

« Romanesque et reportage dans *La Rue à Londres* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 30, décembre 2000, pp. 37-60.

Romanesque et reportage dans *La Rue à Londres*

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

C'est sous l'anonymat d'un énigmatique « Z » que paraît dans *L'Événement*, entre août 1876 et mai 1877, une série d'articles intitulée *La Rue à Londres*. Pour les lecteurs français, ce titre a valeur de signature : à deux reprises déjà, sous le Second Empire, Jules Vallès avait « lancé » un périodique portant pour enseigne *La Rue* – il récidivera pendant ses années d'exil, devenant en 1879 « rédacteur en chef à distance » de sa troisième *Rue*, qui s'éteindra après quelques numéros seulement ; *La Rue* renvoie aussi au recueil d'articles qui, après *Les Réfractaires*, avait sacré Vallès écrivain en 1865-66. Titre lourd de résonances donc, d'autant plus que le proscrit, mort civil, adopte durant ses années londonniennes les pseudonymes de « La Chaussade » ou de « Jean La Rue » pour signer (notamment) les deux premiers volumes de *Jacques Vingtras*, qui deviendront *L'Enfant* et *Le Bachelier*.

Le choix d'une formule aussi nettement marquée correspond à la nécessité, pour l'exilé, de se ré-imposer dans le champ littéraire français alors en pleine reconfiguration ; d'où une double stratégie visant à établir une continuité (avec le grand journaliste du Second Empire et sa thématique « réaliste » de prédilection) tout en soulignant la rupture majeure que représente la Commune (écrire sur Londres, c'est aussi écrire *de* Londres, terre d'accueil des Communards proscrits). Ainsi, *La Rue à Londres*, que Vallès voulut livre (et/ou roman) dès 1876 et mit un acharnement extrême à réécrire et à compléter pour sa parution en volume (1884), résume le double héritage du journaliste et de l'écrivain qu'a révélé la trilogie. Dans sa conception comme dans son écriture, l'œuvre se situe au croisement du reportage et du roman, et prend sens à travers cette tension générique elle-même complexe : dans la période 1870-80, l'esthétique naturaliste dominante tend à définir la littérature comme prolongement logique de l'enquête « sur le terrain », mais les modèles romanesques qu'invoque Vallès dans sa correspondance, alors même qu'il défend le naturalisme dans la presse,

dérivent plutôt du roman populaire des années 1840, Eugène Sue et Paul Féval surtout. L'incertitude générique et l'esthétique fragmentaire qui caractérisent *La Rue à Londres* révèlent exemplairement cette superposition de discours et de modes d'écriture.

L'ENVERS DE LA CHRONIQUE

« Je dis que la correspondance de Londres serait-elle donnée et acquise à un autre, je puis, sans faire double emploi, envoyer au journal des *études* curieuses et attachantes sur l'Angleterre [...] Je veux tirer d'elle, avant de la lâcher, un roman sur ses mœurs, et un livre sur ses institutions [...] Je rapporterais de cette promenade douloureuse des pages saisissantes, j'espère, statistiques ou peinture, tableaux de chiffres ou tableaux de huttes, aspects de banques ou de mines. ¹ »

C'est en ces termes que Vallès caractérise la « manière » adoptée dans sa série d'articles *La Rue à Londres*, qu'il désire continuer après avoir quitté *L'Événement*; les deux pôles essentiels de sa démarche – l'enquête sociale et le « pittoresque réaliste », qui l'un et l'autre tiennent du reportage comme du roman – s'opposent clairement aux objectifs de la « chronique anglaise » assurée par les correspondants des grands périodiques parisiens : il ne s'agira ni de rendre compte de la vie mondaine, ni de suivre l'actualité politique et sportive; les articles que propose l'exilé se présentent comme l'envers (et peut-être les coulisses) de la chronique londonienne ².

Un tel projet évoque d'emblée la série d'articles *La Rue* que Vallès, en 1865-66, écrit dans *L'Événement* (déjà) – les convergences sont frappantes, non moins que l'infléchissement idéologique et littéraire. Le texte inaugural de *La Rue* précisait que le journaliste se voulait complémentaire, et non concurrent, des chroniqueurs attachés à « l'actualité historique et littéraire ³ »; à cet égard, le titre a valeur programmatique : « La rue, vieille artère de Paris, non le boulevard neuf tracé par Haussmann. [Vallès] veut faire "un courrier pour la foule", une chronique *actuelle* des "comédies joyeuses", des "dramas terribles" qui se jouent sur le pavé; il fait l'éloge du *fait divers*. La rue est le lieu de "la vie pittoresque et joyeuse"; un lieu de mascarade et d'aventures; elle a ses habitués et ses excentriques; l'article se clôt (c'est tout à fait neuf chez Vallès, donc il le répètera) : "Je prends ce titre *La Rue* pour indiquer le caractère populaire de mes articles. / Je suis du peuple, et ma chronique aussi." ⁴ » *La Rue à Londres* pourrait également revendiquer ce regard « populaire » qui tente de saisir la vérité d'une nation dans le spectacle de la foule. En revanche, le proscrit refuse la fascination pour le « fait divers » scandaleux ou sanglant qu'il revendiquait sous le Second Empire, au moment même où ces « dramas » faisaient la fortune de la « petite presse » naissante :

« Ici, c'est un charlatan; là-bas, c'est un assassin; une femme bat son mari, une maîtresse tue son amant. C'est le sang du meurtre, ou la flamme de l'incendie! ⁵ »

Rien de tel dans *La Rue à Londres* – non qu'il n'y figure ni assassinats ni catastrophes, mais la portée singulière et dramatique de l'événement se trouve désamorcée par l'insertion dans un système itératif généralisé, où le fait divers ne vaut plus que comme symptôme. Ainsi, dès les premières pages, tout laisse attendre le drame d'un incendie dans la mégapole moderne : la nuit londonienne est hantée de spectres étranges, « sentinelles géantes, les échelles à incendie ⁶ »; les gigantesques entrepôts des Docks sont, chacun le sait, menacés de pareils fléaux; reste que le livre s'achève sur une brève formule qui élude le drame et souligne la stratégie déceptive dont le lecteur a été victime : « Tout est énorme dans ce pays. / J'ai vu des incendies qui ont duré quinze jours et qui ont dû griller Dieu dans le ciel » (« Conclusion », p. 1326). Bel exemple de contournement d'une « scène à effet »....

Si d'aventure Vallès enchâsse dans ses études londoniennes tel accident fameux, c'est pour refuser tout effet d'amplification, instaurant un écart maximal entre la sobriété du récit et l'horreur dont il rend compte :

« Parfois un malheur énorme arrive! comme le naufrage de la *Princesse Alice*, à deux pas de la côte, devant Woolwich. On crie bien, le lendemain, quand il s'agit de compter les absents ou de reconnaître les cadavres! ⁷ » (p. 1156)

Le drame datant de 1878, Vallès aurait pu sans peine intégrer un mini-récit catastrophe que le narrateur aurait légitimé en tant que témoin; le refus délibéré de ce mode d'écriture a valeur de manifeste : le caractère spectaculaire de l'événement, et la rhétorique de l'exceptionnel qui en est la conséquence autant que la cause, masqueraient la dimension typique de l'épisode qui, seule, possède une véritable portée heuristique pour saisir la vérité de l'Angleterre.

Cet intérêt porté au typique explique la dissolution de la temporalité scandée et datée de la chronique dans la répétition cyclique qui caractérise le quotidien. *La Rue à Londres* superpose en effet deux modes chronologiques radicalement différents, voire contradictoires. L'ensemble du texte ancre clairement son énonciation dans la temporalité de l'exil, avec pour origine absolue la Commune, dont le souvenir affleure sans cesse : « J'ai passé dix années douloureuses et fécondes entre les murs de la Ville noire » (p. 1203), « Je n'ai passé que neuf ans sur le pavé de Londres » (p. 1206); pour le lecteur de 1884, la datation est on ne peut plus précise. Mais, inversement, rien n'indique dans le Londres vallésien la marque des temps, rien ne permet de situer l'Angleterre décrite dans les années 1870-80 – même le naufrage de la *Princesse Alice* se voit privé de toute référence chronologique : d'où l'envahissement du texte par le présent de vérité générale, les formules et les maximes, les stéréotypes nationaux. Ce double régime chronologique suggère l'impression d'une « Angleterre éternelle ⁸ » dont la vérité, essentiellement capitaliste, n'a pu se révéler à l'observateur qu'à la faveur du choc politique de la Commune – l'événement révolutionnaire initial revêt une fonction de dévoilement qui explique son inscription récurrente au fil du texte.



