruit des feuilles quand il en pousserait aux hampes des drapeaux !⁶³ »

La métaphore florale prive jusqu'aux emblèmes révolutionnaires de leur pouvoir hypnotique ; la Révolution se fait miraculeux printemps où bourgeoonne l'avenir :

« La jeunesse est toute en fleurs comme les blés et la vigne, les uniformes chatoient sur le dos des volontaires, avec les lueurs douces ou vives des bleuets et des coquelicots...⁶⁴ »

Plus que les pavots, réminiscence virgilienne qui pourtant apparaît parfois⁶⁹, l'imaginaire vallésien privilégie la fleur sauvage qui se flétrit dès qu'on la coupe, le coquelicot écarlate dont le nom évoque aussi le coq gaulois : les Bérêts rouges sont qualifiés de « coquelicots », et la Sociale fait se lever parmi le peuple des « moissons de coquelicots »⁶⁵.

Devenu fleur emblématique du printemps révolutionnaire, symbole vivant et toujours renaissant, le drapeau rouge perd toute prétention à incarner le discours totalitaire du passé et des morts ; aux allégories de marbre brandissant des bannières sanglantes, aux Vierges-Liberté autoritaires, Vallès oppose un instantané presque champêtre : « Un drapeau rouge tout neuf vient d'être planté par une belle fille, et fait l'effet, au-dessus de ces moellons gris, d'un coquelicot sur un vieux mur.⁶⁶ »

CORINNE SAMINADAYAR
TOULOUSE

NOTES

1. Sur cette opposition fondatrice entre le symbole et l'allégorie, voir la synthèse de T. Todorov, *Théories du symbole*, « La crise romantique », édition Points-Seuil, 1977, p. 235-259.
2. C. Baudelaire, *Écrits esthétiques*, collection 10/18, 1986, p. 356 ; il s'agit « d'un lambeau rimé dans lequel [l'auteur] a essayé non pas d'illustrer, mais d'expliquer le plaisir subtil contenu dans cette figurine, à peu près comme un lecteur soigneux barbouille de son crayon les pages de son livre. » Comme « Le Masque », le poème « Danse macabre » est dédié « à Ernest Christophe, statuaire ».
3. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, édition GF, 1981, p. 153. Baudelaire se moque de cet automatisme selon lequel toute association de termes, dans le titre d'une œuvre, se donne à lire comme support allégorique : « "Amour et gibelotte". Je cherche à combiner intimement ces deux idées [...] Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique ; l'allégorie serait vraisemblablement trop obscure. » (*Écrits esthétiques*, p. 286).
4. J. Vallès, « À propos de Sainte-Beuve », *La Rue*, 13 juillet 1867, Gallimard, la Pléiade, t. I, p. 954 (toutes nos citations de Vallès renverront désormais à cette édition, préfacée et annotée par R. Bellet).
5. Voir par exemple le groupe sculpté reproduit par M. Agulhon dans *Marianne, les Visages de la République*, (éditions Découverte-Gallimard, 1992, p. 14-15) : la Liberté, appuyée sur la Force populaire et armée du sceptre de la Raison, foudroie l'ignorance et le Fanatisme.
6. Sur l'évolution de cette figure et ses implications idéologiques, voir M. Agulhon, *Marianne au combat* (L'Imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880), Paris, Flammarion, 1979.
7. J. Vallès, *Le Bachelier*, respectivement t. II, p. 506 et t. II, p. 480.
8. A. France, *Le Livre de mon ami*, Gallimard, la Pléiade, 1984, t. I, p. 506.
9. V. Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, la Pléiade, p. 690 ; l'expression est placée en position très forte dans le récit, puisqu'elle sert de clause au chapitre. Un autre chapitre, qui portait initialement pour titre « Où l'on apprend le nom de la maîtresse d'Enjolras », suggère une autre figure allégorique : « "Enjolras n'a pas de femme. Il n'est pas amoureux, et il trouve le moyen d'être intrépide [...]" / Enjolras ne paraissait pas écouter, mais quelqu'un qui eût été près de lui l'eût entendu murmurer à demi-voix : *Patria*. » (p. 1237).
10. E. Zola, *La Fortune des Rougon*, Gallimard, la Pléiade, p. 35.
11. G. Faubert, *L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1985, p. 360.
12. J. Vallès, « 1848 », *Le Radical*, 27 février 1877 ; t. II, p. 81.
13. C'est cette obsession répétitive qui triomphe dans l'art monumental tel que le concevaient

les Républicains de 1848, comme en témoigne ce propos du peintre Pellerin dans *L'Éducation sentimentale* : « Paris, bientôt, serait couvert de monuments gigantesques ; il les décorerait ; il avait même commencé une figure de la République » (édition GF, 1985, p. 366).

