

VALLÈS-ZOLA :
 LE RECUEIL
 COMME ENTRÉE
 EN LITTÉRATURE

« Vallès-Zola : le recueil comme entrée en littérature »,
Autour de Vallès, n° 31, décembre 2001, « Vallès /
 Mirbeau », pp. 279-312.

« **L** E LIVRE. Voici qu'en comptant les feuillets, il me semble que j'ai achevé mon œuvre ! L'enfant est sorti [...] Le livre va paraître, le livre a paru. » C'est par ce cri de triomphe que Jacques Vingtras célèbre, dans *L'Insurgé*, son entrée en littérature. Or, ce Livre qui sacre son auteur écrivain renvoie, dans la biographie de Vallès, à un recueil d'articles – *Les Réfractaires*, parus en 1865, et aussitôt salués comme une œuvre de talent par le public et la critique. L'année suivante, un second recueil, *La Rue*, vient confirmer la notoriété littéraire d'un Vallès qui n'est encore, pour ses lecteurs, qu'un journaliste de premier plan. Stratégie apparemment paradoxale donc, qui consiste à s'affirmer comme authentique écrivain – par opposition aux journalistes, professionnels de la plume et industriels des lettres, qui suscitent depuis le premier tiers du siècle méfiance et suspicion de la part de ceux qui revendiquent une littérature de haute légitimité – grâce à une œuvre tout entière composée de textes déjà parus dans la presse, et bien connus comme tels. Autrement dit, le Livre (la majuscule, qu'on trouve souvent chez Vallès, cristallise toute une utopie contemporaine de la littérature que Mallarmé portera à son point d'incandescence) se trouve d'emblée menacé à la fois dans sa cohérence interne, puisque la juxtaposition de textes parus à des époques et dans des contextes variés substitue à la composition architecturale une esthétique de la juxtaposition, de la mosaïque et de l'album, et dans sa définition même, puisqu'il se fonde sur un "recyclage générique" d'articles, de chroniques et de nouvelles marqués par les impératifs formels et stylistiques de l'écriture journalistique. Étrange démarche donc, qui consiste à s'affirmer écrivain grâce à une œuvre au statut des plus ambigus, véritable interface entre le livre et le journal.

Encore pourrait-on voir là, de la part d'un journaliste déjà célèbre, l'effet d'une stratégie éditoriale bien menée, destinée à profiter des succès récemment obtenus dans *Le Figaro* et *L'Événement* ; il est également indéniable que Vallès fut l'un des seuls en son siècle à défendre la presse comme seul espoir de régénération pour la littérature monumentalisée et terroriste du Livre. Or, un an avant *Les Réfractaires*, le jeune Zola, alors employé au service de la publicité chez Hachette, avait lui aussi fait le choix du recueil pour son entrée en littérature, avec les *Contes à Ninon* parus fin 1864. Sans doute les récits que rassemble l'œuvre n'étaient-ils pas, pour la plupart, parus auparavant dans la presse (si l'on excepte les pré-publications d'extraits destinés à faciliter le lancement du volume) ; mais Zola avait proposé plusieurs d'entre eux, souvent en vain, à différents journaux, et tous ses textes se réfèrent explicitement à des genres et des modèles journalistiques ou largement pratiqués dans la presse. D'ailleurs, les *Nouveaux contes à Ninon*, parus dix ans plus tard, reprennent effectivement certaines nouvelles et chroniques qui, entre-temps, avaient fait de Zola l'un des grands journalistes du temps. Sans chercher à multiplier des rapprochements nécessairement arbitraires entre ces ouvrages de facture et d'inspiration très différentes, il paraît légitime de se demander pourquoi, en ces années 1864-66, la publication d'un recueil de textes « journalistiques » permet à de jeunes auteurs de se définir comme écrivains, et de s'imposer dans un champ littéraire qui tend à rejeter dans ses marges les productions issues de la presse.

Sans doute est-ce justement par son caractère instable, « frontalier », mixte, que le recueil d'articles et/ou de récits s'avère susceptible de concentrer et d'aiguiser une réflexion sur ce qu'est (ce que peut ou doit être) la littérature et le métier d'écrivain – le regard des marges possédant une puissance heuristique que la modernité ne cesse de revendiquer. Loin d'exemplifier les propriétés spécifiques reconnues au Livre, le recueil accuse en effet les ambiguïtés génériques et stylistiques inhérentes aux pratiques d'écriture en apparence les plus innocentes – en tout cas, que la tradition littéraire et générique invitait à constituer comme telles. Ce pouvoir de déstabilisation tient, en premier lieu, au statut spécifique des textes rassemblés. En arrachant la chronique ou la nouvelle au contexte discursif qui en définissait le mode de fonctionnement (insertion dans telle rubrique de tel journal, dans la chronologie particulière aux périodiques...), le livre en expose (à tous les sens du terme) les tensions internes. Tension, d'abord, entre discours et récit, qu'on retrouve plus tard chez Maupassant : « Les impératifs de la production journalistique et la tournure d'esprit de Maupassant, toujours prêt à conter une anecdote,

font qu'il est parfois difficile de décider si un texte est à proprement parler une chronique ou une nouvelle. ¹ » Autrement dit, la chronique brouille quelque peu les « frontières du récit », ce qui entraîne un nouveau partage entre fiction et discours argumentatif – phénomène très visible chez Zola, que révèlent bien les *Nouveaux contes à Ninon* (1874) : « Le discours se trouve pris entre deux concurrents redoutables : le discours politique d'une part ; la fiction d'autre part (roman ou nouvelle) [...] Ils finissent par se retrouver, et pour ainsi dire, par s'unir dans une forme mixte qui tient du politique et du littéraire, du réel et du fictionnel : la chronique-nouvelle. ² » Les titres que donne Timothée Trimm, *alias* Léo Lespès, à ses chroniques du *Petit journal* témoignent éloquemment de cette définition floue du genre – on reconnaîtra dans cette liste-échantillon des titres rappelant, pêle-mêle, les « nouvelles à la main », les poèmes en prose à la manière de Baudelaire, les articles de vulgarisation, les faits-divers judiciaires, le mélodrame, le roman-feuilleton : « Une éclipse, Les doléances d'un cygne du bois de Boulogne, La robe de l'impératrice, Comment Jenny l'ouvrière a meublé son grenier, Le jeûne, Les condamnés à mort, Les légendes et les réalités des cimetières, La journée d'un ministre, L'enfant trouvé, Les croix françaises, Plus de fosse commune, Une passion irrésistible en correctionnelle, Le saut du Doubs, Les curieux végétaux, Le baptême d'une cloche, Un Anglais, Un Chinois, À propos d'un bouquet, Les patois, Le suicide, Quinze manières d'allumer son cigare, Les pompiers de Paris, Les veuves, Les orphelins, La pile de Volta, Les femmes en bonnet... ³ »

À ces ambiguïtés constitutives s'ajoutent celles qui naissent de la réactivation des textes journalistiques dans le contexte nouveau du recueil. Si la transposition efface nombre d'effets de sens produits par l'interaction avec l'actualité immédiate, elle en produit d'autres quasi-mécaniquement, par la mise en série et le « montage » (fût-il implicite) qu'opère le passage au volume – où la disparité même, en l'absence de tout effort de recomposition, prendrait la forme stylistiquement marquée de l'asyndète et de l'esthétique fragmentaire. Le remaniement des articles pour la constitution du livre contribue d'ailleurs souvent à brouiller les marques génériques – ainsi, Vallès, dans *Les Réfractaires*, coupe la clause de son texte liminaire qui, dans *Le Figaro*, en définissait les objectifs : une « oraison funèbre » et non un « plaidoyer ⁴ ». Le type de lecture que suppose le recueil a pour corollaire un bouleversement des perspectives qui révèle par ce déplacement même les caractéristiques du texte initial : les dispositifs respectifs du Livre et de l'article s'en trouvent réciproquement éclairés. Pour Vallès comme pour Zola, le recueil, qui vaut comme entrée en litté-

rature, est l'occasion d'une réflexion en acte sur la définition de l'écrivain et de la pratique littéraire – aussi n'est-ce pas hasard si le discours comme le récit sont hantés par la question du Livre.

L'unité paradoxale du recueil

Contrairement à la topique (notamment préfacielle) qui cherche à légitimer un recueil par son unité structurelle sinon thématique, et souligne la rigueur de la composition avec d'autant plus d'énergie qu'elle est davantage sujette à caution, Vallès comme Zola revendiquent l'hétérogénéité constitutive de l'œuvre qu'ils proposent au public. Alors même que les *Contes à Ninon* pourraient aisément échapper au soupçon de « recyclage de succès journalistiques » qui s'attache nécessairement à ce genre d'ouvrage, puisque la plupart des textes qui y figurent n'avaient jamais été publiés dans la presse, Zola affirme ouvertement la diversité d'inspiration qui y préside, l'inscrivant non seulement dans le texte liminaire « À Ninon », mais dans la trame même de ses récits qui cultivent volontiers un hommage poussé jusqu'au pastiche : « Chaque pièce du recueil fait clairement allusion à son modèle générique : conte merveilleux, conte philosophique, conte symbolique, nouvelle ou poème en prose, de sorte que toute la gamme depuis Voltaire et Rousseau jusqu'à Baudelaire, en passant par Nodier et le conte de fées du Romantisme, est représentée ou plutôt fonctionnalisée en vue d'un certain effet. ⁵ » On s'est souvent contenté d'analyser ce caractère volontairement disparate comme une pure et simple démonstration de maîtrise littéraire, qui permettrait au jeune écrivain de montrer sa virtuosité, son habileté narrative, bref son « métier ». Cette dimension stratégique et indéniable, et elle apparaît sans fard dans le texte du « service de presse » envoyé par Zola lui-même aux journaux dont il sollicitait un compte-rendu, service de presse qui énumère les sources d'inspiration (Musset, Heine, Mérimée, Hoffmann, Lamennais, Murger, Nodier, Voltaire) dont il se réclame ⁶ ; bien d'autres, comme Mirbeau, auront par la suite recours au même procédé pour s'affirmer dans le champ littéraire : « Dans [les *Lettres de ma chaumière*], ce qui frappe au premier abord, c'est le manque d'unité et la disparité. Des défauts dont Mirbeau, semble-t-il, se soucie peu. Sans doute n'est-ce pour lui qu'une occasion de faire ses gammes, comme tendraient à le prouver les dédicaces de chacun des textes, car Mirbeau s'est appliqué visiblement, dans son inspiration comme dans sa manière, à évoquer l'écrivain ou l'artiste à qui chaque conte est dédié. ⁷ »