La salle du Tribunal de police dans Bow Street.

C'est donc la circularité du quotidien qui, au rebours de l'esthétique tapageuse du fait divers, prend sens pour l'observateur. Cette circularité s'inscrit d'emblée dans la chronologie implicite que suggèrent les chapitres consécutifs *Le Soir / La Nuit / Un dimanche anglais* – le collier des jours se boucle sur le cycle hebdomadaire, cependant que le choix de la nuit (plutôt que du jour) et du dimanche indique d'emblée la vision « de biais », en coulisse, que Vallès entend présenter de la vie anglaise. Le quotidien se trouve d'autre part scandé par le retour des grandes fêtes annuelles, qui donnent leur titre aux chapitres « Christmas » ou « Boxing Day » : là encore, clin d'œil au temps cyclique propre au journalisme, dont le recueil *La Rue* de 1866 gardait la marque, avec ses séquences intitulées « Pâques » ou « Le jour de l'an ». Le cycle annuel finit lui-même par se résorber dans une sorte d'anglicité éternelle : la présentation du Derby d'Epsom, pourtant solennité annuelle, prend place dans le chapitre plus généralement intitulé « Le Sport ».

La Rue à Londres présente ainsi une Angleterre à la fois résolument contemporaine (sa modernité est celle de l'industrialisation et de l'impérialisme colonial) et curieusement a-chronique ; cette tension permet de rompre la logique du reportage-enquête (quadriller le réel pour l'explorer méthodiquement : démarche « horizontale » donc, que thématise la dynamique itinérante du texte) au profit d'un autre mode de production du sens – fondé sur l'intertextualité et l'investissement du réel par l'imaginaire. Ces effets d'intertextualité renvoient d'abord à l'œuvre antérieure de Vallès, ce qui redouble et amplifie l'effet-titre. « Un dimanche anglais » évoque ainsi explicitement le « Dimanche d'un jeune homme pauvre » dont Vallès, en 1865, fit un chapitre des *Réfractaires* : même mise en scène du vide et de la désolation, par le découpage chronologique interne qui isole les différents moments de la journée (« 8 heures du matin/Midi / 5 h 40 mn », qui deviennent à Londres « Avant 1 heure / 1 heure ») ; mais la morosité et l'atonie superlatives qui engluent l'Angleterre dominicale entraînent la raréfaction de ces sous-titres – le temps du dimanche se fige et s'immobilise, éternité morte éminemment convenable pour une capitale-nécropole.

Un chapitre comme « La Nuit » renvoie à de plus larges échos intertextuels, qui tous engagent l'opposition implicite entre la Nuit anglaise (singulier lourd de sens, qui engage spontanément une métaphorisation implicite favorisée par la majuscule) et les nuits parisiennes. Dès le Second Empire, Vallès avait choisi de suivre les errances nocturnes de ses *Réfractaires* plutôt que de consacrer sa chronique aux fastes de la Fête Impériale, dont les misérables constituent l'envers symbolique ; les mêmes refus se donnent à lire dans le mouvement même du chapitre « La Nuit », qui s'ouvre sur une évocation des « Saturnales anglaises » du grand monde, dont il ne sera pas question, et se ferme sur les figures pitoyables des prostituées indigentes, des vagabonds endormis sur les bancs publics, enfin des « galériens en habit noir », avocats ou journalistes morts de faim, frères des « irréguliers » de 1865.

Cette démarche – au double sens de l'errance nocturne et du discours cryptopolitique qu'elle sous-tend – évoque d'autre part la poétique narrative nouvelle, entre excentricité, déploiement mythique et critique socio-politique, qu'avait

inaugurée Nerval en 1852 dans *Les Nuits d'octobre* (le texte avait paru en cinq livraisons dans *L'Illustration*, en octobre-novembre 1852⁹). Rien ne permet d'affirmer que Vallès ait lu ce texte – rien n'assure non plus du contraire, puisqu'en ces premières années du Second Empire, le bachelier famélique, apprenti-écrivain et futur poète, rêvait sur les grandes figures de la bohème d'alors :

« J'y lis *L'Artiste*, et l'histoire de l'impasse du Doyenné, où Gautier, Housaye et Gérard de Nerval avaient leur cénacle.

J'ai d'abord parcouru ces récits avec une curiosité pleine d'envie, puis avec le frisson du doute [...].

Ce Gautier, ce Gérard de Nerval, ils en sont à la chasse au pain ! Gautier le récolte dans les salons de Mathilde, Gérard court après les croûtes dans les balayures. On me dit qu'il a parlé de se tuer un soir qu'il n'avait pas de logis.¹⁰ »

Quoi qu'il en soit, les convergences sont frappantes qui invitent à rapprocher « La Nuit » des *Nuits d'octobre*, que Nerval avait placées sous la triple invocation de Restif de la Bretonne, Louis-Sébastien Mercier et Eugène Sue – une triade que ne renierait pas Vallès, qui rédige son *Tableau de Paris*¹¹ au moment même où il élabore la version finale de *La Rue à Londres*, et qui revendique *Les Mystères de Paris* comme modèle romanesque pour ses enquêtes dans les bas-fonds londoniens. Ces convergences relèvent autant de la réflexion esthétique sur les formes nouvelles que doit revêtir le réalisme moderne, que de rapprochements thématiques ponctuels mais très révélateurs. L'ensemble du récit nervalien s'ouvrirait sur une réflexion consacrée à la question du réalisme, à partir d'un article alors attribué à Dickens et intitulé « La clef de la rue » (formule pré-vallésienne...); cet article, qui datait de juillet 1852, mettait en scène toutes sortes de vagabonds et de noctambules, au cours d'une errance menant au marché de Covent Garden et aux cafés des alentours. Or, Vallès évoque justement le patronage de Dickens avant de plonger son lecteur dans le labyrinthe du Londres nocturne (« C'est en pleine foule qu'il faut plonger, ainsi que faisait Dickens; mais on n'y coudoie que les besogneux et les chercheurs de caresses à bas prix », p. 1168), et intitule l'un de ses chapitres « Le Marché de Covent Garden ». De même que Vallès enchâsse en contrepoint de son tableau anglais des instantanés nostalgiques rappelant l'éclat joyeux des nuits parisiennes, Nerval insérait dans son œuvre un chapitre intitulé « Les nuits de Londres », célébrant les « splendeurs » d'une vie nocturne dont les lois de Gladstone, rappelle Vallès, sonnèrent le glas – c'en est fini de « ces nuits de délire et ces heures d'ivresse » (p. 1176) chantées par les écrivains et les journalistes du début du Second Empire. Les jeux de la mémoire et de la réécriture réinscrivent ainsi, de biais, une chronologie que l'éternité du stéréotype national tendait à effacer, cependant que les effets d'intertextualité multiplient, dans l'écriture du reportage, des trouées vers l'imaginaire.

Ce dévoiement formel et thématique de la chronique instaure une sorte d'instabilité généralisée, où l'ordre méthodique de l'enquête se trouve sans cesse perturbé par l'effet d'aléatoire délibéré qu'impose la structure globale de l'ouvrage – significativement, Vallès ne propose à aucun moment de « vue d'ensemble » de Londres (alors que la description « à vol d'oiseau » fait partie des séquences topiques qui caractérisent le genre du « Tableau »); les hasards de l'errance ne permettent jamais au lecteur de reconstruire un plan général et cohérent de la géographie urbaine londonienne – de même qu'aucun sous-titre à valeur de commentaire ne vient superposer aux zigzags du texte une logique démonstrative (au contraire, l'ouvrage de Flora Tristan avait pour intitulé complet : *Promenades dans Londres, ou l'Aristocratie et les Prolétaires anglais*). Cette écriture des tours et détours a pour emblème le premier chapitre du livre, véritable introduction déceptive, qui annonce les motifs que développera le livre (la Femme anglaise, le confortable, la misère...) et inscrit en tête de l'ouvrage la devise caricaturale de l'Angleterre capitaliste, « Allez, le piston! » – on retrouvera la formule à la fin de l'ouvrage, en clausule du chapitre « La Plaie », avec un glissement lourd de sens : il ne s'agit plus de rentabilité industrielle, mais du mécanisme régulier et impitoyable de la souillaison nationale. Pourtant, aucune logique ne structure cette accumulation de micro-séquences, rien ne permet de dégager nettement un pacte de lecture rendant compte du propos d'ensemble de l'œuvre, en instaurant un horizon d'attente narratif ou discursif sans équivoque. Cette esthétique de la fragmentation inverse la tendance de tout recueil à valoriser son unité et sa cohérence interne, avec d'autant plus de vigueur que celle-ci est davantage sujette à caution; comme en témoigne la correspondance avec Séverine, chargée de mettre au net le manuscrit, Vallès cherche dans *La Rue à Londres* à souligner la discontinuité du propos plutôt qu'à l'effacer.

