



V AUTOUR DE VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes





AUTOUR DE VALLÈS

Revue de l'Association des Amis de Jules Vallès

Fondateur : Roger Bellet

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

Secrétaire de rédaction : Corinne Saminadayar-Perrin.

Lithographie de couverture : Claude Weisbuch.

Maquette : Safia Ounouh, Éloi Valat.

Les Amis de Jules Vallès

Université Jean-Monnet, Faculté des Lettres,

33, rue du Onze Novembre,

42023 Saint-Étienne CEDEX 2

ISSN 0763-779

Adresse électronique : amis.jules.valles@wanadoo.fr

Site : perso.wanadoo.fr/jules.valles





40

VALLÈS

AUTOUR DE

Revue de lectures et d'études vallésiennes

2010

L'INVENTION DU REPORTAGE

Coordonné par Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty







L'INVENTION DU REPORTAGE

APRÈS « Vallès – Mirbeau. Journalisme et littérature » (n° 31, 2001) et « Vallès et le “sens du réel”. Poétique de l’information sous le Second Empire » (n° 38, 2008), la revue *Autour de Vallès* s’ouvre de nouveau à des questions d’information et de journalisme, si importantes on le sait pour l’auteur des *Réfractaires*¹.

Jules Vallès occupe une place éminente dans la naissance du reportage et notamment du petit reportage qu’il pratique et théorise très tôt, dès 1865 à l’occasion de sa collaboration à *L’Époque*. Vallès préconise une esthétique de la chose vue définie par le déplacement sur le terrain, l’observation sensorielle et notamment oculaire, et la restitution complète de l’événement sous la forme d’une description, voire d’une hypotypose : « *Je n’aurai pour émouvoir qu’à bien regarder et à tout dire*² ». Un nouveau paradigme apparaît : voir/écouter, peut-être suscité par le journalisme anglo-saxon, qui va peu à peu marquer profondément toute écriture journalistique dans la saisie du réel. Vallès, dans les journaux qu’il a dirigés, dans les séries qu’il a inventés, de *La Rue* au *Tableau de Paris*, a ainsi fortement contribué à définir l’ethos du reporter, caractérisé par une corporéité engagée, des sens en éveil et une scénographie de l’écriture insérée dans les contraintes du moment et des circonstances. L’étude du reportage chez Vallès permet de saisir une ample évolution poétique qui pourrait sembler paradoxale : bien des écrivains, alors même qu’ils sont profondément redevables de leur culture littéraire, interrogent et pratiquent tout à la fois la « chose vue » (Hugo) et « l’universel reportage » (Mallarmé) et ainsi, entre résistance et adaptation participent directement de la mise en place du nouveau régime de l’information. Dans un tel contexte, il nous a paru important de faire le point dans ce numéro sur cette invention du reportage à laquelle a contribué Vallès. En





guise d'introduction, les pages suivantes voudraient rappeler les grands jalons de l'adaptation du reportage dans les périodiques français, du Second Empire à la Grande Guerre, revenir brièvement sur le reportage chez Vallès et enfin insister sur les intrications problématiques entre roman et journalisme lors de ce moment-clé de l'invention du reportage.

