

V AUTOUR DE VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes



AUTOUR DE VALLÈS

Revue de l'Association des Amis de Jules Vallès

Fondateur : Roger Bellet

Comité de lecture : Hedia Balafrej, Marie-Hélène Biaute-Roques,
Giuliana Costa Colajanni, Silvia Disegni, Hélène Giaufret Colombani,
François Marotin, Georges Mathieu, Jacques Migozzi,
Pierre Pillu, Corinne Saminadayar-Perrin, Guillemette Tison.

Secrétaire de rédaction : Corinne Saminadayar-Perrin.

Lithographie de couverture : Claude Weisbuch.

Maquette : Éloi Valat.

Les Amis de Jules Vallès

Université Jean-Monnet, Faculté des Lettres,

33, rue du Onze Novembre,

42023 Saint-Étienne CEDEX 2

ISSN 0763-779

42

V AUTOUR DE VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes

2012

LITTÉRATURE ET CIRQUE

Sous la direction de Marie-Ève Thérénty



Introduction

« Il a pris la spécialité des parades de foire, des hercules, des salles d'escrime¹ », écrit Émile Zola de Jules Vallès en 1865. Plus peut-être que par le cirque, Jules Vallès est effectivement fasciné par un monde connexe, celui de la parade, de l'entresort ou de la baraque lorsque le spectateur n'est pas « sous un lustre aux lueurs tranquilles, mais les yeux en l'air par le soleil qui aveugle ou le vent qui souffle² ». L'œuvre romanesque comme l'œuvre journalistique fourmille de références aux saltimbanques mais émergeant de l'ensemble de la production de Vallès trois grands massifs forains. Le premier est composé d'une fiction feuilletonesque intitulée *Les Confessions d'un saltimbanque* parue dans *Le Figaro* des 24, 28, 31 juillet et 7 août 1864 et reprise dans le recueil *Les Réfractaires* (Achille Faure, 1865) sous le titre « Le bachelier géant ». Le deuxième est un ensemble d'articles publiés en 1865 et 1866 dans des journaux divers comme *L'Époque*, *Le Figaro* ou *L'Événement* et réunis dans le recueil *La Rue* (Achille Faure, 1866) sous le titre « Les saltimbanques ». Le troisième ensemble plus tardif paraît en 1882 et 1883 dans la série « Le tableau de Paris » que Vallès donne à la fois au *Gil Blas* et à *La France*. De nombreux articles y portent sur la baraque et le cirque. Vallès y rend notamment un émouvant hommage à Émilie Loisset, l'écuyère morte en 1882 d'une chute de cheval³. Ces trois ensembles manifestent aussi l'évolution des écritures journalistiques puisqu'à la fiction feuilletonesque succèdent l'étude de mœurs nourrie d'anecdotes puis le reportage constitué de chiffres et d'enquête.

UN PLAGIAT PAR ANTICIPATION ?

Cette passion pour les banquistes, Vallès la relie pour sa part avant tout à Eugène Sue et à Léonidas Requin. « L'histoire de Léonidas Requin, lue à l'étude sous le pupitre, m'avait inspiré, dès le collège, une envie furieuse de connaître les saltimbanques⁴. » Léonidas Requin est le protagoniste d'un roman d'Eugène Sue, *Martin, l'enfant trouvé ou les mémoires d'un valet de chambre* paru dans *Le Constitutionnel* du 26 juin 1846 au 5 mars 1847, repris ensuite sous le titre *Les misères des enfants trouvés*. Ce titre renvoyant à l'enfance malheureuse ne pouvait que séduire un Vallès sensible dans toute son œuvre aux petits martyrs de la société et de la famille. Ce roman, violent réquisitoire contre les inégalités sociales et surtout contre les élites incapables de venir en aide au peuple, manifestait le socialisme et l'anticléricalisme grandissants de Sue ainsi que son fouriérisme militant mais il dénonçait également, complétant le tableau réquisitoire des misères du peuple, les misères de la condition paysanne. Une telle congruence de thèmes⁵ ne pou-

MARIE-ÈVE THÉRENTY

vaît manquer de séduire Vallès tout comme le traitement noir, grotesque du monde des saltimbanques.

Effectivement le milieu forain tel qu'il est décrit par Sue dans son roman frappe par son côté grinçant et insolite. Levrasse, le directeur de la troupe, est colporteur-sorcier-saltimbanque. L'hiver, quand la baraque fait halte, il pratique la sorcellerie, jette des sorts aux animaux, vend des livres de magie et des gravures obscènes. Sa fonction d'« acheteur de cheveux coupés sur place » ajoute encore une dimension pittoresque et malsaine au personnage. Sa femme, la mère Major, avec sa tournure hommasse, sa moustache et son allure virile forme avec la voix claire et la figure imberbe de Levrasse une figure de l'inversion propre à amuser les foules et Vallès...

La compagne de la Levrasse, la gigantesque mère Major, ainsi surnommée en raison de sa stature et de son apparence de tambour-major, remplissait, lors des représentations publiques, l'emploi de femme géante, véritable Alcide femelle qui, s'arc-boutant sur les pieds et les mains, la tête renversée en arrière, engage trois hommes de l'honorable société choisis parmi les plus robustes, à lui faire le plaisir de lui piétiner le ventre, ce qu'elle endure héroïquement sans ployer un instant les reins ; après quoi, passant à d'autres exercices, elle s'offre à faire des armes avec les premiers maîtres de la garnison, enlève des poids énormes avec ses dents, etc. ⁶

Exactement comme il avait dispensé dans *Les mystères de Paris* l'argot de la pègre, Eugène Sue dans *Les misères des enfants trouvés* donne l'idiote de la banque : crammer en cerceau, faire la promenade turque et le saut du lapin, le torticolmuche... Là encore, Eugène Sue annonce un Vallès qui, pour écrire « le journal pittoresque de la vie des rues », lancera lors de la création de *La Rue* en 1867 des journalistes dans la ville, chargés de saisir les paroles qui courent et fixer les éclats de voix du peuple. Dans la feuille de Vallès, on apprendra ainsi qu'une gifle dans le langage populaire est une « giroflée à cinq branches », que les prostituées « se font entretenir par le général Pavé » et « qu'on a l'œil chez le mastroquet ».

Mais du roman, Vallès garde surtout l'image forte de Léonidas Requin, c'est-à-dire non tant de l'artiste en saltimbanque que du cuistre en saltimbanque ⁷. Léonidas Requin est en effet un bachelier incapable de faire fructifier son capital scolaire et de gagner son pain quotidien. Lors d'un moment de dépression suicidaire, il a l'idée salvatrice de se produire dans une baraque comme homme-poisson. Doté de nageoires artificielles, il est exhibé dans un baquet et dispose de la double faculté de manger des poissons vivants et de répondre en langues anciennes aux interrogations du public. La réclame l'annonce ainsi :

L'homme poisson péché par les Mamelucks du pacha d'Égypte dans le fleuve du Nil, situé au pays des pharaons et des pyramides. Ce phénomène ne peut vivre que dans l'eau et se nourrit seulement de poissons vivants. Ses bras sont remplacés par des nageoires que l'on ne laissera toucher qu'aux militaires et aux dames, ces êtres privilégiés de la France [...] Cet incroyable phénomène peut répondre en quatre

INTRODUCTION

langues aux questions qui lui seront faites par l'honorable société. Ces quatre langues sont le latin, le grec, le français et l'égyptien du Nil⁸.

Vallès s'inspirera fortement de ce personnage dans « Le Bachelier géant » en faisant aussi de son géant un diplômé de l'université. Le texte de Sue est en lui-même tellement vallésien qu'il donne envie de mobiliser la proposition de Pierre Bayard⁹ et de voir dans cette rencontre Sue-Vallès un plagiat par anticipation.

USAGES VALLÉSIENS DES SALTIMBANQUES¹⁰

Pourquoi Vallès est-il si séduit par le monde des saltimbanques, « ce monde curieux qu'ont mal connu (les) romanciers et que calomnie toujours la tradition¹¹ » ?

Les saltimbanques constituent un monde dans le monde avec ses hiérarchies et ses injustices qui reflètent les grandes inégalités sociales. Le caractère relativement restreint de cette population permet à Vallès d'en décliner la physiologie en faisant à chaque occasion l'inventaire complet des types selon une optique toute panoramique¹². L'histoire du bachelier géant est par exemple l'occasion d'énumérer tous les numéros, toutes les scénographies, tous les rôles, tous les trucs de la baraque : l'homme le plus grand du siècle, l'homme-squelette, l'habitante des mers australes et son cornac, le mancheur, l'aveur de sabres, le mangeur de cailloux, le pitre... Vingt ans plus tard, les exigences du reportage poussent Vallès à être encore plus précis et dans sa série d'articles sur les foires, il donne des données chiffrées sur le salaire de chaque catégorie du personnel, sur le coût du matériel¹³... Le souhait récurrent des romanciers réalistes d'épuiser le réel par une description totale peut s'exaucer dans cette représentation miniaturisée d'une société tout aussi cruelle que celle qui l'englobe. Car le monde des tréteaux permet la représentation parodique et la dénonciation des rites qui dissimulent l'injustice sociale :

Ainsi, la société des saltimbanques parodie, dans son langage, dans ses parades et ses spectacles, la société réelle, qui la supporte, au XIX^e siècle, de plus en plus mal et la relègue loin de ses grandes rues, vers les pourtours de la ville, vers les « barrières ». Cette société marginale et surtout marginalisée qui offre des spectacles populaires, réfracte et relativise la grande société en images grotesques¹⁴.

La parade et la baraque dessinent aussi un monde en voie de disparition, lentement miné par l'essor industriel et le développement de la société de consommation. La nostalgie hante le grand reportage sur les foires paru dans le *Gil Blas* en 1882.

L'Entresort primitif – avec ses volets verts aux gonds rouillés, sa robe mangée par la pluie, son toit tremblant sous l'orage, – à la fois cuisine, dortoir et estrade des monstres ; qui ne tenait à la terre que par l'orbe de ses roues et les pattes d'un escalier volant qu'on relevait la foire finie, cet entresort-là, qui comme l'arche de Noé, portait entre ses flancs délabrés un monde d'hommes et de bêtes inconnus, il est allé où vont les vieilles lunes¹⁵ !

MARIE-ÈVE THÉRENTY

Dans un article de 1883, Vallès critique même explicitement le cirque moderne et l'oppose à la baraque. Il vise la déclaration foraine qui vient d'exclure l'entresort de la profession :

Le capital guillotine le monde de la bohème en maillot, comme il a guillotiné le monde du commerce ; il coupe la langue aux pitres, comme il peut la couper aux tribuns ; il tue le petit entresort comme il a tué le petit magasin !

C'est la question sociale posée en pleine foire au bruit de la grosse caisse ¹⁶.

Vallès ne craint pas d'assimiler les cirques sédentaires à une assemblée de patrons tentant de réduire la liberté des saltimbanques en leur imposant un statut de salarié, loin du monde libre de la bohème. Le monde de la baraque incarne alors exemplairement le peuple exploité. De manière emblématique, Rosita, la fiancée du bachelier géant, était cause à Lyon avant de s'engager dans la baraque ¹⁷.

Vallès intercède pour la baraque comme il défend toutes les espèces en voie d'extinction et les minorités opprimées. Ainsi les saltimbanques font souvent l'objet de procès d'intention dont il s'offusque. Vallès lutte notamment contre l'assimilation fréquente des banquistes aux romanichels et revient sur quelques rumeurs fameuses comme celle des saltimbanques voleurs d'enfants : « C'est un préjugé qui voue à la corde et au vice cette famille de voyageurs : ils subissent le sort éternel des vagabonds, dans l'histoire du monde : on accuse toujours du crime ceux qui sont passés ¹⁸ ». Bien sûr, et Vallès fait partie de ceux qui ont activé précocement cette équivalence, ce monde soupçonné des banquistes renvoie aussi au monde des lettres et notamment au prolétariat intellectuel et à la bohème littéraire. La marginalité des forains métaphorise la manière dont Vallès se représente sa propre situation d'écrivain excentré et marginal.

Le nomadisme des Bohémiens, subi ou revendiqué, renvoie à la situation singulière, instable et paradoxale d'un écrivain qui refuse toutes les formes de cloisonnement autoritaire imposées par une société ressentie comme enrégimentée¹⁹.

Le fonctionnement de la baraque et du cirque par numéros correspond également à un idéal esthétique de la fragmentation, de la discontinuité, de la séquence recherchée par Vallès qui expérimente notamment dans la trilogie des formes nouvelles de narrativité fondées moins sur la continuité et le lien que sur la récurrence de micro-ruptures. Ses romans sont divisés en séquences, principe dont on ne sait si Vallès l'a pris du côté de l'entresort (numéro) ou du côté du journal (rubrique). Peu importe d'ailleurs. Cet idéal esthétique du numéro ou de la rubrique marque les productions esthétiques et culturelles de toute une génération. Il sera cultivé par d'autres écrivains qui, comme Huysmans ou les Goncourt, partagent cette poétique de la narration discontinue.

Car finalement si Vallès colore avec sa propre idiosyncrasie (mythologie de la rue, vision sociale du monde des saltimbanques, goût pour les monstres et les *freaks*) cette passion pour le monde forain, il la partage avec beaucoup d'écrivains qui comme lui, contribuent à construire cette identification de l'artiste au saltimbanque et réciproquement.

INTRODUCTION

CIRQUE ET LITTÉRATURE AU XIX^E SIÈCLE

Mais la plupart des écrivains du XIX^e siècle privilégient nettement la piste sur la baraque. L'histoire du cirque commence vraiment en France avec l'importation du cirque équestre par l'Anglais Philip Astley à la fin du XVIII^e siècle. Cet officier de cavalerie « réinvente ... le cercle adapté aux exigences d'un spectacle, offert à la curiosité de badauds sur un terrain vague qui se formalisera au fur et à mesure de l'évolution des exercices pour parvenir à une aire circulaire de quarante-deux pieds de diamètre, c'est-à-dire environ treize mètres²⁰ ». Astley installe le premier cirque français sur le boulevard du Temple. Antonio Franconi prend le relais en 1791. Sa famille et lui-même ouvrent notamment en 1807 un nouvel établissement appelé à avoir une longue postérité : le Cirque Olympique. D'autres établissements sont bâtis : le Cirque d'été aux Champs-Élysées en 1841 (dès 1835, un chapiteau léger s'était installé à cet endroit), le Cirque d'hiver en 1852, le Cirque Fernando en 1875 qui deviendra le Cirque Medrano en 1897, le Cirque Molier en 1880, le Nouveau Cirque en 1886... Les premiers artistes de cirque sont des écuyers mais rapidement le cirque, dont la règle est la diversité, accueille des nouveaux numéros. Les clowns, nouvelles incarnations des Paillasse de la banque, sont d'abord des acrobates-bouffons à l'instar du célèbre Jean-Baptiste Auriol avant d'être remplacés par les clowns anglais, gymnastes, sinistres et méchants comme les Hanlon-Lees ou les Craggs²¹. Les artistes de cirque à partir du Second Empire sont de véritables stars adulées par la population parisienne à l'instar du trapéziste volant Jules Léotard qui débute en 1859, de Geronimo Medrano, le clown Boum-Boum, à partir de 1873 au Cirque Fernando, du duo clownesque Footit et Chocolat²². Les animaux dressés vont devenir à partir de 1880 un élément essentiel de la représentation, chassant peu à peu l'élément premier du cirque, la voltige équestre. Ainsi en 1897, Hippolyte Houcke présente au Nouveau Cirque un numéro exceptionnel de zèbres dressés.

Très vite les écrivains du XIX^e siècle, un Gautier, un Banville, un Barbey d'Aurevilly, un Huysmans, des Goncourt, un Claretie ont été fascinés par l'univers du cirque et en ont rendu compte dans la presse, dans des romans, des poèmes, notamment en insistant sur la symbolisation de l'artiste et de l'écrivain par le saltimbanque.

Car s'il vous plaît, qu'est-ce que le saltimbanque sinon un artiste indépendant et libre qui fait des prodiges pour gagner son pain quotidien, qui chante au soleil et danse sous les étoiles sans l'espoir d'arriver à aucune académie ? Ah ! malheur à ceux, malheur à celles d'entre nous qui ne reconnaissent pas leurs frères dans ces bouffons aux pieds souillés de poussière, aux lèvres souriantes, aux fronts tâchés avec la lie de Thespis²³.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, cette assimilation devient un des *topoi* les plus opératoires de la littérature française.

Or on ne peut manquer d'être surpris de l'écart entre la masse des œuvres et des articles d'écrivains du XIX^e siècle portant sur le cirque et la relative faiblesse de la cri-

MARIE-ÈVE THÉRENTY

tique universitaire sur les rapports entre cirque et littérature au XIX^e siècle. Peut-être cette critique a-t-elle été étouffée très tôt par le caractère à la fois roboratif et puissant de l'essai de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* ²⁴. Aujourd'hui, cependant, ce champ déserté et passionnant semble être l'objet d'un renouveau. En témoignent l'anthologie de Sophie Basch sur les romans de cirque et son introduction qui éclairent admirablement les enjeux de la relation entre littérature et cirque ²⁵ ou l'édition récente des *Frères Zemganno* par Catherine Dousteyssier-Khoze qui a fait un travail important de recherche pour l'appareil critique du roman ²⁶.

UN NUMÉRO DE LA REVUE *AUTOUR DE VALLÈS*

C'est donc à la fois, le regain de la bibliographie universitaire sur le cirque et les saltimbanques après une longue anémie et la centralité de ce thème chez Vallès qui nous ont conduite à proposer ce numéro de la revue *Autour de Vallès* sur littérature et cirque. Selon Sophie Basch, l'apogée de la relation entre cirque et littérature se trouve entre la proclamation de la Troisième République et la première guerre mondiale ²⁷. L'anthologie qu'elle compose fait même du roman clownesque du début de la Troisième République une sorte de comble du roman de cirque et au-delà sans doute aussi de la littérature ²⁸. Notre objectif, plutôt que de chercher une forme et une époque exemplaires de la littérature de cirque, a été de montrer au contraire la variété et la profusion des corpus et d'exhumer des textes méconnus sur l'ensemble du XIX^e siècle : articles de presse, mémoires d'artistes, poèmes en prose, contes, romans d'écuyers ou d'acrobates. Nous souhaitons offrir une vision panoramique sur la production littéraire de l'époque, replacer la production vallésienne sur les saltimbanques en contexte et également lancer de nouveaux chantiers de recherche sur des corpus au périmètre renouvelé.

Dans ce numéro, Corinne Saminadayar-Perrin donc éclaire l'intérêt propre de Jules Vallès pour la baraque. Il voit dans les saltimbanques la survivance d'un art authentiquement populaire. Corinne Saminadayar-Perrin montre comment la parade permet aussi à Vallès de présenter une satire féroce de la presse et en fait de renvoyer un miroir accusateur à l'ensemble du champ social. Dans un article de contextualisation historique, Jean-Claude Yon revient sur la mutation que connaît le cirque dans les années quarante et cinquante et insiste sur la migration décisive qui accompagne cette naissance, le passage du Cirque Olympique au Cirque de l'Impératrice (Cirque d'été) et au Cirque Napoléon (Cirque d'hiver). Deux articles portent ensuite sur des corpus de presse. Marie-Ève Thérenty insiste sur l'ambiguïté de la critique de cirque au XIX^e siècle : fondée sur une spiritualisation, une esthétisation et une littérisation des arts du cirque, elle s'appuie aussi sur une mise en avant des contraintes matérielles d'un spectacle qui repose sur la prise de risque et l'exhibition des corps. Marine Wisniewski compare la chronique de cirque de Jules Vallès dans le *Tableau de Paris* avec celle de Huysmans dans *Croquis parisiens*. Alors que Vallès propose avec la peinture des saltimbanques l'esquisse d'un journalisme social, Huysmans tourne en dérision par l'exagération toute écriture qui chercherait à atteindre le réel. Deux articles montrent ensuite le détournement de l'image de l'artiste circassien au service de valeurs qui lui échappent largement.

INTRODUCTION

Agathe Novak-Lechevalier étudie et compare à l'intérieur d'un corpus riche mais encore peu analysé trois biographies de vedettes, celles de Deburau, de Grimaldi et des Hanlon-Lees. Son article montre la mutation des critères d'évaluation du cirque au cours du siècle avec le relais du modèle théâtral par le modèle sportif. Olivier Bara s'intéresse à l'acrobate, écuyer et clown Auriol, véritable égérie des auteurs romantiques et montre la manière dont les écrivains romantiques ont évacué le corps social du clown pour l'allégoriser et l'intellectualiser. Trois articles portent ensuite sur des romans de cirque non clownesques. Paul Aron met au jour un corpus d'une vingtaine de romans d'écuyères et enquête sur les raisons du succès limité d'un tel genre. Marie-Astrid Charlier revient sur le plus célèbre sans doute des romans de cirque : *Les Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt et montre qu'il s'agit d'un roman moins de la piste que de la coulisse où Goncourt réfléchit la complexité, les contradictions et les dangers de sa propre poétique. Florence Thérond analyse un roman contemporain représentatif du « réalisme magique » : *Nuits au cirque* d'Angela Carter. Ce roman met en scène un cirque britannique à la fin du XIX^e siècle et surtout un ensemble d'artistes improbables comme la géante Fevvers, la femme squelette, Albert/Albertina qui est bipartite, toutes créatures qui pourraient tout à fait sortir de l'univers vallésien... Florence Thérond montre comment ce roman développe une réflexion féministe sur la construction identitaire.

Il ne s'agit ici que de pistes esquissées dans un corpus qui nous est apparu, au fil de nos recherches et lectures, comme riche, majeur, encore largement sous-estimé et méconnu. Nous souhaitons qu'en ces temps de pluridisciplinarité, il attire dans les années prochaines, beaucoup de chercheurs dix-neuviémistes et vallésiens.

Précisons encore que ce numéro de la revue *Autour de Vallès* est composé d'articles dix-neuviémistes et/ou vallésiens demandés aux communicants d'un colloque « Cirque et littérature aux XIX^e et XX^e siècles », tenu à l'université de Montpellier III en 2011 et organisé par le centre de recherches Rirra 21. Ce colloque faisait partie de la programmation d'une semaine pluridisciplinaire consacrée au cirque à l'initiative de Philippe Goudard, professeur en arts du spectacle et spécialiste du cirque²⁹. Nous le remercions pour cette initiative si fructueuse.

MARIE-ÈVE THÉRENTY

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III-RIRRA 21

NOTES

1. Émile Zola « Notes d'un curieux », citation donnée par Corinne Saminadayar-Perrin, « Vallès et la mythologie bohémienne » dans Sarga Moussa (dir.), *Le Mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, L'Harmattan, 2008, p. 316.
2. Jules Vallès, « Le Bachelier géant », 1864 dans Jules Vallès, *Œuvres*, tome 1, texte établi et présenté par Roger Bellet, Gallimard, 1975, p. 289-290.
3. « Les foires - III », *Gil Blas*, 20 avril 1882.

4. « La Banque et les banquistes. Scènes de la vie étrange », *Le Figaro*, 20 juillet 1865. Voir aussi par exemple « La Foire de Neuilly », *La France*, 15 juin 1883.
5. Sur le lien entre Sue et Vallès, voir Roger Bellet, « Jules Vallès, lecteur d'Eugène Sue », dans Pierre Charreton et Antoine Court (dir.), *Du côté du populaire*, Saint-Étienne-Université Jean Monnet, CIEREC, 1994, p. 80.
6. Eugène Sue, *Les misères des enfants trouvés*, Paris, Administration de librairie, s. d., tome 1, p. 264.
7. « Je cherchais toujours sous le caraïbe le fort-en thème », « La banque et les banquistes », *op. cit.*
8. Eugène Sue, *Les misères des enfants trouvés*, *op. cit.*, tome II, p. 25.
9. Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Minuit, 2009.
10. Sur les rapports entre Vallès et le cirque, on renverra à J.-C Susini, « Une clef de Vallès : le cirque dans Jacques Vingtras », *L'Information littéraire*, janvier-février 1975, p. 13-19, à Jean Texcier, « Jules Vallès et les banquistes » *Cirques*, n° 2, février 1956, p. 3-4 et surtout à Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution 1857-1885*, Tusson, du Lérot, p. 209-238.
11. Jules Vallès, « Le Bachelier géant », *op. cit.*, p. 276.
12. Sur l'écriture panoramique vallésienne, nous renvoyons à Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Relire Le Tableau de Paris, Autour de Vallès*, 2011.
13. « Les foires- III », *Gil Blas*, 20 avril 1882 repris dans Marie-Claire Bancquart (ed.), *Le Tableau de Paris*, EFR, 1971, p. 83-103.
14. Roger Bellet, « Jules Vallès, lecteur d'Eugène Sue », *op. cit.*, p. 83.
15. « Les foires – IV », *Gil Blas*, 27 avril 1882, repris dans Marie-Claire Bancquart (ed.), *Le Tableau de Paris*, EFR, 1971, p. 99.
16. « Le Tableau de Paris », *La France*, 11 mai 1883 repris dans *Le Tableau de Paris*, édition établie par Marie-Claire Bancquart, EFR, 1971.
17. « Le bachelier géant », *op. cit.*, p. 272. Voir aussi « Les Foires », *Gil Blas*, 6 avril 1882, repris dans *Le Tableau de Paris*.
18. *Ibid.*, p. 272.
19. Corinne Saminadayar-Perrin, *op. cit.*, p. 317.
20. Pascal Jacob, *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, 2002, p. 10.
21. Voir Hugues Le Roux, *Les jeux du cirque et de la fête foraine*, Plon-Nourrit, 1889 et Tristan Rémy, *Les clowns*, Grasset, 1946.
22. Sur Chocolat, voir l'essai tout récent de Gérard Noiriel, *Chocolat, clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, éditions Bayard, 2012.
23. Théodore de Banville, *Les pauvres saltimbanques*, Michel Lévy, 1953, p. 13.
24. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
25. Sophie Basch (ed.), *Romans de cirque*, Robert Laffont, 2002.
26. Edmond de Goncourt, *Œuvres complètes*, tome XI, *Les Frères Zemganno*, édition critique par Catherine Dousteyssier-Khoze, Honoré Champion, 2012.
27. Voir *Romans de cirque*, *op. cit.*, p. X.
28. *Ibid.*, p. XV.
29. Voir notamment Philippe Goudard et Magali Libong (dir.), *Bibliographie européenne des arts du cirque*, Circostradaa Network, Paris, Horslesmurs, 2009 et Philippe Goudard, *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Montpellier, éditions espaces 34, 2010. L'ensemble des communications de cette semaine pluridisciplinaire sera édité par Philippe Goudard sur le site de Rirra 21 en 2013 (<http://recherche.univ-montp3.fr/rirra21>).

Léonidas Requin journaliste : Vallès chroniqueur des tréteaux

« *Moi qui ai gagné ma vie absolument avec ma plume [...], par le journalisme, j'en ai conservé, comment vous dirai-je cela ? un peu de banquisme.* »
(Émile Zola, d'après les Goncourt, *Journal*, 19 février 1877).

Un irrégulier et un réfractaire : telle est la (provocante) scénographie auctoriale qu'affiche Vallès dès son entrée en journalisme. En même temps que le chroniqueur revendique un regard et un discours décentrés, issus des marges, il se fait une spécialité du monde des saltimbanques et des spectacles de foire – dont son écriture, et sa posture souvent, s'inspirent ouvertement. Zola fait ainsi un portrait de Vallès en Paillasse médiatique : « Avez-vous jamais assisté, dans une foire, à une de ces parades bruyantes qui amassent et retiennent la foule ? Sur les tréteaux, vous avez sans doute remarqué un homme, habillé de velours rouge, tout galonné et pailleté d'or [...] Cet homme a le geste violent, la parole haute ; il pose pour la force. Il se dresse en plein charivari, il se détache sur les lambeaux des draperies du fond, il tend la jambe, montre ses bras, émerveille la foule. Il est superbe, aux lumières. / En littérature, M. Jules Vallès – qu'il me pardonne – me paraît avoir accepté ce rôle-là ¹. »

Sans doute cet intérêt constitue-t-il avant tout un trait d'époque. Avec le développement simultané de la petite presse et du roman-feuilleton, l'univers du cirque et de la foire offre aux romanciers comme aux journalistes un savoureux mélange d'exotisme coloré et de bizarrerie pittoresque : de la « chose vue » aux rebondissements multiples du roman populaire, l'univers du cirque et de la banque ouvre sur maintes « scènes de la vie étrange » dont la bigarrure fascine, touche et intrigue. Parallèlement, l'intérêt des « lundistes » les plus renommés (Gautier, Janin...) pour les spectacles du mime Deburau ou les représentations du Cirque-Olympique ont conféré une forme de légitimité à des genres artistiques jusque-là dédaignés. Enfin, avec la médiatisation croissante du champ littéraire et le début de l'industrialisation dans la production des biens culturels, la figure du saltimbanque offre à l'artiste à la fois un portrait en gloire et une caricature désenchantée – ce qui reprend et infléchit la mythologie « bohémienne » née sous la monarchie de Juillet ².

Dans un tel contexte, la passion de Vallès pour les spectacles forains présente trois particularités marquantes ³. La première est le goût prononcé pour des attractions qui, en soi, n'ont rien de particulièrement artistique : exhibition de monstres, tours de force, animaux savants – les danseurs de corde, les écuyères, les clowns même, qui hantent les contemporains, n'occupent que rarement le premier plan. Par ailleurs, la fascination pour les tréteaux des foires ou les spectacles de rues est indissociable d'un projet d'investigation et de témoignage : même les dérives fictionnelles sont au service d'une

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

volonté de dévoilement et de fidélité à « l'âpre vérité » – celle-ci pouvant s'incarner dans l'allégorie, la caricature ou la parabole. Enfin, le chroniqueur s'intéresse plus aux spectacles de rue qu'au cirque proprement dit, même si les artistes et les numéros passent sans cesse des tréteaux à la piste, et inversement : d'où sa prédilection pour la parade sous toutes ses formes, et l'art en plein vent, par opposition à la clôture protectrice (ressentie comme déjà capitaliste) du chapiteau. Cette triple originalité s'affirme dès les très nombreuses chroniques que, sous le Second Empire, Vallès consacre aux saltimbanques ; après la Commune, *La Rue à Londres* comme *Le Tableau de Paris* montrent que l'intérêt du journaliste pour le monde forain n'a pas faibli, alors même que la montée en puissance des industries culturelles modifie considérablement les pratiques et l'économie propres à ce qui est devenu un secteur d'activité au sens plein du terme.

La fascination pour les saltimbanques s'explique d'abord par la place essentielle que les spectacles forains occupent dans la « mythologie de la rue » propre à Vallès : le chroniqueur y discerne la (seule ?) survivance, dans la modernité urbaine, d'un art essentiellement et authentiquement populaire, un art du corps et de la voix. Paillasses et bonimenteurs tendent aussi au journaliste un miroir accusateur : les médias ne sont-ils pas les modernes tréteaux de la littérature ? Plus radicalement, c'est le portrait en creux d'un « monde mal fait » que le lecteur voit se dessiner, à travers les silhouettes grotesques des monstres, des disloqués et des hercules de carrefour.

PARADES SAUVAGES

Le Second Empire, marqué par l'exode rural et l'industrialisation croissante, voit le recul voire l'agonie d'un patrimoine culturel traditionnel d'ailleurs sujet à toutes sortes de récupérations politiques ; en même temps, la modernité urbaine produit les premières industries de divertissement populaire, notamment les cafés-concerts. Dans ce contexte, Vallès conçoit les spectacles des saltimbanques comme la résistance obstinée d'un art et d'une créativité authentiquement populaires, issus du peuple et à lui destinés. Aussi le chroniqueur s'attache-t-il à dépasser le pittoresque convenu des « choses vues » et « portraits d'excentriques », pour développer, au fil de ses articles, une véritable histoire des spectacles forains depuis la fin de l'Ancien Régime. Autopromu Plutarque des tréteaux, Vallès écrit ses *Vies des hommes illustres*, dompteurs ou bonimenteurs dont la mémoire collective a gardé le glorieux souvenir : « Bobèche et Galimafré sont les deux paradistes adoptés par l'histoire et consacrés par la légende ⁴. » Le journaliste se donne aussi pour tâche de recueillir et de conserver, pour la postérité, le répertoire oral de chansons « sans queue ni tête » qui constituent la « poésie à un sou ⁵ » du peuple urbain. Et l'envoyé spécial de *L'Époque* à Londres (1865) en profite pour esquisser, dans une perspective comparatiste, un parallèle entre la culture anglaise des boxeurs et des clowns, et les attractions préférées par le public français : il n'y a pas que la littérature qui reflète la société... Jules Claretie, qui a lui-même écrit nombre d'articles sur le sujet (en attendant *Le Train 17*, roman circassien paru en 1877), reconnaît le sérieux et l'exactitude des investigations de Vallès : « Je marche sur le terrain d'un confrère ; M. Jules Vallès a si fortement posé sa griffe sur tous ces artistes au grand soleil et à la belle

VALLÈS CHRONIQUEUR DES TRÉTEAUX

étoile, qu'après lui il ne faut rien ajouter [...] Le père Sabra [illustre « doyen des saltimbanques de France »] professe pour Jules Vallès une grande estime, et je l'ai entendu déclarer que seul l'écrivain dont je parle a compris la rue et ses habitants, les excentriques et les déclassés ⁶. »

Cette minutie d'historien n'est pas exempte d'une mélancolie grandissante : le monde des saltimbanques est déjà en voie de disparition ; sous le Second Empire, il s'agit d'en sauver la mémoire et d'en saluer les derniers grands artistes : « Morts les paillasses ! Pauvre Zéphirine ! Bambochiné ! Les bohémiens se sont faits commerçants ; les escamoteurs ont des cabinets, les gymnasiarques font bâtir, plus de zingaris et d'aventuriers ! / Il est défendu aux avaleurs de sabre, aux mangeurs de verre, aux géants, aux nains, aux filles albinos, aux femmes sauvages, de s'entasser sur les champs de foire, dans ces fêtes si joyeuses de Paris et de la banlieue ! La gaieté s'en va ! Ah ! je les regrette, ces morts : Rigolette, modeste et fraîche ; le saltimbanque pailleté et tapageur, comédien ordinaire de Sa Majesté la foule ⁷... » De retour à Paris après dix ans d'exil londonien, Vallès constate l'extinction de la bohème classique au profit des industries culturelles en plein essor : le capitalisme forain a eu raison de la poésie des tréteaux ⁸.

Or, cette poésie est particulièrement suggestive : sous une apparente fantaisie gratuite, déconnectée du réel, elle opère en fait une carnavalisation assez subversive de la culture classique la plus consacrée ⁹. Tout l'Olympe vient défiler devant la baraque : Hercule sur la place, Alcides de carrefour... Avant l'horifique « Vénus anadyomène » mise en scène par Rimbaud, la belle Césarine, dite « la Vénus au râble », parodie la Vénus de Milo, avec ses moignons mutilés qui inspirent aux admirateurs du Beau des pâmoisons d'enthousiasme : « Elle a de beaux yeux bleus, la voix d'un ange, un bras superbe, et l'autre : long de six pouces, avec un petit doigt au milieu pour tout potage : pas de jambes ¹⁰. » Quant aux exercices forains, ils récupèrent et recyclent toute une mythologie antique ou biblique : la Chaise romaine, la mâchoire de Sanson...

Le parallélisme est d'autant plus troublant que certains spectacles détournent et réinventent les grands classiques de la littérature. Le Bachelier géant remet à flot sa troupe lorsque, avec la complicité bienveillante d'un lion, il mêle (sacrilège !) l'inspiration cornélienne au romantisme de Chateaubriand et joue, avec sa maîtresse Rosita, une pièce intitulée *Les Martyrs chrétiens* : costumé en « Polyeucte de la décadence », il défend des attaques du fauve sa Cymodocée évanouie et à demi nue ¹¹... Quant à Jacques Vingtras, il réinvestit dans la rédaction d'affiches foraines une culture classique apparemment inutile dans tous les autres domaines d'activité : « Mes connaissances classiques me servent enfin à quelque chose ! Je puis placer de l'Homère par ci, par là ; parler de Milon de Crotonne, qui faisait craquer des cordes enroulées sur sa tête ; parler d'Antée qui retrouvait des forces en touchant la terre ¹² ! »

Plus radicalement, les spectacles des saltimbanques opposent à la culture de haute légitimité, fondée sur le terrorisme du Livre, un art de l'oralité ¹³, porté par le corps et par la voix. Le bonimenteur incarne sur les tréteaux l'idéal du bon orateur, tel que le définissent Cicéron et Quintilien : don de l'improvisation, réactivité face au public,

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

engagement de tout l'être dans une *actio* parfaitement maîtrisée et efficace¹⁴ ; le Bachelier géant, formé par les humanités à toutes les subtilités de l'art oratoire, se reconnaît vaincu par les talents spontanés et la créativité jamais en défaut du paillasse Bétinet... Les artistes forains savent également multiplier à l'infini les variations fantaisistes autour des schémas qu'esquisse tel ou tel scénario comique : inventivité farcesque très éloignée du Molière guindé enseigné dans les classes – que Vallès, iconoclaste, accusait, à en croire les Goncourt, de « manquer de gaieté » !

Maints spectacles, à l'instar des numéros d'écuyère, sont d'ailleurs muets, échappant ainsi au logocentrisme dominant de la tradition culturelle classique. L'écuyère ou la danseuse de corde concrétisent le rêve d'une écriture du corps, consacrant la fusion miraculeuse de l'âme et de la matière, l'inscription de l'idéal dans l'immanence – une réconciliation donc de l'art et du désir, qui s'oppose diamétralement à l'abstraction intellectualisée propre au monde du Livre. Dans « Le Bachelier géant » puis dans *L'Enfant*, Vallès reprend significativement une scène à haute densité symbolique : le fort en thème, empêtré dans un corps maladroit et quasiment condamné à l'invalidité par des vêtements trop amples ou trop serrés, contemple avec émerveillement la danse de la gymnaste Rosita ou de l'écuyère Paola, image d'une disponibilité physique parfaite dont Vallès voudrait inspirer son écriture.

LES TRÉTEAUX DE LA LITTÉRATURE

Les rapports de l'art populaire des saltimbanques avec la culture de haute légitimité sont complexes et, à maints égards, ambigus : l'inventivité propre au monde forain se complique d'une carnavalisation subversive de la culture officielle, dont tréteaux et chapiteaux offrent un double burlesque, caricatural et, pour cette raison même, singulièrement lucide. De singuliers effets de miroir renvoient de l'un à l'autre écrivain et bonimenteur, artiste et paillasse. La structure du recueil *La Rue* est à cet égard révélatrice ; Vallès multiplie les effets d'échos entre la section intitulée « Les Saltimbanques », et celle qui, sous le titre de « La Servitude », évoque les mille formes d'esclavage qui accablent ceux qui vivent (essaient de vivre...) du « travail de la pensée ». Le bonimenteur qui rassemble la foule à l'entrée de la baraque, vantant les mérites du monstre ou de l'Hercule caché dans l'entre-sort, n'a rien à envier aux thuriféraires de profession qui, dans le monde des lettres, s'attachent aux destinées de telle ou telle célébrité : « Ce sont des porte-voix de la renommée, des avocats du talent, des chefs de table dans les estaminets des lettres, des chefs de claque aux premières [...] *Et allez donc ! En avant, les autres ! Vive Chose, à bas les envieux*¹⁵ ! » Et combien ont conquis une réputation, sinon la gloire, grâce à leur « frimousse de paillasse », avec leur « gaieté qu'il[s] promène[nt], comme on montre un ours¹⁶ ! » La stratégie des larmes peut s'avérer non moins efficace ; on étale sa mélancolie, on se fait un masque de Werther ou de René, on exhibe ses blessures de cœur maquillées au vermillon¹⁷... C'est la Cour des miracles du sentiment – ou les Guignols du romantisme ?...

Un usage savant de l'histrionisme parvient parfois à construire un mythe voire à fabriquer un génie ; à en croire Vallès, c'est là tout le talent de Baudelaire, « forçat lugu-

VALLÈS CHRONIQUEUR DES TRÉTEAUX

bre de l'excentricité » : « Il grimaça et se disloqua. On parla de ses dislocations, on rit de ses grimaces ; il n'en faut pas plus pour intéresser ces journalistes qui sont las de banalité et avides d'inattendu, blasés que le monstre amuse. Baudelaire se fit monstre¹⁸. » On reconnaît là une métaphore d'époque, qu'emblématise un titre comme les *Odes funambulesques* (Banville, 1857), ou un poème comme « Les Montreurs » (Leconte de Lisle, *La Revue contemporaine*, 30 juin 1862) : lucidité que partage d'ailleurs le Baudelaire de « La muse vénale » et du « Vieux saltimbanque »...

Si l'ensemble du champ littéraire, y compris les provinces les plus nobles du Parnasse, est touché par le soupçon de banquisme généralisé, celui-ci apparaît comme particulièrement vivace dans la presse, où les écrivains salariés se produisent à jour fixe sur les tréteaux de leur rubrique attitrée, ou au hasard des opportunités qu'ouvre la scène médiatique. Le chroniqueur à la mode et le feuilletoniste en vogue paradedent en première page pour racoler l'acheteur, en disciples appliqués du célèbre cheval Rigolo qui attira les foules au Cirque-Olympique : « La consigne était d'être *rigolo* ! / Ils ont été si rigolo qu'on n'en veut plus. On les trouve maintenant assommants et lugubres ! Rien n'est triste comme une farce manquée et l'on se lasse plus vite encore de Turlupin que d'Aristide¹⁹ ! » Le scénario auctorial de Vallès, avec sa brutalité tapageuse de franc-parleur, s'inspire plutôt du spectacle de monstres : « Prenez garde, bonnes gens ! Approchez de confiance, forçats ! Voici l'homme barbu que Dumolard a peut-être aperçu dans ses rêves et que je ne sais quel toqué a appelé Le Lapin anthropophage, le terrible Jules Vallès²⁰... » Est-ce vraiment un hasard si tel géant, en son temps célèbre, s'appelle Jouvin, comme le gendre de Villemessant rédacteur en chef du *Figaro* ?... Vallès journaliste prend bonne note de cette bizarrerie que présente malignement le hasard objectif...

Or le petit journaliste, qui fait commerce d'esprit et vend ses bons mots ou ses nouvelles à la main au plus offrant, ne peut même pas se targuer de la même libre créativité que le saltimbanque ; plus qu'un artiste au service de son seul public, il est un produit lui-même médiatisé, asservissant sa propre personne au risque des pires compromissions et dépossessions : « Cochon vendu, ce bouffon qui entretient sa notoriété et gagne sa vie à faire le pitre devant la foule²¹ ! » Ami et défenseur des Goncourt, Vallès connaissait bien l'emblématique trajectoire de leur personnage Charles Demailly : engagé dans l'équipe du *Scandale*, ce brillant journaliste plein d'avenir compose avec une verve pleine d'autodérision la parade intitulée « Les Gens de lettres », pastiche forain revisité par l'esprit *Figaro*²² ; mais cette lucidité et ce détachement blagueur n'empêcheront pas une progressive dépossession du héros, jusqu'à l'aliénation définitive que représente la folie.

Si, du champ littéraire au champ de foire, les passages et les reconversions sont plus fréquents qu'on ne pourrait s'y attendre, c'est précisément en raison de ce troublant parallélisme. Le Bachelier géant prétend écrire un livre sur les saltimbanques pour pouvoir fréquenter Rosita et sa troupe ; or, ce livre, n'est-ce pas précisément celui que le lecteur tient entre les mains ?... Le narrateur apparaît ainsi comme un double du géant, lequel, dans la diégèse, recueille la confession de Rosita comme l'écrivain recueille celle

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

du héros éponyme... Et combien de Léonidas Requin, à l'instar du personnage d'Eugène Sue²³, se sont reconvertis en hommes-poissons ou en sauvages des Caraïbes faute de pouvoir gagner leur vie comme professeurs, écrivains ou... journalistes – à moins de devenir les Paillasses attitrés de quelque petite feuille : Jacques Vingtras barbote à longueur de journée (comme Léonidas Requin dans son baquet ?...) pour accomplir sa mission publicitaire de « demandeur de *Nymphe*²⁴ » !

« ... ET J'AI DIT À LA SOCIÉTÉ : REGARDE-TOI ! »

Miroir déformant et révélateur, le monde des saltimbanques élargit l'opération de démythification à l'ensemble du champ social. Les effets de contamination et de carnavalesisation se multiplient, sans se limiter au domaine artistique, littéraire ou journalistique. Les spectacles forains déstabilisent la majesté convenue des cérémonies les plus consacrées : sur les tréteaux, des chats mélomanes, pour l'édification des badauds, braillent un pieux *Salutaris hostia* avant d'exécuter (à tous les sens du terme) un *Stabat mater*²⁵ ! En ces temps de recrudescence cléricale et d'expansion du culte marial, la scène a quelque résonance subversive... Inversement, la conscription et l'enrôlement, temps forts de l'année pour les patrouillotes chauvins chantres de Notre Armée et de Nos Soldats, prennent l'allure dérisoire et farcesque d'une exhibition de monstres : « L'homme appelé monte [sur l'estrade], bipède ou quadrumane, qu'il ait une bosse dans le dos ou un squirre dans le ventre. On le toise ! Et la foule de rire quand se présentent les nains et les poussahs²⁶. » Bref, un entre-sort national gratuitement ouvert à tous... Cette galerie de difformités offre un singulier portrait de groupe de la France impériale !

Le sanctuaire de la culture la plus consacrée, le collège, est lui aussi soumis à la déstabilisation foraine²⁷. Le petit Jacques Vingtras, amoureux de l'écuyère Paola et spectateur enthousiaste des représentations du cirque Bouthors, voit tout à coup, à l'occasion de la distribution des prix, entrer en piste un éléphant énorme et un phoque essoufflé, avec pour cornacs des « écuyers panachés de blanc et soutachés d'or²⁸ »... Distorsion drolatique, qui superpose la fantaisie du cirque à la solennité compassée des respectables personnalités (le préfet, l'évêque, le proviseur, l'inspecteur...) fugacement métamorphosées par le regard enfantin. Plus tard, avec la lucidité de l'âge, le collégien découvrirait qu'il fait lui aussi partie du spectacle : sa mère l'oblige à défiler en ville, ceint de couronnes empilées et chargé de livres de prix, « comme un petit éléphant que promène une troupe de cirque²⁹ ». N'y a-t-il pas de l'animal savant dans ces forts en thème que dressent consciencieusement, jour après jour, professeurs et maîtres de pension, tous spécialisés dans la traite des lauréats ?...

Par la caricature ou l'inversion, l'exhibition des monstres permet en outre de développer un discours social indirect, allusif, mais mordant. Pour Vallès, la marginalité du cirque ou de la foire est à la fois le produit et le reflet, révélateur par ses grotesques anamorphoses, d'une société marâtre impitoyable envers les faibles, les pauvres, les inadaptés : « Ah ! je n'aurais pas parlé des monstres si j'avais pu viser plus haut ! Mais il était

VALLÈS CHRONIQUEUR DES TRÉTEAUX

interdit de toucher à ceux qui conduisent le char, je courus à ceux que le char bouscule [...] Je criai pitié, en montrant mes grotesques et mes mutilés ³⁰. » Au lecteur de reconnaître dans les « excentriques de grand air », bacheliers déclassés, et dans les « célébrités de carrefour, à tête ou dos de monstres », les victimes d'un monde mal fait, dont lui-même peut-être porte, quoique de manière sans doute moins voyante, les tares et les souffrances : « Nous allons les tirer les uns et les autres de l'ombre, les traîner hideux ou désespérés à la face du ciel, puis nous dirons à Dieu : "Voilà ton image !" », à l'homme : "Voilà ton frère ³¹ !" »

La difformité physique prend ainsi une valeur allégorique et satirique ³². Le Bachelier géant, grand cœur et grande âme, est persécuté par les nains atrophiés qui peuplent un monde scolaire mesquin, étriqué, taillé à leur mesure. Dans *Les Réfractaires*, Fontan-Crusoé souffre au contraire de sa taille minuscule – le voilà condamné à des allures de clown, dans des vêtements éternellement trop longs et trop larges : cette croissance interrompue trop tôt renvoie aux ambitions amputées, aux talents desséchés, aux enthousiasmes comprimés qui n'ont pas permis au grand homme modèle réduit de s'épanouir. Le compare du petit Fontan, Poupelin (nom de poupart ou de poupée...), bénéficie d'une taille normale, mais ses bras sont trop courts : figuration explicite de l'impuissance d'un homme qui croit « avoir fait l'Empire », et passe dans l'illusion et le déni une existence fantomatique, dont seuls ses « papiers » maniaquement amassés attestent l'existence... Les deux premiers livres de Vallès sont hantés par ces êtres manqués, contrefaits, mutilés par les fantasques comprachicos ³³ que sont les logiques sociales.

Le public, à sa manière, sait d'ailleurs reconnaître les politiques implicites du monstre ; les difformités à la mode sont celles qui incarnent le plus adéquatement une situation donnée : « On retrouve chez le monstre tout comme chez le penseur une concordance fatale avec ce qui est la caractéristique du pouvoir et de l'époque. Cassius est méprisé, Vitellius est roi ; l'homme-poussah fera recette, l'homme-squelette crèvera ³⁴. »

Cette politique des tréteaux a une indéniable dimension symbolique, dont Vallès déploie les potentialités en recourant à des dispositifs lexicaux ou des configurations discursives riches en connotations immédiatement perceptibles pour les contemporains. Par leur stature gigantesque ou leur force exceptionnelle, le Géant et l'Hercule renvoient aux figures allégoriques du Peuple – mais un peuple aliéné, asservi, épuisant sa vigueur en d'inutiles, spectaculaires et douloureux tours de force. La traditionnelle image du prolétaire en Barbare se trouve revigorée, et reconfigurée : « Vous le connaissez ce colosse qui avait la tête d'un lion esclave, agitant sa crinière déjà grise sur ses épaules larges d'un mètre, rappelant par son allure les Ostrogoths fauves qui envahirent l'Italie, mais déchu, étirant ses jambes comme un homme qui a été longtemps enchaîné et qui est resté accroupi ; on sent qu'il s'est plié, vaincu, aux exigences de la civilisation, et je l'ai vu, en effet, de barbare, captif dans un mouchoir, prisonnier dans un torchon ³⁵. » Quant aux femmes sauvages, qui hurlent de fureur, menacent de se jeter sur le public et plantent leurs crocs dans un poulet cru, ce sont souvent, comme Rosita, d'honnêtes ouvrières chassées de l'atelier par le chômage ou les salaires de famine, et

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

« mises en couleur » par quelque Barnum industriel. Cette sauvagerie, d'autant plus scandaleuse qu'elle est féminine, radicalise celle qu'on prête volontiers aux classes dangereuses, reléguées hors de la civilisation comme les tribus indigènes qu'au même moment les avancées coloniales européennes déciment ; la misère ouvrière fabrique artificiellement des femmes sauvages... dont la pétroleuse sera, aux yeux de la bourgeoisie, une variété.

À cet égard, le lion en cage, traditionnelle figure de la souveraineté déchu, offre une autre image du peuple asservi (l'Hercule barbare, on l'aura remarqué, avait déjà une tête léonine et des allures fauves). Roi en exil, souverain réduit en esclavage, le lion a ses moments de révolte, ses insurrections muettes, ses évasions vengeresses. Sous Louis-Philippe, tel lion, recruté pour la foire de Saint-Cloud, « file dans le parc, renversant sur son passage tirs postiches, loteries de faïence, cuisine en plein vent, bouleversant la république de 90 ! [...] Il allait du côté du château, où il aurait trouvé le roi ³⁶. » L'éléphant, réfléchi et patient, est pourtant parfois las de porter (comme les travailleurs) tout un monde sur ses épaules ; ses velléités de révolte sont écrasées avec autant de vigueur que celles des ouvriers insurgés. « Le cirque était en marche [...] Tout à coup la folie prend [l'éléphant] ; il s'échappe et court... » L'animal se réfugie dans l'arsenal de la ville ; on l'y enferme, on l'y assiège : « Il prend les boulets avec sa trompe, il arrache les roues des canons, lance boulets et roues en l'air. En même temps il heurte avec les flancs, la tête, les murs de la citadelle ; le fer et la pierre volent. Il faut en finir avec le monstre ! L'assaut final rappelle la prise d'une barricade : « L'éléphant tomba comme une maison un soir de guerre civile ³⁷ ! »

La fascination de Vallès journaliste pour l'univers des saltimbanques ne s'est jamais démentie, sans pour autant glisser dans la mélancolie nostalgique ou la mythologie complaisante : aux amateurs de pittoresque l'écrivain oppose « l'âpre vérité » d'un monde déjà en voie d'extinction. Cette exactitude enthousiaste, cet engouement raisonné tiennent à ce que le cirque et la foire cristallisent exemplairement deux des préoccupations sociales majeures de Vallès. D'une part, les artistes des tréteaux ou du chapiteau apparaissent comme les derniers représentants d'un art authentiquement populaire, menacé à la fois par la culture de haute légitimité et l'essor des industries culturelles : à cet égard, le journaliste peut trouver en eux à la fois une caricature grimaçante de sa propre activité, et un possible modèle de fantaisie créatrice. D'autre part, la « vie étrange » des saltimbanques tend à la société un miroir accusateur, tout en opérant une carnavalisation subversive de ses pratiques religieuses, culturelles, institutionnelles : la parade, l'entre-sort, le numéro de cirque ont un fort potentiel critique dont l'écriture du chroniqueur développe les virtualités. L'un des derniers projets romanesques de Vallès s'intitule *La Dompteuse* – roman de cirque, et fiction allégorique ³⁸ (la Dompteuse, c'est la misère) : fidélité ultime, et révélatrice, à l'inspiration d'Eugène Sue et au monde des saltimbanques.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – RIRRA 21

VALLÈS CHRONIQUEUR DES TRÉTEAUX

NOTES

1. Émile Zola, *L'Événement*, 3 juillet 1866 – le recueil de Vallès *La Rue*, dont toute une section est intitulée « Les Saltimbanques », vient de paraître.
2. Voir l'ouvrage désormais classique de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, ainsi que l'ouvrage collectif *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe* (Sarga Moussa dir.), Paris, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 2008.
3. Voir la synthèse que présente Roger Bellet dans *Jules Vallès. Journalisme et révolution*, Du Lérot, Tusson, Charente, 1977, p. 209-238 (« Léonidas Requin et les Saltimbanques »).
4. Jules Vallès, « La Banque et les banquistes. Scènes de la vie étrange », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome 1, p. 532.
5. J. Vallès, *La Rue* [1866], « Les Saltimbanques », "Pitres, puces, éléphants, tirangeurs de brèmes", *Œuvres, op. cit.*, I, p. 758.
6. Jules Claretie, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 11 août 1866.
7. J. Vallès, « Chronique parisienne », *La Situation*, 3 novembre 1867, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 1004.
8. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Irréguliers, saltimbanques et réfractaires : Vallès et la mythologie bohémienne », *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe, op. cit.*, p. 315-343 (texte également disponible sur le site www.csaminadayar.fr).
9. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon livre *Modernités à l'antique : parcours vallésiens*, Paris, Champion, 1999, p. 370-371.
10. J. Vallès, *La Rue*, « Les Saltimbanques », "La Vénus au râble", *Œuvres, op. cit.*, I, p. 718.
11. J. Vallès, *Les Réfractaires* [1865], « Le Bachelier géant », *Œuvres, op. cit.*, I, p. 305.
12. J. Vallès, *Le Bachelier*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, tome 2, p. 597.
13. Voir Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 150-179.
14. J'ai développé cet aspect dans *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007, p. 149-175 (« Déclarations foraines »).
15. J. Vallès, *La Rue*, « La Servitude », "Encore le boulet", p. 806.
16. *Ibid.*, p. 802.
17. J. Vallès, « À propos de M. Sainte-Beuve », *La Rue*, 13 juillet 1867, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 955.
18. J. Vallès, « Charles Baudelaire », *La Rue*, 7 septembre 1867, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 974.
19. J. Vallès, « Michel-Ange, Covielle et Rigolo », *Le Nain jaune*, 24 février 1867, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 919.
20. Charles Virmaître et Elie Frébault, *Les Maisons comiques*, Paris, Lebigre-Duquesne, 1868, passage cité par Roger Bellet dans Jules Vallès, *Œuvres, op. cit.*, I, p.1688.
21. J. Vallès, *La Rue*, « Cochons vendus ! », 30 novembre 1867, *Œuvres, op. cit.*, I, p. 1015. Un « cochon vendu » désignait un remplaçant au service militaire.
22. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly [Les Gens de lettres]*, 1860, Paris, GF, 2007, pp. 62-65.
23. C'est dans les *Misères des enfants trouvés*, d'Eugène Sue, qu'on trouve l'histoire de Léonidas Requin, qui obséda Vallès toute sa vie : fort en thème et champion des humanités, Léonidas ne

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

trouve à gagner sa vie qu'en se faisant phoque savant – il barbote dans son baquet, dévore des poissons vivants et répond en cinq langues aux questions du public... Voir Roger Bellet, *Jules Vallès. Journalisme et Révolution*, op. cit., p. 209-213.

24. Ce titre démarque celui de *La Naïade, Journal des baigneurs*, qui compta Charles-Louis Chassin et Aurélien Scholl parmi ses rédacteurs (1852-1853). Voici la mission confiée à Vingtras, désireux d'intégrer l'équipe de rédaction : « Nous avons besoin de quelqu'un qui aille dans les bains demander *La Nymphé*, et, qui, si on ne l'a pas, se fâche et crie : "Comment, vous n'avez pas *La Nymphé* ? Tous les bains qui se respectent ont *La Nymphé* !" – Tu fais alors sauter l'eau avec tes bras et tu te rhabilles avec colère. » (*Le Bachelier, Œuvres*, op.cit., II, p. 632).
25. J. Vallès, *La Rue*, « Les Saltimbanques », "Pitres, puces, éléphants...", *Œuvres*, op. cit., I, p. 760.
26. J. Vallès, « Prends ton sac ! », *L'Événement*, 1er mars 1866 [passage non repris dans le recueil *La Rue*].
27. Sur cette question, voir l'article de Guillemette Tison, « Le grand cirque scolaire : Vallès et les distributions de prix », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 29, juillet 2000, p. 59-72.
28. J. Vallès, *L'Enfant, Œuvres*, op. cit., II, p. 170.
29. J. Vallès, *Le Bachelier, Œuvres*, op. cit., II, p. 538.
30. J. Vallès, « Michel-Ange, Covielle et Rigolo », *Le Nain jaune*, 24 février 1867, *Œuvres*, op. cit., I, p. 921.
31. J. Vallès, « La Rue », *La Rue*, 1er juin 1867, *Œuvres*, op. cit., I, p. 937 (c'est l'article de tête du premier numéro du journal).
32. Vallès apprécie la force satirique d'une œuvre comme *Gulliver* – dont la censure ne saurait autoriser le mordant sur une scène française : « Je me reconnais dans Lilliput [...] Je sais ce que les Houynnhms veulent dire : j'ai eu la langue liée par ces nains et la main écrasée par ces géants. / Il ne restera rien de Swift dans le *Gulliver* du Châtelet, je m'y attends. / La censure est là [...] / On se sera donc occupé seulement d'embaucher des nains, d'échasser des géants, et de trouver des gaillardes à croupe épaisse qui seront les cavales Houynnhms ! « (« Swift et Schneider », *La Rue*, 14 décembre 1867, *Œuvres*, op. cit. t. I, p. 1026 et 1027).
33. Le roman de Victor Hugo *L'Homme qui rit* paraît en 1869 : aucune intertextualité donc, mais un système métaphorique d'époque.
34. J. Vallès, « Le Tableau de Paris », *Gil Blas*, 6 avril 1882.
35. J. Vallès, *La Rue*, « Les Saltimbanques », "Une poignée de monstres", *Œuvres*, op. cit. t. I, p. 715-716.
36. J. Vallès, *La Rue*, « Les Saltimbanques », "Les dompteurs", *Œuvres*, op. cit. t. I, p. 770.
37. J. Vallès, *La Rue*, « Les Saltimbanques », "Pitres, puces, éléphants...", *Œuvres*, op. cit., I, p. 759. La dernière phrase de l'article réactive le réseau d'allusions politiques : « N'importe qui peut être dompteur, s'il a de la patience et du sang-froid. Avec cela, on vient à bout de tout, et l'on domine les hommes et les tigres » (*Ibid.*).
38. Ce récit parut en feuilleton dans *Le Citoyen de Paris* (février-mai 1881) ; le projet remonte aux années d'exil.

Du Cirque-Olympique au Cirque d'Hiver : une mutation décisive dans le Paris des années 1840 et 1850 ¹

Dans un texte brossant un magistral panorama des spectacles sous le Second Empire, Jules Vallès écrit en 1883 : « En un mot, théâtre ou cirque étaient le champ de foire et le champ de bataille où s'amusait et s'ébattait une population qui n'avait plus le tumulte des assemblées, la liberté de la parole, le droit de crier ses colères ou ses douleurs ² ». Cette nostalgie pour la salle de spectacle et l'amphithéâtre de cirque d'avant 1870 contraste avec l'ennui qui caractérise, selon Vallès, la soirée de réouverture du cirque d'Été, en avril de la même année :

Un blagueur en bonnet pointu, en collerette, en culottes avec une lune sur la poitrine et un cœur sur la lune, qui viendrait fouetter de son rire le dada du moment, et embarrasserait la verve et peut-être l'opinion de Monsieur Loyal, cela serait bien français, et aurait au milieu de ce crottin de la banalité, une bien bonne odeur de terroir ! Je me souviens que sous l'Empire un clown inconnu sortit d'un tonneau et se montra tout d'un coup avec les moustaches, le nez de Napoléon III. Nous en eûmes pour huit jours à nous gaudir dans notre coin d'opposition. Le pauvre homme ne l'avait pas fait exprès. Mais celui qui viserait dans cette sorte de cible, comme il serait compris du public parisien ! Ah ! bien oui, cette fantaisie est interdite aux cabrioleurs du cirque par les mêmes hommes d'État qui veulent mouler Paris sur Rome – cette Rome où le cirque était tout rouge du sang des gladiateurs, et la censure va flai-rer jusqu'au derrière des clowns ³ !

Qu'il soit un espace de liberté ou bien un simple divertissement, le spectacle de cirque évoqué ici par Vallès est, au moment où ce dernier écrit, un spectacle relativement récent. Il nous a semblé intéressant de revenir sur son apparition dans le Paris de la fin de la monarchie de Juillet, de la Seconde République et des débuts du Second Empire. À cette époque, à savoir les années 1840 et 1850, se produit ce qu'on peut appeler une « mutation décisive » : le cirque devient un spectacle autonome. Cette mutation est un événement important dans l'histoire des spectacles parisiens car elle a lieu en parallèle avec l'apparition des cafés-concerts (les deux phénomènes sont strictement contemporains) ; désormais, cirques et cafés-concerts vont contribuer à concurrencer les théâtres, si bien qu'au sein du monde des spectacles parisiens, ces derniers

JEAN-CLAUDE YON

vont, au fil des années, avoir de moins en moins d'importance. S'amorce ainsi, sur le moyen terme, la transition entre la « dramaturgie » et la « société du spectacle » – transition dans laquelle le cirque joue donc un rôle non négligeable.

Curieusement, la naissance du spectacle de cirque est assez peu connue. On peut certes en retrouver les principaux éléments quand on consulte les travaux des historiens du cirque. Mais ces éléments sont mentionnés de façon dispersée et ils ne sont pas forcément mis en relation. Les historiens du cirque ont bien sûr beaucoup parlé du Cirque-Olympique ⁴ qui a existé dans la première moitié du XIX^e siècle et ils ont encore plus souvent écrit sur les autres formes de cirque – celles qui nous sont familières – qui sont proposées au public dans la seconde moitié du siècle. Mais le passage d'un phénomène à l'autre n'est pas vraiment expliqué et le cadre administratif dans lequel a eu lieu cette évolution n'est généralement pas pris en compte. Or, ce cadre est fondamental, comme on va le voir. Pour essayer d'expliquer le plus clairement possible la naissance du spectacle de cirque, il nous faut donc, après un rappel du contexte historique, envisager les deux temps successifs (d'abord celui de la migration vers les Champs-Élysées puis celui du retour vers l'Est de Paris) qui constituent les deux étapes de cette naissance, laquelle accompagne les bouleversements de la géographie des spectacles parisiens qui surviennent sous le Second Empire ⁵.

AUX ORIGINES, LE CIRQUE-OLYMPIQUE

Il faut bien avoir à l'esprit que le monde des spectacles parisiens est structuré, de 1806-1807 à 1864, par ce qu'il est convenu d'appeler le « système du privilège ». Ce système repose sur deux bases : le nombre des salles de spectacle dans la capitale, d'une part, est limité par l'État et chaque entreprise de spectacle, de l'autre, se voit affecter par les pouvoirs publics un genre bien précis. Ce second aspect concerne chacune des trois catégories de spectacles distinguées par l'administration : les théâtres officiels (ou « grands théâtres »), les théâtres secondaires (ou « petits théâtres ») et les « spectacles de curiosités », catégorie la moins prestigieuse et dont la surveillance est dévolue au pouvoir local. Ces « spectacles de curiosités » – qui n'ont normalement pas droit à l'appellation valorisante de « théâtre » – vont chercher tout au long du siècle à « grimper » dans la hiérarchie et à devenir des théâtres secondaires. Au sein de ce cadre général, le Cirque-Olympique jouit d'un statut particulier. C'est à partir de 1782 que l'écuyer anglais John Philip Astley a commencé à exporter ses spectacles équestres à Paris. Son entreprise, florissante, est reprise vers 1791-1793 par la famille Franconi, à la faveur de la tourmente révolutionnaire. L'appellation « Cirque-Olympique » apparaît en 1807 et l'entreprise se développe dans plusieurs salles : d'abord rue du Mont-Thabor, puis au Faubourg du Temple, et enfin boulevard du Temple où elle est présente de 1827 à 1862 ⁶. En 1806-1807, lors de la mise en place du système du privilège, l'entreprise des Franconi avait été classée dans la catégorie des « spectacles de curiosités ». Cependant, dès août 1811, le Cirque-Olympique devient, par décret, un théâtre secondaire, faveur qu'il doit certainement à son répertoire patriotique apprécié des autorités. Le genre du Cirque-Olympique ne comprend *a priori* que les exercices d'équitation, mais la famille

DU CIRQUE-OLYMPIQUE AU CIRQUE D'HIVER

Franconi n'entend pas se limiter à ces simples démonstrations et, de façon « illégale », elle fait jouer depuis longtemps des pantomimes, des mélodrames, des drames et des pièces militaires, si bien que le Cirque-Olympique dispose très tôt d'un répertoire dramatique. Les salles successives sont d'ailleurs dotées d'un dispositif scénique original, une scène étant raccordée par deux plans inclinés à la piste équestre.

À partir de 1836, l'établissement est dirigé par Louis Dejean qui, six ans plus tôt, a racheté l'immeuble qui abrite le théâtre. Cet ancien boucher enrichi, doté d'une ténacité à toute épreuve et d'un sens des affaires hors pair, va jouer un rôle considérable dans l'histoire du cirque et, plus généralement, dans l'histoire des spectacles à Paris. Sous la monarchie de Juillet, le Cirque-Olympique est à la fois un véritable théâtre et un lieu d'exercices équestres, les pouvoirs publics considérant même qu'il a de facto le monopole de ce type d'exercices. Un exemple illustre la réalité de ce monopole. Quand Pellier et Baucher, qui dirigent l'une des plus importantes écoles d'équitation de Paris, sollicitent en 1836 la permission de donner une ou deux fêtes équestres par mois, soit dans leur école située rue du Faubourg Saint-Martin soit dans les jardins de Tivoli, ils se heurtent à un refus catégorique du préfet de police. Les deux hommes insistent et une autorisation leur est finalement délivrée par le ministère de l'Intérieur en janvier 1837⁷. Aussitôt le préfet interdit la fête équestre prévue, au nom de la défense des intérêts de Louis Dejean et donc du Cirque-Olympique. Le ministère proteste à son tour, estimant que Dejean n'a pas « le privilège exclusif des exercices d'équitation ». Du coup, un nouvel arrêté ministériel, daté du 8 juillet 1837, accorde à Pellier et Baucher le droit de donner l'été des fêtes équestres à Tivoli. Cependant, « il leur est interdit d'annoncer par leurs affiches et de mêler à ces fêtes des exercices de voltige, des tours de force ou de gymnastique équestre, des scènes de pantomime, de comédie et de drame à cheval, des tournois au carrousel, des chevaux dressés en liberté et en général toutes les parties de spectacles [...] qui rentrent dans la spécialité du Cirque-Olympique⁸ ». On le voit, même si le ministère est favorable aux requérants, il cherche également à ménager les intérêts du Cirque-Olympique. On ne sait quel succès ont eu les fêtes données par Pellier et Baucher à Tivoli (à vrai dire, il n'est même pas certain qu'elles aient eu lieu) mais leur initiative n'avait guère de chance de s'imposer. En ce milieu des années 1830, en effet, alors même que le pouvoir orléaniste a réaffirmé la valeur du système du privilège affaibli par le vent de liberté qui avait soufflé avec la révolution de Juillet, le Cirque-Olympique affiche de grandes ambitions. Louis Dejean veut se développer à l'ouest de la capitale.

LA MIGRATION VERS LES CHAMPS-ÉLYSÉES

En effet, un peu avant l'arrivée de Dejean à la tête du Cirque-Olympique, un événement fondamental a eu lieu : en 1835, le Cirque-Olympique a obtenu la permission d'établir une salle provisoire (le bâtiment est en planches et en toiles), au Carré Marigny sur les Champs-Élysées afin d'y présenter pendant l'été des exercices équestres. Notons ce fait essentiel pour la géographie des spectacles parisiens : les Champs-Élysées deviennent sous la monarchie de Juillet un lieu recherché par tous pour donner des

spectacles à la belle saison. Ce phénomène implique à plus ou moins long terme le déclin, voire la mort, de la « promenade théâtrale » que constituait le boulevard du Temple depuis les années 1760 et dont la disparition apparaît dès lors inéluctable, bien avant les travaux du baron Haussmann. Le cirque provisoire au Carré Marigny fonctionne jusqu'en 1841. Mais Dejean voit plus grand : il est décidé à s'implanter durablement au Carré Marigny où la préfecture de la Seine, en avril 1840, lui concède un emplacement pour quarante ans, à charge pour lui de faire construire un cirque d'après les plans fournis par l'architecte Hittorff. Dès mai 1841, un arrêté de la préfecture de police autorise l'ouverture du Cirque des Champs-Élysées où « tout genre scénique » est strictement interdit. Pour des raisons inconnues, ce nouveau cirque ne prend pas la suite immédiate de la salle provisoire et ce n'est qu'en juin 1843 qu'il commence son activité. Comme l'écrit Christian Dupavillon, « pour la première fois, le cirque, qui n'a pas de scène de théâtre, a une forme qui lui est désormais caractéristique. Le dispositif est une piste de 13,50 mètres de diamètre, entourée d'un amphithéâtre de quatre mille places (on parle de six mille) et d'un déambulateur ⁹ ». Le Cirque des Champs-Élysées est donc le premier cirque à Paris à avoir la disposition qui est devenue pour nous la disposition traditionnelle d'un cirque. L'établissement est également exceptionnel par sa taille, 4 à 6000 places, soit au minimum deux fois plus que les plus grands théâtres parisiens. La troisième originalité du lieu est son programme, composé uniquement d'exercices équestres. Un annuaire théâtral de 1846 le confirme : « Dès ce moment, le manège fut supprimé au boulevard du Temple, et il fallut faire le voyage des Champs-Élysées pour applaudir la gracieuse agilité d'Auriol, l'adresse de l'écuyer Paul, ou la belle prestance de mademoiselle Caroline et de madame Lejars ¹⁰ ». Le Cirque-Olympique du boulevard du Temple s'est donc réservé l'exploitation du répertoire théâtral.