D'où le désordre apparent de la table des matières, laquelle impose d'emblée une stratégie de l'hétérogène : des chapitres d'inspiration ouvertement satirique, comme « La Femme anglaise » ou « Le confortable », viennent perturber la logique implicite qui calque les zigzags du texte sur les hasards de l'errance. Quant au parcours londonien proprement dit, il instaure une progressive plongée dans l'exotisme : il part du « quartier français » bien connu du public, le Soho, et se structure autour des points de repère qui forment autant de « passages obligés » de la mythologie londonienne (les docks, le Workhouse, le marché de Covent Garden, le British Museum); autour de ces toponymes bien reconnaissables se cristallise, dans la deuxième moitié du livre, toute une constellation de noms anglais moins immédiatement identifiables, sinon par système de parallélismes (Drury Lane / Petticoat Lane : « Il y a là une Lane ou une Court, quelque passage infect où grouille une tribu de misérables », annonçait le premier chapitre, p. 1148), ou par jeux d'annonces (« Il s'en faut qu'on soit aussi acharné dans le Wapping », apprend-on dans « Drury Lane », qui préfigure ainsi l'un des derniers chapitres du livre). D'où une impression paradoxale d'étrange familiarité (on invoque tel quartier, que le lecteur ne connaît pas encore, pour expliquer la physionomie de tel autre, qu'on est en train de lui présenter...) qui va parfois jusqu'à l'énigme (le titre-enseigne « Cattle Show »,

graphiquement redoublé dans les premières lignes du chapitre qui porte ce nom, crée un bref effet d'attente analogue à celui que produirait l'affiche réelle sur le voyageur naïf).

Le choix du fragmentaire et du discontinu semble ainsi soumettre l'ordre discursif du reportage au surgissement désordonné du monde, selon la technique des « choses vues » – l'aléatoire constituerait donc une garantie d'authenticité opposée au système naturaliste de quadrillage méthodique du réel. Mais, inversement, la dislocation textuelle favorise les « trouées » de l'imaginaire et de l'intertextualité, ainsi que l'émergence de micro-séquences narratives où la logique de la fiction vient se superposer aux exigences du reportage.

SCÉNOGRAPHIE DU REPORTAGE

« Bien voir Londres [...] en traduire l'horreur et la désolation » : telle est l'ambition qu'affirme d'emblée Vallès dans sa dédicace à Séverine; l'authenticité des impressions et l'exactitude de la « vérité anglaise » dégagée par l'enquête (celle-ci étant le corollaire de celle-là) se donnent pour les critères fondamentaux permettant d'apprécier *La Rue à Londres*. D'où la nécessité d'établir la légitimité d'un discours qui ne se recommande ni par l'objectivité « naturaliste », ni par la neutralité démonstrative du traité et de l'essai : c'est parce que le texte vallésien est travaillé par l'investissement passionnel, c'est aussi et surtout parce qu'il est issu d'un « regard extérieur » qu'il peut, mieux qu'un autre, dévoiler la réalité londonienne.

Faute d'un appareil paratextuel établissant un pacte de lecture explicite, et exhibant les droits de l'énonciateur à revendiquer une parole de vérité, c'est le mouvement même du texte qui intègre la nécessaire légitimation du discours. Le désordre de la démarche n'est pas dépourvu d'une logique démonstrative implicite : en commençant par le Soho, où l'observateur détaille en ethnologue la crapulerie des bas-fonds, l'énonciateur se désolidarise de ce « ghetto français » qui d'ailleurs le rejette également (p. 1201), répondant ainsi à la critique qui ouvre le chapitre :

« Les Anglais, quand un étranger malmène ou blague leur orgueil, accusent ce rieur ou cet irrité d'être quelque voyageur de passage, qui a jeté, en courant, des notes brèves sur un carnet, ou quelque bohème, qui, ayant perché trois jours dans Leicester Square, croit avoir, du haut de son nid crotté, embrassé l'horizon. » (p. 1196)

En revanche, Vallès fait de sa position marginale d'étranger et de proscrit, qu'il ne nie jamais, la garantie même de sa lucidité; à travers la figure de son « disciple » Séverine, il se présente comme un transfuge qui a « déserté pour venir [...] dans le camp des pauvres » (« À Séverine »), comme un être des marges qui, pour cette raison même, peut dépasser les cloisonnements sociaux et idéologiques enfermant les « réguliers » dans la vision du monde propre à leur nationalité et à leur classe sociale – c'est bien à cette paratopie essentielle de

l'écrivain¹² que fait allusion la métaphore assimilant les Communards exilés à des nomades, volontairement relégués hors du quartier français où ils ne trouvent pas leur place :

« On s'est instinctivement écarté du quartier maudit : c'est du côté de Charlotte Street, de Fitzroy Square, que les proscrits plantèrent leur tente. » (p. 1201)

Cette paratopie est d'autant plus efficace qu'elle s'oppose en tout point au système strictement cloisonné et fermé qui caractérise, pour Vallès, la société anglaise – l'image est obsessionnelle dans *La Rue à Londres*; les Anglais vivent comme des « emmurés », ce que la géographie urbaine vient inscrire symboliquement dans l'espace : chacun reste retranché dans son home qui a « la couleur du tuffaut de Mazas » (p. 1143). Dès lors, pour comprendre l'Angleterre, il importe avant tout de ne pas en être : « N'eût-on passé qu'une année en Angleterre, on la connaîtra mieux qu'un Anglais [...] Le visiteur, qui va de la cave au grenier, voit mieux la prison que le détenu qui rêve dans sa cage » (p. 1204).

L'observateur fonde ainsi la validité de son propos sur sa position frontalière, à la fois dedans et dehors, interface entre les espaces sociaux de représentation qui relèvent du public et les coulisses de la vie sociale, le privé et l'inavouable que cachent si bien les murs aveugles des maisons londoniennes – on comprend dès lors l'insistance avec laquelle Vallès évoque cette architecture de caveaux, en tout point opposée à l'esthétique de l'exposition (vitrines, grandes baies vitrées, larges fenêtres) qui caractérise aussi bien l'urbanisme haussmannien que le rêve réaliste d'un réel transparent, ordonné et lisible¹³ : construire un discours sur l'Angleterre suppose une démarche d'exploration articulant étroitement le visible (la rue, le discours « officiel » de l'Angleterre sur elle-même) et son envers (dont l'organisation urbaine offre une projection spatiale éclairante : « Les ruelles pleines de gueux aboutissent, en bouches d'égout, dans les avenues des millionnaires », p. 1148). Si la vérité de l'Angleterre n'est pas nécessairement dans ses marges, elle ne peut être saisie et rendue que *depuis* ses marges.

La paratopie, garantie de lucidité, demande cependant à être distinguée de la position du voyageur, et plus exactement, en cette fin de siècle, du touriste, pur « consommateur » d'un monde conçu comme un gigantesque diorama, incapable par définition d'établir avec l'altérité quelque relation, quelque échange que ce soit. D'où la nécessité d'une double prise de distance. Le premier système d'opposition met face à face « le Français que le flot humain qui mugit dans le Strand et la Cité a, pendant des années, roulé comme un galet » et « [son] compatriote qui ne connaît que les Anglais de Paris » (p. 1201) : seule une immersion dans la réalité anglaise peut garantir de l'emprise d'une « mythologie nationale » qui colporte ses stéréotypes attitrés – le reportage vallésien se veut contre-récit, anti-légende (ce qui le légitime jusque dans le doute qu'il peut susciter dans l'esprit du lecteur : procédé remarquablement économique et efficace). La littérature et la presse, depuis (au moins) Balzac, accèdent à l'idée que la notion et la pratique du confortable (comme d'ailleurs le terme lui-même)

nous viennent d'outre-Manche; après Flora Tristan, Vallès s'élève contre l'absurdité de ce mythe :

« Parmi les légendes qui courent le monde, qui dansent sur les lèvres des banalistes ou sous la plume des gazetiers, la plus effrontément fausse est la légende du *confortable anglais*. » (p. 1206)

Victimes de la loi sur le vagabondage, bohèmes et irréguliers rêvent d'un Londres arcadien où les parcs ouvriraient leurs gazons et leurs bosquets aux plus démunis; là encore, pure illusion, les lois sociales ne vont pas de pair avec les libertés civiles :

« Il court, de par le monde des errants de toute race et de tout pays, une légende qui affirme que ceux de Londres trouvent au fond des parcs l'oreiller d'herbe et l'alcôve de feuilles, qui sont libres de coucher à la belle ou à la sale étoile!
Eh bien, non! » (p. 1181)