Il semble cependant qu'on ne puisse réduire cette esthétique de la disparité à une simple vocation publicitaire – Zola reprend d'ailleurs certains effets de pastiche dans les *Nouveaux contes à Ninon*, alors que les premiers romans des *Rougon-Macquart* lui ont déjà conféré le statut d'auteur de premier plan ; ainsi, les premières lignes de la nouvelle liminaire, le récit galant intitulé « Un bain », démarquent le début de la plus célèbre des lettres de M^{me} de Sévigné, annonçant « la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse », à savoir le mariage de la Grande Mademoiselle avec Lauzun : « Je te le donne en mille, Ninon. Cherche, invente, imagine : un vrai conte bleu, quelque chose de terrifiant et d'in-vraisemblable... Tu sais, la petite baronne, cette excellente Adeline de C***, qui avait juré... Non, tu ne devinerais pas, j'aime mieux tout te dire. Eh bien ! Adeline se remarie » (p. 405). En fait, la diversité d'inspiration des *Contes à Ninon* permet une rétrospective – et donc une (re) mise en perspective – des différents genres brefs dont la presse avait, dans les trente années précédentes, assuré le triomphe littéraire (Mérimée et la floraison de la nouvelle dans les revues des années trente, Murger et les *Scènes de la vie de bohème* dans les années 1840... jusqu'aux chroniques de vulgarisation fantaisiste qui firent le succès de Timothée Trimm et du *Petit Journal*, que Médéric parodie allègrement). Bref, une sorte d'anthologie (Ripoll souligne ce parti-pris dans la Notice qu'il consacre au recueil, p. 1190) non dépourvue de valeur critique implicite – ce dont témoigne la contradiction entre les divers modèles invoqués ⁸. Cette contradiction apparaît plus nettement encore dans *Les Réfractaires* : alors que Vallès revendique, dans toute la première moitié de l'œuvre, un réalisme de combat tendant à démystifier la bohème fleurie de Murger, l'ouvrage se ferme sur « L'Habit vert », conte en vers ouvertement inspiré, par son thème comme par sa facture... de Musset et de Murger ! Le dispositif du recueil métamorphose l'hommage littéraire en un système de confrontations riche de potentialités polémiques, qui brise le monolithisme idéologique propre à la nouvelle ⁹ et révèle le poids des contraintes génériques dans la production textuelle – ainsi, la tonalité nostalgique de la chronique-Mémoires (une section de *La Rue* porte le titre de « Souvenirs », repris par Zola dans les *Nouveaux contes à Ninon*), qui impose l'éloge du pays natal sur un registre quasi-élégiaque, voit son apparente sincérité autobiographique contredite par la tension qu'instaure le recueil avec d'autres textes : le même Vallès chante de la « terre des champs » et de la Haute-Loire se proclame, quelques dizaines de pages plus loin, un « sceptique en matière de pays natal »... Bref, « des interférences de simplicités font une complexité » – et révèlent les dispositifs littéraires qui fondent la trompeuse simplicité de certains genres ¹⁰.

Enfin, l'exhibition assumée de la composition fragmentaire permet de conjurer, en la transfigurant en esthétique spécifique, la hantise de l'impuissance créatrice née de pratique littéraire du journal, pulvérisée en textes brefs voués à la consommation immédiate, soupçonnée de futilité, tout entière déterminée par les exigences de l'actualité – et des nécessités matérielles qui pèsent sur l'apprenti-écrivain. La bohème (d'où, en 1864-1866, Zola et Vallès sortent à peine), d'après Murger et ses émules, vaut pour stage préalable à la vie d'artiste proprement dite, préface à l'Académie – ou à l'hôpital et au suicide, dans la lignée des Gilbert et des Chatterton ; or, il est symptomatique que Vallès peuple ses pages non de génies méconnus, mais d'écrivains avortés dont l'œuvre se limite symboliquement à l'entassement anarchique des « papiers » de Poupelin, chroniques privées des micro-événements d'une existence pitoyable, aux élégies pendues en plein vent par Fontan, poésie en miettes d'un Musset disloqué, au manuscrit troué du « jeune homme pauvre » qui ne vient même pas s'inscrire à la surface du texte des *Réfractaires* – toutes figures de la dispersion stérile de l'écriture, de son auto-effacement dans le geste même de sa production, d'où l'apostrophe aux « victimes de Murger » :

« Que de soins perdus ! – Quoi de fait ? – Un dîner sur l'herbe dans un coin de toile, un bout d'idylle ou de sonnet, quelques iambes rougis au feu des émeutes, tout commencé, rien de fini... que la jeunesse ! » (p. 244)

Le recueil a le pouvoir de faire advenir, à un autre niveau, la parole en morceaux qu'elle met à distance dans le mouvement énonciatif même qui l'érige en thème de prédilection¹¹ : d'où, dans *L'Insurgé*, l'image récurrente du manuscrit comme rapiéçage sanglant (« J'ai pris des morceaux de ma vie et je les ai cousus aux morceaux de la vie des autres »), superposée à celle de l'enfantement créateur, métaphores apparemment contradictoires qui rendent bien compte de la métamorphose du texte-Frankenstein en Livre vivant et libre.

La diversité est donc au centre du dispositif implicite qui, dans le recueil, marque la métamorphose du journaliste en écrivain. Mais elle constitue surtout l'instrument d'une réflexion en acte sur le pouvoir de la littérature à rendre l'univers comme totalité vivante — il est révélateur que l'ambition de Sandoz dans *L'Œuvre* s'affirme déjà en tête des *Nouveaux contes à Ninon* :

« J'ai parlé de vérité, j'ai prétendu qu'on pouvait tout écrire, j'ai voulu prouver que l'art est dans la vie et non ailleurs [...] C'est l'âpre désir, prendre la terre, la posséder dans une étreinte, tout voir, tout savoir, tout dire. Je voudrais coucher l'humanité sur une page blanche, tous les êtres, toutes les choses ; une œuvre qui serait l'arche immense. » (p. 402-403)

Le recueil ouvre un espace expérimental où se trouvent mis à l'épreuve les différents modes de saisie du réel qu'autorise l'écriture ; rappelons d'ailleurs que les deux recueils de Vallès suivent immédiatement la série d'articles de critique littéraire au *Progrès de Lyon* (1864-65) qui ont permis au jeune écrivain de préciser ses positions esthétiques – quant à Zola, sa célèbre lettre à Valabrègue sur les trois « écrans » (classique, romantique, réaliste) date de 1864¹², et il précisera dès 1865 ses thèses dans les chroniques qu'il publie au *Salut public* de Lyon. Rien d'étonnant donc à ce que l'un et l'autre fassent de leurs premières œuvres un laboratoire d'écriture prolongeant le débat théorique sur l'articulation de la littérature et de la réalité.

La disparité qu'affiche le recueil doit par conséquent se voir reconnaître toute sa valeur réflexive ; les *Contes à Ninon* permettent ainsi de « tester » la validité des différents écrans littéraires qu'offrent les genres alors en vigueur : « Il s'agirait de comprendre les contes comme autant d'étapes consécutives d'une réflexion continue qui transforme le recueil en un "jeu spéculaire" assignant à chaque conte sa place particulière.¹³ » Plus fondamentalement, seule l'esthétique fragmentaire permet de saisir le monde moderne dans l'immédiateté de son surgissement et la labilité de ses apparences. D'où l'apport spécifique de la chronique, qui, comme le flâneur de Baudelaire au sein des « villes énormes », accroche son texte à toutes les saillies, tous les hasards du réel : « Ce que note le chroniqueur, c'est l'éphémère, ce sont les apparences qui se succèdent sans que le moindre effort soit fait pour dégager la raison de cette succession, la signification de ces apparences. La démarche du chroniqueur s'oppose à celle des auteurs de physiologies de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Balzac et ses contemporains définissaient des types, formulaient des lois, même fantaisistes. Maintenant, ce qui compte, c'est l'instantané, l'impression du moment. Vallès définit clairement cette orientation lorsqu'il énonce son programme dans une de ses chroniques de *L'Événement*.¹⁴ » L'écriture exhibe « l'accidentalité du monde, en tant que telle, ouvre des béances, des blancs, et mène à se représenter représentant l'accidentalité du monde, depuis le particularisme de son point de vue » : d'où la valeur

à la fois réaliste, impressionniste et heuristique du morcellement et de la dislocation, qui au-delà de l'illusion mimétique problématise la lisibilité du réel et l'inscription du sens dans le geste même de la représentation. La mosaïque du texte, dès lors, enchâsse volontiers, par fragments, l'écriture du réel – non pas selon une herméneutique romantique exemplairement incarnée dans le romanesque hugolien¹⁶, mais en enregistrant le discours troué et paradoxalement énigmatique à force de lisibilité des affiches, des graffiti, des inscriptions en tout genre qui fondent l'épigraphie généralisée de la modernité. Ainsi des rêveries vallésiennes sur les écriteaux accrochés aux bottes monstrueuses pendues devant la boutique d'un cordonnier, la rencontre du texte et de l'objet débouchant sur un vertigineux foisonnement de récits mythologiques et légendaires (les sabots de Phalaris, les chaussons de Régulus, le hanap de Bassompierre, l'éperon d'Attila) : l'enseigne et la pancarte ouvrent la linéarité du texte sur l'infini bric-à-brac des imaginaires, revitalisés et resémantisés par le réinvestissement qu'opère la trivialité même de leur réemploi (*La Rue*, p. 662). Parallèlement, au Livre porteur de mythologies s'oppose le document para-officiel, dont l'incorrection orthographique et syntaxique inscrit dans l'écriture même la marginalité dont il est le reflet ; à l'imaginaire banquiste d'un Eugène Sue ou d'un Gautier (en attendant le pensif Ursus dans *L'Homme qui rit*), Vallès oppose le « papier crasseux » coincé entre deux livres dans la bibliothèque du Bachelier géant, « chiffon » contenant le règlement intérieur des voitures de « Bissonnier, dit Barbe-Sale » (*Les Réfractaires*, p. 277) – le passage parodie toutes les marques de crédibilité dont s'entoure d'ordinaire le recours réaliste aux pièces officielles (le détenteur du document est certes un homme de culture, un Bachelier, mais « géant » de foire ; le précieux texte est soigneusement consigné sous sa forme originale dans une bibliothèque, mais ce faux dépôt d'archives consiste en un simple rayonnage dans une chambre de hasard ; enfin, le Règlement intérieur exemplifie l'ordre impérial triomphant et sa dimension pesamment administrative, mais appliqué à une roulotte de saltimbanques, faux « intérieur » dont la mobilité même symbolise le caractère irréductible aux cadres sociaux justement régis par la législation). Le morcellement inaugure donc un nouveau régime du sens et de la lisibilité, que soulignent les effets de composition propres au recueil : si Vallès non plus que Zola ne cherchent à effacer la dimension fragmentaire de l'œuvre, c'est pour instaurer un mode de lecture fondé sur le montage de petits ensembles textuels, où le groupement thématique se combine à d'autres effets de récurrence plus subtils – une scène de *La Rue* affiche une sorte de mise en abyme de ce procédé ; à Londres, le narrateur croit

rencontrer l'Homme aux rats dont il a fait le portrait dans la section « Les Saltimbanques », mais cette scène de reconnaissance se trouve d'emblée brouillée, l'autre n'est pas tout à fait le même :