LE REPORTAGE : QUELQUES JALONS HISTORIQUES

À l'origine, on le sait bien grâce à une abondante bibliographie, c'est par le fait divers que le reportage intègre progressivement la presse française³. Apparues sous le Second Empire alors que commence à se développer la presse d'information, les contraintes de la quête de l'événement – observé et donc authentifié – modifient sensiblement les pratiques des journalistes. C'est en réalité tout l'édifice de la chronique, genre phare du journalisme à la française, qui est dès lors menacé, et à ce titre on peut affirmer que l'histoire du reportage est l'histoire d'une mutation profonde du système informatif. La mise en place des protocoles du reportage (enquêter, aller à la rencontre des faits, interroger les témoins, bref pratiquer un journalisme de terrain) impose désormais un cadre correspondant mieux aux structures de la presse de masse, qui va triompher notamment avec le *Petit Journal* lancé en 1863, jusqu'aux grandes entreprises du capitalisme d'information de la Belle Époque⁴. Ce que montre en effet l'engouement pour le fait divers, c'est à la fois la recherche d'une forme d'identification qui puisse permettre à un lectorat populaire de se reconnaître dans sa lecture du quotidien (ce sont alors les faits divers les plus banals qui sont convoqués : accidents de la circulation, affaires de moeurs), ainsi qu'une forme de socialisation par la réprobation partagée qui se forme autour des affaires de grands criminels (Troppmann en 1869, Pranzini en 1887). Le reportage va ainsi trouver dans le fait divers tous les ingrédients pour la constitution d'un micro-récit dont le succès est fondé non pas tant sur son caractère extraordinaire (il l'est rarement) que sur sa prolifération et sa répétition⁵.

Sous le second Empire, le fait divers s'actualise, s'ancre aussi davantage dans une réalité urbaine et sociale qui le rapproche également de ses lecteurs. Le petit reportage constitue alors une alternative intéressante pour les journaux, contraints à la dépolitisation de leurs contenus en raison des lois impériales sur la presse. Très tôt va alors se constituer une classe de petits journalistes courant les rues, les commissariats et la Préfecture en quête d'informations de première main, et l'on comprend que la profession souffre immédiatement d'un déficit de légitimité⁶. Dans les représentations romanesques, une mise à distance va s'opérer, faite de condamnation et de plaisante ironie pour ce travail journalistique qui n'a plus rien de littéraire, comme en témoigne par exemple telle scène





 L'INVENTION DU REPORTAGE

caractéristique d'un roman de Paul Brulat, *Le Reporter*, alors qu'un journaliste est présenté comme « incapable [...] de rédiger le moindre fait divers⁷ » et doit avoir sans cesse recours aux ciseaux...

Pour autant le reportage ne va pas se cantonner au petit reportage de rue – bien qu'il y ait là aussi motif à une forme d'héroïsme du quotidien auquel Jules Vallès est très sensible – et il va aussi évoluer vers des formes plus littéraires, renouvelant la tradition du journalisme français. L'émotion et l'empathie du reporter face à certaines scènes difficiles, la convocation d'un sensualisme également, contribuent à remettre la figure du journaliste au centre du dispositif informatif. Sous la III^e République les exemples se multiplient de ce nouveau journalisme, pratiqué notamment par Jules Huret lors de son reportage sur l'incendie du Bazar de la Charité ou encore sur l'Affaire Dreyfus⁸, couverte aussi magistralement par Séverine qui use d'une poétique sensualiste et subjective bien analysée par Géraldine Mulhmann⁹. C'est par ce renouvellement de l'ethos journalistique que va venir une bonne part de la légitimité du reporter, confirmée un peu plus tard par l'extension géographique du rayon d'action du grand reporter, à l'aube du XX^e siècle.

En effet, après les premières expériences sur le terrain des conflits sous le second Empire (la guerre de Crimée en 1854, la guerre d'Italie en 1859, bien sûr la guerre de 1870, mais aussi la guerre russo-turque de 1877-1878) et après l'entreprise de « nationalisation » du reportage que mène Pierre Giffard dans un texte important, *Le Sieur de Va-Partout* (1880), les horizons du reportage s'élargissent. Sur la tradition du récit de voyage journalistique tel qu'il était pratiqué déjà sous la monarchie de Juillet (Gautier, Nodier) mais à la différence fondamentale qu'il s'inscrit sur l'horizon de l'actualité événementielle, le grand reportage va marquer une césure fondamentale, qui fait sortir le reporter du cadre urbain. Des figures se démarquent, déjà héroïques, au tournant du siècle : Giffard et Huret au *Figaro*, Gaston Leroux (l'inventeur de Rouletabille qui bifurquera vers la littérature) au *Matin*, René Puaux au *Temps* et bien d'autres, premiers d'une longue confrérie de grands reporters¹⁰.