14. J. Vallès, *Correspondance avec Hector Malot*, édition Livre-Club Diderot, tome IV, p. 1214.

15. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II, p. 699. De même, lorsque le journaliste évoque les ambitions militaires qui l'agitaient dans son enfance, il n'évoque pas la Gloire, dont l'allégorie, selon la tradition académique, couronne le soldat, mais « le fantôme de l'héroïsme » (*La Rue*, « La rue de province » ; t. I, p. 672).

16. J. Vallès, « Le Cri du peuple », *Le Cri du peuple*, 28 octobre 1883 ; t. II, p. 1092.

17. J. Vallès, « La Garde nationale de Paris », *Le Cri du peuple*, 6 mars 1871 ; t. II, p. 29.

18. J. Vallès, « Paris vendu », *Le Cri du peuple*, 22 février 1871 ; t. II, p. 6.

19. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II ; p. 714 (dernières pages).

20. J. Vallès, « Ceignez vos écharpes », *Le Cri du peuple*, 7 mars 1871 ; t. II, p. 32.

21. Vallès nourrit à l'endroit des majuscules, traditionnel attribut de l'allégorie, une saine méfiance : « Toute cette exhibition d'allégoriques personnages ne sert qu'à perpétuer des habitudes littéraires détestables et stériles. La majuscule en tête d'un mot ne l'anoblit pas davantage que le

diadème en carton n'anoblit une poupée en bois. » (« Les Livres nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 16 janvier 1865, t. I, p. 485).

22. J. Vallès, « Courrier de la semaine », *La Liberté*, 26 mars 1866 ; t. I, p. 637.

23. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II, p. 508.

24. J. Vallès, *L'Enfant*, t. II, p. 312-313.

25. Il est vrai qu'aux yeux de Bergougnard, ladite canne est un instrument éducatif plus efficace que tout autre : il s'en sert pour battre ses enfants, ce qui constitue la base de sa méthode pédagogique. Rien de plus significatif que cette soi-disant incarnation de la Raison qui élève les jeunes esprits par la violence !

26. J. Vallès, « Deux mots sur la sculpture », *L'Art*, 29 mai 1868, t. I, p. 1058. Les *Salons* de Baudelaire, comme plus tard Zola dans *L'Œuvre*, témoignent du succès de la statuare allégorique dans la bourgeoisie du Second Empire. Ce goût n'est d'ailleurs pas récent, puisque le sculpteur Steinbock, dans *La Cousine Bette*, s'impose aux yeux du public grâce à une œuvre ainsi conçue : « Cette pendule représentait les douze Heures, admirablement caractérisées par douze figures de femmes entraînées dans une danse si folle et si rapide que trois Amours [...] ne pouvaient arrêter au passage que l'Heure de minuit, dont la chlamyde déchirée restait aux mains de l'Amour le plus hardi. » (édition Le Livre de Poche, p. 92). La chlamyde fait partie du costume à l'antique caractéristique de l'allégorie.

27. Musset, « La Nuit de mai » (1835).

28. J. Vallès, « La Chanson populaire », *Le Cri du peuple*, 24 février 1884 ; t. II, p. 1116.

29. La flûte apparaît fréquemment dans la statuare « à l'antique » ; Vallès cite par exemple, pour s'en moquer, « des bergers qui jouent de la flûte sans vergogne, tout nus avec un chapeau sur la tête » (« Deux mots sur la sculpture », *L'Art*, 29 mai 1868, t. I, p. 1057).

30. J. Vallès, « Le Quartier latin », *Le Tableau de Paris*, édition EFR, p. 247.

31. J. Vallès, « Charles Baudelaire », *La Rue*, 7 septembre 1867 ; t. II, p. 973.

32. Ainsi, dans le feuilleton *Les Blouses*, un républicain va consulter sa section « afin de savoir si, à côté de cette faux, la Révolution devait sortir son glaive » (édition EFR, p. 162). La faux impose d'emblée l'interprétation de la révolte paysanne comme jacquerie, cependant que le glaive « à la romaine » se rattache à la mythologie de 93.

33. Fontanier, *Les Figures du discours*, réédition Champs-Flammarion, 1977, p. 84.

34. R. Bellet, *Jules Vallès, Journalisme et Révolution*, éditions du Lérôt, p. 283.

35. J. Vallès, « Journal d'Arthur Vingtras », *Gil Blas*, 18 avril 1882 ; t. II, p. 791.

36. C'est le lieu commun que développe le fameux discours de Lamartine pour la défense du drapeau tricolore, discours qui connut un grand succès (Flaubert en témoigne dans *L'Éducation*

sentimentale : « On se redit, pendant un mois, la phrase de Lamartine sur le drapeau rouge, « qui n'avait fait que le tour du Champ-de-Mars, tandis que le drapeau tricolore », etc. », p. 364) ; cette formule exprime, de manière exemplaire, ce poids de passé qu'un drapeau, fût-il relativement récent, porte nécessairement dans ses plis. 37. V. Hugo, *Les Misérables*, éditions Gallimard, la Pléiade, 1951, p. 1158. Ce spectacle suscite chez Enjolras cette réflexion : « Quels hommes que ces régicides ! »

38. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II, p. 482.