« Je vais pour lui serrer la main, car j'ai connu à Paris ce sourisicole ; il fait mine de ne pas me reconnaître. Serait-ce qu'il a honte ou que je me suis trompé ? » (p. 791)

Ainsi la netteté du groupement thématique en différentes sections fait l'objet d'une distorsion discrète mais systématique qu'emblématise *La Rue* (ce n'est pas un hasard si les *Nouveaux contes à Ninon* multiplient les clins d'œil à ce second recueil de Vallès) : la fin de « La Rue », avec la tonalité élégiaque de « La rue de province » et de « Violettes », préfigure « Souvenirs » jusque dans le détail (à la Fête-Dieu de la première section, qu'on retrouvera chez Zola, répond dans la suivante la fête de Pâques) ; la campagne de « Souvenirs » est traversée d'une troupe de saltimbanques que le lecteur est amené à suivre jusqu'à la section suivante, laquelle à son tour annonce par l'évocation des lutteurs forains les boxeurs de Londres — tandis que la portée politique de cette section « Londres » est projetée, et anamorphosée, dans les scènes rurales de « Souvenirs¹⁷ ». On voit comment le travail de composition qu'impose le passage de la chronique au livre instaure une technique de montage « tout à fait étrangère aux lois de la rhétorique ou de la dramaturgie classique¹⁸ », dont Zola dans *Les Rougon-Macquart* et Vallès dans la Trilogie développeront, dans des sens divers, les potentialités romanesques : en ce sens, le recueil se présente bien comme un laboratoire du roman, et préfigure le « mode rhapsodique » qui triomphe à la fin du siècle. Précisons que cette dimension d'expérimentation propre à l'écriture para-journalistique a tendance à être occultée par les écrits théoriques contemporains : « Zola angélise les textes qu'il donne en référence au naturalisme [...] En présentant dans *Le Roman expérimental* l'intrigue de *La Cousine Bette* comme un modèle d'expérimentation romanesque, il occulte sérieusement sa dimension feuilletonesque.¹⁹ »

L'esthétique du recueil entretient un rapport complexe et ambigu avec le Livre comme idéal et comme pratique ; aussi apparaît-il comme le lieu privilégié d'une réflexion sur les pouvoirs du texte littéraire face au bruissement de la parole sociale sous toutes ses formes, laquelle trouve dans le journal un écho et un prolongement. *Les Contes à Ninon* ne cessent de dénoncer les usages sociaux et institutionnels du discours, voués à

manquer à la fois le réel et l'intériorité du sujet parlant, mais doués d'une inquiétante puissance médusante par l'incompréhension même qu'ils suscitent : c'est le cas des harangues politiques de Médéric qui « au bout d'une semaine, [avaient déjà enrichi] la littérature du pays de treize gros volumes » (p. 137), ainsi que des dissertations des savants en tout genre, comme le naturaliste qui, à la fin de « Simplicite », baptise *Anthapheleia limnaia* l'ondine Fleur-des-Eaux, ou les scientifiques qui, confrontés à l'énigme du couple Sidoine/Médéric, cherchent à « expliquer ce qui ne saurait l'être ». Dans les deux cas, la mystification oratoire est symbolisée par le recours à une langue morte (Médéric répond par quelques pages de Démosthène à l'orateur venu lui débiter une tranche de Cicéron, la taxinomie des Académies est latine) ; ce régime dégradé de la parole s'oppose à la voix de la nature : « Et toutes ces branches, toutes ces herbes, toutes ces fleurs chantaient ; toutes se mêlaient, se pressaient, pour babiller plus à l'aise, pour se dire tout bas les mystérieuses amours des corolles. Un souffle de vie courait au fond des taillis ténébreux, donnant une voix à chaque brin de mousse... » (p. 12).

Rien d'étonnant à ce que Simplicite, qui dans une première version du récit était poète, saisisse sans peine ce chant du monde que le narrateur lui aussi peut retranscrire pour l'avoir appris « d'un vieux pâtre », autre figure traditionnelle du mage et du voyant ; la littérature (résurgence de la définition romantique du lyrisme²⁰) naît de cette voix originelle de la nature qui la traverse, et la rend incompréhensible aux professionnels du discours social (les *Contes à Ninon*, affirme la préface-dédicace, risquent de leur paraître aussi obscurs que les œuvres poétiques des héros qu'ils mettent en scène)²¹. À cet autisme répond symétriquement la lumineuse incompréhension qui caractérise l'expérience poétique authentique ; l'amour d'Odette pour le beau Loïs naît d'une romance sans paroles, puisque la jeune fille ne saisit pas le sens de la chanson (« La Fée amoureuse », p. 47), et la passion s'épanouit dans un silence que la Fée oppose explicitement aux récits indéfiniment ressassés du conte Enguerrand :

« Tandis que le vieux chevalier contait un combat effroyable contre les Infidèles, elle leur dit doucement : "Aimez-vous, mes enfants. Laissez les souvenirs à l'austère vieillesse, laissez-lui les longs récits auprès des tisons ardents [...] Quand on aime à seize ans, la voix est inutile ; un seul regard en dit plus qu'un long discours. Aimez-vous, mes enfants ; laissez parler la vieillesse". » (p. 48-49)

Le jeu d'oppositions qui sous-tend le conte fonctionne d'ailleurs à un double niveau, puisque dans le récit enchâssant, c'est justement auprès des tisons ardents que le narrateur raconte à sa bien-aimée Ninon « La Fée amoureuse », afin de lui inspirer « plus d'amour pour le jeune conteur » : la situation d'élocution que le psittacisme momifié d'Enguerrand rend désespérément stérile retrouve sa pleine efficacité pragmatique lorsqu'elle est investie par les pouvoirs de la littérature, capables d'opérer la transformation d'Odette et de Loïs en fleurs, comme d'inspirer la passion à une belle lectrice-auditrice²² : « Cette métamorphose a été préparée dès le début par les comparaisons appliquées à Odette ; le dénouement est ainsi la concrétisation d'une figure de rhétorique. C'est que [...] la parole du poète est créatrice.²³ »

Cette tension constitutive qui oppose la parole sociale (ainsi que les diverses formes textuelles qui en sont les dépositaires) à la Littérature en son acception idéale explique pourquoi le recueil, dont l'origine journalistique est consubstantielle aux discours du siècle, se donne comme horizon une utopie du Livre magique, qui s'effacerait en quelque sorte dans l'acte même de sa lecture, principe fusionnel dont la métaphore érotique est l'image : ainsi du *Carnet de danse* chez Zola qui, comme le poète, « sait l'art d'évoquer les minutes heureuses » ; ainsi du « carnet qui sentait l'iris » où, dans *Les Réfractaires*, l'amoureux Rodolphe consigne l'histoire de sa passion pour la belle Caroline, carnet que le jeune homme remet à la jeune fille en lieu et place de discours amoureux (p. 317 – le petit récit en vers qui clôt ce « conte » constitue en quelque sorte le "double" de ce carnet).

Aucune naïveté pourtant dans ce rêve du Livre souverain parce qu'aboli dans le mouvement même de séduction qu'il exerce (d'ailleurs, ces « carnets » ne sont pas des livres au sens strict du terme) ; les articles qui composent le recueil ne cessent d'évoquer, en contrepoint, les réalités économiques qu'impose la définition moderne et médiatique de la littérature : dans *La Rue*, la messe à grand spectacle donnée par Liszt à Saint-Eustache inspire au jeune poète non des ambitions de haute spiritualité et d'art pur, mais des réflexions sur l'efficacité publicitaire qu'il pourrait tirer d'une éventuelle entrée dans les ordres (p. 847)²⁴. À mépriser ces conditions modernes de création et de diffusion des œuvres, l'écrivain se condamne à voir son grand rêve du Livre idéal prendre des allures de caricature. Ainsi Fontan inscrit son élégie *Le Spectre noir* (le seul choix de cette forme poétique et l'hommage à Musset, sous le second Empire, sont des signes évidents d'archaïsme) dans des réseaux de commercialisation d'un autre temps : il se voit sous les traits d'un nouvel Homère, « échangeant contre

du pain [sa] poésie », et finit par confier son texte à un ancien marchand d'almanachs, le type même de périodique que la petite presse menace sérieusement d'extinction dans les années 1860. Résultat : pour avoir voulu nier les conditions matérielles imposées aux professionnels des lettres, les utopistes de la Poésie voient, suprême ironie, leurs productions récupérées par le système médiatique, mais à un niveau inférieur : on vend quelques exemplaires du *Spectre noir* sous prétexte que « c'est d'un condamné à mort », cependant que les Réfractaires alimentent les soutes de la littérature : « Ils écrivent dans les encyclopédies, dictionnaires, biographies, à deux liards les cent lettres, dans les journaux de demoiselles, à trois francs la colonne... » — certains même deviennent les "nègres" de quelque roi du feuilleton (pp. 147-148) ! Le recueil d'articles, parce qu'il tient du journal et du Livre, ouvre donc l'espace privilégié d'un discours ambigu qui repense la confrontation entre les pouvoirs utopiques de la Littérature et sa nécessaire compromission avec la médiatisation dont la presse marque à la fois le triomphe et les limites.

Le livre des « Victimes du Livre »

Issu d'une pratique de la chronique et de la nouvelle en dialogue permanent avec les textes qui font l'actualité autant qu'avec l'actualité elle-même, le recueil d'articles se définit comme Livre au travers d'une pratique critique de l'intertextualité. Le recours à un personnel-type ou à des situations narrativement codifiées est notamment le propre de la nouvelle, qui travaille sur des éléments aisément identifiables car omniprésents dans les colonnes des chroniques et des feuilletons — ce qui ne signifie nullement une reprise systématique des positions idéologiques ainsi véhiculées : mais le travail de distorsion et d'inversion s'applique toujours à des pré-supposés qui, étant donné la brièveté constitutive du genre, fondent nécessairement l'essentiel du pacte de lecture²⁵. D'où un brouillage de l'articulation texte/réel que prétend définir le régime « réaliste » de la chronique. Ainsi, les pages liminaires de *La Rue* prétendent esquisser, de l'existence des « grandes horizontales », un tableau qui corrige la mythologie étincelante attachée aux « splendeurs et misères des courtisanes » ; or, l'exigence réaliste se résorbe en un « montage » de scène inspirées soit de la chronique mondaine (les équipages au Bois), soit de... *La Dame aux Camélias*, dont Vallès reprend maints détails — sans doute la pièce de Dumas fils dut-elle en partie son succès de scandale à certaines audaces qui furent reçues comme « réalistes », mais cette intertextualité envahissante n'en est pas moins paradoxale.

