

« Faire du texte une image du réel : Vallès et le rêve de l'enargeia », *Littératures*, n° 33, automne 1995, pp. 155-174.

## Faire du texte une image du réel : -Vallès et le rêve de l'enargeia

---

Inscrire dans la page tout le réel, rien que le réel, sans concession à quelque mythologie que ce soit, antique ou moderne, sans non plus enfouir la réalité du monde et des êtres sous « la guenille bariolée des phrases » : tel est le mot d'ordre de Vallès critique littéraire, et aussi une de ses exigences majeures d'écrivain. C'est donc tout naturellement que, face à toutes les tentations épiques ou idéalistes qui travaillent les œuvres réalistes (Balzac) ou romantiques (Hugo et ses disciples), reviennent fréquemment sous sa plume les mots d'« image », de « tableau », ou de « miroir », ce dernier terme rendant bien compte du fantasme vallésien d'un livre qui se ferait oublier comme tel pour ne plus rendre que la vie, vibrante et palpitante.

Image, tableau ou miroir : il n'y a rien là, semble-t-il, d'original et ces mots se rencontrent fréquemment non seulement sous la plume des théoriciens du réalisme ou du naturalisme, mais aussi dans les écrits critiques de tout horizon et, au-delà, dans le vocabulaire le plus « spontané » chez tout un chacun lorsqu'il s'agit de littérature. Reste néanmoins que ces termes reposent sur un paradoxe difficilement réductible : comment serait-il possible d'inscrire dans un texte l'image d'un objet, puisque le mode de représentation propre à l'écrit, calligramme mis à part, est radicalement différent de la représentation picturale ? Au sens propre, on ne peut « peindre » un objet dans un livre qu'en y insérant une photo ou un dessin, à la manière surréaliste ! De ce paradoxe Vallès est bien conscient, qui écrit dans *Le Tableau de Paris* : « C'est pourtant à celui qui tient le pinceau, plutôt qu'à celui qui tient la plume, que paraît revenir tout d'abord la mission de fixer les traits de la ville

capitale ; c'est lui qui possède le véritable outil. »<sup>1</sup> ; Courbet représente d'ailleurs aux yeux de Vallès, plus que n'importe quel écrivain, le véritable réalisme en art. A défaut cependant d'une image véritable, il existe malgré tout un « effet-image », effet de lecture qui donne l'impression de voir l'objet représenté, d'où la fortune du terme en critique littéraire ; mais cette illusion de vision repose sur un ensemble de figures rhétoriques qui font partie de ces « guenilles bariolées » dont parle Vallès, et qui surtout risquent d'occulter l'objet représenté sous le voile des marques stylistiques visant à créer cette illusion picturale. Par exemple, l'esthétique réaliste-naturaliste crée souvent un effet visuel en comparant explicitement la description d'une ville à un tableau, en accumulant les marques narratives invitant à cette lecture « picturale », comme par exemple la mention du cadre, porte ou fenêtre ; mais par conséquent, ce geste supprime du même coup l'objet décrit comme réalité : « L'embrasure fait le spectacle... Pour pouvoir en parler il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le réel en objet peint (encadré), après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture, en un mot, le dé-peindre. »<sup>2</sup>

Dès lors, inscrire véritablement le réel dans l'écriture revient, pour Vallès, à reconquérir le concret à travers les strates accumulées par la rhétorique de l'image : en somme, il faut briser l'attirail stylistique ordinaire qui provoque l'illusion visuelle aux dépens de l'objet représenté, pour que la page devienne véritablement monstration du réel. C'est l'effet-image qui doit s'effacer pour laisser voir le monde : rude tâche, qui impose en premier lieu de se débarrasser des dispositifs rhétoriques tout faits censés « peindre » le réel.

\* \* \*

La rhétorique de l'image, telle qu'elle se présente à Vallès à son entrée dans la carrière littéraire, a une double origine. Il s'agit d'abord de la rhétorique classique<sup>3</sup> de la description apprise au collège ; celle-ci a pour vocation de former le style des jeunes gens et de les accompagner dans toute la carrière

1. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Ed. EFR, p. 348.

2. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61-62.

3. Ce singulier peut, à juste titre, paraître bien étrange et péremptoire : en effet, et ce depuis l'Antiquité, il y a toujours eu des rhétoriques ; de plus, la controverse entre l'atticisme et l'asianisme revêt une importance certaine en ce qui concerne une figure comme l'*enargeia*. En écrivant « la rhétorique », nous désignons en fait la discipline enseignée sous ce nom dans les classes d'humanités au XIX<sup>e</sup> siècle — discipline qui, tout en reprenant Quintilien (très souvent au programme de l'agrégation de lettres) et Cicéron (omniprésent au collège), a opéré tout un travail de synthèse à partir des textes fondateurs. C'est ainsi que la confusion entre l'hypotypose et l'*enargeia* est très fréquente chez les commentateurs du siècle dernier.

re des lettres, conformément à la pédagogie de l'époque qui prétendait faire passer les collégiens, sans solution de continuité, de l'institution scolaire à la pratique littéraire personnelle<sup>4</sup>. D'autre part, le réalisme puis le naturalisme proposent, à partir d'une esthétique et d'une théorie de la description, une réflexion sur l'image en littérature qui ne pouvait qu'intéresser Vallès puisque, dès sa jeunesse, il défendit ardemment ces deux mouvements littéraires<sup>5</sup>.

La rhétorique classique a produit une théorie de la description qui reste débattue, attaquée ou défendue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> ; or, cette théorie n'accorde pas grande importance à l'image. En effet, la description ne se définit nullement par opposition à la narration, mais plutôt comme expansion d'un syntagme donné ; l'exemple traditionnel est celui du sac d'une ville, mentionné par Quintilien (*Institution Oratoire*, VII, 3, 68 : « Si l'on développe ce qui était contenu dans ce seul mot, apparaîtront alors les flammes qui se répandent... »<sup>7</sup>). Par conséquent, la description peut, sans aucune difficulté, consister en ce que nous appellerions un récit<sup>8</sup>, si bien que les exigences de la succession temporelle interdisent alors l'arrêt sur image, et donc l'effet-tableau au sens strict<sup>9</sup>. D'autre part, ce statut ambigu fait que la description se signale comme telle non pas tant par des traits stylistiques intrinsèques que parce qu'elle s'applique à un certain nombre de lieux communs dont cer-

4. Des ouvrages comme ceux d'Antoine Albalat, qui affirment vouloir former le style par l'imitation et l'étude des grands écrivains aussi bien contemporains qu'anciens, font par exemple l'éloge de l'image sur le modèle de la description homérique (Cf. *L'Art d'écrire, ouvriers et procédés*, Ed. G. Havard, Paris, 1896).

5. Cf. la série d'articles au *Progrès de Lyon*, 1864-1965, consacrée aux romans nouveaux : « Dominant cet ensemble, une défense du roman et du réalisme », écrit R. Bellet en présentant cette série d'études (Ed. Pléiade, I, p. 1332).

6. Voir par exemple l'esthétique décadente telle que la formule Des Esseintes, tirée pour la plus grande part des réflexions de Nisard sur la description décadente. Cf. à ce sujet P. Galand-Hallyn, « Descriptions décadentes : l'"inquiet plaisir" de Désiré Nisard », *Poétique*, n° 99, septembre 1994, pp. 320-337.