Cela dit, et quoique le grand reportage implique sa scénographie propre et ses ressources poétiques, il est souvent partiellement pratiqué, dans le dernier quart du XIX^e siècle notamment, par des écrivains-journalistes voyageurs dont la production oscille de manière assez typique entre chronique et reportage. C'est par exemple le cas de plusieurs chroniques de voyage de Guy de Maupassant. En 1881 son premier voyage africain est une commande du *Gaulois* qui le dépêche en Algérie à partir du mois de juillet, afin d'enquêter sur les effets de la politique coloniale du gouvernement de Jules Ferry et surtout d'en savoir plus sur certains mouvements d'insurrection qui agitent le sud. Dans cette série d'articles qui s'ouvre par « Alger à vos d'oiseau », publié le 17 juillet, Maupassant





enquête et multiplie les déplacements au cœur de l'Algérie, au rythme de deux articles par semaine environ. Ainsi le journaliste suit-il à la fois l'actualité et son évolution, tout en déportant souvent l'attention vers les mœurs et les coutumes des villes et régions qu'il traverse (par exemple « Le Ramadan », publié le 25 août, ou encore « La vie arabe », le 31 août, qui cherche à décrire « la physiologie étrange de ce pays », « les mœurs, les coutumes, les habitudes des tribus arabes », écrit le reporter). La complémentarité entre l'enquête ethnologique et le compte rendu d'actualité éloigne nettement ces articles de la fantaisie souvent revendiquée de la chronique. Le reportage affirme explicitement que les insurrections et les problèmes coloniaux sont indissociables d'un contexte et d'une culture que Maupassant présente souvent, de manière très lucide, comme bafouée. Cette tentation pour un reportage qui ne se nomme pas ainsi, Maupassant la connaîtra à multiples reprises dans les années 1880¹¹.

VALLÈS ET L'INVENTION DU REPORTAGE

Vallès est peut-être le premier à prendre conscience d'une nouvelle pratique journalistique, à l'isoler et à en faire très tôt le principe même d'un renouvellement poétique majeur dans l'histoire du journalisme : remplacer la chose dite et même bien dite par la chose vue, et rompre avec un journalisme de chroniqueurs. « Plus de littérature littéaturante, parlant d'elle et encore d'elle, et toujours d'elle ! Dans laquelle on n'entre pas si l'on n'est point *journalisse*, *artiste* ou bien *catin* ! La vie vraie après la vie factice¹². »

Dès 1865, un voyage à Londres permet à Vallès d'affirmer et d'explicitier une pratique de l'observation du terrain qu'il avait déjà expérimentée auprès des saltimbanques et des réfractaires. En effet, Londres, depuis l'Exposition universelle de 1851, avait sans doute relayé Paris dans l'imaginaire journalistique et littéraire comme mythe urbain. De 1830 à 1848, Paris s'était érigé comme mythe universel de la ville et Karlheinz Stierle écrit ainsi que le « discours de la ville de Paris devient le paradigme de la conscience urbaine, à l'échelle mondiale.¹³ » Le prouvent la prolifération de la littérature panoramique (les *Tableaux de Paris* – titre que reprendra Vallès pour sa série d'articles du *Gil Blas* et de *La France* de 1882-1883), la naissance du roman urbain (*Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue) puis celle du poème en prose (*Le Spleen de Paris* de Baudelaire). De la confluence entre une capitale qui apparaît comme une œuvre d'art totale et un discours littéraire – le romantisme – qui constitue son achèvement et son reflet, résulte une forme d'intronisation imaginaire de Paris à laquelle participe l'ensemble du monde.