Paradoxe, et révélatrice du dialogue permanent qu'entretient le recueil d'articles avec les œuvres les plus marquantes de l'actualité littéraire, lesquelles lui fournissent tantôt des motifs à variations personnelles, tantôt des repoussoirs permettant de définir une esthétique. Des *Misérables*, le grand succès de l'année 1862, Zola retient l'épisode de Cosette chez les Thénardier, lequel tient à la fois du mélodrame et du conte, pour broser son portrait de Sœur-des-Pauvres dans les *Contes à Ninon* : la petite fille qui « au retour de la fontaine chancelait, tenant à deux mains la lourde cruche » évoque Cosette traînant son énorme seau dans les bois obscurs, et le face-à-face avec la grande poupée exposée dans une vitrine illuminée rappelle la fascination exercée par une boutique comparable sur les enfants de Montfermeil, la nuit de Noël (l'apparition miraculeuse de la Vierge à l'enfant, chez Zola, transpose l'allusion à la Nativité). Chaque « scène de genre » appelle ainsi une référence plus ou moins explicite (plutôt plus que moins) aux auteurs ayant précédemment illustré ce type de récit : la bataille des « Quatre journées de Jean Gourdon » (*Nouveaux contes à Ninon*), avec son ordre plusieurs fois répété « Serrez les rangs ! », reprend un passage célèbre d'Erckmann-Chatrion dans *L'histoire d'un conscrit de 1813*, cependant que la morale « naturelle » de l'oncle Lazare s'inspire des leçons de *Waterloo*²⁶. Et, lorsque le Vallès des *Réfractaires* et de *La Rue* prétend ouvrir à son lecteur le monde des saltimbanques étrangement méconnu par la tradition littéraire, il n'en déploie pas moins un imaginaire tout travaillé de hantises intertextuelles : le Bachelier géant est un cousin du Léonidas Requin d'Eugène Sue (Vallès avoue sans détour sa fascination pour cet épisode des *Misères des enfants trouvés*) ; quant à la « mythologie albinos » qui pointe çà et là (c'est même un camarade albinos qui mène le Rodolphe de « L'Habit vert » chez la belle Caroline : contamination Sue-Murger !), elle se fait l'écho d'un imaginaire d'époque qu'on retrouve dans *les Mystères de Paris* (le Chourineur, dans sa jeunesse, était appelé l'Albinos, ainsi qu'il le raconte dès les premières pages du roman). Le monde des saltimbanques lui-même repose sur une pratique jubilatoire de l'intertextualité carnavalesque — ainsi, l'artiste-vedette de l'Homme aux rats se nomme Coëlina, comme l'héroïne du célèbre mélodrame *Coëlina ou l'Enfant du mystère* (Pixierécourt, 1800)²⁷ — « Coëlina et les souris ses sœurs sont-elles mortes de tristesse et de faim ? » se demande le narrateur, dans le plus pur style mélodramatique !

Mais c'est Murger et ses *Scènes de la vie de bohème* qui cristallisent le rapport ambigu, conflictuel, qu'entretiennent les recueils de Vallès et Zola avec les imaginaires littéraires alors dominants. La référence murgérienne s'impose, à la fois par la mythologie qu'elle résume et par le genre mixte

qu'incarne exemplairement l'œuvre, laquelle (le titre l'indique) tient de la nouvelle, du feuilleton, du reportage pittoresque, du montage de sketches... et du roman ; le « personnel » de Murger (étudiants, rapins, apprentis-écrivains, et bien sûr les grisettes au grand cœur et à la poitrine faible, comme Musette et Mimi) hante aussi les pages de Musset, pour qui Zola comme Vallès ont avoué leur fascination de jeunesse, et auquel le titre des *Contes à Ninon* fait ouvertement allusion²⁸. L'œuvre journalistique de Zola met en scène (rien d'étonnant à cela) maintes sœurs de Mimi, Musette ou Rigolette ; repris dans les *Esquisses parisiennes*, le « portrait-carte » « L'amour sous les toits », hommage à Alexandrine Meley (qui deviendra M^{me} Zola), esquisse ainsi une variation sur l'heureuse mansarde de la vaillante grisette (p. 251), cependant qu'un autre récit des *Esquisses* calque le portrait de son héroïne Cendrine sur celui de Musette – cette même Musette qui inspire le personnage d'Antoinette dans « Les Voleurs et l'âne » (*Contes à Ninon*)²⁹.

Le recueil, tout en reprenant maints éléments de cette mythologie murgérienne, opère cependant une reconfiguration dont la portée s'avère infiniment plus complexe. « Les Voleurs et l'âne » (le titre, clin d'œil à La Fontaine, requiert pour l'ensemble du récit une lecture intertextuelle) s'ouvre sur une énergique mise en accusation des lieux communs de la bohème heureuse chantée par Béranger (« le poète des mansardes ») : « Comme il ment ce poète ! » (p. 64). On s'attendrait donc à voir le récit développer une critique acerbe de cette mystification littéraire que dénoncera *La Confession de Claude*, sur le mode réaliste :

« Savez-vous combien est laide une vraie mansarde ? Savez-vous comme on a froid lorsqu'on est seul, sans fleurs, sans blancs rideaux où reposer les yeux ? »

Or, rien de tel, puisque la nouvelle (dont le héros, pourtant, a choisi Balzac contre George Sand et Michelet...) développe un agréable pastiche des galantes « parties de campagne » chères à Murger et à Musset... Quant à Vallès, il conçoit d'emblée *Les Réfractaires* comme une machine de guerre anti-Murger – c'est ce qu'affirment les pages de *L'Insurgé* consacrées à l'« entrée en littérature » de Jacques Vingtras, et cette dimension polémique n'a pas échappé aux critiques contemporains³⁰ ; or, le recueil s'achève sur « L'Habit vert », hommage (en prose et en vers) à Murger et à Musset... En fait, le « montage » propre au recueil permet de mettre en scène, indépendamment du discours de la fiction, les tensions qui travaillent l'écriture, tensions que réduit nécessairement la publication séparée dans la presse.

Aussi est-il très significatif que la « clé de voûte » des *Réfractaires* soit l'article central, fondamental dans la pensée de Vallès, des « Victimes du Livre » — l'ensemble du recueil en est en quelque sorte le commentaire, comme la section « La servitude » de *La Rue*, comme plus tard toute la trilogie romanesque. Le Livre à venir, celui dont le recueil esquisse l'image idéale, celui que poursuivent inlassablement les pitoyables personnages qui le peuplent, ne peut paradoxalement naître que d'un exorcisme du Livre — lequel a causé, directement ou indirectement, la perte de Poupe- lin admirateur de Plutarque, de Fontan disciple de Musset, de Chaque fasciné par les grands siècles, sans parler du jeune homme pauvre aux habits troués autant que ses manuscrits, du Bachelier géant qui fait monter sur les tréteaux Homère et Virgile, ou des « galériens » qu'évoque la section « La servitude » dans *La Rue*³¹. Victimes de Murger aussi sans doute, ces marginaux qui ont cru à la poésie des nuits à la belle étoile et des festins de vache enragée. Mais victimes consentantes, qui continuent à faire aveuglément confiance aux ressources des modèles textuels — ainsi Fontan, qui passe (comme Vingtras) des heures à la bibliothèque l'estomac hurlant, et cherche dans les livres les repas qu'il n'a pas de quoi payer :

« Au point de vue des légumes, j'étudiais avec ardeur dans les livres du chimiste Payen quels étaient ceux qui contenaient la valeur d'azote la plus sérieuse — c'est l'azote qui donne la vie — et je fis encore cette étude trop tard ! mon imprévoyance m'avait laissé pendant des années plongé dans l'erreur. » (p. 161)

Si les pièges de papier exercent une séduction aussi fatale, c'est qu'ils savent prendre les allures d'une authentique évasion loin des servitudes sociales, loin des modèles culturels écrasants. D'où la fascination pour les aventures de Robinson, qu'évoque Vallès dès les premières pages des « Victimes du Livre » — on retrouvera ce Robinson dans *L'Enfant*, où il cristallise toutes les ambiguïtés de la Littérature. Se rêver Robinson, c'est retrouver une fusion idyllique avec la Nature d'avant la civilisation et donc d'avant la culture : rien d'une passion poussièreuse et érudite. L'idylle dans une île déserte sur la Seine apparaît ainsi comme le complément des illusions murgériennes ; dans « Les Voleurs et l'âne », les jeunes gens passent l'après-midi dans « le plus charmant petit désert qu'un Robinson pût rêver à vingt ans » (p. 72), si bien que, lorsque les ruses de l'amour ont conduit Antoinette et Léon à regagner le Paris des mansardes heureuses en abandonnant leurs compagnons sur l'île en question, le narrateur propose :

« Nous voici sans vivres et sans toit pour abriter nos têtes. Bâtons une hutte, vivons de baies sauvages, en attendant qu'il plaise à un navire de nous venir tirer de notre île déserte » (p. 78)

Est-ce pour avoir voulu conquérir les jungles urbaines de la capitale (l'image des Sauvages parisiens se trouve notamment chez Balzac et Sue) que le très réel Fontan devient, sous la plume de Vallès, Fontan-Crusoé ? En tout cas, le mythe de Robinson (avec ses variantes « maritimes ») informe la biographie imaginaire de l'Homme orange, qui « avait été Grand Esprit chez les Sauvages, amant de la reine » (*La Rue*, p. 658), et captive jusqu'à Poupelin, lequel l'adapte à l'ordre administratif et militaire du Second Empire : il s'imagine sur une des possessions françaises perdues dans l'Océan, recueillant les naufragés en grand uniforme et... muni de tous ses papiers (*Les Réfractaires*, p. 185). Car le rêve de Robinson, né du livre, retourne insidieusement au livre – les nouveaux Robinsons partent prêts à écrire non pas leurs mémoires, mais leur journal, emportant jusque dans leur île perdue de quoi élaborer l'œuvre à venir, avec la sage prévoyance évoquée par Vallès :

« Je ne m'aventurais jamais dans la basse ville ou hors la barrière que muni de tout ce qui peut être utile à un naufragé. Ficelle, aiguilles, hameçons, ce qu'il faut pour écrire... »
(« Les Victimes du Livre », p. 232)

Cette emprise textuelle, dont Robinson offre le paradigme, s'avère si forte qu'elle contamine jusqu'à l'écriture du Moi, gagnée par les vertiges de l'intertextualité. Le genre de la chronique, on l'a souvent noté, admet volontiers les épisodes autobiographiques, racontés dans le style nostalgique et élégiaque consacré par la tradition ; mais ces « Souvenirs », dont on trouve des exemples représentatifs dans *La Rue* comme dans les *Nouveaux contes à Ninon*, ne supposent en fait aucune incursion réelle dans la mémoire personnelle du journaliste : les chroniqueurs se contentent de reprendre les mêmes thèmes et motifs qui valent comme « indicateurs d'autobiographie », indépendamment de toute fidélité à l'expérience vécue – fût-ce au prix d'un mensonge : il est d'usage de célébrer les joies de la chasse, et Vallès non plus que Zola n'y manquent pas dans leurs premières années de journalisme, mais n'y a-t-il pas là un mensonge littéraire³² mêlé d'illusions romanesques³³ ? Comment concilier une authentique écriture de soi et un texte de part en part traversé par la mémoire d'autres textes, où le livre vient se substituer au souvenir – les premiers

émois amoureux ne se pouvant dire que par l'évocation du *Rouge et le Noir*, avec son envoûtante scène du jardin³⁴ ?