7. Traduction J. Cousin, Les Belles-Lettres, 1978. Il s'agit d'un exposé consacré à la description.

8. Par exemple, l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* donne une définition de la description (*demonstratio*) plus cinématographique que picturale : « La description consiste à narrer un fait de telle manière que l'action semble se dérouler et l'événement se passer sous nos yeux. » Et l'exemple qui accompagne ce propos est... un récit, celui de la mort de Gracchus : « Dès que Gracchus comprit l'hésitation du peuple qui craignait qu'il ne fût personnellement ébranlé par l'autorité du Sénat... » (IV, 68 ; traduction G. Achard, Les Belles-Lettres, 1989). Il n'y a pas d'effet-image.

9. C'est pourquoi on ne peut véritablement (et encore !) parler d'image que quand il s'agit du lieu commun rhétorique qu'est la description d'objets d'art (boucliers et coupes...), c'est-à-dire de l'*ekphrasis* : comme si on ne pouvait avoir d'image que d'une image.

tains rhéteurs se sont ingénies à faire la liste<sup>10</sup> : en somme, elle se définit non pas parce qu'elle est image, mais parce qu'elle prend pour objet un support traditionnel de description. La dimension visuelle quelle qu'elle soit se trouve pratiquement exclue d'une telle définition.

De plus, jamais la réflexion sur la description ne se développe en faisant une référence directe à l'image ou au dessin. En effet, le vieux parallèle de la peinture et de la littérature, dont Aristote et Horace sont les principales cautions, ne concerne nullement la théorie de la description : il s'agit au contraire de l'ensemble de l'art littéraire comme relevant de la *mimesis*. La *Poétique* est très claire à ce sujet : « Lorsque Aristote situe les uns par rapport aux autres les différents types d'art en prenant pour critère le moyen de représentation, la poésie se trouve d'emblée et tout naturellement du côté de la danse et du chant accompagné d'instruments qui utilisent rythme, langage et mélodie, par opposition à la peinture qui se sert de formes et de couleurs. »<sup>11</sup> Quant à Horace, il fait référence à la peinture en deux endroits extrêmement importants de son *Art Poétique*, restés célèbres au travers des siècles : il s'agit de l'*incipit* (« Si un peintre voulait ajuster à une tête humaine le cou d'un cheval... »<sup>12</sup>), qui ne concerne pas la description mais l'unité de composition, et des vers 361-364 ; c'est dans ce dernier passage qu'on trouve le fameux « Ut pictura poesis », mais la répétition de cette maxime en dehors de son contexte a conduit à un contresens total. Horace en effet ne prétend nullement que la poésie constitue une forme de peinture, comme en témoigne sans conteste l'extrait entier : « Il en est d'une poésie comme d'une peinture ; telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas l'œil perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si on y revient dix fois, plaît

10. Le rhéteur Aphantonius (III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle ap. J. C.) en fait une énumération dans ses *Progymnasmata* : « On décrit les personnes, les choses, les moments, les lieux, les animaux et les plantes. Les personnes, tel Eurybatès décrit par Homère dans *L'Odyssee*... Les événements, comme par exemple les batailles navales ou terrestres... Les moments, comme par exemple le printemps ou l'été, en parlant de toutes sortes de fleurs, quelles qu'elles soient, qui s'offrent aux yeux... » Cité par P. Hamon, *La description littéraire*, *Op. cit.*, p. 24.

11. Note de R. Dupont-Roc et J. Lallot à la *Poétique* d'Aristote, chapitre IV, Ed. Seuil, 1980. Selon cette analyse, la référence fréquente à la peinture s'explique par le fait que, comme l'art poétique, l'art pictural privilégie l'organisation des formes sur l'*ethos*.

12. « Humano capiti cervicem pictor equinam/Jungere si velit... » (Traduction F. Villeneuve, Les Belles-Lettres, 1955). Les autres références à la peinture concernent l'art poétique en général (« Pictoribus atque poetis/quidlibet audendi semper fuit aequa potestas » : « Les peintres et les poètes eurent toujours le juste pouvoir de tout oser »). Quant au célèbre passage concernant la description-digression (v. 14-v. 19), il ne comporte aucune référence picturale.

encore. »<sup>13</sup> Là encore, il n'est pas question d'image. Les termes employés par la rhétorique ancienne confirment d'ailleurs cette surprenante absence : le mot *imago* désigne le plus souvent soit la figure de style en général, soit les images qu'invente l'imagination de l'orateur pour donner plus de passion à son discours (*φαντασια*) ; dans ce dernier cas, il ne s'agit nullement d'un effet du texte<sup>14</sup>.

On ne peut dire cependant que la rhétorique classique ait totalement ignoré ce qu'on peut appeler l'effet-image par monstration ; mais cette théorie est significativement développée hors de toute référence à la peinture. Il s'agit de l'*enargeia*, que Quintilien définit comme la qualité qui permet de « présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux » (*Institution Oratoire*, VIII, 3, 68 ; la traduction latine du terme est *evidentia* ou *inlustratio*). Mais cette esthétique de la monstration quasi-magique reste reléguée en marge de l'enseignement classique de la rhétorique : en effet, ni Quintilien ni Cicéron (ce dernier n'abordant même pas la question de manière précise !<sup>15</sup>) ne donnent d'explication claire sur cet effet de style, et les exemples qui l'illustrent ne diffèrent pas de ceux qui accompagnent la définition de l'hypotypose ou de la description en général. En somme, l'*enargeia* consacre la pleine insertion du réel dans l'écrit, avec une force de présence presque magique, mais c'est aussi pour la technique rhétorique une « case vide » : un double attrait dont Vallès se souviendra.

En ce qui concerne le réalisme et le naturalisme<sup>16</sup>, dont Vallès fait l'éloge dès ses débuts dans le journalisme, il semble que ces mouvements lit-

13. « Ut pictura poesis ; erit quae, si propius stes, Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes... » Traduction F. Villeneuve.

14. Cf. Quintilien, *Institution Oratoire*, VI, 2, 29 : « Quae fantasiae Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur... » (« Ce que les Grecs appellent fantasia (nous pourrions bien l'appeler *visio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous. » Traduction J. Cousin, Les Belles-Lettres, 1980). Le terme de *fantasia* renvoie toujours à une image mentale (cf. Quintilien, XI, 2, 24 : il s'agit de mnémotechnie). C'est ainsi qu'*imago* désigne aussi les fantômes, les ombres des morts, les figures des rêves.

15. Quintilien affirme que l'*enargeia* est appelée par Cicéron *inlustratio* et *evidentia*, mais cette définition pose problème : le *De Oratore* se contente de parler d'*inlustris oratio* (et ce de manière si vague que les commentateurs affirment avec un bel ensemble qu'il s'agit là de l'hypotypose !) ; quant aux *Topiques* et aux *Divisions de l'art oratoire*, ces deux ouvrages sont moins précis encore.