Ainsi, le Cirque des Champs-Élysées (rebaptisé Cirque de l'Impératrice en 1853, puis Cirque d'Été en 1870, avant sa démolition en 1900) est la première salle à Paris à proposer un spectacle d'un genre nouveau qui associe exercices équestres, clowns et équilibristes. Ouvert cinq mois par an, il remporte un grand succès. Il est vrai que Dejean est un directeur avisé : « Un peu d'émotion et du rire, voilà ce qu'on exige d'une soirée équestre », écrit-il dans une lettre au préfet de police en juin 1843 ¹¹. La nouvelle salle a un statut administratif hybride. Le préfet de police écrit dans un courrier en avril 1844 : « Considéré comme succursale du Cirque-Olympique, le Cirque équestre des Champs-Élysées doit être mis au rang des théâtres ». Un théâtre, certes, mais un théâtre où l'on ne joue pas de pièces ! Celles-ci sont réservées, on l'a vu, à la salle du boulevard du Temple tandis que celle des Champs-Élysées est consacrée, répétons-le, aux exercices équestres. À la fin de 1844, Dejean vend les deux salles à Jules Gallois. Comme Gallois vend à son tour en mai 1847 la salle du boulevard du Temple à Adam et Mirecour qui y installent leur Opéra-National, les deux cirques cessent alors d'avoir un destin commun ¹². Cette séparation renforce l'assimilation du Cirque des Champs-Élysées à un spectacle de curiosités puisque plus rien ne le rattache désormais à la catégorie des théâtres secondaires. Parallèlement, une autre salle de grande taille, l'Hippodrome, est ouverte en 1845, près de l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Cette arène elliptique à ciel ouvert, qui sera démolie en 1856, accueille des reconstitutions histo-

 DU CIRQUE-OLYMPIQUE AU CIRQUE D'HIVER

riques, des courses de chars et des numéros spectaculaires. C'est par exemple dans cet établissement que se produit au printemps 1854 l'une des premières troupes d'acrobates chinois qui ait jamais joué en France. L'Hippodrome est dirigé par Ferdinand Laloue, qui a auparavant travaillé au Cirque-Olympique et a notamment écrit beaucoup de pièces pour ce théâtre. Laloue décide en 1848 de se doter d'une deuxième salle. Il souhaite l'édifier sur le boulevard du Temple. On le voit, le mouvement, en quelques années, s'est inversé : il ne s'agit plus de donner au Cirque-Olympique une salle d'été mais d'adjoindre une salle d'hiver à un établissement créé pour les beaux jours dans l'ouest de Paris. On mesure à quel point la géographie des spectacles parisiens a été bouleversée. Tous les directeurs de théâtre de Paris, cependant, protestent contre le projet de Laloue qui est abandonné à l'automne 1848 – dans un contexte de forte récession des théâtres¹³.

LE RETOUR VERS L'EST DE PARIS

L'idée n'est pas perdue pour tout le monde car Dejean, redevenu directeur du Cirque des Champs-Élysées, la reprend à son compte. Il a besoin d'occuper son personnel pendant l'hiver, période où il est impossible de faire venir les spectateurs aux Champs-Élysées, ceux-ci n'étant pas aménagés pour la mauvaise saison. Des tournées à l'étranger ont bien été entreprises mais elles s'avèrent déficitaires. À force de ténacité et grâce à l'appui de Morny, Dejean obtient ce qu'on avait refusé à Laloue : un arrêté du 4 octobre 1851 l'autorise à ouvrir une seconde salle. Les pouvoirs publics voudraient qu'il s'installe vers la Porte-Saint-Denis, mais c'est sur un terrain situé en face de la rue des Filles-du-Calvaire qu'Hittorff édifie le bâtiment qui s'appellera plus tard le Cirque d'Hiver. Dejean s'est assuré de solides soutiens ; par exemple, quand le Casino Paganini, une salle de concerts et de bals de la rue de la Chaussée d'Antin, veut donner des « exercices équestres d'hiver », le ministère de l'Intérieur, en décembre 1851, refuse fermement afin de protéger le futur Cirque d'Hiver. Celui-ci, qui prend le nom de Cirque Napoléon, est inauguré le 11 décembre 1852 par Napoléon III en personne, neuf jours après la proclamation officielle de l'Empire. La salle comprend 3900 places, certes peu larges (« l'on paie sa place pour ne pas être chez soi. On y est à l'inverse du confortable », maugrée un journaliste en 1853). Malgré cela, l'établissement devient très vite un lieu très apprécié des Parisiens. Après la chute de l'Empire, en 1870, il reprend sa dénomination initiale de Cirque d'Hiver.

Avec le Cirque de l'Impératrice (c'est-à-dire le Cirque d'Été, aux Champs-Élysées) et le Cirque Napoléon (c'est-à-dire le Cirque d'Hiver, sur le boulevard des Filles du Calvaire), Paris est doté de nouveaux lieux de divertissement qui, administrativement, sont des spectacles de curiosités mais qui, de par leurs capacités d'accueil notamment, représentent pour les théâtres une concurrence beaucoup plus dangereuse que les autres spectacles de curiosités, tels ceux de marionnettes ou de magie. Cette concurrence est attestée par une circulaire que le ministre de l'Intérieur adresse aux directeurs des Variétés, de la Porte-Saint-Martin, de la Gaîté et du Théâtre Beaumarchais en juillet 1853 :

 JEAN-CLAUDE YON

Monsieur le directeur, depuis quelques années, les directeurs de théâtres de Paris et de la banlieue font paraître sur la scène des *clowns*, des *acrobates*, des gens exécutant des exercices de force et d'agilité. J'ai trouvé que ces exhibitions étaient indignes de figurer sur les théâtres destinés à la représentation d'ouvrages dramatiques. Des établissements spéciaux sont consacrés aux spectacles de curiosités, et j'ai toujours empêché leurs directeurs d'empiéter sur le genre dramatique. Il est juste, par conséquent, de laisser à ces établissements l'exploitation du genre que je leur ai réservé. Cette mesure est prise dans l'intérêt de l'art et des artistes dramatiques, et je compte sur votre concours pour en assurer l'exécution ¹⁴.

Quel renversement ! Ce ne sont plus les spectacles de curiosités qui empiètent sur les théâtres, mais les théâtres qui imitent les spectacles de curiosités ! Sous le Second Empire, le cirque est devenu par excellence le lieu du spectacle populaire. En rupture avec la salle à l'italienne, son architecture circulaire qui implique une distribution « égalitaire » des places, ainsi que le nombre important de spectateurs qu'il peut accueillir, en font un lieu d'expérimentation par excellence. Des « Concerts populaires », organisés à partir de l'hiver 1861 le dimanche en matinée, sont donnés au Cirque Napoléon devant des milliers de spectateurs qui ont payé entre 75 centimes et 5 francs. L'initiative en revient à Jules Padeloup qui, le 18 octobre 1861, écrit au ministre d'État : « Le moment me semble donc venu de former, d'élever le goût des masses en faisant entendre à meilleur marché possible les chefs-d'oeuvre des maîtres ¹⁵ ». Les concerts populaires trouvent dans le cirque le cadre le mieux adapté à leur vocation (même si certains concerts sont donnés aussi dans des théâtres, en particulier le Châtelet). Les immenses enceintes des cirques sont également utilisées – là encore avec d'autres lieux comme le Palais de l'Industrie – pour accueillir les réunions orphéoniques qui mobilisent une assistance nombreuse. À l'heure des prémices de la culture de masse ¹⁶, et alors que la question du « Théâtre du Peuple » commence à être envisagée, la salle de cirque semble être le lieu de spectacle idéal.

Surtout, le cirque offre un spectacle nettement différent de la représentation théâtrale. Certes, le lien est évident avec ce que le Cirque-Olympique offrait à ses spectateurs dès la première moitié du siècle. Le dompteur, par exemple (une des cinq figures fondamentales du cirque avec le clown, le maître de manège, l'écuycère et l'acrobate, selon Pascal Jacob) est déjà présent au Cirque-Olympique : Henri Martin, un des premiers dompteurs, y avait ainsi fait sensation en 1831 dans *Les Lions de Mysore*. Le clown est aussi une figure familière au Cirque-Olympique où il fait rire le public avec des parodies d'exercice équestre. Jean-Baptiste Auriol s'y produit avant d'être une des vedettes du Cirque Napoléon. Toutefois, dompteurs et clowns sont intégrés à des pièces. Si leurs interventions peuvent également servir d'intermèdes entre deux pièces, la soirée au Cirque-Olympique est bel et bien structurée par la succession d'oeuvres dramatiques. Au Cirque de l'Impératrice et au Cirque Napoléon, en revanche, le spectacle n'est plus théâtral. D'ailleurs, l'usage de la parole est interdit aux artistes du cirque – interdiction que fait disparaître le décret de 1864 sur la liberté des théâtres, lequel supprime toute restriction de genre. C'est bien pour cela que le célèbre clown anglais

DU CIRQUE-OLYMPIQUE AU CIRQUE D'HIVER

Boswell adopte le cri A E I O U, (à savoir la phrase « Avez-vous vu ? » prononcée en jouant sur les voyelles de l'alphabet¹⁷). Le spectacle de cirque se présente sous la forme d'une succession de numéros variés : démonstrations équestres, dressage d'animaux sauvages (lions, tigres, ours) ou exotiques (singes, éléphants), numéros d'acrobates, jongleurs et contorsionnistes, etc. En 1859, le trapèze volant est inventé au Cirque Napoléon par Jules Léotard. Avec lui, c'est tout l'espace du cirque qui devient lieu de spectacle, comme l'observe Christian Dupavillon : « Les fils, cordes, agrès, anneaux, trapèzes et filet deviennent les machineries d'une cage de scène géante¹⁸ ». On est désormais très loin de ce qu'était le Cirque-Olympique.

Sous la Troisième République, d'autres cirques furent construits dans la capitale. On peut citer en 1875, boulevard Rochechouart, le Cirque Fernando, devenu par la suite le Cirque Medrano, en 1880, rue de Bénouville, le Cirque Molier ou encore, en 1906, avenue de la Motte-Picquet, le Cirque Métropole. Ces différents établissements n'auraient pas vu le jour sans la mutation que nous venons d'analyser, à savoir le passage du Cirque-Olympique au Cirque de l'Impératrice (Cirque d'Été) et au Cirque Napoléon (Cirque d'Hiver). Cette mutation n'allait pas de soi dans le contexte administratif de réglementation des spectacles. Pour que se produise ce mouvement de bascule, si important pour l'évolution générale des spectacles à Paris au XIX^e siècle, la constance et l'habileté de Louis Dejean ont été déterminantes. Outre un aller-retour entre l'est et l'ouest de Paris, il a fallu en définitive qu'un théâtre secondaire redevienne le spectacle de curiosités qu'il était à l'origine pour que naisse le spectacle de cirque.

JEAN-CLAUDE YON

CHCSC, UNIVERSITÉ DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

ANNEXE : tableau récapitulatif

Nom	Cirque-Olympique	Cirque des Champs-Élysées (1853 : Cirque de l'Impératrice) (1870 : Cirque d'Été)	Cirque d'Hiver (1852 : Cirque Napoléon) (1870 : Cirque d'Hiver)
Emplacement	Boulevard du Temple à partir de 1827 [1847-1848 : salle occupée par l'Opéra-National] Salle démolie en 1862	Carré Marigny (1843) (salle provisoire depuis 1835) Salle démolie en 1900	Bd des Filles du Calvaire (1852)
Statut	Spectacle de curiosités (1807) Théâtre secondaire (1811)	Succursale d'un théâtre secondaire (1844) puis Spectacle de curiosités	Spectacle de curiosités
Répertoire	Exercices équestres et pièces. A partir de 1835 environ, seulement pièces	Exercices équestres	Spectacles de cirque

NOTES

1. Cet article est basé sur les pages 333 à 339 de notre *Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre* (Paris, Aubier, 2012).
2. « Les premières », *La France*, n° du 26 janvier 1883, article repris dans Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, édition de Maxime Jourdan, Paris, Berg international éditeurs, 2007, p. 262.
3. « Le Cirque d'Été », *La France*, n° du 27 avril 1883, article repris dans Jules Vallès, *Le Tableau de Paris, op. cit.*, pp. 317-318.
4. Voir, entre autres, notre article « Le Cirque-Olympique sous la Restauration : un théâtre à grand spectacle », in *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : *Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires*, mars 2005, pp. 83-98, et Marion Grégoire, *Le troisième Cirque-Olympique : monographie d'un théâtre secondaire (1827-1847)*, mémoire de master 2 sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2007.
5. Sur ces bouleversements, on trouvera des compléments dans le livre cité à la note 1 et dans : Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.
6. La salle – appelée depuis 1853 « Théâtre impérial du Cirque » – est démolie en 1862 à cause des travaux d'urbanisme entrepris par le baron Haussmann. Elle est certes reconstruite place du Châtelet mais elle prend le nom de « Théâtre impérial du Châtelet », et son répertoire change

DU CIRQUE-OLYMPIQUE AU CIRQUE D'HIVER

alors de nature, la féerie et la pièce à grand spectacle devenant sa spécialité. Des écuries avaient pourtant été construites dans les dépendances du bâtiment afin de permettre des spectacles équestres.

7. Même si les spectacles de curiosités relèvent à Paris de la compétence de la préfecture de police, le ministère de l'Intérieur ne se prive pas de se mêler de leurs affaires... Cette double tutelle est, on s'en doute, très profitable aux gens de spectacle qui, sans cesse, jouent de l'une contre l'autre.
8. Tous les documents liés à cette affaire se trouvent aux Archives nationales, dans le carton F²¹ 1038.
9. Christian Dupavillon, *Architectures du cirque. Des origines à nos jours*, Paris, Le Moniteur Editions, 2001, p. 81-82. On pourra aussi se reporter à Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque : « une entreprise si éminemment nationale »*. *Commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c. 1760-c. 1860)*, thèse de l'EHESS, 2004.
10. *Annuaire des lettres, des arts et des théâtres*, année 1845-1846, Paris, typographie Lacrame et Cie, 1847, p. 450.
11. Cette lettre, comme tous les documents sur le Cirque des Champs-Élysées et sur le Cirque d'Hiver, se trouve aux Archives nationales, F²¹ 1155.
12. Notons que l'Opéra-National n'a qu'une brève existence et que c'est dans une autre salle qu'il rouvre en septembre 1851 (et devient en avril 1852 le Théâtre-Lyrique). En novembre 1848, le Cirque-Olympique reprend ses activités dans sa salle du boulevard du Temple, d'abord sous le nom de Théâtre National puis sous celui de Théâtre impérial du Cirque.
13. Voir Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris...*, *op. cit.*, p. 80-92 et, pour plus de détails, Evelyn Blewer, *Secours mutuel. Victor Hugo et la crise des théâtres parisiens 1848-1849*, Paris, Eurédit, 2002.
14. Archives nationales, F²¹ 1330, circulaire du ministre de l'Intérieur, le 10 juillet 1853. C'est le ministre qui souligne.
15. Archives nationales, F²¹ 1044, lettre de Padeloup au ministre d'Etat, le 18 octobre 1861. Voir Yannick Simon, *Jules Padeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011.
16. Voir Jean-Claude Yon, *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, troisième partie. Une version revue et augmentée de cet ouvrage a été publiée en septembre 2012.
17. Voir Nicole Wild, « Un nouveau cirque à Paris en 1852 : pour quoi faire ? » in Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, *op. cit.*, p. 378-383.
18. Christian Dupavillon, *op. cit.*, p. 95.



De Théophile Gautier à Hugues Le Roux. Enjeux et principes de l'article de cirque

Roland Barthes opposait le temps toujours lié du théâtre au temps discontinu de la variété, caractéristique qui peut aussi définir le cirque... et le journal du XIX^e siècle. Le journal et le cirque partagent un principe commun : l'aspiration à l'unité par la globalisation de l'hétérogène. Dans cette optique, le numéro et la rubrique ont quelque chose de commun. Le clown Footit déclare d'ailleurs dans une interview au *Temps* en 1903 trouver ces sujets de scène dans les faits divers des journaux anglais et français¹. Dans l'essai le plus connu sur les rapports entre cirque et littérature, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski voit justement dans le journal du XIX^e siècle la source de la mythologisation littéraire du cirque. Il écrit : « La parole est d'abord au chroniqueur théâtral, à celui qui, pour le public bourgeois des journaux et des revues, raconte, en soignant son style, l'émerveillement rencontré dans les établissements où ne vont pas d'habitude les "honnêtes gens"² ». Notre objectif ici sera de rendre compte de l'interdiscours sur le cirque tel qu'il apparaît dans le journal du XIX^e siècle. Il ne s'agira pas de s'attarder en soi sur l'anthologie exceptionnelle de quelques critiques de cirque comme Théophile Gautier ou Théodore de Banville, non plus de travailler sur le roman-feuilleton de cirque, mais plutôt, à partir de sondages opérés dans plusieurs journaux quotidiens (essentiellement le *Journal des débats*, *La Presse*, *Le Siècle*, *Le Petit Journal*, *Le Temps*, *Le Gaulois*, *Le Matin*) entre 1836 (date de l'entrée de Gautier à *La Presse*) et 1889 (date de publication du recueil de reportages d'Hugues Le Roux *Les jeux du cirque et de la vie foraine* chez Plon), de voir à partir de la lecture de toutes les rubriques du journal quel discours spécifique se construit sur le milieu du cirque et sur son spectacle³. À l'horizon, une question induite par l'essai matriciel de Jean Starobinski : dans quelle mesure le journal est-il réactif à la proposition de l'allégorisation du poète en saltimbanque ? On verra que le journal développe un discours contradictoire sur le cirque en l'intellectualisant et en le littérisant d'une part, mais aussi en rendant compte au plus près de la matérialité de la représentation, de l'exhibition des corps et du risque de la chute. Du fait de ce contexte et d'une figure en cours de « topoi-sation », si j'ose le néologisme, le déploiement magistral et univoque d'un discours sur le poète en saltimbanque n'est qu'esquissé dans les articles conjoncturels du journal.

MARIE-ÈVE THÉRENTY

LE CIRQUE EN PISTE DANS LE JOURNAL

Les points de rencontre entre le cirque et le journal, nombreux, s'expliquent sans doute autant par la vocation encyclopédique du quotidien que par une certaine coïncidence structurelle. C'est pourquoi sans être omniprésent, le cirque s'invite assez naturellement dans de nombreuses rubriques du journal depuis le feuilleton jusqu'à la quatrième page, celle de la publicité et de la réclame. Sa très grande plasticité, sa modernisation et son industrialisation propres lui permettent de suivre l'évolution générique du journal et d'être présent dans le feuilleton théâtral comme dans le carnet de l'échotier ou le petit reportage, dès que ces genres seront créés.

Le feuilleton théâtral : le compte rendu du spectacle

Le compte rendu de cirque se fait pendant les deux premiers tiers du siècle exclusivement dans le feuilleton théâtral des quotidiens. Ce sont les critiques de théâtre qui s'en occupent, sans que durant tout le siècle le cirque ne soit reconnu comme un art à part entière, et sans qu'une expertise spécifique ne soit recherchée pour ce spectacle. Un feuilletoniste le regrettera en 1913 dans *L'Illustration*.

Je souhaiterais que le Cirque eût lui aussi, son feuilleton, sérieusement tenu ; un feuilleton où fussent décrits, commentés, comparés entre eux les spectacles si divers et si curieux que nous donnent tour à tour en une même soirée, le gymnaste, l'équilibriste, l'écuyer, l'acrobate, le danseur, le clown, le montreur d'animaux savants et le dompteur de fauves [...] Ne serait-il pas très intéressant que deux à trois fois par saison, de vrais écrivains, amateurs de philosophie et de tours de force, nous renseignassent sur tout cela ⁴ ?

Le lundiste, tant qu'il existe, est donc en charge du théâtre comme du cirque. Ainsi en est-il par exemple de Jules Janin, de Théophile Gautier, de Paul de Saint-Victor, de Jules Lemaitre comme de Francisque Sarcey... Cet amalgame n'est pas d'ailleurs complètement illogique car la spécificité du spectacle de cirque est restée durant toute une première partie du XIX^e siècle un peu confuse. Le cirque est longtemps plus un lieu (essentiellement avant 1852 le Cirque olympique) lié à une certaine conception de la représentation (à grand spectacle, non littéraire, rythmé par l'intervention d'animaux, d'exercices acrobatiques et de feux de Bengale) que le spectacle à numéros qui s'imposera essentiellement dans la deuxième moitié du siècle ⁵. Au Cirque-Olympique, les formes les plus courantes du spectacle dans les années trente et quarante sont le mimodrame militaire et patriotique dont le sujet est presque toujours emprunté à l'histoire de la Grande Armée, les mimodrames liés à la conquête de l'Afrique, les féeries, voire les pantomimes... Un journaliste résume en 1861 la spécificité du cirque : « un théâtre où les coups de fusil et les trucs ont de tout temps remplacé avantageusement le dialogue ⁶ ». En tout cas, beaucoup de spectacles de cirque sont construits selon un scénario, simple prétexte souvent à insérer des numéros, mais qui reste le fil directeur du

ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

spectacle. Ceci explique l'existence d'un corpus important de mimodrames, féeries, entrées, véritable corpus de cirque qui reste entièrement à travailler. Si certains feuilletonistes voient une différence radicale de nature entre théâtre et cirque, pour la plupart, ils penchent plutôt pour une hiérarchie entre un spectacle moins langagier et donc moins littéraire et un théâtre plus académique, celui qui se joue par exemple à la Comédie française, du bas vers le haut donc.

Beaucoup de feuilletonistes dramatiques soit négligent complètement le cirque, comme au *Constitutionnel*, soit lui réservent une portion congrue. *Le Siècle* par exemple pendant les années quarante et cinquante donne systématiquement sous la plume de Charles de Matharel la dernière place au cirque loin derrière le vaudeville. Le 15 septembre 1845, Matharel demande, non sans ironie, l'appui d'un livret pour ses critiques de cirque :

Que vous dirons-nous des Éléphants de la Pagode représentés au Cirque du boulevard du Temple ? Nous avouons notre parfaite incompetence en pareille matière, nous n'avons pas l'intelligence qu'il faut pour suivre ces grandes conceptions ; vraiment les directions devraient remettre à chaque critique un *libretto*, comme à l'opéra : à l'aide de ce guide-âne on pourrait suivre l'intrigue, saisir les fils compliqués de ces merveilleux imbroglios et arriver à comprendre ces magnifiques péripéties avec accompagnement de flammes de Bengale ⁷.

Quelques années plus tard, Matharel montre encore sa désinvolture en faisant explicitement de la critique par procuration : « Le cirque Napoléon a fait hier une curieuse exhibition de bêtes féroces. Nous n'avons pu assister au spectacle car nous étions au Gymnase, mais on nous a dit que Madame Labarère, l'institutrice intrépide de ces lions, de cet ours, de cette panthère etc. est merveilleuse à voir au milieu de ces redoutables bêtes fauves ⁸ ».

Cependant certains écrivains, comme Théophile Gautier pour *La Presse* puis *Le Moniteur Universel*, ou Jules Janin pour *Le Journal des débats*, rendent compte avec régularité des spectacles de cirque, parfois en leur consacrant un feuilleton entier, sans toutefois négliger de rappeler qu'ils s'inscrivent contre une hiérarchie instituée :

Nous sommes vraiment bien coupables envers le cirque – Nous n'avons pas parlé de Melle Aussude et ces éléphants attendent depuis une semaine ! que la danseuse et les pachydermes reçoivent ici nos excuses. – Un vieux préjugé que nous ne partageons pas tout en nous y soumettant, nous a poussés à des comptes rendus de vaudevilles et de pièces quelconques comme étant davantage du domaine de l'art : nous ressentons de cette lâcheté un repentir convenable, et nous allons la réparer de notre mieux ⁹.

Théophile Gautier, notamment, plaide régulièrement pour le cirque contre le mélodrame et le vaudeville, genres malsains qui, selon lui, « corrompent le cœur et l'esprit du peuple ¹⁰ ». Même les grands genres comme l'opéra ou la tragédie sont dévalués devant le cirque et la ballerine comme la tragédienne discréditée devant la funambule :

MARIE-ÈVE THÉRENTY

« Pourquoi donc tant admirer une danseuse d'opéra qui, soutenue par son partenaire, prend en s'efforçant une de ces poses penchées que Melle Aussude exécute toute seule le plus facilement du monde à une hauteur d'où toute chute est dangereuse ¹¹ ? » Tous les critiques posent donc leur hiérarchie des arts même si la plupart, à l'instar de Paul de Saint-Victor, successeur de Théophile Gautier à *La Presse*, situe la piste de cirque tout près de la foire et accompagnent, on le devine, certains développements sur le cirque d'une moue dédaigneuse et dégoûtée. Voici comment par exemple Paul de Saint-Victor décrit les funambules :

Des mains noires, des pieds éculés, un rictus abject, et le front bas des belluaires antiques, aux veines gonflées par la bandelette crasseuse qui le serre. – Leur vrai cadre, c'est un champ de foire tout bruyant de cymbales et de porte-voix, pavoisé de toiles peintes au sang de bœuf, représentant des femmes géantes et des hommes squelettes ; et, tout autour, des ripailles sur l'herbe, et des fritures qui glapissent dans les poêles sur de grands feux en plein vent ¹².

Visiblement pour lui, le spectacle de cirque est destiné au peuple ce que confirme d'une certaine manière Timothée Trimm, le chroniqueur du *Petit Journal*, journal populaire, lorsqu'il écrit :

Je ne déteste pas pour ma part ces exhibitions où l'esprit n'est pas absorbé, où le cerveau n'est pas forcé au travail, où l'intelligence du spectateur n'est pas mise en réquisition pour deviner et comprendre un dénouement.

J'aime les spectacles prétendus *bêtes* – les féeries à décor – les pantomimes naïves – et les animaux phénomènes ¹³.

Ces caractéristiques d'un spectacle « où l'intelligence n'est pas mise en réquisition pour comprendre un dénouement ¹⁴ » expliquent les spécificités du feuilleton de cirque par rapport au feuilleton de théâtre. En effet, le feuilleton théâtral contraignant, donne toute la place au résumé des intrigues aux dépens de l'évaluation personnelle et des commentaires relatifs à la représentation elle-même (jeu, décor, costumes). Comme l'écrit Olivier Bara, « il y a quelque chose de vertigineux à lire à la suite tant de résumés consacrés à des ouvrages qui ne sont souvent eux-mêmes que la duplication des mêmes intrigues et des mêmes types dramatiques tournoyant dans le kaléidoscope de la scène parisienne : duplicat de duplicats, cette masse de résumés ressemble à quelque bûcher des vanités ¹⁵ ». Avec le cirque, le feuilletoniste retrouve une certaine liberté : il est dispensé du résumé et peut privilégier une esthétique du discontinu.

Comptez aussi dans cette fête le grand bonheur de ne pas s'intéresser à ces traîtres de mélodrames, à ces héros de la caverne, à ces bandits de grand chemin, la terreur de la veuve et la ruine de l'orphelin ! En même temps, quel bonheur de ne pas courir pendant cinq actes après une fortune volée et cachée en quelque vieux porte-feuille où les voleurs ont laissé l'empreinte de leurs doigts crasseux ¹⁶ !

 ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

Le feuilleton de cirque permet donc aux critiques de privilégier à la fois leur goût pour la description, leurs tendances aux digressions personnelles, et une esthétique paratactique de la liste ou de l'énumération inadmissible dans le feuilleton théâtral. Mais peu à peu le lundiste est concurrencé par le soiriste, l'échotier et le petit reporter qui vont, pour le théâtre comme pour le cirque, le détrôner.

Échos et petit reportage : les dessous du cirque

À partir des années 1860-1870 environ, le cirque est de plus en plus évoqué dans le haut-de-page du journal dans des rubriques (échos, critique du soiriste, reportages) qui traitent moins de la représentation que de ses à-côtés, potins, bruits de coulisses et anecdotes. L'augmentation progressive du nombre de cirques parisiens et leur succès, le travail des feuilletonistes et le *puffisme* dressent une célébrité rapide et un peu factice à certains artistes, ce qui favorise le développement de nouvelles à la main, ces petites anecdotes mi-vraies, mi-fictives sur la vie des nouvelles vedettes du cirque. Le trapéziste-clown Léotard en est par exemple une victime finalement consentante puisqu'il surenchérit en succombant à la tentation puffiste des pseudo-mémoires¹⁷. Comme en témoigne Alfred Delvau dans *Physionomies parisiennes*, « les petits journaux qui s'occupaient beaucoup des petites dames, racontèrent cinquante histoires plus ou moins véridiques, plus ou moins amusantes, plus ou moins morales, dans lesquelles le clown à la mode jouait un rôle – herculéen¹⁸ ». Certains artistes de cirque deviennent de véritables stars, comme l'acrobate Océana, l'écuyère Émilie Loisset¹⁹, les clowns Hanlon-Lee, Billie Hayden, Footit et Chocolat. Les saltimbanques changent de statut comme l'écrit Octave Mirbeau dans une chronique du *Gaulois* en 1880 :

Les saltimbanques sont devenus des personnages considérables qui voyagent comme de grands seigneurs et vivent comme des banquiers. Le public les adore et les acclame ; les princes les admettent en leur intimité ; les reporters les guettent ; les femmes les aiment, et les directeurs les payent comme on payait les ténors, aux temps déjà lointains où il y avait des ténors²⁰.

Dans les quotidiens, un nouveau type de journaliste, le soiriste, celui qui rend compte de la représentation dès le lendemain, s'emploie à raconter des anecdotes et à voir le spectacle par le petit bout de la lorgnette. Le soiriste se contente d'enregistrer les à-côtés frivoles de l'événement. On trouve ainsi de nouveaux types de comptes rendus plus expéditifs et se voulant comiques, comme celui-ci paru en 1876 dans la rubrique des soirées parisiennes tenues dans *Le Gaulois* par Arnold Mortier sous le pseudonyme de Frou-Frou :

Au cirque américain, *Le Tour du monde* est une pantomime qui a la prétention de reproduire divers épisodes du voyage d'exploration de l'Américain Stanley.

Cette pantomime ne nous a offert qu'une seule particularité assez divertissante.

On a mis en scène ou plutôt en piste une chasse d'animaux que l'affiche qualifie

MARIE-ÈVE THÉRENTY

de sauvages. Mais en réalité, ces pauvres bêtes sont bien les êtres les plus doux, les plus inoffensifs et les mieux dressés de la création.

[...] Il en résulte qu'au lieu de fuir devant les chasseurs lancés à leur poursuite, les autruches, les kangourous, les poneys et les éléphants cherchent au contraire à leur manger dans la main. Ce n'est qu'avec de vigoureux coups de fouet que leurs gardiens les rappellent à leurs rôles d'animaux sauvages.

Par exemple, il faut taper fort²¹ !

Ces échetiers, grâce au petit reportage, tentent aussi de donner des nouvelles inédites des coulisses du cirque. Ils ne se contentent pas d'assister à la représentation mais leur travail consiste aussi à s'informer sur ses dessous et coulisses.

À côté de ces échetiers, quelques chroniqueurs rendent compte aussi des spectacles et accessoirement du cirque. Parmi ces chroniqueurs, figurent Jules Claretie pour *Le Temps*, Octave Mirbeau pour *Le Gaulois*, mais surtout Hugues Le Roux, responsable de la chronique bihebdomadaire « La Vie à Paris » dans *Le Temps*. De 1887 à 1889, il fait paraître très régulièrement dans cette chronique culturelle des articles sur le cirque. Ces articles, recueillis en volumes, donnent la première histoire et monographie complète sur le cirque contemporain, intégralement née dans les colonnes du journal. L'objectif de Hugues Le Roux est de mener une véritable enquête sur les saltimbanques en corrigeant les erreurs contenues dans les fictions, et notamment dans le roman *Les frères Zemganno* de Goncourt, explicitement nommé dans la préface du recueil :

Il m'a paru que ce qu'il y avait de meilleur dans ces romans, de plus vraiment goûté des lisants, c'étaient les faits d'expérience ; je me suis donc demandé si le moment n'était pas venu de présenter au lecteur ces faits dépouillés de toute fiction romanesque, dans une forme où l'auteur n'interviendrait que pour coordonner les observations, pour dégager leur philosophie²².

Hugues Le Roux présente donc dans les colonnes du *Temps* un véritable reportage sur le cirque²³, donne l'état de ses lois, de ses mœurs, de ses traditions, raconte son organisation, ses agences, ses syndicats : « On suivra le bateleur depuis sa naissance dans la caravane foraine jusqu'à son apothéose dans la frise du cirque. Et tout de même pénétrera-t-on dans les écuries pour surprendre les secrets du dresseur, du dompteur, de l'écurier, dans les loges pour demander au clown le récit de ses avatars et par quelle fortune devenu gentleman, il s'est un jour rencontré au pays de fantaisie avec le gentleman devenu clown²⁴ ».

Surtout, Hugues Le Roux assiste autant aux répétitions qu'aux représentations et familier des artistes de cirque, il en obtient beaucoup d'interviews. « Je lui ai posé toutes les questions que l'étiquette veut que l'on pose à une naine²⁵ », écrit-il par exemple à propos de son interview de la princesse Paulina. La voix des acrobates et des écuriers, ces personnages aphones d'un spectacle uniquement oculaire, se fait donc soudain entendre dans le journal. Mais les interviews sont particulièrement indiscrettes car Le Roux comme d'ailleurs la plupart des reporters des journaux est notamment intéressé par la vie sexuelle des artistes de cirque, nous y reviendrons.

 ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

Le fait divers : les drames de la piste

Jusqu'à présent, les rubriques évoquées concernent tout autant le théâtre que le cirque. Il est cependant une dernière rubrique abondamment et tristement visitée par les artistes de cirque et qui rappelle la spécificité du métier : celle des faits divers. Régulièrement alimentée par l'actualité du cirque, elle comprend des faits anodins comme des animaux échappés de la ménagerie ou des chutes sans gravité mais aussi donne le détail des nombreux vrais drames de la piste : arrêt de la carrière du maître du dressage François Baucher suite à la chute d'un lustre pendant une répétition en 1855, mort des écuyères Fanny Ghyka et Émilie Loisset en 1881 et 1882, décès de l'équilibriste Castagnet au mois de septembre 1888 après une chute de sa corde²⁶. Ces faits divers sont d'ailleurs rapidement littérisés par le journal. Gardéniac dès le lendemain de la mort d'Émilie Loisset fait paraître à la une du *Gaulois* un petit poème en prose en son honneur. Jules Vallès, parce qu'elle avait été « du voyage » et de la foire avant d'être une vedette du cirque, lui fait une magnifique oraison funèbre dans le *Gil Blas* du 13 avril 1882. Philippe Daryl met en scène le drame dans un roman-feuilleton qui paraîtra entre avril et juin 1886 dans *Le Temps* sous le titre *La Petite Lambton*. Malgré la tentation de l'esthétisation immédiate de l'événement, par le fait divers, le journal rend bien compte de la spécificité du spectacle de cirque qui est le risque de mort.

Le cirque a du mal à trouver son positionnement dans la hiérarchie des arts, entre ceux qui y voient le triomphe de l'idéalité et ceux qui constatent l'omniprésence de la « bête » et de la matérialité. Le journal, par la distribution de l'information entre les différentes rubriques, rend bien compte de ce paradoxe : alors que certains feuilletonistes comme Gautier veulent y voir le triomphe de la spiritualité, l'écho, le petit reportage et le fait divers ancrent le phénomène dans la réalité. L'interdiscours construit est donc complexe et mérite étude.

 PARADOXISMES ET *TOPOÏ* :
 FRAGMENTS D'UN DISCOURS CIRCASSIEN

Le discours journalistique sur le cirque est traversé par quelques paradoxismes récurrents qui témoignent de la double postulation du cirque : le cirque serait un spectacle sans parole mais littéraire, un spectacle repoussant les limites de l'humanité mais régulièrement atteint par la chute de ses artistes, un spectacle orienté vers l'exhibition érotique des corps mais en fait plein d'ascèse. Tous ces paradoxismes circulent également sous une forme narrative dans la fiction de cirque. Ils constituent en quelque sorte les *topoï* principaux de l'interdiscours circassien.

Un spectacle sans parole

Le cirque d'abord romprait avec la tromperie du théâtre, avec ses intrigues de coulisses, avec le règne de l'artifice pour retrouver une authenticité disparue sous les

MARIE-ÈVE THÉRENTY

conventions. La sortie de la piste au cirque, c'est-à-dire l'écurie, serait selon Jules Janin l'envers du foyer du théâtre :

Jamais vous n'avez vu, dans ce foyer modèle, la grande coquette étaler ses bijoux gagnés la veille, le tyran teindre en noir son poil blanc, le raisonneur arriver chance-lant sur ses jambes. Comédiens, sobres, sévères, ils se contentent pour tout appoin-tement de leur pain de chaque jour ; ils n'ont pas une seule dispute avec l'habilleur de théâtre pour un morceau de bure ou de velours ; ils obéissent au régisseur comme un seul homme. Ah ! le beau foyer ! Toute comédienne a la même robe. On n'y sent ni le musc, ni le patchouli, ni l'eau de Cologne ou les roses fanées ; loin de nous les tristes babioles de la toilette : essences, bouquets, mouchoirs brodés, faux toupets, poudre et rouge, muches et fausses dents, faux mollets ; chez nous, tout est vrai, la vieillesse, la jeunesse, la beauté, la laideur, la force et la grâce, l'intelligence et la pas-sion. Le beau foyer ! Et l'on obstine à appeler cela une écurie !... Encore une fois, le beau foyer ²⁷.

Ce qui distingue notamment pour ses observateurs le cirque du théâtre, c'est son aphasia. Et tous les journalistes de célébrer pendant tout le siècle d'une même voix le repos que constitue ce spectacle purement oculaire. Gautier donne le ton dans un pas-sage célèbre :

D'abord le grand avantage du cirque olympique est que le dialogue y est composé de deux monosyllabes, du *hop* de Mademoiselle Lucie et du *la* d'Auriol. Cela ne vaut-il pas mieux que les furibondes tartines des héros de mélodrame, les gravelures du Vaudeville, les phrases entortillées des Français, toutes les platitudes sans style et sans esprit qui se débitent souvent sur les autres théâtres ?

Hop ! Voilà qui est significatif et péremptoire ; *hop !* est du reste un monosyllabe très honnête et qui peut être admis dans la poésie.

Quant au petit glapissement de satisfaction qu'Auriol pousse après avoir exécuté un tour difficile, nous ne trouvons rien à y objecter. Ce *la* enfantin et grêle comme un bêlement de chèvre a le don de nous faire rire aux éclats ; Auriol le jette d'une façon si étrange qu'il ne semble pas saillir d'un gosier humain.

Voici donc un théâtre où l'on est à l'abri de toute faute de français, de tout calembourg, où l'on n'est pas forcé d'écouter, où l'on peut causer avec son voisin ; où l'on n'est pas asphyxié comme dans d'autres étouffoirs dramatiques ²⁸.

Même le reporter Hugues Le Roux reprend l'antienne en 1888 : « Nous sommes si las des mots, mes chers amis ! Nous les avons éprouvés si décevants, si menteurs, que nous ne pouvons plus entendre un jeune premier dire à une jeune première : "Je t'aime !" sans hausser les épaules, ni la jeune première répondre au jeune premier : "Je t'aimerai toujours !" sans éclater de rire. Pour ma part, je crois que le plaisir très vif que nos contemporains goûtent au cirque et au concert vient tout justement de ce que la musique et l'acrobatie se passent, dans l'expression des passions, de l'odieux langage

 ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

articulé dont nous avons les oreilles rebattues ²⁹ ». Paradoxalement, pour ces hommes de parole que sont les feuilletonistes, le caractère non langagier du spectacle de cirque le grandirait, voire le littériserait.

LA PRISE DE RISQUE

L'autre élément qui garantit l'authenticité du spectacle et sur lequel tous s'accordent, depuis Gautier jusqu'à Le Roux, en passant par Barbey et Vallès, c'est la prise de risque. Théophile Gautier écrit :

C'est toujours, nous dira-t-on le même cheval blanc qui tourne en rond avec un homme debout sur un pied. – Oui ; mais l'on regarde toujours le cheval avec son écuyer posé en zéphir, et il tournerait ainsi jusqu'à la consommation des siècles qu'on le suivrait toujours de l'œil. L'intérêt de ce drame monté sur quatre jambes, consiste dans l'attente où l'on est de savoir si l'homme tombera et se cassera le cou. Rien de plus simple et de moins compliqué, et cependant il n'est aucun théâtre où les spectateurs soient aussi attentifs qu'au Cirque Olympique ³⁰.

Le cirque engendre un vrai suspense que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Ce suspense n'est pas inscrit dans une intrigue au fonctionnement plus ou moins réussi mais dans la structure du spectacle lui-même, entre l'élan et la chute, dirait Philippe Goudard ³¹.

Les reporters de la deuxième moitié du siècle n'hésitent donc pas à revenir sur le moment essentiel et rare où le spectacle dérape, où l'écuyer se rompt le cou, où le tête-à-tête avec la mort se concrétise. Paul Hervieu raconte ainsi dans *Le Monde illustré* l'émotion ressentie durant une représentation de cirque où soudain le lion désarme le dompteur et lui laboure le visage et le corps de ses griffes. Significativement, Hervieu choisit de décrire alors la salle – comme si au moment de l'accident il avait pris le temps de l'observer – et de diffracter sur l'ensemble du public, et notamment sur un ami, l'envie inavouable de catastrophe qu'il a lui-même éprouvée :

Or, cet ami m'a confessé par la suite, qu'il avait éprouvé, dans le temps où le lion restait immobile, une chose... comment dirais-je ?... Enfin, c'était comme une envie féroce qu'il se passât quelque imprévu, comme une impatience monstrueuse...

Et je veux me persuader, pour l'excuse de mon ami, qu'il n'était pas le seul à ressentir un abominable et vague désir qui me paraît bien avoir marqué son empreinte fugitive autour de moi, sur toutes les figures pâlies dont j'évoque aujourd'hui le souvenir – par exemple, celle d'une petite femme rousse, au bras de son mari, qui mangeait sa lèvre inférieure, et, sans pitié, grimpait sur mes pieds. Sans pitié, en tout cas, pour mes pieds ³².

La chute est décrite en fait par beaucoup de journalistes comme un moment de délectation qui fait prendre conscience de la vraie nature de la pulsion de mort qui

MARIE-ÈVE THÉRENTY

pousse au cirque. Ce moment-là est toujours dépeint en termes esthétiques comme si le risque, l'accident, cette fatalité de la matérialité paradoxalement esthétisaient le spectacle. Barbey, témoin de la chute d'une écuyère et de l'évanouissement d'une autre, écrit : « [...] Ce fut un spectacle douloureux mais superbe que ces belles filles qui semblaient mortes et qu'on emportait ! S'il y avait, ce soir-là, des peintres ou des poètes au Cirque, ils ont dû s'en souvenir ³³ ». De même, le compte rendu de la chute auquel Le Roux assiste se caractérise à la fois par sa dramatisation et également par la recherche d'un fort effet de contraste poétique :

Un écuyer debout, il s'appelait Prince, exécutait devant nous au Cirque d'éte la voltige sur deux chevaux qui sautaient des barres. Tout à coup une des deux bêtes s'affaissa sur les genoux. L'homme fut lancé en avant sur la tête. Aussitôt les écuyers coururent à lui et jetèrent sur le corps un manteau. On l'emporta, et M. Loyal, la voix étranglée, le sourire aux lèvres, vint annoncer.

– Ce n'est rien, mesdames et messieurs... Un accident sans conséquence... M. Prince présente ses excuses au public.

La vérité, c'est que l'écuyer avait été tué raide par la rupture de la colonne vertébrale. Et tandis que pour rassurer le public, une entrée de clowns se lançait en cabriolant dans le cirque, la femme et les trois enfants de Prince pleuraient, là-haut, sur son corps, dans la grande loge blanchie à la chaux, où les brides d'ânes savants pendent aux murailles, à côté des perruques de clowns, des fouets de dressage et des maillots *pailletés* ³⁴.

Vallès lui aussi montre que le suspense attise le sentiment esthétique. Son saltimbanque entré dans la cage aux lions avec sa compagne dompteuse décrit ainsi le public : « Les spectateurs nous suivaient haletants, le cou tendu, la gorge sèche, parfois poussant un soupir de terreur ; quelques-uns murmurant : "Comme elle est belle ³⁵ !" ». Vallès s'offusquera même dans un article de 1883 des mesures prises par les autorités (obligation d'un filet de sécurité, interdiction de certains numéros très dangereux...) pour minimiser le danger ³⁶. Le risque est ce qui garantit à la fois l'authenticité et la beauté du spectacle du cirque. Il est donc normal que le fait divers voisine avec le feuilleton. La coïncidence des deux rubriques permet la compréhension globale du phénomène circassien. Le fait divers renforce l'esthétisation du feuilleton tout comme le risque garantit le plaisir du spectacle.

LE RÈGNE DES CORPS

Enfin, la représentation de cirque exhibant avant tout des prouesses physiques, l'article de cirque offre une possibilité exceptionnelle aux journalistes de décrire à satiété ces corps. Des corps qui sont parfois des énigmes :

Un monstre moins dramatique, mais plus monstrueux que celui de l'Ambigu est le *monstre* du Cirque. Imaginer un clown barbouillé de noir, aux vertèbres de rep-

 ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

tile, aux os de gutta-porcha, qui joue avec son corps comme avec un chiffon. Il l'écartèle, il le désosse, il le dédouble, il le gonfle, il le démembré, il le raccourcit, il peut à volonté dévisser ses jambes, décrocher sa hanche, et faire remonter son ventre dans sa poitrine. Par instants il passe sa tête entre ses jambes, il fait des mains avec ses pieds, des talons avec ses coudes, et vous voyez sauteler devant vous un être indéchiffrable qui ferait hésiter l'œil d'un anatomiste³⁷.

C'est sans doute une des spécificités du spectacle de cirque que d'exhiber, d'exposer toutes sortes de corps au public : corps d'animaux exotiques (le cirque est alors museum d'histoire naturelle), corps handicapés ou disloqués³⁸ (le cirque devient cabinet de curiosités), corps exotiques venus d'autres continents (Le cirque se fait zoo humain comme dans les expositions coloniales) et les très beaux corps des acrobates. La série que constituent tous ces corps semble d'ailleurs autoriser les journalistes à détailler les corps parfaits des athlètes avec la même curiosité que ceux des animaux.

Les journalistes se livrent donc avec délectation au signalement de ces corps exposés et dénudés. La description ne se fait pas sans un érotisme très présent dans les articles de cirque qui montrent bien que le spectacle de cirque est tentation³⁹. Ainsi Octave Mirbeau écrit en 1880 à propos de l'acrobate Miss Zaeo :

Mais un peintre et un sculpteur tomberaient en extase devant les païennes beautés de ce corps qui transparissent et étincellent sous le maillot collant. Le corsage bombé, la taille mince, les hanches larges et superbement renflées, les jambes aux attaches fines aux contours exquis, font de cette créature la plus magnifique statue qu'un artiste ait pu rêver⁴⁰.

La mobilisation de la statuaire grecque fréquente dans ces descriptions relève bel et bien de l'alibi. Le regard de ces journalistes exclusivement masculins n'est généralement pas exempt d'une certaine complaisance comme le montre cette remarque de Jules Lemaitre : « Après la délicieuse gymnaste, voilà la centauresse : Melle Dudley. C'est un grand plaisir de voir mêlées, au point de ne faire plus qu'un seul animal les deux bêtes les plus gracieuses de la création : la femme et le cheval⁴¹ ». De même, Hugues Le Roux juge que les exercices des femmes acrobates se font dans les airs pour donner prétexte à contempler leur plastique. L'écriture est libérée pour rendre compte d'un spectacle où tout est tentation, où le corps est roi. Corps exposé des acteurs mais aussi corps désirant, corps souffrant, corps vivant des spectateurs : « Je me suis cassé la nuque à suivre dans les frises du toit ses exercices extraordinaires d'équilibriste sur le trapèze volant », écrit Hugues Le Roux dans une position toute participative⁴².

Rien d'étonnant alors à ce que le public et le journal se sentent tenus de demander des comptes à ces corps qui les font vivre et sentir. Jules Lemaitre écrit : « L'indiscrétion du public à l'endroit de ses amuseurs est sans limites. On veut qu'ils nous livrent le plus possible soit de leur corps, soit de leur personne intime et privée. On a vu des salles en délire pour un morceau de peau entrevu par hasard et auquel le programme du spectacle ne leur donnait pas droit⁴³ ». La chasse indiscrète des reporters s'explique par cette

subjugation du public. Or le cirque n'est pas au bout d'un paradoxe. Car tous les reportages renvoient l'image d'artistes de cirque ascétiques, vierges ou hermaphrodites, en tout cas en retrait de la vie sexuelle publique. Ces quelques phrases d'Octave Mirbeau pourraient résumer les résultats de l'enquête indiscreète d'Hugues Le Roux.

On imagine généralement que les écuyères, gymnastes ou danseuses de corde, mêlent une existence dégradée, et qu'elles usent leurs forces et les *bank-notes* des *gentlemen* dans l'énervement des cabinets particuliers. C'est une erreur, et si la vertu disparaissait du théâtre, on la retrouverait certainement, à vingt mètres au-dessus du niveau de la mer, sur un trapèze, un fil de fer ou une catapulte ⁴⁴.

Au cirque les jeunes filles sont chastes ⁴⁵, l'homme-squelette ménage ses forces et les frères Volta sont autosuffisants.

Les paradoxes du cirque sont bien décrits par Starobinski : « Entre le triomphe de la chair et la virtualité d'une signification symbolique, [...] le spectacle offre à l'esprit un choix vertigineux : se laisser fasciner par une forte et vulgaire présence du réel vital ou transcender, par un décret de la conscience interprétante cette réalité du corps pour s'élancer vers le lointain d'une signification allégorique ⁴⁶ ».

L'allégorisation du poète en saltimbanque

Peut-on voir dans l'allégorisation du poète en saltimbanque un quatrième *topos* ou paradoxisme activé par le journal ? On pourrait imaginer que le feuilletoniste ou le reporter, marginalisés dans la hiérarchie des lettres, et pivots démocratiques d'une nouvelle culture s'incarnent exemplairement dans la situation d'un saltimbanque qui est en passe de renverser les hiérarchies. En fait, si les journalistes connaissent cette mythification, si les noms de Banville, de Baudelaire, des Goncourt, de Huysmans hantent très tôt les colonnes des comptes rendus, cette allégorisation, qui visiblement n'est pas encore un *topos*, n'est que rarement complètement activée dans ce corpus qui s'arrête souvent un peu en deçà. On peut revenir sur les termes du processus.

Ces feuilletons, ces reportages, ces échos et même ces faits divers s'écrivent bien en mobilisant une bibliothèque littéraire fournie. Aux références à Goethe, à Hoffmann ou à Shakespeare chez les feuilletonistes romantiques succèdent dans les feuilletons de Lemaître les noms de Huysmans, de Baudelaire, des Goncourt. Chez un Lemaître par exemple, l'écuyère est « baudelairienne » et les acrobates sont « des frères Zenganno noirs ⁴⁷ ». L'univers romanesque et poétique vient donc très tôt nourrir l'imaginaire de la critique de cirque, ce qui manifeste la circulation de l'interdiscours : les thèmes, le spectacle muet, le risque de la chute, le corps exhibé et chaste deviennent des motifs à intrigue tandis qu'en retour les personnages comme des Esseintes ou les frères Zenganno viennent nourrir l'imaginaire du feuilleton ou du reportage.

Cette littérisation du texte accompagne et sert la description plus ou moins métaphorique du saltimbanque en poète ou en écrivain. Par exemple, les figures acrobatiques sont très souvent explicitement assimilées à des figures de style. Baucher, écrit Janin,

ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

enseignait par son exemple et par ses leçons que « le cheval est comme la rime un esclave fait uniquement pour obéir ⁴⁸ ». Barbey propose le néologisme « souplifier » pour traiter du travail de l'acrobate, car, explique-t-il : « Quelle force obstinée de volonté n'a-t-il pas fallu, en effet, à cette jeune fille, pour se briser, s'amollir et se *souplifier* à ce point ? Car un tel barbarisme physiologique appelle, pour le qualifier, le barbarisme dans les mots ⁴⁹ !... ». L'acrobate devient donc bien un poète de l'espace.

En revanche, l'assimilation inverse du poète au saltimbanque, pourtant déjà développée sous le Second Empire chez Banville, Zola ⁵⁰ ou Vallès ⁵¹, est plus rare dans l'interdiscours journalistique. Pour un Théophile Gautier qui propose une timide assimilation : « O grands baladins, sauteurs miraculeux, l'on est humilié quand on vous a vus de marcher sur les pieds et l'on a des envies de s'en retourner chez soi sur les mains ou en faisant la roue ⁵² ! ». Pour un Barbey qui écrit franchement :

Franchement, cet homme est prodigieux ! Allez le voir ! Si on écrivait comme il danse, quel artiste de style on serait ! Et quel feuilleton, que celui qui ressemblerait au tournoiement de ce chapeau ⁵³ !

la plupart des écrivains du journal restent souvent au bord de ce qui n'est pas encore, on le voit, un lieu commun. Le corpus journalistique montre donc le spectacle fascinant d'un *topos* en cours d'assimilation. Si les écrivains du journal reconnaissent une grande familiarité, une intimité avec les exercices et les artistes de cirque, s'ils n'hésitent pas à reconnaître l'esthétisation et la beauté du spectacle de cirque, ils ne vont pas jusqu'à assimiler systématiquement les écrivains aux saltimbanques. La connaissance de la matérialité concrète du métier d'artiste de cirque explique peut-être cette réticence, tout comme le cadre événementiel et discontinu de la rubrique.

Le discours du journal sur le cirque est pléthorique et ambigu au XIX^e siècle. Il est fondé d'une part sur une spiritualisation, une esthétisation et une littérisation des arts du cirque mais également sur la mise en avant des contraintes matérielles d'un spectacle qui repose sur la prise de risque et sur l'exhibition des corps. Si le spectacle de cirque est littérisé, si le saltimbanque est comparé au poète, le *topos* de l'allégorisation du poète en saltimbanque n'est cependant pas totalement activé, comme si ce qui allait devenir un lieu commun n'était pas encore identifié comme tel, et comme si cette proposition d'une équivalence complète entre le clown et le poète était encore ressentie dans le cadre d'un journalisme conjoncturel comme un peu incongrue.

MARIE-ÈVE THÉRENTY
UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III - RIRRA 21

NOTES

1. Joseph Balquier, « Footit », *Le Temps*, 18 novembre 1903.
2. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 27.

MARIE-ÈVE THÉRENTY

3. En élisant le cirque pour cet article, nous semblons nous éloigner du monde de Vallès qui est beaucoup plus hanté par la baraque foraine, le spectacle ambulante, les paradistes que par l'univers délimité du chapiteau. Pourtant nous verrons que les points de croisement sont fréquents entre l'article de cirque et l'article de parade.
4. *L'Illustration*, 4 octobre 1913.
5. Sur ce point, nous renvoyons à l'article de Jean-Claude Yon dans ce numéro et à l'article de Patrick Désile, sur le site de l'association Hors-les-murs : « "Cet opéra de l'œil" : les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », http://www.horslesmurs.fr/IMG/pdf/memento4_histori-resdecirque.pdf
6. L. Legault, *Le Temps*, 16 mai 1862.
7. Charles de Matharel, *Le Siècle*, 15 septembre 1845.
8. Charles de Matharel, *Le Siècle*, 18 février 1856.
9. Gautier, *La Presse*, 14 mars 1854.
10. Gautier, *La Presse*, 27 avril 1840.
11. Gautier, *La Presse*, 14 mars 1854.
12. Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 22 août 1858.
13. *Le Petit Journal*, 27 mars 1865.
14. *Ibid.*
15. Olivier Bara, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », dans Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le fiel, la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, p. 22.
16. Jules Janin, *Journal des débats*, 22 mai 1865.
17. *Mémoires de Léotard*, tous les libraires, 1860.
18. Alfred Delvau, *Les Lions du jour. Physionomies parisiennes*, Paris, Dentu, 1867, p. 180. Dans le même livre, portrait d'Auriol le clown, de Rarey le dompteur de chevaux, du chien Munito, et de Van Ambourg le dompteur de lions.
19. Jules Vallès lui rendra hommage dans « Les Foires », *Gil Blas*, 13 avril 1882, article repris dans *Le Tableau de Paris*, préface et notes de Marie-Claire Bancquart, Paris, EFR, 1971.
20. Octave Mirbeau, *Le Gaulois*, 15 août 1880.
21. Frou-Frou, « La pantomime du tour du monde », *Le Gaulois*, décembre 1876.
22. Hugues Le Roux, *Les jeux du cirque et de la fête foraine*, Paris, Plon, 1889, p. 7.
23. Jules Vallès présente dans le *Gil Blas* le même type de reportage sur la baraque en prenant explicitement la position de l'enquêteur : « J'ai longé le cours de Vincennes ; je suis entré dans les baraques pour établir le bilan de ces amuseurs du populaire, riches ou gueux » (20 avril 1882).
24. *Ibid.*, p. IV.
25. Hugues Le Roux, *Le Temps*, 12 mars 1887.
26. Nous n'avons pas relevé d'accidents mortels dans la cage aux fauves. D'après Jules Vallès, effectivement, ces accidents relèveraient de la légende : « J'ai lu dans un journal d'hier qu'un dompteur venait d'être dévoré par un tigre dans une ville de Hollande. / Tous les six mois environ, on parle de quelque aventure semblable et le lecteur verse une larme sur la tombe du Morock mangé dans la cage. / Je prévient le lecteur que j'ai beaucoup fréquenté les bêtes féroces, beaucoup causé avec les propriétaires de ménageries qui courent la France ; et, dois-

ENJEUX ET PRINCIPES DE L'ARTICLE DE CIRQUE

je le dire ? il est résulté de mes interrogatoires et de mes recherches cette certitude que pas un dompteur n'avait jamais été dévoré par les bêtes. Jamais ! » (« Les Dompteurs », *L'Époque*, 26 mai 1865, repris dans *La Rue*).

27. Jules Janin, *Journal des débats*, 24 juin 1861.
28. Théophile Gautier, *La Presse*, 24 juillet 1837.
29. Hugues Le Roux, *Le Temps*, 23 février 1888.
30. Théophile Gautier, *La Presse*, 24 juillet 1837.
31. Philippe Goudard, *La Cirque, entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Espaces 34, 2010.
32. Paul Hervieu, *Le Monde illustré*, cité dans Hugues Le Roux, *op. cit.*, p. 114.
33. Barbey d'Aurevilly, 27 juin 1881, *Théâtre contemporain*, Stock, 1896, p. 40.
34. Hugues Le Roux, *op. cit.*, p. 135.
35. Jules Vallès, *Les Confessions d'un saltimbanque*, *Le Figaro*, 7 août 1864.
36. « Vous demandez un filet de protection ? Mais c'est la recette rognée, parce qu'on a envie d'émotion et que la curiosité douloureuse donne plus que la curiosité tranquille ! » (Jules Vallès, « Le Cirque d'été », *La France*, 23 avril 1883).
37. Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 1^{er} juillet 1861.
38. Voir le saisissant article de Jules Vallès « La Banque et les banquistes. Scènes de la vie étrange » dans *Le Figaro* du 17 août 1865 repris dans le recueil *La Rue*.
39. Chez Vallès, le « Bachelier géant » s'engage dans une troupe ambulante après avoir vu danser Rosita, une saltimbanque aux talents multiples, danseuse, haltérophile, mime et contorsionniste. L'effet érotique de sa danse sur le bachelier est décrit sans ambiguïté : « Je l'écoutai plus étonné qu'ému ; mais quand, son discours fini, elle se mit à danser en s'accompagnant des castagnettes, la taille prise dans son spencer de velours noir collant, les seins gonflés et les bras nus, sourire aux lèvres, cheveux au vent, mon sang ne fit qu'un tour ; il courut sur mon front une bouffée d'air chaud, ma poitrine s'élargit, et tout mon être tressaillit dans sa longueur devant cette statue vivante de la volupté et de la jeunesse. Jules Vallès, *Les Réfractaires* (1865), « Les Confessions d'un saltimbanque », *Le Figaro*, 24 juillet 1864.
40. Octave Mirbeau, *Le Gaulois*, 15 août 1880.
41. Jules Lemaître, « Cirque d'été-20 juin 1887 », *Impressions de théâtre*, 2^e série, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888, p. 373.
42. Hugues Le Roux, *Le Temps*, 16 juillet 1887.
43. Jules Lemaître, *Journal des débats*, 3 septembre 1893.
44. Octave Mirbeau, *Le Gaulois*, 15 août 1880.
45. Jules Vallès l'écrit aussi dans *Les Confessions d'un saltimbanque* : « Mais dans le monde des saltimbanques, on est vertueux comme ailleurs, et croyez-moi, j'ai vu des femmes qui, sur la place, faisaient le grand écart, n'en pas commettre le plus mince dans la coulisse et être des prodiges de pudeur dans la vie privée » (*Le Figaro*, 24 juillet 1864). Il le répète dans le *Gil Blas* du 13 avril 1882 à propos de l'écuillère Émilie Loisset : « Devant ce cercueil d'une échappée des caravanes, dont la mémoire restera pure comme celle d'une vierge simple et vaillante, ceux qui avaient la peur et le mépris des saltimbanques y regarderont à deux fois avant de salir de leurs soupçons la jupe des écuillères sur quelques tréteaux qu'on les voie ! »
46. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 65.

MARIE-ÈVE THÉRENTY

47. Jules Lemaître, *Journal des débats*, 3 septembre 1893.
48. Jules Janin, *Journal des débats*, 27 mai 1867.
49. Barbey d'Aurevilly, « Le cirque (20 juin 1881) », dans *Théâtre contemporain*, dernière série, 1881-1883, Stock, 1896, p. 28.
50. Voir notamment l'article de Zola sur Vallès dans *L'Événement*, 3 juillet 1866, qui compare Vallès à un hercule de foire.
51. Plus que le poète-saltimbanque, il s'agit chez Vallès du bachelier saltimbanque, l'érudit tombé dans la banque. On trouve cette figure par exemple dans *Les Confessions d'un saltimbanque* : « Dans notre monde, j'étais un aigle : je donnais des consultations, je rédigeais les boniments, je faisais des pièces pour les spectacles en plein vent, des parodies pour les bons pitres, et les femmes sauvages et autres, me regardaient du coin de l'œil et enviaient le bonheur de Rosita » (*Le Figaro*, 28 juillet 1864). Ailleurs il écrit : « Je cherchais toujours sous le caraïbe, le fort en thème » (*Le Figaro*, 20 juillet 1865). Voir sur ce sujet dans ce numéro l'article de Corinne Saminadayar-Perrin.
52. Théophile Gautier, *La Presse*, 23 juillet 1838.
53. Barbey d'Aurevilly, « Paris-revue », *Théâtre contemporain*, Quantin, 1888-1889, t. III, p. 109-110.

Huysmans et Vallès en maillot, ou l'art d'être absolument moderne

« *Que les menacés de l'entresort qui ont de la tête – qui en ont deux – les mettent dans leurs mains et réfléchissent ! Qu'ils cherchent s'il y a moyen de s'en tirer !* »
(Jules Vallès, *Gil Blas*, 27 avril 1882)

À en croire Léon Hennique¹, les chemins de Jules Vallès et de J.-K. Huysmans se seraient croisés à Médan, lors d'une de ces parties de campagne qui attiraient les proches de Zola loin de la turbulente capitale. C'est pourtant Paris qui les rapproche, au seuil des années 1880, alors même que tout semblait les opposer. Tandis que l'un, journaliste aguerri, aiguise sa plume depuis près de vingt ans dans la presse parisienne, apposant sa signature au bas d'articles publiés dans *Le Figaro*, *La Presse*, *L'Époque* ou *Le Nain jaune*, l'autre, entré discrètement en littérature par la poésie², ne dissimule pas, en effet, son mépris du journal, où s'é gare, selon lui, l'écrivain :

[...] que d'heures perdues dans cet au jour le jour du journalisme ! S'il [Barbey d'Aureville] n'avait été obligé, à cause même de la mévente de ses livres, de façonner tant d'articles, peut-être nous aurait-il donné cette suite de romans sur la chouannerie du Cotentin qu'il avait, avant que son existence ne fût ainsi dispersée, résolu d'écrire³.

En 1880, Huysmans compose néanmoins un recueil de *Croquis parisiens*, ensemble de chroniques consacrées à une évocation ambulante de la capitale, dont les premières moutures ont été esquissées dans la presse. En 1876, sont notamment parues dans *La Chronique illustrée* trois « Chroniques parisiennes » qui annoncent, par leur thématique et leur démarche esthétique, le recueil de 1880⁴. Jules Vallès, quant à lui, propose, entre le 26 janvier 1882 et le 10 août 1883, dans le *Gil Blas* puis dans *La France*, une série d'articles, décrivant le Paris contemporain, qui aurait dû, à terme, constituer un Tableau de Paris, resté inachevé. Des croquis au tableau, les deux écrivains s'en rapportent donc à une même référence générique, nettement identifiée, participant, d'un même élan, à la vogue de la littérature panoramique parisienne, qui fleurit dans les journaux depuis l'œuvre inaugurale de Louis-Sébastien Mercier, à la fin du siècle précédent⁵. Le modèle pictural qui façonne de tels écrits est ainsi explicitement revendiqué par Vallès et Huysmans, qui, dès leurs titres, exhibent la tradition partagée dont ils se réclament. Pour définir leur écriture, ils empruntent tous deux à la peinture son lexique propre. Vallès s'efforce ainsi de « peindre la ville comme elle est⁶ », et Huysmans, dont les

MARINE WISNIEWSKI

Croquis parisiens, « pages peintes en paroles⁷ », seront illustrés d'eaux-fortes de Forain et de Raffaëlli, pense la plume à l'exemple du pinceau :

Et puis, pourquoi ne pas le dire franchement ? Nous espérons exprimer l'odeur âcre ou douce, la couleur assourdie ou vibrante de la ville, faire enfin, chaque semaine, le tableau complet, le tableau exact de ses modes fugitives et frivoles, de ses engouements d'une minute, de ses indifférences d'une heure⁸ [...].

Inlassablement illustré dans la presse, le genre du tableau parisien trouve pourtant ici, aux yeux de Huysmans, malgré le caractère rebattu de la référence picturale, une dynamique nouvelle que lui insufflent les métamorphoses incessantes de la ville moderne, dont il s'agit d'esquisser, au-delà de tout statisme descriptif, l'« aspect insaisissable et toujours renouvelé⁹ ». Pour exprimer « le suc mordant de la vie contemporaine¹⁰ », tâche que Huysmans assigne à l'artiste, l'écriture doit donc, elle aussi, se repenser et se transformer. « À temps nouveaux, procédés neufs¹¹ », s'exclame donc l'auteur, qui énonce la nécessité de « jeter bas toutes les vieilles conventions et toutes les vieilles formules¹² », de trouver « une méthode nouvelle¹³ » afin de figurer l'ordinaire contemporain, tandis que Vallès, tout aussi sensible aux changements de ce « monde nouveau » (26 janvier 1882, p. 7), affirme, dans son premier « Tableau de Paris », sa volonté d'en refonder les codes et l'esthétique :

La misère, la richesse, le travail, la gloire, l'autorité, Dieu, tout cela ne marche plus dans les mêmes souliers, n'est plus monté sur les mêmes échasses. [...] C'est toute une société nouvelle qui a sauté en scène, avec un tas d'aventuriers bizarres, de blessés inattendus, de riches qui, hier, avaient la souquenille des pauvres, de défroqués de toutes sortes, d'ambitieux, aveugles ou borgnes [...]

Le Tableau de Paris est à refaire ! (26 janvier 1882, p. 8-9)

À l'aube des années 1880, Huysmans et Vallès mènent donc une réflexion parallèle, confrontant l'écriture aux sursauts du monde contemporain qu'incarne la capitale. L'espace du journal, aux prises avec une actualité changeante, et le genre du tableau parisien, qui en est issu, semblent dès lors tout indiqués pour mener un tel questionnement, qui envisage la possible saisie par la plume d'une modernité fuyante et éphémère. Le choix de la chronique parisienne, genre pourtant éprouvé, coïncide donc significativement, chez Vallès comme chez Huysmans, avec une exigence de renouvellement des formes et des discours. Loin de la « chronique-commère », il s'agit de fonder une « littérature neuve¹⁴ », que Vallès et Huysmans tentent d'ébaucher dans et par le journal :

En plus des articles de théâtre, des chroniques musicales, des articles de bibliographie, des comptes rendus des Salons et des ventes, nous voulons créer un journal essentiellement parisien, avec une pointe, un ragoût en plus : le pittoresque et l'art¹⁵.

Unies par un même désir de renouvellement esthétique problématisé à partir de

 HUYSMANS ET VALLÈS EN MAILLOT, OU L'ART D'ÊTRE ABSOLUMENT MODERNE

l'écrit journalistique, les réflexions de Huysmans et de Vallès se cristallisent également autour du même vecteur, le motif du cirque et ses avatars, qui occupent une place structurante dans les *Croquis parisiens* comme dans le *Tableau de Paris*. C'est significativement la figure du saltimbanque ou de l'artiste de chapiteau qui inaugure les deux œuvres. La pièce liminaire du recueil de Huysmans, « Les Folies-Bergère en 1879 », évoque en effet le spectacle vivant d'attractions de cirque, des voltiges du trapéziste aux grimaces du clown. Vallès, quant à lui, consacre l'ensemble des textes qu'il donne au *Gil Blas* en avril 1882 au monde des forains, où se rencontrent montreurs d'ours, arracheurs de dents, lutteurs, clowns-acrobates et écuyères — enquête prolongée en mai et juin 1883, par deux articles publiés dans *La France* ¹⁶. Si le cirque intéresse nos auteurs, parce qu'il participe de cette vie moderne et parisienne dont l'artiste se doit de rendre compte, il s'affiche avant tout en position inaugurale en raison de sa dimension réflexive. Huysmans comme Vallès trouvent au cirque un écho et un espace de projection de leurs propres recherches. Dès 1866, dans *La Rue*, Vallès avait dressé un parallèle entre les tapageuses parades publicitaires au champ de foire et son activité de journaliste ¹⁷. Dix ans plus tard, dans sa première « chronique parisienne », c'est toujours en bonimenteur de foire que Huysmans, grimé comme un danseur de corde, harangue ses lecteurs :

Et maintenant, sonnez clairs ! et vous, mes frères et amis, les chromistes, les écrivains, broyez vos couleurs, aigüisez vos plumes. Quant à moi j'ai terminé mon œuvre et comme Guillot Georgeu, de funambulesque mémoire, je puis clamer, à bouche que veux-tu, eh haut le pied, Guillot, la tâche est faite ¹⁸ !

Miroir révélateur — les Folies-Bergère de Huysmans sont d'ailleurs ornées de glaces, comme autant d'indices de leur dimension métapoétique — l'univers du cirque, au seuil des *Croquis parisiens* de Huysmans et du *Tableau de Paris* de Vallès, se présente dès lors comme le support privilégié où s'épanouit le questionnement esthétique suscité par la modernité. C'est au cirque que s'esquissent les linéaments de cette écriture « neuve » que réclament et interrogent, chacun à leur manière, Huysmans et Vallès.