Cette intertextualité envahissante, qui s'exhibe en toute innocence dans la chronique, prend une résonance beaucoup plus grave dans des recueils qui posent avec insistance la question des rapports de la création littéraire avec ses modèles autoritaires — la modification du dispositif énonciatif a valeur de dévoilement. Car ces « infiltrations textuelles » ne sont pas seulement une réponse aux attentes du public de la presse ; elles révèlent, plus fondamentalement, une écriture fondée sur la dépossession et l'arrachement à soi, aliénation qu'incarne exemplairement tel personnage de Mirbeau :

« Mais ses souvenirs d'enfance ne se précisaient guère. Il n'y accrochait aucun fait tangible, aucune certitude de joie définie. Ils se confondaient, ces souvenirs, avec les sujets de narration française que ses professeurs, au collège, lui donnaient à traiter.³⁵ »

Si bien que cette dépossession, qui monnaie l'accès à l'écriture, en sanctionne en même temps l'impossibilité. Ainsi la chronique, quand elle se fait récit de voyage, se doit de rendre l'impression dans la fraîcheur de son surgissement, et le journaliste de *La Rue* a acheté à cette fin calepin et crayon ; mais que noter, lorsque l'accès au réel se trouve d'emblée parasité par une série d'écrans textuels renvoyant les uns aux autres ? « L'impression était la même [à Saint-Nazaire que sur la Tamise] : c'était la forêt en marche. Et pour moi, qui avais quatorze ou quinze ans alors, la scène était d'autant plus grande que j'allais être acteur sur ce large théâtre : je devais, le lendemain, partir comme pilotin pour les Indes sur un navire, gros trois-mâts que commandait un capitaine à tête de bourreau. Comme tous les enfants, j'avais rêvé les voyages lointains, la lutte contre les flots, les hommes ; pour tombeau, l'Océan avec la sérénade de la foudre et du canon » (p. 790). Le « prêt-à-écrire », que légitime dans une certaine mesure le genre de la chronique, apparaît comme une menace fondamentale pesant sur le principe même de la création littéraire ; la section « Londres » de *La Rue* ouvre une béance, une ellipse paradoxale, un « blanc » textuel qui efface la capitale anglaise : ce vide symbolise éloquentement l'impossibilité du Livre qui hante le recueil.

Aussi les premières œuvres de Vallès reflètent-elles le rêve d'une lecture rendue à l'innocence, qui briserait enfin la malédiction circulaire de l'imprimé – de même que le Livre utopique s'anéantit comme texte, l'écriture

idéale se résorbe en une fusion heureuse avec l'univers, d'où cette indirecte mise en abyme qui dissout les intertextes autoritaires (Musset, *les Misérables* qu'évoque Rousseau l'aquatique, le restaurateur que fréquente Marius, et *La Rue* elle-même, qui comporte elle aussi une section intitulée « La servitude »), dans un épanchement pensif du Moi, coïncidence parfaite à soi-même en même temps qu'au monde :

« On venait là avec son livre ouvert au chapitre des *Servitudes* ou à la page des fiançailles ; c'était un code ou un roman, un bouquin de vers, un bouquin de droit, Mourlon ou Musset [...] Moitié flânant, moitié lisant, le nez baissé ou le cœur au diable, on oubliait la mansarde obscure, le restaurant aveugle ; on oubliait Viot l'empoisonneur, et Rousseau l'aquatique. » (p. 647)

Le texte ne vaut que par sa transparence, sa porosité au Moi et au réel qui finalement l'annule comme tel ; en ce sens, le journal, écriture indéfiniment renouvelée dans le mouvement même du présent qui l'emporte, figure bien une forme de rédemption du livre – d'où le recours privilégié au recueil d'articles pour mettre en scène et exorciser les fascinations médusantes du texte imprimé.

Reste que *La Rue* comme *Les Réfractaires* enregistrent les tensions et les apories que suppose ce parcours d'exorcisme. Car le réel fourmille d'hommes-textes, qui viennent réinscrire dans l'ouvrage un lacs de clichés issus du feuilleton ou de la chronique. Sur le bateau qui le mène à Londres, le narrateur rencontre ainsi un Anglais qui esquisse, à la place du tableau londonien effacé, une scène digne de quelque Féval de second ordre, dans laquelle un pickpocket ingénieux drogue sa victime pour lui soutirer sa bourse :

« Comment ! je trouvais sur le pont d'un paquebot un bachelier d'Oxford qui en était à croire qu'on verse des narcotiques aux journalistes comme aux jeunes filles ! Jusqu'à ce moment on n'endormait les gens que pour les violer un peu, et mon sexe semblait me protéger contre de semblables attentats. » (p. 788)

À ce bachelier d'Oxford répond le Bachelier géant, dont le récit fourmille de formules issues du roman populaire : « Le hasard, cette providence des pauvres » (p. 288), « L'abîme était creusé ; je sentis la terre fuir sous mes pieds » (p. 299). Le narrateur lui-même n'est pas à l'abri de ces résurgences incontrôlées ; la Haute-Loire des « Souvenirs » se trouve indûment

parasitée par le récit des crimes affreux commis à l'auberge de Peyrebelle, « auberge rouge » qui donna lieu à maintes chroniques judiciaires fondant leur succès sur le spectaculaire le plus sanglant (p. 685). D'où le fantasme très vallésien d'une purification radicale par le feu – la bibliothèque en flammes représentant l'ultime recours contre la monumentalité médusante du Livre ³⁶.

La littérature comme parole des marges

Un sourd travail de négativité mine donc, en profondeur, le rêve du Livre qu'esquisse le recueil : l'entrée en littérature, chez Vallès comme, à un moindre degré, chez Zola, impose une radicale (re)mise en question de ce qu'est l'écriture. D'où l'esquisse, en creux, d'un portrait du journaliste en écrivain.

Ce portrait emprunte d'ailleurs nombre de ses traits aux topiques de la chronique et/ou du feuilleton, dans la lignée des *Mystères de Paris*. Le narrateur se métamorphose volontiers en nouvel Eugène Sue, en prince Rodolphe de la plume, venu enquêter dans les bas-fonds des grandes cités :

« Je rencontrai [ce nain] au numéro 16 de la rue Saint-Eloi, dans une maison borgne, aujourd'hui démolie, où je m'étais aventuré pour étudier les mœurs et les types des tapis-francs : le nain était ivre, et je dus le menacer de lui casser les dents pour l'empêcher de mordre. » (*La Rue*, p. 728)

Dans un tout autre registre, il sait aussi se dissimuler derrière les rideaux d'une jeune coquette (*Contes à Ninon*, « Le Carnet de bal »), ou se glisser derrière un buisson pour assister au manège amoureux d'un groupe de jeunes gens (« Les Voleurs et l'âne »). L'écrivain-journaliste se fait ainsi détective et voyeur (double postulation réaliste...), ce qui lui permet de révéler l'envers (et donc la vérité) du réel social – et de la littérature : non seulement il explore l'univers étrange et pitoyable des « vaincus du Livre », mais il révèle les coulisses de la célébrité ; dans *La Rue*, le chapitre « Autour du Panthéon » – intitulé lourd de sens – raconte notamment les débuts difficiles de Rousseau ou de George Sand, narrés par une portière dépourvue de « respect pour l'intelligence humaine »... Bref, si le narrateur est indéniablement un « monsieur au livre » (*Les Réfractaires*, p. 265), c'est aussi en s'arrachant aux lieux communs, à tous les sens du terme, qu'il se définit comme écrivain.

Ce qui explique sa prédilection pour « certains coins, sur la marge de la vie sérieuse » (*Les Réfractaires*, p. 141) : les marginaux, les saltimbanques, les bohémiens qui, dans les *Nouveaux contes à Ninon*, campent aux portes de Paris³⁷... bref, ceux que Champfleury appelle les Excentriques peuplent ces zones-frontières qu'arpente l'écriture ; le texte se veut parcourir « coup[ant] à travers champs », loin de la « grand-route » (*Les Réfractaires*, p. 138), ce que thématise l'errance des saltimbanques :

« Je me tourne avec curiosité vers les existences qui échappent au classement régimentaire, et fuient la règle à travers champs le long du ruisseau. » (*La Rue*, p. 707)

Là encore, cette approche de la marginalité hérite d'une tradition bien établie dans la chronique : le pittoresque des « villes énormes » mêle le discours de l'enquête sociale et l'exotisme étrange des bas-fonds tel que le mettent en scène les feuilletonnistes inspirés d'Eugène Sue ; le réalisme du témoignage promet toutes les émotions du roman populaire :

« Vous allez traverser avec moi ce monde curieux qu'ont mal connu vos romanciers et que calomnie toujours la tradition. J'en sais les joies étranges, les secrets comiques ; ce que je vous raconterai sera vrai : je l'aurai fait ou au moins vu »,

annonce en guise d'exorde le Bachelier géant. » (p. 276)
L'écriture revendique ainsi pour origine le regard des marges ; le narrateur assume ouvertement une paratopie subversive³⁸ qui défait l'évidence des représentations par le renversement des perspectives, et suggère une définition polémique (du point de vue esthétique et idéologique) du réalisme. Mais la prédilection pour les excentriques (dont le Simplicite de Zola est un frère de légende) sert également une réflexion sur le statut même de l'artiste dans la société moderne, symbolisée par l'urbanisme nouveau d'Hausmann : « [L'État moderne] pourrait être comparé à un immense système digestif, qui assimile les individualités et fait de la ville une ode au conformisme. Aussi produit-il du même coup une nombreuse société à côté de la société, un monde grandissant d'exclus et de marginaux auxquels seul le poète héroïque, pour reprendre le mot de Benjamin, peut s'identifier [...] Quelle place peut occuper selon Baudelaire celui qui s'obstine à faire [de l'art] une valeur sacrée, sinon une place marginale, proche de celle du mendiant et du vagabond ?³⁹ » Le réfractaire est un double dérisoire et symbolique de l'écrivain ; une nouvelle de Zola parue

en 1866 paraphrase explicitement le titre choisi par Vallès l'année précédente, en soulignant sa portée métaphorique :