Dans ce genre de discours, la saisie du réel urbain est généralement prise en charge par un flâneur, un personnage qui « n'est pas travaillé par un irrésistible





besoin de locomotion¹⁴ ». Le flâneur rend compte de la ville en recherchant le pittoresque, la fantaisie, l'onirique. Les voyageurs français romantiques, comme Théophile Gautier ou Alexandre Dumas, généralisent bientôt ce type d'écriture à toute expérience urbaine. Ainsi lorsque Théophile Gautier visite Londres en 1846, il obéit à ce modèle du récit de voyage. L'ironie et la fantaisie portent alors sur le développement démesuré du mouvement commercial et industriel à Londres. « Je sais que les industriels se moqueront de moi, mais je ne suis pas loin de partager l'avis de l'empereur de la Chine qui proscrit les bateaux à vapeur comme une invention obscène, immorale et barbare¹⁵. »

À travers l'évocation d'un Londres défiguré par les bateaux à vapeur se dessine en filigrane la suprématie du modèle parisien et de ses boulevards pensés pour le loisir. C'est sur cette dichotomie que s'appuient beaucoup de voyageurs parisiens à Londres dans la première moitié du XIX^e siècle.

Or, au milieu du siècle, la capitale britannique, Londres, prend tout d'un coup un nouvel ascendant. La première *Great exhibition* a lieu en 1851 dans l'extraordinaire architecture du Crystal Palace, situé dans Hyde Park. Deux millions de visiteurs se pressent à Londres. C'est un événement décisif dans l'histoire du pays et du monde : il ne s'agit de rien de moins que de la consécration de la capitale londonienne qui entre officiellement dans l'ère industrielle et manifeste sa supériorité économique ainsi que sa foi en ses valeurs et son avenir.

À cette occasion, beaucoup de journalistes et de littérateurs français traversent la Manche, avec pour projet implicite ou explicite de comparer les deux modèles de développement urbain, Paris et Londres. Les quotidiens parisiens envoient des feuilletonistes et des envoyés spéciaux : Jules Janin pour le *Journal des Débats*, Edmond Texier¹⁶ pour *Le Siècle*, Auguste Blanqui pour *La Presse*, le saint-simonien Michel Chevalier. Or au contact de la métropole londonienne, très nettement, le protocole bien rodé de l'écriture du voyage romantique avec son flâneur et sa fantaisie entre en crise comme s'il était inadapté à la réalité de la révolution industrielle londonienne. Une nouvelle forme de discours urbain, adaptée à la capitale industrielle, doit alors s'inventer.

Dans la quinzaine d'années qui suit l'exposition, Hector Malot¹⁷, Hippolyte Taine¹⁸, Francis Wey¹⁹, Louis Blanc²⁰, Esquiros et Jules Vallès – la revue *Les Amis de Jules Vallès* a traité de la relation longue et complexe de Vallès avec Londres²¹ – traversent encore la Manche pour rendre compte de la réalité londonienne. Une sidération accompagne généralement la découverte du gigantisme londonien et des contrastes extraordinaires qui divisent la société britannique. Elle est suivie d'une inquiétude sur la capacité du récit de voyage à rendre compte du phénomène industriel : « Le besoin de se rendre compte de ses impressions invite à comparer ; mais le spectacle est si étrange que nulle comparaison ne contente, et que l'esprit ébahi se heurte à toutes les réminiscences





de l'imagination ²². » Il faut inventer. Tous leurs récits de voyage s'interrogent sur les protocoles les plus efficaces pour décrire la métropole londonienne. Observation impartiale, disparition du flâneur fantaisiste, nouvelles pratiques du voyageur marquent le voyage londonien.