Encore s'agit-il – deuxième ligne de partage – d'accréditer ce « contre-discours » anglais en distinguant l'observateur-enquêteur des touristes de passage à Londres (la figure du bourgeois-touriste constitue, très tôt dans le siècle, le contre-modèle qui hante les récits de voyage). D'où cette escapade londonienne-type qui accumule toutes les tares du tourisme – l'emprise du stéréotype, la réduction de l'altérité à un jeu de surfaces, l'attitude consummatrice d'autant plus ridicule que la gastronomie n'est certainement pas le fleuron de la culture anglaise :

« Tout Français qui arrive à Londres demande le "Dîner au poisson" [Suit le récit dudit repas]. On paie : et les excursionnistes retournent à Paris en disant qu'ils ont vu Billingsgate.
Penseront-ils seulement à longer la rue au milieu de laquelle le marché est bâti? Auront-ils l'idée de venir, par la nuit, assister au déballage de l'Océan? » (p. 1255-56)

C'est le regard autant que son objet, c'est le contexte d'énonciation autant que le contenu du discours qui garantit sa validité : d'où l'importance que revêt la scénographie du reportage. Celle-ci possède une valeur stratégique d'autant plus grande que, contrairement aux processus de légitimation propres à la polémique ou à l'essai, elle n'est pas localisée aux « seuils » ou aux charnières du texte – il n'y a pas de récit d'arrivée en Angleterre pour faire pendant au « Retour au France », lequel, après la Conclusion, thématise par une dissymétrie signifiante la « parole de l'entre-deux » revendiquée par Vallès (hyperbole significative : les « sept lieues d'eau salée » qui séparent les deux pays sont en réalité un « abîme »; l'image résume les dangers de la paratopie littéraire).

Aussi la technique descriptive à l'œuvre dans *La Rue à Londres* refuse-t-elle les dispositifs et la stylistique caractéristiques de l'écriture naturaliste¹⁴ : il ne s'agit jamais de « fondre » les notes prises sur le vif dans le *continuum* d'une écriture sinon objective, du moins censée être transparente au réel; le texte exhibe la démarche du reportage, le tableau réaliste se donne comme confrontation voire comme compromis du regard et du réel, d'où la multiplication des formules du type « Je distingue... », « Je vois... ». Le « je » énonciateur apparaît d'ailleurs comme partie prenante des esquisses londoniennes, lesquelles intègrent l'écrivain devenu personnage. Certains effets de récurrence assurent ainsi une cohérence d'ensemble qui, en filigrane, ordonne et justifie la juxtaposition de différentes scènes par la présence centrale et organisatrice de l'observateur. Une séquence itérative introduit par exemple une série d'anecdotes pittoresques dont l'écrivain-ethnologue dégage la valeur sociologique. « Souvent, à minuit, j'ai allumé mon cigare à ces chandelles grelottantes [...] Je sais un coin où une négociante en petit noir installe, vers une heure, sa crèmerie portative », apprend incidemment le lecteur dans le chapitre « Le Soir », p. 1174; ce type d'instantané nocturne (jeux d'ombre, lueurs des chandelles, silhouettes évanouies aussitôt que surgies) ouvre justement « Le Marché de Covent Garden » : « La petite boutique à café, perchée sur un bout de chariot qui vient s'arrêter toutes les nuits au coin de ma rue, est en plein coup de feu. » (p. 1252). À l'occasion, le lecteur lui-même est invité à relayer le regard de l'écrivain, en prenant au cœur du tableau londonien la place de l'énonciateur : « Si vous aimez le spectacle de la férocité, allez par là » (p. 1252); ailleurs, l'observateur se dédouble, projetant ainsi dans son texte une « silhouette vide » que le lecteur est appelé à investir : « J'étais à une table voisine avec un réfugié politique... » (p. 1200).

Devenu personnage, l'observateur vallésien adopte tous les rôles consacrés par la presse et le roman. Explorateur audacieux, il se fait aventurier dans des bas-fonds aussi exotiques et redoutables que les tribus sauvages de l'Amérique (la comparaison, qui figure chez Balzac et Eugène Sue, relève du lieu commun), au péril de sa vie : « Ce n'est point que dans mon voyage à travers ces cloaques, je n'aie pas rencontré d'assassins! » (p. 1197). À l'instar du prince Rodolphe, le voilà déguisé en malftrat, trompant jusqu'aux Javert londoniens – avec, clin d'œil ironique, la reprise de l'« apostrophe nationale » stigmatisée dès le chapitre d'ouverture (« Ils ne se disent jamais qu'un mot : « Jolie matinée. Vilain temps », suivant qu'il fait beau ou mauvais », p. 1135) :

« Mais nous avons endossé un costume de circonstance, nous sommes faits comme des voleurs. Les *roughs* nous prennent pour leurs frères, et les policemen pour leur gibier.

« Vilain temps, n'est-ce pas? » fais-je à l'un d'eux » (p. 1180).

À la fois explorateur et ethnologue, l'observateur se heurte à une multiplication symbolique des « rites de passage », qui, aussi dérisoires (parfois) que périlleux, peuvent seuls donner accès à l'envers révélateur de la société anglaise. D'emblée, la dédicace présente Vallès et Séverine attendant au seuil de la porte close du

workhouse, confrontés au mystère quasi-romanesque des roses clouées sur le battant fermé – image emblématique dont l'ensemble du livre présente de multiples modulations. Le risque ne se limite pas aux bas quartiers; chercher à franchir les murailles aveugles qui protègent l'intimité du *home* présente tous les dangers propres à une épreuve initiatique : il s'agit de franchir une fosse menaçante, « un creux profond, un trou grillé, comme pour mettre un loup » (p. 1141), après quoi on manque de se faire décapiter par une fenêtre à guillotine (« Il ne faut point passer sa tête là-dessous, le couperet pourrait tomber! »), avant de se trouver confronté à l'énigme des sonnettes multiples, au risque de réveiller les Cerbères gardiens du lieu :

« Malheur à vous si vous tirez le numéro 1, quand c'est au numéro 2 qu'il fallait se suspendre ! Vous avez dérangé une famille ; si elle était sur le point de prendre son thé, c'est une haine pour la vie, peut-être une boxe tout de go. » (p. 1207).

Avoir passé la porte ne suffit pas ; l'épreuve culmine avec la longue relégation que l'Anglais impose à tout visiteur, abandonné comme « un cadavre à la Morgue » (p. 1208).

Face aux multiples dispositifs de défense dont s'entoure l'altérité anglaise, l'explorateur doit conquérir la vérité au prix d'une intrusion pleine de dangers, qui réclame une implication personnelle. Sans doute peut-on avoir recours aux services d'un guide, drogman ou cicérone – cet interprète-intermédiaire constitue d'ailleurs un personnage-type dans les récits de voyage exotique ; mais cet expédient s'avère d'une efficacité douteuse. Désireux de s'initier aux mystères des Saturnales anglaises, dont la presse et la littérature chantent les fastes, l'écrivain s'adresse à un spécialiste :

« J'avais pris pour cicérone un Anglais qui a été diable à tout faire dans le sabbat des orgies nocturnes [...] Il s'est faufilé dans les maisons entrebâillées, *gambling houses* » (p. 1176)

Mais ce guide se révèle aussitôt parfaitement inutile, puisque les fastes nocturnes auxquels il est censé introduire n'existent plus depuis les lois de 1861... Résultat : le cicérone devient un double du narrateur, réduit à raconter les orgies flamboyantes définitivement évanouies ; finalement, le prétendu spécialiste devient un simple compagnon, figure textuelle du lecteur, comme l'indique l'ambiguïté pronominale : « Nous sommes dans l'amphithéâtre de l'établissement, le soir » (p. 1184). La fonction du cicérone se limite donc à mettre en valeur, par contraste, l'authenticité du rapport entre l'écrivain et l'altérité à laquelle il se trouve confronté¹⁵ ; seule une audacieuse stratégie de l'intrusion permet de saisir la vérité londonienne telle qu'elle se dévoile dans ses marges d'ombre :

« On arrivait jadis au logis de Jim par un chemin étranglé et sombre. Nous prîmes ce chemin-là un soir de 1880 [...] sans le guide fourni par la police qui accompagne toujours le visiteur dans les coins dangereux de la ville. » (p. 1314)