16. Si nous ne nous étendons pas sur ce sujet, c'est que P. Hamon l'a largement et remarquablement traité dans ses ouvrages (entre autres *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, 1981, pp. 180-266 ; *La description littéraire*, *Op. cit.* ; *Le Personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart*, Droz, 1983). D'où la concision de notre petite mise au point.

téraires puissent offrir au jeune écrivain une théorie et une pratique de l'image littéraire clairement définies et opératoires ; Zola écrit d'ailleurs : « Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur dans son dessin, sa couleur, l'ensemble complet de son existence. »<sup>17</sup> Peut-on néanmoins considérer que, à l'appui de cette ferme déclaration programmatique, la description réaliste opère dans la page, grâce à cette poétique de l'image, une présentification du réel ?

Le premier obstacle semble relever de la rhétorique propre à la description naturaliste : développée le plus souvent à partir d'un point de vue élevé, s'attachant à rendre compte d'un ensemble délimité par un cadre, porte ou fenêtre, organisée de manière ouvertement picturale, elle érige le monde en tableau avant de le dépeindre, et se fait en quelque sorte image au second degré, victime en cela même de son ambition de se faire peinture (ainsi, Zola voulait écrire *Le Ventre de Paris* comme une véritable nature morte). Finalement certains détails du réel en viennent à s'effacer, ou au contraire à faire leur apparition, pour des raisons uniquement picturales : ainsi en est-il du Nouvel Opéra et de l'église Saint-Augustin, lesquels constituent des anachronismes dans les tableaux de Paris qui ferment chacune des parties d'*Une page d'amour* ; Zola se justifia devant les critiques qui lui en firent reproche par l'argument suivant : « Zola répondit en admettant une erreur volontaire, et en invoquant la nécessité d'équilibrer les masses de son tableau de Paris. Les exigences de la composition l'avaient emporté sur celles de la vérité historique »<sup>18</sup>.

D'ailleurs, et malgré le rôle actantiel plein que Zola prétendait donner à Paris devenu personnage à part entière (« Aux jours misérables de ma jeunesse, j'ai habité des greniers de faubourgs, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris, immobile et indifférent, qui était toujours là, dans le cadre de la fenêtre, me semblait le confident tragique de mes joies et de mes tristesses... Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique... C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour*. »<sup>19</sup>), ces « tableaux » ont bien été ressentis comme des pages picturales. Ainsi, Mallarmé utilise des termes très explicites pour faire l'éloge des descriptions de Paris : « J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel qui alternent avec l'histoire même ; ils ont cela de très beau, entre l'incompa-

17. E. Zola, *Les Romanciers naturalistes*.

18. H. Mitterand, Note au tableau de Paris qui clôt la troisième partie d'*Une page d'Amour*, édition Pléiade, tome II, p. 1643.

19. E. Zola, Lettre-Préface aux éditeurs d'*Une page d'amour* ; cité par Henri Mitterand, Dossier du roman, édition Pléiade, tome II, p. 1607.

table variété et lucidité de la description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même les horizons et les lointains... < en présentant > la toile de fond de cette rêverie. »<sup>20</sup> Le peintre Cézanne utilise lui aussi le vocabulaire de la peinture pour louer l'effet de ces pages<sup>21</sup>. D'ailleurs, la série de tableaux représentant le même paysage ou monument à différents moments est une des tendances du mouvement impressionniste. Il semble donc que Zola dé-peigne plus un tableau impressionniste représentant Paris, sous le régime de l'εκφρασις, qu'il n'inscrit dans son texte un reflet de la ville réelle : ainsi, nombre des « natures mortes » du *Ventre de Paris* sont assumées par l'œil du peintre Claude, qui par obsession professionnelle ne peut rien percevoir sans découper d'avance le réel en tableaux — le monde s'offrant comme déploiement d'œuvres préexistantes, que le regard de l'artiste doit cerner, cadrer, et rendre sur la toile<sup>22</sup>.

Même lorsque le réel se présente dans le texte sans aucune référence picturale qui l'enclasse d'avance comme tableau d'un tableau, la représentation de l'objet n'en a pas moins tendance à se brouiller, comme si développer par l'écriture « l'ensemble complet de son existence » revenait à le faire disparaître sous l'inquiétante (ou jouissive) prolifération du texte. C'est ce qui se produit à la lecture de la fameuse Symphonie des Fromages : l'accumulation des comparaisons, le plus souvent métonymiques<sup>23</sup>, ainsi que le finale synesthésique, rassemblant « les puanteurs... mettant leur odeur aiguë et particulière dans cette phrase rude »<sup>24</sup>, engloutissent les fromages sous la coulée de l'écriture, si bien que le passage n'est lisible comme référentiel que si l'on connaît déjà l'aspect des différents objets évoqués ; à partir du texte seul, il serait impossible de reconnaître sur un véritable plateau de fromages ceux dont parle ici Zola ! Finalement, la description devient pure machine à pro-

20. Lettre de Stéphane Mallarmé à Zola, 26 avril 1878. Cité par H. Mitterand dans le dossier d'*Une page d'amour*, édition Pléiade, tome II, p. 1623.

21. « Il me semble que c'est un tableau d'une peinture plus douce que le précédent mais le tempérament ou force créatrice est toujours la même... Les lieux par leur peinture sont imprégnés de la passion qui agite les personnages, et, par là, font plus corps ensemble avec les acteurs. » Lettre de Cézanne à Zola, dossier d'*Une page d'amour*, édition Pléiade, tome II, p. 1624.

22. Entre de nombreuses autres occurrences, on peut citer ce cri du peintre : « Tenez, dit-il en s'arrêtant, regardez, au coin du trottoir. N'est-ce pas un tableau tout fait... ? » (*Le Ventre de Paris*, édition Pléiade, tome I, p. 624).

23. « Des fromages de chèvres... durs et grisâtres, rappelaient les cailloux que les boucs, menant le troupeau, font rouler aux coudes des sentiers pierreux. » (*Le Ventre de Paris*, édition Pléiade, tome I, p. 827).

24. *Le Ventre de Paris*, Op. cit., p. 827.

duire du texte, l'image laissant place à un univers uniquement verbal qui efface l'objet qu'il est censé représenter.<sup>25</sup>

Pour des raisons sensiblement différentes, il en est de même lorsque un objet en vient à occuper tout l'espace de la page en obnubilant le regard : même s'il s'agit d'un pur produit de la technique, comme un puits de mine ou une locomotive, le texte secrète immédiatement une métamorphose qui le rend méconnaissable. Ainsi la Lison, femme et cavale, s'avère rapidement illisible comme image de locomotive<sup>26</sup> : à trop vouloir lui faire signifier, l'objet disparaît dans sa matérialité brute, sous l'entrelacs du sens. A vouloir éviter la pétrification en tableau qui peuple le roman d'images au second degré, à vouloir rendre le réel dans tout son sens et dans tous les sens, le texte efface l'objet sous le déploiement de l'écriture.

\*

Une rhétorique de la description qui écarte l'image, une rhétorique de l'image qui exclut, de fait, l'objet : tel est le dilemme qui se pose à Vallès écrivain au moment de son entrée en littérature. Dans l'un et l'autre cas, l'effet descriptif ou l'effet-image jouent comme effet de lecture déclenché par un certain nombre de « signaux » stylistiques qui, de manière paradoxale, en viennent à recouvrir l'objet que le texte est censé présenter au lecteur. Comment rendre au réel concret sa place dans la page, comment arriver à un système de représentation qui permettrait de restituer l'apparition, l'évocation du réel, sans le figer en tableau ou en prétexte à machine textuelle ornementale ?