Texier, Taine, Louis Blanc, Wey et Vallès se posent en observateurs spécialistes en se rendant dans tous les lieux y compris dans les quartiers de voleurs ou de prostituées ou dans les tribunaux de police dans une perspective d'autopsie, d'objectivité. Rien ne leur échappe : la Tamise et ses docks, les quartiers miséreux comme Saint Gilles, Southwark, Smithfield, les parcs londoniens, le quartier français de Leicester Square, les courses d'Epsom, les derbys nautiques, les dimanche à Londres. Une écriture minimaliste, objective, sans préjugés, soucieuse d'échapper à toute tentation de la réécriture, obsédée par les questions pratiques, économiques et industrielles dans la lignée des récits de l'exposition de 1851 se développe dans ces récits de voyage. Le nouveau reportage est une impression saisie sur le vif, « une chose vue » sans l'emballage littéraire caractéristique du journalisme français. Loin des monuments historiques, il s'agit d'arpenter les rues de la ville, notant chaque détail de cette urbanité et des maux qui lui sont associés. Chaque journaliste définit ses propres protocoles d'observation, tous pensés pour atteindre l'intimité de la réalité londonienne au plus près de la pulsation intime de la ville et en rejetant la position finalement désinvolte du flâneur. Vallès, plus que les autres, explicite la volonté de chose vue : « J'ai voulu voir de près ces pauvres dans leur misère et dans leurs vices, et je suis allé l'autre jour à travers la Cité par Ludgate Hill jusqu'au cœur de White Chapel, White Chapel qui partage avec Saint-Gilles, l'honneur d'abriter la honte de la tourbe anglaise ²³ ! »

La conséquence de cette mutation aboutit chez lui à l'émergence d'un nouveau type de journaliste, le reporter, qui vient relayer le chroniqueur. Le reporter adopte de nouvelles postures, se choisit de nouveaux outils : « Il faut acheter un calepin, un gros crayon pour noter le fait, marquer l'accident, arrêter au vol la sensation comme un oiseau dont on prend les ailes ²⁴. »

Le carnet, le calepin est ce qui permet de noter les détails de la chose vue. Le témoin à carnet retient ainsi les circonstances ordinaires, les occurrences banales, les détails infimes que seule sauve l'annotation immédiate sur le journal de campagne. Il montre le souci de préserver la perception de tous les accidents qui pourraient lui arriver durant la phase de rétention (entre la vision et la restitution) et d'éloigner notamment le double spectre de l'imagination et de l'intertexte.

Le voyage à Londres fait donc franchir à Vallès un pas dans la théorisation du reportage et la prise de conscience d'un changement essentiel de paradigme.





 L'INVENTION DU REPORTAGE

Il permet à Vallès de mettre en exergue la *translatio* nécessaire au reportage qui était peut-être moins manifeste dans les articles sur les foires ou les saltimbanques. Rien d'étonnant alors à ce que la distance, les préparatifs, la rupture soient exagérés²⁵ car le reportage passe par l'appréhension d'un déplacement, d'une quête, d'un ailleurs. Mais il est aussi manifeste que l'Angleterre n'est pas un lieu choisi au hasard pour l'inscription du nouveau genre journalistique comme le montre l'article sur les bureaux du *Times* ou l'épisode de lecture de la presse britannique qui inscrivent la pratique vallésienne dans le sillage d'un journalisme britannique idéal, c'est-à-dire libre et fondé sur le fait. Les mutations rédactionnelles de la presse britannique se sont faites dès le début du XIX^e siècle dans une presse établie sur l'information, les « *news* » et non sur l'opinion comme les journaux français. « *Comment is free, facts are sacred* », telle est la formule associée au rédacteur en chef du *Manchester Guardian*. Ce modèle du journalisme anglais fascine Vallès.

Jules Vallès, quelques jours après son retour de Londres, dans un geste décisif révolutionne la méthode du journalisme urbain parisien. Dans le journal même qui a hébergé ses reportages londoniens, dans *L'Époque*, cet ancien boulevardier publie un manifeste intitulé *La Rue* où il préconise une nouvelle esthétique de la chose vue définie par le déplacement sur le terrain, l'observation oculaire, et la restitution complète de l'événement sous la forme d'une description, voire d'une hypotypose :

Le *fait divers* a annoncé la veille le désastre ou le crime ; je vais, le lendemain, à travers les tristesses, les cendres, ramasser les détails poignants : je passe du théâtre dans la coulisse, de la scène publique dans la maison privée ; [...] j'irai, moi, sur les lieux mêmes et je suivrai les traces de l'accident ou du malheur, écoutant pour vous les rejeter, les cris de désespoir ou de regret, recueillant les paroles touchantes, les larmes amères²⁶.