La légitimité de l'explorateur tient donc à la tension paradoxale entre la prise de distance que lui assure son statut d'étranger, et sa capacité à comprendre voire à assimiler les *habitus* et les pratiques sociales dont il cherche à rendre compte – l'observateur doit devenir un « Anglais de l'ailleurs ». L'inscription textuelle des clivages linguistiques emblématise cette tension fondatrice. Dans ses chroniques londoniennes de 1865, Vallès soulignait les difficultés qu'entraîne la différence des langues¹⁶ ; rien de tel dans *La Rue à Londres*. Ainsi, Vallès ne tient aucun compte du « plurilinguisme interne » qui, en Angleterre, marque l'appartenance sociale à la fois par les usages argotiques et par les différences d'élocution et de prononciation. Dans son texte, voyous et gentlemen parlent sensiblement le même langage ; les fragments dialogués emploient un style direct assez peu oralisé : le « parler populaire » (p. 1183 par exemple) n'emprunte rien aux innovations que Zola venait, avec fracas, d'introduire en littérature avec *L'Assommoir* (1877). Le discours plébéien se caractérise tout au plus par des familiarismes (« C'est de faim qu'il crève » – l'inversion syntaxique très « littéraire » contredit la connotation lexicologique), des termes argotiques déjà largement « acclimatés » par les réalistes et les naturalistes (« le singe »), enfin des expressions proverbiales (« Il a bu l'eau de ses yeux »). Quant à la synecdoque « l'habit noir », elle a un accent beaucoup plus vallésien qu'anglais, d'autant plus que l'opposition blouse/redingote n'existe pas à Londres (p. 1140)....

Le clivage français/anglais n'a pas plus de réalité textuelle que le plurilinguisme interne. Toutes les séquences d'interlocution entre le narrateur et les Anglais avec qui il s'entretient, qu'elle soient narrativisées ou rapportées au style direct, suggèrent un bilinguisme parfaitement maîtrisé, quoique la question ne soit jamais abordée directement (sinon « à l'envers » : les Londoniens de la bonne société parlent français, comme les bibliothécaires du British Museum). Ce bilinguisme transcende la diversité des parlers populaires, et permet de s'adresser aux ivrognes et aux prostituées du Wapping – on est loin de l'exotisme argotique d'Eugène Sue, de Hugo ou de Zola. Conséquence de cet effacement des barrières linguistiques : le texte vallésien enchâsse des « fragments d'anglais » dans le texte assumé par l'énonciateur plutôt que dans les passages au style direct attribués à des locuteurs anglophones – par souci de vraisemblance sans doute : la maîtrise de l'anglais garantit la compétence de l'explorateur et donc la validité de son propos, tandis que, dans un entretien censé s'être déroulé en anglais mais entièrement rendu en français, l'inscription de la langue étrangère créerait un effet d'incongruité plus que de réalisme.

La langue de l'autre, transparente à la signification, a finalement pour fonction d'indiquer l'anglicité plus que de marquer l'étrangeté¹⁷. Les énoncés non-traduits se limitent d'ailleurs à des termes simples et supposés connus des lecteurs (la chatte Blanchette, au nom bien français, devient « le *pussy* », p. 1253), ou à

des formules syntaxiquement très sommaires et dont le contexte éclaire immédiatement le sens (une mendicante se défend de l'accusation de mendicité en proposant des allumettes : « *Lights, sir!* », p. 1175). Aucune réflexion, en particulier, sur la « chair » de la langue anglaise, ses rythmes et ses sonorités, non plus que sur les représentations collectives qu'enregistre, de manière oblique, tout système linguistique ; c'est à peine si arrive jusqu'à la surface du texte cet authentique écho de la voix du peuple qu'est la chanson populaire (p. 1222), à laquelle Vallès fut toujours sensible (*L'Enfant* le rappelle). Le texte vallésien choisit d'ignorer délibérément des clivages linguistiques que la scénographie du reportage place pourtant au cœur de la rencontre avec l'Autre ; cette entorse manifeste au réalisme est symptomatique : le reportage vallésien se légitime non pas par la compétence intrinsèque de l'énonciateur ou l'objectivité scientifique de ses observations, mais par son contexte d'énonciation et par l'engagement personnel que suppose le discours.

LA TENTATION DU ROMANESQUE

La vérité anglaise est du côté de l'authenticité de l'impression plutôt que de l'exactitude des analyses, du côté du sujet plutôt que d'une illusoire fidélité à l'objet ; cette définition implicite (et très personnelle) du reportage rejoint les réflexions sur le réalisme romanesque qu'avait développées Vallès dans les années 1864-65 : le roman réaliste se caractérise par une idéale porosité et transparence du texte au moi *et* au monde, ce qui déplace significativement les frontières de la fiction¹⁸. On comprend dès lors pourquoi le projet du reportage n'exclut pas nécessairement la présence du romanesque : le romanesque possède une valeur heuristique intrinsèque, il permet d'*éprouver* le réel (on songe aux débats auxquels donna lieu la publication en feuilleton des *Mystères de Paris*, et à l'insertion dans la trame narrative de mini-traités d'économie, de politique sociale, etc.) ; le romanesque peut poser la question sociale autrement, c'est-à-dire la poser véritablement, par ses vertus de déplacement et de déstabilisation des discours constitués. À condition de s'affranchir des servitudes qui pèsent sur les « Victimes du livre », à condition d'utiliser le romanesque non comme une grille de lecture mais comme un instrument d'analyse¹⁹, la fiction narrative permet de reconfigurer la confrontation du Moi et du monde, pour mettre en perspective – et donc en question – le mouvement même qui dévoile la réalité anglaise.

Il peut sembler paradoxal de parler d'écriture romanesque dans *La Rue à Londres* : même si Vallès n'abandonna jamais l'idée de composer un grand roman « populaire » sur les coulisses et les bas-fonds de la capitale anglaise, *Les Réfractaires de Londres* ou les « *Mystères de Londres* d'un Féval qui s'appelle... Pascal²⁰ », la réalité londonienne telle que la présente le chapitre d'introduction « La Rue » exclut radicalement tout développement romanesque – en Angleterre, on ne trouve ni les drames ni les mini-comédies galantes qui font le piquant de la mythologie « réaliste » parisienne (celle des chroniques de 1866). Comment ébaucher quelque intrigue galante que ce soit, quand la rue anglaise s'avère dépourvue du « personnel romanesque » minimal – les entremetteurs

complaisants qui, modernes Neveux de Rameau, savent glisser discrètement un billet doux (p. 1137), ou les bouquetières charmantes, ces personnages-types sous le Second Empire (on la trouve dans le chapitre « Violettes » de *La Rue*, et c'est à la bouquetière Cimetière que le Bachelier veut consacrer une nouvelle pour un journal féminin) ? À quoi bon d'ailleurs entremetteurs et bouquetières, puisque l'objet même du désir flâneur, la belle passante qui « amorce » tant de récits balzaciens (et parisiens), reste introuvable à Londres (p. 1136) – affaire de climat autant que de coutumes nationales (p. 1269) ? Même les fenêtres n'encadrent jamais de visage gracieux et séduisant ; les enlèvements en pleine rue deviennent le fait... des conducteurs d'omnibus : « Joli garçon, montez chez moi ! » (p. 1138). On comprend que la rue londonienne ne soit pas conçue par les Anglais comme objet d'écriture – d'où l'absence de ce personnage emblématique de la modernité, l'écrivain-badaud passionné par « la fréquentation des villes énormes » (Baudelaire).

Aussi les premières pages de l'œuvre donnent-elles à lire une sorte d'avortement programmé de toute la dimension romanesque qu'inclut le reportage urbain. Dans *Les Misérables* (1862), Hugo présentait Gavroche par le biais d'une esquisse parisienne au titre éloquent : « Paris étudié dans son atome » ; rien de comparable à Londres : « Il n'y a pas le gamin de Londres, comme il y a le gamin de Paris » (p. 1150). Plus exactement, le gamin anglais incarne l'envers caricatural de Gavroche ; alors que celui-ci aime à se baigner dans la Seine²¹, son homologue londonien barbote dans la boue de la Tamise comme un rat d'égout : « Ce n'est pas Gavroche qui aurait le courage de s'éténuer et de se souiller ainsi ! » (p. 1154). Quant à ses sœurs de misère, qui passent leur enfance dans les souillures des tapis-francs londoniens, elles ne gardent jamais la grâce et la jeunesse qui font les Fleur-de-Marie ; aucune transition entre la fraîcheur de l'enfance et la déchéance des professionnelles du Wapping : « Soudain, l'on a devant soi une prostituée » (p. 1150).