Telle est la question essentielle aux yeux de Vallès dans l'ensemble de son œuvre, plus particulièrement dans le *Tableau de Paris*, et, à un moindre degré, dans sa trilogie romanesque. En effet, par leur sujet même, ces ouvrages se trouvent au confluent des deux traditions que nous venons d'exposer brièvement et qui pèsent si lourd sur la formation d'une écriture

25. C'est de cet aspect purement mécanique que se gausse Huysmans avec l'orgue à bouche de Des Esseintes dans *A Rebours* : avec ce système, le texte peut s'auto-engendrer pratiquement à l'infini (édition Folio, p. 134-135). La portée ironique du passage est très claire lorsque l'auteur évoque « le vespéro déchirant et prolongé, mélancolique et caressant comme un violoncelle » ; quant à l'emballage autonome du langage délivré de toute fonction référentielle stricte, elle se trouve soulignée par la structure ouvertement énumérative de l'extrait.

26. *La Bête humaine*, édition Pléiade, tome III, p. 1128. Huysmans, à partir de la même comparaison, développe un passage qui, sans l'indication qui le précède, constituerait une véritable énigme : « La Crampton, une adorable blonde, à la voix aiguë, à la grande taille frêle, emprisonnée dans un étincelant corset de cuivre, au souple et nerveux allongement de chatte, une blonde pimpante et dorée... » (*A Rebours*, Édition citée, p. 104).

littéraire à ce moment du siècle. La description d'une ville constitue d'abord un topos dans la rhétorique classique. Le modèle du genre est la description de Carthage par les yeux d'Enée au chant I de l'*Enéide*<sup>27</sup> ; sur cet illustre modèle, les collégiens ont été invités à faire de nombreuses compositions en français et en latin sur les cités du monde ancien et moderne. Nous avons vu en outre que Quintilien donnait comme exemple, suivi par toute une lignée de rhéteurs, le sac d'une ville en flammes, ce qui donne lieu à des scènes diverses de terreur, de violence et d'incendie formant un « catalogue » fort approprié au Paris des dernières pages de *L'Insurgé*. D'autre part, et comme si une seule tradition rhétorique ne suffisait pas, la description de Paris se rattache à tous les tableaux de la grande ville que dressent les romanciers naturalistes (nous en avons vu quelques exemples) ; qui plus est, ces tableaux se déploient à des moments spécifiques de l'action romanesque, comme l'arrivée du jeune homme de province à Paris, qui font partie aussi des motifs de la trilogie. Un double carcan rhétorique pèse donc sur l'écrivain, carcan qui, Vallès critique littéraire le sait depuis longtemps, doit être brisé pour laisser place à l'irruption du réel.

Cette exigence est d'autant plus forte que, dans le cas du *Tableau de Paris*, la référence à l'image est inscrite à la fois dans le titre et dans le genre auquel se réfère l'œuvre. Ce rapport du texte et de l'image donne d'ailleurs lieu dans le livre même à une série de mises au point programmatiques. Tout d'abord, on l'a vu, Vallès avoue ne se résoudre à écrire Paris qu'à défaut d'autre chose ; seul le peintre dispose du « véritable outil », et c'est ce que fait remarquer l'écrivain lorsqu'il visite le Salon : « Il devrait être là tout entier, emprisonné entre les baguettes dorées des cadres, familier et grave, souriant ou terrible, le Paris vivant ! Les peintres avaient à le coller tout saignant sur la toile. »<sup>28</sup> C'est parce que les peintres ne songent qu'à produire des images grandioses d'Athènes ou de Rome que Vallès se résigne à prendre la plume ; mais le texte n'est qu'un pis-aller, l'abîme qui le sépare du mode de représentation par l'image n'échappe pas à l'écrivain.

A défaut d'une véritable image, du moins faut-il éviter de faire disparaître le réel sous la « dentelle noire » des mots et de la rhétorique ; la plus proche de l'image est, pour Vallès, celle qui refuse d'être littéraire, d'employer les moyens stylistiques propres à créer l'effet-image : « Ce n'est pas de la littérature que fait le peintre du *Tableau de Paris*. »<sup>29</sup> Vallès définit strictement dès le début de l'œuvre la « vraie » image, celle qui en peinture

27. *Enéide*, I, v. 419 sq. : « Iam ascendebant collem, qui plurimus urbi/Imminet adversaque aspectat desuper arces./Miratur moles Aeneas... » (« Ils gravissaient la colline qui de toute sa hauteur domine la ville et en face regarde les remparts. Enée admire la cité monumentale... » Traduction A. Bellessort, Les Belles-Lettres, 1956).

28. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 349.

29. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 282.

reproduit le réel sans le mythifier, celle qui seule à ses yeux est digne du nom d'image, celle qui lui servira de modèle, autant que faire se peut, pendant la rédaction de son œuvre. Cette définition passe par une critique du *Paris-Guide*, ouvrage patronné par Victor Hugo : « On ne plongeait pas les mains dans l'humus nouveau, fumier où grouillait la vie moderne, que Courbet n'hésitait pas à éparpiller en notes paysannes et pauvres sur ses toiles. »<sup>30</sup> Picturale ou littéraire (et dans ce cas pauvre à-peu-près), l'image doit donc être « vivante et vraie »<sup>31</sup> ; c'est pourquoi, plus encore qu'il ne se voudrait peintre, Vallès désire, dans la mesure des moyens qu'offre l'écriture, se faire photographe : « Le temps de la philosophasserie est passé. Celui de la photographie est venu. »<sup>32</sup>. Encore la photographie reste-elle du domaine de l'art (on songe aux portaits si picturaux de Nadar), et, pour cette raison, suspecte de vouloir réorganiser son objet selon les impératifs non de la vérité mais de l'esthétique ; c'est pourquoi Vallès préfère se référer en fin de compte au miroir. Son livre se veut donc « le miroir où doit être fixé le portrait d'une génération »<sup>33</sup> ; en particulier, seul le miroir brisé (on verra l'importance de ce détail) peut rendre une image vraie d'un topos littéraire tel que celui d'une ville en ruine, comme certains quartiers de Paris après les journées de Juin : « Je me rappelle avoir vu, quelques jours après le massacre, une glace qu'avait ménagée la bataille, et qui était clouée là par hasard. Elle reflétait tout le quartier blessé. »<sup>34</sup> On notera que la mention du miroir occupe dans le texte la place traditionnellement dévolue au déploiement de la description-tableau panoramique : stratégie déceptive — on ne fait pas de littérature — qui rend au miroir seul ce qui lui revient : l'image.

L'écriture du *Tableau de Paris* se trouve donc d'emblée soumise à une double exigence : il s'agit de ne pas substituer au réel la rhétorique de l'image, il s'agit aussi de ne pas céder à la tentation de la « mythologie du ruisseau », c'est-à-dire les images d'Épinal du pavé. D'où une ère du soupçon qui refuse systématiquement la description aux points-clés où le lecteur l'attend, points-clés justement où se déploie ordinairement la rhétorique de l'effet-image avec d'autant plus de succès que de tels passages sont pour ainsi

30. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 32.

31. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 34. Vallès insiste beaucoup sur ce réalisme, dont le refus rend la peinture classique incapable de faire une véritable image : « Il s'agit de peindre la ville comme elle est... » (p. 33). En particulier, l'artiste se doit d'être impartial : « Tout ce que peut faire le peintre, c'est de promettre l'impartialité. Je la promets, en m'engageant à jeter, tels qu'ils sont, sur la toile, les personnages... qui se meuvent dans le décor immense de Paris. » (p. 38). On notera, dans cette dernière citation, que Vallès, malgré sa réflexion sur le statut relatif du texte et de l'image, ne peut éviter de figer le réel en tableau avant de le dépeindre (« les personnages... le décor. »)

32. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 33.

33. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 33.

34. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 230.

dire « programmés » d'avance. Ainsi en est-il de la description de la ville depuis un point élevé : la haute colline d'où Énée contemple Carthage<sup>35</sup>, la butte Montmartre d'où Saccard « découpe » Paris<sup>36</sup>, les hauts de Passy d'où Hélène admire la capitale, l'une des tours de Notre-Dame qui découvre Paris à vol d'oiseau<sup>37</sup>..., tous ces artifices narratifs ont en fait pour fonction de signaler au lecteur l'imminence d'un « tableau » organisé et développé selon les règles, et d'imposer la description comme le pan de réel qu'elle n'est pas.

Aussi Vallès désamorce-t-il ce dispositif en le faisant fonctionner de manière perverse. Non seulement il refuse d'ériger la ville en tableau et le lecteur en spectateur, mais encore il exhibe les procédés qui concourent à l'illusion de l'image, en les faisant jouer à vide. Ainsi, le texte du *Tableau de Paris* met en place tous les préliminaires, le « cadre » qui annonce la description littéraire : « Nous devons regarder chaque coin de Paris de haut, comme ceux qui vont attaquer une ville se postent sur un point élevé, pour avoir une vue d'ensemble avant de plonger dans les divers quartiers. »<sup>38</sup> Mais après cette fière déclaration, nul tableau ne vient répondre à l'attente du lecteur ! Dès l'ouverture de l'œuvre d'ailleurs, l'absence de toute description d'ensemble s'était trouvée implicitement soulignée par une référence au Victor Hugo des *Misérables* : « Nous devons préférer, comme premier terrain, celui qui porta le poids des barricades dont Hugo a transporté dans *Les Misérables* la grande roue... »<sup>39</sup>. Or, le passage du roman centré sur les barricades est justement celui qui contient le fameux chapitre « Paris à vol de hibou », qui fait pendant au « Paris à vol d'oiseau » de *Notre-Dame de*

35. Virgile, *Enéide*, I, v. 419-420 : « Iam ascendebant collem, qui plurimus urbi/Imminet adversasque aspectat desuper arces. » Comme on l'a dit plus haut, suit immédiatement le tableau d'ensemble de Carthage qu'on cite comme le modèle du genre.

36. « Ce jour-là, ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres... Leur table était placée devant une des fenêtres. » (*La Curée*, Édition Pléiade, tome I, p. 387).

37. « C'était en effet, quand... on débouchait enfin brusquement sur l'une des deux hautes plates-formes, inondées de jour et d'air, c'était un beau tableau que celui qui se déroulait à la fois de toutes parts sous vos yeux ; un spectacle *sui generis*... » (*Notre-Dame de Paris*, livre III, chapitre II, « Paris à vol d'oiseau », Édition Pléiade, p. 115). On notera à la fois la convocation du lecteur à l'illusion d'image (« vos yeux ») et la référence à l'art pictural (« tableau/spectacle »). C'est cette double tromperie que Vallès veut éviter.

38. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 247.

39. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 35 (premier chapitre du livre). La barricade dont il s'agit est soit celle où combattent Enjolras et les Amis de l'ABC («... des poutres et des planches qui s'enchevêtraient dans les roues de la charrette... », IV<sup>e</sup> partie, livre IV, chapitre 5, p. 1129 de l'édition Pléiade), soit la grande barricade de Juin souvent évoquée par Vallès (V<sup>e</sup> partie, livre I, chapitre I, p. 1193 de l'édition Pléiade). Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre passage sont proches du « Paris à vol de hibou » (IV<sup>e</sup> partie, livre XIII, chapitre 2).

Paris : c'est cette fois par l'effet d'intertextualité que Vallès signale, « en creux », le refus de figer en tableau Paris vivant.

Cette stratégie déceptive se déploie au cours de l'œuvre selon diverses modalités. Ainsi, lorsque Vallès parle de contempler Paris, c'est pour aussitôt ajouter qu'on le regardera non de haut, mais de loin ; un chapitre du livre commence ainsi : « Nous sommes loin du Quartier Latin — à bien des lieues de Notre-Dame. Le hasard nous a portés en plein Londres. C'est d'ici que nous allons examiner Paris. On voit mieux un tableau quand on se recule ; de même on juge mieux de certaines faces d'un pays, quand on le regarde de loin. »<sup>40</sup> Le terme de « tableau » est détourné de son sens ordinaire en de telles circonstances narratives, puisqu'il est ici en position de comparant et ne désigne nullement une description de Paris ; le verbe « regarder » prend un sens figuré ; et cette pseudo-amorce de description « truquée » n'annonce naturellement pas le moindre tableau... Parfois même, Vallès prend à contre-pied le schéma traditionnel de montée en un lieu élevé puis de coup d'œil sur l'ensemble de la ville comme unité architecturale : « Entrons tout de suite de plain-pied dans le Paris qui grouille ! Du premier coup, et rien qu'à plonger l'œil dans le fleuve, on devine qu'il y a du nouveau ! »<sup>41</sup> Le regard évite la pétrification de l'effet-tableau : la foule-fleuve, mouvance sans cesse recommencée et échappant à la description-image, réalité qu'on ne peut saisir que de plain-pied, s'oppose au spectacle majestueux et immobile des monuments que l'on ne peut découvrir que d'en haut. Ici, l'effet d'ellipse est d'autant plus marqué que la description architecturale du « nouveau » Paris d'Haussmann constitue un lieu commun très attendu dans un Tableau de Paris publié en 1881...

Mais c'est dans *Le Bachelier* que Vallès développe la stratégie d'éviction la plus ironiquement soulignée. Il joue en effet sur un schéma d'ouverture descriptif très traditionnel dans le roman balzacien ou naturaliste, et souligne complaisamment cet emprunt intertextuel à un dispositif éprouvé. Le jeune héros arrive à Paris dans l'intention de le conquérir, et se dit lors de son installation à l'hôtel Jean-Jacques Rousseau, celui-là même où descendit Lucien de Rubempré : « Maintenant que j'ai de l'argent... je puis aller frapper à cette porte, monter l'escalier que monte Lucien de Rubempré et regarder Paris du haut de ma fenêtre comme fit Rastignac. »<sup>42</sup> Toute la séquence traditionnellement consacrée à la préparation et à la justification d'un passage descriptif, séquence décrite par Hamon<sup>43</sup>, est donc mise en place, et laisse

40. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 257. Vallès déclare également dans le même ouvrage : « Il faut du recul pour bien voir un tableau » (Ibid., p. 398) ; souvenir d'Horace ?

41. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Édition EFR, Paris, 1971, p. 112.