39. J. Vallès, *L'Enfant*, t. II, p. 364. Les rêves républicains passent apparemment presque toujours par le fantasme vestimentaire : Frédéric Moreau s' imagine habillé en Conventionnel...

40. V. Hugo, *Les Misérables*, p. 874. L'épisode n'a rien d'innocent : le gilet rouge répond aux doutes d'Enjolras, au demeurant peu convaincu que la parole révolutionnaire de Grantaire puisse soulever l'enthousiasme.

41. J. Vallès, « La Lettre de Junius », *Le Figaro*, 7 novembre 1861 ; t. I, p. 133.

42. J. Vallès, « Le Drapeau rouge », *Le Cri du peuple*, 9 mars 1871 ; t. II, p. 36.

43. J. Vallès, Préface au « Nouveau Parti », t. II, p. 440.

44. V. Hugo, *Les Misérables*, p. 1159.

45. Shakespeare, *Jules César*, t. II, 2, traduction F. V. Hugo, édition GF, 1965, p. 166. Antoine, qui prononce sur le cadavre de César

son fameux discours, vient justement de déployer devant la foule le manteau de la victime, percé de coups.

46. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II, p. 520. La remarque désacralisante de Vingtras ne figure que dans le manuscrit; dans la version finale, le contestataire risque cette question : « Pourquoi une guenille? », réflexion qui s'attaque cette fois à la mythologie vestimentaire du drapeau (Matoussaint a visiblement les mêmes idéaux qu'Enjolras à l'endroit des dépouilles augustes devenues emblèmes).

47. J. Vallès, « L'Affiche rouge », *Le Cri du Peuple*, 18 janvier 1884, t. II, p. 1104.

48. J. Vallès, *L'Insurgé*, t. II, p. 1005.

49. J. Vallès, *L'Insurgé*, t. II, p. 1077.

50. A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, édition Livre de Poche, 1995, p. 659.

51. E. Zola, *La Débâcle*, éditions Gallimard, la Pléiade, 1967, p. 669 : « Oh! ce canon, ce canon!... Prenez un drap, une nappe, n'importe quoi! Courez vite, dites qu'on le fasse taire! »

52. J. Vallès, « Lettre à M. Jules Mirès », *L'Argent*, t. I, p. 9.

53. J. Vallès, *L'Enfant*, t. II, p. 226.

54. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II, p. 491-492. En bon chef révolutionnaire, héritier de la tradition « classique » de 93, Matoussaint ne s'y laisse pas prendre deux fois; la jeune Lisette est chargée de porter remède à la situation : « Lisette coud aussi de petits drapeaux républicains. » (t. II, p. 516).

55. J. Vallès, *L'Enfant*, t. II, p. 314; le texte du manuscrit insistait davantage encore sur cette prétendue dimension discursive : « ...comme on cloue une enseigne, comme on grave une légende... »

56. Voir à ce sujet les analyses de R. Bellet, « Permanence et transformation de la métaphore religieuse chez Vallès », revue *Les Amis de Jules Vallès*, n° 2, ainsi que notre thèse *Vallès et l'Antiquité* (III^e partie, chapitre V, « La Commune, ce calvaire », p. 582-591).

57. J. Vallès, *L'Enfant*, t. II, p. 362-363.

58. J. Vallès, « L'Affiche rouge », *Le Cri du Peuple*, 7 janvier 1884, t. II, p. 1103.

59. J. Vallès, *Le Bachelier*, t. II, p. 497. Ce béret écarlate, remarque Vingtras, n'affecte pas des allures de symbole : « Il n'a pas le bouchon sur l'oreille; il l'a planté droit; comme s'il ne voulait pas crâner avec sa coiffure. »

60. J. Vallès, « La Cocarde verte », *Le Cri du Peuple*, 14 juillet 1884, t. II, p. 1380.

61. J. Vallès, « Ceignez vos écharpes! », *Le Cri du Peuple*, 7 mars 1871; t. II, p. 32.

62. J. Vallès, *L'Insurgé*, t. II, p. 1045.

63. J. Vallès, « Le 24 février », *Le Cri du Peuple*, 25 février 1871, t. II, p. 12. On rapprochera cet épanouissement printanier (la République fait éclore le printemps en plein mois de février...) du tableau célèbre par lequel Vallès chante la Commune : « 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...» (*L'Insurgé*, t. II, p. 1031).

64. « Un drapeau tricolore! / Il est là, propre, luisant et neuf, ce drapeau, insultant de ses nuances fraîches le nôtre, dont les haillons

pendent encore de-ci, de-là, roussis, boueux, et puants comme des pavots écrasés et flétris. » (J. Vallès, *L'Insurgé*, t. II, p. 1080).

65. J. Vallès, *L'Insurgé*, t. II, p. 1080.

66. J. Vallès, *L'Insurgé*, t. II, p. 1054.