LE CIRQUE, UN SUJET « BIEN MODERNE »

C'est d'abord parce que le cirque est une manifestation de la ville moderne qu'il est un sujet indiqué pour la constitution d'un nouveau tableau de Paris. Il retient ainsi le regard de Huysmans, déjà séduit, lors du Salon de 1879, par les « chromos de Chéret », « ces affiches industrielles en vedette sur les murs des rues et sur les rambuteaux des boulevards, ces tableautins représentant des coins de l'existence parisienne, des voltiges de ballets, des travaux de clowns, des pantomimes anglaises, des intérieurs d'hippodromes et de cirques ¹⁹ ». Dans le premier des *Croquis parisiens*, les Folies-Bergère ²⁰, qui accueillent acrobates, trapézistes, et la « pantalonnade excessive ²¹ » des Hanlon Lees, font retentir le clinquant de leur nouveauté. Ouvert depuis 1869, l'établissement ne porte son nom, devenu célèbre, que depuis 1872, ce qui explique que Huysmans soit sensible au « luxe tout battant neuf » (VIII, p. 30) du lieu, qui accumule les références

MARINE WISNIEWSKI

les plus contemporaines. On pensera bien sûr aux Hanlon Lees, venus d'Angleterre – c'est précisément une affiche de Chéret qui figure leur spectacle « Do-mi-sol-do », donné aux Folies-Bergère en 1878²². La nouveauté se glisse aussi dans les détails, jamais anodins, que l'on évoque la machine à coudre Singer, créée dans les années 1850, ou la rengaine de « la casquette du Père Bugeaud » (V, p. 20), chant populaire militaire inventé en 1846. Le neuf s'invite également aux Folies-Bergère par l'intermédiaire des éclairages artificiels, des « becs à gaz » de « la galerie supérieure de la salle » (II, p. 9) aux « jets » et « rayons de lumière électrique » (V, p. 20) qui nimbent les corps des acrobates et des danseuses. N'oublions pas que c'est précisément parce que Manet, peintre du *Bar des Folies-Bergère*, « sujet [...] bien moderne », a observé « les lumières factices, les éclats des rampes devant lesquelles brailent, en décolleté, des chanteuses de beuglants²³ » qu'il est, pour Huysmans, « réellement intéressant » et « réellement neuf²⁴ ». C'est enfin la propension des Folies-Bergère à accueillir ces pratiques nouvelles d'écriture que sont l'affiche et la publicité qui parachève leur ancrage dans la modernité. Nous entrons ainsi dans le texte à l'invitation des « marchands de programmes » (I, p. 7) et des réclames, mélange d'images criardes et de slogans péremptaires qui forment le message publicitaire dont le cirque, parce qu'il s'annonce à grand renfort d'affiches, apparaît comme le partenaire privilégié :

Une ouvreuse [...] vous offre un programme qui est une merveille d'art tout à la fois spiritualiste et positiviste : Indien qui maquille les cartes, dame qui s'intitule chiro-mancienne et graphologue, magnétiseur, somnambules, pythoisses au marc de café, locations d'ocarinas et de pianos et vente à forfait de musiques pleurardes, voilà pour l'âme. — Réclame de bonbons, de corsets et de bretelles, guérison radicale des affections secrètes, traitement tout spécial des maladies de la bouche, voilà pour le corps. (II, p. 10)

Chez Vallès, qui préfère l'univers itinérant des saltimbanques, déjà bien représenté en littérature, à l'espace clos du chapiteau ou du music-hall, la modernité du cirque s'exprime moins par sa nouveauté clinquante que par ses incessantes transformations. Habité par l'éphémère d'une condition toujours différente, le monde forain participe ainsi de l'être mouvant de la capitale. L'auteur témoigne de cette existence fondamentalement instable en opposant régulièrement l'ancien statut des artistes de cirque et l'état actuel de leur métier. Cette brusque confrontation du passé et du présent historicise la figure du saltimbanque dont Vallès souligne le caractère essentiellement fuyant. Il s'attarde ainsi à évoquer les changements qui ont affecté au fil du temps l'espace de représentation, de la scène nomade, ouverte sur l'extérieur, à la structure stable du chapiteau, « des manèges ambulants dont les flancs de toile avaient palpité au vent des villages » à la maison, dotée de « côtes de bois et [d']une échine de fer, comme celle que traînent maintenant à travers les capitales dans leurs voitures à bande de pourpre et d'or, les Rancy, les De Rentz, les Carré... » (20 avril 1882, p. 72). Il décrit également avec précision la disparition des premières roulottes, habitations précaires et misérables, au profit d'un assainissement et d'une normalisation du logement bohémien, qui coïncide avec les grandes transformations de l'espace parisien, conduites par le

baron Haussmann sous le second Empire. Par le prisme de la foire, microcosme qui condense et reproduit les mutations plus vastes de la société, Vallès parvient donc à saisir les sursauts du monde moderne :

On retrouve chez le monstre tout comme chez le penseur, une concordance fatale avec ce qui est la caractéristique du pouvoir et de l'époque. Cassius est méprisé, Vitellius est roi ; l'homme-poussah fera recette, l'homme-squelette crèvera. (6 avril 1882, p. 66)

Le cirque contribue par ailleurs au renouvellement du tableau de Paris, en tant qu'espace marginal et décentré. Pour refondre le genre de la chronique parisienne, et inventer une écriture « neuve », Huysmans et Vallès réclament tous deux une transformation du regard de l'écrivain et du journaliste, qui doit désormais se porter « dans les coins » les moins « brillants ²⁵ » de la ville, là où l'œil ne s'était encore jamais attardé. L'article inaugural du *Tableau de Paris* souligne ainsi l'originalité de la démarche vallésienne en exaltant le caractère inédit de son terrain d'enquête :

Aussi nous parcourons le Paris amoureux et blagueur tout comme le Paris héroïque et social et nous nous promènerons le rire aux lèvres et la passion au cœur, à travers les robes roses et les habits de gala, comme à travers les toges sombres, les pantalons rouges et les blouses bleues. (26 janvier 1882, p. 12)

C'est à une semblable exhaustivité du regard, qui se traduit significativement dans les mêmes termes vestimentaires et esthétiques, que prétend Huysmans dans ses « Chroniques parisiennes » :

Et là nous semble être l'originalité du journal : nous n'entendons pas nous occuper seulement de toutes les élégances et de toutes les joies [...], nous ne nous renfermons pas dans le cercle des opulences, nous n'exalterons pas seulement les soies, les moires et les failles, les cuirasses d'acier bleui, les corsages couturés de perles, les grandes robes falbalassées de Peau d'Âne, les merveilleuses jupes couleur d'aurore et de lune ; nous parlerons aussi des robes haillonneuses, des sarraus élimés et déteints ²⁶ [...].

Les saltimbanques déclassés et les artistes interlopes au costume suspect retiennent donc volontiers ce regard curieux et affranchi, qui exhibe, sans fard, les marges de la ville et ne se détourne pas des lieux grossiers et criards, où s'écaille vulgairement un maquillage sans raffinement. Vallès, « plongeant les mains dans l'humus nouveau, fumier où grouillait la vie moderne » (26 janvier 1882, p. 11), décrit le monde sans luxe des forains, frappés par le dénuement et la misère. Évoluant significativement en bordure de la ville ²⁷, symbole spatial de leur marginalité sociale, les bohémiens sont tenus à l'écart, par une population qui les calomnie souvent à tort et leur refuse tout accès à une justice équitable. Par la peinture de cet univers décalé, Vallès contribue à renouveler le genre de la chronique parisienne, qu'il jugeait trop étriquée :

MARINE WISNIEWSKI

La petite presse triomphera le jour où, s'attardant moins dans les coins brillants, derrière les portants de coulisses, dans le boudoir des uns, dans le salon des autres, elle sera moins mondaine et plus humaine ²⁸.

Réfugié au music-hall, où ronfle le luxe, Huysmans s'éloigne du cirque misérable qu'affectionne Vallès. Pourtant le lieu qu'il fréquente, marginal à sa manière, d'un clinquant louche, attise malgré tout l'élan voyeur de la plume moderne, qui s'attache à tout voir et tout peindre. Le lexique employé pour décrire la musique sans subtilité des Folies-Bergère mêle ainsi à dessein l'isotopie populaire et le champ sémantique de la crasse :

Il faut ici de la musique pourrie, canaille, quelque chose qui enveloppe de caresses populacières, de baisers de la rue, de gaudrioles à vingt francs la pièce, le lancé des gens qui ont copieusement et chèrement diné, des gens las d'avoir brassé des affaires troubles, traînant dans ce pourtour l'ennui de saletés qui peuvent tourner mal, inquiétés par leurs courtages louches de valeurs et de filles, égayés par des joies de forbans qui ont réussi leurs coups et se grisent avec des femmes peintes au son d'une musique d'arsouilles. (VII, p. 28)

En outre, le spectacle proposé, vu tantôt de dessus et tantôt de dessous, symbolise cette démarche de libre exploration, qui exhibe l'envers de la société. C'est ainsi que, dans un premier temps, « la scène du théâtre vous apparaît coupée au milieu du rideau par la masse plafonnante du balcon. L'on voit le bas de la toile » (I, p. 7), et, dans un second temps, « sur le palier, on voit le spectacle contraire, la vision complétée du bas, le rideau tombant du haut de la scène, coupé au milieu par le rebord rouge des loges tournant en demi-lunes autour du balcon suspendu à quelques pieds sous elles » (II, p. 9).

NUMÉROS D'ÉQUILIBRISTES : LA CHRONIQUE À L'ÉPREUVE DU CIRQUE

Plus qu'un objet de curiosité parmi d'autres, qui s'ajouterait à la description exhaustive de la ville moderne, le cirque s'affiche au seuil des *Croquis parisiens* et du *Tableau de Paris* parce qu'il cristallise le défi lancé à l'écriture par la modernité fugitive. Il confronte en effet la chronique parisienne, jusque-là définie en lien étroit avec le pictural, à la radicalité du mouvement et du geste, qui réclament, pour être saisis, une écriture capable d'en épouser les contours tressautants. C'est pourquoi Huysmans choisit de commencer ses *Croquis parisiens*, non par un paysage, mais par un spectacle vivant, qui déconcerte la plume comme le pinceau, et problématise d'emblée le titre du recueil. Ce sont alors les mouvements frénétiques des acrobates, des clowns et des danseuses qui retiennent l'attention de l'observateur, si bien que les verbes de mouvement abondent dans la pièce consacrée aux Folies-Bergère, et prennent bien souvent le pas sur les notations chromatiques. Ainsi, concernant l'acrobate « qui se livre en cadence sur la scène à des exercices de voltige sur la barre fixe », Huysmans remarque :

[...] on l'entrevoit, courbé en deux, les pieds arc-boutés et cramponnés au bois, accélérant son mouvement de rotation ; tournant furieusement sans forme humaine, crachant des étincelles comme ces soleils d'artifice qui virevoltent, en pétillant, dans une pluie d'or : puis, peu à peu, la musique qui se roule avec lui ralentit sa volute et peu à peu aussi, la forme du clown reparaît, le rose du maillot tranche sur l'or qui, moins vivement secoué, fulgure par places seulement, tandis que, sur ses pieds, l'homme salue des deux mains la foule. (I, p. 8)

Les verbes d'action, qui rendent compte de la diversité étourdissante d'un mouvement qui ne laisse aucune forme demeurer, s'entrechoquent et emportent tout sur leur passage, y compris la couleur, qu'ils déstabilisent : l'or et le rose alternent ainsi, clignent au gré des gestes de l'artiste, si bien qu'aucune figure distincte ne peut être circonscrite. Travaillés par une énergie frénétique, les corps, comme le texte, restent « sans forme ». La division de la chronique en sections serait alors peut-être à envisager tout à la fois comme une tentative dérisoire pour recadrer et encadrer ce qui déborde nécessairement les limites d'un tableau, mais aussi comme l'inscription dans la trame du texte de l'instabilité créée par la succession rapide de numéros distincts, que ne peut ressaisir le regard unifiant du peintre-écrivain, conscient d'être déstabilisé par l'absence de continuité, caractéristique du spectacle de cirque. Une même forme fragmentée et fragmentaire souligne alors les difficultés d'une écriture et d'un genre encore inadaptés à cette manifestation de la vie moderne et transitoire qu'est le cirque, mais témoigne aussi d'une démarche dynamique de dépassement, qui enregistre, dans les interstices qu'elle ménage entre ses fragments, les ruptures infigurables que lui impose l'art du cirque. Le genre même du tableau parisien est donc, au seuil de l'œuvre de Huysmans, mis en question par le motif du cirque, qui impose à l'écriture la recherche de procédés neufs pour rester absolument moderne.

Cette écriture transformée est travaillée par Vallès, qui s'essaie à une plus grande proximité avec le spectacle vu, éprouvé et décrit, et jette ainsi les fondements d'une pratique nouvelle de journalisme, qu'il ne cesse par ailleurs de revendiquer et d'explorer au gré de ses multiples contributions dans la presse. Prônant un journalisme de terrain aux prises immédiates avec le réel, il campe la silhouette mouvante des saltimbanques au moyen d'une « écriture visuelle au présent, privilégiant l'éparpillement des instantanés, multipliant les déictiques », et « restitue » ainsi « l'expérience directe d'un parcours »²⁹ vécu. Son écriture semble en effet guidée par une exploration physique du milieu forain. C'est ainsi parce qu'il a lui-même « longé le cours de Vincennes » et est « entré dans les baraques » (20 avril 1882, p. 73) qu'il peut dresser le tableau précis et presque statistique des dépenses occasionnées par un spectacle de foire³⁰. Il assure encore avoir lui-même « visité et mesuré » (27 avril 1882, p. 78) une roulotte de bohémiens, ce qui lui permet d'en produire une description exacte³¹. Mise à l'épreuve de l'enquête de terrain, une telle écriture tire son dynamisme de son extrême mobilité, offrant au lecteur des aperçus nombreux et rapides de l'univers circassien, décliné en autant de saynètes qui restituent l'énergie d'une saisie immédiate. Évoquant le danger couru par les acrobates et les phénomènes qui se livrent à des tours de force, Vallès insère ainsi, au cœur de son pro-

MARINE WISNIEWSKI

pos, des bribes de boniments, des éclats de voix furtivement entendus à la foire, que la chronique recueille, sans pour autant les alourdir d'un quelconque discours de commentaire :

À dix sous par personne ! Le dernier qui a essayé l'exercice s'est tué. Mesdames et Messieurs, c'est à donner la chair de poule. Montez, suivez le monde ! (20 avril 1882, p. 73)

Les voix en viennent même à se confondre. Vallès, influencé par les harangues des banquistes qu'il observe, use sans mesure d'exclamations bruyantes et tapageuses qui dotent ses chroniques d'une tonalité turbulente :

Que les menacés de l'entresort qui ont de la tête – qui en ont deux – les mettent dans leurs mains et réfléchissent ! Qu'ils cherchent s'il y a moyen de s'en tirer ! (11 mai 1883, p. 83)

C'est alors le lecteur qui est interpellé haut et fort, et stimulé par la parade vallésienne, invité, lui aussi, comme le journaliste qui explore le monde et ses marges, à se mettre en quête et en action, sollicité par une écriture qui emprunte à son sujet son existence remuante.

ÉCARTS DE CONDUITE : RÉVOLUTION ET DÉRISION

Support et embrayeur d'un questionnement esthétique, le motif du cirque offre donc à Huysmans comme à Vallès la possibilité d'infléchir le genre de la chronique parisienne et d'y modeler cette écriture « neuve » qu'appelle la modernité. L'écrit journalistique, qui sert de laboratoire à nos deux auteurs, connaît cependant un traitement et un devenir différent dans les *Croquis parisiens* et dans le *Tableau de Paris*, qui offrent deux réponses distinctes à la mise en demeure esthétique posée par la vie et la ville modernes.

Le travail de refondation générique mené par Vallès vise à l'élaboration effective d'un véritable journalisme social, qui s'esquisse à la foire, dans les chroniques d'un *Tableau de Paris* transformé, préluant à la création du *Cri du peuple*, en 1883³². Les saltimbanques, auxquels l'auteur emprunte, nous l'avons vu, une parole véhémence, lui offrent avant tout le modèle d'une posture décentrée, essentielle à la tenue d'un discours social inquiet et démystifiant. La marginalité des forains, figures de réfractaires, vaut pour son pouvoir de démystification et incite le journaliste à porter sur le monde un regard décalé, qui en dévoile les travers et les injustices³³. Dans l'article du 13 avril 1882, Vallès met un point d'honneur à défendre les bohémiens des préjugés et des persécutions qu'ils subissent de la part d'une société partiale et d'un système judiciaire arbitraire, mettant en valeur, par une écriture monstrative, le rôle essentiel de dévoilement qui échoit à l'écrivain-journaliste :

Laissez-moi rappeler toutes les blessures qui ont été faites au flanc des pauvres

 HUYSMANS ET VALLÈS EN MAILLOT, OU L'ART D'ÊTRE ABSOLUMENT MODERNE

batteurs d'étrade, mâcheurs d'étoupe, souleveurs de poids, femmes-torpillés ou hommes-grenouilles. (13 avril 1882, p. 70)

L'auteur affirme, par-là même, l'originalité de sa démarche active d'enquête sociale, qui révèle au lieu de farder le réel d'images composées, qui dénude au lieu de mythifier, rénovant le traitement littéraire qui était jusque-là réservé à la figure du saltimbanque :

Mon cher Banville, j'attaque parfois les poètes, parce qu'ils ne regardent, d'ordinaire, avec leurs grands beaux yeux, qu'une face du drame qu'ils taillent dans le marbre ou même la chair de leurs vers.

Celui qui a la peste rouge, la maladie sociale, regarde plus loin — ou plus bas. J'aperçois les buffetiers du brigadier et le képi du géôlier derrière la joueuse de violon, derrière le géant en caleçon pailleté. (13 avril 1882, p. 69)

Si le forain se dote toujours, chez Vallès, d'une dimension symbolique, il n'incarne plus tant l'exil solitaire du poète incompris que le dénuement partagé par tout le peuple misérable, par « tout ce qui est chétif, et sans le sou, qui n'a que sa bosse, sa curiosité, son horreur à montrer » (6 avril 1882, p. 67). Les figures de l'indigence, déclinées par les articles du *Tableau de Paris* consacrés aux artistes de cirque, peuvent ainsi, par glissement, désigner tout un monde d'oubliés dont le lamentable entresort est comme la métaphore :

Les faibles doivent mourir sur les champs de foire comme sur les champs de bataille. [...]

J'ai voulu signaler cela jusque dans le pays des saltimbanques. Le capital guillotine le monde de la bohème en maillot, comme il a guillotiné le monde du commerce. Il coupe la langue aux pitres, comme il peut la couper aux tribuns. Il tue le petit entresort comme il a tué le petit magasin ! C'est la question sociale posée en pleine foire au bruit de la grosse caisse ! (11 mai 1883, p. 85)

L'intérêt que porte Vallès au cirque semble donc moins ethnographique que révolutionnaire. Il s'agit, à travers la représentation de figures déclassées, de donner voix et corps à ceux que la « mécanique sociale » (11 mai 1883, p. 85) exclut, et d'exprimer, dans l'espace du journal, la puissance de dénonciation d'une parole compréhensive qui, donnant à voir, donne aussi à partager, à penser et à agir³⁴ :

Ces saltimbanques que j'aime comme vous, ils viennent, témoins bizarres, en bottines à peau de lapin, servir à la défense de mes doctrines comme ils ont servi à poétiser ma jeunesse. (6 avril 1882, p. 70)

Huysmans affranchit, quant à lui, l'écriture « neuve » du journalisme, et trouve au cirque une parade ironique pour se composer un masque grimaçant et critique, qui prend ses distances avec la forme même du tableau parisien, choisi pour être mieux

dépassé. À travers le spectacle des acrobates, qui affiche la perte d'équilibre comme principe de composition, l'auteur introduit en effet une instabilité générique au cœur de sa chronique. Le caractère composite d'une soirée aux Folies-Bergère fait figure de modèle paradoxal pour cette écriture des « temps nouveaux » aux « procédés neufs » que recherche l'auteur. Il s'observe d'abord dans le mélange hétérogène de numéros variés. Les acrobaties des trapézistes prennent ainsi brusquement le relais des moulinets du chef d'orchestre, le style coupé de la phrase ne cherchant pas à atténuer les ruptures de ton³⁵. Par ailleurs, le statut même de ces attractions invite à faire de l'hybride une revendication esthétique. Si elles appartiennent assurément à l'univers circassien, elles sont pourtant projetées sur une scène de music-hall et non dans un lieu qui leur serait spécifiquement consacré, comme le Cirque d'hiver ou le Cirque Fernando. Acrobaties et clowneries sont significativement confrontées à une forme d'extériorité, mesurées à l'étrangeté d'un espace insolite. Les discordances sont encore exacerbées : les Folies-Bergère sont certes décrites et conçues comme un théâtre, mais les déambulations de l'auteur « dans l'hémicycle longeant la salle » (III, p. 11), ses flâneries « au tournant de la cage » (II, p. 9) d'escalier, au rythme d'une valse « pirouettante » (VII, p. 27), les yeux tournés vers le « mouvement de rotation » (I, p. 8) de l'acrobate ou le « tournoiement ralenti de chevaux de bois courant en rond » (III, p. 12) semblent reconstituer la courbe de l'enceinte du cirque, le lieu étant, là encore, brusquement mis en présence de ce qu'il n'est pas. Le cirque, dont l'éclectisme triomphe, sous la plume de Huysmans, tant dans la succession rapide de numéros variés que dans la possibilité qui lui est offerte de s'exporter sur d'autres scènes, s'affiche donc comme l'emblème d'une instabilité travaillée par l'auteur sur le plan de l'écriture, à même de questionner les lieux comme les genres, d'interroger leur visibilité et leurs frontières. La publication des *Croquis parisiens* en recueil suscite ainsi un déplacement générique notable, lié à l'abandon significatif du support périodique. De la chronique journalistique au poème en prose – c'est ainsi que Huysmans lui-même définit ses *Croquis* dans une lettre adressée à Zola³⁶ –, l'auteur cultive l'identité incertaine de ses textes³⁷.

Fort de cette hybridité qui lui permet de faire vaciller le genre de la chronique, mesurée à l'horizon poétique, bouleversant les codes et les cadres, Huysmans frappe de soupçon l'esthétique même du tableau, qui vise à représenter la ville moderne. Son croquis parisien, plutôt que de circonscrire l'insolent va-et-vient des trapézistes, adopte en effet les principes d'exagération et de contraste qui façonnent les numéros d'acrobates et les convertit en traits de style, agaçant volontairement les limites d'un réel déstabilisé par la pratique de l'hyperbole. Trop accentué, volontairement grimé, le trait du croquis « pue aussi délicieusement le maquillage » (VIII, p. 30) que la revue des Folies-Bergère, et l'écriture dénude le « bric-à-brac » de formules stylistiques qui la soutiennent³⁸. La chronique – ou le poème en prose – se dresse alors comme une scène où l'écriture s'affiche, sans ambition de continuité, dans l'éclat du pur artifice, à l'image des changements à vue qui dissipent toute perspective d'illusion réaliste. Le spectateur peut ainsi assister à l'installation du filet de sécurité pour le numéro de trapézistes comme si cette manipulation technique, qui a lieu sur scène, et requiert le même soin descriptif que les performances des artistes, faisait elle aussi partie du divertissement proposé :

 HUYSMANS ET VALLÈS EN MAILLOT, OU L'ART D'ÊTRE ABSOLUMENT MODERNE

La toile se lève, la scène reste pourtant vide, mais des hommes vêtus de blouses de toile grise à parements et à collets rouges courent dans tous les coins de la salle, tirant des cordes, défaisant des crampons, arrangeant des nœuds. Le vacarme reprend, deux ou trois hommes se démènent sur la scène, par-dessus l'orchestre. Le filet oscille, quitte les parois du balcon où il est roulé, puis, courant sur ses anneaux de cuivre, il bruit comme une mer qui joue avec des galets. (IV, p. 15)

Ces artifices exhibés témoignent du caractère essentiellement factice du lieu de plaisirs que sont les Folies-Bergère, amplement maquillé, mais qui ne cherchent pas pour autant à dissimuler ses trucages, assumant le triomphe étourdissant de l'artifice :

Le jardin avec ses galeries du haut, ses arcades découpées en de grossières guipures de bois, avec ses losanges pleins, ses trèfles évidés, teints d'ocre rouge et d'or, son plafond d'étoffe à pompons et à glands, rayé de grenat et de bis, ses fausses fontaines Louvois, avec trois femmes adossées entre deux énormes soucoupes de simili-bronze plantées au milieu de touffes vertes, ses allées tapissées de tables, de divans de jonc, de chaises et de comptoirs tenus par des femmes amplement grimées [...] pue aussi délicieusement le maquillage des tendresses payées et les abois des corruptions qui se lassent. (VIII, p. 30)

L'écrivain s'inspire de ce vaste bal masqué et sa chronique se pare, avec une ostentation critique et ironique, de clinquant et de faux-brillant jusqu'à exhiber ses ressorts dans un rictus, comme un spectacle, manoeuvrant elle aussi à vue, pour mieux défigurer le réel³⁹. Admirant l'outrance des Hanlon Lees et leur « pantalonnade excessive », Huysmans rejoue ainsi leur parade d'excès et d'emphase dans l'écriture, que l'on envisage le sémantisme des adjectifs employés, qui tous dénotent l'outrance, le tumulte des sonorités qui s'entrechoquent, ou l'amplification syntaxique progressive de la phrase, qui se déploie, tentaculaire et monstrueuse :

Alors, après une dernière révolte de la chair qui s'insurge contre le carnage qu'on attend d'elle, une énergie de bêtes acculées leur vient et ils se jettent, affolés, l'un sur l'autre, tapant et piquant au hasard, soulevés par d'incroyables bonds, inconscients, aveuglés et assourdis par l'éclat et le cliquetis de fer, tombant brusquement à bout de force, comme des mannequins dont le ressort casse. (VI, p. 24)

Grimaçante à souhait, la chronique parisienne de Huysmans tourne donc en dérision, par un choix appuyé de l'exagération, toute écriture qui chercherait à étreindre absolument le réel. Le caractère ostensiblement factice du monde qu'elle décrit est l'indice d'un regard critique et ironique, qui défigure la ville moderne, cœur battant, pourtant, du tableau parisien, au point de l'abolir. Derrière le maquillage qui déteint, ne se dresse en effet qu'un vide sans suite. La description finale du théâtre et du « faux jardin » est ainsi travaillée par un évidement systématique des formes qui se délitent,

MARINE WISNIEWSKI

comme le monde dont elle témoigne, des « arcades découpées » aux « trèfles évidés » et aux « grossières guipures de bois » du décor. Par sa structure morcelée, le texte empêche également toute stabilité de la représentation et escamote son objet. D'emblée, « c'est [...] à peine si l'on peut apercevoir au travers de la haie touffue des corps un acrobate qui se livre en cadence sur la scène à des exercices de voltige » (I, p. 8). Les couples croisés dans les galeries du théâtre ne seront, quant à eux, qu'entrevus, par interstices, tout juste aperçus de dos.

Contrairement à Vallès, qui, dans son *Tableau de Paris*, et à travers la figure réfractaire du saltimbanque, esquisse la possibilité « d'un journalisme authentiquement social, capable de proposer une saisie à la fois directe et révolutionnaire du réel⁴⁰ », dont les accents subversifs émanent précisément de son pouvoir de représentation, Huysmans fait donc grimacer les fondements même de l'écrit journalistique qu'il transforme, d'un trait railleur, en tapageuse et inconséquente mascarade. Si sa préférence va aux Folies-Bergère, temple du luxe, de l'excès et des trucages, plus qu'à la roulotte défraîchie et pathétique du forain, c'est qu'il aime à faire mentir les formes et les genres, trouvant dans cette déroutante irrévérence la voie d'une saisie paradoxale de la vie moderne.

MARINE WISNIEWSKI

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2 UMR LIRE (CNRS-LYON 2)

NOTES

1. Voir la préface des *Soirées de Médan* signée par Léon Hennique en 1930.
2. Il publie, en 1874, un recueil de poèmes, *Le Drageoir à épices*, qui ne retient guère l'attention de la critique.
3. Joris-Karl Huysmans, « À propos de Barbey d'Aurevilly, Hello, Dom Legeay et Émile Mâle », *L'Écho de Paris*, 26 avril 1899, in *Cahiers de l'Herne*, n°47, 1985, p. 345-346.
4. Dans le *Musée des Deux Mondes*, de mars 1875 à mai 1876, Huysmans fait paraître des « Croquis et Eaux-fortes » qui annoncent ses *Croquis parisiens*. Il publie également dans *Le Gaulois*, en 1880, une série de chroniques, intitulée « Les Mystères de Paris », qui témoignent d'une inspiration analogue.
5. À propos de l'évolution du genre du tableau parisien depuis Louis-Sébastien Mercier, on pourra se reporter à l'article de Thierry Bret, « Une brève histoire de l'œil ou *Le Tableau de Paris* de Mercier à Vallès », paru dans la revue *Autour de Vallès (Relire le Tableau de Paris)*, n° 41, 2011).
6. Jules Vallès, « Le Tableau de Paris », *Gil Blas*, 26 janvier 1882, in *Le Tableau de Paris*, texte annoté par Maxime Jourdan, Paris, Berg International Editeurs, 2007. Toutes les références à cette édition du *Tableau de Paris* seront désormais indiquées dans le corps de l'article.
7. C'est ainsi que Constant Huysmans, l'oncle de l'auteur, définit les *Croquis parisiens* (cité par Michaël Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 42).

HUYSMANS ET VALLÈS EN MAILLOT, OU L'ART D'ÊTRE ABSOLUMENT MODERNE

8. Joris-Karl Huysmans, « Chronique parisienne », *Chronique illustrée*, n°1, 18 décembre 1875.
9. *Ibid.*
10. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1975, p. 28.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 25.
13. *Ibid.*, p. 28.
14. Jules Vallès, *Le Cri du peuple*, n° 1, 28 octobre 1883.
15. Joris-Karl Huysmans, « Chronique parisienne », article cité.
16. Cet intérêt n'est bien sûr pas nouveau sous la plume aguerrie de Vallès, qui a déjà consacré de très nombreux articles au monde des saltimbanques. Dès 1864, il écrit ainsi, pour *Le Figaro*, quatre textes, formant « Les Confessions d'un saltimbanque ».
17. Corinne Saminadayar-Perrin, dans son article « Léonidas Requin journaliste : Vallès chroniqueur des tréteaux », évoque et analyse cette mise en parallèle.
18. Joris-Karl Huysmans, « Chronique parisienne », article cité.
19. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne, op. cit.*, p. 28.
20. Il ne s'agit pas d'un cirque à proprement parler. Les Folies-Bergère sont en effet conçues comme un théâtre à l'italienne — un rideau isole le plateau de la salle organisée en galeries, loges et balcons — loin de la structure circulaire de l'arène du cirque. Cependant, les numéros proposés par cette salle de spectacle parisienne appartiennent à l'univers circassien. Cette transgression générique et spatiale — la performance sportive et acrobatique s'invite sur une scène de théâtre — constituera l'originalité du music-hall, encore balbutiant en 1879. Les Folies-Bergère, dont les affiches promettent un « spectacle varié » alternant « pantomimes », chansons et « travaux de voltige », en sont une des premières manifestations.
21. Joris-Karl Huysmans, « Les Folies-Bergère en 1879 », VI, *Croquis Parisiens*, Paris, Henri Vaton, 1980, p. 25. J'indiquerai désormais les références à cette édition des *Croquis parisiens* dans le corps de l'article.
22. Huysmans commente cette affiche dans la chronique qu'il consacre à Chéret, dans *Certains*.
23. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne, op. cit.*, p. 270.
24. *Ibid.*, p. 23.
25. Jules Vallès, *L'Événement*, 21 janvier 1866.
26. Joris-Karl Huysmans, « Chronique parisienne », article cité.
27. *Les Saltimbanques* paraissent « à la marge de la commune » (13 avril 1882, p. 69).
28. Jules Vallès, *L'Événement*, 21 janvier 1866.
29. Corinne Saminadayar-Perrin, « Le *Tableau de Paris* comme "œuvre d'action" : journalisme, république, révolution », Relire le *Tableau de Paris*, n°41, 2011, p. 79.
30. L'article du 20 avril 1882, dans le *Gil Blas*, énumère ainsi longuement les dépenses que chaque numéro occasionne. Vallès classe son relevé en fonction des attractions considérées, du dompteur au somnambule, des lutteurs aux phénomènes.
31. Voir l'article du 27 avril 1882, paru dans le *Gil Blas*.
32. Lorsqu'il refonde *Le Cri du peuple*, Vallès proclame la naissance de ce nouveau journalisme : « Une littérature neuve doit sortir de terre sous ce souffle de fraternité large et derrière notre angoisse d'exactitude et de vérité. Social, humain, perlé de larmes ou pailleté de rires, ouvert à tous, tribune libre, voilà ce que veut être *Le Cri du peuple* » (*Le Cri du peuple*, n°1, 28 octobre 1883).

33. Roger Bellet analyse le pouvoir critique, chez Vallès, de la figure du saltimbanque, dont « les tréteaux [...] vouent au grotesque tous les tréteaux sérieux et prétentieux de la société : tribunaux, écoles, institutions à “régents” et à “pères-fouettards” » (Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution* (1857-1885), Tusson, Éditions du Lérot, 1987, p. 238).
34. Voir également la figure du Bachelier géant (Jules Vallès, « Le Bachelier géant », *Les Réfractaires*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975).
35. « Le morceau de musique est terminé, un silence lui succède et un coup de tonnerre retentit. La toile se lève » (IV, p. 15). Ces fractures sont même ménagées au sein des performances : « Alors la valse s’arrête net. Un grand silence se fait, coupé tout à coup par la détonation d’une bouteille » (IV, p. 18).
36. Envoyant ses *Croquis parisiens* à Zola, Huysmans se présente, avec une modestie travaillée, en héritier de Baudelaire : « Après *L’Abbé Mouret*, qui est le superbe et grand poème de la prose — j’aurais voulu faire de petits sonnets, de petites ballades, de tout petits poèmes, sans le cliquetis des rimes et dans une langue aussi chantante que celle du vers. À ce point de vue, il y a quelques pièces dans le susdit bouquin qui vous intéresseront peut-être » (Lettre du 20 mai 1880, in *Lettres inédites à Émile Zola*, Genève, Droz, 1953, p. 35).
37. Les études réunies par Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan dans *Huysmans et les genres littéraires* (Presses Universitaires de Rennes, 2010) interrogent le jeu introduit par l’auteur dans l’ensemble des genres qu’il illustre. On pourra notamment se reporter, sur le poème en prose, aux articles de Sylvie Thorel-Cailleteau (« *Croquis parisiens*, le parti des fleurs chétives») et de Henri Scepi (« Transposition et transgénéricité : Huysmans et le poème en prose»). Concernant la chronique journalistique, on pourra lire ceux de Jonathan Devaux (« *Croquis parisiens* et/ou chronique parisienne : un exemple d’hybridité générique dans les recueils des *Croquis parisiens* de Huysmans») et de Silvia Disegni (« Huysmans : poème en prose et journalisme »).
38. Gilles Bonnet a étudié l’écriture de la caricature et de la dérision chez Huysmans dans « Des ombres au tableau : mimesis et caricature » (in Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby (dir.), *Huysmans à côté et au-delà*, Paris, Vrin, 2001).
39. Lorsqu’il se dépeignait, dans sa première « Chronique parisienne », en bonimenteur de foire, Huysmans composait déjà avec soin son masque railleur, maniant le verbe avec une emphase suspecte.
40. Corinne Saminadayar-Perrin, « *Le Tableau de Paris* comme “œuvre d’action” : journalisme, république, révolution », article cité, p. 78.

De la poussière aux étoiles : biographies d'artistes de cirque au XIX^e siècle

La banque a ses illustrations. En tête se trouve Laroche le physicien, qui est comme le lord-maire de la Cité roulante. Je me figure qu'il mérite les honneurs de la biographie. ¹

C'est ainsi que Vallès ouvre un article qu'il publie en 1865, dans *L'Époque*, sur l'Hercule nommé Laroche. Et il est significatif qu'à plusieurs reprises dans son œuvre, l'intérêt que Vallès porte à la biographie, ou plus largement au récit de vie, et la fascination qui est la sienne pour le monde des saltimbanques s'entrecroisent. Il importe, pour le romancier comme pour le journaliste, de rendre compte de l'existence de « cette race d'irréguliers qui disparaît noyée dans le flot de la civilisation ² », et de dépasser la mythologie banquiste pour atteindre à son « histoire véridique ³ ». Mais le vrai et le mythe se mêlent dès qu'il est question du monde saltimbanque. Dans *Le Bachelier géant* déjà, le narrateur, qui se met en scène cédant (comme de coutume, dit-il) à l'appel d'un bateleur, explique :

Je me demandais comment vivaient ces exceptions étranges, ces vestales mâles et femelles de la difformité et, pour le savoir, que de fois j'ai remonté l'escalier vermoulu qui est à la queue des *caravanes*, et qui me transportait, en six marches, de la vie réelle dans la vie affreuse, peuplée d'étonnements comiques et d'êtres sans nom ⁴ !

Le géant qu'il trouvera dans la baraque, et qui lui racontera son histoire, déclare lui-même être entré dans l'univers du cirque par amour pour la *zingara* Rosita, à laquelle il a d'abord proposé d'être... son biographe : des destins conjoints, et semblablement contagieux, du cirque et de l'entreprise biographique. Le début de l'article sur Laroche le montre pourtant : il y a un paradoxe, et une audace revendiquée, à faire accéder un homme de cirque, marginal, généralement méprisé aux « honneurs de la biographie ». La disparité est maximale lorsque, comme Vallès, on s'intéresse plus aux monstres de la foire qu'aux vedettes qui font la gloire et la fortune du Cirque-Olympique – mais même pour ces derniers, le statut d'« artiste » est encore bien incertain au XIX^e siècle. On voudrait donc étudier ici comment les premières biographies d'hommes de cirque permet-

tent justement de mieux comprendre la manière dont le cirque, au XIX^e siècle, se constitue progressivement d'abord comme spectacle à part, distinct du théâtre⁵, et ensuite comme art. Trois biographies qui couvrent l'ensemble du siècle, permettront de cerner, en écho et par différence avec *Le Bachelier géant* et les articles que Vallès consacre aux saltimbanques, ce processus de légitimation.

Les trois biographies étudiées sont centrées sur des artistes spécialistes de la pantomime, clowns si l'on veut (auxquels Vallès s'intéressait fort peu) mais aussi, pour la plupart, coutumiers (au moins à leurs débuts) de tours de force qui nous ramènent plus près de l'univers vallésien. La première biographie est la plus surprenante, et, sans doute, la plus litigieuse : il s'agit de la biographie du mime Deburau par Jules Janin, qui paraît en 1832. Deburau est le plus célèbre des mimes de la première moitié du XIX^e siècle, où il crée un nouveau personnage de Pierrot, dont certains pensent qu'il est l'ancêtre direct du clown blanc. Cet exemple, cité par Sophie Basch dans la bibliographie qui fait suite aux *Romans de cirque*⁶, pose cependant problème : Deburau, bien qu'il ait effectué un passage par le cirque Olympique, est connu comme la vedette, sur le boulevard du Crime, du théâtre des Funambules, et appartient, dans la mémoire collective, au théâtre bien plus qu'au cirque. La biographie de Janin peut sembler pourtant intéressante à analyser, d'abord parce qu'elle montre justement la porosité de la frontière qui sépare le cirque du théâtre, et la manière dont les aléas du parcours des artistes peuvent les mener de l'un à l'autre – dans la biographie de Janin, Deburau commence sa vie comme acrobate pour la finir comme comédien. Cet exemple permet par ailleurs de mieux comprendre quelle est la puissance du biographe dans un XIX^e siècle où l'art du cirque n'est pas encore bien défini : dans un processus typiquement romantique de retournement burlesque, Janin, qui donne Deburau pour « le premier comédien de son temps⁷ », en fait aussi constamment un « Paillasse » dont les exercices le rapprochent du monde animal. La ténuité de la ligne de partage entre cirque et théâtre permet ici, on y reviendra, de brouiller les systèmes de valeurs établis.

La seconde biographie, déjà citée, est beaucoup moins problématique : il s'agit des *Mémoires du clown Joseph Grimaldi*, par Charles Dickens, qui ont paru à Londres en 1838. Comme le signale la jaquette de la traduction française qui paraît aux éditions du Globe en 1951 et à partir de laquelle nous avons travaillé, Joseph Grimaldi est celui qui « conçut, créa et immortalisa le personnage à jamais célèbre du clown⁸. » Il est en tout cas celui qui est considéré comme à l'origine de la tradition anglaise du clown de cirque.

Enfin, la troisième biographie est plus tardive : il s'agit des *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees*, par Richard Lescluses, mémoires parus à Paris en 1879. Les frères Hanlon-Lees sont six, et leurs numéros, où ils allient acrobaties, trapèze volant et pantomime sont extrêmement célèbres à la fin du siècle.

Ces trois biographies, chacune à leur façon, participent à la légitimation du cirque comme art au XIX^e siècle en décrivant une sorte de trajectoire idéale de l'artiste, de la poussière aux étoiles. Elles témoignent aussi d'un destin du cirque que Vallès pressentait tout en le déplorant : sa mutation en industrie du spectacle, qui signe en effet la fin des saltimbanques comme « race d'irréguliers » et leur enrôlement dans la société capitaliste. De plus en plus

 DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

publicitaires, ces biographies montrent à la fois comment, grâce à elles, le clown, le mime, le trapéziste accèdent, au XIX^e siècle, à la sphère artistique qui semblait auparavant devoir leur être interdite, et comment ils y perdent sans doute une part de leur âme.

DIVERGENCES ET POINTS DE RENCONTRE

Commençons par décrire rapidement ce corpus qui apparaît, au premier abord, assez hétérogène.

L'ouvrage de Jules Janin, intitulé Deburau, *Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'Histoire du Théâtre français*, paraît chez Gosselin en 2 volumes en 1832, alors que Deburau est encore en activité et que Janin, romancier et journaliste en début de carrière, jouit cependant déjà d'une certaine notoriété. Janin relate dès l'ouverture de l'ouvrage l'origine de son entreprise : l'idée d'écrire la biographie de Deburau lui vient d'un feuilleton paru dans le *Journal des débats*, feuilleton à la suite duquel, dit-il, « l'intérêt du public [...] s'est jeté avidement sur tous les détails que le critique avait omis, soit par oubli, soit par défaut d'espace ⁹ ». En réponse à cette curiosité pour le personnage de Deburau, il décide donc « de réunir en deux petits volumes tous les documents relatifs à cette grande célébrité ¹⁰ ». Le livre paraît pour la première fois en 1832, tiré à vingt-cinq exemplaires et accompagné d'illustrations, qui transforment, selon les mots mêmes de Janin, cette « simple Histoire populaire que nous voulions faire » en un « livre de luxe ¹¹ ». Cette première édition est donc aussitôt accompagnée d'une seconde, plus abordable, sans illustrations cette fois. L'ouvrage semble avoir eu un certain succès : il connaît plusieurs éditions successives dans les années 1830. Si le livre ne s'intitule pas directement « biographie », l'étiquette apparaît à de nombreuses reprises dans le texte :

J'ai pris de minutieuses informations [au] sujet [de Deburau], je me suis enquis des moindres détails de sa vie, [...] je me suis donné toutes les peines d'un Biographe, pour en avoir à l'avenir toute la gloire et tous les droits ¹².

Teintée de fantaisie, entrecoupée de considérations sur l'histoire du théâtre, tournant parfois ostensiblement à la fiction, voire à la mythographie, cette biographie n'évoque pas moins de manière assez emblématique le parcours d'un artiste entre cirque et théâtre au tout début du siècle.

Les Mémoires du clown Joseph Grimaldi, édités par « Boz », qui est alors le pseudonyme sous lequel publie Dickens, paraissent à Londres en 1838, c'est-à-dire après *Les Aventures de M. Pickwick* et pendant la parution d'*Oliver Twist*. Deux éditions paraissent en 1838 (un an après la mort de Grimaldi), l'une en deux volumes avec illustrations, l'autre en un volume sans illustration. Le livre connaît plusieurs rééditions dans les années 1840 ¹³. Si Dickens n'apparaît que comme l'éditeur des *Mémoires*, c'est qu'il a, dit-il, travaillé à partir du manuscrit confié à un éditeur par Joseph Grimaldi lui-même, peu de temps avant sa mort. Dickens raconte que, passionné par Grimaldi, captivé par le livre, frappé par plusieurs anecdotes romanesques, il a accepté la proposition que lui a faite l'éditeur de reprendre le manuscrit original :

 AGATHE NOVAK-LECHEVALIER

[L'éditeur] s'employa de son mieux en modifiant la forme d'un bout à l'autre et en effectuant divers remaniements qu'il crut de nature à améliorer le récit des faits, sans toutefois altérer les faits eux-mêmes ¹⁴.

Il est impossible de savoir dans quelle mesure le manuscrit initial a vraiment existé – c'est relativement probable. Quoi qu'il en soit, le travail d'élaboration formelle opéré par Dickens est évident : ces *Mémoires* sont relatés à la troisième personne par un narrateur extradiégétique, les coupures des chapitres sont travaillées de manière à accroître le suspens de certains épisodes – bref, il s'agit bien là d'une biographie écrite par un romancier.

Les Mémoires des frères Hanlon Lees, enfin, sont recueillis par un illustre inconnu, Richard Lesclide, qui se donne lui-même comme « un écrivain public tapi dans l'échoppe de l'incognito ¹⁵ ». Il décrit ainsi la scène au cours de laquelle les Hanlon-Lees lui demandent d'écrire leurs Mémoires :

J'ai été pris d'une grande mélancolie de prosateur [avoue Richard Lesclide], quand ces êtres aériens, qui ne touchent la terre que pour ne pas nous humilier, les frères Hanlon-Lees, m'ont prié d'écrire leurs mémoires. [...] Ramener terre à terre ces gymnastes ailés, confronter ces fantoches avec la réalité, quelle tâche ingrate et ardue !

Je ne pouvais m'y décider, quand avec cet accent anglais-français qui est une grâce dans la bouche des artistes et des femmes, un de mes héros entreprit de me reconforter. – De quoi vous inquiétez-vous ? dit-il ; on ne vous demande pas de poème épique. Écrivez simplement ce que nous vous raconterons. Quoi de plus facile ¹⁶ ?

Conformément à ce programme, les *Mémoires* se présentent en effet comme une « conversation sténographiée ¹⁷ » : elles se font au discours direct, chacun des frères prenant la parole à tour de rôle, le tout étant ponctué de rares interventions de l'intervieweur. Le nom de Richard Lesclide disparaît d'ailleurs de la couverture du livre. Les *Mémoires* paraissent en 1879 avec des gravures à l'eau-forte de Frédéric Régamey et une préface de Théodore de Banville : il n'y aura, à notre connaissance, qu'une seule édition. Le texte se compose de deux parties : la première consacrée aux *Mémoires* proprement dits, la seconde constituée par le compte rendu que fait Richard Lesclide de quelques pantomimes des frères Hanlon-Lees.

Confronter ces ouvrages apparemment très différents permet cependant de faire apparaître certains points communs. D'abord, chacun des trois écrivains se montre soucieux de motiver le choix qu'il a fait d'écrire une biographie. Chez Janin seulement, le choix du « Paillasse Deburau », que beaucoup de ses lecteurs n'ont probablement « jamais vu », dont il n'ont même « jamais entendu parler avant [lui] ¹⁸ », pose problème. Concernant Grimaldi ou les Hanlon-Lees, les biographes se reposent d'emblée sur leur popularité et sur l'attrait que la magie du cirque ne doit pas manquer d'exercer sur le public. Les artistes choisis vont par ailleurs, à chaque fois, être donnés comme des pion-

DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

niers, auréolés de la gloire de l'inventeur, considérés comme opérant un tournant dans l'histoire de leur art. C'est particulièrement net chez Janin :

Le fait est qu'il a fait une révolution dans son art. Il a véritablement créé un nouveau genre de Paillasses quand on en croyait toutes les variétés épuisées. Il a remplacé la pétulance par le sang-froid, l'enthousiasme par le bon sens ; ce n'est plus le Paillasse qui s'agitait çà et là, sans raison et sans but ; c'est un stoïcien renforcé qui se laisse aller machinalement à toutes les impressions du moment ¹⁹.

On retrouve cette idée d'une innovation décisive dans les *Mémoires des frères Hanlon-Lees*, notamment à partir du moment où ils décident d'introduire la pantomime dans leurs exercices acrobatiques :

Leur succès les engagea à donner plus d'importance à ces fantaisies qui ont fini par devenir le principal attrait de leurs représentations. Ils n'ont pas renoncé pour cela aux sauts périlleux ni aux trajets aériens, mais ils en ont fait l'accessoire et le condiment de leurs fables dramatiques. Le premier venu ne saurait les doubler. Ils marchent forcément, par une route nouvelle, vers la Féerie, vers une féerie prodigieuse que seuls ils peuvent créer ²⁰.

Second point commun, les trois biographes insistent sur l'authenticité du récit biographique, mais avec des manières très différentes de la concevoir. Janin revendique de façon parodique le sérieux de sa documentation dont il produit les pièces justificatives plus ou moins fantaisistes : engagement « autographe » de Deburau, texte d'affiche et canevas de pantomimes, inventaire de la loge de Deburau, liste des accessoires du théâtre des Funambules... La biographie s'étoffe de tous ces morceaux disparates. Dickens, lui, insiste sur le fait qu'il n'a « pas apporté la moindre imagination dans l'exécution de cet ouvrage » et que loin d'y avoir ajouté, il en a « considérablement abrégé la matière ²¹ ». Richard Lesclide, enfin, pour plus de sûreté, cède directement la parole aux Hanlon-Lees. Il est donc remarquable qu'au fur et à mesure, l'exigence d'authenticité semble progresser, avec deux conséquences symétriques. D'abord, la voix de l'artiste de cirque se fait de plus en plus présente, c'est-à-dire que de plus en plus la biographie tourne à l'autobiographie. Si la voix de Deburau est complètement absente chez Janin, celle de Grimaldi perce, parfois, chez Dickens, où la narration à la troisième personne laisse ponctuellement place, pour le récit d'une anecdote particulière, à la narration initiale de Grimaldi, faite, donc, à la première personne. À la fin du XIX^e siècle la voix des Hanlon-Lees devient omniprésente, réduisant celle de Richard Lesclide à des apparitions anecdotiques. Réciproquement, le nom et la notoriété de l'auteur de la biographie semble devenir de plus en plus accessoire. Si Janin, en 1832, est déjà une signature relativement prestigieuse, comme l'est aussi le pseudonyme « Boz » de Dickens qui a déjà derrière lui *Pickwick* et *Oliver Twist*, Lesclide reste un illustre inconnu que vient compenser, il est vrai, la signature de Banville.

La tendance s'inverse donc : il semble que si, dans la première partie du XIX^e siècle, il faille adosser la biographie d'un artiste de cirque à un nom célèbre, à la fin du siècle

au contraire la célébrité de l'artiste est devenue capable de légitimer à elle seule l'écriture de la biographie. On objectera que la présence de Banville constitue une caution de poids pour les *Mémoires des frères Hanlon-Lees* – il n'empêche : cette caution, reléguée dans le paratexte, semble de moins en moins indispensable. Tout se passe comme si l'homme de cirque, artiste à part entière, apparaissait dès lors capable de prendre en charge lui-même le récit de sa vie. L'intérêt du livre gagne le droit de se situer ailleurs que dans un exercice de style littéraire : il réside désormais dans le contenu, dans la vie même de l'artiste. Quels sont, donc, les traits récurrents, les étapes obligées de ces biographies d'artistes ? Que disent-elles du personnage du clown au XIX^e siècle et de son évolution ?

CARREFOURS D'UNE VIE DE CIRQUE

Parmi les nombreux points communs que l'on peut trouver dans le récit que font les trois biographes, trois semblent particulièrement significatifs : le récit des débuts, qui pose la question de la vocation ; la figure du contraste comme emblème de la vie du cirque ; le portrait de l'artiste de cirque comme « amphibie social ».

La question de la vocation

Dans toute biographie d'artiste, la question de la vocation (de son existence, de sa naissance) constitue évidemment un passage obligé. Dans les trois œuvres sur lesquelles nous avons travaillé et qui suivent classiquement l'ordre chronologique, cette question est abordée d'emblée au début, en même temps que le récit s'intéresse à la famille et à l'enfance. Contrairement à ce qui se passe pour le Bachelier géant, qui entre par hasard dans la vie de cirque, les trois biographies lient la profession circassienne à un destin familial. Si l'appartenance au monde de la baraque n'y est pas ressentie, comme c'est le cas chez Vallès, comme une déchéance, en revanche elle n'apparaît jamais comme un choix délibéré, mais bien comme la décision d'une famille qui consacre l'enfant au cirque dès son plus jeune âge.

C'est le cas pour Deburau, né en Bohême, et dont le père, auquel on annonce qu'il a reçu en héritage un domaine en France près d'Amiens, trouve selon Janin « un moyen tout bohémien de charmer et d'utiliser les ennuis de la route. Pour rejoindre plus vite son héritage, il fit de ses enfants des bateleurs, tout simplement ²² ». C'est le cas aussi pour Joseph Grimaldi dont le père et le grand-père sont danseurs, et dont Dickens nous apprend qu'il « ne resta pas longtemps inutile et sans profit pour son père car celui-ci le présenta, à l'âge de un an et onze mois, sur les planches du vieux théâtre de Drury Lane où il fit sa première culbute ²³ ». Même processus chez les Hanlon-Lees dont la famille « appart[ient] au théâtre depuis de longues années », et dont les parents confient très tôt leur « éducation d'hommes et d'artistes au professeur Lees » qui doit leur enseigner la gymnastique ²⁴.

Seuls les Hanlon-Lees, fidèles à la ligne qui est la leur, rétablissent un semblant de libre-arbitre dans le choix de leur profession :

 DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

C'est quelque chose que d'être nés sous les lueurs du gaz, à l'ombre des forêts de toile et de carton ; cela vous fait une carrière dramatique toute tracée. L'art dramatique et les professions qui s'y rattachent comptent peu de transfuges ²⁵.

Dans les deux autres cas, ce qui est accentué n'est pas tant le plaisir de se trouver sur la piste que la rigueur de la discipline et les souffrances qu'engendre pour l'enfant un métier qu'il n'a pas délibérément choisi : Deburau, dans sa famille dont les cinq membres sont, dit Janin, « tous Artistes », est le seul à avoir « très peu de souplesse dans les jambes » et à être « peu disposé [...] à faire son chemin sur les deux mains ²⁶ » – il est pour cette raison très régulièrement battu par son père. Le petit Joe Grimaldi, quant à lui, obtenant un succès remarquable dès sa première apparition, est instantanément engagé dans les deux théâtres où son père se produit aussi :

À partir du moment où il eut accepté, ou plutôt où son père eut accepté pour lui deux engagements qui l'obligèrent à paraître chaque soir et presque en même temps sur deux scènes différentes, son labeur commença pour de bon. Cette double obligation, déjà pénible pour un homme, l'était bien plus encore pour un enfant ²⁷.

Et malgré cette charge éprouvante, Joe Grimaldi est lui aussi battu plus souvent qu'à son tour. Chez Janin comme chez Dickens, la destination de l'enfant au cirque a donc les allures d'une exploitation bien plus que les charmes d'une vocation. On peut comprendre dans cette perspective que le couple que forment le Géant et Rosita dans *Le Bachelier géant* tente jusqu'au bout de préserver Violette de la vie de la baraque – le cirque dévore ses enfants, comme le lion dévorera la fillette dès la première fois qu'elle entrera dans sa cage.

La figure du contraste

Le projet biographique même porte ici à conséquence : explorer une vie de cirque, c'est nécessairement (comme le suggérait d'emblée Dickens) sortir l'artiste de son costume, de ses paillettes, et des rires qui l'entourent. Et c'est dès lors, creuser l'écart entre le personnage et l'homme. On voit donc se constituer, au fil de ces biographies, l'image, typiquement romantique, de l'artiste de cirque comme figure de l'antithèse – ce n'est sans doute pas à cet égard un hasard que ces biographies naissent dans les années 1830 – image qui s'ancrera profondément dans l'imaginaire collectif comme caractéristique notamment du personnage du clown. Un passage des *Mémoires* de Grimaldi, qui n'est pas sans évoquer certaines scènes de *L'Enfant*, est particulièrement emblématique. Joe a désobéi à son père :

Joe reçut [...] une magistrale correction qui le fit amèrement pleurer. Peu à peu en roulant tout au long de ses joues, les larmes arrivèrent à percer son maquillage « épais de plus de deux centimètres et demi », le transformant en une pâte de nature complexe, si bien que, au bout de quelques minutes, le petit clown n'avait plus qu'une ressemblance aussi éloignée que possible avec un être humain ²⁸.

 AGATHE NOVAK-LECHEVALIER

L'apparition de Joe sur la scène quelques instants plus tard suscite donc les éclats de rire du public :

De plus en plus furieux, [son père] prit Joe sous son bras et lui administra une nouvelle fessée, tandis que l'enfant poussait de véritables rugissements. Le public, prenant cette scène pour une excellente bouffonnerie, en riait à perdre haleine et l'applaudissait à tout rompre. Et le lendemain on put lire dans les journaux « qu'il était parfaitement merveilleux de voir un enfant jouer son rôle avec autant de naturel et faire si avantageusement honneur aux talents de son père et professeur ».

Cette anecdote n'est pas la plus mauvaise illustration de quelques-unes des misères de la vie des pauvres comédiens. Un sourire sur les lèvres et des larmes dans les yeux, de la gaieté dans la voix et du chagrin plein le cœur provoquent les mêmes éclats de rire et les mêmes exclamations. Les personnages affamés obtiennent toujours un succès de rire de l'autre côté de la scène ; le public, lui, a dîné ²⁹.

On comprend en lisant ce passage, ce qui a pu, entre autres, intéresser Dickens, alors en pleine rédaction d'*Oliver Twist*, dans la destinée de Grimaldi.

Ce type d'épisode constitue un *topos* de la biographie de l'artiste de cirque. On le trouve déjà chez Janin, qui raconte les effets d'une chute de Deburau enfant, du haut d'une Pyramide humaine dont les premiers soutiens sont ivres :

La Pyramide chancelle, elle tremble, elle tombe, elle est par terre, Deburau le premier, Deburau à moitié brisé ! Et le Public de rire ! Et le Public de rire ! Et le Public ! On eût dit que la salle allait crouler. Notre pauvre Artiste tout meurtri regardait le Parterre les larmes aux yeux : le Parterre se mit à rire de plus belle ³⁰.

Entouré de succès (Deburau, Grimaldi comme les Hanlon-Lees connaissent un parcours ascensionnel), suscitant des « tempêtes d'applaudissements » et des recettes parfois colossales, le clown est aussi celui qui, perpétuellement, doit attirer les rires et les bravos, malgré la dureté du métier, malgré l'épuisement, malgré les accidents, malgré ses tourments personnels. « Paraître et faire rire ! Sortir et faire rire encore ! Être montré du doigt à toutes les heures ! N'avoir pas plus d'incognito qu'un prince, et s'entendre dire de tout côté, quand on sort même en simple redingote bourgeoise : *Le voilà ! c'est lui !* Voilà le paradis dans lequel il entra ³¹ », écrit Janin à propos de Deburau : seulement ce paradis peut se retourner en enfer, et les biographies exploitent à l'envi ce motif essentiel du retournement.

L'artiste de cirque, « amphibie social »

Dernier point commun : la présentation du clown comme point de rencontre des extrêmes sociaux, électron libre d'une société dont il fréquente toutes les classes sans appartenir à aucune. On se trouve là à l'opposé des saltimbanques de Jules Vallès, qui, eux, miséreux eux-mêmes, semblent ne frayer qu'avec la misère.

DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

Selon Jules Janin, Deburau, c'est « l'élú de la foule pour amuser la foule ³² » ; mieux encore, Deburau, « ce n'est pas tel ou tel homme avec un nom propre ou une position sociale déterminée, [...] c'est le peuple », parce que « c'est le peuple que Deburau représente dans tous ses drames ³³ » – on retrouverait là, semble-t-il, un point de convergence fondamental avec la mythologie personnelle de Vallès pour qui le saltimbanque, dans sa marginalité, dans son être d'« irrégulier » et de réfractaire, est toujours une figure du peuple. Mais Janin représente aussi Deburau poli, mis en bourgeois, invité dans les salons de la monarchie de Juillet, devenu l'idole du Paris littéraire et artistique.

Le Joe Grimaldi de Dickens est lui aussi une figure hautement populaire. En témoignage de manière éclatante, et assez extraordinaire, ce passage qui raconte qu'un soir, Joe, qui doit comme chaque soir se rendre très vite du théâtre de Sadler's Wells à celui de Covent Garden où il assure la seconde représentation, est contraint, faute de fiacre, à se lancer à pied, et en costume, dans une course à travers Londres :

Peu à peu on se retourna sur son passage et à la fin un homme qui le rencontra au coin d'une rue, reconnaissant le favori, se mit à crier : « Voici Joe Grimaldi ! ».

C'était suffisant, Grimaldi se mit à courir plus vite encore, suivi d'une foule de gens qui poussaient des cris, l'acclamaient, braillaient son nom, jetaient en l'air leurs casquettes et leurs chapeaux. Il traversa Holborn avec plusieurs centaines de personnes à ses trousses et fut enfin assez heureux de trouver une voiture dans laquelle il s'engouffra.

Cependant cela ne fit qu'augmenter le nombre de ses admirateurs et tous se mirent à suivre le véhicule avec vitesse et persévérance. Alors, se penchant à la portière, il leur envoya de ses fameux éclats de rire auquel répondit celui de la foule. Avec des applaudissements formidables tous se trouvèrent d'accord pour l'accompagner et s'assurer qu'il arriverait sain et sauf à Covent Garden.

Et la voiture continua son chemin entourée de la plus crasseuse garde du corps qui se puisse imaginer et personne ne déserta son poste avant que Grimaldi arrivât à bon port à la porte du théâtre. Après avoir poussé une dernière exclamation, ceux qui avaient de l'argent se précipitèrent aux guichets des galeries et faisant leur entrée dans la salle en même temps que lui sur la scène, ils l'accueillirent au cri de « Le voici à nouveau ! ». Puis ils exprimèrent leur joie avec enthousiasme, pour le plus grand amusement du reste de l'auditoire qui avait eu vent de l'affaire ³⁴.

Mais le héros de cette cohue crasseuse est montré trois lignes plus loin invité au château de Berkeley où il rencontre le gotha de l'aristocratie anglaise, et discute avec lord Byron.

La rencontre avec les grands de ce monde constitue d'ailleurs un *topos* de la biographie de l'artiste : Deburau rencontre Napoléon dans une calèche et pendant ses numéros, voit « à ses pieds des Empereurs et des Reines, des Princesses et des Grands-Ducs, des Barons en foule ³⁵ » ; Grimaldi compte Georges III dans son public, et rencontre personnellement lord Byron et Son Altesse Royale le duc d'York ; les frères Hanlon-Lees, enfants, sautent sur les genoux d'Eugénie de Montijo, future épouse de Napoléon III, et font, plus tard, la partie de billard de tel roi indien...

 AGATHE NOVAK-LECHEVALIER

À la différence de Vallès, les biographies affectionnent donc ce type de juxtaposition qui font du clown un « amphibie social », selon l'expression balzacienne³⁶. Mais, exactement comme chez Balzac d'ailleurs, qui applique l'expression à un héros polonais, c'est peut-être aussi parce qu'il est, toujours, une figure d'étranger que le clown est doté de cette capacité à traverser les frontières sociales : Deburau se proclame Polonais, Grimaldi vient d'une famille d'immigrés italiens, les frères Hanlon-Lees quittent très vite leur Angleterre natale pour devenir adeptes d'une « vie nomade » qui permet de « passer l'Océan comme on passe la Seine³⁷ »... De partout et de nulle part, inclassable peut-être parce qu'il a vocation à représenter l'humanité dans son ensemble, peut-être parce qu'il rit universellement de tout et de tous, le clown transgresse les lignes de partage et les clivages de l'ordre établi.

BIOGRAPHIE ET FONCTION DE LÉGITIMATION

La biographie de l'artiste de cirque pose donc de manière aiguë la question des valeurs : valeur intrinsèque de l'artiste (qui peut se mesurer à sa popularité, à sa reconnaissance sociale, mais aussi à sa richesse – le chiffre des recettes a souvent une place importante dans ces biographies), et plus largement, valeur de son art. Au cœur des trois biographies évoquées, on trouve implicitement posé, le problème de la légitimation d'un art du cirque alors en plein développement et en constante mutation. Et chacune d'elles montre que le cirque est au XIX^e siècle tiraillé entre deux modèles opposés de légitimation : le théâtre d'une part, la prouesse sportive d'autre part.

L'attraction du théâtre

Ne pouvant nous passionner au Théâtre-Français, nous allons nous passionner où nous pouvons, par exemple aux Théâtres des Boulevards. C'est dans un de ces Théâtres ignorés, dans le plus petit, dans le plus infect de tous, à la lueur de quatre misérables chandelles et dans une atmosphère méphitique, à côté d'une ménagerie qui hurle pendant que les acteurs chantent, que nous avons découvert et admiré, et applaudi à outrance le Grand Comédien, et qui plus est, le grand Paillasse Deburau³⁸.

Ces lignes de Janin sont, encore une fois, emblématiques : Deburau oscille entre le Comédien et le Paillasse, et la proximité de la ménagerie est ici significative. Cette ambiguïté, manifeste pour Deburau, ne lui est cependant pas exclusive : il est significatif que jamais, chez Dickens, il ne soit question de « cirque » à proprement parler – c'est bien sur la scène de théâtre, où l'on joue Hamlet avant de laisser place à la pantomime, que Joseph Grimaldi se produit toute sa vie.

Les célébrités qui se présentent au détour des pages de ces biographies sont elles aussi intéressantes à analyser dans cette perspective : Talma, le plus célèbre acteur français du début du XIX^e siècle, fait une apparition à la fois chez Janin et, de façon plus étonnante, chez Dickens³⁹ ; un paragraphe du *Deburau* de Janin est consacré à Frédérick Lemaître, acteur emblématique du drame romantique, que Janin présente

 DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

comme le prédécesseur de Deburau au théâtre des Funambules⁴⁰ ; Dickens, enfin, prend la peine de noter que Grimaldi naît en 1779, l'année même où meurt le grand acteur et dramaturge anglais Garrick⁴¹. L'artiste de cirque apparaît donc à certains égards comme prenant le relais du théâtre : la pantomime est alors, plus ou moins explicitement, considérée comme la seule voie possible pour le théâtre moderne. Le but affiché de Janin, qui sous-titre sa biographie « *Histoire du théâtre à quatre sous* » est ainsi de « résumer l'Histoire de l'Art dramatique considéré sous son aspect ignoble, le seul aspect nouveau sous lequel il puisse être encore envisagé⁴² ».

Le plus souvent, cependant, le théâtre apparaît comme une caution, un idéal vers lequel l'artiste de cirque doit tendre pour se légitimer. L'accès à la sphère théâtrale constitue alors pour l'artiste une sorte *d'apothéose*. Cela vaut, bien sûr, pour Deburau :

C'est après avoir été Paillasse chez Mme Saqui, Paillasse faisant de l'opposition dans ces canevas burlesques qui s'improvisaient chaque soir [...] que Deburau est enfin parvenu à la hauteur qu'il occupe dans l'art dramatique⁴³.

Cela valait, déjà, pour le Laroche de Vallès, celui-là même qui méritait les « honneurs de la biographie » et qui, très vite, cherchant à « mêl[er] l'artiste à l'hercule⁴⁴ », se montre attentif aux questions de vocabulaire :

Baraque ? S'il m'entendait ! / Il ne dit plus baraque ; il dit *ma loge, mon théâtre*. / Il est *arrivé*⁴⁵ !

Cela vaut, enfin, de manière plus inattendue, pour les frères Hanlon-Lees qui justifient l'écriture de leurs *Mémoires* par le fait d'avoir effectué ce que Richard Lesclide appelle leur « mouvement tournant de la gymnastique à la pantomime » et à la féerie⁴⁶ :

La Porte Saint-Martin nous demanda si nous voulions figurer dans une de ses féeries. Pourquoi pas ? Jusq' alors, les cirques avaient conservé le privilège des exercices gymnastiques et acrobatiques. Ce privilège avait vécu. La féerie est en effet le véritable cadre de la clownerie, et nous nous enorgueillissons de cette révolution dans l'art dramatique⁴⁷.

Et un peu plus loin :

C'est pendant [l'] Exposition [universelle de 1878] que nous cédâmes à l'attraction qui nous entraînait vers la pantomime, sans pourtant nous rendre infidèles à nos exercices de gymnastes. Nous pensâmes qu'on pouvait leur donner une application originale qui en relèverait la saveur. Le public fut de notre avis – et voilà pourquoi vous écrivez nos mémoires⁴⁸.

L'accès à la dignité des Mémoires semble ainsi *découler* du fait de sortir de la pure sphère gymnique et d'intégrer la prouesse physique dans une fiction théâtrale – comme

si, pour que l'artiste existe en tant qu'homme dont la vie vaut d'être racontée, il fallait nécessairement que le cirque participe de la littérature. C'est précisément ce que déplore Vallès, qui regrette que les « flots de la civilisation » noient ses « irréguliers » et pour qui, selon Roger Bellet, « le théâtre des saltimbanques est le véritable théâtre : en plein vent, ouvert sur la rue, pas frileux, théâtre au soleil, sans quinquets, sans verbe littéraire⁴⁹ ». Au contraire, en considérant nos trois biographies, il apparaît qu'au moment même où, à la fin du siècle, le cirque semble s'être définitivement émancipé de la tutelle théâtrale, voilà qu'il y retourne.

De cette tension vers la littérature témoigne par ailleurs le fait que les trois biographies contiennent des canevas de pantomime – que ce canevas soit intégré au récit, comme chez Dickens, ou bien présenté à part, détaché de la narration, comme c'est le cas pour Deburau et les frères Hanlon-Lees. La biographie ici *constitue* bien le cirque en art, en devenant le conservatoire d'une pratique trop éphémère, qui risque de ne pas survivre au spectacle, et qui, pour asseoir son aura et s'assurer une postérité, aurait besoin d'être sauvegardée par l'écrivain.

Réciproquement, il est évident que cette volonté de faire accéder son modèle à la littérature est aussi significative pour le biographe lui-même, qui s'exerce à un genre, la biographie, souvent considéré comme le parent pauvre de la littérature. Lorsque Janin se présente, au détour d'une anecdote, par cette expression : « Nous autres critiques, qui avons la prétention d'être des Artistes⁵⁰ », on peut s'interroger sur la fraternité d'artistes incompris qui se fait jour entre biographe et « biographé ». Et il y aurait aussi beaucoup à dire sur les interactions qui se tissent entre l'écriture de la biographie et son sujet (Roger Bellet écrit de belles pages sur la manière dont Vallès « rêve, en littérature, d'une souplesse de plume qui serait égale à la souplesse des membres d'un banquier⁵¹ »), sur la manière dont le style des biographes semble influencé par le monde du cirque : goût du romanesque, exploitation de la veine burlesque, écriture par sketches, valorisation de la légèreté de l'anecdote plutôt que de la scène à faire... autant de traits qui, dans les trois biographies, viennent suggérer la contamination de l'écriture par l'objet qu'elle traite. Il est donc d'autant plus intéressant de noter que c'est justement, dans les *Mémoires des frères Hanlon-Lees*, lorsque la présence du biographe s'estompe, que se profile un autre modèle de légitimation possible que le modèle littéraire : l'héroïsme sportif.

Le modèle de l'héroïsme sportif

Pour comprendre l'émergence de cet autre modèle, il importe de mesurer l'écart entre les deux exemples les plus éloignés des trois que nous avons étudiés : Deburau d'une part, les frères Hanlon-Lees de l'autre.

Quel est le modèle biographique sur lequel s'appuie la biographie de Deburau ? Très clairement, un modèle christique. Janin se plaît à évoquer la « vie de privation et de misère » que mène l'enfant, et les « humiliations amoncelées sur la seule tête » de celui qui est présenté comme étant alors, toujours et en tout, « le dernier⁵² » :

À ses frères, les paillettes brillantes, les écharpes de soie, les escarpins brodés, les

DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

tuniques éblouissantes ! À lui, la souquenille usée, le vieux feutre, les sandales déchirées ; à ses frères, l'admiration de la foule [...]. Tel fut son voyage à travers les peuples ; à lui Génie humilié et méconnu ! [...] Ils étaient légers comme l'air, il était lourd comme le plomb ; ils débitaient les traits d'esprit et les flatteries adroites aux spectateurs, lui débitait les grossièretés et les bêtises. C'était lui qui recevait les soufflets et les éternels coups de pied au derrière qui font rire notre vieil Univers aux éclats depuis Adam. Pauvre grand homme ⁵³ !