Or, c'est justement l'inadéquation des schémas narratifs éprouvés à la réalité anglaise qui fonde, chez Vallès, une sorte de « sociologie romanesque » – celle-ci s'affirme de manière explicite dans le chapitre « La Femme anglaise ». Cette séquence fait du manque de féminité des épouses anglaises la conséquence (et non la cause) d'une situation générale peu favorable à l'éclosion de la passion et de l'adultère romanesques ; *Madame Bovary*, qui a beaucoup marqué Vallès, sert de « grille d'analyse » permettant de comprendre la femme anglaise, laquelle se définit comme le contre-portrait d'Emma :

« Elles n'ont pas étouffé, ainsi qu'Emma Bovary, dans la discipline de l'école ou du couvent qui [...] encourageait les rêveries solitaires, au bout desquelles se dressait la volonté de tout savoir, l'envie de se jeter dans les bras d'un héros botté et moustachu. » (p. 1261)

Rêveries qui auraient d'ailleurs bien du mal à se concrétiser ; l'impitoyable urbanisme londonien refuse tout asile aux intrigues charmantes, on n'y trouve pas les fiacres accueillants qui sillonnent galamment les rues de Rouen :

« Pas de voitures fermées, de coupés clos et capitonnés avec le "collignon" qui a le vin tendre, qui cligne de l'œil en regardant monter le couple; qui, au besoin, rossera sa bête pour faire la nique au mari et qui ne se retourne pas trop pour voir si l'on a baissé les stores. » (p. 1263)

La fiction réaliste, issue d'une enquête serrée visant à saisir le réel comme totalité, devient donc instrument d'analyse des pratiques et des représentations, sans que Vallès s'interroge jamais sur l'investissement imaginaire que supposent ces détournements intertextuels. Cette réduction du roman au « document humain » apparaît plus clairement encore lorsque *La Rue à Londres* démarque les œuvres naturalistes les plus récentes, qui firent scandale jusque par-delà la Manche²² et dont Vallès journaliste se fit le défenseur. Comme beaucoup de républicains de tendance socialiste, Vallès reproche à Zola d'avoir, dans *L'Assommoir*, présenté une vision fautive du monde ouvrier : « M. Zola a calomnié le vrai peuple./L'ouvrier ne va pas s'abattre et s'assoupir chez les Père Colombe [...] Les Coupeau sont des exceptions » (p. 1309); mais c'est pour aussitôt revendiquer la justesse de l'analyse naturaliste, s'agissant du prolétariat anglais : « Il y a cent Coupeau anglais contre un Coupeau en France, comme il y a mille Gervaise de Londres contre une Gervaise de Paris. »

La réalité londonienne déploie ainsi un espace où viennent s'inscrire sur le vif tous les motifs de prédilection de l'écriture naturaliste. De *La Fille Elisa* à *Nana*, les déterminismes économiques et sociaux qui expliquent la prostitution ont fait l'objet d'un lourd investissement romanesque qu'on retrouve, en filigrane, chez Vallès : *La Rue à Londres* présente d'abord les enfances de la putain, qui comme Nana vit entre les assommoirs et les taudis (p. 1150), puis ses débuts dans le métier, très jeune encore (p. 1181), enfin sa vie dans son domaine réservé, les tapis-francs du Wapping (p. 1317 – la prostituée qui y reçoit le nom virginal de Mary est une véritable caricature de Fleur-de-Marie). L'imaginaire vallésien emprunte jusqu'à la théorie (idéologiquement chargée...) de la « contagion morale » (voir la métaphore de la mouche d'or dans *Nana*), qui condamne les enfants de la prostituée (affaire d'hérédité?) comme ceux qu'elle fréquente : « Les enfants [des femmes honnêtes] n'en sont pas moins les camarades de fils de filles, et gare à la pourriture des ruelles, mortelle comme la pourriture d'hôpital! Elle infestera le petit, la mère aussi! » Résultat : une pauvre ménagère habitant le Wapping regrette d'être trop vieille et trop laide pour se prostituer – on songe à l'ultime errance de Gervaise, tentant de vendre sur le boulevard son vieux corps avachi.

Nombre de séquences rappellent d'autre part certains épisodes célèbres des premiers *Rougon-Macquart* : la rixe féroce qui oppose deux *girls* de Drury Lane évoque la fameuse « bataille du lavoir » entre Gervaise et Virginie, au début de *L'Assommoir* – Vallès reprend même certaines marques du style épique auquel Zola avait déjà eu recours : « Elles se séparent trois fois, et trois fois se rejoignent » (p. 1251); l'arrivée processionnelle des montagnes de légumes au marché de Covent Garden (p. 1254) ou le grand « déballage de l'Océan » à Billingsgate (p. 1258) reprennent les séquences correspondantes du *Ventre de Paris* (l'allusion

est d'autant plus claire que les deux chapitres se succèdent). Paradoxalement, le refus du romanesque impose un modèle textuel qui ne l'est pas moins.

Ces curieuses interférences entre logique du reportage et modèles littéraires (annexés au nom de la « vérité » réaliste ou naturaliste) sont l'indice d'une singulière nostalgie du romanesque, qu'avoue indirectement la clause du chapitre « Le British Museum », laquelle met sur le même plan sources documentaires et sources poétiques ou fictionnelles (p. 1306). Le projet initial d'un grand roman populaire sur les bas-fonds de la capitale a ainsi laissé sa marque dans le texte définitif; « des succursales de la Cour des Miracles à tous les angles de la ville » (p. 1148) donnent à Londres une physionomie mystérieuse et angoissante, qui rappelle les espaces de la terreur propres au roman gothique²³ :

« Vous aviez pu croire que vous étiez transporté au fond d'une ville du Moyen-Âge, dans le quartier même où étaient les oubliettes, où l'on torturait les prisonniers, où l'on semait l'horreur pour assombrir les âmes et effrayer le crime. » (p. 1257)

Mais ces réminiscences ponctuelles, au lieu de produire du récit, soulignent l'impossibilité foncière de traduire la réalité anglaise en termes de discours romanesque.

On pourrait ainsi attendre que l'Angleterre, patrie des marins ouverte sur l'Océan, suscite quelque écho de ces romans maritimes dont Vallès a souvent souligné la puissance de fascination. Or la Tamise, « la rue qui marche », n'a rien des « rivières bleues » si chères à Vallès, la Loire ou « le miroir vert du Rhône » (p. 1153) qui, dans *Le Petit Chose*, donne à Daniel Eyssette toutes les émotions d'une traversée transatlantique; fleuve de boue et de métal, elle enlise ou englut par avance tout essor de l'imagination; comment rêver de corsaires sur ces caricatures de bateaux dont « le capitaine, vulgaire d'allures, paraît minable [...] et n'a jamais l'allure d'un marin » (p. 1152)? Même le très romanesque récit de mutinerie qui « trouve » l'enfermement vertigineux du chapitre « Les Docks » ne donne lieu qu'à un résumé bref et dépourvu de toute dramatisation. Le chapitre final, où l'immensité de l'Océan se résume à « sept lieues d'eau salée », emblématise ce traitement déceptif de l'imaginaire maritime; la Manche déploie une page vide et bête où rien ne vient jamais s'inscrire :

« Il faut, dans tous les paysages, la silhouette du danger ou l'écho du combat. Jetez sur cette eau stupide une barque en détresse; montrez-moi, collé contre le grand mât, un matelot ou un déporté que le capitaine a donné l'ordre de flageller... » (p. 1328)

On peut voir dans cette séquence une image symbolique de l'exil anglais et de sa paradoxale fécondité littéraire : du vide et du manque surgit une écriture nouvelle, capable de combiner les mythologies de l'enfance (romans de corsaires) et la réflexion historique sur les bouleversements du présent (l'allusion aux pre-

mières pages de *Quatre-vingt treize*, dont Vallès fit un compte-rendu élogieux, se superpose à la vision hallucinatoire des déportés de la Commune).

Point de roman maritime donc, d'où l'avortement de l'aventure et de l'exotisme. Si certains jeunes Anglais (victimes du Livre?) se prennent pour de modernes Byron, ils n'en peuvent présenter qu'une anachronique caricature, dérisoire et déplacée sur le bateau « à touristes » qui traverse la Manche : « Un Byron de vingt-cinq ans, jaune de cheveux, blême de peau, regarde, tour à tour, à la façon de Childe Harold, le ciel et les flots » (p. 1329); la réalité de l'Angleterre moderne, impérialiste et colonisatrice, n'a rien de romantique, et si l'on gagne les lieux lointains, ce n'est pas pour y promener son spleen : « [Ce gamin] vient de chercher une lettre de crédit à la Banque, il passe manger un *sandwich* et va partir faire le tour du monde » (p. 1136). Le Wapping apparaît comme le magasin de l'exotisme littéraire désenchanté : certes on y entend « le cri du perroquet de Robinson » (p. 1315) et on y rencontre des matelots venus « du fleuve Jaune où sont les cormorans », mais les femmes « de toutes les couleurs » qui s'y prostituent dégradent le mythe des amours orientales à la Loti, et la fumerie d'opium n'a rien de plus poétique que les tapis-francs qui l'entourent. Aucun de ces voyageurs venus du bout du monde n'accède d'ailleurs au statut de narrateur, non plus que ces aventuriers du Nouveau-Monde qui traversent brièvement le texte vallésien : « Des gars au cuir tanné, aux doigts poilus, coiffés de chapeaux à larges ailes, font balle à tout coup. Ils ont chassé l'homme, ceux-là, dans le Far West, et le buffle dans les pampas. Ils ont cassé des crânes comme on casse des bouteilles, dans les *pulquerias* des pays chauds, ex-chercheurs d'or ou ex-corsaires... » (p. 1288).