42. J. Vallès, *Le Bachelier*, version parue en feuilleton dans *La Révolution Française*, 23 février 1879.

43. « D'où la tendance du texte, souvent, à hypertrophier cette thématique justificatrice, et à constituer, régressivement, en une sorte de « bourre » destinée à gommer

clairement attendre un tableau de Paris. Or, tout ce beau schéma narratif tourne court : « Ma fenêtre donne sur un mur. Je ne puis pas regarder Paris et le menacer du poing comme Rastignac ! Je ne vois pas Paris. Il y a ce mur en face, avec des crottes d'oiseaux dessus. Dans un coin — sur une tuile — un chat qui me regarde avec des yeux verts. »<sup>44</sup> Au « faux » tableau, littéraire et pétrifié, que le texte programait, Vallès substitue dans le cadre de la fenêtre un instantané qui inscrit un éclat de réel là où l'on attendait une description : comme si le réel ne pouvait avoir place dans le texte qu'à condition de briser l'effet-image et d'en démontrer la tromperie<sup>45</sup>.

Mais Vallès ne se contente pas de détraquer le système d'annonce qui précède traditionnellement l'image : il en perturbe aussi le sens. Ainsi, le texte économise le détour par la description connotée qui doit rendre sensible tel ou tel aspect du réel ; l'écrivain dénonce nettement l'artifice qui consiste à proposer une fausse image pour dire autre chose, à imposer un tableau qui disparaîtrait aussitôt, traversé par la signification qu'il doit exprimer : le texte vallésien désigne clairement le procédé en s'épargnant la description et en substituant à l'image l'affiche. Le mur blanc de la prison ne sert donc pas de support artificiel à un déploiement imagé de souvenirs ; il se présente tout simplement comme substitut de la page blanche : « Il n'est pas jusqu'à la blancheur implacable du mur qui ne donne l'idée d'une affiche que l'on voudrait à toute force voir remplie ou remplir. »<sup>46</sup> Quant aux scènes qu'évoque la mémoire, elles n'offrent pas l'illusion fastueuse de l'image visuelle ; l'écriture ne se déguise pas, elle reste caractères noirs sur le papier : « Sur la page blanche et immaculée de la muraille, les souvenirs rôdent comme des mouches. »<sup>47</sup> Même lorsque le texte évoque des dessins sur un mur, ceux-ci ne donnent pas lieu à une description en forme d'*ekphrasis* ; l'image se réduit à un schéma et le schéma se résorbe en récit : « Comme dans les cours de collège et les préaux de prison, les murailles sont couvertes d'académies au fusain — ou à la boue. Quelques hachures noires, des ronds avec deux ou trois taches. C'est un paysage ou un portrait. Ils ont dessiné leurs grands hommes et nous ont raconté leur histoire en deux lignes. »<sup>48</sup>

et à boucher un hiatus textuel (la frontière entre le récit et la description), une sorte de syntagme narratif stéréotypé, sorte de syntagme-postiche sans fonctionnalité autre que celle d'introduire la description : « vouloir-voir — savoir-voir — pouvoir-voir — VOIR — DESCRIPTION. » *Introduction à l'analyse du descriptif*, « le Système configuratif », collection Hachette-Université, 1981, p. 187.

44. J. Vallès, *Le Bachelier*, Édition Pléiade, tome II, p. 553.

45. Il arrive également que Vallès refuse de figer la réalité en tableau en évitant radicalement le cadrage : c'est la technique des entrées descriptives *in medias res* qui cultivent un fragmentisme dépourvu d'encadrement stylistique fort. Voir à ce sujet J. DUBOIS, *Les Écrivains français de l'Instantané*, Bruxelles, 1963, p. 84.

46. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Les Bastilles- Mazas), p. 142.

47. J. Vallès, *Ibid.*

48. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (L'assommoir des chiffonniers), p. 77.

Le tableau même de la ville s'efface en tant que description : à quoi bon forger une illusion visuelle trompeuse si l'évocation d'un pan du réel a uniquement pour fonction d'exprimer un sens qui le dépasse ? Vallès évitera donc toute image lourdement symbolique et stéréotypée des maisons détruites par les soldats au moment du Deux-Décembre, lieu commun littéraire qui ne représente rien, ne fait rien voir que son propre mécanisme connotatif ; il passe par-dessus l'étape de l'image pour ériger directement la scène en message — en affiche : « N'est-ce pas cette maison qui, en décembre 1851, fut trouée par le canon, fouillée par les soldats, et dont le mur est resté, pendant le règne de Napoléon III, comme une grande affiche sur laquelle les balles avaient écrit ineffaçablement l'histoire de l'assassinat ! »<sup>49</sup> Le portrait traditionnel du déguenillé le long des rues où se promène la bourgeoisie triomphante ne donne pas lieu à une mise en texte de l'image stéréotypée suggérée par un pareil sujet ; pas de vaine machinerie littéraire et descriptive, pas d'image d'Épinal, mais, là encore, le passage direct au message écrit, à l'affiche : « Ceux-là n'ont pas à cacher leur détresse, ils la collent là comme une affiche qui fait honte »<sup>50</sup>. Le texte de Vallès n'oublie jamais qu'il n'est qu'écriture, que la tentation de la description produit un effet de rhétorique et non un effet de réel ; c'est pourquoi l'image se métamorphose souvent en image d'un texte, le seul aspect du réel que l'écrit puisse au sens strict reproduire : « On s'attendait à des flots de sang. Il n'y a eu que quelques verres de vin pour tacher de rouge la page de sable du Champ de Mars, quelques jours après que les cinq mille souliers de pauvres avaient fait des pâtés noirs sur la page de neige blanche. »<sup>51</sup> L'écrivain ne peut visualiser l'histoire sans tromperie qu'en la désignant comme texte, au rebours de tous les tableaux historiques fascinants qui excluent le réel au profit de la rhétorique.

\*

*Le Tableau de Paris* apparaît donc à première vue comme une véritable machine de guerre montée contre le système littéraire de la description et les fausses images, qui ne montrent rien, mais que la littérature arrive à imposer au lecteur trompé. Reste que l'œuvre offre elle-même nombre de passages qui, quoique évitant les stéréotypes du cadrage et de l'annonce narrative, inscrivent néanmoins dans le texte, selon d'autres modes de signification, le réel que Vallès tient à saisir dans ses pages.

*Le Tableau de Paris* se donne d'abord pour tâche de former un lecteur averti, apte à déjouer les pièges de la fausse image, celle qui n'est qu'affaire de rhétorique. Le texte joue en premier lieu sur le fonctionnement de la métaphore filée qui semble permettre la construction d'une représentation

49. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Les Boulevards), p. 40.

50. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Le Luxembourg), p. 328.

51. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, p. 315.

visuelle. Semble, car, comme nous allons le voir, ce type de description est piégé et ne peut fonctionner qu'au niveau des mots. Les mots seuls engendrent le sens par combinaison purement textuelle ; rien de plus absurde que de voir une image au sens visuel dans cette évocation du Paris d'Haussmann : « La ville à ce moment sortait de son enceinte — la population débordait hors des murs comme une gorge de femme grosse à l'étroit dans une robe de reine. »<sup>52</sup> Sans doute a-t-on là un jeu de massacre autour de l'allégorie traditionnelle de la Cité couronnée de tours, lieu commun de la rhétorique latine du collègue ; mais surtout, le texte se déploie ici par association de termes, « grosse femme » (« femme grosse ») dérivant directement du mot « enceinte », tandis que la « robe de reine », elle, vient tout simplement d'un jeu d'associations métonymiques (il s'agit dans ce passage de saltimbanques, univers de fausses reines en costumes pailletés).