Mais un jour, « après avoir été éprouvé par toutes les traverses » arrive « le jour du bonheur pour notre Héros » :

Les applaudissements du parterre lui donnèrent enfin une position supportable, ou plutôt l'engendrèrent à une vie nouvelle et inespérée. Une fois qu'il se fut fait un public à lui, le pauvre esclave devint roi à son tour ; les épines du voyage dramatique disparurent pour faire place aux roses et aux couronnes ; le soleil, si triste pour lui, se leva beau et limpide. Être élu de la foule pour amuser la foule ! Devenir son Paillasse de prédilection ! Paraître et faire rire ! Sortir et faire rire encore ! Être montré du doigt à toutes les heures ! N'avoir pas plus d'incognito qu'un prince, et s'entendre dire de tout côté, quand on sort même en simple redingote bourgeoise : *Le voilà ! c'est lui !* Voilà la vie dramatique ! Voilà le paradis dans lequel il entra ⁵⁴.

Le jour du succès est ici donné comme une résurrection qui récompense l'artiste de ses souffrances : si Deburau devient « le premier comédien du temps », c'est, selon le parcours évangélique, parce qu'il a d'abord été « toujours le dernier, [...], le dernier avec ses frères, le dernier avec M. et Mme Godot, le dernier au combat, le dernier avec Frédéric ⁵⁵ ». On est en pleine période romantique : pas de sacre sans malédiction.

La différence saute aux yeux dès lors qu'on s'intéresse aux *Mémoires des frères Hanlon-Lees*. Ici pas de douleurs, pas d'humiliations, et même, avant les dernières lignes, aucune trace du spectre toujours menaçant de l'accident. Ce que racontent dans leurs *Mémoires* les frères Hanlon-Lees, outre leurs pérégrinations d'artistes de renommée internationale, c'est leur bain au milieu des crocodiles en Inde, un tremblement de terre au Pérou, la manière dont ils sauvent un soldat russe d'une noyade dans la Néva, ou encore la façon dont, grâce à la voltige, les aînés tirent héroïquement leurs cadets d'une maison en feu. Ce qui est mis en valeur, c'est la continuité entre l'art du cirque et une vie aventureuse, et, surtout, la manière dont leur maîtrise des exercices gymnastiques permet à ces artistes de devenir des héros :

Nous acquérons [grâce à l'entraînement, assurent-ils], une sûreté de mouvements qui nous rend inutiles les filets imposés par les règlements de police, filets alors tout à fait inconnus ⁵⁶.

Bien sûr, ce type de passage révèle la dimension publicitaire que peut revêtir la biographie – et il n'est pas indifférent que les frères Hanlon-Lees se montrent, dans leurs

Mémoires, très soucieux et très fiers de la manière dont ils assurent leur publicité ; pas indifférent non plus qu'ils soient donnés parfois précisément comme les inventeurs de ces filets de protection dont ils semblent pourtant déplorer l'usage.

Reste que cette manière de se poser en héros est révélatrice d'une évolution profonde du cirque, en relation directe avec la société qui l'entoure. Voilà comment les frères Hanlon-Lees racontent leur extraordinaire succès :

Nos représentations eurent un succès universel et déterminèrent aux États-Unis un mouvement d'opinion en faveur de la gymnastique.

Elle entra dès cette époque dans l'éducation générale. Nous aidâmes à la fondation d'écoles destinées à former les jeunes gens des deux sexes aux exercices du corps ; on écrivit des brochures sur l'utilité hygiénique des cordes à nœuds et des barres transversales. La mode s'en mêla ; les gens du meilleur monde eurent des trapèzes chez eux ; on flirtait à trente pieds du sol. Nous eûmes l'honneur d'être proclamés CHAMPIONS ou GYMNASTES NATIONAUX de l'Amérique, et une médaille d'or, sur laquelle ce titre est inscrit, nous fut remise par le général William Sherman, au nom de la ville de Saint-Louis ⁵⁷.

Admiration universelle, donc, glorifications nationales...Et ce qui doit arriver arrive. En Russie, on fait aux frères Hanlon-Lees « des propositions inattendues » : « Il s'agissait de fonder, avec notre concours, une école de gymnastique dans laquelle on admettrait d'abord les officiers de l'armée, puis des compagnies d'élite⁵⁸ » ; aux États-Unis, on leur offre, quand éclate la guerre de Sécession, de prendre le commandement d'un « corps de gymnastes » de quinze cents hommes ⁵⁹.

La montée en puissance à la fin du XIX^e siècle des ligues hygiénistes, la généralisation de la pratique sportive suscitent donc un tout autre modèle de légitimation pour le cirque. Les Hanlon-Lees, clairement, *hésitent* entre ces deux modèles – et il est d'ailleurs significatif qu'à chaque fois, malgré tout, ils refusent ce type de récupération militaire. Reste qu'il est particulièrement frappant de voir coexister au sein du même ouvrage la préface de Banville qui pose l'artiste de cirque en poète, et cette dimension héroïque à résonance martiale. Le modèle christique qui présidait à la biographie de Deburau est ici bien loin : le nouveau modèle qui est convoqué est bien plutôt celle d'un héros que ses aptitudes et son entraînement rendent presque infaillible. Bref, quand Deburau est sacré artiste parce qu'il a beaucoup souffert, les Hanlon-Lees sont célébrés parce qu'ils semblent invulnérables.

Il importe de noter ici que l'on trouve, à l'intérieur même de l'œuvre de Jules Vallès, les deux tendances qui semblaient antinomiques : un parcours christique, semblable à celui qu'esquisse le Deburau de Janin, se perçoit en filigrane des Confessions du Bachelier géant ; mais le pôle sportif, la valorisation de la prouesse physique est aussi ce qui intéresse Vallès au plus haut point dans les baraques de foire – et ce qui le passionnera, lui qui est aussi l'un des inventeurs du journalisme sportif⁶⁰, dans les spectacles des lutteurs et des boxeurs qu'il admirera notamment en Angleterre. Même l'exaltation nationale n'est pas alors absente :

DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

Large et profond comme le gymnase antique, école de la grandeur grecque et romaine, le champ de bataille du sport, où se pressent les pelotons des boxeurs, les escadrons des cavaliers, les équipes des *rowing, walking, running et swimming men*, toute la légion derrière laquelle la nation s'entraîne dans le dédain du mal et de la douleur ! C'est à ces mœurs du *ring* et du *turf* que l'Angleterre doit d'être le champion de la résistance dans le champ clos du monde ⁶¹.

Mais c'est que la mythologie vallésienne fond ces deux tendances dans un même creuset : derrière le parcours christique et les corps souffrants comme derrière les apothéoses sportives et la gloire des corps robustes et forts, c'est toute l'histoire du peuple et le destin de la Sociale qui se dessinent.

Les trois biographies envisagées montrent donc bien que deux modèles de légitimation antinomiques du cirque se font jour en cette fin du XIX^e siècle – modèles qui représentent sans doute les pôles opposés entre lesquels tout artiste de cirque doit choisir, ou du moins se positionner : d'une part le modèle théâtral, et plus largement littéraire, puisque Banville, par exemple, pose les Hanlon-Lees en poètes ; d'autre part le modèle sportif, dont l'émergence correspond historiquement à l'avènement dans les années 1870 du sport comme spectacle et comme pratique de masse. L'exercice biographique apparaît bien ici comme un critère idéal pour analyser la manière dont se constituent ces modèles : il n'est pas indifférent, dans les trois exemples étudiés, que l'on passe de deux biographies individuelles, dans les années 30, à une sorte de biographie-limite, la biographie d'un collectif, sans sujet unique et presque sans auteur, dans les années 70. Alors que le modèle littéraire consacre, même sous le masque du clown, une personnalité c'est-à-dire manifeste la singularité de l'artiste comme individu, le modèle sportif noie cet individu dans la valorisation d'une performance physique beaucoup plus indifférenciée. Dès lors que ce n'est plus un homme que l'on admire, mais un fait, la biographie en tant que telle n'a peut-être plus de raison d'exister.

AGATHE NOVAK-LECHEVALIER
UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – RIRRA 21

NOTES

1. Jules Vallès, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 710.
2. « La Banque et les banquistes. Scènes de la vie étrange », article paru dans *La Rue* en 1866, repris dans *Œuvres, op. cit.*, p. 528.
3. *Ibid.*
4. *Le Bachelier géant*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 264.

5. Sur la frontière très ténue qui sépare le théâtre et le cirque au XIXe siècle, voir l'article de Patrick Désile, sur le site de l'association Hors-les-murs : « "Cet opéra de l'œil" : les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », http://www.horslesmurs.fr/IMG/pdf/memento4_histoiresde-cirque.pdf.
6. Sophie Basch, *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.
7. Jules Janin, *Deburau, Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'Histoire du Théâtre français*, Paris, Gosselin, 1832, p. 68.
8. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 7.
9. *Deburau, op. cit.*, p. 6.
10. *Ibid*
11. *Ibid.*, p. 7.
12. *Ibid.*, p. 18.
13. Le livre paraît, traduit, en France aux éditions du globe en 1951, traduit par Zemganno – c'est l'édition que nous avons ici utilisée. Les Mémoires de Grimaldi viennent par ailleurs d'être réédités par Robert Laffont, dans le cadre du bicentenaire de Charles Dickens.
14. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 13.
15. *Mémoires des frères Hanlon-Lees, op. cit.*, p. 21.
16. *Ibid.*, p. 21-22.
17. *Ibid.*, p. 21.
18. *Deburau, op. cit.*, p. 18.
19. *Ibid.*, p. 60.
20. *Mémoires des frères Hanlon-Lees, op. cit.*
21. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 13-14.
22. *Deburau, op. cit.*, p. 20.
23. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 18.
24. *Mémoires des frères Hanlon-Lees, op. cit.*, p. 24.
25. *Id.*
26. *Deburau, op. cit.*, p. 21.
27. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 19.
28. *Ibid.*, p. 21.
29. *Ibid.*, p. 21-22.
30. *Deburau, op. cit.*, p. 34.
31. *Ibid.*, p. 71.
32. *Ibid.*, p. 70.
33. *Ibid.*, p. 64.
34. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 163-164.
35. *Deburau, op. cit.*, p. 30.
36. Balzac, *La Fausse Maîtresse*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 206.
37. *Mémoires des frères Hanlon-Lees, op. cit.*, p. 87.
38. *Deburau, op. cit.*, p. 17.
39. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi, op. cit.*, p. 173.
40. *Deburau, op. cit.*, p. 54 sq.

DE LA POUSSIÈRE AUX ÉTOILES

41. *Mémoires du clown Joseph Grimaldi*, *op. cit.*, p. 18.
42. *Deburau*, *op. cit.*, p. 10.
43. *Ibid.* p. 57.
44. « Laroche », article cité, p. 712.
45. *Ibid.*, p. 713.
46. *Mémoires des frères Hanlon-Lees*, *op. cit.*, p. 107.
47. *Ibid.*, p. 71.
48. *Ibid.*, p. 94.
49. Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution, 1857-1885*, Tusson, Charente, éditions du Lérot, 1987, p. 214.
50. *Deburau*, *op. cit.*, p. 17.
51. Roger Bellet, *op. cit.*, p. 235.
52. *Ibid.*, p. 56.
53. *Ibid.*, p. 22.
54. *Ibid.*, p. 70.
55. *Ibid.*, p. 56.
56. *Mémoires des frères Hanlon-Lees*, p. 39.
57. *Ibid.*, p. 72.
58. *Ibid.*, p. 70.
59. *Ibid.*, p. 73.
60. Je remercie Corinne Saminadayar-Perrin de m'avoir rappelé ce point lors du colloque qui a précédé l'élaboration de ce volume ; et je renvoie à l'article d'Émilien Carassus, « Vallès, journaliste sportif », dans la revue *Autour de Jules Vallès*, n° 18, juin 1994, p. 11-21.
61. Jules Vallès, *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 1299.



Auriol, ou de l'usage romantique du clown :

Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque ¹

Place ! un léger bruissement de grelots se fait entendre, l'air apporte jusqu'à nous quelques mots à peine articulés par une petite voix glapissante comme celle des ténors de la chapelle Sixtine à Rome... C'est l'enfant chéri du public des Champs-Élysées, c'est le clown aérien, le pitre, le Deburau de l'équitation, le petit diable, c'est AURIOL ! Place !... non ne vous dérangez pas ; pendant que nous avons parlé, le clown audacieux s'est élancé dans l'espace, il a fait deux tours sur lui-même en passant au-dessus de nos têtes, et le petit diable est redescendu légèrement au milieu du manège en nous jetant pour bonjour son petit rire méphistophélique ² !...

Le clown sauteur, jongleur, acrobate (sur chaises, échasses ou bouteilles), écuyer, danseur de corde, Jean-Baptiste Auriol (1806-1881) se produit au Cirque-Olympique et au Cirque des Champs-Élysées de juillet 1834 à 1852 ³, avant d'être détrôné au début du second Empire par la vogue des clowns anglais : telle est la présentation la plus sûre que l'on puisse donner de l'artiste de cirque, soumis très vite, de son vivant, aux constructions légendaires et aux mythographies médiatiques. Selon *Le Trombinoscope* de Touchatout, daté de janvier 1874, le père d'Auriol était « premier sauteur chez Nicolet » et sa mère « écuyère à sensations ⁴ ». Dans *Le Petit Journal*, Charles Monselet rappelle en 1872 quels étaient les numéros les plus fameux d'Auriol :

Je me le rappelle, comme si c'était hier, bondissant sur le tremplin, et franchissant – tantôt six chevaux avec leurs cavaliers, tantôt un peloton de vingt-quatre soldats, la baïonnette au bout du fusil. D'autres fois, enroulé sur lui-même, il s'élançait à travers un cercle de pipes, étroit comme une coiffe à chapeau. Ses exercices des chaises et des bouteilles sont demeurés classiques ; il y apportait – et il y apporte encore – une aisance, une gaieté, qui lui sont particulières ⁵.

Son numéro le plus célèbre demeure celui dit des « bouteilles », annoncé sur maints programmes de spectacles dans les journaux des années 1840, et ainsi décrit dans *Les Mystères des théâtres de Paris* en 1844 : « [...] il marche sur les goulots de vingt bouteilles

 OLIVIER BARA

superposées les unes sur les autres... Et tout cela se fait avec une grâce, un laisser aller, un calme admirables ⁶ ! ». Le relevé des annonces de spectacles dans la petite presse spécialisée sous la monarchie de Juillet laisse encore entrevoir ces intermèdes comiques qui n'ont guère laissé d'autre trace : « Les métamorphoses du clown », « Le clown et sa grand-maman », « La chevalerie improvisée ». Dans une *Notice biographique sur Jean-Baptiste Auriol*, signée H.R. et datée de 1841, un éloge sert de portrait liminaire tout en exclamations et en images : « Les charmantes gambades ! que d'élasticité dans ces jambes et dans ces bras-là ! que de précision dans tous ces mouvements si prestes, si gais, si hardis ! que de séduction, jusque dans le petit cri, dont il s'accompagne en l'air, comme un oiseau ⁷ ! ». L'homme-oiseau Auriol apparaît aussi comme le « Paillasse aux vêtements quadrillés des places publiques », selon les lignes que lui consacre Tristan Rémy dans *Les Clowns* ; d'après le même témoignage, son costume consiste aussi en un « petit bonnet de fou garni de sonnettes ⁸ », bonnet repris à son prédécesseur au Cirque-Olympique, Jean Gontard. Malgré ce couvre-chef bouffon et *tintinabulant*, Auriol se trouve contesté dans son métier de clown par Tristan Rémy, qui voit en lui essentiellement un acrobate, du moins dans la première partie, glorieuse, de sa carrière :

C'est vraisemblablement à l'heure où il sentit ses forces décroître qu'il manifesta de plus en plus de goût pour les scènes comiques et que s'accrédita une légende qui le voulut clown autant qu'acrobate. [...]

Il paraît donc à peu près certain que la qualité de clown attribué à Auriol repose sur un malentendu, perpétué par des littérateurs qui ont appliqué à un artiste qui en portait le costume le nom d'un métier qu'il ne remplit vraiment que sur la fin de sa carrière ⁹.

Auriol « clown », ou le « clown Auriol », le plus célèbre clown français de l'ère romantique : cela relèverait d'une construction médiatique et littéraire, *mythification mystificatrice* qui amènerait le *Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle* (1869) à présenter Auriol comme le « dernier clown de l'école française » avant l'arrivée des clowns anglais, en habit noir, rompant avec le modèle blafard et immaculé du Pierrot français. Jules Claretie, tirant lui aussi Auriol du côté de Deburau, impose semblable image et pareille succession : « Notre Pierrot [...], fin, narquois, railleur, les yeux malins et la bouche sensuelle, n'a rien de sinistre. C'est un drôle, mais il est drôle. Il a plus d'esprit que d'humour. Il a plus d'adresse que d'agilité. On sent qu'il est de la contrée des horizons bleus de Watteau, tandis que le clown est du pays des *Nuits d'Young* ¹⁰. » Les dernières décennies du XIX^e siècle, caractérisées dans le monde circassien par les métamorphoses du clown acrobate, favorisent un discours de la nostalgie, cristallisé autour de feu Auriol et de sa grâce réputée naïve et toute française par opposition à la modernité fracassante des Hanlon-Lee dans les années 1870 ¹¹ :

Leur pantomime a la vitesse d'un train express. Elle est pressée comme un télégraphe. C'est le mouvement perpétuel, un mouvement insensé, affolé, furieux, féroce, le go ahead ! des Yankees mis en pratique par des gens qui ont dû inventer la

AURIOL, OU DE L'USAGE ROMANTIQUE DU CLOWN

transfusion du vif-argent. Mais si leur prodigieuse agilité a son prix, la finesse de nos vieux clowns français n'est pas à dédaigner et j'aimerais assez entendre jouer *Au clair de la Lune* sur une musette après avoir assisté à un de ces festivals monstres, où l'on viendra à faire jouer des concertos par des machines à vapeur¹².

Selon Tristan Rémy, c'est Théodore de Banville qui aurait le premier dépeint Auriol à son déclin sous la défroque du clown, immortalisant ainsi son image, avec son « gilet de velours mordoré et céleste, six chaînes d'or, de corail, d'argent, et des bijoux divers, tout un attirail de banquiste à son déclin [...] », « la figure blanche semée de pois écarlate¹³ ». Pourtant, Théophile Gautier, bien avant les années 1850 (une génération avant Banville), emploie déjà le terme, alors récent en France, de *clown*. Le mot est attesté en français à partir des années 1820 et désigne la figure grotesque des farces¹⁴ : c'est ainsi que Banville pourra rappeler, en 1846 dans *Le Musée des familles*, que Deburau était à ses débuts un « clown obscur¹⁵ ». Gautier mobilise le terme dès la décennie 1830 pour désigner Auriol dans ses feuilletons : « merveilleux clown », « le clown le plus spirituel et le plus charmant qu'on puisse imaginer », écrit-il dans *La Presse* du 21 août 1837¹⁶. La construction de la figure d'Auriol en clown revient bel et bien au feuilletoniste Gautier, qui justifie le rattachement de l'acrobate du Cirque-Olympique à la catégorie encore flottante des clowns, grotesques et autres bouffons ; contrairement aux autres acrobates, Auriol ne fait pas percevoir sur son corps ou son visage les efforts du gymnaste : « il exécute les choses les plus difficiles avec une sûreté, une facilité et une grâce charmantes ; il ne produit pas l'effet pénible des autres faiseurs de tours qui vous tiennent en inquiétude à l'endroit de leurs bras et de leurs jambes¹⁷ ». Qui plus est, une diffraction caractérise l'apparence de l'artiste du Cirque, scission entre le corps athlétique de cet « Hercule mignon » et sa figure « jovialement chinoise, dont une seule grimace suffit pour exciter l'hilarité de toute la salle¹⁸ ». La non spécialisation du clown dans le registre comique, l'alliance des qualités contraires chez le bouffon gymnaste, la cohabitation en lui de l'élasticité physique et de la mobilité spirituelle des traits, séduisent le romantique Gautier – Auriol est d'abord un oxymore incarné. Une telle perception poétique et romantique demeure incompréhensible pour Tristan Rémy, occupé, avec le recul historique, à inscrire l'art du clown dans une spécialisation artistique et professionnelle.

Rémy a néanmoins raison de voir dans le clown Auriol un phénomène littéraire, une représentation construite, élevée à la symbolisation¹⁹. C'est en effet le même Auriol, dans la phase déclinante de sa carrière, qui inspire quelques arabesques poétiques à Banville, dont le fameux « Saut du Tremplin » de février 1857, placé à la fin des *Odes funambulesques*²⁰. La figure du clown se trouve néanmoins diffractée sous sa plume, éclatée en plusieurs figures de saltimbanques, des « têtes embellies par la poésie et par la douleur » de la nouvelle *Les Pauvres Saltimbanques* en 1853 jusqu'à l'ignoble clown Capitaine, jouant les « crapauds, les tortues et tous les monstres infernaux qui disparaissent par une trappe anglaise » sur les scènes de mélodrame, dans la nouvelle *La Vie d'une comédienne. Minette*, recueillie en 1855²¹. Banville accompagne enfin, médiatiquement et littérairement, la vogue des clowns anglais au milieu du siècle, jusqu'à la

OLIVIER BARA

Préface composée en 1879 pour accompagner les *Mémoires apocryphes des frères Hanlon-Lees*²². C'est précisément sur cette succession du clown français, héritier de Pierrot et des sauteurs de corde issus des théâtres de foire, à la pantomime anglaise et au clown anglais, inquiétant sous son frac ténébreux, que Baudelaire, troisième auteur ici mobilisé, fonde partiellement sa théorie de « l'essence du rire », texte d'abord paru dans *Le Portefeuille*, le 8 juillet 1855 et portant originellement sur l'art de la caricature²³. Par cette exploitation textuelle et cette absorption poétique, le clown se trouve élevé à la signification symbolique, intégré dans une stratégie offensive dirigée contre les arts officiels, mis au service d'une réflexion implicite ou explicitement théorisée sur les fonctions et la nature du rire moderne.

D'UN COMIQUE CLOWNESQUE : ÉLOGE DE L'INSIGNIFIANCE

Gautier, premier commentateur du cirque, premier exégète de la pirouette acrobatique, situe d'abord la charge comique contenue dans un numéro d'Auriol par delà le trait d'esprit, la pointe et le calembour, procédés classiques déclenchant le rire de connivence : le clown fait bien plutôt éclater l'éloquence comique du corps, au-delà des jeux verbaux sur les signifiés ou sur les signifiants langagiers. Le cirque est d'abord un art de la pantomime acrobatique, réduisant la parole à la portion congrue du petit cri, comme l'évoque encore l'historien des clowns Tristan Rémy à propos d'Auriol : « Dès son arrivée, il fait entendre un léger bruissement de grelots et quelques mots à peine articulés par une petite voix glapissante, comme celle des ténors de la Chapelle Sixtine, en jetant pour bonjour au public son petit rire méphistophélique²⁴ ». Sous la plume de Gautier, spectateur des acrobaties mutiques du clown, le cri est une syllabe, le « là » d'Auriol. Dans *La Presse* du 24 juillet 1837, le feuilletoniste commente : le « là » d'Auriol vaut mieux « que les furibondes *tartines* des héros de mélodrame, les gravelures du Vaudeville, les phrases entortillées des Français, toutes les platitudes sans style et sans esprit qui se débitent souvent sur les autres théâtres²⁵ ». La promotion médiatique de l'art acrobatique et comique d'Auriol par Gautier ne va pas sans arrière-pensées et constitue d'abord une machine de guerre lancée contre le théâtre contemporain, jugé anti-poétique par son rapport même à une langue trivialisée. Pour Gautier, le « poétique » exilé des scènes contemporaines trouve refuge dans ce « là », détaché des circuits de l'échange langagier, pur objet sonore chargé de rythmer par sa répétition le déroulé du numéro acrobatique²⁶.

Cette appréciation par la négative, par l'opposition entre l'espace protégé du cirque et les banalités des spectacles ordinaires, s'enrichit vite chez Gautier d'une appréciation positive de la valeur intrinsèque d'un art à part entière. Cet art est d'abord celui de la totalisation hétéroclite, totalisation sans fusion mobilisant les catégories esthétiques du grotesque et du fantaisiste, totalisation obtenue par l'accumulation des talents et la multiplication des capacités chez le seul Auriol. La plume de Gautier peine ainsi, le 21 août 1837, à énumérer toutes les ressources mobilisées dans un numéro d'Auriol : « il est encyclopédique dans son art : il est sauteur, jongleur, équilibriste, danseur de corde, écuyer, acteur grotesque, et à toutes ces qualités il joint des forces prodigieuses²⁷ ». Le

AURIOL, OU DE L'USAGE ROMANTIQUE DU CLOWN

matériau musculaire, l'outil corporel, la ressource physiologique sont ainsi mis au service d'une création purement matérielle, où l'infini des possibilités humaines s'esquisse à partir de la finitude même de l'être de chair et d'os. Le comique de l'acrobate naît de sa capacité sans limite de se métamorphoser, de créer des assemblages incongrus de l'humain et de l'animal, du vivant et du matériel – possibilité donc d'intégrer dans l'être ce qu'il n'est pas, de faire coïncider être et non-être, animé et inanimé, vivant et mort. Le prodige humain/surhumain d'Auriol consiste ainsi à faire « avec son corps l'aile d'un moulin à vent ²⁸ » – numéro suffisamment frappant et image dotée des atours assez fascinants de la bizarrerie pour que Baudelaire la reprenne dans son essai « De l'essence du rire » : à propos de la pantomime d'Arlequin par les clowns anglais, il commente : « Ils font le moulinet avec leurs bras, ils ressemblent à des moulins à vent tourmentés par la tempête ²⁹ ».

Le poète glorifie ainsi les vertus libératrices, sourdement contestataires, du corps maître du mouvement dans l'espace et dans le temps. Cette exposition-exhibition du corps élastique en gloire a cela de réjouissant qu'elle constitue un transfert tout à la fois dérisoire et magnifique de l'héroïsme, en des temps sans énergie et sans grandeur, d'industrialisme utilitariste et de juste milieu politique. L'on voit ainsi le très modéré Gautier lire dans les exploits superlatifs d'Auriol un rappel des vanités politiques, militaires et littéraires du bas-monde ordinaire : « Être Homère, être lord Byron ou Bonaparte, rien de plus simple, mais faire la pyramide humaine et l'aile de moulin à vent ! – Auriol gagnerait plus facilement la bataille d'Austerlitz que Napoléon n'eût fait le télégraphe vivant en se tenant au dos d'une chaise avec une seule main ³⁰. » La phrase relèverait du simple procédé d'élévation héroï-comique si ne s'opérait ici une inversion imaginaire, à vertu compensatoire, des pesanteurs sociales et économiques : voilà pourquoi une acrobatie peut être réjouissante, quand elle venge d'une société moins habituée à sauter qu'à ramper. Gautier s'ingénie ainsi, le 21 août 1837, à brouiller la frontière de la rampe, à confondre objets scéniques et spectateurs, à suggérer derrière l'exploit acrobatique quelque allégorie sociale : « À la fin du spectacle, l'affluence était si grande que le cirque était à moitié envahi, et qu'Auriol, outre les vingt-quatre fusiliers qu'il avait promis de franchir, s'est vu obligé de sauter par-dessus une douzaine de bourgeois additionnels ³¹. » Voilà le saut périlleux transformé en exutoire collectif contre les médiocrités calculatrices en régime constitutionnel et en ère industrielle. Telle est, on le sait, la voie dans laquelle, après Gautier, s'engouffre Banville dans sa vision poétisée du cirque, vision dominée par la verticalité de l'élan idéaliste, inversion de la chute fatale dans la matière et dans les nécessités des choses ordinaires. Il n'est que de rappeler ces six vers de « La Corde roide », en ouverture des *Odes funambulesques* : « Quittons nos lyres, Erato / On n'entend plus que le râteau / De la roulette et de la banque ; / Viens devant ce peuple qui bout / Jouer du violon debout / Sur l'échelle du saltimbanque ³² ». Dans la prose de Banville également, la satire accompagne la figure des artistes de la parade, par exemple la satire des artistes académiques stipendiés à travers leur double inversé des *Pauvres Saltimbanques* : « Qu'est-ce que le saltimbanque, sinon un artiste indépendant et libre qui fait des prodiges pour gagner son pain quotidien, qui chante au soleil et danse sous les étoiles sans l'espoir d'arriver à aucune académie ³³ ? ». Le

OLIVIER BARA

cirque constitue encore, dans cet éloge relatif, l'envers d'un endroit, envers d'une modernité honnie dominée par la mesure. Spectacle clos sur lui-même, constituant pour lui-même sa propre fin, la gratuité du numéro de cirque conteste la valeur même de nécessité comme celle de la proportion : l'adaptation mesurée des moyens aux fins. Le clown acrobate impose dans le temps ritualisé du spectacle le règne de l'excès et de l'hyperbole – il offre même le « vertige de l'hyperbole » selon les termes baudelairiens ³⁴.

Aussi le sens profond du rire déclenché par le clown a-t-il à voir avec la rupture de la chaîne causale : avec un processus de dé-liaison et de déraison, faisant éclater le principe de non-contradiction. Le corps fabuleux des « sauteurs miraculeux ³⁵ » fonde une nouvelle appréciation esthétique du grotesque incarné dans la disparate, dans la désarticulation et la déconstruction de la personne physique – logique du chaos appliqué au règne humain. Telle est la gradation dans la disgrâce et dans la bizarrerie qu'offrent aux yeux de Gautier, par rapport à Auriol, les clowns anglais Lawrence et Redisha en juillet 1838 :

Ces frères siamois de la gambade dépassent tout ce que l'on a vu jusqu'à ce jour : ils mettent leurs cuisses en bandoulière, font des rosettes avec leurs jambes, comme avec un nœud de ruban, ils se coupent en deux, et les deux morceaux dansent ; ils se font crapauds et sautent sur le ventre avec les pattes ployées au rebours des articulations comme de vrais et naïfs crapauds qui sortiraient d'une mare pour aller humer le frais : ils se doublent, se dédoublent, s'augmentent, se diminuent, et fourmillent à l'œil, comme un nœud de serpents ³⁶.

L'œil du peintre Gautier perçoit en ces corps arrachés aux nécessités de la vie une matérialisation animée de l'arabesque et du grotesque dans les Beaux-Arts : le motif se trouve, au cirque, arraché à sa fixité, animé, projeté dans un espace vivant et une durée instable où s'accomplissent les métamorphoses fantastiques. Telle est la mobilité du corps retourné, contourné, chantourné, que la plume du feuilletoniste s'ingénie à capter, inscrivant dans la linéarité capricieuse d'une syntaxe surchargée le déploiement excentrique du geste acrobatique – geste encore une fois absurde, déploiement sans objet ni raison d'une vaine énergie, travail physique de soi sur soi que rien n'explique. Jacques Rancière, dans son dernier essai, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, ramène le phénomène poétique construit par Gautier vers la catégorie du populaire : « La formule de l'art populaire, c'est celle de la performance fabuleuse que rien ne motive ; le caractère du personnage populaire, c'est celui de l'exécutant virtuose d'une tâche qui lui indiffère. Les pitreries des Funambules donnent le modèle d'un art théâtral débarrassé de l'ingéniosité des intrigues et de la comédie des caractères et des mœurs ³⁷. » Les termes font ici référence à la préface de *Mademoiselle de Maupin* et à son apologie du désordre apparent de la féerie, détachée des nécessités causales : « tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet ³⁸ ». Par cette insouciance et cette inconséquence du jeu clownesque se libèrent les angoisses métaphysiques des nécessités du vivant, qui sont d'abord la nécessité de la mort. Politiquement, se trouve ici une promotion d'un rire

AURIOL, OU DE L'USAGE ROMANTIQUE DU CLOWN

dégagé de toute axiologie par lequel éclate toute construction philosophique et idéologique, se dit la dérision de la signification comme de l'*édification* de sens. Formulons l'hypothèse d'une influence exercée par cette forme solidaire et disloquée du numéro de cirque sur la dramaturgie du théâtre romantique, des improvisations excroissantes, intempestives et incongrues de Macaire à la grande parade drolatique de Bilboquet, jusqu'aux excentricités de Don César de Bazan à l'acte IV de *Ruy Blas*. Rappelons que Frédérick Lemaître, grand dynamiteur de l'unité d'action dans son *Robert Macaire* de 1834, a débuté au Cirque-Olympique en 1817. La littérature trouverait ainsi dans ces formes populaires, infra-littéraires et même a-littéraires, de spectacle le secret d'un rire neuf. Celui-ci a à voir, pour reprendre les mots d'Alain Vaillant, avec la « dislocation de la représentation du monde qui caractérise les sensibilités modernes. C'est le ricanelement cynique qu'inspire la laideur du monde ³⁹ ».

THÉORIES DU RIRE CLOWNESQUE

Au-delà de la négation et de la critique de la réalité, le rire du cirque consacre l'effacement du réel, faisant miroiter, pour l'art romantique, la possibilité de sa parfaite autonomisation poétique. Banville fait ainsi de l'envol au-dessus du monde matériel et trivial le sujet de son poème, « Le Saut du Tremplin », daté de février 1857 : « Enfin, de son vil échafaud, / Le clown sauta si haut, si haut, / Qu'il creva le plafond de toiles / Au son du cor et du tambour, / Et, le cœur dévoré d'amour, / Alla rouler dans les étoiles ⁴⁰ ». Cette libération se trouve d'abord inscrite, en deçà de sa thématization, dans la contradiction même sur laquelle s'élabore le recueil des *Odes funambulesques*, constituant, selon l'analyse d'Edgard Pich, « une plongée dans une modernité qui est en même temps une contestation radicale de la modernité ⁴¹ ». Dans ce rapport contradictoire au réel historique absorbé pour être mieux tenu à distance, le cirque fait miroiter au poète la possibilité d'une parfaite libération : situé au-delà de la *re-présentation*, le numéro de clown acrobate offre l'image d'une *présentation*, d'une pure et simple création, dans un spectacle de la présence immédiate. Baudelaire, dans « De l'essence du rire », perçoit ainsi une hiérarchie entre le comique et le grotesque : « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création ⁴² ». Le spectacle de pure *présence* et d'immanence du cirque, arraché aux lois de la duplication, offre un nouveau modèle à la création littéraire, reconquérant imaginaiement une autonomie, en ces temps médiatiques, grâce au principe fantasmagorique de la déliaison chimérique.

La théorisation n'est qu'esquissée par Gautier : tirant la réflexion du côté esthétique, il rattache le grotesque clownesque à une esthétique et une poétique de la fantaisie, entendue au sens (hoffmannien) de la création, par les puissances de l'imaginaire, d'un monde autre, sans modèle dans le monde perceptible par les sens. Chez Gautier, le spectacle de l'acrobate comique se rattache à la perception de l'infini dans le fini, à l'éloge de la matière corporelle dans sa capacité à suggérer virtuellement plus que ce qu'elle est *actuellement*. Le rire est donc chez Gautier, comme l'a analysé Alain Vaillant, d'« essence surnaturelle » dès lors que, « délivré des chaînes narratives », il « tient du

miracle qui est, strictement défini, un effet excédant sa cause⁴³ ». L'apport principal de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* consiste à séparer, à partir du spectacle du cirque, le rire de l'axiologie et de l'utilitarisme moral – le cirque offre en ce sens un terrain d'expérimentation et de validation du postulat « Jeune-France » de l'inutilité glorieuse de l'art. Cette éclatante gratuité se découvre parmi les grotesques, artistes oubliés, marginaux et minoritaires, mais en cela inclassables, bizarres, et par cela créatifs. Un lien s'opère ici entre les inutiles artistes de Gautier et les saltimbanques déclassés évoqués par Vallès dans le recueil *La Rue* en 1866, après « Le Bachelier géant » de 1864, inclus dans *Les Réfractaires*.

Force est de constater également chez Gautier, par rapport à Baudelaire puis à Vallès, une forme de tempérance ou de retenue, visible dans le refus de conjoindre puissance comique et expression de la douleur – la disjonction du rire né de la difformité et de la souffrance a été posée par la *Poétique* d'Aristote. Ainsi, face au grotesque Tom Matthews, dans *La Presse* du 14 août 1842, Gautier refuse de voir le monstrueux séparé du sublime. Sophie Basch l'a analysé : « Le spectacle incorrect de l'exhibition de Tom Pouce, dont Gautier souligne l'amoralité, heurte une conception esthétique proche de celle de Victor Cousin, reposant sur l'alliance du Vrai, du Beau et du Bien⁴⁴ ».

Il faut donc attendre, avant l'essai de Baudelaire, l'ouvrage du critique musical Paul Scudo, *Philosophie du rire*, publié en 1840, pour trouver, à partir de souvenirs de la Préface de *Cromwell* de Hugo, une articulation entre rire et douleur. Scudo établit d'abord une continuité du Polichinelle au clown : « Polichinelle s'appelle graciosos en Espagne ; clown en Angleterre », écrit-il⁴⁵. Et Scudo d'analyser la signification du rire de Polichinelle, rire expliqué par le dualisme humain partagé entre « aspiration au beau » et « appétits de la matière » : « Polichinelle est une modification du laid, une personification de nos penchants infirmes et grossiers, un symbole de nos infirmités, et des passions égoïstes du peuple. C'est un souffle de la chair ; c'est le bouffon de l'âme⁴⁶ ». On assiste bien à une rupture de la tradition comique aristotélicienne, fondée sur le laid sans expression de douleur, à l'origine d'une conception traditionnelle du rire fondé sur la contradiction et l'incongruité. Dans sa *Philosophie du rire*, Scudo part du constat d'un dualisme humain pour faire naître le rire d'un antagonisme entre « deux forces rivales qui se disputent la direction de notre âme⁴⁷ ». Comme le commente Daniel Grojnowski, le rire « manifeste ainsi la joie maligne de notre vanité⁴⁸ » : « Le rire n'exprime pas le bonheur », écrit Scudo en tête de son chapitre XV.

Baudelaire quant à lui prend appui non plus sur la vague catégorie ouverte du « Polichinelle », mais sur le numéro des clowns anglais à la scène des Variétés, en 1842, pour construire sa théorie du « comique absolu ». En réaction à « l'humanisation suspecte de la pantomime », il « donne valeur de contre-modèle à l'extravagante cruauté de ces mimes anglais qui se sont peints sur le blanc du visage deux plaques de rouge, symboles, au gré du critique, de fantaisie colorée, de fièvre alcoolique ou de férocité sanguinaire⁴⁹ ». Opposé au « comique significatif » d'une satire dénonçant les vices et ainsi asservie à la morale, le « comique absolu » baudelairien caractérise une vision grotesque existant pour elle-même, vision travaillée par le satanisme et jouant du choc entre grandeur et misère humaines. Aussi est-ce une nouvelle fois le principe de contradiction

AURIOL, OU DE L'USAGE ROMANTIQUE DU CLOWN

interne que Baudelaire découvre dans les arts populaires du spectacle, découverte qui l'amènera par exemple à imaginer dans *Fusées* cette œuvre essentiellement contradictoire : « Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féerique, pour pantomime, et traduire cela en un roman sérieux ». Voilà l'inscription de l'indécidable au cœur de l'œuvre, réversible infiniment, trouvant dans la distorsion inapaisable du « comique absolu » un principe d'autonomisation esthétique. Une application poétique se trouve dans le poème en prose « Une mort héroïque » du *Spleen de Paris*, avec le personnage du bouffon Fanciouille, qui, dans le laboratoire du récit, atteint le plus haut degré artistique sur scène lorsqu'il joue tout en se sachant condamné à mort par le Prince, prince qu'il sert et contre lequel il a conjuré. L'esthétique baudelairienne de « l'hétérogénéité » triomphe ici – tiraillement sans trêve ni résolution entre la « raillerie » et la « tendresse », le « bouffon » et « l'effrayant », entre l'esquisse d'un sens allégorique et son obscurcissement⁵⁰. Dans l'élaboration théorique même de l'essai sur « l'essence du rire », une tension contradictoire est entretenue entre la joie d'enfance déclenchée par le cirque et le rire d'essence satanique sous le masque de la gaieté : la pantomime clownesque déchirée et déchirante met en tension l'« absolu définitif » qu'est la joie de l'enfant et le « comique absolu », de nature satanique.

LE CORPS DU CLOWN ET L'ÊTRE SOCIAL EN QUESTION

On a évoqué les réticences formulées par Tristan Rémy face à la caractérisation romantique du clown en littérature. Doit-on parler seulement de symbolisation, ou plutôt de *récupération*, ou même d'évitement du *cirque comme il est* – du cirque historiquement construit ? Le cirque, par son déploiement hétéroclite, confronte certes l'œuvre textuelle à ses propres limites ; Baudelaire écrit lucidement : « Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment une plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime⁵¹ ? ». On assiste toutefois à de récurrentes métaphorisations du saltimbanque, devenu matériau poétique, support de la théorie et double littéraire du poète. Là bute tout travail consacré à la représentation romantique du corps du saltimbanque, corps physique et corps *social*, éventuellement porteur d'une signification socio-politique – interrogation sur le peuple comme puissance physique et corps en marge. La lecture du corpus romantique traitant du cirque fait bien apparaître une stratégie de déplacement : on s'abstient de penser l'être du saltimbanque, dans son corps, dans sa formation et dans son identité sociale, ou l'on esquisse cette représentation mais pour mieux la déplacer par un jeu métaphorique – c'est le fameux autoportrait de l'artiste en saltimbanque, allégorie du poète, étudié par Starobinski⁵². Chez Banville, les pauvres saltimbanques sont ainsi mis au service d'une réflexion métalittéraire, même si pointe çà et là, au détour d'un détail autrement signifiant, la réalité sociale du prolétaire du spectacle : « C'était d'abord une parade, vive, alerte, prodigieusement réjouissante en son gros sel, entremêlée d'heureux lazzi et de soufflets retentissants comme des tonnerres, et représentée à merveille par le pitre et la sauteuse qui avaient si grand faim, l'un jouant Jeannot et l'autre Colombine⁵³ ». Dans *La Vie d'une comédienne*, le corps des parents artistes forains sont exhibés dans toute leur monstruosité ; mais ces corps avinés et ravagés sont aussi, dans la logique métapoétique de la nouvelle,

 OLIVIER BARA

l'envers symbolique de la pure idéalité où se projette la jeune artiste Minette – allégorie du poète naïf. Comme l'écrit Sophie Basch, « par l'identification qu'il opère entre le poète rejeté du monde et le bouffon, le romantisme, d'une certaine manière, a intellectualisé le cirque⁵⁴ ». Le clown romantique porte en lui cette contradiction d'un corps spectaculaire célébré pour son *in-signifiance* et pourtant élevé à la plus haute signification poétique et philosophique. Il faut attendre les écrits de Jules Vallès à partir de 1864 (« Le Bachelier géant ») ou 1866 (« Les Saltimbanques » dans *La Rue*) pour voir le banquier sortir des salles de spectacles institutionnalisées, échapper aux circuits économiques de la nouvelle industrie de divertissement de masse et, surtout, accéder à la pleine reconnaissance de son corps, *socialement signifiant* par delà les systèmes métaphoriques qui l'aliènent un peu plus. Si, dans un article de 1865 pouvant encore se lire allégoriquement, Julien Gillaud, successeur de Bobèche et Galimafré, « fait des grimaces place du Châtelet » et « meurt à l'hôpital, comme les poètes⁵⁵ », le saltimbanque, en 1882, « n'a plus la belle maladie des vagabonds. Lui aussi, comme un forçat du bagne et du Creusot, est un numéro qui vient au coup de cloche travailler sur [le] tapis⁵⁶ ».

OLIVIER BARA
UNIVERSITÉ LYON 2 UMR LIRE (CNRS-LYON 2)

1. Le présent article constitue le troisième volet d'une étude consacrée à la trinité comique des arts de la scène autour de 1835, trinité toute profane et pourtant élevée à la sacralité du symbole : la première partie tente de cerner le phénomène Frédéric Lemaître/ Robert Macaire aux Folies-Dramatiques et à la Porte Saint-Martin en 1834 (« Le rire subversif de Frédéric-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », Revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) », www.revue-insignis.com), la deuxième partie envisage le comique d'Odry/Bilboquet dans *Les Saltimbanques* au théâtre des Variétés en 1838 (« Dérive, déliaison, délire : du scénario vaudevillesque au calembour à *l'Odry* », colloque « Le rire moderne », organisé par Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve en octobre 2009 à l'Université Paris-Ouest Nanterre, à paraître). Il s'agit, à travers cette petite trilogie grotesque, de dessiner progressivement une cartographie du rire populaire sous la monarchie de Juillet, et d'envisager la manière dont ces spectacles inférieurs, promus au premier rang par la littérature de cette époque, contribuent à fonder dans l'art romantique la théorie du comique et la réflexion renouvelée sur le rire.
2. *Les Mystères des théâtres de Paris : Observations ! Indiscrétions ! révélations !*, par un vieux comparse, par Salvador [Jean-Baptiste Tuffet, acteur et secrétaire du Théâtre de l'Ambigu], Paris, Marchant, 1844, p. 80.
3. Ces dates sont celles qu'indique Tristan Rémy dans son étude, la seule, moderne, consacrée à Auriol : « Jean-Baptiste Auriol sauteur, danseur de corde, écuyer et clown (1806-1881) », revue *Cirques*, 1957, n° 1, série « Cahiers de Tristan Rémy ». La date de naissance d'Auriol est incertaine : on trouve dans la presse les dates 1797 ou 1808.

AURIOL, OU DE L'USAGE ROMANTIQUE DU CLOWN

4. *Le Trombinoscope*, par Touchatout, n° 125, janvier 1874, article contenu dans le Dossier d'artiste consacré à Auriol conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.
5. *Le Petit Journal*, 1^{er} octobre 1872, « Mes petits Lundis », par Charles Monselet.
6. *Les Mystères des théâtres de Paris*, op. cit., p. 81.
7. H. R., *Notice biographique sur Jean-Baptiste Auriol*, Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1841, p. 7.
8. Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002 [1945], p. 23. Rémy cite ici les lignes que Jules Claretie consacre à Auriol dans *La Vie à Paris : 1880-1885* : « Auriol avait inventé un type, une manière, un costume. C'était le Paillasse aux vêtements quadrillés des places publiques, mais rendu plus coquet par le petit bonnet de fou garni de sonnettes qui tintaient joyeusement autour de son front, et, – lorsqu'il sautillait lestement sur sa chaise – semblaient résonner comme un gai pépiement d'oiseaux. » (Paris, V. Havard, 1881-1886, t. 2 [1881], p. 347). Le nom d'Auriol apparaît encore sous la plume de Claretie dans son roman circassien *Le Train 17*.
9. T. Rémy, *Les Clowns*, op. cit., p. 25-26.
10. J. Claretie, *La Vie à Paris*, op. cit., p. 346.
11. Les Hanlon-Lee, qui ont débuté à Londres en 1847, ont fait un premier passage à Paris en 1848, mais leur gloire parisienne correspond au début de la Troisième République.
12. *Ibid.*, p. 358.
13. T. Rémy, *Les Clowns*, op. cit., p. 25-26.
14. Le terme serait attesté en français à partir de 1823 selon le *Grand Robert de la langue française*, qui date son emploi métaphorique de 1858. En 1859, dans la quatrième édition du *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts* de Bouillet, le clown désigne encore « un personnage grotesque de la farce anglaise » et demeure spécialisé dans l'acrobatie « sur quelques-uns de nos théâtres » : « Le talent des clowns consiste surtout à exécuter des exercices d'équilibre, de souplesse et d'agilité, jeux dans lesquels plusieurs déploient une habileté et une dextérité vraiment remarquables » (Paris, Hachette, p. 365).
15. *Le Musée des familles*, avril-mai 1846, « Les petits théâtres de Paris », par Théodore de Banville.
16. Théophile Gautier, feuilleton de *La Presse*, 21 août 1837, « Cirque des Champs-Élysées », repris dans *Œuvres complètes de T. Gautier, Critique théâtrale*, t. I, 1835-1838, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2007, p. 102-103.
17. *Ibid.* Cette idée et cette image du naturel dans les tours acrobatiques seront encore développées dans les textes à valeur nécrologique de Claretie : « Avec Auriol, tout paraissait facile. Sa petite figure, grosse comme le poing, et égayée, sur des lèvres spirituelles, par deux petites moustaches en virgules, très noires, riait et semblait répondre aux applaudissements : "Bah ! il ne m'en coûte guère !" » (*La Vie à Paris*, op. cit., p. 348).
18. T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 21 août 1837, article cité.
19. Rémy a pu reprendre cette idée à Claretie, lequel rappelle : « Dantan jeune a pétri la charge d'Auriol, qui fut une véritable gloire européenne du temps de Louis-Philippe. Le nom, l'image, la lithographie ou la charge d'Auriol se rencontraient partout. » (*La Vie à Paris*, op. cit., p. 348). Une gravure non datée de Charles Frère montre le portrait d'Auriol encadré de vignettes représentant ses différents tours.
20. Jules Claretie établit ce rapprochement entre le clown réel et son avatar poétique banvil-

OLIVIER BARA

lien : « Il y avait en lui, – dans ce roitelet au petit corps fait de vif-argent, et qui trouait les cercles de papier, passait, sans les casser, dans des cerceaux garnis de pipes de terre, – quelque chose de ce clown fantastique qu'a chanté Théodore de Banville et qui, de saut en saut, bondit si haut qu'il va se perdre dans les étoiles. » (*La Vie à Paris, op. cit.*, p. 348).

21. Théodore de Banville, *Les Pauvres Saltimbanques* (1853 ; d'après un article du *Corsaire-Satan* consacré à Frédéric Lemaître) et *La Vie d'une comédienne*, nouvelles reprises dans *La Vie d'une comédienne*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.
22. Théodore de Banville, Préface aux *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees* (1879), repris dans T. de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Champion, 2003.
23. De quel spectacle de pantomime anglaise au théâtre des Variétés Baudelaire se souvient-il dans ces pages ? Selon Tristan Rémy, il s'agirait de « Tom Matthews et Richard Flexmore qui jouèrent aux Variétés et à la Porte-Saint-Martin dans un numéro qui annonçait vingt-cinq ans plus tôt celui des Hanlon-Lee » (*Les Clowns, op. cit.*, p. 35). Une « pantomime anglaise » intitulée *Arlequin* a été en effet donnée aux Variétés du 4 août au 13 septembre 1842 (avec le clown Matthews, comme le révèle le compte rendu de Gautier dans *La Presse* du 14 août 1842), mais Baudelaire agrège sans doute plusieurs souvenirs de spectacles, auxquels se mêlent aussi les pantomimes de Champfleury.
24. T. Rémy, *op. cit.* p. 22.
25. T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 24 juillet 1837, « Cirque-Olympique », dans *Critique théâtrale*, éd. citée, t. I, p. 78.
26. On retrouvera un pareil éloge paradoxal et critique du mutisme et de l'éloquence corporelle sous la plume de Jules Vallès évoquant le monde des saltimbanques : « La grimace supplée souvent à la parole, et même toute la gaieté vient des mines pleurardes et inattendues que font le pitre et le contre-pitre » (« La parade », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, repris dans les *Œuvres* de Jules Vallès, éd. Roger Bellet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 529). Toutefois, la charge démystificatrice contre les fondements langagiers des pouvoirs sociaux et médiatiques est beaucoup plus puissante chez Vallès, qui adopte grâce aux figures de l'errance foraine un point de vue décentré : voir l'article de Corinne Saminadayar-Perrin dans le présent numéro.
27. *Id.*, p. 102.
28. *Id.*, p. 103.
29. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », repris dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 540.
30. T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 23 juillet 1838, *Critique théâtrale*, éd. citée, t. I, p. 566.
31. *Id.*, feuilleton de *La Presse*, 21 août 1837, « Cirque des Champs-Élysées », éd. citée, p. 102.
32. Théodore de Banville, « La corde raide », dans *Odes funambulesques*, repris dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. sous la dir. de Peter J. Edwards, Paris, Champion, 1994, p. 18.
33. T. de Banville, *Les Pauvres Saltimbanques*, éd. citée, p. 142.
34. C. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 539.
35. T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 23 juillet 1838, dans *Critique théâtrale*, éd. citée, t. I, p. 567.
36. *Ibid.*

AURIOL, OU DE L'USAGE ROMANTIQUE DU CLOWN

37. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 108-109.
38. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, chap. XI, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 274.
39. Alain Vaillant, *Le Rire. Rabelais, Baudelaire, Gautier*, Paris, Quintette, 1991, p. 93.
40. T. de Banville, « Le saut du tremplin », *Odes funambulesques*, éd. citée, p. 241-244.
41. Edgard Pich, « Banville funambule fantaisiste », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saidah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 523.
42. C. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 535.
43. A. Vaillant, *Le Rire, op. cit.*, p. 86.
44. Sophie Basch, Introduction générale aux *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. XXIV.
45. Paul Scudo, *Philosophie du rire*, Paris, Poirée, p. 183. Voir Daniel Grojnowski, « Comique littéraire et théories du rire », *Romantisme*, n° 74, 1991, « Rire et rires », p. 3-13.
46. P. Scudo, *Philosophie du rire, op. cit.*, p. 192-193.
47. *Ibid.*, p. 34.
48. D. Grojnowski, *loc. cit.*, p. 5.
49. J. Rancière, *Aisthesis, op. cit.*, p. 113.
50. John E. Jackson, *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 153.
51. C. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 540.
52. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
53. T. de Banville, *Les Pauvres Saltimbanques*, éd. citée, p. 142.
54. S. Basch, *Romans de cirque, op. cit.*, p. XIV.
55. J. Vallès, « Julien Gillaud », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, repris dans *Œuvres*, éd. citée, t. I, p. 537.
56. J. Vallès, « Le Tableau de Paris. Les foires », *Gil Blas*, 27 avril 1882 ; cité par Corinne Saminadayar-Perrin, « Vallès et la mythologie bohémienne », dans Sarga Moussa (dir.) *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 332. Symptomatiquement, en 1881, Jules Claretie, qui prolonge pourtant les mythologies d'un Banville, ramène Auriol au statut de simple travailleur : « Semblable à la plupart de ces acrobates, il travaillait ses grands écarts, ses bondissements, ses jongleries, ses marivaudages de muscles, comme un bon élève fait des armes ou comme un employé assidu tient ses livres » (*La Vie à Paris, op. cit.*, p. 349).



Les p(r)oses de l'écuyère de cirque (1850-1914)

LES ÉCUYÈRES DE CIRQUE

Le cirque des temps modernes est intimement lié aux spectacles équestres. Leur histoire est d'abord anglo-française. L'écuyer Philip Astley s'était installé en 1774 à Paris. Il y demeura jusqu'à la Révolution. L'essentiel de ses spectacles était composé de numéros d'équitation et d'acrobaties. Un de ses compatriotes, un écuyer du nom de Hyam, réalisait également des prouesses à cheval ; il y avait associé la jeune écuyère, Mlle Masson. En 1791, Antonio Franconi reprit le manège d'Astley. Il fonda, comme on le sait, une longue tradition d'artistes à cheval et donna ses lettres de noblesse à la monte française. Ses fils Laurent et Henri poursuivirent dans la même voie. Le premier épousa Catherine Cousy, écuyère spécialisée dans le saut des rubans ; leur fils, Victor Franconi, marié à l'écuyère Virginie Kenebel, eut trois enfants dont un garçon qui lui succéda. Quant à Henri Franconi, il épousa Émilie Lequiem, bonne écuyère et mime ; et leurs deux filles, Élisabeth et Laurence, devinrent également des écuyères renommées ¹.

Les écuyères circassiennes présentaient des acrobaties ou des tableaux vivants effectués sur un cheval dont la selle était remplacée par un panneau de bois formant une petite tribune. Particulièrement prisé à l'époque romantique, ce genre de performance a même été adapté pour le ballet lors d'une représentation de *La Sylphide* en 1832 traitée dans un contexte équestre. L'actrice et danseuse Marie Taglioni y porte pour la première fois un tutu.

Laurent Franconi est par ailleurs célébré comme l'inventeur de la « haute école » de l'équitation de cirque où le cheval et son cavalier ou sa cavalière sont seuls en piste et évoluent avec le seul accompagnement de l'orchestre, qui en suit les pas et accentue l'impression de rythme et de vivacité des mouvements. Cette pratique impose un savoir-faire non acrobatique destiné à être particulièrement apprécié par les milieux sociaux où l'on pratiquait l'équitation mondaine et de divertissement. Son cirque fut dès lors fréquenté par un public différent, recruté dans les élites sociales, qui en fit une

 PAUL ARON

mode pendant une trentaine d'années ². Il fut imité par Ernest Molier, un amateur fortuné qui transforma en cirque à destination du Tout-Paris mondain le manège qui jouxtait son hôtel particulier ³. Barbey d'Aureville pouvait dès lors écrire, à juste titre, que : « Le Cirque n'est pas seulement un théâtre populaire, le plus populaire des spectacles. Il en est aussi le plus aristocratique et le plus héroïque. C'est le théâtre des peintres, des sculpteurs et des poètes qui aiment la beauté ⁴. »

La présence de ce public est essentielle. Elle explique l'insistance avec laquelle les contemporains ont tenu à distinguer la haute école de la voltige acrobatique. On les comprend aisément : la baronne qui chevauche au Bois partage volontiers sa passion avec une écuyère, plus difficilement avec une gymnaste en tutu. À dire vrai pourtant, les deux mondes sont moins séparés que ne le voulaient les puristes, et les écuyères qui brillèrent en haute école furent aussi souvent des acrobates ou des danseuses. Mais, par ailleurs, l'existence d'un cirque mondain nous impose de dissocier l'histoire technique du cirque à cheval, qui se prolonge jusqu'à nos jours, et son histoire sociale, qui voit le cirque perdre son public aristocratique dès avant la Grande Guerre, ainsi qu'une grande part du public populaire davantage attiré par le music-hall et par le cinéma. La grande bourgeoisie et l'aristocratie seront partiellement remplacées par des artistes d'avant-garde tandis que, sur le modèle des cirques américains, les cirques européens tenteront de conserver leurs spectateurs en investissant dans le dressage d'animaux exotiques ou dangereux, et une ménagerie qui se diversifie rapidement. Leur ouverture au public des enfants en fera un divertissement prisé par les familles. Dans ce contexte, la haute école perd de son importance, et le rôle des écuyers, masculins et féminins, décroît en même temps. Commencée dans les années 1830, la gloire des écuyères ne se prolonge pas au-delà des années 1890, à l'exception de quelques accidents fortement médiatisés ⁵. Un certain sentiment de mélancolie imprègne dès lors les écrits de tous ceux en font l'éloge dans le dernier tiers du XIX^e siècle : c'est en effet à un art dont le statut d'exception est en train de s'éteindre qu'ils consacrent des pages enthousiastes.

Par la place qu'ils occupent dans les loisirs mondains, mais aussi dans les discours sociaux, la presse et les arts, les professionnels du cirque équestre bénéficient d'une grande notoriété au cours du XIX^e siècle. Parmi eux, l'écuyère reçoit un éclairage singulier. Elle devient rapidement une vedette, qui circule dans les grands cirques européens, et obtient des contrats parfois plantureux. Ceux-ci donnent toutefois moins la mesure des risques qu'elle prend que de la passion qu'elle suscite : les étoiles du théâtre, du cinéma ou de l'opéra, dans les années suivantes, seront encore mieux rétribuées. Reste que, comme l'indique Hugues Le Roux ⁶, l'ascension est impressionnante. En 1838, les écuyers de Franconi étaient payés entre 500 et 1000 F. par mois ; l'écuyère étoile recevait alors 600 F. En 1842, Auriol, un écuyer à succès gagne 2 000 F par mois et l'écuyère 700. Au moment où Le Roux écrit, une bonne écuyère à panneau est fréquemment payée 2 000 F, et certaines vedettes du cirque dépassent les 10 000 F. La surenchère est accentuée par la concurrence des cirques américains, comme celui du célèbre Barnum, et les agences qui s'occupent des contrats des artistes de cirque y participent aussi. Ces sommes sont parfois comparables à celles qu'obtiennent les danseurs et les chanteurs d'opéra, qui sont les artistes les mieux payés du monde du spectacle. À la fin des années 1830, le ténor vedette du Grand Théâtre de Lyon reçoit

 LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

2 500 F par mois, et nombre de danseuses ont des cachets de 100 000 F par an ⁷. À ces revenus s'ajoutent les cadeaux offerts par les admirateurs et protecteurs qui se disputent la faveur d'entretenir une vedette connue. Comme les comédiennes, et plus qu'elles encore, les écuyères sont menacées par les atteintes de l'âge et elles ne disposent d'aucun filet de protection sociale. Il leur importe donc de « faire une fin » honorable lorsqu'elles ont le bonheur d'échapper aux accidents qui sont fréquents dans leur métier.

Ce que fut la vie de ces écuyères, le baron Charles-Maurice de Vaux, ancien officier de Saumur et grand amateur de sports, l'illustre dans son histoire des cirques d'Europe ⁸. Composé d'une trentaine de notices, son ouvrage évoque tous les aspects du travail du cheval. Les écuyères en prennent la plus grande part. Elles sont présentées sous l'angle de chroniques biographiques bien documentées et réunies par un amateur sincère. Voici la liste des écuyères décrites :

LES ÉCUYÈRES VEDETTES DES CIRQUES PARISIENS
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU SIÈCLE

Caroline Loyo ; Pauline Cuzent ; Adèle Drouin ; Émilie Loisset ; La Comtesse Ghika ; Éliisa Petzold ; Adelina Price ; Anna Fillis ; Elvira Guerra ; Diane Dupont ; Camille van Walberg ; Antoinette Gontard ; Marguerite Dudley ; Maria Gentis ; Mathilde Vidal ; Mme Jutard ; Angèle Maillard ; Amalia ; Emma Ciniselli ; Decorbie ; Mme Bradbury ; Virginie Léonard ; Fanny Lehmann ; Jenny ; Louisa Lankast ; La Baronne de Rhaden ; Chinon ; Ilona de Szèles ; Mme Maëstricht ; Pia de Verianne.

Leur parcours permet d'esquisser une brève sociologie du milieu. Sur les trente écuyères citées, onze sont issues du milieu du cirque, filles d'écuyers ou de clowns, et elles ont choisi le dressage ou l'équitation après avoir été comédiennes, musiciennes ou acrobates. Mais sept autres proviennent de milieux sociaux plus aisés et elles ont emprunté la carrière du cirque pour échapper au mariage ou au mari auquel elles étaient destinées. Dans leur cas, le cirque correspond à un choix de vie en rupture avec celui de leurs parents. Les origines sociales des autres écuyères ne sont pas connues du chroniqueur, mais le récit de leur vie les apparente généralement au second groupe. Environ un tiers des écuyères, surtout celles issues du monde du cirque, ont pu faire de beaux mariages et celui-ci a mis fin à leur carrière professionnelle. Quelques-unes ont aussi lié leur destin à des compagnons avec lesquels elles ont poursuivi leurs tournées. Enfin, plus de dix pour cent des artistes ont eu des accidents graves ou mortels.

Dans sa sécheresse énumérative, l'inventaire du baron de Vaux délimite bien le cadre référentiel que respecteront la majorité des auteurs de fiction qui ont mis l'écuyère en scène. Mais il faut être aussi attentif à la construction même de son livre, car elle indique combien l'image publique de l'écuyère se révèle non pas à travers un propos spécialisé, mais dans une circulation de discours sociaux où le vrai se mêle continuellement à l'imagination, l'anecdote à l'histoire, l'exagération à la description exacte. Ces discours se donnent pour techniques lorsqu'ils évoquent les compétences professionnelles de l'écuyère, comme c'est le cas pour le baron de Vaux, mais ils forment aussi, dans son cas

 PAUL ARON

également, la matière de chroniques journalistiques, que viendront relayer des romans, des biographies et des autobiographies, ainsi que, dans le domaine des arts plastiques que je n'évoquerai pas, de très nombreuses caricatures et peintures. Aucun de ces discours sociaux n'a le monopole de la représentation exacte de l'écuyère : son image publique se dégage de leur confusion dont le texte littéraire n'est qu'un vecteur parmi d'autres. Le propos de l'historien du cirque est ainsi précédé par une préface d'Henri Meilhac qui, dans le langage de la fiction, donne sa part à l'imaginaire social de l'écuyère.

Cet auteur dramatique, récemment élu à l'Académie française, développe son propos sous la forme de deux lettres. La première a pour auteur Madame Potiquet, une brave bourgeoise parisienne qui cherche à faire le bonheur de sa fille. Ses ambitions sont résumées par un mot du parrain de la demoiselle : « Vous voulez que la petite reste sage et qu'elle n'en arrive pas moins, étant sage, à avoir tout ce que rêvent celles qui ne le sont pas. » Il conseille donc de la faire entrer comme écuyère dans un cirque. La situation semble idéale affirme également le parrain : « Le travail de l'écuyère était avant tout correct et distingué ; il n'était pas très difficile non plus, le cheval sachant généralement ce qu'il avait à faire et ne demandant rien à la personne qui le monte, si ce n'est de ne pas trop le contrarier pendant et après ses exercices ; l'écuyère était applaudie à tout rompre par ce qu'il y a de mieux coté dans la haute société parisienne et dans la colonie étrangère. Quant aux amoureux, car au cirque aussi bien qu'à l'Opéra il y a des amoureux, mais ce sont des amoureux d'une espèce particulière, jamais ils ne se permettent de parler d'amour sans parler immédiatement de mariage. » La comtesse répond aimablement à cette mère attentionnée en racontant sa vie. Elle souligne que les amoureux sont souvent moins honnêtes qu'on ne l'imagine. Elle précise aussi qu'elle a dû faire l'acquisition de trois chevaux, sur ses propres deniers. Sa première prestation en tant que professionnelle a été un échec complet. Elle s'est néanmoins obstinée, elle a accepté un rôle secondaire dans un quadrille, et, au « second coup de cravache, la maudite bête alors manquant des deux pieds de derrière se renversa par-dessus la balustrade et tomba, avec moi, sur les premiers rangs des spectateurs ». Son amoureux lui proposa alors le mariage et un titre de comtesse, ce qu'elle accepta de bonne grâce. Le métier d'écuyère n'est donc pas à la portée de la première venue. Quant à elle, elle a abandonné l'équitation ; elle se console en se disant que « dresser des chevaux est bien, mais il n'est pas mal non plus de savoir dresser un mari, c'est ce que j'ai fait et je suis enchantée des résultats obtenus ». Monté comme un petit vaudeville, cet échange de lettres délivre avec alacrité un message clair : l'écuyère pratique un art et sa réussite sanctionne un long apprentissage. Mais il donne en même temps une idée des attentes sociales qui peuvent être conçues à son sujet : celles d'une ascension rapide, par la voie du mariage, pour de jolies filles issues d'un milieu peu ou pas fortuné.

À l'instar de Meilhac, une série d'écrivains ont développé ces thèmes. Ils se sont inspirés de faits divers autant que de leur expérience de spectateur pour donner libre cours à un imaginaire souvent fantasmatique. Leurs œuvres donnent donc à lire ce que l'on pourrait appeler une mythologie sociale de l'écuyère. Elles forment en quelque sorte le pendant du discours direct de témoignage que l'on trouve sous la plume de Vallès et de nombre de journalistes.

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

ÉLÉMENTS D'UNE MYTHOLOGIE ROMANESQUE

Une petite vingtaine de textes forment le corpus que j'ai pu réunir, comprenant des œuvres principalement consacrées à la figure de l'écuyère et non pas aux écuyères figurant dans les romans, nécessairement plus nombreuses et impossibles à considérer d'un seul coup d'œil. Le tableau suivant les cite selon l'ordre chronologique :

QUELQUES PROSES DE L'ÉCUYÈRE

- Eugène Chapus, *Soirées de Chantilly*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.
- Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, Paris, Locard-Davi et de Vresse, 1855.
- Philippe Daryl (ps. de Paschal Grousset), *La Petite Lambton. Scènes de la vie parisienne*, Hetzel, 1886.
- Jules de Gastine [pseud. de Jules Benoît], *L'Écuyère masquée*, Paris, Dentu, 1878.
- Oscar Coomans, *Deuils et joies, poésies*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.
- André Bertera [ss le ps. de Alain Bauquenne], *L'Écuyère*, Paris, Ollendorff, 1882.
- Octave Mirbeau, *Petits poèmes parisiens*, éd. établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Reims, À l'écart, 1994.
- Jules Barbey d'Aureville, « Le Cirque » et « L'Hippodrome », *Le Théâtre contemporain*, dernière série, 1881-1883, Paris, Stock, 1896, p. 23-24.
- Émile Faure, *Les Contes d'amour*, Paris, L. Boulanger, 1882.
- Jules Claretie, *Noris*, Paris, Plon, 1883.
- Gyp, *La Vertu de la baronne*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- Paul Avenel, *Une amie dévouée*, mœurs parisiennes, Paris, Calmann-Lévy, 1884.
- Jules Laforgue, « Stéphane Vassiliew », dans *Œuvres complètes*, I, éd. Jean-Louis Debaube, et al., Lausanne, L'Age d'homme, 1986.
- Léon Roger-Milès, *Les Heures d'une parisienne*, « Jenny l'écuyère », Paris, Marpon et E. Flammarion, 1890.
- Pierre Sales, *L'Écuyère*, Paris, E. Flammarion, 1894.
- Léon Donnay, *La Besace*, Paris, Librairie internationale, 1899.
- Baronne Jenny de Rahden, *Le Roman de l'écuyère*, Paris, C. Eitel, 1902.
- Paul Bourget, *Mal d'autrui n'est que songe* (1905) devenu *L'Écuyère*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1921.
- Georges Coquiot, *L'Histoire de deux clowns et d'une petite écuyère*, publié en 1910 dans *Le Chariot errant*, édition du *Monde illustré*.

Les artistes et les écrivains ont été fascinés par le cirque, comme le leur recommandait Barbey d'Aureville. Mais l'écuyère ne suscite pas chez eux la projection psychique que pouvaient provoquer des personnages comme le clown ou le pierrot, qui ont été perçus comme des reflets plus ou moins emblématiques de l'image qu'ils se faisaient d'eux-mêmes⁹. Ce qui les attirait était le contraste de deux corps et de deux énergies. Celle du cheval, animale et puissante, et celle de la femme, légère et gracieuse. C'est ce que décrit Hugues Le Roux en expliquant : « J'ai eu, tout enfant, la révélation troublante de la beauté de la femme à cheval, de cet accouplement plastique des deux cur-

 PAUL ARON

vilignités les plus parfaites de la création : l'étalon, grandissant la femme de toute la majesté de sa stature ; la femme, sur la bête qu'elle monte, audacieusement posée comme une aile ¹⁰. » Ses souvenirs se font plus précis ensuite, car il rappelle que le cirque est le seul lieu où la vie sociale permet d'apercevoir de beaux corps humains qui évoquent l'art grec, ce qui suscite « le plaisir général que cause en toute occasion l'exhibition d'un corps féminin parfait. Ce plaisir très vif n'est pas, chez nous autres modernes, uniquement intellectuel et moral : il y entre un peu d'émotion physique, de désir, d'amour ¹¹... » Sous la plume enfiévrée de Mirbeau, le voyeurisme collectif prend des proportions orgiaques : « Oh ! ces soirées de cirque, baignées de magnétiques effluves, qui faisaient partir d'un choc les mains toutes ensemble dans un claquement furieux de lavoir ! Oh ! la chatouilleuse et plaisante musique ! Pourtant, comme elle [l'écuyère] la méprisait, cette salle d'hommes enfiévrés, cette bête luxurieuse, énorme et vautre, s'égratignant sous les cuisantes démangeaisons du rut ! C'était de dégoût qu'elle souriait, elle, à voir ces yeux incendiés de désirs ¹². » C'est pourquoi la première question qui semble obséder les écrivains est celle de la morale. Les écuyères sont-elles honnêtes ?

Une amusante supercherie donne la mesure de cette inquiétude. Il s'agit d'une mystification dont Proudhon a été la victime. Son auteur était Gabriel Vicaire (1848-1900), poète et collectionneur d'autographes, qui se fera connaître ultérieurement par un extraordinaire pastiche des auteurs décadents, *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tabora* (1885). Il adressa à Proudhon la lettre d'une écuyère nommée Mlle de Sainte-Hermine qui souhaitait revenir à une vie vertueuse. Le philosophe lui répondit : « Vous n'êtes plus vierge, soit ; la perte peut se réparer ; vous pouvez encore être chaste ¹³. » Il lui recommande alors de se mortifier le corps et l'esprit, de supprimer la lecture des vers et des romans, et de se consacrer à l'économie domestique. Cette vraie vie bourgeoise est donc donnée comme une réponse aux vices de jeunesse de l'écuyère de cirque. Ainsi fonctionnent les lieux communs : au petit mélodrame imaginé par Vicaire correspond une scène digne de la comtesse de Ségur, et Proudhon se borne à inverser les stéréotypes sociaux tout en témoignant involontairement de leur prégnance.