Vallès pratique donc un contournement du romanesque qui, en évitant l'effacement narratif pur et simple au profit du discursif (reportage ou pamphlet), maintient des lignes de tension qui traversent l'ensemble de son texte. Ainsi, *La Rue à Londres* pratique ce qu'on pourrait appeler l'érosion systématique du personnage : l'Anglais ne se résorbe jamais complètement dans la collectivité nationale qui ferait l'objet (par exemple) d'un traité, mais, d'un autre côté, il est toujours dépourvu des marques spécifiques (thématiques et narratologiques) propres à le constituer en personnage. On peut voir là l'une des conséquences de l'usage satirique, voire pamphlétaire, du stéréotype national : l'Anglais, qui par patriotisme exacerbé arbore une tête de poisson ou de cheval, et dont les vêtements eux-mêmes ne signalent pas la position sociale, emblématise un type plus qu'un individu, d'où l'appellation générique de John Bull ou de M. Smith – le tout n'est pas dépourvu de portée idéologique : dans cet univers de l'industrialisation et de la machine, les êtres humains eux-mêmes sont pris dans le vertige de l'interchangeable et de l'indiscernable. Or, cette logique du stéréotype national se trouve incessamment contrariée par la surimpression de figures individuelles désignées par leur prénom (sans nom de famille) – Bill, Bob, Sam, Dick victime des docks... : le travail prosodique (sur les monosyllabes « masculins » ou les rimes internes des dissyllabes féminins : « la maigre Jessie ou la grosse Polly », p. 1207, qui ont pour sœur la joyeuse Mary du Wapping) et paronymique ins-

crit dans le détail même du texte la commune appartenance au prolétariat anglais, l'effet stylistique l'emportant sur l'effet de réel. Le passage au premier plan de ces « misérables » tout à coup individualisés, le plus souvent dans des séquences dialoguées (voire dans le discours direct), semble les ériger en personnages, et donc en embrayeurs possibles d'un récit à venir. Mais le texte vallésien, poussant à l'extrême un procédé romanesque naturaliste dont *L'Assommoir* venait de révéler les possibilités stylistiques, élude aussitôt le récit pour faire de ces « personnages » à peine esquissés les relais d'une parole collective qui circule sans se fixer, et, à la limite, sans avoir d'énonciateur déterminé – c'est la voix du peuple qui entoure de son commentaire collectif l'agonie d'un gentleman mort de faim (p. 1183), ou le cri de la misère servant de clause polémique au chapitre « Les Docks », selon un procédé naturaliste encore (« Quels gredins que les honnêtes gens ! » : cette exclamation indignée du peintre Claude sert de « mot de la fin » au *Ventre de Paris*). En structurant fugacement le reportage social autour de personnages populaires potentiellement romanesques, *La Rue à Londres* opère une dissociation entre l'uniformisation caricaturale du stéréotype satirique et la création d'un personnage collectif, le Peuple, ce « camp des pauvres » que, paradoxalement, la dédicace à Séverine désigne comme le véritable sujet de l'œuvre.

C'est sans doute ce déplacement implicite – en feignant de décrire Londres, Vallès parle d'autre chose, de la question sociale, de la France aussi... – qui explique pourquoi le chapitre « Le Soho » fonctionne sur un schéma systématiquement déceptif, emblématique de l'ensemble du texte : les véritables drames ne sont pas là où le public les attend, l'objet du livre est ailleurs. En apparence, tout laisse attendre des développements narratifs violemment dramatisés : la séquence juxtapose une kyrielle de faits divers sanglants illustrés par la chronique judiciaire récente (« M. Floquet écrivit – dans *Le Temps* – un article... », p. 1198), et le texte reprend les motifs thématiques et stylistiques propres à la « chronique du sang » ou aux romans de la misère (l'argot des prisons, ou les exploits du sagace inspecteur Mélin traquant sa proie à travers les mers – rappelons que l'époque voit le roman policier, après le « roman du criminel », s'imposer comme genre, avec ses figures-types en voie de constitution). Or, Vallès se refuse à toute orchestration narrative; la propension à l'ellipse et au résumé finissent par faire du drame lui-même le « point aveugle », le « trou narratif » autour duquel se structure le récit, mais qui ne vient y inscrire que son absence :

« Un autre [...] a assisté à un drame où le sang coula comme de l'eau. Bachelier ès lettres, ès sciences, mieux que cela (mais je n'en dirai pas plus), il a gardé de son épouvante une pâleur d'ivoire [...] Il mourut n'ayant jamais eu sa minute heureuse et n'ayant pas révélé son secret. ²⁴ » (p. 1198)

Le drame social n'est pas le fait divers : d'où la nécessité de montrer le caractère dramatique du quotidien des misérables, sans pour autant recourir aux procédés manichéens et violents du roman populaire ou du mélodrame (« Les pauvres, se tordant de faim dans leurs galetas, cultivaient toutes les vertus » : tel est le

résumé ironique qu'en propose Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*). La manière dont Vallès reprend les motifs obsessionnels qui le hantent depuis le Second Empire est très significative à cet égard. Ainsi, le thème de la misère savante, des « forçats en habit noir », souligne la continuité entre *La Rue à Londres* et *Les Réfractaires*; on retrouve en Angleterre certains personnages emblématiques de la mythologie sociale vallésienne : John Haddy, « journaliste et avocat », mort de faim au workhouse (p. 1182 sq.); Hugh Weightman, avocat lui aussi, « qui a même écrit des traités de droit » (p. 1187), mais que l'indigence a réduit à la famine et au vol; enfin ce père de famille anonyme, double pitoyable du Bachelier : « Il avait été professeur, avait perdu sa place après une querelle ou une maladie. Un soir il dut, avec sa femme et son enfant, venir demander la charité... » (p. 1247). L'enfant meurt, les parents sont condamnés à une éternelle dégradation morale : la sécheresse du récit a valeur de litote. Certains épisodes semblent même concentrer, sous forme d'instantané, des passages que *Le Bachelier* développe plus largement. Voici par exemple un avocat (encore) réduit par la pauvreté à décharger les caisses au marché de Covent Garden : « Un jour, on remarqua un homme qui fléchissait sous le fardeau et cachait son visage. La police tourna autour de lui, croyant flairer un criminel, mais l'un des agents reçut de lui une confiance douloureuse » (p. 1255). Cet avocat indigent et injustement soupçonné, ce pourrait être Jacques Vingtras : le bachelier familial finit par se faire démenageur, mais lorsque, « brisé [et] l'épaule bleue », il croit enfin toucher le prix de ses peines, la police l'accuse d'un vol commis dans l'immeuble; même aventure lorsque le jeune homme demande de l'ouvrage chez les maçons : « On m'a pris pour un escroc qui voulait se cacher sous du plâtre » (p. 711).

Mais la mise en scène de ces figures-types propres à l'imaginaire vallésien marque un infléchissement sensible, qui brouille les lignes de partage entre récit et discours-reportage. Ainsi, l'autonomie des séquences consacrées au destin de John Haddy puis de Hugh Weightman est limitée par l'effacement concerté des frontières narratives : les deux récits se suivent immédiatement, et s'inscrivent dans la continuité du chapitre « La Nuit » (la formule revêt de ce fait une portée symbolique) auquel ils servent de clausule; le sous-titre toponymique et énigmatique « 12, Hanover Long Acre » reste très indirect, et s'inscrit dans la logique de l'errance plutôt qu'il n'annonce une pause narrative. De plus, la scénographie énonciative oralisée propre au journalisme tend à se substituer à la dramatisation du récit proprement dit : « J'aime mieux vous conter le drame... » (ouverture), « Nous sommes dans l'amphithéâtre » (p. 1184), « Écoutez! la scène a changé. Nous sommes au tribunal » (p. 1187) – là encore, on constate une contradiction entre un texte apparemment déterminé par l'errance nocturne de l'observateur (du *lodging house* au workhouse), où le récit surgit au hasard des « choses vues », et une logique tout autre, celle de la polémique « sociale », qui clôt le chapitre « La Nuit » sur une scène... au tribunal, irréductible à la structure itinérante qui gouverne l'ensemble de la séquence. Enfin, si – comme déjà dans *Les Réfractaires* – ce sont les « forçats en habit noir » eux-mêmes qui sont promus au rang de narrateurs et racontent leur propre histoire ou celle de leurs frères de misère,

cette prise de parole s'inscrit dans une situation d'énonciation très codifiée (« l'enquête [...] sur le corps de John Haddy », le discours au tribunal) : les marques très visibles du « récit à thèse », qui font de ces deux personnages des figures emblématiques, se trouvent ainsi neutralisées par la mise en scène du récit qui en garantit l'authenticité (non seulement l'enquête ou le procès exigent une parole de vérité, mais ce sont là les lieux de prédilection du journalisme d'investigation : double légitimation implicite donc, et double garantie de véricité).