Enfin, Vallès désamorce aussi toutes les fausses images nées d'un pur mécanisme rhétorique. Voici par exemple l'incipit d'un chapitre de l'œuvre : « C'est en pleine lumière, sous le soleil qui éclaire tout le monde... que devrait s'étendre le champ d'asile où Paris abrite ceux qui sont accusés d'un délit ou d'un crime. C'est au contraire sous une voûte pesante, dans une maison sans air et où le jour arrive à peine, qu'< ils > sont amenés. »<sup>53</sup> A première vue, on pourrait croire naïvement avoir affaire, avec cette dernière phrase, à une image traditionnelle, genre roman noir, du cachot sombre et humide. Mais le parallélisme insistant que Vallès instaure avec la première phrase impose une autre lecture : loin de constituer une image, le deuxième syntagme apparaît tout simplement comme le renversement symétrique, terme à terme, du premier, et ne fonctionne donc nullement comme image puisque le premier énoncé a ouvertement et clairement un sens figuré. C'est donc à une lecture défiante, attentive aux déplacements et aux cassures dans le système de programmation de l'image, qu'invite le texte de Vallès<sup>54</sup>.

52. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, p. 102. Tout le chapitre est consacré aux saltimbanques.

53. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Le Dépôt), Incipit, p. 154.

54. Ces perturbations peuvent aussi être rendues sensibles par une violation délibérée de la règle rhétorique selon laquelle, pour être admissible, une comparaison ou une métaphore doit pouvoir être peinte, ce qui fonde en partie l'illusion que la figure de style est image (illusion bien sûr renforcée par la polysémie du terme lui-même). Ainsi, Vallès travaille sur le lieu commun du tableau de la cité jusqu'à le faire éclater comme représentation visuelle même virtuelle, en comparant par exemple les monuments à des êtres humains. Les institutions vénérées, Panthéon et Collège de France, se font ainsi anti-allégories, non-visualisables selon la logique du tableau : « Il ne s'agira pas de les décapiter, mais de les décoiffer, de soulever la calotte de pierre ou de marbre qui couvre leur calvitie ou leur décrépitude. » (*Le Tableau de Paris*, p. 115). Voici que la maison du biffin riche prend des allures de jolie femme, rigoureusement inassimilable à la description d'un ensemble urbain : « Il demeure dans une maison qui rit au midi et dont les pieds, chaussés d'herbe fine, trempent le matin dans

Impitoyablement, les mots sont donc renvoyés aux mots, et leur puissance d'évocation visuelle se trouve réduite au pur artifice de la rhétorique : le bon lecteur ne s'y trompera plus. Mais, en ce cas, comment inscrire dans l'œuvre le réel qu'elle prétend rendre dans tout son frémissement vivant ? La question se pose de manière particulièrement aiguë quand il s'agit de montrer dans le texte des objets concrets, qu'une longue tradition a consacrés comme stéréotypes du roman populaire : la roulotte du saltimbanque, la hotte du chiffonnier, tous thèmes dont l'usure littéraire rend le tableau impossible, puisque la moindre amorce de description renverrait d'emblée à toute une série de dessins et de développements textuels stéréotypés qui formeraient aussitôt entre les mots et le référent un écran infrangible d'images toutes faites. C'est justement pour briser cet entrelacs d'images et de représentations que Vallès choisit de présenter l'objet selon le procédé de la nomenclature — degré zéro de la rhétorique, mais efficacité quasi-judiciaire de la description. Voici une baraque de romanichels : « 2 mètres de large sur 6 de long et 2 de hauteur ; cela divisé en deux cabines. La première (3m 50) sert de cuisine et de salle à manger. Table longue et étroite ; caisses servant de sièges, appelées bancs-coffres, un fourneau dit cuisinière, deux buffets en placards. »<sup>55</sup> Bien avant le nouveau roman, Vallès introduit ainsi une nomenclature du réel, brut et pleinement matériel, dans l'écriture littéraire qui échappe ainsi magistralement à tous les pièges de la stylistique illusoire de l'image. Rien de pittoresque, aucune image d'Épinal dans cette évocation de la hotte d'un chiffonnier : « L'affiche sale ou propre, rouge ou blanche, deux liards la livre. La chaussette sale 20 centimes, la chaussette propre 40 centimes le kilo. »<sup>56</sup> Le récit se fait ainsi, par places, catalogue du réel, où l'écrivain enregistre le monde : l'écran verbal se veut minimal entre le texte et les choses, si bien que, grâce à la froideur mécanique de l'inventaire, l'effet-image cesse de s'interposer entre l'écrit et l'objet<sup>57</sup>.

la rosée. » (*Le Tableau de Paris*, p. 108). Même lorsque quelques notations semblent laisser prévoir un tableau de la ville au sens visuel du terme, le texte dérape rapidement : « On y voit des maisons qui sont blanches parce qu'on a dû les maquiller après d'affreuses blessures. Elles ont les pieds dans la terre rouge et sentent encore la poudre... C'est là que Delescluze vint mourir au soleil couchant. » Personnification et récit-souvenir viennent fracturer l'image en formation. (*Le Tableau de Paris*, p. 36).

55. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Les Foires), p. 100.

56. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Le Petit Mazas), p. 109-110.

57. Cette machine anti-rhétorique en vient même à fonctionner pour arracher au stéréotype de la description « noire » certains passages de la narration, comme l'arrivée d'un nouveau prisonnier à la maison d'arrêt, scène souvent traitée par les romanciers populaires et pour cette raison figée en image d'Épinal ; Vallès brise toute tentative de représentation visuelle empruntée à la mythologie du ruisseau : « Un homme arrive... Il a les yeux bleus, son pied droit mesure 20 cm, sa taille 1m 60. On va au casier : yeux bleus, — au casier où les pieds ont 20 cm — à celui où les tailles ont 1m 60 — et en un instant on possède un dossier. » (*Le Tableau de Paris*, p. 199).