Comme on le voit, la vie de l'écuyère révèle d'abord des tensions nettement sexuées. Les nécessités économiques et la nature même de son art exhibitionniste la désignent comme une proie tandis que la morale sociale et son entraînement quasi sportif la renvoient au contraire à une libido contrôlée. Chez Paul Bourget, l'écuyère ne connaît que le plaisir de monter de beaux chevaux : « Ces plaisirs d'un animalisme sain étaient les seuls que cette jeune fille si libre eût jusqu'alors connus ¹⁴. » Elle n'a en effet pas le temps de lire « un des dangereux livres qui éveillent l'imagination ¹⁵ », et c'est à peine si elle comprend les intentions des cavaliers qu'elle rencontre. Pour Mirbeau, la « pauvre et charmante » écuyère Émilie Loisset incarnait « la Chasteté à cheval ¹⁶ », et dans le roman *L'Écuyère*, il thématise habilement les ambivalences sexuelles de son personnage :

Elle arracha son corsage ; la jupe longue se couchait en rond à ses pieds comme un épagneul noir endormi. Ainsi qu'un marbre dévoilé, son corps mince aux lignes

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

souples se dressa, les cuisses moulées par les culottes de daim blanc coupées par des bottes à mille plis, le buste renflé sans corset aux gracilités fines d'éphèbe. Le col décravaté s'arrondissait d'une blancheur de nacre sous les frissons des mèches folles dénouées du tordion couleur d'ocre de la nuque, où l'oreille roulée tout de même qu'une coquille dans le sable d'or d'une plage ; sur le front un peu court des festons de cheveux tombaient de biais, crespelés en cascades, frisant l'œil gauche, mettant une allure garçonnière dans ce masque, que le rire mystérieux des lèvres efféminait ¹⁷.

Cette scène de dévoilement alterne en effet les marques de féminité aguichante (jupe, lignes souples, cuisses moulées, buste renflé, s'arrondissait, coquille, mèches folles, lèvres) avec des signes androgyniques dénotant la froideur et la réserve de l'héroïne (marbre, gracilités, éphèbe, col, front court, allure garçonnière, efféminait).

Chez la plupart des autres romanciers, souvent médiocres il faut le dire, l'écuyère incarne un monde de passions extrêmes, parfois d'un romantisme assez débridé. Dans une nouvelle de ses *Soirées de Chantilly*, Eugène Chapus peut ainsi mettre en scène à Vienne, en 1815, une belle écuyère nommée Bérésine qui aime un jeune Russe et qui en est aimé. Mais le Prince Goloubskoff la désire également et l'enlève. Après une évasion, à cheval bien entendu, et au triple galop, le jeune couple fera sa vie loin de la sombre Russie ¹⁸. Un même sens de l'excès, un peu suspect aux yeux de l'auteur, anime également l'écuyère dont parle Champfleury dans *Les Bourgeois de Molinchart*. Ce petit roman se situe en province dans un milieu bourgeois. L'écuyère est un personnage romantique, qui imagine vivre une grande passion d'amour pour le comte de Vorges auquel elle donne des leçons. Elle manque de se tuer en pensant à lui. Et, à peine guérie, elle proclame :

Vous entendrez dire qu'il y a quelque part, je ne sais où j'irai, une célèbre écuyère, une femme intrépide qui fait des choses impossibles. C'est moi. Et puis un jour on annoncera qu'elle s'est tuée et son cheval...

Oui, dit-elle en s'animant, car elle avait toujours la fièvre, je ne veux pas que ma pauvre Betty soit montée par personne après moi ; elle crèvera et moi aussi du même coup ¹⁹.

L'écuyère est donc prédestinée à figurer dans les situations les plus mélodramatiques, comme c'est le cas du médiocre roman homonyme de Pierre Sales ²⁰. Son intrigue compliquée met en scène des enfants volés, des sœurs retrouvées, de méchants avarés, des vicieux enfin démasqués. Les héroïnes sont deux écuyères (Irène et Maïna) rivales, qui se réconcilient suite aux manœuvres machiavéliques de l'amant de l'une d'elles. L'histoire que raconte Paul Avenel est du même tonneau ²¹. L'écuyère Francesca joue Anthiope, héroïne de « Les Amazones ou les femmes guerrières de l'Antiquité », une pièce de l'Hippodrome. Elle y retrouve la gentille Annette, une amie d'enfance, que son promis, Onésime, délaisse pour une héritière parisienne. L'écuyère lui raconte également sa vie, son départ de la province, ses ambitions. Elle est issue d'un milieu pauvre, mais elle a une certaine instruction, et elle est jolie. À Paris, dit-elle, il faut des protections puissantes ; elle les obtient

et en a payé le prix. Elle veut aider son amie, car elle aussi a été victime des promesses du même Onésime. Ce dernier, tout ébloui par la belle femme qu'est devenue son ancienne conquête emprunte de l'argent et lui fait une cour assidue. Annette se suicide. L'écuyère décide de la venger : elle ruine le misérable et le rend fou.

Les écuyères incarnent ainsi un univers de fantasmes plus ou moins délirants, qui ont trait au domaine sexuel, mais également à la liberté de leurs gestes, à leurs mouvements, à l'exotisme qu'elles incarnent. Les fréquenter, c'est prendre des risques, changer les habitudes, éprouver le frisson de l'ailleurs. Pour illustrer ces dangers, Léon Donnay raconte dans *La Besace* l'histoire d'un brave militaire, devenu Suisse dans une église, et dont la vie est réglée comme papier à musique. Mais l'homme aime les chevaux, et il devient le spectateur assidu d'un petit cirque venu s'établir près de chez lui. « Au programme figurait une écuyère russe, née aux Batignolles, ancienne modiste, qui n'avait jamais vu la Russie ailleurs qu'à la Porte Saint-Martin, pendant les représentations de *Michel Strogoff*, et qui avait ajouté à son nom patronymique de Bersy, la troublante terminaison de skoff²². » Il en tombe évidemment amoureux, mais elle le repousse et, redevenu raisonnable, il reprend son ancienne vie.

Une nouvelle de jeunesse de Jules Laforgue, intitulée « Stéphane Vassiliew », livre une version plus mélancolique des mêmes tentations²³. Elle est consacrée au « pauvre Stéphane », un jeune homme exilé dans un lycée de province, qui s'évade dans l'imaginaire en songeant à une écuyère de cirque. Sa danse endiablée éveille en lui une fièvre, un désir de départ et de fuite ; on le retrouvera grelottant et mourant aux alentours du collège. Annonçant ainsi le roman de l'adolescence auquel Alain-Fournier donnera sa forme la plus achevée dans *Le Grand Meaulnes* (dont l'héroïne est aussi une écuyère, mais pas de cirque), Laforgue a généralisé les traits de la jeune circassienne pour en faire un symbole de liberté.

Jusqu'où peut aller la passion ? C'est la question que pose Léon Octave Jean Roger dit Roger Milès, professeur et avocat, qui a trouvé très amusant de mettre en scène une écuyère anglaise amoureuse d'un cavalier peau-rouge. Il faut dire que la demoiselle a des sentiments aussi stéréotypés que leur expression. Ne pense-t-elle pas au sujet de son futur amant : « Ce cavalier sera mon lion : je pense qu'il sera superbe : je ne lui demande pas d'être généreux... Que dira ma mère²⁴ ? » Le peau-rouge se révèle amoureux mais également anthropophage : il veut « boulotter » la belle (c'est un mot de sa tribu, précise l'auteur), qui en est d'ailleurs, au sens littéral, mordue. Consentante, elle se prépare au sacrifice en allant au hammam : « Je suis allée au Hammam. J'ai entendu dire que les viandes fatiguées n'étaient pas bonnes. Si je savais qu'en étant cuite...? J'ai songé à Sa Majesté, et j'ai murmuré pour la dernière fois *God save the Queen*. John est plus tendre que jamais ; pourvu que je le sois aussi²⁵ ». La police intervient avant qu'il ne soit trop tard.

Sans aller jusqu'à ces extrémités loufoques, l'avenir de l'écuyère semble bien n'avoir d'autre issue que le mariage ou l'accident. Sur le mode fleur bleue, c'est la situation que décrit Émile Faure dans un de ses *Contes d'amour* : la jeune Iphigénie Quésaco, enfant volée par des bohémiens, devient écuyère et acrobate. Après diverses péripéties peu intéressantes, elle est conduite à rencontrer un prince qu'elle épouse pour vivre ensuite de longues années de bonheur avec lui²⁶.

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

Les romanciers y insistent presque tous : le mariage est un renoncement à la vocation artistique, une mise à l'écart qui fait contraste avec les lumières de la piste. C'est très exactement ce que lui propose l'amoureux de Bérésine, l'écuyère viennoise de Chapus :

Ce serait en même temps de quitter la carrière d'artiste, si agitée et si précaire. Oh ! si cela vous souriait ! La fortune dont Dieu m'a rendu maître serait mise à vos pieds. Vous seriez une des plus heureuses femmes de ce monde si vous faisiez dépendre le bonheur d'une affection passionnée et de la jouissance de tout le somptueux bien-être de la vie. Si vous aimiez les voyages, vous voyageriez. Si vous vouliez fixer votre séjour à Vienne, vous le feriez ; à Paris, à Berlin, à Naples, à Londres, vous le feriez. Je satisferais toutes vos fantaisies ²⁷.

Ce beau programme se matérialise plus concrètement dans d'autres romans par des investissements immobiliers. L'écuyère reçoit un appartement ou une maison, qu'elle fait meubler à sa guise, comme n'importe quelle demi-mondaine. Comme cela est souvent le cas – pensons à la visite des Goncourt chez Eugénie Doche en décembre 1858, – les artistes n'apprécient guère le luxe un peu clinquant qui établit cette réussite sociale. Paul Avenel note ainsi : « L'appartement de l'écuyère avait cet aspect de luxe et de mauvais goût qu'on rencontre dans le monde interlope de la vie parisienne ²⁸. » À dire vrai, la jeune fille n'avait pas le choix. Renoncer à se faire entretenir, ou renoncer au mariage, c'était prendre le risque de finir comme l'écuyère du récit en vers d'Oscar Coomans, estropiée et enlaidie après un accident, et condamnée à la misère : « Seule, sans amis, sans famille / Elle dut vivre, pauvre fille, / Dans le repos ²⁹. »

L'accident est évidemment pour beaucoup dans le mythe de l'écuyère. Barbey, toujours lui, y insistait, car c'est une différence essentielle entre le cirque et le théâtre :

Au Cirque, la médiocrité est menacée incessamment de se rompre le cou, — quelle délicieuse perspective ! — tandis que dans les autres théâtres, où elle se prélassait, vous savez avec quel air ! elle se porte très bien et ne risque absolument rien. Eh bien, pour toutes ces raisons et pour d'autres encore, j'aime le Cirque ³⁰.

En artistes conscientes des effets qu'elles pouvaient produire, les écuyères ont certainement exploité le danger dont elles étaient parfois victimes. On imagine sans peine combien les lumières et la musique devaient également accentuer cette tension dramatique. La meilleure scène des *Soirées de Chantilly* décrit ainsi une proposition de mime destinée à faire frémir les spectateurs. Elle mérite d'être citée entièrement :

Voyez-vous, mon ami, dit Bérésine en parlant à M. Franconi, dont elle aimait le bon sens et la loyauté, au lieu du Pas des fleurs, faisons-en d'abord le Pas des roses, et que ce soit la peinture de la passion poétique d'une jeune fille pour ces mêmes fleurs.

— Très-bien !

— Vous placerez des bouquets de roses à distance et à des points élevés, tout

 PAUL ARON

autour du cirque. Puis, on jettera successivement par terre des bouquets de ces fleurs : cinq, dix, vingt, quarante. Plusieurs chevaux, sans selle ni bride, paraîtront aussi successivement chargés de roses.

— À merveille. Combien de chevaux faudra-t-il, Bérésine ?

— D'abord un, puis deux, puis trois, jusqu'à cinq. La jeune fille voudra s'emparer successivement de toutes ces fleurs ; elle s'élancera dans les airs vers les unes, se courbera jusqu'à terre vers les autres, poursuivra chaque cheval, sautera de l'un à l'autre, à droite, à gauche, en avant, en arrière ; car elle voudra tout prendre. Elle redoublera d'efforts ; son corps se pliera, se repliera ; elle sera haletante, ses forces s'anéantiront, car ces fleurs se multiplieront sans cesse. Enfin, la fatigue l'a épuisée, elle succombe et s'affaisse.

C'est alors que je me laisserai tomber de cheval en serrant toutes ces fleurs contre ma poitrine. Vous accourez, vous autres, et prenant cette pauvre fille en pitié, vous célébrerez ses funérailles en ensevelissant son corps sous ces fleurs tant aimées d'elle. Voilà la fin, dit-elle, voilà le dénouement ³¹.

Le lieu commun de la jeune fille à la rose est ici revisité, faisant croire au public qu'il assiste à un tragique accident, dont il ne saura trop s'il est joué, prémonitoire ou symbolique. En tout cas l'enthousiasme du public viennois, dans le livre, ne laisse aucun doute sur l'efficacité de cette pantomime.

La situation dramatique par excellence est celle qui lie la dimension érotique et le risque du métier. Dans les romans, nombre d'écuyères meurent donc dans un accident provoqué par une impasse amoureuse. Au détour de son intéressant roman *Noris*, Jules Claretie évoque l'histoire d'une écuyère américaine (nommée Fanny Love !) qui vient de se tuer pour un clubman, M. de Sableuse ³². L'héroïne de Mirbeau meurt également sur la piste. Elle aime un jeune et gentil soupirant, mais elle ne peut survivre au déshonneur d'avoir été violée par un prétendant brutal. Elle se suicide alors dans un dernier numéro de voltige. Tel est, pour partie, le thème de *L'Écuyère* de Paul Bourget qui ne s'intéresse pas à une écuyère de cirque, mais à la fille d'un marchand de chevaux. Le récit a paru dans les *Annales politiques et littéraires*, des 1^{er} janvier-18 avril 1905, sous le titre : *Mal d'autrui n'est que songe*, et il a été réédité en 1921 ³³. La belle Hilda est poursuivie par Jules de Maligny, un aristocrate français dont la passion s'explique sans doute par une ascendance polonaise. Le narrateur le décrit en des termes élogieux, qui fleurissent bon leur époque : « Il constituait à lui seul un signalement social et plus encore une frappante physiognomie où les plus farouches partisans des idées égalitaires eussent été obligés de reconnaître l'évidence de ce mystérieux et indiscutable prestige : *la Race* ³⁴. » Cet honnête aristocrate est affligé d'une mère aimante et imbue de préjugés de classe. Plus réaliste que lui, elle lui ouvre les yeux sur une situation financière moins brillante qu'il n'y paraît, et il promet de rompre. L'écuyère aimante finit par se suicider en lançant son cheval contre le cerf lors d'une chasse, tandis que Maligny fait un mariage d'argent, qui fera son malheur.

Ce thème est exploité, sans crainte de tomber dans le pathos, par le journaliste et polygraphe Jules Benoit (1858-1935), qui signe Jules de Gastine (ou Gastyne) ses nombreux romans populaires, récits fantastiques et d'aventures. « L'écuyère masquée » est une longue

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

nouvelle consacrée à Aquilina, la petite écuyère d'un cirque américain qui concurrence dans les années 1860, à Paris même, le cirque des Franconi³⁵. Par une orageuse journée d'été, elle doit exécuter un nouveau numéro, un double saut périlleux en arrière. Le public est venu nombreux. Mais le cheval est indiscipliné et un clown a eu la sinistre idée de se grimer en tête de mort. C'est évidemment l'accident. Elle survit, mais défigurée. On apprend ensuite qu'elle est issue du monde du spectacle, sa mère ayant été l'étoile applaudie d'un « théâtre de genre ». Son soupirant, Edouard Davilly, un jeune homme pauvre qui a des prétentions littéraires, se réjouit de la situation : au moins cessera-t-il d'être maladivement jaloux de tous les hommes qui entouraient la belle, et en particulier du comte Dupont. Pourtant la passion du cheval reste forte. Avec l'aide du vieux comte, Angelina revient au cirque et présente le numéro de « l'écuyère masquée », mais Davilly, par jalousie encore, se déguise en clown, et dévoile aux spectateurs médusés le visage enlaidi de son amante. Elle meurt de chagrin, et on apprend que le comte était le père de l'écuyère.

Le contraste entre la mort de l'écuyère et le sourire peint sur la face du clown constitue évidemment une des images les plus fortes qui pouvaient être mobilisées dans ce contexte. On la retrouve dans un des plus beaux passages du texte de Barbey, consacré à un accident qui concernait les sœurs Loisset :

Un soir de ces dernières années, j'ai vu une de ces belles filles, mesdemoiselles Clotilde et Émilie Loisset, dont il ne nous reste plus qu'Émilie, qui, en dansant à dos de cheval le pas charmant du combat pour la rose, fit un faux temps et tomba de son cheval sur le sol, où elle resta sans connaissance dans une beauté de morte, — cette beauté plus grande souvent que la beauté des vivantes... Sa sœur, qui, de sentiment, ne faisait qu'un avec elle, tomba presque en même temps évanouie de son évanouissement, et toutes deux, ces poétiques filles, évanouies et pâles, furent emportées hors du Cirque, couchées, comme sur un pavois, sur les épaules des clowns. Ce fut un spectacle douloureux mais superbe, que ces belles filles qui semblaient mortes et qu'on emportait³⁶ !

C'est sur le même contraste que repose l'intrigue du très beau petit roman de Gustave Coquirot que Sophie Basch a réédité dans ses *Romans de cirque*³⁷. *L'Histoire de deux clowns et d'une petite écuyère* décrit l'amitié que se portent les deux petits clowns qui font la réputation du cirque Bateson. Mais un jour celui-ci recrute une charmante jeune écuyère. Les deux complices inventent une pantomime pour corser leur entrée : ils jouent aux amoureux repoussés et bernés et « ils exprimaient tour à tour leur chagrin avec les mines les plus comiques du monde³⁸ ». Leur amitié résiste dans un premier temps à l'amour qu'ils se découvrent porter, l'un comme l'autre, à la jeune écuyère, mais la jalousie fait son œuvre progressivement. Un des clowns se lance alors dans un exercice d'acrobatie désespéré et il y trouve la mort. Son ami ne lui survit pas longtemps : il se jette dans une mare. Cette double tragédie sonne également la fin du cirque. La jeune écuyère s'en va de son côté, « enlevée par un fils de famille qui la suivait depuis une quinzaine de jours³⁹ ». Sur cette note mélancolique s'achève sans doute également toute une époque, un genre de cirque et ses acteurs fétiches⁴⁰.

 PAUL ARON

Un accident, dans la vie réelle celui-là, a connu un retentissement particulier. Mirbeau l'a évoqué dans un de ses *Petits poèmes parisiens* qui semble démarquer le texte de Barbey d'Aurevilly que j'ai déjà cité à plusieurs reprises.

Il y a une huitaine de jours, nous soupions (quelques bons compagnons, good fellows, comme ils disent si joyeusement en Angleterre), chez Besse, aux Champs-Élysées, sur la terrasse du côté gauche, aux sons voisins de la musique du Cirque, hachés, en mesure, par le claquement rythmique des fouets, qui font cette musique tout à la fois équestre et sauvage... Que de fois je l'ai écoutée, en rêvant que j'étais clown ou postillon ! Or, ce soir-là, plus que jamais, ces coups de fouet retentissants et puissamment évocateurs ressuscitaient pour nous les virtuoses adorées et parties, – car elles sont parties et le Cirque, cette année, a perdu sa couronne ! Trois de celles qui nous passeront le plus près du cœur, quand elles étaient là, revenaient du fond de nos souvenirs, au galop, dans nos conversations. C'étaient, est-il besoin de les nommer ? la grande Océana, belle comme son père l'Océan, et qui s'en est allée du côté des aurores boréales pour les augmenter d'une de plus, – puis l'O'Bryen, – cette poésie de lord Byron dans une statuette de Coysevox, l'étrange et mystérieuse danseuse aux chevilles ailées et à la bouche amère, dont personne n'a pu se vanter d'avoir vu – une seule fois – le sourire, – et enfin et surtout la pauvre et charmante Émilie Loisset, – la Chasteté à cheval, et que son cheval a tuée et dont justement, pendant toute la représentation de la veille, j'avais vu, moi, le spectre m'emplir, à lui seul, le Cirque tout entier et m'effacer cette foule de vivants qui étaient venus là, où elle ne reviendrait jamais plus !

Longuement évoquée par Hugues Le Roux également, le destin tragique de la fille aînée des Loisset, décédée en 1882, a été transposé par Pascal Grousset dans le dernier chapitre de son roman *La Petite Lambton*⁴¹. Comme son modèle, la jeune Jacqueline a été demandée en mariage par un prince (dans la réalité, il s'agit du prince de Haszfeldt), comme elle, elle se tue au cours d'un exercice difficile, devant le public parisien, en ayant voulu forcer un cheval trop peu docile à lui obéir. La presse a donné de nombreux échos à cet accident spectaculaire.

On ne saurait clore cette évocation des accidents de cirque sans faire mention d'un ouvrage étonnant. Intitulé *Le Roman d'une écuyère*, il s'agit de l'autobiographie que Jenny Weiss, devenue baronne de Rahden, publie en 1902⁴². Tous les composants les plus spectaculaires de la vie d'une artiste de cirque s'y retrouvent, souvent relayés par une presse déjà avide de sensations, de manière à indiquer, ce que suggère le titre, que la réalité dépasse la fiction, y compris dans le genre mélodramatique. Qu'on en juge.

Jenny Weiss entre dans la carrière à 17 ans. Avec l'aide de ses parents, elle achète trois beaux chevaux dressés en haute école. Elle est engagée dans un premier cirque, où elle ne parvient pas à être payée, mais elle découvre le monde de jalousies et de férociétés qui se cache souvent derrière le spectacle. Elle rencontre aussi son futur mari, un bel officier de marine, comme dans les meilleurs romans d'amour :

Est-ce que la vie réellement présente de ces bizarreries, dont les romanciers et les

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

auteurs dramatiques passent pour posséder seuls le secret ?... Je sentis les yeux brûlants du jeune officier, par leur ardeur passionnée et impertinente, me barrer le chemin. Émue, troublée, je perdis un moment la domination de mon cheval et me voilà gracieusement étendue sur le sable ⁴³ !

Après une chute provisoire et sans conséquence, Jenny connaît le succès. Elle fréquente de nombreux cirques européens et reçoit de beaux contrats. Le mari suit. Mais elle suscite aussi la passion d'un certain Castenkiold, qui s'est juré de posséder cette femme fidèle. Il la poursuit un peu partout, jusqu'au jour où le mari, provoqué, sort un revolver et le tue. L'affaire a lieu à Clermont-Ferrand, en France, et passionne l'opinion. L'auteure le souligne avec raison : « Il est notoire que son procès intéressa tout le monde et fut suivi avec la plus vive curiosité. Lorsque, le 8 décembre 1893, mon mari comparut devant le jury, un train spécial partit de Paris pour Riom, où se tenaient les assises. Ce train était bondé de reporters judiciaires des journaux parisiens ⁴⁴. » L'homme est acquitté, mais il meurt peu après.

Son dernier grand rôle a lieu au Théâtre du Châtelet. Elle joue dans *Les Pirates de la savane* de Dumas, le rôle de Mazeppa qui traverse la steppe dans une course furieuse. « C'était une chevauchée mortelle, dans toute l'acception du mot. Le cheval qui me portait escaladait tous les soirs, au triple galop, une terrasse abrupte, formée par une rampe étroite. Un faux pas de l'animal, un bruit imprévu, ou quelque incident dans la salle qui l'effrayât, et j'étais fracassée avec lui ⁴⁵. »

Le paroxysme de cette vie d'artiste est la scène finale du livre. Devenue aveugle, mais sans ressources, elle monte un cheval aveugle pour une dernière apparition en public. « Un cheval aveugle avec sa cavalière aveugle livré au hasard ! J'eux la sensation confuse que nous nous précipitions dans le vide, dans un précipice insondable, dans l'incommensurable néant ⁴⁶. » Le cheval bronche, et c'est l'accident, elle se réveille, toujours aveugle, mais également aphone, au moins provisoirement.

Dès sa parution, cette existence romanesque alimente à son tour la fiction. En 1908, Louis Lormel fait représenter un drame manifestement inspiré de celui de Jenny de Rahden, sans le dire toutefois, car il superpose une rupture amoureuse à l'accident ⁴⁷. Une comtesse-écuyère se réveille un matin, aveugle. Elle veut néanmoins paraître une fois encore sur la piste. Elle monte un cheval aveugle appelé Fatum, admirablement dressé mais qui a tué ses deux précédents propriétaires. Comme on s'y attend, l'accident a lieu, hors scène pour des raisons évidentes. Quand elle émerge, elle se rend compte qu'elle restera aveugle, et que sa meilleure amie aime l'homme qu'elle aime également. La comtesse devine qu'ils sortent de concert, complices déjà, tandis qu'elle prend conscience de son tragique destin solitaire. Le 26 juin 1948 au poste de Nice, Robert Sadoul fait jouer une pièce radiophonique en deux actes, qui, sous le titre de *Seule, la mort...*, raconte à son tour la fin tragique de l'écuyère ⁴⁸. Le même thème sera encore repris par Paul Gordeaux dans un de ses célèbres feuilletons illustrés publiés par *France Soir* dans les années cinquante dans la série des Amours célèbres, avec des images de Jacques Pecnard.

PAUL ARON

UN SOUS-STATUT LITTÉRAIRE

On peut conclure ce bref panorama des évocations plus ou moins fictionnelles de l'écuyère en posant la question de son statut littéraire. Il faudrait en effet expliquer le nombre finalement restreint de textes qui lui ont été consacrés et la relative absence d'écrivains consacrés parmi les noms que j'ai répertoriés.

Sur le plan chronologique, la plupart des récits ont été publiés entre 1855 et 1905, avec une pointe autour des années 1880. Cette période correspond manifestement à l'audience mondaine d'un spectacle de cirque dans lequel écuyers et écuyères ont joué un grand rôle. C'est la période de la « haute école » des Franconi, et celle où un public fortuné et artistique a pris l'habitude de venir au cirque. Il semble bien dès lors, et c'est un premier constat, que le modèle biographique imprègne si fortement l'imaginaire social que les écrivains éprouvent quelque peine à se déprendre d'un propos qui reste principalement référentiel. Ils s'inspirent de vies réelles et, même lorsque l'imagination romanesque se déploie, le contrat de réalisme demeure présent. La figure de l'écuyère ne donne pas lieu à des fantaisies, elle se révèle plutôt sur le mode de l'expansion, au départ d'une anecdote ou d'une situation ancrée dans le réel. Au fond, les romans de l'écuyère racontent généralement la même histoire, somme toute d'un faible intérêt : une histoire qui tourne en rond, où une jeune femme dompte la masse musculeuse de sa monture dans une tenue propre à susciter le désir chez les spectateurs des deux sexes. Une histoire d'érotisme et de risque mortel. Un peu d'amour, du danger, une réussite sociale ou un accident. Mais en même temps, et de manière un peu paradoxale, comme la plupart des discours sociaux que l'on tient sur elle procèdent de manière analogue, il n'est pas faux de dire que le sort de l'écuyère n'est pas pour autant rabattu sur un discours journalistique ou documentaire. Le baron de Vaux sollicite un écrivain comme préfacier, et dans son texte même, il n'hésite pas à citer longuement un feuilleton de Jules Janin comme preuve de l'intérêt que présente ce spectacle. Et Jenny de Rahden intitule « roman » son autobiographie. Dès lors, ces récits ne peuvent que renvoyer les uns aux autres, et le jeu d'échos qu'ils donnent à lire a pour effet de brouiller le point d'origine, l'anecdote primitive. Ainsi sont-ils à la fois et inséparablement issus du réel observable et produits par l'imaginaire et le fantasme. Ils ne sortent jamais de la littérature.

Pour autant, à l'exception de certains passages du roman de Mirbeau, il faut bien reconnaître que l'écuyère n'a pas engendré de grande œuvre littéraire. Aucun roman n'est parvenu à créer un mythe propre, à l'instar de Nana ou de la Faustin. Comment expliquer ce constat ? Essayons pour répondre à cette question de mieux cerner ce qui l'apparente à la comédienne et ce qui l'en différencie.

Par bien des traits, leurs vies se ressemblent : femmes de spectacle, elles doivent survivre et travailler dans un monde d'hommes, à la marge des bonnes mœurs et des conventions sociales. Actrices et écuyères séduisent et divertissent, mais elles doivent aussi vivre et vieillir. On peut ainsi considérer que le roman de l'écuyère prend sa place, comme un sous-genre, du « genre de l'actrice ⁴⁹ ». Certaines œuvres d'ailleurs ne font guère la différence. Ainsi, la nouvelle de Gyp « Le cerceau ⁵⁰ » a pour héroïne Rosette, petite écuyère de cirque, que ses bras clairs et son habileté ont fait surnommer Singe

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

blanc. Un jeune officier l'apprécie particulièrement, mais il se heurte aux vues que son supérieur a également pour la gracieuse personne. La rusée demoiselle suggère au colonel de sauter quelques obstacles, ce qu'il échoue à faire. S'étant rendu ridicule, il cède sa place au jeune officier. L'écuyère, ici, est une simple coquette, et la même histoire pourrait être racontée avec une actrice ou n'importe quelle profession.

Mais on voit bien, en même temps, ce qui les sépare. Une première différence est d'ordre quantitatif. Les écuyères sont moins nombreuses que les comédiennes. Elles occupent une moindre part de l'espace social et elles ne bénéficient pas non plus du statut privilégié qui consiste à être l'interprète de genres légitimes, comme la comédie ou le drame. Deux citations permettent de penser cette caractéristique. Dans l'article déjà cité, Jules Janin confesse ne pas avoir vu un nouveau numéro de cirque parce qu'il visitait un musée florentin. Il s'attire cette verte réplique : « Monsieur, reprit le gros cavalier, lorsque Caroline monte un nouveau cheval, on ne va pas au Palais Pitti, on reste au cirque ⁵¹. »

À l'inverse, Philippe Daryl-Grouschet place dans la bouche de son écuyère cette remarquable analyse :

Qui pourrait m'affirmer que le métier de peintre ou de sculpteur soit plus utile que le mien, par exemple ? L'équitation est un art comme les autres et que les plus favorisés de la naissance se font un honneur de connaître à fond. Pourtant, vois la différence que le monde met entre un artiste de l'Hippodrome et le dernier des médaillés au salon !... Je puis dire sans vanité que je suis une des bonnes écuyères de ce temps, grâce à maman et toi, cher père... Eh bien, est-ce que je serai jamais de l'Institut ? Est-ce que qu'on m'invite aux bals officiels ? Est-ce qu'on me compte pour quelque chose après que j'ai mis pied à terre ⁵² ?

Appréciée, mais demeurant dans une certaine marge, l'écuyère n'atteint pas aux sommets auxquels Rachel ou Sarah Bernhardt accéderont.

Une seconde différence entre les deux tient à l'entrée dans la carrière. La comédienne peut partir de rien. L'écuyère non, si elle n'est pas une enfant de la piste. Comme on l'a vu, le monde du cheval implique une mise initiale de capitaux (les trois montures qui leur appartiennent) qui rend la profession moins accessible. Par contre, les écuyères bénéficient de possibilités de carrière qui les enferment moins dans le microcosme parisien. Elles peuvent en effet se produire dans un contexte international, d'une part parce que le dressage des chevaux pour les amazones n'est pas une spécialité française, mais bien allemande, d'autre part parce que l'obstacle de la langue n'existe pas dans leur métier.

Mais la différence fondamentale tient au regard du spectateur. L'actrice interprète des rôles, elle est différente à chaque spectacle, et sans doute encore dans la vie sociale. Son mystère tient à la diversité de ses figures. Comment la saisir, comment être certain qu'on tient la femme réelle sans ses masques ? Comment se prémunir du risque qu'elle nous *joue la comédie* ? Cette question taraude ses admirateurs autant que les écrivains qui décrivent des comédiennes ⁵³. L'écuyère n'a que faire de ces questions ontologiques.

 PAUL ARON

Elle ne joue qu'un rôle, muet de surcroît, ce qui préserve de la duplicité, et ce rôle elle le partage d'ailleurs avec la « plus noble conquête de l'homme », son cheval. Sa prestation conduit moins aux interrogations profondes qu'à une évaluation technique. On pourrait parler à son sujet d'un déficit d'ambiguïté. Reste le rituel des exercices, quelques rêves, des drames, une sorte de bulle médiatique, qui méritait sans doute d'être évoquée, mais qui ne se prolongera pas dans le domaine littéraire ⁵⁴.

PAUL ARON
ULB (CENTRE PHILIXTE)

NOTES

1. Adrian, *Le Cirque commence à cheval*, Paris, Collection l'encyclopédie du cirque, 1979, p. 8-15. Voir aussi Pascal Jacob, *Le Cirque*, Paris, Larousse, 2002.
2. *Ibid.*, p. 45.
3. Ernest Molier, *Le Cirque Molier, 1880-1914*, Paris, Dupont, 1914.
4. Jules Barbey d'Aureville, *Le Théâtre contemporain*, dernière série, 1881-1883, Paris Stock, 1896, p. 23-24.
5. Ghislaine Bouchet, *Le Cheval à Paris de 1850 à 1914*, Genève-Paris, Droz, 1993, p. 281 et suiv.
6. Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, E. Plon, 1889.
7. Anne Martin-Fugier, *Comédiennes. Les actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Complexe, 2008, p. 60.
8. Baron de Vaux, *Écuyers et écuyères, histoire des cirques d'Europe (1680-1891)*, avec une étude sur l'équitation savante par Maxime Gaussen ; préface par Henri Meilhac ; introduction par Victor Franconi, Paris, J. Rothschild, 1893. On ne connaît pas grand chose de la vie du baron de Vaux (1845-19..), à l'exception de la dizaine d'ouvrages dont il est l'auteur.
9. Voir l'étude classique de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, ouvrage réédité et remanié ensuite.
10. H. Le Roux, *Les Jeux du cirque*, *op. cit.*, p. 121.
11. *Ibid.*, p. 141-142.
12. André Bertera [ss le ps. de Alain Bauquenne], *L'Écuyère*, Paris, Ollendorff, 1882, p. 70. La BNF attribue ce texte à André Bertera, mais Pierre Michel donne des arguments convaincants pour en attribuer la paternité à Mirbeau, qui était le nègre de Bertera.
13. La lettre figure dans la *Correspondance* de Proudhon. Elle a été révélée par les articles d'un journaliste, qui en a fait une amusante plaquette d'après laquelle je cite le texte : Philibert Audebrand, *P.-J. Proudhon et l'Écuyère de l'Hippodrome. Scènes de la vie littéraire*, Paris, Henry, 1868, p. 21-22.
14. P. Bourget, *L'Écuyère*, *op. cit.*, p. 25.
15. *Ibid.*
16. Octave Mirbeau, *Petits poèmes parisiens*, éd. établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Reims, À l'écart, 1994.

LES P(R)OSES DE L'ÉCUYÈRE DE CIRQUE (1850-1914)

17. O. Mirbeau, *L'Écuyère*, *op. cit.*, p. 95-96.
18. Eugène Chapus, *Soirées de Chantilly*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.
19. Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, Paris Locard-Davi et de Vresse, 1855, p. 124.
20. Pierre Sales, *L'Écuyère*, Paris, E. Flammarion, 1894.
21. Paul Avenel, *Une amie dévouée, mœurs parisiennes*, Paris, Calmann-Lévy, 1884.
22. Léon Donnay, *La Besace*, Paris, Librairie internationale, 1899, p. 254.
23. Jules Laforgue, « Stéphane Vassiliev », dans *Œuvres complètes*, I, éd. Jean-Louis Debauve, et al., Lausanne, L'Age d'homme, 1986, p. 459-481.
24. Léon Roger-Milès, *Les Heures d'une parisienne*, « Jenny l'écuyère », Paris, Marpon et E. Flammarion, 1890, p. 284.
25. *Ibid.*, p. 288.
26. Émile Faure, *Les Contes d'amour*, Paris, L. Boulanger, 1882.
27. E. Chapus, *Soirées de Chantilly*, *op. cit.*, p. 260.
28. P. Avenel, *Une amie dévouée*, *op. cit.*, p. 126.
29. Oscar Coomans, *Deuils et joies, poésies*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1880, p. 47.
30. J. Barbey d'Aurevilly, *Le Théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 25.
31. E. Chapus, *Soirées de Chantilly*, *op. cit.*, p. 253-254.
32. Jules Claretie, *Noris*, Paris, Plon, 1883.
33. Paul Bourget, *L'Écuyère*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1921 (je cite d'après l'édition Plon, 1936).
34. *Ibid.*, p. 35.
35. Jules de Gastine [pseud. de Jules Benoît], *L'Écuyère masquée*, Paris, Dentu, 1878.
36. J. Barbey d'Aurevilly, *Le Théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 39-40.
37. Paris, Robert Laffont, 2010. Le roman de Coquiote, publié en 1910 dans *Le Chariot errant*, édition du *Monde illustré* hors commerce, n'avait jamais été réédité.
38. Gustace Coquiote, *L'Histoire de deux clowns et d'une petite écuyère*, *op. cit.*, p. 793.
39. *Ibid.*, p. 834.
40. Il est intéressant de constater que le constat mélancolique du remplacement du cirque par des spectacles plus industriels a été dressé par Vallès journaliste bien antérieurement à ce texte littéraire (voir l'article de Corinne Saminadayar-Perrin dans ce volume).
41. Philippe Daryl (ps. de Paschal Grousset), *La Petite Lambton. Scènes de la vie parisienne*, Paris, Hetzel, 1886.
42. Baronne Jenny de Rahden, *Le Roman de l'écuyère*, Paris, C. Eitel, 1902.
43. *Ibid.*, p. 56.
44. *Ibid.*, p. 152.
45. *Ibid.*, p. 170. Le rôle n'a rien d'étonnant : depuis Delacroix, nombre d'artistes ont illustré, dans un registre plus ou moins érotique, la fuite de Mazeppa attaché sur son cheval. Voir Jean-Louis Gouraud, *Femmes de cheval, Dix mille ans de relations amoureuses*, Lausanne, Favre, 2004. La célèbre Addah Menken, danseuse créole devenue écuyère, et qui fut une des dernières conquêtes d'Alexandre Dumas, avait été engagée en 1866 à Paris pour interpréter précisément ce rôle. Elle est décédée deux ans plus tard, des suites d'une pleurésie, à l'âge de 33 ans.
46. *Ibid.*, p. 214-215.
47. Louis Lormel, *L'Écuyère*, drame en 1 acte et 2 tableaux, Paris, éditions de la « Phalange », 1908. Sur Lormel, voir l'article de Maurice Cremlitz, dans *Étoile absinthe*, 39e et 40e tournées, 1988.

 PAUL ARON

48. Robert Sadoul, *Seule, la mort...*, Nice Dervyl, 1949.
49. Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 16.
50. Gyp, *La Vertu de la baronne*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- 51 Cité par de Vaux, *op. cit.*, p. 129-120.
52. P. Daryl, *La Petite Lambton, op. cit.*, p. 216.
53. Voir Rose Chambers *L'Ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1971.
54. Au xx^e siècle, on trouve encore de nombreuses écuycères chez les peintres, ou au cinéma, notamment dans les adaptations des œuvres littéraires : *Le Roman de l'écuyère*, réalisé par Camille de Morlhon, scénario : Léon Chancerel, 1910 ; *L'Écuyère* réalisé par Léonce Perret, d'après le roman de Paul Bourget. Parmi les œuvres littéraires, on peut citer à titre documentaire :
- Marcel Luguët, *L'Enfant de l'écuyère*, Paris, France édition, 1922. Sans beaucoup de relations avec le sujet, l'enfant est un dompteur, et le livre est centré sur lui. La carrière de l'écuyère est résumée en deux lignes, elle a épousé le sous-chef de musique d'un régiment d'artillerie, et elle a abandonné la piste.
 - Franz Hellens, *L'Enfant et l'écuyère*, Marseille, Cahiers du Sud, 1927. *L'Écuyère* est le titre du dernier chapitre de ce récit poétique consacré aux souvenirs d'enfance de l'écrivain.
 - Louis Malteste, Jacques d'Icy, *Suzanne écuycère. Confidences et révélations de la belle Suzanne d'X... Sa jeunesse et ses hauts faits dans deux mondes bien différents*, Paris, Collection des orties blanches, [s. d.] Ouvrage érotique : Suzanne a une mentalité précoce de flagellante et elle s'exerce très jeune à fouetter ses petites camarades d'école et leurs frères.

L'œuvre au sable

(*Les Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt)

Nous n'allons qu'à un théâtre. Tous les autres nous ennuiant et nous agacent. [...] Le théâtre où nous allons est le cirque. Là, nous voyons des sauteurs et des sauteuses, des clowns et des franchisseuses de cercle de papier, qui font leur métier et leur devoir : les seuls talents au monde qui soient incontestables, absolus comme des mathématiques ou plutôt comme un saut périlleux. Il n'y a pas là d'acteurs et d'actrices faisant semblant d'avoir du talent : ou ils tombent ou ils ne tombent pas. Leur talent est un fait ¹.

Quand Edmond et Jules de Goncourt louent ainsi dans leur *Journal* le 21 novembre 1859 le talent presque algébrique des acrobates du cirque, ils font de ces derniers autant de « Trompe-la-Mort » dont le génie se mesure à la prise de risque de leur maintien en équilibre ou de leur saut : « ou ils tombent ou ils ne tombent pas ». La vérité du talent se dit en termes de performance : réussir le « saut périlleux » signifie en fait braver la mort, étendre le champ du possible et interroger la norme, physique notamment, et ses limites. Le talent des gens du cirque, c'est en un mot donner forme à une exception, déformer la règle commune en une figure qui va au-delà. Aussi peut-on rapprocher cet extrait du *Journal* d'un paragraphe du 11 août 1863 :

Ce que nous aimons en toutes choses, c'est l'excès : l'excès des opinions politiques, l'excès du bien-être ou du mal-être, du luxe ou de la rusticité, *l'excès des exercices physiques. En tout, nous sommes les ennemis nés du juste milieu*².

Le cirque, lieu circulaire et clos, est cet espace de « l'excès » ; excès par rapport à une norme qui se situe à l'extérieur, espace hors du « juste milieu » du monde. Outre les exploits physiques, le cirque est un spectacle, écrit Sophie Basch dans son introduction au volume *Romans de cirque* paru chez Robert Laffont, « qui tire sa puissance et sa grandeur [...] du refus de la fiction, du sens, du scénario [...] ». C'est le triomphe de la séquence, du *numéro* si bien nommé ³ ». Le cirque est ainsi une somme, un spectacle sans trame, discontinu, où les numéros s'enchaînent sans lien entre eux. Du point de vue de la littérature ou de l'écrivain, il est une esthétique, une poétique aussi, qui excède

MARIE-ASTRID CHARLIER

l'exigence de continuité et de cohérence narrative, à une époque qui, depuis le romanisme, s'interroge sur le fragment et la totalité. À l'art de la juxtaposition qu'est le cirque répond chez les Goncourt une poétique de la fragmentation et de l'instantané, depuis leur premier roman, *Les Hommes de Lettres* en 1859, *Manette Salomon* en 1867, roman de l'artiste dans lequel les deux frères représentent ici et là le monde du cirque, jusqu'au roman de cirque à part entière, d'Edmond de Goncourt, publié en 1879, soit neuf ans après la mort de Jules, *Les Frères Zemganno*.

Il n'est pas question ici de proposer une réflexion sur le double que constituent Gianni et Nello, les deux clowns du roman, des deux frères Goncourt, qui a déjà fait l'objet de maintes analyses. Cependant, pourquoi avoir choisi le monde du cirque pour représenter le travail de création autant gymnastique qu'artistique de deux frères dont l'aîné, tel Edmond, se caractérise par des « *dispositions réflexives* » et « une singulière activité cérébrale » qui touchent à l'*inventio* et à la *dispositio* des numéros, et l'autre, tel Jules, campe « l'arrangeur, le trouveur de jolis détails, [...] le *fioritureur* » qui jette des grains de sable et de rêve sur « ce qu'invente de *faisable* son frère ⁴ » ? Roman de « l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir » dit la préface, *Les Frères Zemganno* s'offre pour une part comme une œuvre bilan de la poétique des Goncourt. Et le monde du cirque, en tant que monde de l'excès, monde circulaire et clos, monde des figures et des tours juxtaposés, de la « peinturlure » et des « jeux de lumières » permet à Edmond de réfléchir la complexité, les contradictions et les dangers de leur propre poétique. On a pu reprocher aux romans des Goncourt, parfois avec vigueur, leur morcellement en dizaines voire centaines de chapitres qui trahiraient leur manque de continuité et de cohérence narrative ; leur fameux « style artiste » a souvent eu une connotation péjorative sous la plume des critiques qui l'associent à un pointillisme tatillon. Jean-Pierre Richard a pu ainsi trancher : « Partis à la poursuite du mouvant [...] ils se retrouvent dans un univers gravement désintégré où tout n'est que détail, poussière ⁵. » Pourtant, outre qu'une esthétique de la désintégration et pourquoi pas une esthétique de la poussière, toute impressionniste, sont somme toute pensables, *Les Frères Zemganno* se présente comme le reflet ou l'ombre chinoise d'une poétique qui, comme « un saut périlleux », tente de tromper les lois du roman et du récit par « une tentative dans une réalité poétique » dit encore Edmond dans la préface. Le talent s'y mesure à l'équilibre entre la ligne narrative construite pierre à pierre et les grains de sable de la piste, où se jouent autant de figures autonomes et déliées qui mettent en péril la conduite de l'intrigue, autant de tours qui déforment le corps du roman.

Les quatre-vingt-six chapitres des *Frères Zemganno* se déroulent dans quatre espaces nettement distincts, soit, dans l'ordre chronologique : la campagne française où tourne la troupe de saltimbanques, Londres où Gianni et Nello partent parfaire leur art, le Cirque d'Hiver qui finalement les engage et le Paris des barrières où logent les deux frères ⁶. Pourtant si ces lieux sont complémentaires du point de vue de la construction narrative de l'espace : opposition capitale / province, limite entre intérieur et extérieur, etc., tous se caractérisent par l'indétermination crépusculaire des formes. Peu de lumière vive dans le roman, si ce n'est celle des feux de la piste, qui distinguerait nettement les lieux : dès l'incipit, le « ciel défaillant » jette « un voile grisâtre [...] [appoyant] l'incer-

titude à l'apparence des choses, les fait douteuses et vagues, noie les formes et les contours de la nature » où « les ombres des arbres [mettent] de grandes taches diffuses d'encre de Chine⁷ ». De même sous leur chapiteau de fortune, « sur la toile grise toute pénétrée de lumière enfermant l'amphithéâtre couraient les profils des passants au-dehors en des silhouettes d'ombres chinoises⁸ ». À Paris, les deux frères habitent « aux Ternes, dans cette extrémité [...] qui se perd et se confond avec la campagne de banlieue⁹ ». Ce n'est donc pas la description précise des lieux qui importe, documentation et observation mêlées selon la formule habituelle des frères Goncourt, mais la construction d'un jeu d'ombre et de lumière sous le signe de la confusion qui ne fait que mieux souligner, en somme, le contraste majeur du roman en terme d'espace : le Cirque, et le reste, ces deux pôles ne communiquant que par l'ombre de l'un projetée sur l'autre, c'est-à-dire par « ombres chinoises ». Le ciel défaillant et les lumières sous le chapiteau qui « [noient] les formes » signifient aussi que la création de formes, par l'intermédiaire des tours et des figures, revient à Gianni et Nello, qu'ils s'entraînent chez eux, hors de l'espace du cirque à proprement parler ou qu'ils se produisent en spectacle. En terme de poétique, ce sont la découpe des chapitres et la langue qui construisent l'espace romanesque plutôt qu'une écriture référentielle puisque, hormis les noms de ville qui assurent une géographie minimale, aucun lieu précis n'est décrit. En fait, plus qu'à une réalité extra-diégétique, l'œuvre renvoie à elle-même, construit son propre espace, ou plutôt, ce sont le corps du roman, les contours du récit qui tracent les lieux de l'histoire.

En effet, le lieu principal du roman semble finalement le corps des deux frères, c'est-à-dire les exercices incessants par lesquels « [s'obtient] le brisement du corps¹⁰ » – « brisement » programmatique d'ailleurs – du jeune Nello, les numéros où l'on voit ce corps « se tordre, se contourner, se déformer » en « des gonflements, des dépressions défendues à une anatomie humaine¹¹ ». Tandis que le cadet excède la norme de l'« anatomie humaine » pour créer des formes inouïes, pour l'aîné, « en sa vie toute cérébrale », « la notion du temps » n'existe plus, tout comme n'existent plus « les petites et ténues impressions produites sur un corps éveillé par les choses extérieures et les milieux ambiants ». Les deux frères évoluent bien à l'intérieur de ce « mur circulaire » qui « [enferme]¹² » la piste, leurs figures seules donnant corps au texte. En outre, la quête intérieure, mentale, du tour qui les rendra célèbre, Gianni la demande à « l'impossible » et le narrateur insiste : « l'impossibilité de ce qu'il ambitionnait de tenter, il la demandait grande, presque surhumaine, méprisant l'*infaisable* ordinaire, commun, bas, dédaignant les exercices, [...] détournant les yeux, avec une brusquerie hautaine, des chaises, des boules, des trapèzes¹³ ». Les objets, le décor du cirque lui-même sont dédaignés au profit d'une forme abstraite, des bien nommés « *mouvements symboliques* » qui n'ont rien de référentiel et que Nello est chargé d'exécuter ensuite dans le temps du spectacle où il se meut en des « gestes de somnambule et d'halluciné¹⁴ ». « *Mouvements symboliques* », le mot est lâché et souligné en italiques. Car à l'image de l'espace romanesque, l'exercice physique et mental de chacun des deux frères, quête d'une impossibilité « presque surhumaine » pour l'un et exécution qui excède « l'*infaisable* ordinaire » pour l'autre, sont le produit de cette « réalité poétique » appelée par la préface que l'on peut dès lors penser comme une abstraction. C'est-à-dire, au sens étymologique du terme,

s'extraire de quelque chose, ici de l'extérieur, du « juste milieu » et de la réalité matérielle puisque même les accessoires usuels du monde du cirque sont écartés d'un regard par Gianni. De même, Edmond, avec *Les Frères Zemganno*, veut s'abstraire de « la réalité brutale », de « ce qui est bas », « répugnant », de « ce qui pue » car « la vérité trop vraie [lui est] antipathique à [lui] aussi ¹⁵ ». Pourtant, si Edmond s'insurge ainsi contre le « Réalisme » du bas, *Les Frères Zemganno* ne constitue pas un tournant symboliste dans sa poétique mais bien plutôt un roman bilan qui représente et met à l'épreuve une esthétique où il tente de marier la ligne et le cercle, la tenue d'une intrigue cohérente, et le fragment poétique. C'est-à-dire, dans ce roman, la progression de Gianni et Nello jusqu'au tour impossible qui les couronnerait « frères Zemganno » et les « petits poèmes gymnastiques d'une invention toute neuve » qui sautent d'un chapitre à l'autre, tel le chapitre XVIII correspondant à un seul numéro ayant son propre scénario : celui d'un cauchemar de Gianni qui poursuit dans les airs un lutin maléfique incarné par son frère. Par l'intermédiaire du cirque qui lui sert à la fois de terrain privilégié d'expérimentation et de justification de sa propre poétique bigarrée, Edmond tente d'excéder les catégories génériques et esthétiques qui se font trop rigides en 1879, ce qu'illustrera la critique sévère de Zola pour qui Gianni et Nello « tournent au symbole. Dans leur milieu, d'ordinaire, les choses ne se passent point avec un raffinement de sensations pareil. » En un mot, avec ce roman, le naturalisme d'Edmond « s'échappe de la formule scientifique, il ne fait que l'école buissonnière dans des vérités qui ne sont point démontrées ¹⁶ ». Edmond n'a certes pas eu pour but de peindre avec exactitude le milieu « ordinaire » du cirque ni même de proposer un naturalisme du rêve, d'ouvrir une voie pour les jeunes têtes de son cercle. En effet, il ne tente pas tant d'engager le roman dans un nouveau naturalisme qu'il ne s'interroge, plus simplement serait-on tenté de dire, sur la composition même d'un roman comme ombre portée sur une esthétique personnelle, particulière, soit sur l'œuvre des Goncourt dans son ensemble ; sur une œuvre qui serait le théâtre de leur propre faire romanesque, en un mot, leur manière en piste.

Tel l'apprentissage de Nello qui est un lent « brisement » du corps, le roman, du point de vue du déroulement de l'intrigue, peut être lu comme une suite de brisements – forme hyperbolique du contraste. Mais de la même façon que le lieu essentiel du roman est plutôt symbolique que géographique, ces multiples brisures ne sont pas de l'ordre de l'histoire – le roman ne compte qu'une seule péripétie, à la fin, quand la Thompkins, une écuyère américaine fantasque, substitue un tonneau de bois au tonneau de toile qui fera tomber Nello, j'y reviendrai. C'est le récit qui fonctionne selon ce mouvement de ruptures consécutives. Par exemple, le chapitre XLII décrit la « sensation particulière » de Nello dans les « coulisses du Cirque » lorsqu'il s'habille et se maquille, accrochant à son costume « une araignée, une chouette aux yeux d'or [...] des bêtes de la Nuit et du Rêve ¹⁷ » – on ne peut que penser ici aux bêtes étranges d'Odilon Redon – en « un léger effacement autour de lui de la réalité » et le chapitre s'achève sur son frère songeant au « doux et riant et bizarre mensonge de son existence au Cirque ¹⁸ ». Rapportant la parole d'un clown, le chapitre suivant introduit une rupture de ton saisissante : « Attends... voilà... quand tu en seras là, je te relèverai d'un coup de pied dans le cul... tu vois l'effet d'ici... ce sera merveilleux ¹⁹ » – au pays des Merveilles, tout le

L'ŒUVRE AU SABLE (LES FRÈRES ZEMGANNO, EDMOND DE GONCOURT)

monde ne rencontre pas les mêmes formes. Le chapitre se poursuit par une description du « petit café où se réunissent les artistes après la sortie du Cirque » : « moutardiers, boîtes de sardines, foie gras, fromage à la crème, fromage de Gruyère, fromage de Roquefort » s'y entassent dans un amoncellement digne du roman de Zola, *Le Ventre de Paris*. Mais, tel Nello dont le brisement du corps n'est brisement que par rapport à la norme, à ce que l'on considère être le point de rupture de l'anatomie humaine, le jeune homme continuant à s'exercer et à progresser sans fracture, quelque chose fait que le roman ne se désintègre pas dans ses bris et qu'ici une symphonie de fromages puisse côtoyer une « chouette aux yeux d'or ». Edmond est-il, comme Bescapé, le père de Gianni et Nello, « habile à tous les accommodages de choses et d'êtres, [...] se plaisant aux métamorphoses et aux avatars d'une vie qui est comme une succession de changement à vue des théâtres ²⁰ » ?

La composition des *Frères Zemganno* tient en effet du raccommodage si bien que le roman peut correspondre à ce tour produit par les deux frères lors d'une soirée à Carlisle : « une série de scènes délicatement bouffonnes, entremêlées de tours de force, et de poses plastiques, et de musiques bizarres, mêlant et confondant dans des tableaux rapides et toujours nouveaux, les torsos et les violons des deux frères ²¹ ». En effet, Edmond fait parfois appel au document, comme au chapitre XXXVI, entièrement dédié à la retranscription du contrat d'engagement de Gianni et Nello au Cirque d'Hiver ; il renoue avec la veine déterministe et les questions sociales au chapitre XXIX quand il évoque leur origine ; il ne sacrifie pas non plus, quoi qu'en dise Zola, la peinture du milieu comme on l'a vu avec l'exemple du café. Cependant, entre ces chapitres, on trouve bien des « tableaux rapides », des « poses plastiques » qui, du point de vue de l'esthétique naturaliste, peuvent être qualifiés de superflus si ce n'est de périlleux pour la cohérence de l'ensemble. Par exemple, le chapitre III décrit un numéro de Gianni avant que le narrateur ne passe au tour de « La Talochée », sans transition, sans autre lien que la phrase simple : « La Talochée succédait à Gianni ²². » De même, le chapitre suivant qui décrit le numéro final où toute la troupe est réunie commence par ces mots : « La représentation se terminait par un divertissement... », assurant un lien minimal entre les deux chapitres, celui d'une succession temporelle, tandis que cette pantomime intitulée « Le sac enchanté » n'est ni décrite ni racontée à proprement parler mais listée en six moments, comme autant de numéros à l'intérieur d'un seul numéro : « 1. Aux environs de la ville de Constantinople... », « 2. Rencontre par l'Anglaise de deux eunuques noirs. », « 3. Pantomime enjôleuse et immorale ²³... », etc. Alors que ce numéro de clôture aurait pu faire l'objet d'une narration et constituer une préfiguration inversée et grotesque de la fin du roman, Edmond préfère réduire cette micro-fiction à un simple plan, comme si la narration était superflue et seul le canevas nécessaire. Si la grande leçon de leur passage en Angleterre est que Gianni et Nello ont vu « la gymnastique [se transformer] en pantomime ²⁴ », la prouesse physique en art, elle semble également l'objet du roman d'Edmond quant à la poétique des frères Goncourt. Cependant, de même que Nello s'acharne à « déformer » son corps et Gianni à contorsionner son esprit, Edmond représente ce qui pour lui se conquiert de haute lutte : ne pas tomber – où se mesure, on s'en souvient, le talent – ne pas céder à l'emballement de

MARIE-ASTRID CHARLIER

la machine à rêve, compter les grains de sable afin qu'ils n'enrayent pas le roman. Si l'on reprend deux fragments de phrases déjà citées : « une série de scènes [...] entremêlées de tours de force, et de poses plastiques, et de musique bizarre » et « le doux et riant et bizarre mensonge de son existence au Cirque », on constate que, comportant le même adjectif « bizarre », ils partagent aussi le redoublement de la conjonction « et », renforcée dans le premier exemple par des virgules. La conjonction n'a pas ici valeur de coordination logique mais plutôt d'addition, de juxtaposition du disparate que signifie l'adjectif « bizarre » ; en effet, le lien entre les éléments est assuré seulement par la conjonction, n'est produit que par la syntaxe, c'est-à-dire par la gymnastique de la langue correspondant à celle des corps des deux frères au Cirque. Ces deux redoublements de la conjonction qui en appellent d'autres, dessinant à l'horizon de la phrase une sorte d'emballage énumératif sans autre lien que gymnastique, sont un micro-phénomène de l'entrave à la machine narrative que peuvent constituer les « petits poèmes » du Cirque, la structure séquencée des numéros. C'est exactement cette infime poussière que tente de chasser Gianni :

[...] après des essais cachés, une série de remaniements, une succession de perfectionnements qui amenaient l'invention au bord de la réussite, lorsque Gianni, qui avait jusqu'alors gardé le secret par une sorte de coquetterie, était déjà au plaisir de conter sa découverte, de la détailler à Nello, et lorsque parmi l'arrangement des dernières combinaisons, ainsi qu'un auteur finissant une pièce entrevoit le public de sa première, il voyait le Cirque tout plein, applaudissant la force extraordinaire de son tour... un de ces riens, un de ces infiniment petits, le grain de sable inconnu qui empêche de marcher les rouages neufs de toute une usine, l'obligeait de renoncer à la réalisation de ce rêve caressé depuis des semaines, et qui n'était encore qu'un rêve et le mensonge d'une nuit trompeuse ²⁵.

« Un de ces riens, un de ces infiniment petits, le grain de sable inconnu qui empêche de marcher les rouages neufs de la machine » sont ce que tente d'interroger et de cerner Edmond à qui, avec son frère, on a souvent reproché une trame romanesque fragile, des rouages trop minces au profit d'une succession de scènes ou tableaux qui empêcheraient le roman de se présenter comme « une usine », cohérente, homogène où chaque partie aurait une fonction nécessaire à l'ensemble. En tant qu'art de la juxtaposition et de la séquence, le cirque paraît *a priori* le lieu où les grains de sable endiguent le flux romanesque, de sorte que la quête du fameux tour par Gianni peut être comprise comme une mise en abyme de la tentative d'Edmond, « en [ennemi né] du juste milieu » : excéder le problème du grain de sable, précisément en faisant de ces « riens », de ces « infiniment petits » les « rouages neufs » de son roman. Car deux questions se posent finalement quant à la composition des Frères Zemmanno : le grain de sable qui peut faire échouer l'usine romanesque est-il incarné par les tours et les figures déliés du cirque ? Ou bien est-ce l'exigence d'une continuité narrative qui fait finalement chuter Nello et sortir définitivement les deux frères du cirque ? *A priori*, en effet, la structure paratactique du cirque enraye la narration. On en a vu un petit phénomène avec la

L'ŒUVRE AU SABLE (LES FRÈRES ZEMGANNO, EDMOND DE GONCOURT)

conjonction « et » ; on peut ajouter un extrait du chapitre XII quand Gianni et Nello sont encore saltimbanques :

Les années se succédaient, et perpétuellement ils couraient la France [...]. Un jour, ils étaient en Flandre [...] Un jour ils étaient en Alsace [...] Un jour, ils étaient en Normandie [...] Un jour, ils étaient en Bretagne [...] Un jour, ils étaient en Lorraine [...] Un jour, ils étaient en Touraine [...] Un jour, ils étaient dans le Dauphiné [...] Un jour, ils étaient en Auvergne [...] Un jour, ils étaient en Provence [...] ²⁶

Et ainsi de suite à treize reprises. Sans autre lien logique pour l'histoire que la nécessité de « tourner » pour gagner son pain, le déplacement incessant de la troupe se traduit dans le texte par une série d'anaphores où chaque lieu est évoqué en une seule phrase. De même que les tours et les sauts des saltimbanques, la tournée est résumée, voire *listée*, à un rythme vertigineux par lequel Edmond donne l'impression au lecteur de courir après la voiture des acrobates, comme si le monde du cirque entraînait la narration dans une course folle à laquelle seule la pause descriptive permet de reprendre son souffle. Mais interrompre le temps de l'histoire qui « tourne » – précisément – à l'énumération par « du descriptif » qui, selon Philippe Hamon, est essentiellement énumération ²⁷, est-ce vraiment se débarrasser des poussières dans l'œil dont le texte s'est encombré dans sa course ? Pourtant, comme je l'ai déjà évoqué, Edmond décide de faire échouer le tour final qui se solde par une lourde chute de Nello et deux jambes brisées. Certes, cela n'aurait *normalement* pas dû avoir lieu puisque la Thompkins, pour se venger des moqueries incessantes de Nello, a subrepticement substitué un tonneau de bois au tonneau de toile à travers lequel il devait passer pour effectuer son saut inouï de « quatorze pieds », soit plus de quatre mètres. Grâce à cette intervention extérieure, le talent des deux frères en ressort indemne – mais il n'empêche. D'une part, Edmond n'en a pas moins sacrifié ses acrobates de génie sur l'autel de la narration : la nécessité d'une péripétie – « on sent que l'auteur en a eu besoin ²⁸ » écrit Zola dans son compte rendu – a eu raison de l'apothéose que devait représenter ce numéro. D'autre part, Gianni en attendant au sommet du tonneau de recevoir son frère sur ses épaules s'aperçoit que quelque chose ne tourne pas rond – ce qui est tout à fait fâcheux au cirque si l'on se rappelle la formule de Fernand Léger : « Rien n'est aussi rond que le cirque ²⁹ » :

[...] on voyait, sans bien comprendre, Gianni se courber vers le tonneau avec des regards surpris, tandis qu'un de ses bras étendu derrière lui semblait vouloir arrêter dans son élan son frère que l'on apercevait dans la pose envolée du départ [...]. Mais [...] déjà Nello avait frappé sur le tremplin son dernier appel, et Gianni se redressant jetait par-dessus l'épaule à son frère un « *Go* » hésitant, inquiet, désespéré, et qui avait l'intonation de ces « à la grâce de Dieu » poussés en un de ces instants mortels où il faut prendre un parti, sans qu'il vous soit donné le temps de reconnaître, d'interroger le danger ³⁰.

Ce n'est pas qu'Edmond rende finalement l'aîné responsable de la chute de son cadet. L'important ici est de lire que Gianni, voulant approcher le divin par ce saut longtemps mûri, ne voit plus assez bien la réalité matérielle pour crier *Stop* à son frère. De la même façon qu'il a détourné son regard « avec une brusquerie hautaine, des chaises, des boules, des trapèzes » au chapitre XLIV, on s'en souvient, Gianni, au sommet du tonneau sur lequel pourtant il tient en équilibre, ne voit pas, ou trop vite, que la toile s'est métamorphosée en bois, le tissu du rêve ou le rideau qui maintient l'illusion, en matière brute et première. Ainsi, la Thompkins, à qui Edmond consacre un chapitre exceptionnellement long, cette « énergique et bizarre femme [...] traversée de fantaisies ³¹ » qui court l'Europe, caractérisée par de multiples intrigues, finit par incarner la Péripétie qui rend au roman sa matière première tandis que Gianni, sur les hauteurs du Cirque, en une pose toute aérienne laisse son frère sauter et se briser sur le matériau rigide du récit qui reprend alors ses droits. En témoignent les quelque vingt chapitres qui suivent la chute sur laquelle, écrit Zola, Edmond « passe vivement et [...] prolonge le dénouement ³² ». Dans ces vingt chapitres, le temps romanesque est ralenti ou plutôt, le temps du récit suit davantage le temps de l'histoire ; les indications de temps et de lieux se font plus nombreuses ; les personnages secondaires, tel le chirurgien, ne sont plus simplement des silhouettes mais ils prennent la parole ; d'ailleurs les dialogues, presque absents du reste du roman, équilibrent davantage les pauses descriptives. Le roman est définitivement sorti de l'espace-temps autonome et symbolique du cirque. Les jambes brisées, Nello ne pourra plus revenir en piste et, jaloux de son frère qui continue secrètement à s'exercer au trapèze, il lui fera finalement renoncer à ses exercices secrets. Même lorsque les deux frères veulent aller voir une représentation au Cirque des Champs-Élysées, sur le seuil, Nello « [tressaille] » : « – Eh bien frérot, voyons, entrons-nous enfin ? dit Gianni au bout de quelques minutes. – Tiens, mon envie est passée... oui, j'aurais honte de moi auprès des autres... appelle une voiture... et retournons ³³. » « Les frères Zemganno sont morts ³⁴ », comme le dit Gianni, « dans un renoncement suprême », à la toute fin du roman. Ainsi, il semble finalement qu'Edmond ait évacué le grain de sable du récit que constituait le Cirque, qu'il soit parvenu, en haine du « juste milieu », à excéder le délié de ses acrobates de rêve par la matière première du roman, la périépétie. Cependant, le cadet n'est pas mort dans sa chute ; le socle de son art, ses jambes, ne peuvent plus l'élancer pour quelque saut que ce soit, mais il se relève, au moins avec ses béquilles... en bois. Restent donc Gianni et Nello, « les frères Zemganno » n'ayant jamais véritablement existé, même si, telle l'affiche éphémère le fameux soir du grand tour : « LES DÉBUTS DES FRÈRES ZEMGANNO ³⁵ », ils figurent ainsi comme titre du roman, avec ce « diable de Z au commencement qui est comme une fanfare ³⁶ », un bon son publicitaire. Malgré les demandes répétées du directeur du Cirque d'Hiver, Gianni ne voulait changer leurs noms que lorsqu'il aurait trouvé le moyen d'exécuter son fameux tour. « Les frères Zemganno » n'ont donc existé que le temps d'une soirée, le temps de « leurs débuts » qui sont aussi leur fin, c'est-à-dire le temps d'un seul chapitre ³⁷ sur les quatre-vingt-six que compte le roman, le temps, finalement, de l'unique périépétie. Non seulement le titre met ainsi l'accent sur le chapitre de la périépétie, sur le moment où la poétique romanesque effectue « un saut péril-

L'ŒUVRE AU SABLE (LES FRÈRES ZEMGANNO, EDMOND DE GONCOURT)

leux », mais Edmond, en choisissant de ne faire de ce nom qu'un nom d'affiche qui aussitôt apparu disparaît dans la chute, place tout le reste du roman de « Gianni » et « Nello » sous le signe de l'entraînement, de la coulisse, de la fabrique du tour. En amont et en aval du moment périlleux, Edmond situe le roman dans le temps de la création et de la composition même.

Plus que l'histoire de deux frères ou qu'un roman du cirque à proprement parler, *Les Frères Zemganno* est l'œuvre « des tentatives, des essais, des recommencements ³⁸ ». Depuis les premiers chapitres, Nello s'exerce encore et encore pour atteindre « une élasticité singulière que l'on pourrait croire [produite] par des os flexibles. » La preuve en est « la longueur [de ses] tendons : signe de faiblesse chez tout le monde, signe de vigueur chez les gymnastes ³⁹ ». Gianni aussi fait « mille exercices » afin de « [développer] des élasticités de muscles et de nerfs surhumaines ⁴⁰ ». Et Edmond, lui, juxtapose les numéros, les interrompt en changeant de chapitre, fait alterner un tour exécuté en « mouvements symboliques » tout emplis « du Rêve et de la Nuit » avec la description d'un café où les coups de pied au cul sont distribués au milieu d'une variété de fromages ; il fait apparaître la Thompkins dans le dernier tiers du roman, sans que son entrée en scène n'ait été préparée et l'on ne sait pas davantage pourquoi Nello s'acharne à la moquer ni même ce qui motive une vengeance telle, si risquée, de la part de l'écuyère. Exercice, tentative, essai d'une poétique, ce roman bigarré a pour sujet la quête même d'une figure, pour fil rouge le temps de la fabrication des « rouages neufs » et pour enjeu la coulisse bien plutôt que la piste. En un mot, *Les Frères Zemganno* met à l'épreuve une poétique qui confronte deux matériaux contraires, le sable et le bois, auxquels correspondent deux formes dans l'imaginaire de l'œuvre, « le petit poème gymnastique » et le roman. Faut-il finalement constater avec Jean-Pierre Richard, concluant son étude sur les Goncourt, « l'impuissance de l'art le plus subtil à saisir autour de lui autre chose que son propre reflet ⁴¹ ? » Peut-être ; d'autant plus si l'on considère l'œuvre suivante d'Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, calfeutrée dans l'espace intime d'un créateur, close sur elle-même. Pourtant, *Les Frères Zemganno* n'est pas exactement un reflet de l'œuvre puisque le terme de « reflet » suggère l'idée d'image pleine, fixe, achevée. Plutôt un roman de l'envers où Edmond cherche, essaie, tente de saisir et représenter la coulisse de sa poétique, rêvant peut-être avec cette œuvre au sable, à un talent qui, comme celui des acrobates du cirque, « [soit incontestable, absolu] comme des mathématiques ou plutôt comme un saut périlleux ». Mais aussitôt, donnant du jeu à une œuvre autotélique, l'ironie et le scepticisme jaillissent qui achèvent le roman : « il n'y a plus ici que deux racleurs de violons... et qui maintenant en joueront... le derrière sur des chaises ⁴² ». Cloués sur les fameuses chaises auparavant dédaignées, Gianni et Nello n'auront même plus, comme le clown anonyme de la coulisse, l'usage de leur cul pour faire entrer les spectateurs au pays des Merveilles. C'est ça aussi, « le derrière » de la coulisse, semble dire, amusée, la pointe du roman, ultime démonstration de « petit poème gymnastique », en un pied-de-nez grinçant à la Péripétie, « pour cet imbécile de public ⁴³ » que les Goncourt, dans leur Journal, disaient avoir en partage avec les acrobates.