Instabilité des modes d'énonciation, esthétique du divers et du fragmentaire, discours disjoint par toute une série de tensions internes : l'originalité de *La Rue à Londres* s'avère irréductible aux aléas de sa genèse. Sans doute Vallès a-t-il longtemps hésité entre le rêve d'une grande fresque romanesque « populaire », l'efficacité polémique d'un reportage réaliste et pittoresque sur les misères londonniennes, et la violence expressive de la satire ou du pamphlet; mais cette hésitation, qui a indéniablement laissé des marques dans le texte final, ne peut rendre compte des lignes de tension qui structurent et organisent l'œuvre. Si Vallès, que la trilogie vient de sacrer écrivain au sens fort du terme, s'acharne à renouer avec la tradition des recueils d'articles qui marquèrent son entrée en littérature, si, malade et épuisé, il s'entête à terminer *La Rue à Londres* alors que la version définitive de *L'Insurgé* n'est pas achevée (elle ne le sera jamais), c'est que cette œuvre est le lieu et l'instrument d'une reconfiguration du rapport entre discours et récit, reportage et romanesque – reconfiguration exigée par la question fondamentale que voile l'apparente thématique « anglaise » indiquée par le titre : comment écrire le social? comment représenter, à tous les sens du terme, l'immense réalité sociale? Le refus d'assimiler la vérité à l'objectivité, le lien fondamental qu'établit Vallès entre l'authenticité de l'impression et l'exactitude de l'analyse, révèle la nostalgie d'une écriture de la fusion, née d'un rapport immédiat avec le peuple; reste que l'histoire – Juin 1848, le 2 décembre, puis l'expérience décisive de la Commune – a fait le procès de ce rêve d'une parole solidaire, dont toute l'œuvre vallésienne fait la critique. D'où la stratégie de contournement du romanesque qu'instaure *La Rue à Londres* : la légitimité du reportage réside dans la tension, assumée et exhibée, entre les pouvoirs du récit, l'emprise des imaginaires, et le surgissement d'un réel social toujours irréductible à l'écriture.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

NOTES

1. J. Vallès, lettre à Hector Malot, 17 mai 1878, *Correspondance avec Hector Malot*, Éditeurs Français Réunis, Paris, 1968, pp. 270-271.
2. L'originalité du projet vallésien ne répondait d'ailleurs pas nécessairement aux attentes du public : d'où le titre de « Lettres de Londres » que prit la suite des articles « anglais » de Vallès dans *Le Voltaire*.
3. J. Vallès, « La Rue », *L'Événement*, 13 novembre 1865, article repris dans l'édition Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1975, préface et annotée par R. Bellet, I, p. 574. Toutes les références à l'œuvre de Vallès, sauf la *Correspondance*, renverront désormais à cette édition en deux tomes (tome II : 1990).
4. Roger Bellet, *Jules Vallès*, biographie Fayard, Paris, 1995, p. 252.
5. J. Vallès, « La Rue », *L'Événement*, 13 novembre 1865, I, p. 575. « Populaire », le fait divers l'est aussi parce qu'il triomphe dans le *Journal à un sou* par exemple (né en 1863).
6. J. Vallès, *La Rue à Londres*, II, p. 1177 (les références à cette œuvre seront désormais données entre parenthèses dans le fil du texte).
7. On comparera avec le récit violemment dramatisé d'un sauvetage après un éboulement (*L'Événement*, article cité, I, p. 575), que Vallès cite comme exemple de chronique « réaliste ».
8. Ou, du moins, immobilisée : on sait que Vallès, dans un chapitre comme « Le Confortable », réécrit et amplifie les pages que Flora
- Tristan avait consacrées à ce sujet dans *Promenades dans Londres* (1840). Voir M. Lévy, « Le confort anglais vu par Flora Tristan et par Jules Vallès », revue *Les Amis de Jules Vallès*, n° 22, juillet 1996, pp. 75-82.
9. Sur la portée politique des *Filles du feu* et des derniers récits de Nerval, voir G. Malandain, *L'Incendie du théâtre*, Paris, José Corti, 1986 ; sur la tradition du récit excentrique, D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.
10. J. Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 704.
11. C'est l'intitulé de la série d'articles que Vallès publie entre janvier et mai 1882 dans le *Gil Blas* (textes repris en volume sous ce titre dans l'édition EFR, 1971) ; l'article inaugural rappelle l'héritage de Mercier, dont le *Tableau de Paris* (1781) avait été réédité en 1862 par Poulet-Malassis.
12. Sur la question de la paratopie de l'écrivain, voir D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.
13. Voir P. Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.
14. Ces caractéristiques ont été étudiées par P. Hamon, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, 1993 (quatrième édition).
15. Telle est la fonction narrative du drogman dans les récits de voyage en Orient : le soi-disant intermédiaire, dont le rôle est celui d'un écran plus que d'un révélateur, se contente de mettre en valeur le rapport privilégié du Moi-voyageur et de l'Autre, d'où

sa rapide disparition textuelle (S. Moussa, *La Relation orientale*, Klincksieck, 1996).

16. Ces problèmes se trouvent présentés dans une mini-séquence qui met en abyme l'activité de narrateur qu'assume le journaliste : « On m'entoure. Je savais mal l'anglais, je parlais par gestes ; mais l'on me regardait, on m'écoutait... » (« La Rue », *L'Événement*, 13 mai 1865, I, p. 576).

17. D'où des parallélismes entre réalités londoniennes et réalités françaises : les pauvres appellent le Workhouse « la Maison », comme à Paris on appelle « la Grande Maison » l'asile où l'on recueille les bébés abandonnés (p. 1242-1243). 18 Voir sur cette question S. Disegni, *Jules Vallès, du journalisme au roman autobiographique*, L'Harmattan, 1996, pp. 26-42.

19. On se reportera à l'article fondateur « Les Victimes du Livre », repris dans *Les Réfractaires* (I, pp. 230-246) ; ce texte analyse la puissance de fascination propre au Livre, et notamment aux romans maritimes ou d'aventures dont on retrouve quelque écho jusque dans *La Rue à Londres*.

20. Respectivement, lettres de novembre 1878 et de septembre 1876 (*Correspondance avec Hector Malot*, p. 308 et p. 129). Notons l'ambiguïté du romanesque ainsi défini : l'allusion aux *Réfractaires*

place plutôt la fiction du côté du reportage, ce qui réactive la valeur « documentaire » dont se targuaient Sue et Féval, les grands modèles vallésiens.

21. « L'été, nous irons à la Glacière avec Navet, un camarade à moi, nous nous baignerons à la gare, nous courrons tout nus sur les trains devant le pont d'Austerlitz, ça fait rager les blanchisseuses... » (*Les Misérables*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 982).

22. Vallès défendit Zola dans deux grands articles au *Voltaire*, les 22 et 26 décembre 1878 ; il énumère les œuvres naturalistes dont la parution fit scandale dans les années où il rédigeait les articles qui formeront *La Rue à Londres* : « Il faut, hélas ! des coups de fusil comme *L'Assommoir*, des succès comme *Le Nabab*, des hardiesses comme *La Fille Elisa* pour qu'un absent entende le bruit d'un livre à travers la Manche » (II, p. 126).

23. Sur cette esthétique « expressionniste » du tableau urbain, voir J. N. Blanc, « Une ville écrite : l'expressionnisme dans *La Rue à Londres* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 10, mai 1990, pp. 45-56.

24. Seule exception à cette stratégie déceptive : l'« affaire des pâtés », qui donne lieu à un mini-récit bien enlevé dans le style de la chronique du Second Empire – mais on est loin des *Mystères de Londres*...