Mais ce type d'écriture perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre : sans doute évite-on les dentelles rhétoriques qui prétendent faire image, mais, du même coup, le texte ne montre plus rien, se contentant de désigner. Aussi Vallès ne cède-t-il que par instants au vertige de l'inventaire, qui ne constitue en quelque sorte qu'un pis-aller ; il rêve une écriture autre, qui inscrirait dans la page des morceaux de réel brut, comme sur une toile où une vraie pomme ferait saillie au milieu d'une nature morte. Cette évocation quasi-magique du réel est l'apanage des plus grands ; Vallès en montre l'effet à deux reprises dans *L'Enfant*. La première occurrence a de quoi surprendre ; elle ne concerne pas un chef-d'œuvre de la littérature, mais un simple livre pour enfants, écrit par le proviseur du collège du Puy : « Il avait su, cet Hennequin, ce proviseur dégomme, ce chantre du petit Oscar, traîner ce grand filet le long d'une page et faire passer cette rivière dans un coin de chapitre... »<sup>58</sup> Et c'est par ce miracle de l'envahissement du texte par le réel que l'humble roman *Les Vacances d'Oscar* échappe à l'anathème jeté sur la littérature par Vingtras, victime du livre. Cet acte magique de monstration, de présentification, caractérise également, et de manière plus significative encore, le Livre par excellence qui délivre Vingtras du monde des textes morts, antiques, pour le faire entrer dans un monde vivant — l'histoire de la Révolution : « Il y avait des femmes qui marchaient sur Versailles, en 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. »<sup>59</sup>

Cette miche qui crève la page, c'est justement l'effet de l'*enargeia*, cette figure mythique évoquée à plusieurs reprises par Quintilien comme devant « mettre le réel sous les yeux », cette véritable sorcellerie évocatoire de la langue : « La *demonstratio* supposait de la part de l'orateur un geste quasi-magique : il devait ainsi montrer du doigt quelque objet inexistant, devenu visible — *enarges* — à son auditoire par la force magique de ses mots. »<sup>60</sup> Sorcellerie d'autant plus mystérieuse que, comme on l'a vu, les rhéteurs se contentent d'en décrire les effets sur le lecteur ou sur l'auditoire — comme s'il s'agissait d'un au-delà de la littérature, d'un idéal programmatique échappant à la puissance de l'écriture mais régulant tous les efforts de représentation du réel dans le texte.

C'est une approche de cet idéal que Vallès tente par divers moyens stylistiques. Le réel peut d'abord s'inscrire dans le texte par la brusque irruption d'un détail qui occupe tout à coup tout l'espace du texte, comme si ce détail

58. J. Vallès, *L'Enfant*, Édition Pléiade, tome II, p. 160.

59. J. Vallès, *L'Enfant*, Édition Pléiade, tome II, p. 363.

60. Carlo Ginsburg, « Montrer et citer », *Le Débat*, n° 56, septembre-octobre 1989, p. 43-54. Cité par Paule Petitier, « Vallès et la rhétorique romantique de l'histoire », Actes du colloque de Clermont-Ferrand *Jules Vallès, Rhétorique, Politique, Imaginaire*, revue *Les Amis de Jules Vallès*, n° 16, p. 135.

venait soudain, telle la miche de pain de Michelet, trouer le développement rhétorique de la description, donnant ainsi l'impression d'une violente poussée du réel qui contrarierait l'ordre logique de l'écriture<sup>61</sup>. Voici une brève mention des vagabonds miséreux qui traînent dans les gares (sujet de tableau stéréotypé pour les écrivains misérabilistes, ce qui interdit d'emblée l'image d'ensemble) : « Ces décaqués sans logis dont on voyait, à travers les souliers crevés, le pied blanc, car cela peut se laver pour rien sous les ponts ! »<sup>62</sup>. Ce pied aperçu à travers les trous de la chaussure fait dévier l'enchaînement descriptif, brise la perspective d'ensemble du croquis et envahit toute la page, comme s'il sautait aux yeux du lecteur à travers les cassures opérées dans la rhétorique de l'image.

Le surgissement de l'objet dans le texte imposant une brusque trouée, la description peut aussi éclater en une succession d'instantanés, qui inscrivent chacun dans le texte un fragment du réel en gardant la force de l'inventaire, mais se combinent entre eux à la façon d'une mosaïque, ce qui les fait échapper à l'ordre de la simple désignation : « De longues allées, des carrés de gazon gris, des brouillards de verdure pâle et des ruisseaux de folle avoine ; des marguerites, de quoi faire des couronnes pour bien des Ophélie. »<sup>63</sup> Ce principe de l'émiettement évite de figer d'avance le réel en tableau, ou d'enfourer le monde sous le vernis de la rhétorique descriptive qui exhibe le seul texte ; l'instantané rend une image en un éclair — c'est le sens d'*enarges* —, sans la construire en tableau, comme le montre une scène qui, sous d'autres plumes, se pétrifierait immédiatement en allégorie spectaculaire : « Un drapeau rouge 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. »<sup>64</sup> On mesure la puissance d'évocation de l'instantané en comparant ces quelques lignes à celles que Zola, par exemple, consacre à Miette, elle aussi chargée d'un drapeau rouge et changée immédiatement en vierge Liberté : « Elle retira vivement sa pelisse, qu'elle remit ensuite, après l'avoir tournée du côté de

61. Cette distorsion caractérise, aux yeux de Jacques Dubois, la technique descriptive de l'instantané : « Un plan particulier du réel envahit subitement le tableau et tout autre aspect s'en trouve caché. » *Op. cit.*, p. 48.

62. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Le Dimanche), p. 367. Parfois, la description d'ensemble disparaît tout à fait et un objet s'y substitue, en une sorte de focalisation surréaliste sur un fragment du réel : « Je retrouve le fameux nègre aux culottes d'or avec le cadran dans le ventre. » (*Le Tableau de Paris*, p. 38). L'effet de monstration vient alors d'une sorte de montage cubiste (juxtaposition de morceaux d'image perçus selon des perspectives différentes) : l'objet est saisi seul dans son surgissement, et non pas pris dans la rhétorique d'ensemble de la description-tableau.

63. J. Vallès, *Le Tableau de Paris* (Sainte-Anne), p. 59. Selon le même principe, la rhétorique du portrait se disloque en croquis : « Une tête — des yeux. — Mais il a l'air trop couenne ! » (*L'Enfant*, Édition Pléiade, II, p. 341).

64. J. Vallès, *L'Insurgé*, Édition Pléiade, II, p. 1054.

la doublure rouge. Alors 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 de son 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. Sa tête d'enfant exaltée, ses cheveux crépus, ses grands yeux humides, ses lèvres entrouvertes par un sourire, eurent un élan d'énergique fierté, en se tournant vers le ciel. A ce moment, elle fut la vierge Liberté. »<sup>65</sup> Le texte de Zola transfigure le réel en tableau allégorique qu'il inscrit dans la page ; l'écriture de Vallès restitue un éclair du réel.

\* \* \*

« C'est <le peintre> qui possède le véritable outil »... Rares sont les écrivains qui furent, autant que Vallès, conscients du paradoxe qu'il y a à vouloir inscrire dans le texte, par les moyens de l'écriture, une image du réel. Dans toute son œuvre, Vallès chercha à casser la rhétorique de la description qui ne produit l'effet-image qu'au prix d'une disparition de l'objet décrit sous l'épaisseur du texte ; entre l'inventaire qui désigne et produit un fort effet de réel sans rien montrer ni décrire, et l'image qui érige le monde en tableau et l'efface sous les marques stylistiques du discours, la technique de l'instantané cherche à évoquer magiquement des fragments de la réalité qui viendraient trouer la page. Reste que l'acte magique de monstration qu'est au sens propre l'*enargeia* échappe aux moyens de l'écriture : le silence de Quintilien et, à sa suite, de toute la rhétorique classique est révélateur. Car l'*enargeia* constitue le point limite, hors-littérature, où les fragments du réel viendraient concrètement s'inscrire dans le texte — en quelque sorte, le point idéal où se résoudrait l'ambition paradoxale mais irréductible de l'écriture : produire une image du monde.

Corinne SAMINADAYAR  
Université de Toulouse-Le Mirail

65. E. Zola, *La Fortune des Rougon*, Édition Livre de Poche, p. 52.