MARIE-ASTRID CHARLIER
UNIVERSITÉ MONTPPELLIER III – RIRRA 21

NOTES

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire. I – 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 491.
2. *Ibid.*, p. 995 (je souligne).
3. Sophie Basch, « Introduction générale », *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. XI.
4. Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, dans *Romans de cirque, op. cit.*, p. 357.
5. Jean-Pierre Richard, « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », dans *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 307.
6. Je renvoie pour la dimension politique du roman à l'article de Sophie Basch, « Du Cirque aux Barrières : la "géographie morale" d'Edmond de Goncourt », dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Jean-Louis Cabanès, Robert Kropp, Jean-Yves Mollier (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 177-189.
7. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 301.
8. *Ibid.*, p. 314.
9. *Ibid.*, p. 365.
10. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 322.
11. *Ibid.*, p. 356.
12. *Ibid.*, p. 313-314.
13. *Ibid.*, p. 364-365.
14. *Ibid.*, p. 361.
15. *Ibid.*, « Préface », p. 295-297.
16. Émile Zola, « *Les Frères Zemganno* », dans *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 261-263.
17. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 360.
18. *Ibid.*, p. 361.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 304.
21. *Ibid.*, p. 346-347.
22. *Ibid.*, p. 316.
23. *ibid.*, p. 318.
24. *Ibid.*, p. 343.
25. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 365 (je souligne).
26. *Ibid.*, p. 325-326.
27. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Recherches littéraires », 1993.
28. Émile Zola, « *Les Frères Zemganno* », dans *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 260.
29. Fernand Léger, « Le cirque » [1949], cité par S. Basch, *Romans de cirque, op. cit.*, p. XI.
30. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 392-393.
31. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 373.
32. É. Zola, « *Les Frères Zemganno* », dans *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 260.
33. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 403.
34. *Ibid.*, p. 408.
35. *Ibid.*, p. 389.

L'ŒUVRE AU SABLE (LES FRÈRES ZEMGANNO, EDMOND DE GONCOURT)

- 36.** *Ibid.*, p. 387.
37. Le chapitre LXVI, p. 388-393.
38. *Ibid.*, p. 383.
39. *Ibid.*, p. 303 et 308.
40. *Ibid.*, p. 314.
41. J.-P. Richard, « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », dans *Littérature et sensation, op. cit.*, p. 321.
42. *Ibid.*, p. 408.
43. E. et J. de Goncourt, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 491.



Le cirque dans la fiction postmoderne : Angela Carter, *Des nuits au cirque*

À la fin des années 60, l'imagination débridée et le « réalisme magique » qui caractérisaient l'oeuvre de la Britannique Angela Carter et furent popularisés en Amérique latine par Gabriel Garcia Marquez, avaient de quoi surprendre dans le paysage littéraire anglo-saxon.

Nuits au cirque (1984¹) est l'oeuvre de sa maturité, son roman phare dans lequel culminent les idées développées depuis longtemps dans les oeuvres précédentes. Elle commence à esquisser le roman dix ans auparavant : « I had to wait till I was big enough, strong enough, to write about a winged woman² ». Vers la fin des années 1970 et le début des années 1980 la perspective des oeuvres de l'auteure est de plus en plus celle du féminin. En 1979, dans son essai intitulé *La Femme sadienne*, elle s'en prenait aux mythes dans lesquels, selon elle, la femme est enfermée. Toutefois si la critique féministe a tenté de se l'approprier, elle-même ne s'est jamais montrée inconditionnellement acquise aux principes féministes. Le terrain qu'elle explore est beaucoup plus large et complexe que le simple féminisme. L'oeuvre de Carter invite à s'interroger sur la question du sujet et sur celle de son engendrement.

Nous verrons que la thématique du cirque, abondamment exploitée dans ce roman, cristallise deux notions souvent convoquées par les critiques dans l'analyse de l'oeuvre de Carter : le carnavalesque et le réalisme magique. L'univers du cirque est une toile de fond séduisante pour le lecteur, associée à l'exotisme, au merveilleux, au rire, aux larmes et au frisson. Toutefois l'objectif de l'auteure n'est pas seulement de distraire, mais aussi d'enseigner et, à travers notamment la figure des clowns, de développer une réflexion plus profonde sur la construction identitaire dans la perspective du féminisme.

Le roman, situé à la fin du XIX^e siècle, relate les aventures picaresques d'une célèbre trapéziste de cirque nommée Fevvers parce qu'elle a des ailes³.

Dans la première partie du roman, accompagnée de sa nourrice et confidente Lizzie, elle raconte son histoire à un journaliste américain, Jack Walsler. Celui-ci a l'intention, dans un article intitulé « Les grandes mystifications du monde », de s'attaquer au phénomène de la femme ailée « dont les formes généreuses et le rire cosmique ne fascinent pas moins que l'incertitude qui pèse sur sa nature. Femme oiseau, femme ou

FLORENCE VINAS-THÉROND

oiseau ⁴ ? ». Fevvers affirme dans cet interview qu'après avoir éclôs d'un œuf, elle fut abandonnée devant la porte d'une maison close dans l'East End de Londres, et qu'elle fut recueillie par une communauté de prostituées. Lors de ses premières années passées dans le bordel, Fevvers est chargée d'incarner, assise dans une alcôve du salon, un petit Cupidon affublé d'une couronne de roses, d'un arc et de flèches. Après la fermeture définitive du bordel, Fevvers commence une vie nomade. Elle trouve un emploi dans une sorte de *sex show*, un musée des femmes monstres installé dans une maison de Kensington par une mère maquerelle, Madame Schreck. Elle est ensuite enlevée par l'un des protecteurs de celle-ci, un nommé Christian Rosencreutz, qui s'adonne à la science cabalistique et a reconnu en Fevvers, à cause de ses ailes, Azraël, l'ange de la mort. Il veut la tuer selon un processus rituel, afin d'extraire d'elle une mystérieuse essence qui devrait l'aider à rester éternellement jeune. Fevvers parvient à s'échapper. Après cette première évasion, Fevvers obtient un engagement au Cirque d'Hiver et ne tarde pas à triompher sur le trapèze volant : à Paris, à Rome, à Berlin, à Vienne et enfin à Londres où elle accorde cet interview à Jack Walser. Elle est devenue la plus grande arialiste de son temps, l'idole des capitales d'Europe, courtisée par Toulouse-Lautrec.

Dans la seconde partie du roman, qui se situe peu de temps après la rencontre avec Walser, Fevvers se produit dans un cirque américain dirigé par le colonel Kearney. Le cirque est à Saint-Pétersbourg, et se prépare à voyager vers le Japon via la Sibérie. Le journaliste Walser, désireux de collecter davantage d'informations sur Fevvers, s'engage lui aussi dans le cirque comme clown. Plusieurs épisodes, impliquant différents membres du cirque, s'ensuivent, durant lesquels l'attention se porte tout particulièrement sur les clowns. Leur chef, Buffo le Grand, perd la raison alors qu'il est en piste et se lance à la poursuite de Walser (déguisé en poulet humain) avec l'intention de le tuer. Il est maîtrisé à temps et enfermé dans un asile d'aliénés. Dans un autre épisode, des chimpanzés, « les singes savants de Monsieur Lamarck », renégocient les termes de leur contrat avec le Colonel Kearney et décident de prendre le train pour Helsinki plutôt que d'aller en Sibérie. Entre ces épisodes on apprend aussi que Walser est tombé amoureux de Fevvers et qu'elle se prend également d'affection pour lui. Cette seconde partie s'achève sur Fevvers qui subit à nouveau les assauts d'un prédateur masculin, le Grand Duc. À nouveau elle s'échappe et reprend la route, ou plutôt le train, qui doit conduire le cirque en Sibérie.

C'est là que se déroule la troisième et dernière partie du roman. Le train est attaqué à l'explosif par une bande de hors-la-loi et Fevvers se brise une aile. Fevvers, Lizzie et quelques autres membres du cirque sont capturés. Walser reste enfoui sous les décombres du wagon, desquels il est extrait, après le départ de Fevvers avec les bandits, par un groupe de femmes qui viennent de s'échapper d'un pénitencier et s'apprennent à fonder une communauté lesbienne quelque part dans ce lieu sauvage. Le choc de l'explosion a détraqué l'esprit de Walser et il fuit, privé de mémoire et d'identité, à travers les immensités enneigées : « Il était parfaitement blanc comme le paysage ⁵. » Dans l'intervalle, Fevvers et Lizzie découvrent que leurs ravisseurs sont des paysans qui ont été forcés d'entrer dans la marginalité pour avoir tué des fonctionnaires du gouvernement qui avaient violé leurs femmes. Ils veulent obtenir le pardon du Tsar et ont capturé

LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

Fevvers parce qu'ils ont entendu dire qu'elle avait une liaison avec le Prince de Galles (une fausse rumeur répandue par le Colonel Kearney pour faire de la publicité à son cirque). Ils veulent que Fevvers persuade la Reine Victoria d'intercéder auprès du Tsar. Tandis que Fevvers et Lizzie sont tenues prisonnières dans un hangar, un vent violent fait disparaître comme par enchantement les bandits et les clowns (qui étaient sortis pour divertir les bandits). Le reste des membres du cirque se remet en route dans la neige pour chercher du secours et rencontre par hasard Walser qui, lui-même, nous le découvrons, a rencontré un Chaman et a vécu avec les tribus sibériennes. Walser a retrouvé la raison et sa personnalité, mais son identité est désormais différente de celle qu'il avait avant l'explosion du train. Le roman se termine sur l'union heureuse de Walser et Fevvers ⁶.

LE CIRQUE ET SES COULISSES. LE GROTESQUE FÉMININ.

C'est donc principalement la seconde partie du roman qui est consacrée à l'univers du cirque. Le music-hall, l'Alhambra de Londres où se produit Fevvers lorsqu'elle rencontre Walser, est évoqué dans la première partie et de façon assez succincte : l'Alhambra, situé dans le West End de Londres, avec ses « banquettes de peluche rouge » et ses « chérubins de plâtre qui soutiennent les guirlandes monumentales au-dessus de la scène ⁷ ». Un cirque stable qui rivalise de luxe et de magnificence, structuré autour d'une aire de jeu circulaire, bénéficiant d'une hauteur de champ inhabituelle : la forme intérieure s'apparente à celle d'une tour où les parois seraient richement ornées de balcons. C'est dans ce décor somptueux que se produit Fevvers, tout aussi somptueuse :

Elle ôtait brusquement son manteau et le jetait sur le côté. Et la voilà. Son sternum pointait sous son maillot rose comme la proue d'un navire ; la Vierge de fer faisait ressortir ses seins tout en réduisant sa taille à presque rien et on aurait cru qu'elle allait se casser en deux [...] Avec une grâce immense, orgueilleuse et ironique, elle s'exhibait aux yeux du public comme si elle avait été un présent merveilleux, trop beau pour qu'on joue avec [...]. Puis elle ouvrait ses bras lourds et superbes dans un geste de bénédiction dirigé vers le lointain et en même temps ses ailes s'ouvraient elles aussi, un déploiement polychromatique de près de deux mètres, l'envergure d'un aigle, d'un condor [...]. Elle saisit le trapèze d'une main. Ses ailes tremblèrent, palpitérent puis se mirent à ronronner et à bourdonner avant de battre l'air régulièrement avec une telle force qu'un vent souffla sur le carnet de Walser qui perdit sa page ⁸.

Les bâtiments de brique du cirque impérial de Saint-Pétersbourg qui font ensuite le décor de la seconde partie n'en sont pas moins fastueux :

Le cirque était un haut hexagone de brique rouge avec un fastueux escalier qui menait à une entrée flanquée de chaque côté de statues de pierre de dix pieds en forme d'éléphants caparaçonnés, accroupis sur leurs pattes arrière et dressant leurs

FLORENCE VINAS-THÉROND

pattes avant. [...] Tout autour de la piste il y avait de somptueuses loges rouges bordées de dorures, et la plus somptueuse était marquée de l'aigle impérial, en or. Audessus de l'entrée des artistes, il y avait une plate-forme dorée pour l'orchestre. Tout était élégant, voire somptueux ⁹.

Mais la richesse du décor et l'élégance de la trapéziste ont leur revers.

La loge dans laquelle Fevvers accueille le journaliste Walser à l'Alhambra est une « loge crasseuse », « chef-d'oeuvre de malpropreté délicieusement féminine ¹⁰ ». De même l'élégance du cirque de Saint-Petersbourg est gâchée par « une dernière touche d'un luxe voyant et presque écoeurant qui semblait toujours avoir les ongles sales ¹¹ ». La description au début du chapitre 7 de la cour du cirque impérial, « aussi animée qu'un tableau de Breughel » rappelle au lecteur le lien vital existant entre le cirque et la foire (les cirques ambulants étaient en effet jadis une des attractions majeures de la foire et le cirque emprunte le clown à la foire, et non l'inverse) :

Au milieu des rires, des jeux brutaux et des bribes de chansons, des garçons d'écurie aux joues roses [...] se bousculent ici et là, avec des ballots de foin ou d'avoine sur l'épaule, des sacs de verdure pour les éléphants, des régimes de bananes pour les singes, ou jettent des fourches de bouse à vous retourner l'estomac sur des tas de paille sale. Gantés et emmitouflés les petits Charivari font leurs exercices habituels sur le fil à linge de la Princesse, en chancelant et en riant [...] Des vendeurs bruyants venus de la ville envahissent l'empire ambulante du Colonel [...] Un gitan lugubre marche dans la cour et ajoute la plainte de son violon au claquement des talons de bottes sur les pavés, au babel des langues, aux cliquetis assourdis des chaînes que les éléphants agitent dans le bâtiment [...] le Colonel Kearney, levé de bonne heure, préside à tout ce carnaval ¹².

Sous ses dehors de respectabilité, le cirque garde ici une relation privilégiée avec la culture populaire de la fête, du carnaval, avec son déchaînement dionysiaque et son réalisme grotesque. D'ailleurs Fevvers incarne le grotesque féminin. C'est une « géante ¹³ », une « grosse fille ¹⁴ », qui remet en question les canons habituels de la beauté féminine : « Son visage gargantuesque et symétrique avait dû être taillé à la hache dans du bois et peint de couleurs brillantes par ces artistes qui construisent des dames de carnaval pour les champs de foire ¹⁵ », une anti-Vénus aux proportions extrêmes dont l'appétit est celui d'une ogresse : « Elle retourna à son repas de cocher, le plus grossier et le plus vulgaire qu'on puisse imaginer, avec un enthousiasme gargantuesque. Elle se gavait, elle se bourrait, renversait de la sauce sur elle, suçait des petits pois qu'elle prenait avec son couteau ; elle avait un gosier adapté à sa taille et une façon de manger élisabéthaine ¹⁶ ». Tous les constituants de la beauté féminine, la voix, le regard par exemple, sont chez elle dégradés : « sa voix de fausset résonnait comme des couvercles de poubelle », « ses grands yeux lancèrent un regard vulgaire ¹⁷ ». L'auteur souligne, en elle, avec insistance, les fonctions de digestion, d'excrétion, de sécrétion : elle rote, lâche « des pets formidables », bâille « avec une énergie prodigieuse » et sa loge empest l'odeur de la sueur et

LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

« une puissante odeur de pieds », l'« essence de Fevvers ¹⁸ » : « Quand elle leva les bras, Walser se retrouva nez à nez avec une aisselle rasée, couverte d'une épaisse couche de poudre, et il faillit s'évanouir. Mon Dieu ! Elle aurait pu facilement l'écraser dans ses bras énormes ¹⁹ ». Les réactions qu'elle suscite sont ambivalentes elles aussi, mêlant fascination et dégoût, attrait et répulsion. Fevvers est une idole, une star. Comme beaucoup de comédiennes illustres de la fin du XIX^e siècle (La Duse, Sarah Bernhardt), elle semble régner sur un monde en décomposition, devenir une déesse du vide des valeurs. Elle incarne le mercantilisme, le matérialisme et la vulgarité de l'époque ; son goût de l'argent, des bijoux, qui la précipite dans les bras du Grand Duc au risque d'y perdre la vie, en est une des manifestations. Fevvers est à vendre. *L'Illustred London News* parle de « Fevversmania » : « On voyait sa photo partout ; les boutiques étaient pleines de jarretelles, de bas, d'éventails, de cigares, de savon à raser "Fevvers"... Elle avait même donné son nom à une marque de levure ; si vous en ajoutiez une cuillerée, votre pâte montait en l'air, exactement comme elle ²⁰ ». Fevvers, c'est « la vulgarité haussée au rang de grand style ²¹ ».

Par ses aspects grotesques, elle a l'air d'un clown féminin. D'ailleurs, dans le bordel où elle a passé son adolescence, c'est avec « *le blanc gras* que les clowns utilisent au cirque ²² » qu'on lui recouvre le visage et la partie supérieure du corps pour la transformer en Victoire de Samothrace. Son gigantisme aussi est à rapprocher de la stature imposante du clown Buffo évoqué plus loin dans le roman, Buffo qui, comme elle, « boit comme un trou » et, comme elle, a été élevé à Londres.

L'EFFROYABLE INUTILITÉ DES CLOWNS

Buffo le Grand, le maître clown, est celui qui initie Walser à l'art du clown lorsqu'il est engagé par le colonel Kearney comme apprenti Auguste. Buffo est un clown blanc « avec un visage rond et blanc et des cercles rouges d'un pouce de large autour des yeux, la bouche carrée, comme un noeud papillon, un chapeau blanc conique [...] Il est énorme, plus de deux mètres, et large en proportion, et il fait rire quand il se déplace sur de petites choses. Sa taille est la moitié du comique. Ce géant est la victime des objets. Les choses sont contre lui. Elles lui font la guerre ²³ ».

Carter s'attarde longuement dans le chapitre 4 de la seconde partie sur les numéros présentés par Buffo et ses compères, des « farces violentes », des numéros qui sont des grands classiques : « le repas de Noël des clowns » dans lequel on s'entête à vouloir découper un pauvre Auguste déguisé en poulet et qui ne cesse d'échapper, ou « L'enterrement du clown » suivi de sa « tumultueuse résurrection », et de son expulsion d'un cercueil trop petit pour lui : « Buffo était mort et il est encore vivant ». Curieusement le texte mentionne à peine les rires des spectateurs, pour souligner sans doute davantage la violence des mimes ; et la description des numéros est insérée sans distinction claire dans une évocation de la ruelle des clowns et de leur vie quotidienne dans « les taudis en bois pourri où l'humidité tombait des murs comme une rosée », « un endroit où régnait l'atmosphère lugubre des prisons et des maisons de fous » et où, à l'heure des repas, les visages blancs deviennent des « masques mortuaires ²⁴ ». On voit

FLORENCE VINAS-THÉROND

bien qu'ici le clown hésite entre l'univers de la fête et du rire et un univers diabolique et effroyable confirmé par la danse cruelle qu'ils exécutent pour Walser : « Cela tourna à l'aigre, devint cruel, une diffamation effrayante de toute notion de danse [...] puis en rythme ils se lancèrent les croûtes de pain noir qui restaient, la douleur grimaçante, la rancœur, le désespoir, l'angoisse, la mort s'élevèrent [...] La lampe à pétrole jetait des ombres déformées sur les murs noircis [...] ». Ici plus de rire du tout, seul « le petit Ivan extasié, caché dans l'ombre, ne pouvait malgré sa peur s'empêcher de regarder en suçant son pouce pour se rassurer ²⁵ ».

Lors de son premier maquillage, Walser ressent « en contemplant cet étranger qui le fixait en retour dans le miroir d'un air interrogatif » une sensation vertigineuse de liberté : « Il connut la liberté qui réside derrière le masque, dans la dissimulation, la liberté de jongler avec l'être ²⁶. » Mais le roman ne tarde pas offrir une image assez inquiétante et somme toute négative de l'art du clown. Buffo est décrit comme le « Seigneur du Désordre en personne ». Son numéro représente la subversion de l'ordre et de la forme, et sa propre subversion :

Au sommet de son numéro, alors que tout s'est brisé autour de lui comme si une grenade avait explosé, il commence à se détruire lui-même. Son visage est tordu par la plus horrible des grimaces, comme s'il essayait de faire tomber le blanc gras dont il est recouvert : et tombe et tombe ! Tombent ses dents, tombe son nez, tombent ses yeux, tout s'en va dans une autodestruction convulsive ²⁷.

Mais celle-ci semble n'influer en rien sur le réel. Selon Buffo, « la beauté de l'art du clown c'est : rien ne change jamais ²⁸ ». Les clowns de Buffo, lorsqu'ils dansent devant les bandits sibériens, invoquent le chaos, mais sans aucune efficacité sociale ou politique :

Cette danse était une danse de mort. Ils dansaient pour les miséreux de la terre afin qu'ils puissent contempler leur propre misère. Ils dansaient la danse des parias pour les parias qui les regardaient, parmi les arbres menaçants, avec une tempête de neige qui s'approchait. Et l'un après l'autre les bandits, les parias ont relevé la tête pour les regarder et tous ont éclaté de rire, mais c'était un rire sans joie. C'était le rire amer que l'on a quand on se rend compte qu'on ne peut triompher du destin. Ils dansaient la danse mortelle du passé composé qui fixe solidement toute chose afin qu'elle ne puisse jamais bouger ²⁹.

Fevvers demande à Walser : « Savez-vous à quel point je déteste les clowns, jeune homme ? Je pense vraiment qu'ils sont un crime contre l'humanité ». Chez Carter, la clownerie et la rupture carnavalesque de l'ordre établi ne sont pas le moyen par lequel on améliorera la situation des femmes ou celle des parias. Au début de la seconde partie, Carter décrit la vie misérable d'une *baboushka* qui prend soin d'un petit garçon nommé Ivan. Celui-ci est effrayé puis fasciné par les clowns du cirque. Mais cette fascination ne lui sera d'aucune utilité, de retour à la maison, pour venir en aide à la pauvre *baboushka* :

LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

C'est ainsi qu'allaient les relations du petit Ivan avec les clowns : tout d'abord il avait eu peur d'eux ; puis il avait été fasciné par eux ; enfin il avait voulu devenir comme eux, afin que lui aussi puisse terrifier, enchanter, se conduire en vandale, dévaster tout en restant du bon côté, avoir la licence de commettre la licence, et pourtant ne pas avoir l'autorisation d'agir et, de retour à la maison, la babouchka pourrait continuer à attiser le charbon de bois, même si les clowns faisaient sauter toute la ville autour d'elle sans que rien ne change réellement. Rien. Les immeubles qui avaient explosé flotteraient dans l'air, aussi immatériels que des bulles de savon, et se reposeraient doucement sur la terre, aux places même où ils se tenaient auparavant. Les cadavres se tordraient de douleur, se casseraient aux articulations, se démembreraient – puis ils ramasseraient leurs membres éparés pour jongler avec eux avant de les réemboîter dans leurs trous, tous présents et exacts, chef³⁰.

Lorsqu'à la fin la troupe affamée décide de sacrifier le chien des clowns, « cela ne fait pas beaucoup partagé en sept, mais il trompe leur faim et ainsi cette dernière relique de la gigantesque inutilité des clowns sert finalement à quelque chose ». Gigantesque inutilité des clowns et gigantesque inutilité de la religion : Buffo est présenté comme le Christ assis au centre magistral de la table avec ses clowns et « se réservant la tâche sacramentale de rompre le pain et de le partager entre ses disciples³¹ », dans une parodie du dernier repas. Pour les nombreux artistes qui ont établi une analogie entre le clown et le Christ (de Beckett à Mallarmé, de Henry Miller à Paul Klee), la fonction du clown consiste à mimer une dérision du sacré qui elle-même fait partie du sacré, le clown étant le bouc émissaire, la figure sacrificielle, le reflet de la condition humaine. Mais chez Carter la dérision et la critique semblent vouloir atteindre l'art du clown en tant que tel. Ce n'est pas seulement Dieu qui est moqué, mais le clown lui-même, dans son activité de clown. Buffo, parce qu'il a trop bu, se transforme en meurtrier et le numéro manque de virer au drame. Le texte aussi révèle le sordide derrière le spectacle et l'abjection masculine culminant dans l'explicite phallus des clowns et sa castration :

Un jeune enfonça une bouteille de vodka dans le cul d'un Auguste ; en réponse, l'Auguste baissa rapidement son pantalon de clochard pour faire voir un membre viril d'une taille priapique, violet et décoré d'étoiles jaunes, avec deux ballons couleur cerise qui pendaient à la braguette. Là-dessus, un second Auguste, avec un regard mauvais, sortit de grands ciseaux de sa poche de derrière et coupa l'horrible chose³².

En outre, le cirque (avec sa hiérarchie d'artistes masculins) devient dans le roman un symbole de l'ordre social patriarcal : esprit de compétition, obsession du profit financier (à travers le personnage du Colonel Kearney), traitement oppressif des subordonnés (femmes et animaux). C'est pourquoi peu à peu, dans la logique de l'émancipation du sujet qui est celle de Carter, la réalité du cirque doit se désagréger. Les singes savants s'éclipsent vers leur destin, les éléphants meurent dans l'explosion du train. Les clowns, quant à eux, disparaissent dans la tempête comme par enchantement :

FLORENCE VINAS-THÉROND

« Quand la tempête fut passée, comme il se doit, la neige fraîche avait tout remis à neuf et éteint le feu de camp. Mais des tentes, des cabanes, des mousquets et des cuirasses des bandits et des clowns, ainsi que des clowns eux-mêmes, il n'y avait aucune trace, comme s'ils avaient été balayés de la surface de la terre ³³ ».

LE CIRQUE ET SES AVATARS

C'est dans la seconde partie du roman que l'univers du cirque proprement dit est reconstitué. Mais l'on peut toutefois considérer qu'il en existe de multiples avatars dans le reste du roman : dans le musée des monstres-femmes de Madame Schreck (première partie, épisode londonien) et la communauté de femmes criminelles d'Olga Alexandrovna (troisième partie, épisode sibérien), qui sont des lieux privilégiés de l'exhibition du corps. Les deux sont des univers concentrationnaires réservés à des femmes, dont la monstruosité est psychique ou physique (à l'inverse, on l'a vu précédemment, la ruelle des clowns est comparée à une prison ou un asile de fous).

Dans le premier exemple se manifeste surtout l'influence du XVIII^e siècle et des *freaks*, les spectacles de monstres ³⁴. Ici Carter crée une ruelle des clowns féminine. Les « putains de la joie » du cirque (c'est ainsi que se définit Buffo ³⁵) deviennent ici, dans ce « débarras de la féminité ³⁶ », « les putains de la jouissance ». Fevvers elle-même, recrutée ensuite par Mme Schreck, a débuté sa carrière « dans des numéros de foire ³⁷ », tout comme Mme Schreck qui « a commencé dans la vie comme squelette vivant dans des spectacles de foire ³⁸ ». Dans le musée de Mme Schreck, Fevvers « découvre la camaraderie des damnés ³⁹ » et côtoie des prodiges de la nature comme elle, des créatures monstrueuses aux corps morcelés, hybrides ou déformés. Il y a Toussaint, l'homme sans bouche, la vieille Fanny Quatre-z-yeux, la Belle au Bois dormant qui ne se réveille que quelques minutes par jour pour prendre un peu de poulet haché et évacuer une petite quantité à demi liquide dans un bassin que l'on tient sous elle, la Merveille qui n'a pas trois pieds de haut, Albert/Albertina qui est bipartite et la fille qu'on appelle Toile d'Araignée parce qu'elle en a le visage couvert des sourcils aux pommettes. L'obscénité de ces corps s'accroît parce qu'ils sont exhibés : « Elle avait fait construire une sorte de voûte ou de crypte avec des poutres piquées des vers et des dalles humides et puantes et cet endroit s'appelaient l'Enfer ou l'Abîme. Les filles devaient se tenir debout, dans des niches de pierre creusées dans les murs peu épais ⁴⁰ ». Accompagné du client, Mme Schreck s'arrête au hasard devant une niche et elle dit : « J'ouvre le rideau ? Qui sait quel spectacle anormal ou monstrueux se cache derrière ⁴¹ ? ». Le client-voyeur a payé pour voir les anomalies et les aberrations que produit la nature. Carter crée des personnages féériques mythiques qui évoluent à la frontière de la fiction et de la réalité. Dans cet univers envoûtant, le lecteur aussi devient voyeur de l'abject. Le texte littéraire semble renchérir sur le voyeurisme puisque les obscénités de la nature sont restituées de façon complaisante et fascinée. Ces monstres ont tous une histoire à raconter. Le roman de Carter célèbre le conte et la narration comme une fin en soi. Le roman est une histoire, celle de Fevvers et de Walser, composée de plusieurs sous-histoires (à la manière des récits enchâssés du roman baroque), de nombreux épisodes, de nombreux personnages. Face à cette structure en

 LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

abyrne le lecteur se trouve pris du même vertige que Walser lorsqu'il plonge son regard dans les yeux de Fevvers : « Walser ressentit la plus étrange des sensations, comme si les yeux de l'acrobate étaient des boîtes chinoises, comme si chacun d'eux s'était ouvert d'un monde dans un monde dans un monde, une pluralité infinie de mondes et ces profondeurs insondables exerçaient la plus forte des attractions ⁴². » Walser se trouve dans la position du spectateur face à l'artiste de cirque qui semble inclure en elle toutes les créatures de cirque dont elle relate l'histoire. Comme si elle était en somme une allégorie du cirque.

Dans le deuxième exemple, la communauté de femmes criminelles d'Olga Alexandrovna, la monstrosité exhibée est morale :

Avec l'aide d'une criminologue française, [...] elle choisit dans les prisons des villes de la Grande Russie des femmes reconnues coupables d'avoir tué leur mari [...] Elle fonda une communauté d'après les conceptions les plus scientifiques d'alors, qu'elle fit construire par les condamnées elles-mêmes [...] Elle les obligea à construire un panopticon, un cercle de cellules en forme d'anneau, dont le mur intérieur était une grille d'acier avec, au milieu de la cour centrale couverte, une pièce ronde entourée de fenêtres. Elle y restait assise à longueur de journées, à contempler ses meurtrières et elles, en retour, restaient assises à la contempler [...] Pendant les heures d'obscurité, les cellules étaient éclairées comme autant de petites scènes de théâtre, [...] où chaque acteur était assis seul, dans le piège de son champ visuel. Dans son observatoire, la comtesse était assise sur une chaise pivotante dont elle pouvait régler la vitesse comme elle le voulait ⁴³.

La structure du panopticon rappelle celle du cirque, mais de façon inversée : l'unique spectatrice se trouve placée au centre de la piste, tandis que les femmes observées sont disposées tout autour d'elle dans des cellules qui peuvent faire songer aux loges des cirques permanents ⁴⁴. Mais les prisonnières finissent par se révolter contre le Colonel Kearney, comme la troupe des singes et les artistes féminines du cirque. La collectivité féminine en révolte est bien l'un des motifs récurrents de l'oeuvre : la maison de plaisir dans laquelle Fevvers a vécu enfant se transforme durant la journée en un cercle tout bourdonnant d'activité féministe, tandis que les pensionnaires d'Olga Alexandrovna se rassemblent pour former une « armée d'amantes ». Elles ont vaincu leur oppresseuse et s'échappent pour créer une Utopie féminine dans la taïga. Au seuil d'une existence prépatrilarchale (« Où qu'on aille, nous n'aurons plus besoin de pères ⁴⁵ »), de retour au paradis d'Adam et Ève, elles découvrent que « l'univers blanc qui les entoure semble tout neuf, une page blanche sur laquelle elles peuvent écrire l'avenir qu'elles veulent ⁴⁶ ». L'esprit de Carter, après l'accident de train, est lui aussi « parfaitement blanc comme le paysage ⁴⁷ ».

RÉALISME MAGIQUE ET FÉMINISME

Tandis que l'univers du cirque et de ses avatars, lieu de la tyrannie du regard qui

impose à la femme une image fausse et stéréotypée d'elle-même, lieu de la violence patriarcale et masculine, se déconstruit au fur et à mesure que l'on approche de la fin du roman, l'accent est mis dans la troisième partie du texte sur la reconstruction du sujet, féminin et masculin, sur de nouvelles bases. Et l'univers extravagant de Carter, celui des créatures hybrides, bizarres et insolites évoluant à la frontière de la fiction et de la réalité (tout ce que l'on a coutume d'associer chez elle au réalisme magique⁴⁸) laisse la place à une autre réalité plus apaisée. Aidan Day, dans son ouvrage intitulé *The Rational Glass*, propose une autre lecture de l'oeuvre de Carter replaçant au premier plan la raison et le rationalisme et remettant en question la dimension postmoderne et relativiste de son oeuvre. Il montre notamment que la critique du réalisme magique dans le roman passe par une critique du chamanisme et de l'anhistoricisme des clowns. Alors que pour Lizzie et Fevvers la reconstruction identitaire du sujet doit se faire à partir d'interactions rationnelles et d'une coopération entre les individus et les peuples, Buffo prétend pouvoir se faire lui-même : « Nous les clowns nous pouvons inventer notre propre visage. Nous nous faisons nous-mêmes ». La sympathie de Carter va à tout ce qui dans ce monde est de l'ordre de l'historique. De même elle dénonce le solipsisme qui domine dans la tribu du Chamane : « Ce monde n'avait aucune extension latérale. Il ne prenait pas en compte, il ne pouvait pas prendre en compte une autre conception du monde, ou un rêve, qui n'était pas le leur. Un système clos [...] Et l'histoire leur était un concept totalement étranger, comme leur était étrangère toute forme de géographie, à part la géographie à quatre dimensions qu'ils avaient inventée pour eux-mêmes⁴⁹. » Et la critique de l'anhistoricisme conduit à celle du « réalisme magique » : « On aurait pu dire que, pour tous les peuples de la région, il n'existait aucune différence entre le réel et l'imaginaire ; il y avait à la place une sorte de réalisme magique⁵⁰. »

On peut toutefois considérer que le réalisme magique offre une déstabilisation « constructive » du sujet, non plus conçu comme centre mais participant d'une nouvelle pensée de « l'autre », envisagé dans sa différence non plus « en opposition à », mais « conjointement à⁵¹ ». Cette pensée de la différence est intéressante pour l'analyse de ce roman, dont le sujet principal est le dépassement des oppositions de genre dans le contexte du féminisme.

Au début du roman, Jack Walser est présenté comme « un homme d'action », mais « qui ne s'était jamais trouvé car ce n'était pas lui-même qu'il cherchait⁵² ». En Sibérie, il fait l'expérience de la reconstruction de sa masculinité. Si Buffo le clown se détruit lui-même physiquement, Walser achève le travail mentalement : « Il contempla dans le miroir le moi qu'il reconstruisait avec une telle hâte [...] Précipité, ignorant et béat, dans le nouveau siècle, [...] Walser se désassemblait et se réassemblait⁵³. » Fevvers, la merveille, et Jack Walser, l'homme au coeur pur qui croit, sans réserve comme l'enfant, au cirque et à l'univers de la femme ailée, se retrouveront à l'aube de ce premier jour du XX^e siècle. Il n'est pas le seul homme de la troupe du reste à opérer cette reconstruction identitaire. Samson aussi renonce à son machisme : « Toute ma vie, j'ai été fort et simple et lâche, j'ai caché la faiblesse de mon esprit derrière la force de mon corps. J'ai maltraité les femmes et j'ai dit du mal d'elles en me croyant supérieur à elles à cause de mes muscles, alors qu'en réalité j'étais trop faible pour supporter le fardeau de l'amour d'une femme⁵⁴. »

LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

Mais la libération la plus puissante est celle que réalise Fevvers, la femme oiseau symbolisant la Femme Nouvelle. Fevvers remplace la poupée qui dominait les premières oeuvres de Carter, ses ailes font de son corps « le lieu d'une liberté infinie ». L'œuf d'où elle est éclos est le symbole de sa renaissance psychique. Mais l'image est réutilisée pour Walser :

« Qu'il se mette sous ma garde », dit Fevvers à Lizzie « et je le transformerai. Tu as dit toi-même qu'il n'était pas éclos, Lizzie ; très bien... Je vais le couvrir, je vais le faire éclore, je vais en faire un homme nouveau. Je vais en faire l'Homme Nouveau, en fait, le compagnon idéal de la Femme Nouvelle, et la main dans la main, nous entrerons dans le Siècle Nouveau [...] Quand le vieux monde aura tourné sur son axe pour qu'une nouvelle aube puisse poindre, alors toutes les femmes auront des ailes, les mêmes que moi [...] Quand je ne serai plus un être singulier mais le modèle de toutes les femmes, non plus un être imaginaire et de fiction, mais une véritable réalité ⁵⁵ ».

Non pas une utopie, mais une réalité presque atteinte aujourd'hui, à l'heure où écrit Angela Carter, en 1984. La tornade de rire sur laquelle s'achève le roman, ce rire formidable, communicatif, irrépressible, est le rire qui faisait tellement défaut dans l'épisode des clowns. Un rire qui célèbre la victoire, non pas seulement des femmes, mais de tous les êtres humains, car la conquête des droits des femmes est aussi une conquête d'émancipation de toute l'humanité :

Son rire passa par la fenêtre et fit vibrer et tinter les décorations en fer-blanc accrochées dans l'arbre devant la hutte sacrée [...]. Le rire de Fevvers s'infiltra par les interstices de l'encadrement des fenêtres et des portes de toutes les maisons du village [...]. On aurait dit que le rire de la jeune femme heureuse s'élevait en spirale au-dessus de l'immensité et qu'il tournoyait et vibrait dans toute la Sibérie. Il chatouilla les habitants endormis [...]. La tornade de rire de Fevvers tournoya et vibra sur toute la surface du globe [...] jusqu'à ce que tout ce qui vivait et respirait, partout, fût en train de rire ⁵⁶.

Difficile de croire, pour le lecteur et pour le journaliste Walser, qu'une femme puisse réellement porter des ailes, difficile aussi de croire, pour le contemporain de Fevvers, qu'une femme puisse réellement s'émanciper. Pourtant la plaisanterie de Fevvers à propos de ses ailes (« "Il ne faut pas croire ce que tu lis dans les journaux !" », lui affirma-t-elle, en bégayant et en hoquetant de rire. "Quand je pense que je t'ai fait marcher ⁵⁷ !" ») est aujourd'hui devenue réalité grâce aux luttes des féministes.

Ainsi Carter investit dans *Nights at the Circus* des formes romanesques traditionnelles pour exprimer des idées nouvelles. Elle s'approprie par exemple un modèle fictionnel propre au XVIII^e siècle, le picaresque : « L'idée dans ce roman était surtout de distraire et d'instruire et j'ai utilisé à dessein un dispositif fictionnel du XVIII^e siècle – le picaresque, dans lequel les individus ont des aventures dans le but de se retrouver dans des endroits

FLORENCE VINAS-THÉROND

où ils peuvent débattre de concepts philosophiques⁵⁸. » Le genre du voyage philosophique n'est pas parodié, mais réinvesti sans ironie. De même Carter s'inscrit dans la tradition du roman historique, mais pour proposer une Histoire alternative. Pas question de rallier une conception masculine conventionnelle de l'Histoire, ce qu'elle considère comme une mascarade d'Histoire (elle fait dans le roman une critique de l'impérialisme britannique et du capitalisme américain), non pas une *History*, mais une *Herstory*, selon l'expression employée par Aidan Day dans *The Rational Glass* : « The fantastic story of *Nights at the Circus* articulates meanings associated with historical events that are not articulated in conventional history. It is a rewriting of the historical events from a feminine perspective and in that sense *Nights at the Circus* is a *herstorical* rather than a *historical* novel⁵⁹. »

Toutefois le naufrage des clowns, leur humour cruel et destructeur est le défi le plus grand lancé à l'optimisme de surface du texte. La liberté de se créer soi-même a ses limites. Les clowns sont le miroir sombre de Fevvers, car il y a toujours le risque qu'elle soit submergée comme eux par la représentation. Enlevez-lui son maquillage et sa teinture blonde, et après tout que restera-t-il ? C'est ce contre quoi elle doit se battre lorsqu'elle échoue en Sibérie après l'explosion du train : « Elle avait entortillé ses cheveux sales n'importe comment sur le dessus de sa tête, et elle les faisait tenir par une arête de carpe. Comme elle ne s'inquiétait plus de cacher ses ailes, tout le monde s'était habitué à les voir, et elle ne semblait plus avoir quelque chose de remarquable. Où était passée cette exigence silencieuse d'être contemplée, qui autrefois la faisait se dresser ? Disparue [...] Elle avait l'air tellement miteux qu'on aurait dit une imitation⁶⁰. » Et ce n'est que lorsque Walser posera à nouveau son regard sur elle, qu'elle commencera à retrouver son lustre d'antan : « Elle désirait ardemment voir son propre reflet dans ses yeux gris. Elle se sentit prise à jamais dans les yeux de Walser. »

Et n'est-ce pas cet humour du bouffon que l'on retrouve à la dernière page, lorsque Carter place dans la bouche de Walser un résumé parodique et saisissant du contenu du roman, comme si toute l'histoire de Walser se résumait à une farce et que l'auteure refusait elle-même de se prendre trop au sérieux :

Jack, toujours prêt pour l'aventure, s'est enfui avec le cirque pour une blonde oxygénée dans les mains de qui il n'a été qu'une pâte malléable dès l'instant où il l'a vue pour la première fois. Il n'a cessé de se mettre dans le pétrin, il a dansé avec une tigresse, il s'est fait passer pour un poulet rôti, et s'est finalement retrouvé en apprentissage pour les formes les plus élevées de l'escroquerie, initié par un vieux pédéraste roublard qui l'a complètement embobiné. Et maintenant frais éclos de la coquille de l'ignorance par la combinaison d'un coup sur la tête et d'un accès aigu d'extase érotique⁶¹ ...

FLORENCE VINAS-THÉROND
UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III – RIRRA 21

LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

NOTES

1. Édition originale : *Nights at the Circus*, London, Chatto & Windus, 1984. À noter que le roman a été adapté par Jo Roets et Bart Van den Eynde et mis en scène par Jo Roets en 2008 (scénographie de Peter De Bie, compagnie flamande Laïka, Arsenaal Theater, coproduction Théâtre du Volcan au Havre).
2. À Ian McEwan, 9 sept. 1984, *Sunday Times Magazine*, p. 44 : « Je devais attendre d'être assez grande, assez forte, pour écrire sur une femme avec des ailes ».
3. En anglais *feathers* signifie plumes.
4. Quatrième de couverture de l'édition française : traduction de Jean Guiloineau, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
5. Les citations sont données dans la traduction de Jean Guiloineau, *Des nuits au cirque*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 272.
6. Le résumé du roman s'inspire de Aiden Day, *Angela Carter. The Rational Glass*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1988, pp. 170-172.
7. *Des nuits au cirque, op. cit.*, pp. 18-20.
8. *Ibid.* pp. 19-21.
9. *Ibid.*, p. 129.
10. *Ibid.*, p. 12.
11. *Ibid.*, p. 129.
12. *Ibid.*, pp. 180-181.
13. *Ibid.*, p. 65.
14. *Ibid.*, p. 10, l'italique se trouve dans le texte original, « *a big girl* ».
15. *Ibid.*, p. 45.
16. *Ibid.*, p. 28.
17. *Ibid.*, p. 9.
18. *Ibid.*, pp. 11-12.
19. *Ibid.*, p. 65.
20. *Ibid.*, p. 11.
21. L'expression est du romancier Henry James. Il l'emploie à propos de l'actrice dont il est question dans son roman intitulé *La Muse tragique*.
22. *Des nuits au cirque, op. cit.*, p. 48.
23. *Ibid.*, p. 143. Voir Jules Vallès, « Le Bachelier géant », *Les Réfractaires* [1865], *Oeuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, pp. 267-268 : « C'est à peine si je tenais dans le collège, je me cognais la tête en entrant dans les classes, je crevais les plafonds, je heurtais les lampes, on ne voyait que moi dans les cérémonies ; le principal était jaloux. »
24. *Des nuits au cirque, op. cit.* p. 142.
25. *Ibid.*, p. 151.
26. *Ibid.*, p. 127.
27. *Ibid.*, p. 145.
28. *Ibid.*, p. 143.
29. *Ibid.*, p. 297.
30. *Ibid.*, p. 187.
31. *Ibid.*, p. 142.

32. *Ibid.*, p. 152.
33. *Ibid.*, p. 298.
34. Voir aussi Jules Vallès, « Une poignée de monstres », *La Rue* [1866], *Oeuvres, op. cit.*, pp. 715-734, et « Le Bachelier géant », *op. cit.*, p. 264 : « J'ai eu de tout temps l'amour du monstre [...] Non que j'aime l'horrible ! Mais je voulais savoir ce que Dieu avait laissé d'âme dans ces corps mal faits, ce qu'il pouvait tenir d'Homme dans un monstre. Je me demandais comment vivaient ces exceptions étranges, ces vestales mâles et femelles de la difformité, et, pour le savoir, que de fois j'ai remonté l'escalier vermoulu qui est à la queue des *caravanes*, et qui me transportait, en six marches, de la vie réelle dans la vie affreuse, peuplée d'étonnements comiques et d'êtres sans nom ! »
35. *Des nuits au cirque, op. cit.*, p. 146 : « Nous sommes les putains de la joie, parce que, comme les putains, nous savons ce que nous sommes ; nous savons que nous sommes de simples mercenaires durs à la peine, même si ceux qui nous paient pensent que nous sommes toujours en train de jouer ».
36. *Ibid.*, p. 87.
37. *Ibid.*, p. 14.
38. *Ibid.*, p. 73.
39. *Ibid.*, p. 74.
40. *Ibid.*, p. 76.
41. *Ibid.*, p. 77.
42. *Ibid.*, p. 38.
43. *Ibid.*, pp. 256-258.
44. Notons au passage que le bâtiment de l'Alhambra de Londres avait été imaginé à l'origine pour abriter ce qui fut pendant deux années le « Panopticon des sciences et des arts ».
45. *Des nuits au cirque, op. cit.*, p. 271.
46. *Ibid.*, pp. 266-267.
47. *Ibid.*, p. 270.
48. Faisant par là référence à ce courant littéraire qui cherche la beauté dans le réel merveilleux et se caractérise par un processus narratif consistant à rendre le magique naturel.
49. *Des nuits au cirque, op. cit.*, p. 310.
50. *Ibid.*, p. 319.
51. Pour cette pensée du lien dans la différence, voir Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion : la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, « Littérature générale et comparée », 1999. Amaryll Chanady est directrice du Département de littérature comparée à l'Université de Montréal. Voir aussi Claude Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre », in : « Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine », *Amerika*, février 2010.
52. *Des nuits au cirque, op. cit.*, p. 13.
53. *Ibid.*, p. 261.
54. *Ibid.*, p. 338.
55. *Des nuits au cirque, op. cit.*, pp. 349-350.
56. *Ibid.*, pp. 362-363.
57. *Ibid.*, p. 362.

LE CIRQUE DANS LA FONCTION POSTMODERNE

- 58.** A John Haffenden : « The idea behind *Night at the Circus* was very much to entertain and instruct, and I purposely used certain eighteenth-century fictional devices – the picaresque, where people have adventures in order to find themselves in places where they can discuss philosophical concepts », *The Literary Review*, npv/ 1984, p. 37.
- 59.** Aidan Day, *The Rational Glass*, *op. cit.*, p. 185.
- 60.** *Des nuits au cirque*, *op. cit.*, p. 339.
- 61.** *Ibid.*, p. 362.



Jeunes chercheurs





Confrontation entre *La Rue à Londres* et la correspondance vallésienne : quelles images littéraires pour la capitale anglaise ?

LA RUE À LONDRES : DIFFICULTÉS D'ÉCRITURE ET DE RÉCEPTION

Du 27 août 1876 au 26 mai 1877, Vallès écrit pour *L'Événement* une série d'articles intitulée « La Rue à Londres », signée « Z », qu'il poursuit dans *Le Voltaire* sous le titre « Lettres de Londres ¹ ». Ces articles seront ensuite repris et complétés dans *Le Voltaire* (1878), *La Vie Moderne* (1880) et *La France* (1883), mais ils n'en constituent pas moins le fond même du recueil. Comme l'explique Corinne Saminadayar-Perrin, les reprises et les corrections des premiers textes révèlent avant tout l'attachement de Vallès au projet :

La Rue à Londres revêt, pour son auteur, une importance bien supérieure à un simple recueil d'articles. En témoigne la longue et obstinée genèse de l'œuvre, rêvée et travaillée en même temps que la Trilogie ; significativement, *La Rue à Londres* est la seule production littéraire que l'exilé ait menée à bien en marge de *Jacques Vingtras* ².

En raison de l'exil, la plupart des articles de *La Rue à Londres*, qui « marque[nt] la modeste rentrée d'un "mort civil" dans le journalisme parisien ³ », sont écrits dans des conditions déplorables. À cet égard, la correspondance datant des années 1876 et 1877 traduit bien la misère et les angoisses auxquelles l'écrivain est confronté. Tout d'abord, sur le plan professionnel, bien qu'elle constitue une « année charnière ⁴ », l'année 1876 reste marquée par une floraison de tentatives infructueuses. La collaboration du proscrit est tour à tour envisagée à la revue russe *Les Temps nouveaux* (avril-mai), à *L'Avant-Garde* (mai-juin), au *Corsaire* (mai-juin), à *La Révolution* (octobre), et à *La Lune Rousse* (décembre ⁵). L'échec de ces démarches résulte généralement de la disparition du journal. En revanche, en ce qui concerne *Le Corsaire*, c'est Vallès qui refuse de s'associer à une rédaction suspecte de bonapartisme. En outre, comme le résume Gaston Gille, l'activité du proscrit se déploie sur un fond de misère physique et morale :

CÉLINE LÉGER

Il y a les séquelles de l'aventure sentimentale : séparation difficile et par à-coups, situation financière compromise ; il y a le deuil du 2 décembre [mort de sa fille naturelle Jeanne-Marie] et les excès de travail ; il y a enfin la chaleur accablante de l'été londonien, subie dans le grenier insalubre où il loge ; bref, en juillet, il tombe malade pour trois semaines : « coup de sang », diagnostique le médecin. Accablé par les soucis et par les dettes (emprunts à Malot), le proscrit envisage, en cet été 76, de quitter Londres et d'aller vivre, auprès des Arnould, à Lugano, San Remo ou Jersey⁶.

Enfin, Vallès rencontre de nombreuses difficultés directement liées à l'écriture de ses articles sur Londres. Quand *L'Événement* accueille enfin ses chroniques anglaises, quatre articles sont d'abord acceptés grâce à l'entremise d'Aurélien Scholl 7, mais il doit attendre le paiement du premier, trois semaines durant, dans une extrême inquiétude, car il a contracté des dettes jusque chez le boulanger 8. Puis, quand la série entière de *La Rue à Londres* paraît, Vallès est en proie à d'autres inquiétudes, concernant la réception de ses articles en France. L'éloignement dû à l'exil l'empêche de savoir s'ils ont du succès. Scholl se tait à ce sujet. Et Edmond Magnier, le directeur de *L'Événement*, est trop vague sur ce point. L'écrivain exprime avec netteté ses interrogations dans une lettre adressée à Malot en novembre 1876 :

J'ai parlé de cela à Scholl dans une ou deux lettres : il a répondu à autre chose. Je désirerais pourtant savoir si ma *Rue à Londres* porte, et quels jours elle porte moins. Je n'ai RIEN, RIEN, RIEN pour refléter l'impression que mes bouts de papier peuvent produire à Paris⁹.

Si le proscrit peine à se faire une idée sur la réception de ses articles en France, il est toutefois au courant du scandale qu'ils ont pu causer en Angleterre : en effet, comme le rappelle Marie-Claire Bancquart, « il est vilipendé dans les journaux de Londres et accusé de mal connaître une Angleterre qu'il charge de vices¹⁰ ». En outre, *L'Événement* le paie mal¹¹. À ces difficultés diverses s'ajoute l'attitude contraignante de Magnier¹². En mars 1877, « *La Rue à Londres* » paraît avec l'en-tête « Dernier article » : désormais, la chronique de Vallès se nommera « Lettre de Londres¹³ ». Encore Magnier supprime-t-il çà et là des lettres dans la série que lui fait parvenir Vallès. Et il le paie si mal que Malot est obligé de s'entremettre auprès de lui. Puis, au moment où, après le coup d'État du 16 mai 1877, l'écrivain connaît la détresse, il met fin à leur collaboration¹⁴. Vallès revient à la charge auprès de Magnier en proposant d'autres projets, en vain. Toutefois, le 12 novembre 1877, il écrit à Hector Malot : « J'ai *La Rue à Londres* faite ou à peu près¹⁵. »

Puis vient le retour en France. De 1881 à 1883, il fait plusieurs séjours, parfois longs, en Angleterre pour renouer avec ses impressions passées. Dans le même temps, il envoie deux articles « anglais » au journal *La France*, qui s'insèrent dans la série du *Tableau de Paris*¹⁶. Le 12 juillet 1883, de Londres, il commence à envoyer à Séverine certains futurs chapitres de l'ouvrage, lui laissant le droit de corriger, de couper et d'agencer les chapitres, d'où la dédicace « À Séverine » qui ouvre *La Rue à Londres*. Il

pense en avoir terminé le 1^{er} septembre 1883. Séverine envoie le manuscrit à Charpentier, qui le publie en décembre 1883 : « in-folio, tiré à six cents exemplaires numérotés, illustré de vingt-deux eaux-fortes hors-texte et de cent-soixante-douze dessins “au cliché trait dans le texte” d’Auguste Lançon ¹⁷ ».

UNE ÉCRITURE HYBRIDE

La naissance du recueil est sous-tendue par nombre d’hésitations et de remaniements, dont peuvent notamment témoigner les multiples titres envisagés par Vallès, en dehors de l’intitulé très réaliste finalement adopté : *Les Réfractaires de Londres* ¹⁸, *Les Horreurs de Londres* ¹⁹, *Les Mystères de Londres* ²⁰ ou encore *Londres infâme* ²¹. Au fil de sa longue maturation, le projet emprunte même des directions variées, et parfois contradictoires, qui marqueront considérablement le recueil définitif dans la mesure où Vallès ne s’est finalement jamais décidé si ce n’est en faveur de l’hybridité.

L’écrivain se présente d’abord comme un peintre réaliste souhaitant donner à voir la réalité londonienne à un lecteur français qui n’y a pas directement accès. À la suite de l’écriture des premiers articles, l’éditeur Magnier perçoit bien cette orientation, puisqu’il demande à Vallès de faire évoluer ses tableaux vers des lettres-chroniques, davantage centrées sur l’actualité londonienne :

Votre *Rue à Londres* est une œuvre de peinture réaliste sans égale dans ce genre. Mais, en France, on se lasse de tout et vite. Avez-vous songé à transformer quelque jour votre étude en chronique de Londres, écrite sur les questions, les hommes, les événements du moment ou plutôt de la semaine ? Vous vous rappelez les lettres de Louis Blanc au *Temps* sous l’Empire. Est-ce qu’il n’y aurait pas un travail plein d’actualité et de mouvement à donner tous les vendredis, dans un grand journal parisien, sur le cours présent [?] de la vie politique, sociale, voire littéraire de l’Angleterre ? Rien ne vous empêcherait de reprendre vos tableaux quand la semaine a été vide de faits ²².

Malgré ces reproches, Vallès reste persuadé que la force du témoignage journalistique tient à la profondeur et à la pérennité de ses « tableaux, scènes, paysages, notes, *non-actualités anglaises* ²³ », comme il le précise à Malot dans une lettre du 31 mars 1877. Ainsi que l’écrit Jacques Migozzi, les italiques de l’expression « *non-actualités anglaises* » sont de Vallès, « qui marque bien par ce signal graphique qu’on touche là un point d’achoppement crucial ²⁴ ». D’ailleurs, en 1878, lorsqu’il envisage plus largement d’écrire un « roman sur [l]es mœurs ²⁵ » de l’Angleterre, il se montre encore plus attaché au projet d’une peinture réaliste de la réalité étrangère :

Il est bien entendu qu’il n’y aurait pas de théories, pas une seule, – que ce serait non pas un polémiste mais un peintre qui serait en scène – rien qu’un peintre. Ne pouvant lutter pour la discussion de mes idées en toute liberté et hardiesse nulle part, j’ai résolu d’attendre ce moment en me dégageant du côté militant tout à fait.

CÉLINE LÉGER

Je pourrai compter les blessures mais sans demander le châtement de qui les fit. Je serai un peintre, c'est bien le mot – et un conteur, VOILA TOUT.

N'y a-t-il pas une série intéressante pour un journal ?

On profiterait de ce que ma manière peut avoir d'attachant, en même temps de ce que l'exil m'a appris – sans avoir la peur de mes opinions trop vives. Je les garde entières et absolues dans un coin – mais ne pouvant les engager complètement, je préfère ne point les engager du tout. Je prends le pinceau ²⁶.

Conscient des contraintes de l'opinion et de la censure, il insiste en particulier auprès de Malot sur son positionnement de peintre réaliste plutôt que de militant : « Un journal n'aimerait-il pas avoir de la copie sur *l'Angleterre*, au moment de cette guerre et de ces grèves ? Une copie de peintre – sans drapeau comme le souffrant de ma barricade – pittoresque, littéraire, parlementaire, ou statisticienne, comme on voudrait ²⁷. » En même temps, ce projet de peinture réaliste semble toujours indissociable d'une volonté de fouiller la vérité du réel à travers une démarche de reportage. Pour « bien voir » la réalité londonienne, il ne convient pas seulement de l'observer mais également de l'explorer. Comme peut en témoigner sa correspondance de l'époque, Vallès s'oblige à explorer personnellement les lieux dont il traite dans ses articles. Dans une lettre à Malot datant du 26 septembre 1876, il use d'un lexique trivial et concret pour évoquer son travail sur *La Rue à Londres*. Le reportage s'apparente alors à une véritable enquête de terrain, qui entraîne Vallès à se risquer dans la boue de Londres :

[J]'ai comblé le trou en y entassant des informations pour le journal, j'ai rempli le temps en pataugeant dans *La Rue de Londres*. Je n'ai pas, comme cela, brisé la routine que je me suis imposée, la routine d'un travail régulier, persistant, bon ou mauvais de tant d'heures par jour, et j'ai de côté des détails pour ma série ou mon roman sur la vie anglaise ²⁸.

Cette ambition de reportage semble même s'être renforcée lorsque Vallès retourne à Londres en 1883 pour compléter ses articles écrits durant l'exil. Correspondant avec Séverine, l'auteur se présente à plusieurs reprises comme allant explorer concrètement la réalité :

On vient me chercher pour aller dans Drury-Lane. Je ne reviendrai probablement pas avant l'heure de la poste, peut-être dans la nuit. Je filerai de Drury-Lane sur le Marché aux poissons et si un détective veut me mener après minuit dans le quartier des voleurs, j'irai ²⁹.

De ce parcours concret dans le quartier de Drury Lane et sur le Marché aux poissons sortiront les chapitres « Drury Lane » et « Billingsgate ». Parfois, la nécessité et l'urgence du reportage semblent même précipiter l'écriture des lettres adressées à Séverine, ainsi qu'en témoigne cette formule qui clôt une lettre datant du 21 juillet 1883 : « Je

CONFRONTATION ENTRE *LA RUE À LONDRES* ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

pars pour le Wapping. Poignée de main ³⁰ ». Vallès prend tellement à cœur son travail de reporter qu'il y consacre l'essentiel de son temps et de ses activités. La recherche de vérité qui guide l'écriture de *La Rue à Londres* semble d'autant plus rigoureuse que l'auteur explore incessamment et frénétiquement les lieux qu'il décrit :

Je n'ai plus cinq minutes de tranquillité. Un Anglais qui connaît les bas-fonds m'enlève à son heure, sa minute, quand je m'y attends le moins ! Il doit partir de Londres dans trois jours et je n'ai qu'à le suivre au gré de son activité et de son appétit, de sa soif aussi.

On vient de me dire qu'il doit passer à dix heures. Je n'ai que le temps de m'habiller pour White-Chapel, tout enfumé encore du Wapping, la misère après la bestialité ³¹.

Comme l'indique le titre *La Rue à Londres*, il s'agit pour Vallès de parcourir concrètement le pavé londonien et d'y fréquenter authentiquement les habitants, quitte à s'y user la santé :

En route sur ce terrain étroit, j'ai constaté que ma copie (même celle de la *Femme anglaise* livrée aux compositeurs) ne correspondait pas précisément à mon titre *La Rue à Londres*, et alors j'ai pris mes souliers, mon crayon et quitté ma plume pour aller dans le Londres vivant, dans la voie grouillante. J'ai ramassé des notes, mais aussi des ampoules, une courbature... Les distances sont énormes, les omnibus ne vont pas partout, les cabs ne sont pas éveillés à cinq heures du matin. J'ai fait des lieues, des lieues, un véritable supplice, une torture, la défaite, l'accablement ! Ma volonté me soutenait et j'étonnais et fatiguais les autres habitués à marcher, mais je tombais en arrivant chez moi, où j'avais en outre à bassiner les endroits de mon individu qu'avait heurté et brisé le remous de la canaille qui m'avait eu trois ou quatre heures dans son immonde tourbillon ³².

Fidèle à ses ambitions d'écrivain *realiste*, le reporter s'immerge également dans les rues londoniennes pour tâcher d'y entendre un certain parler populaire, ainsi que l'attestent les nombreuses expressions argotiques retranscrites au verso des lettres envoyées à Séverine ³³. Et, quand bien même Vallès a pu commettre des inexactitudes en négligeant l'enquête de terrain, le reporter rigoureux qu'il se doit d'être s'évertue finalement à rétablir la vérité, comme en témoigne cette demande de correction adressée à Séverine au sujet du pont de Waterloo : « Je vous prie de corriger ce qui a rapport au pont de Waterloo, en ce sens que depuis des années on ne paie plus pour passer ³⁴. » En explorant aussi rigoureusement la réalité, le reporter vise à dépasser les simples apparences du « spectacle » londonien mais aussi les clichés et les légendes qui ont prospéré à travers la littérature, et en particulier à travers les œuvres des écrivains français venus « visiter » Londres : « Tous ont menti jusqu'ici depuis Esquiros jusqu'à Taine ³⁵ », écrit significativement Vallès en septembre 1876.

Pourtant, une telle phrase démontre précisément que l'écrivain ne saurait parler de

Londres et de l'Angleterre sans se situer par rapport aux discours de ses prédécesseurs. Symptomatiquement, il s'interroge quant au genre de ses articles seulement en termes de filiation littéraire : « J'avais naturellement continué à écrire plutôt les feuilles d'un livre que des lettres courantes, visant à une œuvre comme celle que Taine a publiée dans *Temps*, plutôt qu'à un recueil de correspondances comme a publié Louis Blanc ³⁶. » Enfin, si tel ou tel héritage littéraire n'est pas préjudiciable en lui-même, l'influence de Taine est en l'occurrence mentionnée par l'éditeur Magnier comme un reproche à l'encontre de Vallès, ainsi qu'en témoigne cet extrait d'une lettre adressée à Malot : « Il paraît que j'ai trop fait comme Taine des notes, quand on préférerait des *lettres* comme Louis Blanc ³⁷. » Tout en voulant explorer par lui-même la réalité londonienne, Vallès semble donc ne pouvoir se défaire des œuvres françaises portant sur l'Angleterre qu'il a aussi été amené à parcourir. Par ailleurs, en tant que Français, n'est-il pas nécessairement pétri de préjugés sur l'Angleterre ? De surcroît, n'est-il pas forcément amené à prendre parti pour son pays d'origine, comme poussé au compromis par sa volonté de reconquérir le lectorat français duquel il est tenu éloigné (au sens propre comme au sens figuré) dans des conditions particulièrement difficiles ? Il révèle lui-même son inclinaison au compromis, dans une phrase qu'il adresse à Malot en octobre 1876 : « Je suis embauché pour les chroniques sur Londres, et [...], somme toute, il est nécessaire de s'en occuper sérieusement pour être gardé par le journal et surtout recherché par le public ³⁸. » Or, il est certain que Vallès multiplie ses chances de contenter son lectorat français en égratignant les mœurs anglaises, surtout dans une période où les rivalités entre les deux pays sont particulièrement élevées ³⁹. À cet égard, il n'est peut-être pas anodin que l'article consacré au British Museum figure parmi les textes qui ont le moins plu aux lecteurs français à l'époque, ainsi que le signale Aurélien Scholl à Vallès, dans une lettre de février 1877 : « Votre "Rue à Londres" a eu du succès, moins deux articles qui ont paru longs : la bibliothèque entre autres ⁴⁰. » Significativement, cet article est en effet l'un des plus indulgents vis-à-vis des mœurs anglaises. L'écrivain se montre par ailleurs très rapidement enthousiaste à l'idée de critiquer et de caricaturer une réalité qu'il abhorre : « Je voudrais voir mes "Horreurs de Londres" à la fin de 1877, publiées ou achetées. Ce sera très bon, n'en doutez pas ! Mon indignation contre la race me fera éloquent, leurs ridicules me feront gai ⁴¹. »

En évoquant son « indignation » personnelle, il révèle toutefois que sa critique à l'encontre de la réalité anglaise ne saurait être qu'un « jeu sans portée et sans profond, asservi par la soumission à l'actualité et par la quête de drôlerie ⁴² », mais s'enracine dans ses sentiments profonds à l'égard de sa terre d'exil. De manière révélatrice, Vallès annonce à Malot une « œuvre curieuse ⁴³ » qui « sortirait [...] du fond de [s]a colère et de [s]on patriotisme ⁴⁴ ». Par ces termes, il évoque plus précisément sa « colère sociale » ainsi que sa nostalgie de la patrie natale, comme le suggère une lettre plus intime, écrite à Arthur Arnould le 6 octobre 1877 :

[Q]uand je ne suis plus soutenu par ma colère sociale née d'un voyage à travers la Cité cruelle où les rues sont pavées de la chair des pauvres, quand je suis seul dans un trou du grand ponton au repos, j'ai le spleen comme eux – un spleen doublé de tout mon regret de la patrie ⁴⁵ !

CONFRONTATION ENTRE *LA RUE À LONDRES* ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

Ce double sentiment – une « colère sociale » et un « regret de la patrie » confinant au patriotisme – influence directement ses projets d'écriture. D'une part, habité par une « colère sociale », il envisage de s'intéresser plus spécifiquement aux *Réfractaires de Londres* :

Pour arriver à bâtir mon œuvre, voici ce que j'ai résolu. Je vais me plonger dans Londres, le Londres mystérieux et terrible, j'entrerai chez les réfractaires et je marcherai dans les traces puantes des mendiants, j'écouterai les agonies des avocats sans chemise et des médecins sans bas. J'irai aussi dans les cavernes des roughs, au lodging et au Workhouse ; je coudoierai les boxeurs, je respirerai les jockeys, je me gorgerais des odeurs fortes de cet effroyable pays, et je lâcherai sur l'Angleterre un livre dont on entendra au loin les aboiements.

Ce livre devrait être un roman, un roman de mœurs avec des cris humains étouffés sous le formidable volant de cette machine qui broie tout, éteint tout, stupéfie tout, qu'on appelle la machine gouvernementale anglaise – car il y a un gouvernement dans ce pays où l'on dit qu'il n'y en a pas et le plus dangereux de tous parce qu'il est le plus sauvagement hypocrite et le plus doucereusement barbare ⁴⁶ !

Or, en l'occurrence, il semble particulièrement porté à s'identifier avec ses « réfractaires » londoniens. Comme l'explique Roger Bellet, « Vallès se sentit vraiment exilé à Londres, n'acceptant jamais la ville ; en bref, il se sentit réfractaire ⁴⁷ ».

Significativement, l'auteur du roman avorté sur les Réfractaires de Londres – qui donnera finalement naissance au recueil *La Rue à Londres* – dit connaître le même sort que ses personnages. Dans une lettre à Malot datant du mois de novembre 1878, Vallès se montre aussi pauvre, démuné, affaibli et affamé que les réfractaires londoniens :

Si je ne touche pas d'argent sur le second Vingtras, ou si je ne trouve pas à ajouter un autre gain à celui du *Voltaire*, je ne pourrai, je le vois, continuer le roman des Réfractaires de Londres. Les habits contre le froid, les omnibus contre la distance, les pence contre la canaille, le dîner dans les tavernes, la prime aux guides, le pourboire aux détectives, c'est ce que je ne puis avoir avec 200 francs par mois... Je suis revenu de quelques expéditions déjà, crevant de froid et dévoré d'une faim de loup ⁴⁸.

Il semble même trop miséreux pour pouvoir « accueillir » et retranscrire les misères d'autrui, au point qu'il renonce à son projet, comme en témoigne une autre lettre de la même période :

Je m'éreinte à aller sous la pluie, à des distances effroyables, prendre mes croquis pour mon roman anglais, sans avoir de quoi m'asseoir ou faire asseoir les autres à une table de la taverne où je devrais m'installer avec les types dont j'ai à faire le portrait et à savoir l'histoire. J'y renonce ! Je suis revenu hier les pieds saignants, assoiffé et trempé ⁴⁹.

Dans la correspondance vallésienne, la condition des réfractaires londoniens fait

CÉLINE LÉGER

donc directement écho à l'extrême misère – à la fois matérielle, physique et morale – de l'exilé. D'autre part, regrettant douloureusement son pays natal, Vallès projette notamment de poursuivre sa trilogie autobiographique par un quatrième tome dans lequel il conterait son exil londonien : « J'ai ce grand roman auquel je vise toujours ! J'en ai un autre, intime, encore, *l'histoire d'un exilé* que je compte faire en attendant, immédiatement après celui que je vais vous envoyer ⁵⁰. » Enfin, il n'est pas anodin que Vallès associe toujours étroitement les termes désignant les deux sentiments majeurs qu'il éprouve à Londres : « colère / patriotisme » ; « colère sociale / regret ». Ainsi sa colère vis-à-vis de la réalité londonienne et sa nostalgie douloureuse du pays natal semblent-elles à la fois inséparables et complémentaires. Tout en cherchant à s'identifier avec les réfractaires londoniens, l'écrivain ne semble donc envisager la réalité londonienne qu'en rapport avec sa longue expérience de la France.

DES REPRÉSENTATIONS CONTRASTÉES

Outre qu'il révèle nombre d'hésitations et de confusions, l'abondant discours de Vallès sur le projet de *La Rue à Londres* pose avec acuité les questions de la représentation et de l'autoreprésentation auctoriales. À la lumière de la correspondance vallésienne, il convient donc d'étudier les orientations majeures du recueil en les confrontant tour à tour à la problématique littéraire de l'image. Tout d'abord, il s'agira de montrer que le texte se pose comme étant littéralement « à l'image » de la réalité londonienne de l'époque. Vallès souhaite donner à voir une réalité étrangère à son lecteur français : pour ce faire, il accentue les aspects visuels et plastiques de son écriture de sorte qu'elle donne autant à voir qu'à lire. Mais pour refléter fidèlement la réalité, il ne suffit pas à l'auteur de la retranscrire, il lui faut aussi la *faire voir*, c'est-à-dire travailler activement à la découvrir et la révéler en outrepassant les mythes qui se sont constitués à son sujet – ce qui implique d'expérimenter concrètement l'espace londonien : ainsi Vallès se fait-il reporter social, afin d'enquêter sur l'envers des apparences. Pourtant, cette quête du « vrai Londres » s'avère en partie une gageure. En un sens, le texte ne se constitue-t-il pas comme un prisme déformant, s'interposant entre l'œil du lecteur et les éléments du réel londonien ? D'une part, s'enchevêtrant inévitablement dans un tissu intertextuel très dense, l'ouvrage *réfléchit* toute une série d'images littéraires de la ville, construites par le passé et s'étant souvent figées en poncifs voire en clichés. D'autre part, le Français exilé à l'étranger exploite intentionnellement préjugés et stéréotypes en vue de construire une caricature féroce de l'Angleterre, qu'il bâtit contre un mur d'images tout aussi schématisant de sa terre d'origine. Pour finir, il conviendra de voir que la réalité objective de la capitale anglaise semble parfois n'être qu'un prétexte à l'épanchement du « je » auctorial, qui se projette lui-même dans l'espace de son texte à travers une multitude d'autopourtraits et de souvenirs de France, dont la présence et la confrontation révèlent tout à la fois les frustrations et les fantasmes de révolte de l'exilé réfractaire.