« Depuis que les chiens sont devenus citoyens [allusion à la récente taxe frappant les chiens], il y a parmi eux bon nombre de réfractaires qui ont fermement résolu de ne pas payer leurs contributions et de vivre sur le commun : ce sont les libres penseurs de la rue [...] Soyez certains que ce sont des bohèmes poètes qui aiment mieux philosopher et rimer au grand air que d'être chaudement et bêtement couchés sur un coussin, entre quatre murs. ⁴⁰ »

Autre image de l'artiste : le monstre, Bachelier géant ou phénomène de foire, qui gagne sa vie en exhibant sa difformité fascinante ; là encore, cette lecture symbolique n'a pas échappé aux contemporains : « Les monstres surtout passionnent [Vallès] : ils sont au physique ce qu'il se devine au moral, des êtres hors la règle. Et il éprouve une intense joie, leurs confessions recueillies, de se reconnaître plus différents qu'ils ne sont, de sentir que plus qu'aucun d'eux, quand il montera sur les tréteaux, il fera retourner les têtes et revenir les curiosités. ⁴¹ »

Légitimée par son exil volontaire dans les marges, l'écriture tend à se conférer une origine autre, à se faire parole de l'ailleurs – cette parole que Vallès appelait à résonner dans les colonnes du numéro du *Figaro* dont Villemessant lui avait confié l'entière responsabilité, et qu'il intitulerait *Les Irréguliers de Paris* (le texte passera presque intégralement dans *Les Réfractaires*) :

« Je désirerais, pour collaborateurs, non des gens qui font métier d'écrire, mais des hommes qui ont bizarrement vécu, et qui raconteraient courageusement leurs aventures, plébéiens écrasés, gentilhommes ruinés, millionnaires qui ont connu la faim... ⁴² »

Le journaliste devient simple intermédiaire – « J'ai écrit la vie de Fontan pour ainsi dire sous sa dictée », précise par exemple Vallès ; l'idéal serait une sorte de délégation de l'écriture à ceux que leur marginalité prive d'accès à la parole : Zola rêve des *Confidences d'un repoussoir* ou des *Mémoires d'un croque-mort*⁴³, et « Le Bachelier géant » reprend une série de quatre articles du *Figaro* intitulés *Les Confessions d'un saltimbanque*. Cette figure du saltimbanque revêt, chez Vallès plus encore que chez Zola (mais nous verrons la valeur réflexive d'une nouvelle comme « Celle qui

m'aime »), une valeur symbolique éminente qu'on retrouve dans tout l'imaginaire contemporain jusqu'à la fin du siècle⁴⁴. La logique narrative tend à faire du saltimbanque un double de l'écrivain (alors que les Réfractaires en représentent plutôt la dérisoire caricature) ; le Bachelier géant prend ainsi les attributs et les fonctions du narrateur, « Monsieur au livre » venu enquêter sur le monde forain, lorsqu'il se présente à Rosita comme un reporter doublé d'un romancier :

« J'inventai que j'avais un livre à faire sur les saltimbanques, j'ajoutai que, grâce à ma taille, j'étais un peu des leurs, et que tous ceux qui avaient traversé la ville avaient eu ma visite dans la coulisse, que je voulais mettre aussi la troupe Rosita dans mes mystères de la baraque. » (p. 271)

Inversement, Vallès journaliste, à en croire Zola (lecteur perspicace...), emprunte volontiers sa rhétorique et ses accents à l'éloquence bariolée des tréteaux : « Avez-vous jamais assisté, dans une foire, à une de ces parades qui amassent et retiennent la foule ? [...] En littérature, M. Jules Vallès – qu'il me pardonne – me paraît avoir accepté ce rôle-là. »⁴⁵ Rien d'injurieux dans un tel rapprochement, puisqu'on trouve chez les saltimbanques l'envers heureux, jubilatoire, carnavalesqué de la création littéraire, le « plein air » des foires et de la rue faisant pendant à l'enfermement poussiéreux dans les repaires du Livre monumental et du texte terroriste. La verve entraînée des spécialistes de la parade en font des romanciers-nés : Bétinet, l'amant de Rosita, séduit la jeune femme par le « roman comique » de son existence (p. 296), cependant que, sur les tréteaux, des narrateurs de génie tissent des feuilletons non moins captivants :

« Le roi des *bonisseurs* fut Carrière, le vieux dompteur. On dit que ses animaux mettaient l'oreille au barreau de leur cage, au fond de la ménagerie, quand il parlait d'eux et racontait les drames apocryphes dont ils avaient été, suivant lui, les héros dans le désert. »⁴⁶

Professionnels du spectacle, les saltimbanques affirment aussi leurs talents dans le genre dramatique ; le Bachelier géant réécrit *Polyeucte* pour le jouer avec Rosita et ses lions sous le titre des *Martyrs chrétiens* (clin d'œil à Chateaubriand), cependant que l'épicier Monnet, devenu l'amant de la belle Césarine, la femme sans jambes, en fait sa Muse et compose pour elle ses chefs-d'œuvre du théâtre forain :

« Monnet s'était fait auteur dramatique – je crois faire plaisir à mes camarades du journalisme en leur apprenant qu'ils ont pour confrère l'amant de la femme sans jambes. Il composait de petites comédies bouffes qu'on jouait dans la baraque. » (*La Rue*, p. 721)

Les costumes pailletés et misérables des forains ont eux-mêmes une puissance d'illusion qui accuse cruellement l'infirmité de l'art « institutionnalisé » – ainsi de cet écrivain misérable qui, parodiant les pouvoirs de création ontologique traditionnellement prêtés à la parole poétique,

« quand il veut changer de linge, prend du papier et une plume, écrit sur le revers *Longueville*, et se passe cette guirlande au cou. » (*Les Réfractaires*, p. 248)

Cette littérature en liberté réussit à conjurer les malédictions du Livre, en rompant avec les automatismes et les raideurs de l'écriture (libération dont le corps du saltimbanque, avec sa disponibilité quasi-spirituelle, est le symbole) ; l'art des forains a partie liée avec la parole et le corps, comme le remarque le Bachelier géant, que son statut de victime du Livre (scolaire en l'occurrence, mais pas seulement) prive à jamais de ce bonheur :

« Toutes mes parodies écrites, mes boniments préparés ne valaient pas les improvisations de Bétinet qui laissait tout au hasard, si bien que les gens mêmes de la baraque, ces blasés, trouvaient plaisir à la parade, et allaient là comme les journalistes aux premières. »⁴⁷ (p. 299)

Aussi est-ce seulement sur les tréteaux qu'on peut véritablement trouver l'art « pour la foule » qu'ambitionnait Vallès dans sa série de chroniques *La Rue*⁴⁸.

La figure du saltimbanque, double symbolique de l'écrivain et exemplaire incarnation de ce regard des marges qui légitime l'écriture, est au cœur du questionnement insistant qu'organise le recueil autour du problème de la représentation. Issu de la chronique qui se veut en prise directe sur le réel, instigateur d'une saisie originale de la modernité par le morcellement et l'esthétique fragmentaire, promoteur d'un déplacement des perspectives, le recueil met en scène la crise de la représentation dont il est aussi la conséquence⁴⁹. Aussi un nouvelliste comme Mirbeau multiplie-t-il les dispositifs de mise en abyme visant à discréditer les modes de représenta-

tion dont il se démarque : le portrait corrosif que le narrateur brosse d'Alexandre de Gavinard, célèbre financier, s'oppose au portrait « peint par Carolus-Duran » qui orne son bureau⁵⁰ ; quant à « La mort du père Dugué », récit dédié à Zola, il met en scène un vieux paysan selon de tout autres critères esthétiques que ceux que prônent les notables locaux, lesquels n'hésitent pas à le présenter comme « modèle à la "demoiselle" [de la maison] qui faisait de l'aquarelle ». Et lorsque Zola évoque dans les *Nouveaux contes à Ninon* les derniers jours de la Commune, il récuse toute réduction de la violence à la stylisation mélodramatique qu'affectionnent les Parisiens de la Fête impériale :

« [La butte Montmartre] est un magnifique amphithéâtre pour assister de loin à la bataille qui se livre de Neuilly à Asnières. On apportait des chaises, des pliants. Des industriels avaient même établi des bancs ; pour deux sous, on était placé tout comme au parterre d'un théâtre [...] Il faut des spectacles à ces foules ; quand les théâtres ferment et que la guerre civile ouvre, elles vont voir mourir pour tout de bon, avec la même curiosité gourmande qu'elles mettent à attendre le cinquième acte d'un mélodrame.⁵² » (p. 516)

Une nouvelle comme « Celle qui m'aime » constitue ainsi l'exemplaire mise en abyme du questionnement sur l'acte même de représentation qui sous-tend toute la dynamique contrastée des *Contes à Ninon*. S'il s'agit bien, pour le jeune écrivain, d'éprouver la validité et les pouvoirs des différents "écrans" littéraires dont il vient de définir le fonctionnement dans une lettre célèbre à son ami Valabrègue, le Miroir d'amour bricolé par le forain « en habit de magicien » emblématise le dispositif de base qui fonde toute activité de représentation. D'ailleurs, le saltimbanque se présente d'emblée comme un spécialiste du récit, puisque c'est par un mini-roman d'aventures et d'amour qu'il séduit son public : « Entrez, cria-t-il, entrez, mes beaux messieurs, entrez, mes belles demoiselles ! J'arrive en toute hâte du fond de l'Inde pour réjouir les jeunes cœurs. C'est là que j'ai conquis, au péril de ma vie, le Miroir d'amour, que gardait un horrible Dragon » (p. 34-35). La baraque où pénètre le narrateur, métaphore de la « chambre obscure » où s'accomplit, dans la dynamique de la lecture, le travail imaginaire de la représentation, présente Celle qui m'aime à travers une petite glace sans tain ; cette « vision naturelle » (la tension entre le substantif et l'adjectif est révélatrice) emblématise « l'écran réaliste », en verre à vitre mince et transparent, qui pourtant ne doit son éminente

fonction qu'au rôle paradoxal d'écran (ce qui à la fois masque et révèle) qu'il instaure entre le réel et le regard. Rien d'étonnant dès lors à ce que la vision (le terme est récurrent) ainsi offerte renvoie directement à l'écriture de la fiction ; les jeunes filles, qui de leur côté contemplant l'amant rêvé grâce à un dispositif comparable, assument sans détour cette fascinante dimension romanesque :