*LE RÉALISME SOCIAL :
DE L'AVÈNEMENT AU DÉPASSEMENT DE L'IMAGE.*

Exilé à Londres, Jules Vallès est forcé d'expérimenter une réalité à la fois nouvelle et étrangère (son premier séjour à Londres quelques années auparavant ne lui avait pas permis d'explorer toutes les dimensions la capitale anglaise). Le projet de *La Rue à Londres* découle alors d'une volonté de saisir cette réalité – qui a initialement échappé à l'auteur et qui se dérobe peut-être plus facilement à sa compréhension du fait qu'elle ne lui est pas familière – pour la restituer à un lectorat français géographiquement éloigné. Forcé de « prendre en charge » la réalité londonienne, le texte s'ancre dans une perspective réaliste. Certaines lettres de l'époque peuvent démontrer l'ambiguïté de la posture réaliste de Vallès, comme l'atteste cette déclaration adressée à Hector Malot vers la fin de l'année 1876 : « Je montre l'Angleterre telle que je l'ai vue et telle qu'elle est, bien certainement ⁵¹. » Si l'ensemble de la phrase tend à prouver la perspective réaliste de Vallès, on y distingue une opposition entre l'affirmation d'un « réalisme subjectif », soulignée par la conjugaison du verbe de perception « voir » à la première personne du singulier, et celle d'un réalisme objectif, c'est-à-dire impartial, à travers le syntagme « telle qu'elle est ». Enfin, l'incise contenant deux adverbes modalisateurs « bien certainement », qui introduit un jugement de l'énonciateur sur son propre discours, surligne l'ambiguïté déjà contenue par le propos. Plus largement, Jacques Dubois insiste bien sur la nature foncièrement ambivalente du réalisme vallésien :

[L]orsque Vallès brandit le drapeau du réalisme et de la sincérité avec des accents qui ressemblent fort à ceux de Zola [...], il prête à sourire. [...] On peut d'ailleurs penser que, s'il est chez Vallès un « sens du réel », il ne traite pas des objets qu'affectaient le vérisme de Courbet ou le naturalisme de Zola. Il est ailleurs et parfaitement journalistique en son principe ⁵².

Dans ces conditions, il ne peut s'agir de chercher une quelconque objectivité réaliste dans le texte de *La Rue à Londres*. Car si l'objectivité semble déjà partiellement inatteignable pour toute écriture dite « réaliste », elle est d'emblée impossible chez un auteur aussi subjectif et engagé. Dans le cadre du réalisme vallésien, il s'agit avant tout pour le « je » auctorial de « savoir voir » le réel londonien. D'abord, comme l'explique Philippe Hamon, les postures du « voir » et du « décrire » sont reliées par une légitimation réciproque :

Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif ; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra « naturelle » et vraisemblable l'apparition ⁵³.

À ce sujet, il est également possible de reprendre le schéma de Philippe Hamon pour synthétiser le « syntagme-postiche ⁵⁴ » qui sert traditionnellement à introduire la description : « vouloir voir / savoir voir / pouvoir voir / voir / description ⁵⁵ ». La ques-

CÉLINE LÉGER

tion du « voir » s'applique d'autant plus nécessairement au texte de *La Rue à Londres* que ce dernier s'inscrit dans le contexte du nouveau reportage, reposant essentiellement sur « la chose vue » : « Le nouveau reportage est une impression saisie sur le vif, une "chose vue" sans l'emballage littéraire caractéristique du journalisme français ⁵⁶. » Or, comme l'écrivent Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty, « Vallès, plus que les autres, explicite la volonté de la "chose vue ⁵⁷" ». À cet égard, il n'est pas anodin que le verbe « voir » se présente à deux reprises dans la dédicace à Séverine : « Vous m'avez aidé à bien voir Londres ⁵⁸ » ; « Vous souvient-il qu'un jour, devant un *workhouse*, nous vîmes une touffe de roses à chair saignante clouée [...] au battant verrouillé ⁵⁹ ? » D'ailleurs, dans les lettres qu'il adresse à Séverine au moment des remaniements de *La Rue à Londres*, l'écrivain insiste à plusieurs reprises sur l'importance du « voir ». Au sujet des *public houses*, il n'hésite pas à s'adresser un impératif visuel : « Ce soir, je courrai les public-houses pleins d'ivrognes, bourrés de femmes soûles. Je dois voir ces horreurs, je vous enverrai le paysage lundi ⁶⁰. » Vers la fin de son séjour, il se demande même s'il ne « ferai[t] pas mieux, au point de vue du travail, de rester huit jours encore sur place, à ramasser du Londres par les yeux » ⁶¹. L'expression périphrastique « ramasser par les yeux » est ici particulièrement éloquente, et définit une forme particulière de mimésis. Comme l'écrit Pierre Ouellet, « [c]'est poser quelque chose sous ses propres yeux – *thèsis* étant l'étymon de *tithestai* – comme condition même de l'acte – ou de la *poièsis* – par quoi les choses sont mises ensuite sous les yeux des autres. » Enfin, le fait que Vallès est retourné deux fois à Londres pour retravailler ses articles suffit à confirmer l'importance qu'il accorde à l'observation directe et personnelle de la réalité décrite. À la lumière de ces quelques constats, se révèle la dimension doublement visuelle sur laquelle repose l'écriture du recueil : d'une part, le texte est censé retranscrire le spectacle qui s'offre au regard de l'auteur ; d'autre part, il contient en lui-même des attributs visuels, se donnant comme objet à voir pour mieux re-présenter la réalité décrite. Hédia Balafrej annonce bien cette double exigence visuelle lorsqu'elle écrit que la méthode de Vallès « consiste dans l'observation directe et dans la peinture instantanée ⁶³ ». Ainsi, *La Rue à Londres* se constitue à la fois comme une image transparente de la réalité et comme un texte-image. Mais, en ce qui concerne le réalisme du recueil, un second problème se pose, qui est encore plus spécifiquement relié aux postures vallésiennes. Comme l'explique Jacques Dubois, chez un « franc-parleur » tel que Vallès, la notion de réalité s'intrique étroitement avec celle de vérité :

Mais qu'est-ce que le franc-parler en fin de compte ? Dans l'esprit de Vallès, il consiste à dire tout ensemble le vrai ET le réel, deux catégories certes contiguës et qui parfois se recourent mais qui n'en sont pas moins distinctes. Il apparaît même que, pour l'auteur des *Réfractaires* comme pour ceux dont il se réclame collégialement, il faut satisfaire aux exigences de la première, c'est-à-dire du vrai, pour atteindre à la seconde, à savoir le réel. Donc la question première est de savoir comment s'y prendre pour atteindre à la vérité. [...] Dire le vrai, pour les francs-parleurs, c'est avant tout dénoncer le faux et ses innombrables artifices ⁶⁴.

CONFRONTATION ENTRE *LA RUE À LONDRES* ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

Dans ces conditions, l'auteur de *La Rue à Londres*, qui se fait également reporter, ne peut se contenter de « donner à voir » la réalité : il doit s'attacher à la révéler et à la dénoncer, par le dépassement des apparences et des préjugés qui lui font écran. Pour ce faire, le texte se fait le résultat immédiat d'un ancrage concret dans les profondeurs du réel, d'où l'importance d'une expérimentation personnelle de la réalité par l'auteur, qui engendre des sensations non seulement visuelles mais aussi auditives, olfactives et émotives : « Il faut donc fatalement que l'écrivain, le sculpteur, le peintre aient senti et vu ce qu'ils veulent nous faire sentir et voir ⁶⁵ », écrit Vallès dans un article au sujet de ceux qu'il appelle les « Actualistes ». En somme, l'écrivain réaliste ne peut se contenter d'avoir vu mais doit expérimenter et même explorer personnellement ce qu'il décrit. C'est pourquoi le « je » reporter de *La Rue à Londres* ne se fait pas seulement spectateur mais également acteur de la réalité, à travers une démarche d'exploration du réel qui vise à perforer les images potentiellement trompeuses que sont les apparences et les clichés.

*QUAND L'IMAGE SE FIGE ET PROSPÈRE
À TRAVERS LE DISCOURS*

Pour Vallès, l'Angleterre n'est pas seulement un territoire réel à parcourir physiquement ; elle constitue aussi un « territoire de papier ⁶⁶ », qu'il a arpenté virtuellement, au fil de ses lectures. Comme le rappelle Roger Bellet, le manuscrit de *La Rue à Londres* prouve que l'écrivain a lu divers ouvrages concernant l'Angleterre et sa capitale :

Vallès a lu (il le consigne sur le manuscrit) : Flora Tristan, *Promenades dans Londres* (1840) ; Ledru-Rollin, *De la décadence de l'Angleterre* (1850) ; Louis Blanc, *Lettres sur l'Angleterre* (1866-1867) ; Alphonse Esquiros, *L'Angleterre et la Vie anglaise* (1866) ; Taine, *Notes sur l'Angleterre* (1872) ; Louis Énault, *Londres*, gravures sur bois de Gustave Doré, 2 vol. (1876 ⁶⁷).

L'écrivain se trouve donc nécessairement confronté au risque du poncif, ce « thème littéraire ou artistique, mode d'expression qui, par l'effet de l'imitation, a perdu toute originalité ⁶⁸ », pour reprendre les termes de Ruth Amossy. Dans son article intitulé « La Stratégie de la forme », Laurent Jenny résume bien le problème :

L'intertextualité est une machine perturbante. Il s'agit de ne pas laisser le sens en repos – de conjurer le triomphe du cliché par un travail transformateur. Si en effet la rémanence culturelle est nourricière de tout texte, elle est aussi pour lui une constante menace d'enlèvement, pour peu qu'il cède à l'automatisme des associations, se laisse paralyser par l'irruption de [poncifs] toujours plus encombrants ⁶⁹.

Dans le cadre littéraire, le poncif peut se faire plus précisément cliché, terme dont la définition vise aussi bien la banalité de l'expression que celle de l'idée ⁷⁰. Selon Rémy de Gourmont, le cliché « représente la matérialité de la phrase ; le lieu commun plutôt la banalité de l'idée ⁷¹ ». Car, comme l'écrit Laurent Jenny, le cliché « naît au sein d'une

CÉLINE LÉGER

littérature, c'est-à-dire d'une réalité déjà posée comme "fausse" au départ⁷² ». L'auteur de *La Rue à Londres* semble d'autant plus enclin à user du cliché qu'il écrit la plupart de ses articles⁷³ dans des conditions délicates, subissant toujours peu ou prou la pression du temps. D'abord, comme le souligne Jacques Migozzi, « pour l'homme de lettres Vallès, proscrit et mort civilement en France, il est vital moralement mais aussi économiquement de reprendre pied dans la presse parisienne⁷⁴ ». Plus généralement, situé à distance de ses éditeurs et soumis aux horaires contraignants des levées postales, il se trouve plus que jamais confronté au problème du manque de temps lié aux commandes journalistiques, notamment ciblé par Charles Bally dans son *Traité de stylistique française* : « Le style des journaux regorge de clichés ; comment en serait-il autrement ? On ne peut guère écrire correctement et rapidement sans en faire⁷⁵ ». La précipitation se maintient jusqu'en 1883, lorsque Vallès retourne à Londres pour retravailler ses articles, comme en témoigne ce commentaire adressé à Séverine : « Bref, je ne suis pas content de ce que j'ai fait – pas un chapitre n'est fini. Je devrais avoir encore six semaines devant moi – or, on attend *tout* pour le quinze au plus tard⁷⁶. » De surcroît, résolu à « essayer d'entrer ici ou là, pour faire ceci ou cela, tout, *en dehors de la politique*, à n'importe quel prix, pourvu que ce soit bientôt⁷⁷ », l'exilé se déclare « disposé à tout faire, comme un manœuvre : chronique, envoi de faits, articles de genre, traductions⁷⁸ ». Délaisant temporairement ses préférences et ses convictions, il souhaite avant tout reconquérir les éditeurs parisiens : « Pour employer le jargon moderne de la vulgate néo-libérale, Vallès voudrait donner des gages de sa "flexibilité", de son "adaptabilité" et de son "employabilité" de plumitif, travaillant à la commande pour épouser l'air du temps⁷⁹. » En l'occurrence, comme le lui rappelle Malot, *L'Événement* a quelques exigences fondamentales vis-à-vis de ses articles sur Londres : « J'ai lu votre correspondance anglaise, elle m'a paru réussie, alerte et vive – ce qui doit être une condition essentielle à *L'Événement*⁸⁰. » D'ailleurs, au sein de sa correspondance « réelle », Vallès suggère lui-même les efforts et compromis qu'il est prêt pour assurer le succès de ses articles : « Je désirerais un peu savoir quand j'ai le mieux pris le ton qui convient à Paris pour le succès, quels articles étaient meilleurs et lesquels plus mauvais⁸¹. » S'il ne compte pas renier son style, il se montre cependant volontaire pour s'adapter à certaines modes :

Ce n'est pas ce que vaut le style de mes articles qui m'inquiète – il est bon ou mauvais ce style – mais c'est le mien. Seulement, je vis par ces articles, ce sont eux qui me donnent du pain, et d'ici, je ne sais pas si Magnier les trouve bons, si c'est ce cadre-là qui convient à Paris, si, par hasard, ce n'est pas trop ceci, trop cela... Pour le lecteur d'aujourd'hui, il faut peut-être plus d'actualité, que sais-je⁸² ?

Pour Vallès écrivant ses premiers articles sur Londres, il s'agit donc entre autres de ne pas contrarier les attentes du lecteur français. Or, dans le contexte d'une hostilité persistante entre la France et l'Angleterre, le moyen le plus aisé et le plus efficace d'atteindre ce double objectif n'est-il pas de mobiliser le motif de l'opposition entre Paris et Londres ? C'est précisément ce qu'incite à penser ce jugement de Claire Hancock, dans un ouvrage consacré aux représentations de Paris et de Londres au XIX^e siècle :

CONFRONTATION ENTRE *LA RUE À LONDRES* ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

Dans cette confrontation de deux nations, comme dans la formation de discours nationaux, les villes en première ligne sont bien évidemment les capitales nationales ; Paris et Londres cristallisent dans une large mesure le discours national et jouent un rôle central dans la perception de la ville, souvent prises comme symbole du fait urbain dans son ensemble, de la nation dans son ensemble – mais également parfois comme dévoiement des deux. Dans le face-à-face de deux États qui se disputent la suprématie sur le monde, elles sont vues comme modèles ou contre-exemples et ne sont jamais décrites de façon neutre. Leur organisation est investie de significations, qualités ou valeurs qui se dégagent dans la comparaison ; elles constituent le support matériel, visible, de civilisations qu'on cherche à opposer terme à terme ⁸³.

Significativement, l'idée de ce « face-à-face ⁸⁴ » civilisationnel ouvre avec solennité la conclusion du recueil : « Il n'y a, entre Calais et Douvres, que sept lieues d'eau salée ; mais entre le caractère anglais et le caractère français il y a la profondeur d'un abîme ! Les deux capitales représentent les deux faces de la civilisation. Elles se regardent comme deux sphinx qui se demanderaient lequel doit dévorer l'autre ⁸⁵. » Plus largement, s'adressant à un public français, Vallès peut chercher à « séduire le lecteur par l'allégresse rassembleuse d'un jeu de massacre ⁸⁶ » dirigé contre l'Angleterre. À cet égard, il n'est pas anodin qu'il s'attache en priorité à la réception de ses articles les plus féroces envers le peuple anglais :

Mais, par exemple, quand j'écris les articles *le Confortable* et *les Anglais chez eux*, suis-je gai, intéressant ou ne le suis-je pas ? Faut-il être aussi familièrement blagueur, ou bien est-ce un tort ? Demande-t-on plus d'éloquence, comme dit Prud'homme ? [...] je modifierais – légèrement – si vous m'en donnez le conseil ⁸⁷.

D'ailleurs, aussitôt après s'être déclaré prêt à certaines concessions, il va jusqu'à demander à Malot s'il pense qu'il doit « toucher au drapeau anglais ⁸⁸ ». Le motif de l'opposition entre les deux nations ennemies à l'avantage de la France est d'autant plus réconfortant pour le lecteur français qu'il constitue déjà un poncif chez les écrivains français du siècle, ainsi que le résume Jacques Noiray :

L'histoire de la découverte de Londres par les Français au XIX^e siècle est en fait celle du heurt de deux sentiments de supériorité, de deux mythes antagonistes : la force anglaise contre l'esprit français. Bel exemple de la difficulté qu'il y eut toujours, pour l'observateur étranger, à dégager l'expérience vraie des modèles imaginaires et des *a priori* culturels ⁸⁹.

Vallès semble bel et bien céder à la tendance et va même jusqu'à se montrer ouvertement complaisant envers ses propres préjugés au sein de *La Rue à Londres* : « Oh ! je n'aurais pas besoin de voir passer ceux qui habitent ces logis pour savoir ce qu'ils valent, et, en pleine nuit, sous la lueur oblique de la lune, aussi bien que sous le rayon louche

CÉLINE LÉGER

de leur soleil, je devinerais l'Angleterre⁹⁰. » D'ailleurs, sous couvert de dénoncer l'extrême cloisonnement de la société anglaise, il suggère l'impossibilité d'étudier le pays en profondeur, courant doublement le risque – sur le plan tant concret que symbolique – d'en rester à la surface : « C'est dans la rue comme dans le monde : la barrière est infranchissable, la haie impénétrable. On ne force pas les portes de la société britannique, on ne pénètre pas dans un milieu où l'on n'a pas racine, on meurt où l'on est né⁹¹. » Somme toute, en affichant aussi ouvertement sa complaisance à l'égard de la critique et du préjugé, l'auteur de *La Rue à Londres* n'endosse-t-il pas une posture de caricaturiste ? Cette hypothèse paraît d'autant plus intéressante que le recueil contient une référence très enthousiaste à la caricature de dessin, dans un commentaire au sujet des livres qui fleurissent à l'occasion de Noël :

La couverture est bariolée, tachetée de vert, d'indigo, piquée d'or, lamée d'argent ; on a songé d'abord à attirer les yeux, à se faire remarquer dans le cadre des affiches, aux devantures de boutiques, ou sur les murs.

Le titre fait la roue en paon qui étale sa queue, et il y a une gravure significative, caricature ou médaillon, tête de gnome ou de jeune fille, masque de clown ou face de baby, qui surgit à travers la fenêtre et sourit au passant ; l'humour pétille, comme un feu de sarment, tisonné à coups de crayon et à coups de plume⁹².

Vallès place d'ailleurs ses articles dans la droite lignée de cet art à la fois captivant et divertissant lorsque, commentant le projet de *La Rue à Londres*, il annonce à Malot que les « ridicules⁹³ » de la race anglaise « [l]e feront gai⁹⁴ ». Dans cette perspective, le discours du recueil recourt autant au poncif et au cliché qu'au stéréotype – pouvant être plus précisément « défini à la lumière des sciences sociales et de la sémiologie comme un schème collectif figé, un modèle culturel ou une représentation simplifiée propre à un groupe⁹⁵ » –, qui se décline à travers toute une série de portraits-types extrêmement réducteurs et devient un outil littéraire redoutable au service de la caricature du peuple anglais. Enfin, dans une perspective à la fois critique et comique, la nation anglaise se fige elle-même dans une image caricaturale : empruntant ses procédés au dessin, Vallès en fait un personnage à part entière, dont il s'amuse à déformer le corps et le langage et qu'il éreinte par un « coloriage » abusif.

AUTOPORTAIT(S) DE L'EXILÉ

Dans *La Rue à Londres*, la férocité démesurée que Vallès déploie à l'encontre du peuple anglais n'est-elle pas la preuve que la caricature comporte avant tout une fonction expressive ? Selon Clémence Préfontaine, la critique à laquelle donne lieu le recueil est avant tout un expédient manifeste au mal-être personnel de l'auteur :

Le malaise que ressent Vallès à Londres semble très grand, au point qu'il sent le besoin de l'exprimer par une critique virulente, sous la forme d'une *caricature*. S'il choisit ce ton hyperbolique, c'est probablement parce qu'il veut insister sur le carac-

CONFRONTATION ENTRE *LA RUE À LONDRES* ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

rière personnel de cette critique, qu'il ne souhaite pas *absolument* voir partagée par ses lecteurs. Bref, Vallès ne veut pas convaincre mais bien plutôt se dévouer [...] La caricature a l'avantage de ne pas créer de confusion sur la position de l'énonciateur : elle est si évidente, à certains moments, que pas un lecteur ne se laisse bernier par l'apparente violence de la critique ⁹⁶.

À ce sujet, il est nécessaire d'établir un parallèle entre le registre caricatural de *La Rue à Londres* et les critiques qui abondent dans la correspondance vallésienne, lesquels s'expliqueraient tous les deux essentiellement par les souffrances de l'exil, sous-tendues par le double sentiment du déracinement et du manque, comme le souligne Ida Porfido :

Tant de cruauté dans l'observation et d'acharnement dans la représentation dénoncent non seulement une aversion déclarée pour l'endroit où il faut vivre, mais surtout – et cela est autrement intéressant – une nostalgie cuisante pour son image différentielle, pour « l'autre pays » qui demeure impossible, peut-être même inaccessible au désir ⁹⁷.

Les oppositions incessantes entre l'Angleterre et la France viennent d'ailleurs corroborer une telle hypothèse. Par conséquent, Vallès rit, mais il rit jaune ; et, à la différence du « mauvais rire ⁹⁸ » anglais qu'il stigmatise, son rire jaune est moins une marque de perfidie qu'un masque de douleur. L'usage qu'il fait de l'ironie dans le chapitre consacré au *confortable anglais* est à cet égard très révélateur : « On aurait envie de pleurer si l'on n'avait pas envie de rire ⁹⁹. » À travers la question du *confortable anglais*, il s'agit aussi de dénoncer « l'inconfortable douloureux ¹⁰⁰ » de l'exil, comme Vallès le suggère lui-même par ailleurs. De manière symptomatique, le chapitre se clôt sur une critique très explicitement douloureuse de la cuisine française où l'exagération pathétique fait signe vers le désarroi réel de l'exilé :

Et qu'en dire, alors, de cette cuisine ! – bête et froide, triste et grossière – faite pour désespérer à chaque repas, non pas seulement le palais, mais les yeux, non pas seulement l'estomac, mais le cœur !

Le calvaire de la cuisine anglaise est parsemé de stations devant lesquelles le goût français ne peut que verser des larmes et étouffer des sanglots ¹⁰¹.

Le passage rappelle d'ailleurs certaines plaintes de l'exilé, comme celle qu'il adresse à Arnould en juin 1878 : « J'adore les sauces – j'aime les choses "casserolées". La cuisine anglaise m'a donné la nostalgie du mijoté. Elle est affreuse de brutalité la cuisine anglaise ¹⁰² ! » L'ironie vallésienne repose alors sur un comique de dérision servant entre autres à expulser le désespoir de l'exil, d'où les différences qui séparent le chapitre de Vallès et le texte de Flora Tristan en dehors des similitudes qui les unissent, comme le résume bien Marianne Lévy :

CÉLINE LÉGER

Si Flora Tristan se met en colère, elle ne rit pas en même temps, et l'humour ou l'ironie ne traduit que cette colère. Si elle mentionne ce qui manque, ce qui ne va pas, elle s'arrête à ce constat. Elle ne brandit pas un drapeau, ou alors elle se ressaisit aussitôt pour ramener les choses à de justes proportions, au sujet desquelles on peut raisonner et envisager des réformes. L'étude du confort, très anti-anglaise, débouche sur l'amitié entre les peuples. Vallès saisit un drapeau, il le brandit et s'y cramponne, mais sa démesure dit l'ironie. Il n'est pas dupe. Flora Tristan n'a pas à exprimer l'univers de la négation, la dualité de la présence et de l'absence ; elle ne verse ni dans le comique, qu'affectionne Vallès, ni dans la dérision qui transforme la tragédie en rire. Il y a là deux tempéraments différents, deux situations aussi : Flora Tristan n'aimait pas l'Angleterre – « j'abomine le thé » – mais elle n'y resta que trois mois. Jules Vallès y passa neuf ans. Enfin, l'un était proscrit, l'autre pas ¹⁰³.

L'auteur de *La Rue à Londres* pourrait donc aisément reprendre à son compte l'aveu que fait le narrateur du Bachelier : « Je couvrirai éternellement mes émotions intimes du masque de l'insouciance et de la perruque de l'ironie ¹⁰⁴. » Cependant, l'ironie vallésienne comporte une double fonction, à la fois expressive et militante : « Nous ne vous demandons que le droit de rire un peu ! c'est la consolation des pauvres et toute la vengeance des vaincus ¹⁰⁵ », écrit Vallès dans l'article qu'il consacre à la caricature. Elle n'est pas seulement un refuge abstrait mais se constitue aussi, pragmatiquement, comme un instrument de défense au service des plus faibles :

J'espérais qu'il [Champfleury] aurait dit, avec autorité et en insistant, ce que j'essaie de dire en courant, ou à savoir que la caricature est le correctif nécessaire de l'enthousiasme aveugle, que tout d'ailleurs dans le monde est mélangé de sourires et de pleurs. On a assez d'armes contre nous, nous n'en demandons qu'une, qui sera notre baïonnette : l'ironie ¹⁰⁶.

À cet égard, il n'est pas innocent que l'auteur de *La Rue à Londres* fasse la part belle à la liberté d'expression qui caractérise les mœurs anglaises. Vallès s'enthousiasme notamment pour la satire qui « frappe les grands à la tête ¹⁰⁷ », et envisage même l'ironie anglaise comme l'exutoire efficace d'une colère potentiellement insurrectionnelle : « On vient de blaguer, de gifler peut-être ses chefs. Il ne sera pas, pour cela, forcé de marcher demain contre une émeute. La foudre des colères s'échappe par les pointes ¹⁰⁸. » Plus précisément, il exprime son admiration pour le jeu d'un comédien anglais déguisé en mendiant :

[D]'une voix d'écrasé, il miaule des mots qui sont une plainte d'abord, mais qui, peu à peu, deviennent une raillerie féroce et douloureuse. Il fait allusion, toujours en se gratant et en tremblant sur ses guiboles, il fait allusion à la gloire de la Grande-Bretagne, à la générosité des riches, à la vertu de la Reine... Là-dessous, quelle ironie sanglante, quelle menace voilée !

[...]

CONFRONTATION ENTRE LA RUE À LONDRES ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

Ce cabot en haillons vient de tirer avec le pistolet de la blague sur la souveraine et sur les ministres. Il vient de parler de la maîtresse du pauvre, la Faim, et de l'amant d'une Majesté, John Brown. Il vient de cracher ses poumons finis au nez de Gladstone ou de Disraeli. Personne ne lui a jeté des pierres, et les agents ne l'ont pas pris au collet ¹⁰⁹.

L'auteur de *La Rue à Londres* n'est-il pas, à l'instar de cet artiste, un « écrasé ¹¹⁰ » faisant allusion avec une « ironie sanglante ¹¹¹ » à « la gloire de la Grande-Bretagne » ainsi qu'« à la générosité des riches », parlant de « la maîtresse du pauvre, la Faim » et « crach[ant] ses poumons finis ¹¹² » au nez de son public (le spectateur se fait pour lui lecteur) ? Comme l'écrit Luciana Alocco Bianco, il semble que « [l]e masque et le visage se confondent [...] pour devenir une seule entité ¹¹³ ». Or, en l'occurrence, le jeu du comédien repose sur un mélange de « plaintes » et de moqueries. Dans *La Rue à Londres*, la caricature semble donc à la fois sous-tendue et dépassée par des enjeux personnels et politiques autrement plus sérieux et complexes que le seul dénigrement d'un peuple étranger. Son ironie reflète tout à la fois les souffrances de l'exilé et les colères de l'insurgé qui sont d'ailleurs étroitement imbriquées : la Commune de Paris a contraint Vallès à l'expérience de l'exil, laquelle ne fait qu'affermir son sentiment d'injustice concernant les opprimés et les laissés-pour-compte de la société. Mais l'ironie suggère et laisse entrevoir ce qu'elle ne saurait exprimer clairement. Afin que les dénonciations entremêlées de l'exil et de la misère sociale se fassent jour, l'auteur parcourt donc à d'autres types d'images que la seule caricature. Il projette son propre parcours d'insurgé exilé dans l'espace de son livre à travers un grand nombre d'autopourtraits et de souvenirs de France plus ou moins explicites : se construit par là une *image en négatif* de la réalité anglaise illustrant tout à la fois les douleurs de l'exilé et les combats – passés, présents et, même, futurs – de l'insurgé.

CONCLUSION

Comme le montre Roger Bellet, le texte de *La Rue à Londres* porte les traces de la discontinuité temporelle dans laquelle il a germé :

La Rue à Londres est une œuvre née en exil, d'abord fragmentée, rédigée comme un journal, puis reprise, dans Paris retrouvé, et complétée par des voyages – enquêtes dans le Londres de 1882-1883. [...] D'où ce discontinu particulier [...] le livre est cousu de pièces découpées, rapportées, accolées ; il a les rythmes du dessin et de l'émotion ¹¹⁴.

Cependant, son hybridité ne provient-elle pas avant tout des oscillations du projet auctorial entre plusieurs directions différentes ? Dans l'abondante correspondance vallésienne de l'époque se profilent en effet trois intentions majeures concernant l'écriture de Londres. Vallès s'assigne d'abord un double objectif réaliste : il souhaite tout à la fois peindre et sonder la réalité étrangère dont il fait l'expérience quotidienne pour la donner à voir et à connaître au lecteur français qui n'y a précisément pas accès. Dans le

CÉLINE LÉGER

même temps, il promet à Malot la production d'un discours captivant sur la capitale anglaise : or, ce discours implique nécessairement un interdiscours, cet « espace discursif global dans lequel s'articulent les opinions dominantes et les représentations collectives ¹¹⁵ », pour reprendre les termes de Ruth Amossy. Mais Vallès projette également deux « romans pathétiques » : l'un consacré à la dénonciation de la misère londonienne qui s'intitulerait *Les Réfractaires de Londres* ; l'autre, plus « intime ¹¹⁶ », qui prolongerait sa trilogie autobiographique par *L'Histoire d'un exilé*. « Véritable laboratoire littéraire ¹¹⁷ », le recueil définitif demeure fortement empreint de ces trois grandes orientations, qui le conduisent vers une représentation de la réalité anglaise aussi riche que complexe.

CÉLINE LÉGER

NOTES

1. Roger Bellet, « Histoire du texte », Jules Vallès, *Œuvres, II, 1871-1885*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 1983.
2. Corinne Saminadayar-Perrin, « Impressions londoniennes », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 30, décembre 2000, p. 7.
3. Gérard Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres : 1871-1880*, Paris, Montréal, Bordas, 1971, p. 148.
4. *Ibid.*, p. 147.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 148.
7. Cf. notamment Aurélien Scholl, « [Fin juillet 1876] », in G. Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres, op. cit.*, p. 85.
8. Cf. J. Vallès, « [Vers le 1^{er} janvier 1877] », in *Correspondance avec Hector Malot*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1968, p. 154-155, et A. Scholl, « [28 août 1876] », in G. Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres, op. cit.*, p. 87.
9. J. Vallès, « [Octobre-novembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 143.
10. Marie-Claire Bancquart, « Les Lettres de Vallès à Hector Malot », *Europe*, n° 470-472, juillet-septembre 1968, p. 190.
11. Au sujet de Magnier, l'écrivain parle des « maigres vives qu'il [lui] envoie irrégulièrement, très irrégulièrement ». Cf. J. Vallès, « [novembre-décembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 147.
12. J. Vallès, « 31 janvier 77 », *Ibid.*, p. 157.
13. *Ibid.*, p. 171.
14. Cf. E. Magnier, « 25 avril 1877 », in G. Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres, op. cit.*, p. 118.
15. *Ibid.*, p. 242.
16. Cf. J. Vallès, « Londres », « le 15 juillet 1883 » et « Anglaises et Parisiennes », « le 21 juillet 1883 », in *Le Tableau de Paris*, Paris, Berg International Éditeurs, 2007.
17. R. Bellet, « Histoire du texte », *op. cit.*, p. 1984.

CONFRONTATION ENTRE LA RUE À LONDRES ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

- 18 Cf. J. Vallès, « 9 janvier 76 », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 77
- 19 Cf. J. Vallès, « [Septembre 1876] », *Ibid.*, p. 130.
- 20 Cf. J. Vallès, « 19 octobre [1876] », *Ibid.*, p. 140.
- 21 *Ibid.*, p. 141.
- 22 E. Magnier, « Lettre du 20 janvier 1877 », in G. Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres : 1871-1880, op. cit.*, p. 107.
- 23 J. Vallès, « 31 mars 1877 », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 170.
- 24 Jacques Migozzi, « Chroniques d'un exilé-reporter : *La Rue à Londres* de Jules Vallès », in Littérature et reportage, sous la direction de Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 273.
- 25 J. Vallès, « Londres, 17/5/78 », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 271.
- 26 *Ibid.*, p. 272.
- 27 J. Vallès, « Londres, 20/5/78 », *Ibid.*, p. 275.
- 28 J. Vallès, « 26 septembre 1876 », *Ibid.*, p. 133.
- 29 J. Vallès, « [18 juillet 1883] », in *Correspondance avec Séverine*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1972, p. 110.
- 30 J. Vallès, « [22 juillet 1883] », *Ibid.*, p. 115-116.
- 31 *ibid.*, p. 115-116.
- 32 J. Vallès, « [28 juillet 1883] », in *Correspondance avec Séverine, op. cit.*, p. 139.
- 33 Cf. Lucien Scheler, « [Note 3] », in J. Vallès, *Correspondance avec Séverine, op. cit.*, p. 113 ; 125 ; 137 ; 142 ; 148.
- 34 J. Vallès, « [21 juillet 1883] », *Ibid.*, p. 114-115.
- 35 J. Vallès, « [Septembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 129.
- 36 J. Vallès, « 31 mars 1877 », *Ibid.*, p. 170.
- 37 J. Vallès, « [13 février 1877] », *Ibid.*, p. 167.
- 38 J. Vallès, « 19 octobre », *Ibid.*, p. 140.
- 39 Cf. Sylvie Aprile, *France et Angleterre au XIX^e siècle : échanges, représentations, comparaisons*, Paris, Créaphis, 2006, et C. Hanock, *Paris et Londres au XIX^e siècle : représentations dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS Éditions, 2003, 357 p.
- 40 A. Scholl, « début février 1877 », in G. Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres, op. cit.*, p. 109.
- 41 J. Vallès, « [Septembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 130.
- 42 Bertrand Tillier, « Vallès et la caricature : de l'imagerie à l'expérience », in *Vallès et la caricature, Autour de Vallès*, n° 36, 2006, p. 15.
- 43 J. Vallès, « [Septembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 129.
- 44 *Ibid.*
- 45 J. Vallès, « 6 octobre 77 », in *Le Proscrit. Correspondance avec Arthur Arnould*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1950, p. 158.
- 46 J. Vallès, « [Septembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 128-129.
- 47 R. Bellet, « Notice », in *Œuvres*, II, 1871-1885, *op. cit.*, p. 1982.
- 48 J. Vallès, « [début novembre 1878] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 309.
- 49 J. Vallès, « [novembre-décembre 1878] », *Ibid.*, p. 313.
- 50 J. Vallès, « [mai-juin 1876] », *Ibid.*, p. 104.
- 51 *Ibid.*, p. 144.

52. Jacques Dubois, « Franc-parler et réalité du factice », in *Autour de Vallès. Vallès et le sens du réel*, n° 38, 2008, p. 108.
53. Philippe Hamon, « Le Regard descripteur », in *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 172.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. G. Pinson et Marie-Ève Thérenty, « L'Invention du reportage », in *Autour de Vallès. L'Invention du reportage*, n° 40, décembre 2010, p. 10.
57. *Ibid.*
58. J. Vallès, *La Rue à Londres*, *op. cit.*, p. 1133.
59. *Ibid.*
60. J. Vallès, « [14 juillet 1883] », in *Correspondance avec Séverine*, *op. cit.*, p. 85.
61. *Ibid.*, p. 188.
62. Pierre Ouellet, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, PULIM, 2000, p. 40.
63. Hedia Benmansour Balafrej, *Jules Vallès : écrivain de portrait*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 91.
64. J. Dubois, « Franc-parler et réalité du factice », *art. cit.*, p. 111.
65. J. Vallès, « II. Les Actualistes », « Le Salon », *Le Courrier français*, 17 juin 1866, in *Œuvres, I, 1857-1870*, *op. cit.*, p. 891.
66. C. Saminadayar-Perrin, « Angleterre en papier : le cliché et le miroir », in *Regards populaires sur l'Anglo-saxon : drôles de types*, Pierre Charreton et Antoine Court dir., Publications de l'université de Saint-Étienne, 2003, p. 13.
67. R. Bellet, « Histoire du texte », *op. cit.*, p. 1983.
68. *Le Robert* cité par Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 32.
69. Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 278.
70. Cf. Bernard Dupriez, « Cliché », in *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 2003, p. 117.
71. Remy de Gourmont, cité par Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 12.
72. L. Jenny, « Structure et fonction du cliché. À propos des impressions d'Afrique de Raymond Roussel », *Poétique*, n°12, 1972, p. 498.
73. Qu'ils soient écrits durant l'exil ou lorsque Vallès retourne à Londres entre 1881 et 1883.
74. J. Miggozzi, « Chroniques d'un exilé-reporter : *La Rue à Londres* de Jules Vallès », *art. cit.*, p. 270.
75. Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, Georg-Klincksieck, t. 1, 1951, p. 86.
76. J. Vallès, « [26 juillet 1883] », in *Correspondance avec Séverine*, *op. cit.*, p. 139.
77. J. Vallès, « [21 décembre 1875] », in *Correspondance avec Hector Malot*, *op. cit.*, p. 74.
78. *Ibid.*
79. J. Miggozzi, « Chroniques d'un exilé-reporter : *La Rue à Londres* de Jules Vallès », *art. cit.*, p. 271.
80. H. Malot, « 4 avril [1877] », in G. Delfau, *Jules Vallès, l'exil à Londres : 1871-1880*, *op. cit.*, p. 114.
81. J. Vallès, « [octobre-novembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot*, *op. cit.*, p. 143.

CONFRONTATION ENTRE LA RUE À LONDRES ET LA CORRESPONDANCE VALLÉSIENNE

82. J. Vallès, « Londres [novembre-décembre 1876] », *Ibid.*, p. 147.
83. C. Hancock, *Paris et Londres au XIX^e siècle. Représentations dans les guides et les récits de voyage, op. cit.*, p. 9.
84. *Ibid.*
85. J. Vallès, *La Rue à Londres, op. cit.*, p. 1325.
86. J. Migozzi, « Chroniques d'un exilé-reporter : *La Rue à Londres* de Jules Vallès », *art. cit.*, p. 282.
87. J. Vallès, « [Octobre-novembre 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 144.
88. *Ibid.*, p. 145.
89. Jacques Noiray, « L'Image de Londres en France autour de 1850 dans la littérature et la paratextuelle », in *La Représentation de Londres dans la littérature et dans les arts*, organisé par le Groupe d'Études et de Recherches Britanniques de l'U.E.R des pays de langue anglaise de l'Université de Bordeaux III, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1983, vol. 1, p. 75.
90. J. Vallès, *La Rue à Londres, op. cit.*, p. 1141.
91. *Ibid.*, p. 1275.
92. *Ibid.*, p. 1216.
93. *Ibid.*
94. *Ibid.*
95. R. Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », in *Le Cliché*, textes réunis par G. Mathis, Société de stylistique anglaise, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 24.
96. Clémence Préfontaine, « La Femme anglaise : vérité et caricature dans *La Rue à Londres* », in *Les Amis de Jules Vallès*, n° 4, mai 1987, p. 53.
97. Ida Porfido, « Il n'y a, entre Calais et Douvres, que sept lieues d'eau salée, mais... », in *Les Amis de Jules Vallès*, n° 28, décembre 1999, p. 58.
98. J. Vallès, *La Rue à Londres, op. cit.*, p. 1217.
99. *Ibid.*, p. 1209.
100. *Ibid.*, p. 1215.
101. *Ibid.*, p. 1213.
102. J. Vallès, « 19 juin 1878 », in *Le Proscrit. Correspondance avec Arthur Arnould, op. cit.*, p. 191.
103. M. Lévy, « Le Confort anglais vu par Flora Tristan puis par Jules Vallès », in *Les Amis de Jules Vallès*, n° 22, juillet 1996, p. 70-80.
104. J. Vallès, *Le Bachelier*, Paris, ditions Gallimard, 1974, p. 26.
105. J. Vallès, « La Caricature », *Le Figaro*, 23 novembre 1865, in *Œuvres, I, 1857-1870, op. cit.*, p. 587.
106. *Ibid.*, p. 588.
107. J. Vallès, *La Rue à Londres, op. cit.*, p. 1163.
108. *Ibid.*, p. 1167.
109. *Ibid.*, p. 1162-1163.
110. L'exilé n'est-il pas, en effet, la figure par excellence de « l'écrasé » ?
111. En tant que « baïonnette », l'ironie vallésienne est forcément « sanglante ».
112. Cf. notamment Bernard Gallina, « Le Mal d'exil de Jules Vallès et ses représentations dans la

CÉLINE LÉGER

Correspondance avec Hector Malot », in *Les Amis de Jules Vallès*, n° 28, décembre 1999, p. 69-77.

113. Luciana Alocco Bianco, « Le Corps meurtri dans *La Rue à Londres* », in *Les Amis de Jules Vallès*, n° 30, décembre 2000, p. 94.

114. R. Bellet, « Notice », in *Œuvres, II, 1871-1885, op. cit.*, p. 1982.

115. R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, p. 89-90.

116. J. Vallès, « [mai-juin 1876] », in *Correspondance avec Hector Malot, op. cit.*, p. 104.

117. C. Saminadayar-Perrin, « Impressions londoniennes », *art. cit.*, p. 8.

Le Ventre de Vingtras

Nourritures terrestres et langagières dans *L'Enfant* de Jules Vallès

« **A**i-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné le sein ? » : la double interrogation initiale de *L'Enfant* invite le lecteur à accorder une importance toute particulière à la nourriture, dans la mesure où celle-ci interroge la figure maternelle et sa fonction nourricière. Cette importance est d'ailleurs soulignée par Jules Vallès lui-même, qui évoque explicitement dans un article d'octobre 1884, l'influence que les plaisirs de la table ont exercée sur la genèse du roman :

L'idée de *Vingtras* me vint au milieu des champs sous des pommiers en fleurs, dans une ferme qui sentait le foin et le fumier. [...]

On tenait auberge là-dedans et l'on y faisait des gibelottes de garenne dont je me lèche encore les doigts. On y rôtissait des poulets au feu de bois et au grand air, il entrait dans la peau de ces volailles toutes les senteurs de la plaine et de la forêt qui gardait encore assez de parfum pour m'enivrer, quand je m'accoudais à la fenêtre, le soir, et que je plantais entre la ferme et l'horizon tous mes souvenirs de village !

[...] Petit-fils de paysans, je remontais aux sources saines de mon origine par les sentiers plein de violettes ¹.

Ces propos soulignent non seulement la quête d'une origine paysanne, mais également l'importance de la nourriture (et précisément, ici, de la chair animale) comme condition ou cadre de l'anamnèse. Les nourritures terrestres et les origines terriennes entretiennent un lien de réciprocité : la nourriture évoque les origines, les origines rappellent la nourriture.

L'alimentation, sous toutes ses formes, est donc au centre du récit autobiographique. Mais si le narrateur de *L'Enfant* ne cesse d'évoquer les denrées qu'il absorbe avec plaisir ou déplaisir, il faut souligner que tout au long du roman le langage ne cesse de se faire nourriture : Jacques « mâche » et « recrache » du grec et du latin, « mange » du papier, « boit » de l'encre et « dévore » certains livres. La nourriture, qu'elle soit terrestre ou langagière, conditionne l'éducation de Jacques Vingtras : elle implique autant Madame Vingtras (chargée de l'alimentation quotidienne du foyer) que Monsieur Vingtras (qui gagne « le pain » du foyer en enseignant les langues anciennes).

Jacques est contraint, littéralement, de digérer, au sein même de son organisme, des nourritures concrètes et symboliques afin de les assimiler à sa propre chair. Le ventre du petit Vingtras, si souvent évoqué par le narrateur, apparaît alors comme un lieu stratégique du roman qu'il s'agit d'interroger : comment ce ventre parvient-il, à force d'ingestion et de digestion, à alimenter une entreprise de réinvention de soi où les nourritures terrestres et langagières s'unissent afin de permettre la métamorphose et la libération de Jacques ? Et, plus généralement encore, comment les nourritures absorbées s'inscrivent-elles dans un processus d'assimilation du monde par un organisme individuel qui quitte un univers familial clos pour découvrir un univers collectif et ouvert, le Peuple ?

Pour tenter de répondre à ces questions complémentaires, il faut tout d'abord préciser les relations qu'établit Vallès entre nourriture et éducation, en constatant que ces deux termes ont longtemps été synonymes, synonymie que Jean-Jacques Rousseau a tout particulièrement soulignée dans *L'Émile ou l'éducation*. L'Enfant qui, de la même manière, associe si souvent enfance, alimentation et apprentissages scolaires pourrait alors être lu comme une réécriture partielle, sûrement parodique, du texte de Jean-Jacques et de son projet éducatif.

Il s'agit ensuite de resituer les nombreuses références à la nourriture qui parcourent *L'Enfant* dans le cadre d'une esthétique générale. Celle-ci, caractérisée par la physiologie, le corps, l'oralité et le souvenir gustatif renvoie au « réalisme grotesque » défini par Bakhtine : le ventre de Jacques constituerait le centre de gravité du récit, mêlant digestion et gestation, réunissant narrateur adulte et narrateur enfant dans une même mémoire alimentaire.

Mais au-delà de cette esthétique, on peut, dans un dernier temps, supposer une vision du monde : l'alimentation, processus d'incorporation et d'assimilation, caractériserait un univers interdépendant, mu par la faim, l'appétit et la métamorphose. Cet univers typiquement vallésien posséderait ses propres figures mythologiques : marquées par la nourriture, la paysannerie et la proximité, elles évoqueraient toutes un retour à la Terre, perçue comme substitut à la mère.

UNE RÉÉCRITURE PARODIQUE DE *L'ÉMILE* ?

L'alimentation de Jacques structure son éducation : elle se fait apprentissage du déplaisir du côté maternel (avec le fameux « tu mangeras de l'oignon, parce qu'il te fait mal ? »...) et métaphore de l'enseignement des lettres anciennes du côté paternel. Dans les deux cas, cette alimentation invite à lire *L'Enfant* comme un roman d'apprentissage qui serait, de fait, « un roman d'éducation », voire un roman sur l'éducation, même si, précisément, cette éducation a été contre-nature puisqu'elle contredisait systématiquement les goûts et les appétits de Jacques. Les premières phrases du roman, qui questionnent l'allaitement maternel, permettent donc l'interprétation suivante : l'éducation de Jacques sera à l'image de son alimentation, celle-ci a été pitoyable, destructrice, contre-nature, et le récit à venir rapportera ses efforts pour s'alimenter correctement et,

LE VENTRE DE VINGTRAS

donc, s'éduquer intelligemment et devenir indépendant.

Vallès retrouve ici les intuitions de Rousseau qui, comme nous l'avons déjà noté, associe éducation de l'enfance et nourriture. Dans *L'Émile ou l'éducation*, il souligne la synonymie historique du terme (« le mot éducation avait [...] chez les anciens un autre sens que nous ne lui donnons plus : il signifioit nourriture ³ »), et prône une méthode d'éducation qui s'appuierait sur l'alimentation et la gourmandise (« je conclurrois [...] que le moyen le plus convenable pour gouverner les enfans est de les mener par leur bouche ⁴ »).

Rousseau précise que « la gourmandise est la passion de l'enfance » et que, chez l'enfant, « il n'y a presque rien d'indifférent au goût ». Fort de ce constat, il organise, sous les traits du Gouverneur (le précepteur), la scolarité d'Émile en valorisant son appétence et en flattant ses papilles. Ainsi, il lui propose des gaufres (qu'Émile aura au préalable mesurées grâce à « l'art d'Archimède »), des invitations à dîner sous forme de billets (qu'Émile, apprenant la lecture, s'empressera de déchiffrer) ou l'incite à trouver sa route en forêt de Montmorency à l'heure du repas (Émile apprendra alors « le cours du soleil et la manière de s'orienter » ainsi que l'importance de l'astronomie).

Cet enseignement du plaisir d'apprendre et de manger se situe à l'opposé du quotidien de Jacques. Le dégoût et la contrainte alimentaire gouvernent la scolarité du petit Vingtras à un point tel que celui-ci semble constituer l'antithèse d'Émile. Et Madame et Monsieur Vingtras apparaissent comme des « Gouverneurs » maladroits autant que cruels, dont les pratiques éducatives sont l'antithèse des préconisations rousseauistes mal comprises, détournées ou tout simplement ignorées.

Si nous n'avons repéré aucune citation ou mention de *L'Émile* dans les différents textes de Vallès, il s'agit néanmoins de souligner que Rousseau, en tant qu'auteur, y occupe une place significative. Ainsi, dans *Le Bachelier*, plusieurs passages sont consacrés à Jean-Jacques présenté notamment comme un « pisse-froid ⁵ ». De la même manière, Vallès, dans un de ses premiers textes, *L'Argent* (1857), cite d'affilée trois œuvres de Rousseau (*Le Contrat social*, *Les Confessions*, *La Nouvelle Héloïse*), tout en qualifiant le philosophe d'auteur « triste, ennuyeux, méchant ⁶ ».

Par conséquent, nous nous permettons de supposer que, si *L'Enfant*, en tant que roman autobiographique, ne manque pas de renvoyer aux *Confessions*, il est fort à parier que *L'Enfant*, en tant que « roman d'éducation » (ou sur l'éducation) évoque, ne serait-ce qu'implicitement, *L'Émile*. Pour comprendre un tel rapprochement, il s'agit d'abord de constater que certains passages de *L'Enfant* évoquent, de façon plus ou moins directe et dans le cadre d'une réécriture parodique, certains propos de *L'Émile*.

Ainsi les doutes initiaux de Jacques sur l'identité de sa nourrice font écho aux nombreuses réflexions de Rousseau au sujet du lait maternel. Le philosophe s'étend, notamment au Livre I de *L'Émile*, sur l'importance du rôle de la nourrice et sur son identité :

Depuis que les mères méprisant leur premier devoir n'ont plus voulu nourrir leurs enfans, il a falu les confier à des femmes mercenaires ⁷...

[...] l'enfant a-t-il moins des soins d'une mère que de sa mamelle ⁸ ?

MOURAD KHELIL

Rousseau associe éducation et alimentation, comme nous l'avons déjà remarqué, mais il confère à la nourrice un rôle déterminant dans cette association :

Nous commençons à nous instruire en commençant à vivre ; notre éducation commence avec nous; notre premier précepteur est notre nourrice. [...] *Educit obsetrix, dit Varron ; educat nutrix, instituit paedagogus, docet magister* (« La sage-femme met au monde, la nourrice élève, le répétiteur ouvre l'esprit, le maître enseigne ⁹. »)

La nourrice, si problématique pour Jacques Vingtras, est présentée par Rousseau comme « le premier précepteur » : premier personnage de l'histoire éducative de l'enfant (avant le répétiteur et le maître), elle en constitue la base fondamentale et la référence obligée (puisque éducation « signifiait » nourriture). En termes rousseauistes, Jacques Vingtras constitue un personnage romanesque marqué par l'échec de l'allaitement initial : les autres étapes de son éducation ne peuvent se dérouler normalement dans la mesure où la première, et la plus importante, a échoué. Vingtras est « un raté » de l'éducation : sa nourrice étant mal identifiée, son éducation alimentaire et scolaire ne peut qu'être insuffisante.

De la même manière, dans le cadre de cette « éducation par la bouche », lorsqu'au Livre II de *L'Émile*, Rousseau évoque les jeux de l'enfance (« jeux et folâtres amusemens »), il leur associe une récompense alimentaire (« un prix matériel et sensible ») :

Qu'un jeune Spartiate à travers les risques de cent coups de fouet se glisse habilement dans une cuisine, qu'il y vole un renardeau tout vivant, qu'en l'emportant dans sa robe il en soit égratiné, mordu, mis en sang, et que pour n'avoir pas la honte d'être surpris l'enfant se laisse déchirer les entrailles sans sourciller [...], n'est-il pas juste qu'il profite enfin de sa proie et qu'il la mange après en avoir été mangé ¹⁰ ?

Cette évocation du jeu et de sa récompense alimentaire se retrouve dans *L'Enfant* au chapitre XIII, lorsque, à la foire, Jacques gagne un lapin au tir à la carabine : le lapin « fait des sauts terribles », « épouvante » les spectateurs, tombe dans la culotte de Jacques, ronge ses vêtements et finit, cuisiné, sur la table des Vingtras. Jacques, dont les parents se présentent comme des Romains vertueux, semble revivre, à quelques variations près, l'aventure du jeune Spartiate rousseauiste : mais, dans le cas de Vingtras, l'anecdote bascule dans le ridicule et l'écoeurement (Jacques n'osera pas toucher au lapin), annihilant tout le panache de la référence antique. Notons, afin de souligner les rapprochements possibles, que *Le Bachelier* évoque de manière explicite, au chapitre XVII, l'exemple antique cité par Rousseau dans *L'Émile* :

Ah ! ils disaient au collège que les gamins de Sparte se laissaient dévorer le ventre par le renard ! Je me sens le cœur dévoré, et il faudra que, comme le Spartiate, je ne dise rien ¹¹ ?

LE VENTRE DE VINGTRAS

Enfin, au livre III de son essai, Rousseau évoque *Robinson Crusôé* : « ce livre sera le premier que lira mon Émile¹² ». Ce « merveilleux livre » est d'ailleurs lui-même présenté comme « le plus heureux traité d'éducation naturelle » où Émile apprendra, entre autres, à pourvoir à sa subsistance et à pratiquer « les arts naturels ».

L'Enfant, au chapitre VI, évoque justement la lecture de *Robinson Crusôé* par Jacques et souligne l'importance de cette découverte. Il est particulièrement intéressant de souligner que cette évocation de Robinson qui semble faire écho à celle de *L'Émile* précède de quelques lignes un passage du même chapitre (« J'ai été faussaire !... ») que Corinne Saminadayar¹³ propose de lire comme une parodie de l'épisode du « ruban de Marion » des *Confessions*. Cette même critique évoque d'ailleurs « l'influence non avouée¹⁴ » que le philosophe aurait exercée sur le romancier.

Ainsi l'allaitement de Madame Vingtras est douteux et aurait été condamné par Rousseau ; Jacques n'a rien d'un Spartiate et ne mange pas le lapin qu'il a gagné ; sa lecture solitaire de Robinson est obsédée par le manque de nourriture... De tels exemples, en plus de détourner certains passages de *L'Émile*, soulignent, par contraste, la situation sordide de Jacques et semblent nous montrer comment les valeurs éducatives du philosophe sont tournées en dérision par les choix parentaux.

Toute l'éducation de Madame Vingtras paraît s'appuyer sur les propos mal compris de Rousseau, notamment lorsque celui-ci prétend intégrer la « douleur » dans son enseignement, et avance que :

Loin d'être attentif à éviter qu'Émile ne se blesse, je serois fort fâché qu'il ne se blessât jamais et qu'il grandit sans connoître la douleur. Souffrir est la première chose [que l'enfant] doit apprendre, et celle qu'il aura le plus grand besoin de savoir¹⁵.

Gageons que de tels propos auraient pu être tenus par Madame et Monsieur Vingtras eux-mêmes ! Et on comprend alors la relation ambivalente que Vallès entretient avec la personnalité de Rousseau (souvent cité mais toujours raillé par le romancier) : les thèses de Jean-Jacques, mal comprises, cautionnent la violence faite à l'enfance en la présentant comme une étape éducative nécessaire.

Plus loin, les stratégies du Gouverneur pour inciter Émile à apprendre en flattant sa gourmandise renvoient *a contrario* au gavage scolaire de Jacques et à son alimentation malsaine. Or ces stratégies soulignent également l'utilité pratique du savoir et stimule le désir d'apprendre : Rousseau utilise une « passion » de l'enfance (la gourmandise) pour favoriser l'apprentissage de son élève placé dans des situations concrètes. Ainsi, lorsqu'Émile s'égaré dans la forêt de Montmorency, il utilise ses connaissances pour retrouver son chemin et il en conclut : « Alons déjeuner, alons diner, courons vite : l'astronomie est bonne à quelque chose¹⁶. »

Rien de tel pour le petit Jacques, bien au contraire. L'apprentissage des langues anciennes semble briller par son inutilité quotidienne et professionnelle : Jacques, pour parodier Émile, semble nous expliquer que « le latin n'est bon à rien ». Cet apprentis-

sage abstrait est d'ailleurs clairement contredit au chapitre XX de *L'Enfant* (« Mes humanités ») : lorsque Jacques apprend, par des cours particuliers, les mathématiques avec un proscrit italien, c'est les aspects concrets et tactiles de la pédagogie qui sont mis en valeur et qui permettent à l'enfant de progresser. Le professeur utilise un « cône en bois », « une figure en plâtre », et évoque la découpe d'une orange pour expliquer la coupe des cônes. Le roman prend alors des accents rousseauistes : l'apprentissage est aisé lorsqu'il correspond à une compétence précise (la découpe, la maçonnerie), qu'il valorise les capacités manuelles des élèves et qu'il attise leur gourmandise (l'orange).

Jacques semble bien l'anti-Émile : mal nourri, au sens propre et figuré, mal formé, il n'est pas prêt pour la ville : il ne lui reste plus qu'à se souvenir d'une nature lointaine, originelle, « aux sources saines ». Comme l'affirme Roger Bellet, il y a certainement un « côté Rousseau chez Vallès, quoi qu'il ait dit du philosophe ¹⁷ ».

LE RÉALISME GROTESQUE

Mais au-delà de l'éducation rousseauiste, moquée ou contrariée, le thème de la nourriture n'est pas neutre : il dévoile au lecteur un organisme et une physiologie en faisant le choix explicite du réalisme et du matérialisme. Vallès ne traite pas de l'enfance comme d'une abstraction rêveuse et idéale, comme d'un temps « béni », heureux et désincarné : au contraire, Jacques ne cesse d'être une bouche, un ventre, un nez et même un derrière.

Le corps de Jacques, tel qu'il est perçu par les autres, est loin d'être celui d'un ange. Ainsi, au chapitre XXI, Madame Vingtras explique pesamment à Madame Devinol (pourtant charmée par Jacques) que celui-ci possède « un bien gros ventre » et qu'il a eu « le carreau ¹⁸ » (p. 327). De même au chapitre XVIII, un passant fait remarquer à Madame Vingtras que Jacques « a un bien gros derrière pour un enfant qui meurt de faim » (p. 310).

Il importe de remarquer que la narration tend à souligner la lourdeur du corps enfantin et les effets d'une alimentation grossière. La physiologie et les allusions scatologiques paraissent renvoyer au processus de « rabaissement » théorisé par Bakhtine. Ce rabaissement vise, selon la critique russe, à

communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels ¹⁹.

En d'autres termes, Vallès semble privilégier « le bas » (un enfant réduit à son ventre, à ses organes, à ses membres et à ses sens) sur le « haut » (un enfant idéalisé, pur esprit angélique). Ce parti pris contribue à un certain réalisme et peut-être, plus simplement encore, à une certaine vérité autobiographique. De manière plus conjoncturelle, il semble que ce choix exprime la volonté de l'auteur de se démarquer d'une vision

LE VENTRE DE VINGTRAS

romancée de l'enfance, celle « des récits d'enfance douceâtres » qu'évoque Corinne Saminadayar ²⁰.

L'enfance, selon Vallès, avant d'être un conte ou même un roman, ne cesse d'être une affaire d'aliments et d'excréments ou, pour le dire à la manière de la psychanalyse, d'oralité et d'analité. Et le refus d'idéalisation de cette enfance passe par cette étape qui met en scène autant un personnage qu'un ventre dont le fonctionnement le plus concret n'est pas dissimulé au lecteur. On reconnaît ici le « corps grotesque » de Bakhtine (« Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque ²¹ »), qui s'inscrit dans l'esthétique du « réalisme grotesque ». Pour reprendre la pensée de Bakhtine, *L'Enfant* met clairement l'accent sur les parties du corps :

où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances [...] : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez ²².

Or si le corps de Jacques est en constante métamorphose (en pleine croissance du premier âge à la fin de l'enfance), il est lui-même mis en mots par un narrateur adulte : autrement dit, la narration autobiographique mêle non seulement deux voix (comme l'a remarqué Philippe Lejeune) mais elle superpose aussi deux corps. Cette spécificité romanesque, qui correspond également au « réalisme grotesque », consiste à montrer « deux corps en un seul » : un corps qui met au monde (par la parole du narrateur adulte) et un corps mis au monde par la parole (celui du narrateur enfant).

La narration permet justement la reconstruction d'une unité à partir d'une dualité temporelle (enfance et âge adulte), ce qui permet à Bakhtine de poursuivre :

Ces deux corps sont réunis. Leur individualité est rendue au stade de la fusion ; déjà agonisante, mais pas encore achevée ; ce corps est à la fois et simultanément au seuil de la tombe et du berceau, ce n'est déjà plus un seul corps, ce n'en est pas encore deux ²³...

Il faut souligner ici que, dans *L'Enfant*, la relation que noue, au-delà du temps, le narrateur adulte avec le narrateur enfant est fusionnelle. L'un crée l'autre par la parole. Jacques Vingtras adulte « est enceint » de Jacques Vingtras enfant : la nourriture et le ventre sont les symboles de cette « fusion », dans la mesure où l'un « nourrit » l'autre avec ses mots et ses souvenirs alimentaires.

Un passage de *L'Insurgé* illustre le lien charnel que Vallès / Jacques Vingtras entretient avec ses œuvres (il évoque ici son premier texte publié, *Les Réfractaires*) :

[...] il me semble que j'ai achevé mon œuvre ! L'enfant est sorti... [...] !
Le voilà devant moi. Il rit, il pleure, il se débat dans cette ironie et ces larmes – j'espère qu'il saura faire son chemin ²⁴.

L'écriture est un accouchement qui développe en l'auteur une part maternelle et qui

MOURAD KHELIL

fait de l'œuvre un enfant à part entière. Deux corps fusionnent dans un même récit, l'un portant l'autre en gésine. Et la nourriture renvoie autant à l'alimentation de Jacques enfant qu'aux souvenirs alimentaires émus de Jacques adulte.

Cette « fusion » corporelle des deux instances narratives contribue à structurer le récit autobiographique : la nourriture et les sensations gustatives permettent de réunir, au-delà du temps, l'homme et l'enfant dans une même expérience alimentaire.

Ainsi, au chapitre XVIII, lorsque l'enfant se met à table, l'adulte, au-delà du temps, se souvient du menu :

Oh, j'ai encore le goût de la sauce Sainte-Menehould, avec son parfum de ravigote, et le fumet du vin blanc qui l'arrosa ! (p. 283)

De la même manière, cette permanence des souvenirs alimentaires prend la forme d'un développement du narrateur adulte qui commente le « sermon sur le pain » qu'adresse le père à l'enfant :

« Mon enfant, m'a-t-il dit, il ne faut pas jeter le pain. [...] Rappelle-toi ce que je te dis là, mon enfant ! »
Je ne l'ai jamais oublié.
[...] et j'ai eu le respect du pain depuis lors. (p. 162)

La voix de l'adulte a ainsi tendance à se superposer à celle de l'enfant lors de passages marqués par la nourriture : le corps de Vingtras, à la manière d'une mémoire, semble privilégier ces souvenirs gustatifs. L'évocation des « bouchons » est significative :

Il sortait de ces bouchons un bruit de querelles, un goût de vin qui me montait au cerveau, m'irritait les sens et me faisait plus joyeux et plus fort.
Ce goût de vin ! – la bonne odeur des caves ! – j'en ai encore le nez qui bat et la poitrine qui se gonfle. (p. 157)

L'adverbe de temps « encore », si souvent utilisé lors de l'évocation de ces souvenirs, souligne clairement cette rémanence du plaisir alimentaire qui interpelle le narrateur adulte et semble motiver la plupart de ses interventions.

La particularité de l'écriture autobiographique vallésienne consisterait autant en la superposition de deux voix narratives qu'en l'unification de deux corps partageant une même mémoire alimentaire et gustative.

UNE CONTRE-MYTHOLOGIE ?

Le réalisme grotesque inscrit donc la physiologie de Vingtras au premier plan : ingestion et digestion semblent caractériser l'univers de *L'Enfant*. Le monde sensible y paraît en constante métamorphose. Jacques perçoit le monde comme une nourriture et communique avec lui par le biais d'une métaphore alimentaire qui rend compte naïve-

LE VENTRE DE VINGTRAS

ment des universelles analogies. Ainsi, les jambes de l'oncle Soubeyrou se transforment en pieds de cochon (p. 174), la grand-tante Agnès ressemble à un portrait d'Arcimboldo (p. 149), et les mitrons se métamorphosent en pain tandis que les brioches ont un visage humain (p. 162).

Le ventre de Vingtras assimile le monde sous tous ses aspects : rien ne résiste ni à son appétit ni à sa capacité digestive. Jacques peut tout absorber, y compris les éléments²⁵.

C'est d'ailleurs dans cette optique qu'il faudrait interpréter les métamorphoses animales du roman : Jacques, non content de tout avaler, se conçoit lui-même comme une nourriture potentielle. Hélène Giaufret-Colombani note que, dans le cadre d'une partie de ces métamorphoses, Jacques « devient [...] marchandise, futur aliment » et que « l'enfant-animal est engraisé en vue d'un sacrifice dérisoire qui le transformera en marchandise destinée à la consommation²⁶ ». En d'autres termes, Jacques est soit un animal omnivore en liberté, soit une bête destinée à l'abattoir. Il est ce qu'il mange et il est ce qui le mange. Il n'est fondamentalement pas différent de ce qu'il entoure. La paroi qui sépare son intérieur de l'extérieur est parfaitement perméable.

Derrière cette pluralité de devenir organisés autour de la nourriture, on comprend que se dessine une perception de l'universelle interdépendance, fondement des idéaux républicains de Jacques. La table du festin paysan en serait le lieu symbolique : « On est tous mêlés ; maîtres et valets, la fermière et les domestiques [...] » (p. 181). Cette table se fait lieu d'échanges, d'égalité, de transformation par le plaisir. Elle fonderait à elle seule une vision politique. Chez Vallès, les destins individuels sont fondamentalement collectifs dans la mesure où les identités paraissent instables et interchangeable : les désirs et les besoins, l'appétence ou la faim, sans oublier la violence qui les exprime, transforment constamment les relations entre les vivants unis dans un même écosystème essentiellement alimentaire.

Dans la mesure où elle souligne la pluralité des identités possibles, cette « universelle métamorphose » nous permet de mieux comprendre les interrogations initiales du roman. La paysanne qui a nourri Jacques devait certainement être sinon sa propre mère, du moins une femme de sa famille. Madame Vingtras a simplement tourné le dos à ses origines sociales pour « se transformer » en petite-bourgeoise acariâtre : mais de nombreux passages nous rappellent, non sans humour, sa véritable identité qu'elle ne parvient pas à dissimuler.

L'Enfant apparaît alors comme une « quête de la mère » ou, plus précisément, « une quête de la vraie mère » : « les sources saines de mon origine » qu'évoque la lettre du 27 octobre 1884 seraient celles, terriennes et paysannes, que Madame Vingtras aurait tenté de quitter en vain puisqu'elles réapparaissent constamment. L'obsession alimentaire de Jacques prend un autre sens : au-delà de l'oralité de l'enfant, elle se fait recherche obstinée de la « bonne » mère, celle qui nourrit à satiété. Et ce n'est pas un hasard si la campagne est perçue comme un lieu d'abondance : Madame Vingtras (la vraie, la paysanne et non pas la « mauvaise » mère bourgeoise) en est issue. La filiation, la révolution et le combat contre la faim ont la même « saine origine » familiale qui renvoie à la paysannerie et à la

nature. Jacques Vingtras ne se recrée pas une généalogie artificielle : il retrouve, au contraire, sa véritable hérédité en se reliant à ses origines maternelles et naturelles.

Le « mythe rural » chez Vallès est indéniablement « un mythe de l'origine » et, plus précisément, selon nous, « un mythe de l'origine alimentaire ». La nourriture, absorbée lors d'expériences satisfaisantes, notamment à la campagne, renoue alors ce lien charnel avec la figure maternelle : l'alimentation se fait fusion avec une « bonne mère », une « bonne nourrice ». D'où la perméabilité du ventre de Vingtras qui digère à peu près tout (du papier, à la nourriture en passant par le langage) tandis que l'enfant se transforme lui-même en aliment : il s'agit d'absorber ou d'être absorbé afin de se fondre dans une entité plus grande qui serait la Nature. On reconnaît ici le fantasme, évoqué par Bachelard, du « grand Tout » :

[...] la Terre nourricière, [...] la Terre maternelle, premier et dernier refuge de l'homme abandonné [...]. On arrive à donner un sens tout nouveau au besoin qu'un être douloureux et craintif éprouve de retrouver partout la vie, sa vie, de se fondre, comme disent les philosophes éloquents, dans le grand Tout²⁷.

Les nourritures terrestres et langagières du roman participent de cette fusion corporelle avec la Terre-mère. D'où l'importance, soulignée par R. Bellet²⁷, des « substances liquides fondamentales » (l'eau, le sang, le lait, le vin) auxquelles viennent s'ajouter le papier et l'encre ingurgités : toutes renvoient à une quête identitaire qui vise une fusion charnelle avec cette Terre-mère, sous forme humaine, animale ou simplement littéraire.

Ce retour à la « Terre nourricière » fondée sur un « mythe des origines » aux accents païens, doit pourtant être resitué dans son contexte : l'éducation de Jacques nie ces valeurs. Ses parents ont rompu, tant bien que mal, avec leurs racines et surtout, le collège transmet une culture et une mythologie désincarnées, inactuelles et, pour tout dire, mortes. Vallès semble ainsi nous proposer une mythologie populaire alternative, qui serait, en quelque sorte, une contre-mythologie vivante capable de prendre le contrepied de l'enseignement classique.

C'est dans ce cadre qu'il faut aussi resituer la nourriture : celle-ci trouble les références traditionnelles et antiques pour mieux souligner la force du quotidien et du réel. C'est le cas notamment du « bon verre » de vin qui devrait en appeler à Bacchus :

Ayant à parler de paysans qui, pour fêter leur roi, trinquent ensemble, j'avais dit une fois :

Et tous réunis, il burent un BON verre de vin.

« UN BON ! – Ce garçon-là n'a rien de fleuri, rien, rien ; je ne serais pas étonné qu'il fût méchant. UN BON ! Quand notre langue est si fertile en tours heureux, pour exprimer l'opération accomplie par ceux qui portent à leurs lèvres le jus de Bacchus, le nectar des dieux ! » (p. 343)

Jacques ne parle pas de Bacchus : il parle du vin. Il n'évoque pas le dieu de la mytho-

LE VENTRE DE VINGTRAS

logie mais son attribut le plus concret. Ce qui d'ailleurs renvoie aux nombreuses expériences alcoolisées de Jacques : l'ivresse modifie maintes fois son comportement et celui de son entourage, tandis que le vin est associé au sang, à l'hérédité et à la terre paysanne. Bacchus paraît omniprésent dans la vie du petit Vingtras : pourtant il n'est pas invoqué car, désincarné et relevant d'une culture « scolaire », il n'appartient guère à son panthéon populaire et intime.

C'est dans cette perspective que la figure de la cousine Apollonie prend toute sa signification : paysanne au nom divin, à la chair lactée et à la poitrine généreuse, elle est perçue comme une alternative radicale à la mère. Ou plutôt, elle représente ce que Madame Vingtras aurait pu être ou aurait dû rester : une paysanne. Et bien entendu, Jacques reportera sur Apollonie ses fantasmes oraux (allaitement et morsures) qui feront d'elle une déesse-mère incarnée et familiale :

Je la dévore des yeux [...]. Elle couche dans notre petite chambre [...] avec ses blocs de beurre fermes et blancs comme les moules de chair qu'elle a sur la poitrine [...] Elle rit, me caresse et m'embrasse ; je la serre en me défendant, et je l'ai mordue une fois ; je ne voulais pas la mordre, mais je ne pouvais pas m'empêcher de ser-
rer les dents, comme sa chair avait une odeur de framboise. (p. 154)

La mythologie rurale est une régression infantile où la relation nutritive est primordiale : se nourrir d'une paysanne, c'est assimiler sa substance et devenir soi-même une parcelle de la terre qui la porte. Pour Jacques, « dévorer Apollonie », c'est redevenir le paysan qu'il souhaite retrouver en lui-même.

C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la belle description des paysans mi-animaux, mi-arbres, devenus divinités paysannes, que Jacques admire lors d'un repas familial avec ses tantes : leur alimentation rejoue l'union quasi-mystique de l'homme et de la nature. Dans l'imaginaire de Jacques, seule la nourriture peut permettre une telle fusion :

Ils rient comme de gros bébés ; quand ils éclatent, ils renâclent comme des ânes, ou beuglent comme des bœufs.

[...] Ils ont de la terre aux mains, dans la barbe, et jusque dans le poil de leur poitrail ; ils ont la peau comme de l'écorce, et des veines comme des racines d'arbres.

Quelquefois, quand leur tablier de cuir est à bas, [...] on voit de la chair blanche, tendre comme un dos de brebis tondu ou de cochon jeune. (p. 177)

La nourriture est le don d'une terre à laquelle appartiennent ces paysans : se nourrir constitue un acte régressif (« comme de gros bébés ») qui renoue la relation fondamentale avec la Terre-mère. La métamorphose en est la conséquence et le but : le paysan s'enracine et devient racine. Le cycle de la vie se poursuit indéfiniment : la terre nourrit l'homme qui, tôt ou tard, sous une forme ou une autre, retournera à la terre, « aux sources saines de son origine ».

Comment interpréter l'omniprésence de la nourriture, sous toutes ses formes, dans *L'Enfant* ? Pour notre part, nous considérons qu'elle constitue un processus d'« incor-

MOURAD KHELIL

poration » qui viserait à intérioriser au sein même d'un organisme les expériences concrètes ou langagières de l'enfance, et à les assimiler à un corps en pleine croissance.

Pour Jacques, se nourrir est un acte subversif, voire révolutionnaire. Subissant la « violence » alimentaire de ses parents, il s'en libère progressivement et, à la fin du roman, il s'agit surtout pour lui de parvenir « à gagner son pain ». Son émancipation alimentaire marque irrémédiablement sa vie : il a redécouvert ses origines populaires et paysannes en lisant des livres révolutionnaires qui évoquent la faim.

L'alimentation est ainsi à la rencontre des interrogations individuelles et collectives : d'une manière ou d'une autre, Jacques ne mange jamais seul, et la faim est un problème social et historique qui le renvoie à son identité plébéienne. La nourriture pourrait alors se lire comme un révélateur sociologique : la frustration petite-bourgeoise planifiée par les parents serait contredite par la gourmandise incorrigible de Jacques, celle-ci prenant un aspect insurrectionnel (le fameux « Jouir... – après moi, le déluge ! »). Car Jacques se veut paysan : les plaisirs de la table et du ventre constitueraient pour lui un moyen de nier l'ascension sociale relative de ses parents en renouant avec les « sources saines de son origine ». Manger serait une forme de sociologie en acte.

Jacques, par le biais de la nourriture, vit corporellement l'ensemble des contradictions sociales et psychologiques de son entourage. Mais l'alimentation ne serait qu'une partie de sa vie physiologique : elle ne formerait d'ailleurs qu'une partie de ce que la sociologie appelle « l'habitus ». Il s'agirait donc d'étudier cette alimentation en relation avec d'autres aspects de la socialisation de Jacques : le vêtement, l'argent, les études, les ambitions imposées ou revendiquées mais aussi, ne n'oublions pas, les leçons de maintien, les lieux fréquentés, les amours et, bien entendu, le logement, le travail ou l'engagement politique...

Autrement dit, il y a plus important que le ventre de Vingtras : il y a la physiologie de Vingtras, elle-même au centre d'une sociologie. On pourrait alors parler d'une « physiologie collective », celle des insurgés qui apparaît dès les lectures révolutionnaires évoquées dans le chapitre XXIII de *L'Enfant*. Car la Trilogie, d'une certaine façon, nous raconte une vocation révolutionnaire qui marque le passage d'un corps individuel à un corps collectif. Dès le début du *Bachelier*, les repas seront pris en commun (le « pot-bouille »), les vêtements échangés et l'argent partagé. *L'Insurgé* reprendra ce destin corporel commun avec sa charrette de cadavres de communards, « le lot de chair humaine » que Jacques déverse à l'hôpital et sa crucifixion collective (« le poteau de Satory – notre crucifix à nous »).

La nourriture, la physiologie, le corps et l'insurrection à venir détermineraient donc l'univers de Jacques Vingtras. Au-delà du réalisme (et, selon Bachelard, « le réaliste est un mangeur », ne l'oublions pas), c'est une écriture charnelle que nous propose le romancier : si les livres se « dévorent » si souvent dans *L'Enfant*, c'est qu'ils nourrissent une écriture qui elle-même nourrira d'autres livres. Le cycle de la création littéraire, fidèle à l'innutrition, mime le cycle du vivant qui se nourrit de tout pour nourrir tout : l'écriture serait une affaire de digestion.

MOURAD KHELIL

DOCTORANT À PARIS IV-SORBONNE

LE VENTRE DE VINGTRAS

NOTES

1. Jules Vallès, « Jacques Vingtras », *Le Cri du peuple*, 27 octobre 1884, *Œuvres*, éd. de Roger Bellet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1990, p. 1403.
2. J. Vallès, *L'Enfant*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 218. Les références à *L'Enfant* renverront toutes à cette édition, et figureront désormais entre parenthèses, au fil du texte.
3. Jean-Jacques Rousseau, *L'Émile ou de l'éducation*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. IV, 1969, p. 252. (Nous conservons la graphie de cette édition).
4. *Ibid.*, p. 409.
5. J. Vallès, *Le Bachelier*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 481.
6. J. Vallès, *L'Argent*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éd. de Roger Bellet, t. I, 1975, p. 5.
7. J. J. Rousseau, *Émile*, *op. cit.*, p. 255.
8. *Ibid.*, p. 257.
9. *Ibid.*, p. 252.
10. *Ibid.*, p. 410.
11. J. Vallès, *Le Bachelier*, *op. cit.*, p. 563.
12. J. J. Rousseau, *Émile*, *op. cit.*, p. 454.
13. Corinne Saminadayar, *L'Enfant de Jules Vallès*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 28-29.
14. J. J. Rousseau, *Émile*, *op. cit.*, p. 30.
15. *Ibid.*, p. 300.
16. *Ibid.*, p. 450.
17. Roger Bellet, *Jules Vallès*, Paris, Fayard, 1995, p. 513.
18. « [...] affection abdominale provoquant une dureté du ventre ; due souvent à la nourriture [...] », selon la définition de Roger Bellet.
19. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, « Tel », 1970, p. 30.
20. C. Saminadayar, *L'Enfant de Jules Vallès*, *op. cit.*, p. 31.
21. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 280.
22. *Ibid.*, p. 35.
23. *Ibid.*, p. 36.
24. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 905.
25. Hélène Millot, « "J'ai besoin de boire de l'air" », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 27, juin 1999, p. 5-12 : « Chez Vallès, l'air se boit plus qu'il ne se respire. Il se boit parce qu'il désaltère comme l'eau fraîche, nourrit comme le lait, et surtout parce qu'il grise, comme le vin [...] » (p. 5).
26. Hélène Giauffret-Calombani, *Rhétorique de Jules Vallès : les figures de la dénomination dans « L'Enfant »*, Genève, Slatkine, 1984, p. 50.
27. Gaston Bachelard, « Le mythe de la digestion » *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1938, p. 177.
28. Roger Bellet, « L'encre et le sang », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 1, décembre 1984, p. 50-57.

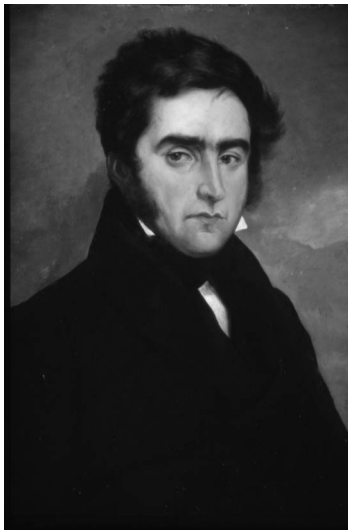


Le Bon Sens (1832-1839), un journal populaire et républicain sous la monarchie de Juillet

Lancé en juillet 1832, *Le Bon Sens* fut un journal républicain dirigé par Jean-François Victor Rodde avec pour premier rédacteur en chef Louis-Augustin-François Cauchois-Lemaire. *Le Bon Sens, ou journal populaire de l'opposition constitutionnelle*¹ se revendiquait être avant tout un organe de la presse prolétaire : « Cette feuille, peut-on lire dans le premier numéro, offre un grand nombre d'avantages : elle est au prix le plus modique qu'il soit possible d'établir², et va par conséquent aux classes les plus nombreuses et les moins aisées ; le style en est simple et clair ; elle convient donc en outre aux personnes qui n'ont pas fait d'études et qui jugent avec leur esprit naturel³. » Avec pour devise, durant les premières années, « Le Peuple, c'est la nation moins quelques privilégiés », *Le Bon Sens* tirait alors son originalité rédactionnelle de la très grande place accordée dans ses colonnes à une « Tribune des Prolétaires⁴ », se distinguant par là, « entre tous les journaux, par l'appel incessant et direct qu'il faisait à l'intelligence du peuple⁵ » : « Antidote nécessaire des dominicales serviles, la petite dominicale indépendante aura pour effet, à la longue, d'accroître la masse des citoyens pour qui la connaissance des papiers publics est un besoin de tous les jours : c'est, en quelque sorte, l'introduction à la lecture des grands journaux, et la table hebdomadaire et raisonnée de la presse patriote⁶. »

A la fin de l'année 1833, les crieurs publics et les presses du journal sont directement assaillis par un arrêté du préfet de police Henri J. Gisquet, souhaitant interdire la circulation de tout écrit non autorisé préalablement par son administration et ce en contradiction même avec la loi du 10 décembre 1830⁷ : se sachant en toute conformité avec la loi, Victor Rodde décida alors d'aller vendre lui-même les numéros saisis de son journal le dimanche 13 octobre 1833 sur la place de la Bourse, revêtant symboliquement la blouse amarante et le chapeau verni de ses crieurs publics, et fut à cette occasion ovationné par une foule nombreuse⁸. Par ses crieurs publics, dans les rues de Paris, les trottoirs et quais de Seine, *Le Bon Sens* conquiert alors rapidement l'opinion publique, accueillant notamment dans ses colonnes les écrits de Louis M. de Cormenin, Agénor

CAMILLE NOÉ MARCOUX



Victor Rodde,
anonyme, premier quart du XIX^e siècle, musée Crozatier, Le Puy-en-Velay.

LE BON SENS (1832 - 1839)

Altaroche, Auguste Luchet, Félix Pyat ou encore les vers du jeune poète Louis Agathe Berthaud⁹. À partir d'octobre 1834, le journal de Rodde accueille également les articles de Louis Blanc, tout juste arrivé à Paris, et commençant ainsi à se faire une première réputation dans la capitale¹⁰. Après avoir endossé la tâche de rédacteur en chef adjoint aux côtés de Martin Maillefer¹¹, à la retraite de Cauchois-Lemaire, Louis Blanc devient directeur du *Bon Sens*, suite à la mort de son fondateur Victor Rodde le 31 décembre 1835¹²; il occupe ce poste le 1^{er} janvier 1837, après diverses querelles au sein de la rédaction, mais se retire dix-huit mois plus tard pour un dissentiment avec les actionnaires du journal, à propos du rachat des chemins de fer en faveur duquel il s'était prononcé¹³. Ceux qui lisent *Le Bon Sens*, écrit Louis Blanc dans son éditorial du mercredi 20 décembre 1837, « savent au nom de quels principes d'éternelle justice, il a combattu un système social fondé sur une logique sans charité, appuyé sur une philosophie athée, protégé enfin par des passions politiques toujours avides et toujours inassouvies ». « Sous sa direction, *Le Bon Sens* avait exercé une remarquable influence sur le parti démocratique, en rapprochant et associant dans un but commun l'école politique et l'école sociale, l'une comme but, l'autre comme moyen¹⁴. » Louis Blanc fonde alors la *Revue du progrès*, et *Le Bon Sens*, qui a vu fuir la majorité de ses collaborateurs avec son ancien directeur, tint encore sa publication quelques mois avant de s'arrêter durant l'année 1839¹⁵.

Aujourd'hui, *Le Bon Sens* ne peut se trouver dans une collection complète sur aucun catalogue numérisé des bibliothèques françaises. Ainsi, suite à nos recherches dans divers lieux de conservation, nous pouvons en proposer un inventaire presque complet :

– À la Bibliothèque du Patrimoine, à Clermont-Ferrand, on peut trouver, en un volume relié, tous les numéros des trois premières années, à savoir du jeudi 15 juillet 1832 (n°1) au 30 novembre 1834 ; ceux-ci, reliés et légués à la bibliothèque par les soins d'un abonné auvergnat, sont même précédés par plusieurs notices biographiques sur Victor Rodde. [cote : 285]

– À la Bibliothèque du Sénat, à Paris, les années centrales du journal sont parfaitement bien conservées en huit volumes reliés, à savoir du jeudi 1^{er} janvier 1835 au lundi 31 décembre 1838.

[cotes : PJ 103.1 à PJ 103.8]

– Enfin, à la Bibliothèque nationale (Tolbiac), une collection très incomplète, en deux maigres volumes, conserve quelques numéros de juillet 1832 à mai 1835 ainsi que certains numéros de janvier 1839 à mars 1839 [cote : FOL- LC2- 1321]

Reste, pour compléter ces recherches, à trouver les numéros de décembre 1834 ainsi que ceux complétant l'année 1839.

Nous remercions la Bibliothèque du Sénat dont le bon sens archivistique et l'accueil nous ont permis de sortir de l'oubli ce *Bon Sens* républicain original.

CAMILLE NOÉ MARCOUX

NOTES

1. À ne pas confondre avec le quotidien *Le Bon Sens*, fondé et dirigé en 1876 par Léonce Détroyat, dont le message républicain fut bien plus modéré que son homonyme de la première moitié du siècle.
2. Journal distribué dans les premières années soit par abonnement annuel à 5 fr 50, par souscription à 20 fr, par vente chez les dépositaires pour 2 centimes ou encore directement dans les rues parisiennes pour 1 sou. Cf. Eugène Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française...*, Paris, Firmin-Didot, 1866, p. 381, et Claude Bellanger (dir.), *Histoire générale de la presse française*, t. II, Paris, PUF, 1969, p. 107.
3. Numéro du 15 juillet 1832.
4. Le 18 octobre 1832, *Le Bon Sens* ouvre une « Correspondance entre les ouvriers et le journal », dont Louis Blanc écrira quatorze ans plus tard qu'il s'agissait d'une véritable « arène intellectuelle [où] il se trouva que des tailleurs, des cordonniers, des ébénistes, cachaient des hommes d'État, des philosophes, des poètes. Il devenait ainsi manifeste que le régime inauguré en 1789 n'avait pas enfanté la liberté véritable, puisque tant de facultés précieuses étaient restées sans emploi, puisque tant d'aptitudes avaient été déplacées et les fonctions sociales distribuées au gré du hasard, puisque des hommes d'élite s'étaient vus plongés vivants dans le tombeau des ateliers modernes, puisqu'enfin la société, victime d'un système d'exclusion et d'étouffement, avait été condamnée à perdre des trésors d'intelligence et de poésie enfouis à jamais dans le sein du peuple ! Telle était la démonstration glorieuse qu'avait entreprise le *Bon Sens* [...] » (Louis Blanc, *Histoire de dix ans : 1830-1840*, Paris, Pagnerre, 1846, p. 96 sq.)
5. *Ibid.*
6. Cité par E. Hatin, *Bibliographie historique et critique, op. cit.*, p. 381.
7. La loi concernant les affiches, les afficheurs et les crieurs publics (10 décembre 1830), n'exigeait pas une autorisation de publication mais seulement une déclaration préalable du crieur public (identité, domicile, nom du journal vendu) et le dépôt d'un exemplaire du journal vendu auprès de l'autorité municipale (Moniteur Universel, dim. 12 déc. 1830, n° 346). La Cour de Paris trancha l'affaire en donnant raison à la loi de 1830, retirant toute poursuites pour délits de presse intentés par Gisquet aux crieurs publics. Cf. Henri Avenel, *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, Flammarion, 1900, p. 353.
8. L. Blanc, *Histoire de dix ans, op. cit.*, p. 98.
9. Enfant perdu du romantisme dont nous donnerons prochainement une étude approfondie.
10. Maurice de Casanove, *Louis Blanc*, Paris, Fabre, 1911, p. 101
11. « Louis Blanc », in Adolphe Robert, et Gaston Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français...*, Paris, Bourelon, 1889-1891.
12. L'ardeur et la ténacité avec laquelle Victor Rodde dirigeait alors le journal fut sans doute, d'après les témoignages, à l'origine de sa mort prématurée ; Louis Blanc prononça un très beau discours d'adieu sur sa tombe au Père-Lachaise, discours publié dans le premier numéro de janvier du National. Cf. Pierre-Jean Béranger, lettre à Mme Lemaire du 4 janvier 1836; *Le National*, 2-3 janvier 1836 ; *Le Charivari*, vendredi 8 janvier 1836, n° 8.
13. M. De Casanove, *Louis Blanc, op. cit.*, p. 101.
14. Bernard Sarrans, cité dans M. de Casanove, *Louis Blanc, op. cit.*, pp. 101-102.
15. Contrairement à ce qu'écrivit H. Avenel, qui fait arrêter *Le Bon Sens* en 1837 (*Histoire de la presse française, op. cit.*, p. 345).

Débats





Un inédit, oui, mais pas de Vallès

Le numéro 41 d'*Autour de Vallès* annonce de manière alléchante « le premier écrit (inédit) de Jules Vallès ». Bien sûr, l'éditeur du texte, Joël Barreau, laisse planer une incertitude en usant du point d'interrogation. Même sous cette forme, un tel titre me semble relever plus de la recherche d'un coup médiatique que d'une probabilité ou d'une vraisemblance scientifique.

Que Joël Barreau n'y voie pas une entreprise de disqualification de son étude sur le jeune Nantais que fut Vallès aux alentours de 1848. L'expérience nantaise de la révolution quarante-huitarde fut décisive pour ce jeune garçon d'à peine seize ans. J'ai moi-même travaillé sur cette période de façon approfondie¹, je crois, et suis heureux que l'on découvre des documents nouveaux permettant de mieux comprendre ou simplement de préciser des travaux plus anciens. Je regrette seulement de n'avoir pris le temps de dépouiller *L'Alliance* catholique et ultramontaine lors de mes recherches nantaises et bretonnes !

L'article de J. Barreau donne en effet le texte de la lettre envoyée par le proviseur Jean-Baptiste Jullien aux parents des élèves du lycée : il leur recommande de surveiller de près les activités extrascolaires de leurs enfants en ces temps de remous révolutionnaires. Ce qui peut se comprendre chez cet universitaire soucieux que son établissement ne subisse point les attaques du cléricisme nantais ultramontain, fort remonté depuis des années. Il a réussi à restaurer la crédibilité du lycée : en cinq ans, il a plus que doublé ses effectifs à force d'afficher un esprit religieux dont la discrétion est louée par ses supérieurs et détestée par les soutiens de l'enseignement libre. Il refuse de voir son œuvre remise en cause.

Et puis, Jullien, en homme du XIX^e siècle, est suffisamment averti de l'instabilité politique – en 1848, il connaît le troisième changement de régime politique de son existence (il en connaîtra trois autres !) – pour savoir qu'il vaut mieux protéger les jeunes têtes des enthousiasmes intempestifs et parfois dangereux pour leur avenir et celui de leurs parents. Preuve s'il en est de la reconnaissance de sa valeur, Vallès ne garde nullement un souvenir détestable de ce proviseur qu'il avait connu au Puy et à Nantes : seulement un « brave homme » qui avait la faiblesse de croire « à la solennité de sa mission » (*Gil Blas*, 11 avril 1882). Turfin n'est pas un « brave homme » !

Toutefois, autant le texte de l'article signé Fructidor Blaghenklatz est intéressant et révélateur de la bataille politique qui se mène contre la jeune révolution de Février, autant je crois erroné de voir dans ce texte, ne serait-ce que sous une forme altérée, un texte de Vallès.

Je me permets de citer un excellent ouvrage que Joël Barreau connaît bien, puisqu'il y a collaboré : *Nantes, le Lycée Clemenceau, 200 ans d'histoire*, Coiffard, libraire éditeur, 2008. Ce livre, publié deux ans avant les rencontres vallésiennes de Nantes où l'article

FRANÇOIS MAROTIN

a fait l'objet d'une communication, établit qu'il y a eu d'autres lettres de la même écriture que celui qui signe F. Blaghenklatz. Je cite :

« Ces deux lettres [...] sont manifestement des faux. Leur style est celui d'un adulte et non d'un élève de quatrième, même doué. Et comment une lettre datée "de dessus les bancs du lycée le 29 mars 1848" aurait-elle pu être publiée le jour même dans un journal ? Mieux, il existe dans les archives de l'évêché de Nantes d'autres lettres manuscrites, non publiées de ce même Blaghenklatz, et une autre du même style datée du 27 mars 1848 et signée "Francisse Bonbec, dit floréal Scie-Pion" (soi-disant élève de septième). Elles sont souvent accompagnées d'une "note du rédacteur" destinée à les présenter ou les commenter. **Or tous ces feuillets (qui ne sont pas des copies car ils fourmillent de ratures) sont d'une écriture absolument identique, ce qui tendrait à prouver que l'auteur de ces lettres de lycéens ne serait autre qu'un des journalistes de *L'Alliance* : un journaliste bien informé (peut-être par un élève du lycée) d'événements qu'il grossit ou déforme à des fins politiques...** » (souligné par nous, FM).

Sauf à fournir la preuve que le texte ne fourmille pas de ratures, il est téméraire d'affirmer que le jeune Vallès y a laissé une trace. Du programme imaginé par son auteur, seule la suppression définitive des « pions » (à coup sûr) et celle du baccalauréat et de son programme (vraisemblablement) sont en harmonie avec ce que nous savons sur Vallès, et font écho à ce que Chassin rapporte tardivement. Encore faut-il se souvenir que ce sont là des revendications assez largement entendues à l'époque. Elles étaient dans l'air du temps. *L'Éducation Républicaine*, une association nationale de « pions », se fit entendre en ce sens jusqu'en 1849. Par l'abolition du baccalauréat, par exemple, elle entendait afficher sa préférence pour une éducation professionnelle se substituant aux humanités classiques dominées par l'étude des lettres françaises, latines et grecques.

Joël Barreau me permettra enfin de rappeler que le témoignage de Chassin n'est pas toujours sûr. Peu satisfait de la manière dont Vallès l'a représenté dans *Le Bachelier*, il n'hésite pas à le tourner en dérision. En particulier Vallès, dès 1861 dans sa fameuse *Lettre de Junius*, soit plus de vingt ans avant que Chassin publie *Félicien* et ses souvenirs en feuillets, a très clairement rappelé que dans le club des jeunes lycéens, Vallès ne pouvait avoir, à la hussarde, mis Chassin en minorité : « Nous fîmes un club d'externes ; on nomma un bureau. Le président était un futur ingénieur, le vice-président un futur journaliste dont on a beaucoup parlé l'autre année [Chassin], j'eus quelques voix comme secrétaire ; j'en profitai pour faire quelques motions... » Dans le *Gil Blas* du 11 avril 1882, évoquant de nouveau le souvenir du proviseur Jullien, désormais octogénaire, il se rappelle ses « motions incendiaires », avoir même « demandé des armes »...

Le document peut être appelé inédit (depuis 1848 en tout cas), mais il n'est pas de Vallès.

FRANÇOIS MAROTIN

NOTE

1. François Marotin, *Les années d'apprentissage de Jules Vallès, histoire d'une génération*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Sur l'article de *L'Alliance* signé Fructidor Blaghenklatz : réponse de Joël Barreau

1^{er} paragraphe : Je ne nie pas que le titre de cette Annexe malgré le point d'interrogation est (volontairement) aguicheur, contrairement aux dernières lignes de mon chapeau introductif beaucoup plus circonspectes. Je reconnais en revanche que ma présentation de ce document dans le texte de mon article (page 123 : « Or ce récit, il n'est pas absolument interdit de penser qu'il serait de la main de Jules Vallès lui-même ») est trop péremptoire. Il est clair que j'aurais dû supprimer tout le passage, depuis « Or ce récit » jusqu'à la fin du paragraphe, de façon à ne présenter que dans mon introduction de l'Annexe l'hypothèse que le potache Vallès n'est peut-être pas totalement étranger à cet article de *L'Alliance*.

2^e paragraphe : Je comprends très bien que, travaillant sur Vallès, vous n'ayez pas jugé utile de consulter le journal catholique et ultramontain *L'Alliance*. Moi-même, je n'y avais pas pensé. Aussi bien est-ce tout à fait par hasard que je suis tombé sur cet article de *L'Alliance*, lorsque, travaillant sur la façon dont la bourgeoisie et l'aristocratie nantaises avaient réagi au décret Schoelcher sur l'abolition de l'esclavage dans les colonies française, je dépouillais toute la presse nantaise de l'époque, dont évidemment *L'Alliance*.

3^e et 4^e paragraphes : Tout ceci est juste mais ne me semble pas concerner ce qui est en jeu, à savoir la part que Vallès a pu prendre dans l'article de *L'Alliance*. Le jugement porté par Vallès en 1882 sur le proviseur Jullien ne permet nullement de dire qu'il le jugeait tel en mars 1848. Au reste, en 1877, dans un article du *Radical*, il se montre bien ironique envers son ancien proviseur : « Nous étions en classe, la porte s'ouvrit ; le proviseur et le censeur, avec des génuflexions de vicaire devant l'autel, laissèrent passer un homme qui avait des souliers lacés, un habit noir et un chapeau pointu. C'était le docteur Guépin... »

6^e paragraphe : Je connais d'autant mieux ce texte tiré de *Nantes, le Lycée Clemenceau, 200 ans d'histoire*, que mon ami l'historien Jean Guiffan a repris ici, en l'argumentant davantage, ce que j'avais moi-même écrit précédemment dans l'article « Jules Vallès et le mouvement lycéen à Nantes en 1848 », article paru dans le numéro 15 des *Amis de Jules Vallès* et cité par vous dans votre ouvrage *Les années de formation de*

Jules Vallès à la page 341 (note 65) : « La riposte des lycéens ne se fit pas attendre, si l'on en croit du moins la lettre d'un soi-disant élève de quatrième du lycée publiée par le journal *L'Alliance*. En fait tout porte à croire que l'auteur de cette lettre est le rédacteur de ce journal qui, lié à l'évêché, cherche à monter en épingle tout ce qui peut discréditer l'enseignement de l'État. » Pourquoi alors, me direz-vous, avoir changé de position, passant de cette prudente à l'effet d'annonce de mon dernier article ? La raison en est que l'argument essentiel de Jean Guiffan – avec lequel j'étais alors d'accord – à savoir que l'écriture du texte donné à imprimer (document conservé aux archives) est manifestement celle d'un rédacteur de *L'Alliance* : il peut très bien avoir recopié un document reçu de l'extérieur de façon à pouvoir le modifier à son gré.

7^e paragraphe :

- **lignes 1-3** : L'argument selon lequel le texte en cause ne peut être de Vallès parce que la liste des six revendications ne correspondraient pas à ce que nous savons des idées de Vallès adulte n'est pas décisif, car le Vallès adulte n'est plus le Vallès potache et provocateur.
- **lignes suivantes** : Je ne vois pas bien en quoi ce passage est un argument prouvant que le texte en question « n'est en rien un texte rédigé par le jeune Vallès », à moins de penser que la revendication n° 4 (« Suppression du baccalauréat, de son programme, des auteurs qu'il nous met dans les mains et des professeurs qui les expliquent ») est une revendication si « largement entendue à l'époque » que n'importe qui d'autre que le jeune Vallès pouvait la formuler.

8^e paragraphe : D'accord avec vous pour penser qu'il ne faut pas toujours prendre comme argent comptant le témoignage de Chassin, mais, en ce qui concerne son récit de la prise de pouvoir de Vallès au sein du Club républicain de la jeunesse de Bretagne et de Vendée, je ne vois pas en quoi l'invaliderait le passage de la *Lettre de Junius* que vous citez : les deux textes se rapportent à deux moments différents de la vie du club, ce dernier à la création du Club, celui de Chassin au coup de force qui permet, ultérieurement, à Vallès d'en prendre la présidence.

Comme je l'ai dit plus haut, je reconnais que ma présentation, dans le texte de mon article, de ce document publié par le journal *L'Alliance* (page 123 : « Or ce récit, il n'est pas absolument interdit de penser qu'il serait de la main de Jules Vallès lui-même ») est bien trop péremptoire, sans parler du titre provocateur de l'Annexe. Reconnaissez, de votre côté, qu'il est également un peu péremptoire votre affirmation que « Le texte n'est donc en rien un texte rédigé par le jeune Vallès » (7^e paragraphe, ligne 1), plus péremptoire, en tout cas, que la fin de mon chapeau introductif où je prends sans ambiguïté mes distances avec l'hypothèse que ce document puisse être « en tout ou en partie » de la main de Vallès. Corrigeant cette affirmation, j'ajouterai qu'il n'est certainement pas « en tout » de sa main : dès lors toute la question est de savoir s'il l'est « en partie », ou plutôt de savoir si l'hypothèse qu'il le soit « en partie » est plausible.

JOËL BARREAU

Le mardi 28 mars, les lecteurs de *L'Alliance* peuvent lire le texte suivant : « Certains bruits circulent par la ville qui seraient fort alarmants pour les pères de famille, s'ils devaient se confirmer. Ils sont de telle nature qu'ils nous imposent la plus grande réserve. Néanmoins nous croyons de notre devoir de demander s'il est vrai qu'un grave conflit se serait élevé entre un haut fonctionnaire de notre département et le directeur d'un établissement public d'instruction, au sujet de mesures prises par ce dernier pour le maintien du bon ordre et de la subordination dans la maison dont il est le chef immédiat et responsable ; s'il est vrai que ces mesures auraient été annihilées par la volonté omniprésente de ce fonctionnaire ; s'il est vrai que des désordres graves auraient eu lieu, il y a peu de jours, dans le sein de cet établissement, qui auraient pris de telles proportions que le directeur se serait vu dans la nécessité de repousser la violence par la force. Le public a le droit de savoir la vérité ; la tranquillité des familles est à ce prix. Il est bon que l'on ignore pas sur quelle autorité s'appuieraient les jeunes gens de cette maison pour se porter à d'aussi coupables excès. »

Le lendemain 29 mars, paraissait donc, sous la signature d'un certain Fructidor Blaghenklatz, élève de quatrième du lycée de Nantes, un récit circonstancié confirmant les bruits circulant en ville sur des désordres qui auraient eu lieu au lycée et sur un différent survenu à ce sujet entre le Commissaire de la République et le proviseur, récit suivi d'une liste de revendications assortie d'une menace d'« insurrection », au cas où elles ne seraient pas satisfaites. Rien n'interdit absolument de penser que l'« informateur » de *L'Alliance* serait le tout nouveau président du club des étudiants dont il se fait ici le porte-parole, à savoir Jules Vallès : informé de cet appel à témoignage de *L'Alliance* par un de ses camarades du Petit séminaire, il aurait rédigé à la hâte un texte en vue de l'édition du lendemain, texte limité au récit des événements survenus au lycée, auquel le rédacteur du journal (à partir de « Nous n'y mettons qu'une condition... ») aurait donné une suite destinée à ridiculiser ces lycéens trop turbulents (tout en profitant de ce témoignage pour discréditer le lycée de Nantes). Au reste, même si c'est bien Vallès qui fut l'informateur de *L'Alliance* en ce qui concerne le récit des événements survenus au lycée, il est impossible de savoir ce qui, dans la rédaction de ce récit, lui revient et ce qui revient au rédacteur du journal...

JOËL BARREAU

Jules Vallès, une voix d'enfance recomposée

La langue des enfants fait sourire les adultes car elle essaie de s'affranchir de la syntaxe de l'oral sans y parvenir tout à fait. Au XIX^e siècle, l'enfance devient un thème à la mode, dans le sillage de Dickens. Grand admirateur de *David Copperfield*, Vallès trouve dans l'exil le temps et l'élan pour écrire sa vie d'enfant. C'est le premier volet de sa trilogie. Au cours de la même période, d'autres écrivains traitent ce sujet mais aucun ne se fait, comme Vallès « une voix d'enfant ». Car il s'agit bien d'un effet, sans cesse recherché par l'auteur, comme l'a montré Philippe Lejeune. À Nantes, lors de la Journée d'études vallésiennes conçue par le groupe APA local en partenariat avec les Amis de la Bibliothèque, nous avons pu les entendre, ces effets de ventriloquie dans la bouche des comédiens du Théâtre du Reflet : tout le monde riait, je riais aussi, moi qui ai tant pleuré en lisant *L'Enfant*. Je suis revenue de Nantes, interloquée par ce rire que je considérais comme une trahison.

Je m'étais laissée prendre dans les filets de cette relation paradoxale qui fait appel à la fois à la révolte contre un système organisé de violence familiale, mais aussi à une certaine distance imposée par l'ironie, clin d'œil de l'auteur. J'avais lu les analyses universitaires consacrées à la rhétorique vallésienne, à la double énonciation, aux effets du présent de narration, du style indirect libre, au mélange des niveaux de langue et cependant, j'étais prise au piège ! Comment était-ce possible ?

Sans doute pour toutes les raisons évoquées ci-dessus mais aussi à cause de la place laissée au lecteur par le texte vallésien.

Un exemple, celui d'une scène emblématique à l'orée de l'œuvre, l'épisode du couteau. Le père Vingtras confectionne un chariot de bois. Le couteau glisse, le doigt saigne, la mère Vingtras bondit et frappe l'enfant qui commente ainsi :

Je puis avoir cinq ans et me crois un parricide. [...] Est-ce que je n'aurais pas mieux aimé saigner, moi, et qu'il n'eût point mal ? [...] Ma mère a bien fait de me battre.

Qui parle ainsi ? Jacques Vingtras, sans nul doute, mais à qui parle-t-il ? Enfermé dans le cabinet noir, personne pour l'entendre. L'interlocuteur est le lecteur. C'est devant lui que l'enfant vient se réhabiliter, c'est lui que Vallès va sans cesse convoquer pour en être jugé, aimé. Lisant ce texte, reviennent en ma mémoire toutes les scènes sensibles de mon enfance, cris et coups, peur et culpabilité. La voix de l'enfant mimée

MARIE-HÉLÈNE BIAUTE-ROQUES

par Vallès fait écho à cette voix qu'on a fait taire, celle qui protestait contre l'injustice, les punitions démesurées. Les récits d'enfance sont rares qui parviennent à faire entendre le silence devant les voix grondeuses que l'on croyait disparues. C'est ma voix d'enfant que Vallès a délivrée, les mots restés dans la gorge, la parole interdite. Quand on applaudit aux roueries de l'auteur, à son ironie vengeresse, je ne sais de qui on rit, de la mère ou de l'enfant, de ce qu'elle dit, ce qu'il ressent. Le trouble est à son comble quand je ris moi aussi, non en lisant mais en écoutant le texte joué par des acteurs. Ils me dépossèdent de ma propre voix, celle que Vallès a appelée et qui s'est interposée entre le texte et moi. Ai-je raison, ai-je tort ? Je ne suis plus lectrice, je suis co-auteure du récit.

Ce discours implicite s'impose à moi dans les épisodes douloureux ; dans les fragments moins impliquants, je suis tout autre, j'aime les scènes, les dialogues saisis sur le vif que l'enfant a entendus, retenus : Vallès y concentre ses effets de réel dans des raccourcis saisissants, comme dans cette dispute entre le père et la mère Vingtras à laquelle on croit assister en direct :

Tu sais, Antoine, je t'ai fait assez de sacrifices, n'en demande pas trop ! Tu as voulu que je ne dise plus estatue, je l'ai fait. Tu as voulu que je ne dise plus ormoire, je ne l'ai plus dit, mais ne me pousse pas à bout, vois-tu ou je recommence.

Elle continue :

« Et d'abord ma mère disait estatue... elle était aussi respectable que la tienne, sache-le bien. »

Mon père se trouve menacé de tous côtés, entre estatue et mouchu.

Il met les pieds dans le plat et défend l'un et l'autre.

Ma mère se venge en l'injuriant : elle cherche des mots qui blessent : escargot – spectacle ! – estomac – esquelette ! Ces diphtongues entrent profondément dans le cœur de mon père.

On l'entend, cette mère, indignée de se voir confisquée la langue de ses pères pour une autre, celle de l'Université, qu'elle ne maîtrise pas. On le voit rire en cachette, ce fils qui se moque, comme tous les enfants, de ses parents, de leurs disputes réitérées. Vallès écrivain d'enfance cherche à convaincre de la véracité de la scène dans la reprise des arguments maternels concernant la respectabilité des deux familles. On doute cependant que Mme Vingtras soit l'auteur de cette suite savante de mots commençant par -es, où se mêlent le vrai et le faux, ce qui a été entendu, ce que Vallès a ajouté pour se moquer. Bien des récits d'enfance jouent sur ces deux plans qui témoignent de la virtuosité de l'écrivain dans le faire-semblant, comme Jules Renard dont les pointes sèches miment l'éclatement des voix furieuses, hargneuses qui harcèlent Poil de Carotte.

Dernier signe du langage enfantin, la fragmentation. Un enfant ne raconte jamais dans l'ordre, il revient en arrière, oublie, se perd. Vallès fait croire qu'il se souvient alors qu'il reconstruit, scène par scène, son roman. La table des matières, s'affranchissant de la temporalité, en témoigne, comme la composition libre de certains chapitres. Ainsi celui intitulé « Le collègue » s'ouvre sur une évocation du lieu, fait un pas de côté vers les

JULES VALLÈS, UNE VOIX D'ENFANCE RECOMPOSÉE

cafés et la rue, en vient à la figure tutélaire de Mlle Balandreau, raconte le père, l'étude, l'ennui, le réfectoire, campe le proviseur, le professeur de philosophie et se termine par :

Tous les haricots y sont. Donc Dieu existe. C.Q.F.D.

Une unité thématique, certes, mais aussi des portraits, des pochades, une nonchalance dans la chronologie sensible dans la langue de l'enfant qui me troublent et me séduisent.

A lire Vallès, à l'écouter, j'ai pleuré, j'ai souri, le piège refermé, l'enfance recomposée.

MARIE-HÉLÈNE BIAUTE-ROQUES
IUFM DE TOULOUSE



Nouvelles vallésiennes





I COMPTES RENDUS |

■ Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.),
Les Formes du politique, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

Le séminaire du CERIEL dont les actes sont réunis dans le recueil propose d'interroger la relation entre politique et littérature. Cette relation est en premier lieu abordée comme tension. La sphère politique peut vouloir infléchir la forme, tenter de la soumettre à son ordre propre, réfléchissant la littérature avant tout comme un outil de communication. À l'inverse, la littérature peut miner l'objet politique : l'image, l'émotion, la belle forme détournant l'efficacité du discours, défaisant son caractère univoque ou sa clarté. Mais comme le soulignent Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy dans leur introduction, la relation du politique à la littérature n'est pas réductible à la confrontation de deux ordres hétérogènes. Car à complètement opposer l'un et l'autre, on risquerait d'ignorer ce qui fait peut-être l'essence même de la forme littéraire. Loin de se cantonner à être un véhicule commode de la pensée ou au contraire un objet esthétique coupé du *logos* et valant uniquement par lui-même, la forme littéraire *serait* elle-même pensée. Les deux chercheuses prennent appui sur les travaux de Jacques Rancière pour qui « la littérature fait de la politique en tant que littérature », et pour qui « il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire ¹. » Ainsi, la forme littéraire pourrait être le lieu où se jouent et se déchiffrent l'élaboration des souverainetés discursives comme les mouvements de redistribution des forces sociales et politiques. La forme même de l'œuvre étant alors l'expression du politique. Afin d'analyser cette nouvelle façon d'envisager le lien entre politique et littérature, l'ouvrage propose d'aborder différentes poétiques politiques et ce sous différents axes.

C'est d'abord la parole politique qui est questionnée. Comment le discours de l'orateur peut-il porter une parole tout à la fois sincère et opérante ? qui l'orateur représente-t-il à la tribune ? Dominique Dupart se penche sur les discours prononcés par Lamartine, en marge de la Chambre, entre 1837 et 1848, dans le Mâconnais originel. Il y décrypte l'élaboration d'un idéal poétique et politique. Dans ces « discours familiaux », où les mots et les choses pourraient enfin se superposer parfaitement, l'orateur rencontre un public resserré et connu avec lequel il veut tisser un lien sincère et transparent, gage d'un véritable exercice démocratique. Dans son article consacré à l'œuvre hugolienne, Marieke Stein analyse quant à elle comment la figure de l'orateur politique et celle du peuple se nouent dans le discours à la tribune représenté en littérature. Quoique étrangers sur nombres de points (l'orateur hugolien n'est généralement pas d'origine plébéienne, son éducation, son *habitus* le distinguent de la foule), le peuple et le tribun sont les deux morceaux d'un même *σύμβολον*. Le premier, privé d'éducation, est de ce fait retenu dans sa minorité et c'est la langue de l'orateur qui peut contribuer à le faire entrer dans la majorité, le rendre à sa dignité en le représentant, en portant la

NOUVELLES VALLÉSIENNES

vérité de ses revendications. Quant à l'orateur, il est souvent présenté coupé de ses racines familiales, arraché à sa condition sociale : page blanche disponible, ouverte aux impressions de la condition populaire. La voix politique du tribun littéraire chemine ainsi entre « protestation et prophétie » – en particulier au moment de l'exil, où Hugo est confronté à l'échec du débat démocratique, au sommeil du peuple muselé par l'Empire, à la perte de tribune. À défaut de transformer sur le coup le cours de l'histoire, d'imposer aux assemblées les aspirations populaires, le discours de l'orateur persévère à représenter une cause juste et à ouvrir la voie.

L'image politique et les structures narratives sont ensuite interrogées qui façonnent un discours sur l'ordre politique ou prétendent le décrypter. Travaillant à partir d'une image récurrente chez Stendhal : l'intrusion de l'idée politique en littérature qui serait comme « un coup de pistolet au milieu d'un concert », Pierre-Louis Rey montre qu'il s'agit en fait avant tout pour l'auteur de penser et moduler la transposition du politique sur la scène littéraire, afin de ne pas donner à lire une esthétique ancrée dans l'éphémère et la boue de l'événement historique, afin de renouer avec une analyse plus profonde du politique dans son lien à l'Histoire. L'intrigue stendhalienne reposerait sur un contrepoint où un ordre idéal s'affronterait à l'ordre marécageux de la politique. *La Chartreuse* serait ainsi le roman politique par excellence en ce sens qu'il donnerait à voir l'impossibilité de faire de la politique. Éléonore Reverzy analyse quant à elle comment la vision zolienne du politique informe la narration de *Son Excellence Eugène Rougon*. Pour dire la tyrannie et le clientélisme de l'Empire, Zola utilise une « construction verticale faite d'emboîtements successifs et de mises en abyme » où les différents représentants du pouvoir se superposent dans leur fonctionnement, leur action, leurs discours, s'enchaînent les uns aux autres dans un système de dépendance et se font métonymie du fonctionnement autoritaire du Second Empire tout entier. La narration œuvre par la redondance, l'enfermement dans le retour du même ; elle exemplarise encore la *libido domnandi* par la mise en abyme de la fable. À travers l'utopie landaise où le ministre dans sa retraite se rêve en César du terroir, ou encore à travers le déchaînement de la meute sur le cerf qui rejoue l'appétit des convives, Zola exhibe un mécanisme de domination sans issue. C'est l'invention de l'hystérie sous la Troisième République qui est au cœur du texte de Bertrand Marquer. Ce dernier montre comment un terme largement déséminentisé a pu se faire le reflet des idéologies du jeune régime en recherche de légitimité. Estampillée par la science médicale, l'hystérie servira d'abord à revisiter la grille de lecture religieuse ; levier anticlérical, clé herméneutique, elle permettra de mettre dos à dos possession et extase mystique, de les corriger en maladie de femme, suggérant la nécessaire transition du pouvoir du prêtre à celui de la science. Après la Commune et devant la marginalisation fantasmée ou réelle de classes dites dangereuses, elle servira aussi de repoussoir social ; la Salpêtrière désignant le corps libéré du marginal comme un corps malade, et le médecin devenant une nouvelle figure iconique, garante du bon fonctionnement du corps social. Roselyne Waller dégage quant à elle la tension esthétique qui est au cœur du roman d'Aurélié Filippetti : *Les Derniers jours de la classe ouvrière*. Elle montre comment le roman parvient à faire exister ce qui n'existe plus : le collectif des mineurs et, au-delà, celui de la classe ouvrière en voie d'extinction. Si la

NOUVELLES VALLÉSIENNES

structure du roman témoigne de l'effacement (achèvement du livre sur le silence de la chambre mortuaire du père, sur la liquidation du lieu même de la mine), le livre élabore en parallèle une poétique de la vie. La géographie qu'élabore Aurélie Filippetti fait ainsi de la Lorraine une terre d'ouverture ; lieu d'immigration aux frontières mouvantes, elle incarne non pas le terroir mais le cosmopolitisme. Quant au sous-sol, il est revisité par des métaphores qui défont le cliché de la descente aux enfers. Les galeries sont ouverture des possibles, le mineur un Prométhée moderne dont le roman entend garder la mémoire vivante.

Dans un troisième moment, le recueil aborde les discours d'auteurs, dans leur forme théorique ou moins directement argumentative, et la question des langues. Timothée Picard travaille ainsi sur l'écart et la proximité des philosophies de Rousseau et Nietzsche, abordant en particulier leur parenté sur les questions de la musique et du langage. Si la fête apparaît chez le premier comme un moment où pourraient se renouer solennellement langage, musique et danse, si elle apparaît chez l'autre dionysienne, ivre et excessive, se dégage pourtant un commun « idéal festivalier » où se révélerait une communauté transparente, délivrée des faux-semblants mensongers, signes d'une décadence. Analysant l'événement bayreuthien, Nietzsche lui donne une signification éminemment politique : « Dans l'œuvre d'art tragique de Bayreuth, nous voyons le tableau de la lutte des individus contre tout ce qui se présente à eux comme apparemment inexorable : le pouvoir, la loi, la tradition [...] ». Romuald Fonkoua aborde quant à lui la question des langues dans les littératures postcoloniales. La concurrence des registres, des sociolectes, des langues vernaculaires ou officielles, traduisent les mécanismes de la domination coloniale ; les textes D'ampâté Bâ, de Glissant ou de Chamoiseau figurent la façon dont le colonisé peut se dégager de ces aliénations linguistiques et le rôle que peut avoir la littérature dans l'invention d'une nation. Car comme Glissant le notait : « le langage de la nation est le langage dans lequel la nation se produit ». La figure de l'interprète dans *L'Étrange destin de Wandrin* est à cet égard exemplaire : maître des différentes langues, capable d'occuper toutes les fonctions de la parole, le truchement prend le langage comme le terrain des possibles de sa rouerie salvatrice. Sa place médiane est finalement celle d'une avant-garde : capable de miner la hiérarchie linguistique, il a conscience du rôle qu'il a à jouer dans la libération d'une langue neuve, fédératrice, celle de l'égalité. Corinne Grenouillet met quant à elle en exergue le parcours complexe et les positions heurtées de Blaise Cendrars sur la question du peuple et du politique. Si le discours du voyageur jette l'anathème sur la politique, envers de l'action (affairisme sordide, mensonge, utopies aliénantes, rigidité du monde bipolaire d'après-guerre), s'il affirme la bannir de ses ouvrages, le politique rattrape l'homme de lettres à l'heure où il s'enrôle, enthousiaste, en 1914, puis lorsqu'il s'affiche avec la bourgeoisie anticommuniste et parfois antisémite au milieu des années Trente, ou encore lorsqu'il prend position après guerre contre le matérialisme et la rationalisation de l'économie. Libertaire, Cendrars inscrit cependant dans son œuvre le peuple qu'il a rencontré dans les tranchées et pour qui il ressent une profonde empathie. Déchiffreur de la banlieue, de sa misère et du désespoir des aliénés, polémiste dénonçant l'exploitation de l'usine à l'heure où certains ne chantent que la grandeur de l'ouvrier, Cendrars est en

même temps celui qui vilipende l'engagement syndical. La tension est elle aussi au cœur de l'œuvre littéraire ou théorique de Drieu La Rochelle, détracteur – à travers nombre de ses personnages – de la politique politicienne mais adhérent du Parti Populaire français puis collaborateur. Drieu considère l'agitation et la pensée politique comme un assèchement, une vanité, un intellectualisme creux, tout en redéfinissant un idéal du politique insufflé en littérature. Celle-ci, lorsqu'elle ne propose pas de leçon de vie, peut s'engager positivement en refaisant le monde, en le recréant, en offrant « une nouvelle redistribution harmonieuse des forces sociales, matérielles et spirituelles ». A travers l'exercice d'une sensibilité et d'une refonte du monde, littérature et politique peuvent bien se rencontrer. Reynald Lahanque aborde la complexité d'un genre apparemment réducteur : le roman à thèse. Il montre que ce qui suppose la convergence d'une structure et d'une doctrine à travers un système d'oppositions binaires et des figures exemplaires entre directement en conflit avec le genre même du roman en tant que déplié de la vie réelle, en tant que lieu des possibles, d'exploration du sensible. De cette tension naissent des « failles », des dissonances propres à l'œuvre d'art. Armé de cette définition du genre, le critique explore le roman de Houellebecq pour montrer la complexité d'un texte où ne fonctionnent pas l'antagonisme vecteur de vérité, l'exemplarité des personnages, le discours de démonstration ou la conclusion édifiante, mais où se montre l'échec d'un monde libéré du poids de la tradition.

CÉCILE ROBELIN.

■ **Éléonore Reverzy, Romuald Fonkoua, Pierre Hartmann (éd.),**
Les Fables du politique des Lumières à nos jours, Presses
 universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2012.

Les fictions du politique sont aussi anciennes que notre littérature. L'épopée et la tragédie sont, littéralement et dans tous les sens, des fictions du politique, et inaugurent un lien intrinsèque que renforcent, symétriquement, les usages politiques du littéraire, notamment dans ses pouvoirs de représentation. La politique culturelle instaurée par Louis XIV fait de la France une grande nation littéraire, cependant que la monarchie recourt largement à la littérature pour figurer, incarner, diffuser la grandeur du souverain : autant de dispositifs reposant largement sur l'ordre du discours, que la Révolution reconfigure plutôt qu'elle ne les abolit – avant que l'Empire n'en infléchisse efficacement l'héritage. En réaction à cette instrumentalisation du littéraire au service de l'État, maints écrivains déploient des fictions alternatives du politique, visant à déconstruire les fictions du pouvoir ou à en contester la légitimité – démarche qui interroge à la fois les valeurs sur lesquelles reposent les idéologies dominantes, et les modalités (notamment littéraires) qui suscitent à leur égard la croyance et l'adhésion.

Le terme de fiction, à cet égard, doit être pris dans toute son acception. La fiction consiste à façonner, à fabriquer, à élaborer une fable, celle-ci ayant vocation, dans le

NOUVELLES VALLÉSIENNES

domaine du politique, à énoncer l'idée. Une fable du politique repose donc sur un double processus de transfert. Il s'agit d'une part d'incarner l'idée, de lui donner corps, de lui conférer une matérialité sensible ; d'où la part importante de l'allégorie dans le dispositif : Éléonore Reverzy en a magistralement analysé les moyens et les effets dans *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie* dans les Rougon-Macquart (Genève, Droz, 2007). Par ailleurs, la fable suppose une mise en récit, recourant notamment à la tradition ancienne de l'*exemplum* et de la parabole : les pouvoirs de l'imagination entraînent une forme métaphorique de la réflexion, fondée sur le déplacement, l'analogie ou la subversion.

Les phénomènes littéraires étudiés dans ce volume sont particulièrement riches et variés, et ne se limitent nullement à la catégorie générique du roman ou même du récit : des *Illuminations* à *Sagesse*, la poésie porte une charge politique d'autant plus explicite qu'elle invente, pour s'énoncer, des formes alternatives dérangeantes à haute teneur en signification. La périodisation adoptée est justifiée par l'avant-propos de Pierre Harmann : avec les *Lettres persanes*, Montesquieu inaugure une forme radicalement nouvelle de fiction du politique, en rupture avec les deux modèles alors dominants (l'utopie et le miroir des princes, lequel prend le plus souvent la forme d'un voyage de formation). Cette créativité formelle et idéologique est relancée dans et par l'expérience de la Révolution. Avec le sacre de l'écrivain, l'extension du public, et la médiatisation de la littérature dans la société post-révolutionnaire, l'auteur est sommé de se positionner par rapport à la sphère publique : le réalisme au XIX^e siècle, la littérature engagée dans la période suivante sont les manifestations les plus marquantes de cette littérature sérieuse dont la portée se veut explicitement politique.

Avec une logique très convaincante, l'ouvrage s'ouvre sur un ensemble d'analyses portant sur le processus de fabulation, de l'utopie à la parabole en passant par la féerie ou le roman à énigme. Ces diverses formes de mise en récit sollicitent fréquemment l'allégorie : la personnification incarne le politique et représente les rapports de pouvoir qu'il instaure, cependant que la sémiologie des corps (triomphants, mutilés ou monstrueux) affiche une axiologie explicite. L'ensemble de ces dispositifs prend sens et cohérence en fonction du genre qui les sollicite et dont ils participent : les fictions du politique réinventent constamment les catégories génériques auxquelles elles ont recours, et fondent leur force de frappe sur ces capacités de recréation continuée. L'écriture de l'histoire constitue naturellement un lieu privilégié pour penser et représenter le politique, au travers de glissements et de transpositions qu'étudie le dernier mouvement de la démonstration.

On l'aura compris, l'extrême diversité des corpus étudiés et des problématiques choisies rend sinon impossible, du moins délicate (et sans doute peu efficace) toute tentative de présentation panoramique du volume. En revanche, les lecteurs de Vallès seront sensibles aux perspectives adoptées, qui toutes prennent sens et signification par rapport à son œuvre de journaliste et d'écrivain. Car Vallès fut, dans toute l'extension du terme, un écrivain *politique* : engagé volontaire dans la presse par passion du présent,

NOUVELLES VALLÉSIENNES

il intervient par l'écriture dans le débat public à défaut de pouvoir prendre la parole et continuer le rêve par l'action ; lorsque la chute de l'Empire lui en donne l'occasion, il couronne son œuvre littéraire par son engagement dans la Commune. Ce positionnement résolu, fermement anti-parnassien mais très éloigné du prophétisme romantique, s'accompagne d'une réflexion lucide et dérangeante sur les fictions contemporaines du politique : à ses yeux, l'impact virtuellement libérateur d'un texte est contre-productif s'il substitue au despotisme d'État une forme intellectuelle (et intériorisée) de terrorisme idéologique. D'où le refus des œuvres à thèse, du recours à la fable ou à la parabole, des personnages-tribuns ou des héros allégoriques dans la fiction politique. D'où aussi, dans toute son œuvre, une réflexion en acte sur une nécessaire réinvention de fictions du politique non-autoritaires, authentiquement démocratiques, appelant à la réflexion plus qu'à l'adhésion, à la distanciation plus qu'à la sacralisation : une déstabilisation concertée, donc, des fables du politique en usage et en circulation.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – RIRRA 21

NOTES

1. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2007, p.11.

I PARUTIONS |

- Jules Vallès, *La Dompteuse*, texte établi et présenté par François Marotin, éditions Paleo, « La collection de sable », 2011, 325 p.

Vallès n'a jamais caché sa passion pour toutes les formes de littérature populaire – le mélodrame, la chanson, le roman-feuilleton – capables d'empoigner un large public par le rire et les larmes, l'émotion et l'ironie. L'exemple prestigieux des *Mystères de Paris*, notamment, n'a cessé de la hanter ; en exil, Vallès songe à rédiger de nouveaux *Mystères de Londres*, ou à s'inspirer d'Eugène Sue (et des *Misérables*) pour l'*Histoire d'une génération* dont il rêve. En 1881, le feuilleton d'inspiration autobiographique *Le Candidat des pauvres*, paru dans le *Journal à un sou*, confronte la destinée du héros et celle des personnages fictifs des *Mystères de Paris* – la Louve, Pique-Vinaigre, l'ogresse du Lapin-Blanc : avec sa galerie de types, ses lieux communs, ses intrigues à rebondissements et ses logiques d'enquête, le discours que tient le roman-feuilleton sur le réel n'est pas à négliger, et Vallès n'en sous-estime pas les effets sociaux avérés ou possibles. C'est pourquoi – les Goncourt s'en gaussent – *Le Cri du peuple* n'hésite pas à publier dans sa case feuilleton non seulement *Germinal*, mais aussi les œuvres de Boisgobey.

La Dompteuse témoigne de cette ambition, tenace chez Vallès, de s'imposer dans le domaine du roman-feuilleton populaire. Ce récit inachevé, lui-même issu d'un premier projet, *Les Désespérés*, promis en 1877 au journal *Le Radical*, est paru du 3 février au 13 mai 1881 dans *Le Citoyen de Paris*. Ce texte était depuis longtemps difficile à lire et à consulter : certes, Lucien Scheler et Marie-Claire Bancquart en avaient donné une édition en 1970 dans la collection Livre-Club Diderot, mais le volume est depuis longtemps épuisé. Les lecteurs de Vallès se réjouiront donc de pouvoir (re)découvrir *La Dompteuse* grâce à l'édition qu'en donne François Marotin aux éditions Paleo.

L'introduction de François Marotin permet non seulement de reconstituer et de comprendre la genèse de l'œuvre, mais aussi d'en exposer les enjeux et la portée. F. Marotin s'attaque d'emblée à une idée reçue, d'ailleurs plus répétée qu'argumentée : le talent de Vallès écrivain serait étranger à l'art de la fiction, et ses essais dans le genre du feuilleton auraient été autant d'échecs. La préface du Livre-Club Diderot affirme explicitement : « Vallès ne sait pas s'intéresser à une intrigue qui ne le met pas lui-même en scène, et il tombe facilement dans le rocambolesque. Roman manqué, certes... » Or, bien que le roman soit inachevé, *La Dompteuse* témoigne d'une rigueur voire d'une maîtrise certaines dans l'agencement de l'intrigue : F. Marotin en analyse le plan, et développe les pistes suggérées par les nombreux mystères qui travaillent et creusent le récit – la reprise de lieux communs aisément repérables relevant d'une logique générique très forte dans l'écriture par définition sérielle et intertextuelle du roman-feuilleton à cette période.

En outre, ce que F. Marotin met clairement en évidence, *La Dompteuse* reprend et

reconfigure un certain nombre d'obsessions récurrentes dans l'œuvre de Vallès journaliste et écrivain : la hantise de la folie et la dénonciation des internements arbitraires ; les servitudes ou l'épanouissement que promettent tel ou tel type d'éducation ; l'avenir de l'idée républicaine après le sang de Juin 1848 et le « coup de maillet du Deux-Décembre ». Le titre lui-même se réfère à la fois à un personnage auquel la suite du récit aurait sans doute accordé une place de premier plan (une saltimbanque dresseuse de fauves, clin d'œil bien sûr au Juif errant), et à l'allégorie sous-jacente qui traverse la fiction : celle qui dompte les énergies et les talents, qui brise la liberté et la dignité, c'est la Misère.

Découvrons, relisons *La Dompteuse* : plus qu'un document curieux, c'est un témoignage sur la pratique du roman populaire « social » tel que Vallès l'expérimente au début des années 1880.

■ Séverine, *Pages rouges*, texte établi et présenté par François Marotin, éditions Paleo, « La collection de sable », 2012, 315 p.

Rares sont les femmes qui parviennent à s'imposer dans le monde journalistique du XIX^e siècle. La rédaction des grandes revues, comme la *Revue des Deux-Mondes*, reste presque exclusivement masculine – George Sand fait figure d'exception (et, pour beau-coup, de scandale) ; la grande presse politique tend à cantonner les femmes écrivains dans des rubriques dûment cloisonnées – par exemple les chroniques mondaines s'inspirant des célèbres *Courriers de Paris*, publiés par Delphine de Girardin dans *La Presse*. Si ce genre est loin d'être aussi futile et mineur qu'il y paraît – il permet notamment de développer maintes formes d'écriture oblique ou de stratégies de contrepoint – force est de remarquer qu'à la fin du second Empire, être journaliste au féminin est, dans la presse généraliste, un statut pour le moins problématique et sujet à débats.

C'est dans un tel contexte qu'on peut comprendre à quel point la trajectoire de Séverine est atypique et, à maints égards, porteuse d'une authentique révolution culturelle. Séverine entre en journalisme, aux côtés de Vallès, au moment où le reportage devient l'un des genres-phares de la presse moderne ; or, la nécessité pour le reporter d'enquêter sur le terrain et d'investir physiquement, concrètement, l'espace public, suppose un certain nombre de transgressions apparemment insurmontables pour les femmes. Loin de se cantonner à la tradition « féminine » de la chronique mondaine, Séverine réussit pourtant à imposer un rapport fort et personnel à l'écriture du reportage, et à la confrontation au réel social qui le sous-tend. Séverine met constamment en scène le corps sensible voire souffrant de la journaliste, garant d'une éthique du témoignage plus que de l'éloquence ; elle se fait le « témoin-ambassadeur » (Géraldine Muhlmann) solidaire des déshérités, des pauvres, des victimes. Posture indissociablement littéraire et politique : Séverine fait du reportage au féminin qu'elle incarne un témoignage émotionnel éminemment subjectif, parfois proche de l'identification avec les humiliés et offensés sur qui pèse tout le poids d'un « monde mal fait ».

En donnant une nouvelle édition des *Pages rouges*, François Marotin met en pers-

NOUVELLES VALLÉSIENNES

pective cette destinée exceptionnelle de journaliste et d'écrivain. Synthétique et bien informée, l'introduction situe efficacement Séverine dans l'univers journalistique et politique des années 1880-90, et fait clairement le point sur les crises et les débats au sein de la rédaction du *Cri du peuple* après la mort du « patron ». *Pages rouges*, rappelle François Marotin, est le premier volume d'une « trilogie journalistique », comprenant également les *Notes d'une frondeuse* et les *Pages mystiques* ; ce livre inaugural est un hommage en acte à la pensée et à la pratique du journalisme qui furent celles de Vallès, mais aussi un prolongement très moderne de ses intuitions. Près d'un quart du livre est consacré à un grand reportage de trois semaines dans les mines de Saint-Étienne ravagées par des accidents à répétition ; or on se souvient qu'en 1867, Vallès avait invité les lecteurs de *La Rue* à descendre avec lui dans un puits de mine stéphanois : l'enfer de *Germinal*, près de vingt ans avant le grand roman de Zola...

Merci à François Marotin d'ouvrir les *Pages rouges* à un large public, et de donner ainsi écho à la voix de Séverine – qui se voulut « avec les pauvres toujours, malgré leurs erreurs, malgré leurs fautes, malgré leurs crimes ».

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – RIRRA 21

I VIENT DE PARAÎTRE |

■ André Léo, *ALINE-ALI* (première édition 1869).

Rédition présentée et annotée par Cecilia Beach, Caroline Granier et Alice Primi, publiée par l'Association André Léo, Publications Chauvinoises, 2011

(avec une préface, une biographie de l'auteur, des notes et une postface)

ISBN 978-265-99-8 • 20 € • 184 pages, disponible auprès de l'Association André Léo, Centre André Léo / Place du Bail / 86600 Lusignan

André Léo (pseudonyme de Léodile Béra, 1824-1900), romancière, journaliste et essayiste, fondatrice en 1868 de la Société pour la Revendication des droits des femmes, s'est distinguée par son engagement sans concession en faveur des droits individuels, au nom de ses convictions démocrates et socialistes. Sa condamnation pour sa participation à la Commune l'a conduite à un long exil, en partie responsable de l'oubli dans lequel elle a longtemps été reléguée. Son œuvre est progressivement redécouverte aujourd'hui.

Paris, années 1850. La jeune et charmante Aline de Maurignan s'appête à épouser l'aimable et fortuné Germain Larrey, quand cette idylle est brutalement interrompue par les révélations de Suzanne, la sœur aînée d'Aline. Désespérée par ses propres malheurs, qui lui ont ouvert les yeux sur l'assujettissement des femmes, elle exhorte sa cadette à ne pas se marier afin de préserver sa liberté et sa dignité.

Dotée d'un caractère ferme et indépendant, Aline se voue dès lors à une quête idéaliste : vêtue d'habits masculins, elle voyage sous le nom d'Ali, cherchant à vivre librement, à égalité avec les hommes. Le travestissement engendre des confusions riches d'enseignement : entre Ali/ne et Paolo, des sentiments troubles voient le jour, mais le retour d'Aline à son identité féminine n'apporte pas de solution : comment poursuivre une relation nouée entre égaux, dans une société où les rapports entre hommes et femmes reposent sur une inégalité fondamentale ? De désillusions en renoncements, l'héroïne choisira finalement de dépasser sa révolte personnelle pour se vouer à un engagement social et politique collectif.

Un siècle avant l'invention du concept de genre, le personnage d'Aline démontre que



« Je n'ai point encore lu Aline-Ali, mais j'ai entendu dire en effet qu'il faisait scandale. On a même arrêté ma femme dans la rue pour le lui dire en levant les bras au ciel. J'en conclus que le livre est fort bon. »

(Élisée Reclus, lettre non datée à André Léo, automne 1869)

NOUVELLES VALLÉSIENNES

les identités sexuées sont des constructions culturelles, historiques et profondément politiques. Par ce roman d'apprentissage et d'amour, qui relève à la fois de l'écriture engagée et de la littérature utopique, André Léo cherchait à éclairer ses contemporain-e-s sur le système patriarcal, mais aussi à interpeller l'ensemble des démocrates sur la question de l'émancipation.

Aujourd'hui encore, cette étrange fiction nous met face aux contradictions de notre société concernant les rapports entre les sexes et nous invite à réfléchir aux moyens de notre propre émancipation.

NOUVELLES VALLÉSIENNES

Les Cahiers naturalistes

n° 86 – 2012

Dossier : Zola et la foule

Philippe Hamon : Introduction

Olivier Lumbroso : Poétique des foules

Chantal Pierre : Zola et le contrôle de l'individu

Lola Kheyar : Le personnage-individu

Adeline Wrona : Figure du pouvoir dans *Les Rougon-Macquart*

Béatrice Laville : Foule et peuple dans les derniers romans zoliens

Dossier : La langue littéraire en 1880

Gilles Philippe : Maupassant et la langue littéraire vers 1880

Christelle Reggiani : L'énonciation narrative en 1880

Lola Kheyar Stibler : Réflexion autour de l'hystérie stylistique

Myriam Faten Sfar : La répétition dans l'« écriture artiste »

Fernand Marty : Les « assommoirs »

Études littéraires et historiques

Per Buvik : Naturalisme et vitalisme

Rose Marzel : Corps masculin et hypocrisie bourgeoise

Diane Henneon : *La Terre*, du roman à la scène

Bernard Desmars : La réception de *Travail*

Chiu-Yen Shih : La synesthésie dans la critique d'art de Zola

Pèlerinage de Médan 2011

Nicolas Demorand : L'âge du papier

Christophe Reffait : Zola et la crise

Documents. Lettres inédites

Henri Mitterand : Zola, mai/juin 1871

Christoph Oberle : Une lettre inédite d'Émile Zola

Hervé Duchêne : Dreyfus – Picquart – Zola

Philippe Hamon : Zola et Paul Milliet

Nelly Sanchez : Le Rêve d'Élisa Bloch

TABLE DES MATIÈRES

LITTÉRATURE ET CIRQUE

Marie-Ève Thérénty	
<i>Introduction</i>	5
Corinne Saminadayar-Perrin, <i>Léonidas Requin, journaliste Vallès chroniqueur des tréteaux.</i>	13
Jean-Claude Yon, <i>Du Cirque-Olympique au Cirque d'Hiver, une mutation décisive dans le Paris des années 1840 et 1850.</i>	23
Marie-Ève Thérénty, <i>De Théophile Gautier à Hugues Le Roux, poétique et enjeux de l'article de cirque</i>	33
Marine Wisniewski <i>Huysmans et Vallès en maillot, ou l'art d'être absolument moderne</i>	49
Agathe Novak-Lechevalier <i>De la poussière aux étoiles : biographies d'artistes de cirque au XIX^e siècle</i>	63
Olivier Bara <i>Auriol, ou de l'usage romantique du clown : Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque</i>	81
Paul Aron <i>Les p(r)oses de l'écuyère de cirque (1850-1914)</i>	95
Marie-Astrid Charlier <i>L'œuvre au sable (Les Frères Zemganno, Edmond de Goncourt)</i>	113
Florence Théron <i>Le cirque dans la fiction post-moderne : Angela Carter, Des nuits au cirque</i>	125

JEUNES CHERCHEURS

Céline Léger <i>Confrontation entre La Rue à Londres et la correspondance vallésienne</i>	143
Mourad Khelil <i>Le Ventre de Vingtras. Nourritures terrestres et langagières dans L'Enfant de Jules Vallès</i>	165
Camille Noé Marcoux <i>Le Bon Sens (1831-1839), un journal populaire et républicain sous la monarchie de Juillet</i>	179

ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

DÉBATS

François Marotin	
<i>Un inédit, oui, mais pas de Vallès</i>	185
Joël Barreau	
<i>Réponse à François Marotin</i>	185
Marie-Hélène Roques-Biaute	
<i>Jules Vallès, une voix d'enfance recomposée</i>	189

NOUVELLES VALLÉSIENNES

Comptes rendus et Parutions	197
-----------------------------	-----





LES AMIS DE JULES VALLÈS

Fondée en 1982 par Roger Bellet, l'association des Amis de Jules Vallès s'attache à faire mieux connaître l'originalité de Jules Vallès écrivain et journaliste. La revue Autour de Vallès, qui paraît une fois par an, publie des articles consacrés à l'œuvre de Vallès mais aussi au contexte historique, idéologique et culturel qui permet de mettre sa pensée en perspective et de mieux la comprendre. Cette approche suppose un croisement de regards et un esprit de transdisciplinarité que la revue, sous son titre antérieur Les Amis de Jules Vallès, a toujours favorisés. La revue s'attache en outre à rendre compte de tous les aspects de l'« actualité vallésienne » (manifestations diverses, adaptations théâtrales, expositions, publications...).

L'adhésion à l'association des Amis de Jules Vallès est de 30 €. Elle permet de recevoir le numéro annuel de la revue Autour de Vallès.

À l'exception du n° 12, tous les numéros sont actuellement disponibles au prix de 15 € (30 € pour les numéros doubles : n° 2, 16 et 31).

L'Association dispose également de lithographies originales, à tirage limité, format 28/40, représentant Jules Vallès, « œuvre du Centenaire », par Claude Weisbuch. On en trouve copie dans les numéros 2 et 3 de la revue Les Amis de Jules Vallès. On peut se les procurer en contactant le secrétariat de l'association, à l'adresse :

Les Amis de Jules Vallès
Université Jean-Monnet, Faculté des Lettres
33, rue du Onze Novembre
42023 Saint-Étienne CEDEX 2

Adhésion à l'association Les Amis de Jules Vallès : 30 €

Nom :

Prénom :

Adresse :

Règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre des Amis de Jules Vallès, à adresser à la trésorière de l'association :
Corinne Saminadayar-Perrin, 1, rue du Grand-St-Jean, 34000 Montpellier
corinne.saminadayar-perrin@univ-montp3.fr