« Toutes avaient, à coup sûr, vu en songe un prince se mettre à leurs genoux ; toutes désiraient mieux connaître l'amant dont elles se souvenaient confusément au réveil [...] Le songe se réalisait, l'amant avait la fine moustache et la noire chevelure rêvées. Ainsi chacune, dans quelques secondes, vivait une vie d'amour. Romans naïfs, rapides comme l'espérance... » (p. 38-39)

Reste que le Miroir d'amour fonde paradoxalement sa puissance d'illusion sur un mode de représentation contradictoire : si l'écran qu'il propose, par sa simplicité, s'apparente à la transparence de l'écriture réaliste, la vision qu'il révèle cristallise tous les stéréotypes du romantisme dégradé (femmes-anges et beaux messieurs pâles à moustaches), comme l'indique sans équivoque le lecture « naïve » des jeunes filles, sœurs populaires d'Emma Bovary. Aussi l'ensemble de la nouvelle repose-t-il sur une tension entre l'« apparition » initiale et la déstabilisante confrontation au réel qu'elle déclenche : l'errance du narrateur, cherchant à travers le champ de foire sa radieuse sylphide, synthétise tous les désenchantements de la modernité, qui réduisent à néant les prestiges d'un romanesque aussi usé que le costume du faux magicien et les contes exotiques qu'il débite sur les tréteaux. La foule où se perd le narrateur « est démultiplication de ces moi anonymes et errants [...] elle est par excellence le lieu de l'atomisation et de la vaporisation⁵⁴ », si bien que l'angoisse et le malaise sanctionnent la dissolution d'un Moi incapable de se ressaisir ou de se recentrer ; à l'Apparition miraculeuse succède le défilé vertigineux des passantes, visages entrevus et profils fuyants, images de la labilité et de l'accidentalité du monde où la promesse du désir s'évanouit dans l'instant même de son surgissement – comme si aucun objet au monde ne devait jamais coïncider avec sa représentation ; lorsqu'enfin Celle qui m'aime se matérialise sur le trottoir, à la lueur d'une lanterne, elle ne réalise la promesse de son nom que parce qu'il s'agit d'une prostituée, métaphore du statut contemporain de l'artiste – image qui s'oppose diamétralement aux pouvoirs illusoire des Magiciens et de leurs Miroirs d'amour. Ce que révèle véritablement la glace sans tain, l'écran réaliste, c'est la tension

insoutenable qui donne sa signification à l'ensemble de la nouvelle — tension caractéristique d'un régime nouveau de la représentation qu'éprouvent exemplairement les recueils de Zola et de Vallès.

Authentique interface entre le journal et le Livre, le recueil d'articles opère une reconfiguration des rapports entre ces deux types d'écriture et une réflexion sur la notion même de littérature. Le déplacement énonciatif qu'impose le recueil révèle les logiques discursives et les tensions internes qui travaillent en profondeur la chronique et la nouvelle, cependant que la composition par « montage » met en œuvre des techniques radicalement nouvelles dans la saisie du réel, lesquelles transposent (et transforment) à l'échelle du livre l'esthétique du fragment et de l'instantané qui triomphe dans la presse. Mais l'écriture du journal, par ce déplacement des perspectives, devient aussi un véritable miroir du Livre — parce qu'elle tisse un dialogue permanent avec l'actualité littéraire qu'elle crée autant qu'elle en est issue, et surtout parce qu'elle tient à la fois du conservatoire de clichés, espace de prédilection du « prêt-à-écrire », et d'un espace expérimental où s'éprouve la modernité littéraire. Par son statut générique frontalier, paradoxal, le recueil d'articles permet à l'écriture de se ressaisir comme parole des marges, la littérature se définissant ainsi dans le travail de déplacement du regard et du discours qui fonde sa légitimité : anamorphosée, l'écriture du journal déploie une utopie du Livre.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
Université de Saint-Étienne

Notes

- 1- Louis Forestier, présentation des *Contes et nouvelles* de Maupassant, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 42. L'exemple de Maupassant est intéressant par l'ambiguïté même de la position adoptée par l'écrivain : grand journaliste, chroniqueur, auteur de nouvelles pour la presse et romancier, il a clairement défendu l'incompatibilité de l'écriture journalistique et de la création romanesque (« Messieurs de la chronique », *Gil Blas*, 11 novembre 1884), alors que lui-même a multiplié les échanges entre textes journalistiques et œuvres littéraires. Sur ces points de contact entre chronique, nouvelle et

- roman dans l'esthétique naturaliste, voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, Éditions interuniversitaires, 1994, notamment pp. 192-198.
- 2- Alain Pagès, *La bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Séguier, 1989, p. 44.
- 3- Extrait de la liste (indicative !) présentée par Roger Bellet dans *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Armand Colin, collection « Kiosque », 1967, pp. 60-61.
- 4- Jules Vallès, *Les Réfractaires*, édition Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », préfacée et annotée par Roger Bellet, 1975, p. 1271. Toutes les références aux œuvres de Vallès parues dans la période 1857-1870 renverront désormais, entre parenthèses, à cette édition.
- 5- Friedrich Wolfzettel, « *Les Contes à Ninon* ou le problème de la légitimité du Romantisme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 62, 1988, p. 185. Ainsi, les « Aventures du grand Sidoine... » enchâssent un mini-apologue en forme de soliloque, qui commente et double le récit : « Je ne connais pas de besogne plus philosophique que celle de manger des mûres. C'est là tout un apprentissage de la vie... » (*Contes à Ninon*, édition Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », préfacée et annotée par Roger Ripoll, 1976, p. 140 ; toutes les références au corpus zolien, indiquées entre parenthèses renverront désormais à cette édition).
- 6- Voir l'article signé C. P. paru dans *la Gazette des étrangers* du 22 janvier 1865 et reproduit par Henri Mitterand dans *Emile Zola. Sous le regard d'Olympia*, éditions Fayard, 1999, pp. 410-411.
- 7- Jean-François Nivet et Pierre Michel, préface aux *Contes cruels* de Mirbeau, Séguier, 1997, p. 13. Le recueil, dont le titre est une variation sur les *Lettres de mon moulin*, est paru en 1885, et formé de récits parus d'abord dans *Le Gaulois*.
- 8- Ripoll note ces tensions internes dans son Introduction générale aux *Contes et nouvelles* de Zola, *op. cit.*, p. XII.
- 9- Voir sur ce point Florence Goyet, *La Nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF, 1993, notamment p. 5.
- 10- Roger Bellet, notice de *La Rue*, p. 1469.

- 11– Aussi la dispersion des textes journalistiques peut-elle être analysée positivement, comme « semailles » de l'œuvre à venir ; à plusieurs reprises, Zola journaliste présente un article comme promesse du livre futur : « L'histoire que j'ai à vous conter est à moi : je la garde précieusement pour un de mes prochains livres » (« Une leçon », *Le Figaro*, 5 octobre 1865, *op. cit.*, p. 280 – l'histoire en question raconte justement l'avortement dans la folie d'un faux poète-prodige, un « petit vieillard courbé sur un bureau et écrivant du doigt sur la planche »). Une première épure de *Thérèse Raquin* apparaît ainsi dans le « sillage » d'un feuilleton à succès : « Le roman que publie *Le Figaro* et qui obtient un si légitime succès d'émotion, me rappelle une terrible histoire de passion et de souffrance. Je vais la conter en quelques mots, me réservant d'écrire un jour le volume qu'elle demanderait. » (« Un mariage d'amour », *Le Figaro*, 24 décembre 1866, *op. cit.*, p. 302).
- 12– Pour une analyse de ce texte célèbre, voir H. Mitterand, *op. cit.*, pp. 398-402.
- 13– F. Wolfzettel, article cité, p. 184.
- 14– R. Ripoll, Notice des *Contes et nouvelles* de Zola, présentation de la section « Les années de journalisme, 1865-1874 », p. 1262.
- 15– S. Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 181.
- 16– Sur ce point, voir Myriam Roman, *Du drame dans les faits au drame dans les idées : Victor Hugo et le roman philosophique*, Champion, 1999, et Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1987.
- 17– Par un jeu significatif de déplacements, Vallès déplace dans la section « Les Saltimbanques » la reprise des chroniques londoniennes de *L'Événement*, faisant ainsi de « Londres » un paradoxal « blanc » textuel, une ellipse à forte portée ironique – le cadre suggéré par le titre restera vide.
- 18– R. Ripoll, notice des *Nouveaux contes à Ninon*, p. 1358.
- 19– Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, Nathan, 1999, p. 65.
- 20– Définition que Zola rend problématique dans les *Nouveaux contes à Ninon* : l'éloquence la plus institutionnalisée (et la plus hypocrite) peut détourner à son profit

- cette dimension cosmique, pour l'instrumentaliser en nouveau moyen de mystification. Ainsi de ce vicairé mondain : « Sa voix fut d'abord, dans la vaste nef, comme un murmure lointain d'eau courante, comme une plainte amoureuse du vent au milieu des feuillages. Et, peu à peu, le souffle grandit, la brise devint tempête, la voix roula sous les voûtes avec de majestueux grondements de tonnerre [...] Cependant, le vicairé disait quelque chose ; sa musique accompagnait des paroles. » (« Le Jeûne », p. 425-426).
- 21– Face aux œuvres du poète, « les savants déclarèrent qu'ils étaient en présence d'une langue inconnue. Les mémoires qu'ils rédigeaient à cette occasion tendaient à prouver que cette langue était informe et bizarre ; qu'ils n'y découvriraient que deux genres de mots, l'interjection et l'adjectif ; que d'ailleurs le sens leur échappait. » (Premier état de « Simplicite », manuscrit de 1862, cité par R. Ripoll, p. 1207).
- 22– Dans un petit dialogue à valeur publicitaire, destiné au « lancement » du recueil, Zola met en scène la lecture du livre que Mimi apporte au narrateur, et que les deux jeunes gens parcourent amoureusement : « Il me semble que tu es l'auteur et que je suis Ninon », déclare finalement Mimi à son amant. On trouve là, sous sa forme la plus simple, l'idéal d'un Livre qui se résorbe dans l'immédiate efficacité du discours amoureux.
- 23– R. Ripoll, Notice des *Contes à Ninon*, p. 1185.
- 24– Zola va plus loin dans un récit contemporain paru dans *L'Illustration* (« Une victime de la réclame », 17 novembre 1866) : le héros, qui en tout conforme son existence au discours de la publicité répercuté par voie de presse et d'affichage, se forme ainsi une idée de la littérature éminemment conforme à celle que répand le « commerce de la mentale denrée » : « Il avait fini par être difficile et de goût délicat, et il n'achetait plus que les œuvres annoncées comme des chefs-d'œuvre inimitables ; il ne faisait donc plus l'emplette que d'une vingtaine de volumes par semaine. / Il faut dire aussi que certains journaux, recommandés vivement par des affiches étranges, contribuèrent puissamment à l'hébéter.

- Plus une publication sonnait de la trompette, et plus il la lisait avec délices et confiance. / Un jour, il fut ravi. Un directeur de journal eut l'idée de dresser une baraque de saltimbanque à la place de la Concorde et d'y faire annoncer sa nouvelle feuille par un paillasse qui exécutait des cabrioles » (p. 1316). On retrouvera chez Vallès, mais sous une forme infiniment plus complexe, ce portrait de l'écrivain en saltimbanque.
- 25- Sur cette importance du recours à un personnel-type et le travail d'inversion ou de négation auquel il peut donner lieu, voir F. Goyet, *op. cit.*, p. 61 et 75 notamment.
- 26- Sur le succès des romans « nationaux » d'Erckmann-Chatrian, voir les articles de Vallès au *Progrès de Lyon* (28 février 1864 en particulier).
- 27- Dans *Les Misérables*, les filles de la Thénardier se nomment Eponine et Azelma : autres souvenirs de la littérature « populaire »... C'est sur un tout autre mode que l'écriture naturaliste concentre son ironie autour des mêmes prénoms : « C'est bien par dérision que Paul Alexis a baptisé son personnage Céline, comme Huysmans a créé une Céline Vatarde et Mirbeau, plus tard, une Célestine ; le choix de Flore pour l'autre maîtresse du narrateur est aussi ironique. Il n'y a dans le texte aucune échappée vers le ciel ou la nature : le lecteur est toujours renvoyé à la réalité triste de la ville et du corps. » (S. Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 244).
- 28- Voir le poème « À quoi rêvent les jeunes filles » (qui met en scène les jumelles Ninon et Ninette – Zola reprend le titre dans l'un de ses récits brefs, « À quoi rêvent les pauvres filles », *Le Rappel*, 3 février 1870), et les deux poèmes « À Ninon », dont l'un présente Ninon comme la Muse inspiratrice.
- 29- « [Musette] avait été ardemment aimée par beaucoup de jeunes gens, pour qui elle avait eu elle-même des goûts très vifs ; et toujours elle procédait envers eux avec une probité pleine de prévoyance ; les engagements qu'elle contractait étaient simples, francs et rustiques comme les déclarations d'amour des paysans de Molière. » On rapprochera ces lignes de Murger du portrait de Cendrille (« Les Vieilles aux yeux bleus », *Esquisses parisiennes*, p. 239) et d'Antoinette.

- 30- Voir par exemple l'article de Paul de Saint-Victor dans *La Presse*, en février 1866 : « *Les Réfractaires* de M. Jules Vallès vous font descendre dans un monde auprès duquel la Bohème de Murger est un pays de Cocagne. » (Cité par R. Bellet, p. 1256).
- 31- « Un galérien, ce poète qui copie Barthélemy, Barbier, relit Gilbert et Hégésippe, et force son ton, son geste, son accent, sa voix pour ressembler au génie de la révolte, à l'Adamastor du désespoir. Il s'habille à la triste, se chausse à la Cincinnatus... » (p. 800) —
- 32- « M'amusais-je vraiment ? La chasse était-elle pour moi un plaisir ? Je n'oserais l'affirmer, et je crains bien de m'être trompé, d'avoir menti à moi-même... » (J. Vallès, *Le Présent*, 1^{er} novembre 1857, p. 90).
- 33- Ainsi le journaliste se métamorphose-t-il, par la grâce du souvenir et de l'écriture, en un héros de roman bien digne des rêves de M^{me} Bovary : « Tout y était, comme vous voyez ! la jument noire si connue qu'on monte toujours dans les romans ! Comment ne pas perdre la tête ? Joignons à tout cela que j'avais à peine seize ans, que, grâce à Dieu, j'avais failli mourir huit jours avant. J'avais, sous de longs cheveux noirs, le visage assez pâle, les joues caves et l'œil ardent de tous les héros de romans à quatre sous » (J. Vallès, article cité ci-dessus, p. 92).
- 34- Elle revient à plusieurs reprises sous la plume de Vallès journaliste – dans le « récit de chasse » précédemment évoqué par exemple (p. 95) – et se retrouve dans *La Rue*, justement dans la section « Souvenirs » (p. 706).
- 35- O. Mirbeau, « Solitude », *Le Journal*, 1895 (repris dans l'édition Séguier, p. 188).
- 36- Dès ses débuts dans le journalisme, Vallès rêve sur l'incendie bienheureux de la bibliothèque du *Moniteur* (*Le Présent*, 16 septembre 1857), ou sur le titre alléchant du roman *Le Collège incendié* (*Le Présent*, 15 octobre 1857) : dans les deux cas, le feu est seul capable de restaurer symboliquement la virginité textuelle de la mémoire.
- 37- D'où la fascination qu'exerce sur Zola la « zone », par exemple ces « terrains vagues de Montrouge [...] champs défoncés et boueux qui s'étendent aux portes de Paris, faisant un seuil de fange à la cité reine du monde » : on a

- là un lieu symbolique d'où va sourdre une voix de l'ailleurs, celle du Vieux cheval (*Le Petit Journal*, 26 janvier 1865).
- 38– Voir Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.
- 39– S. Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 28.
- 40– « La Journée d'un chien errant », *Le Figaro*, 1^{er} décembre 1866 ; ce récit a été transformé et repris sous le titre « Le paradis des chats » dans les *Nouveaux contes à Ninon*.
- 41– Joseph Caraguel, article paru dans *La Revue contemporaine*, janvier-avril 1885, p. 334 ; passage cité par Emilien Carassus, « Jules Vallès et les marginaux dans *Les Réfractaires* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 2, octobre 1985, p. 24.
- 42– J. Vallès, présentation des *Irréguliers de Paris*, 13 novembre 1864.
- 43– Respectivement dans « Les repoussoirs », *Esquisses parisiennes*, p. 248, et « Mon voisin Jacques », *Nouveaux contes à Ninon*, p. 438.
- 44– Sur cette question, voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970. Le traitement vallésien du motif a été étudié par Roger Bellet dans *Jules Vallès, journalisme et révolution*, éditions du Lérot, 1987, pp. 209-238 ; on consultera aussi François Laforge, « Le saltimbanque, l'art et le peuple », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 21, décembre 1995.
- 45– E. Zola, compte-rendu consacré à *La Rue, L'Événement*, 3 juillet 1866 (cité par R. Bellet p. 1475).
- 46– J. Vallès, « La banque et les banquistes : scènes de la vie étrange », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, p. 532.
- 47– Cette oralité bienheureuse constitue l'exact envers des causeries stériles des réfractaires racontant leurs œuvres futures dans la fumée des brasseries, pitoyables desserts d'une religion du livre et de l'Eloquence institutionnelle : « De cette table d'estaminet, ils font une tribune où la chope de Strasbourg joue le rôle du verre d'eau parlementaire. Ils parlent là, sous le gaz, les livres qu'ils devraient écrire à la chandelle ; les soirées s'achèvent, les jours se passent : ils ont causé trente chapitres et n'ont pas fait quinze pages ! » (*Les Réfractaires*, p. 150).
- 48– F. Laforge, article cité, p. 33.

- 49– La querelle du réalisme en est l'un des aspects majeurs, mais non le seul ; la revendication réaliste (et démystificatrice) s'affirme dans le jeu des titres : ainsi, dans *Les Réfractaires*, « Le dimanche d'un jeune homme pauvre, ou le septième jour d'un condamné » oppose implicitement le récit vallésien aux « tartines de confitures » (l'expression est de Zola, *La Tribune*, 27 septembre 1868) d'Octave Feuillet, auteur du très convenable (et douceâtre, et faux) *Roman d'un jeune homme pauvre* ; Vallès, lui, se réclame de la « parole de l'au-delà » mise en scène par Hugo.
- 50– O. Mirbeau, « Gavinard », *Le Gaulois*, 1884 (repris dans l'édition Séguiet, p. 273). Carolus-Duran (1837-1917), portraitiste à la mode, est l'un des plus illustres représentants de l'art académique et mondain auquel s'oppose constamment Mirbeau.
- 51– O. Mirbeau, « La mort du père Dugué », repris dans les *Lettres de ma chaumière*, 1885 (édition Séguiet, p. 101). Une autre nouvelle, « La Livrée de Nessus », oppose implicitement l'âpreté déstabilisante du récit au légendaire édifiant véhiculé par « une fresque remarquable que tout le monde peut voir en la cathédrale de Quimper-Corentin » (*Le Journal*, mai-juin 1897 ; édition Séguiet, p. 449).
- 52– La nouvelle d'inspiration naturaliste a souvent recours à ce type de mise en abyme pour définir son esthétique propre ; c'est ainsi que F. Goyet analyse l'allusion au cosmorama dans le récit de Verga intitulé *Pentolaccia*, paru dans le journal *Fanfulla*, dont le public appartient aux classes élevées de la société italienne : « La mention du "cosmorama", à elle seule, est signe que l'on va regarder une image figée et lointaine. Comme le décrit le texte, « Quand il y a la fête au pays, on met l'œil sur le verre, et on voit passer tour à tour Garibaldi et Victor-Emmanuel. » Pour les lecteurs du *Fanfulla*, la perspective est inversée : ils vivent dans le monde de Victor-Emmanuel, c'est la province et les employés qu'ils regardent ainsi. » (*Op. cit.*, p. 99).
- 53– Cette lecture a notamment été suggérée par André Bellatorre, « Analyse d'un conte de Zola : "Celle qui m'aime" », *Les Cahiers naturalistes*, n° 47, 1974, p. 97. D'autres récits brefs de Zola sont susceptibles d'une telle analyse ; on

peut ainsi penser à « La Fête à Coqueville » (nouvelle contemporaine du *Roman expérimental*, écrite en 1879), qui synthétise sur le mode ironique et ludique les obsessions et les schémas narratifs naturalistes, comme l'a montré Jean-Jacques Brochier (Édition des *Œuvres complètes* de Zola sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre précieux, 1966-1970, tome IX, p. 522).

54– S. Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 20.