Ce nouveau paradigme va s'adapter aux caractéristiques littéraires d'un journalisme à la française. Comme l'écrit encore Jules Vallès dans son *Tableau de Paris* : « Il est à constater que le brouillard de Londres n'a jamais endolori le talent ni voilé la flamme dans les têtes françaises. Au contraire, il a trempé des styles, comme l'eau boueuse du Furens trempe les armes²⁷ ».

Dans son prospectus de *La Rue* en 1867, Vallès élargit le principe du reportage à d'autres rubriques que le fait divers : « Nous écrivons l'histoire de la souffrance mais nous écrivons aussi celle du travail. Ce que les autres font pour les oisifs célèbres, nous allons le faire pour les artisans inconnus ; rôdant, non plus dans les coulisses, les alcôves, mais dans le chantier ou la fabrique, devant la casse ou l'établi, nous raconterons les petits mystères des métiers, quels sont





ceux qui les honorent, typographes ou ébénistes, peintres en bâtiments, scieurs de longs, entrepreneurs de bâtisses...²⁸ » Effectivement, Vallès a pratiqué et dans certains cas inventé beaucoup de sous-genres de petits reportages : il fut tribunalier, reporter sportif, reporter littéraire, reporter social... Il a fait la collection d'expériences limites comme cette nuit blanche passée en prison pour assister à une exécution capitale (*Le Nain jaune*, 14 mai 1867).

Vallès a surtout compris très tôt que le reportage, pour être efficace, nécessitait d'une manière ou d'une autre l'exposition du journaliste et parfois sa mise en danger. La descente dans les mines de Saint-Etienne, article publié dans le *Figaro* les 16 et 17 novembre 1866, en constitue un exemple idéal²⁹. Le garant de la véracité de ce reportage est le corps du reporter, véritable appareil enregistreur, exhibé tout au long du reportage : « Je me redresse : paf ! je m'écrase le crâne contre le barrage de la galerie. Ce bosselage me ramène au sentiment de la réalité³⁰. » Constamment en transgression, le corps affronte de multiples épreuves qui sont à la fois la contrepartie et la garantie du reportage. Surtout avec cette descente dans l'enfer de la mine, Jules Vallès invente ce qui va devenir un topos du reportage : le paradigme de Dante qui se manifeste d'abord par l'emploi de la première personne, siège de la perception et de la description identifié avec Dante : « Nous nous dirigeons sous un ciel superbe vers le puits qui mène à l'enfer »³¹. User du paradigme de Dante, nécessite de combiner un savant feuilleté de procédés et de procédures : la chose vue, l'écriture à la première personne du singulier, la scénographie infernale avec ses forts effets de dramatisation graduée, la mise en danger du témoin ambassadeur avec son corps en transgression. Vallès est également l'un des premiers à utiliser la figure de l'exhumation de la vérité du dessous invisible à l'oeil nu comme une figuration de l'idéal journalistique moderne. Ce nouveau programme spéléologique du journalisme est décrit dans le prospectus du journal *La Rue*, que Vallès lance six mois après la descente dans la mine :

Nous allons les tirer les uns et les autres de l'ombre, les traîner hideux ou désespérés à la face du ciel, puis nous dirons à Dieu : « voilà ton image ! », à l'homme, « voilà ton frère ! » [...]

Toute cette vie de lutte sourde, de travail obscur, de misère bizarre sera décrite dans ses détails précis, sous ses aspects curieux, gracieux, terribles, avec des couleurs chaudes et vives. Nous voulons que vous ayez les yeux et le cœur saisis.

Le paradigme de Dante sera habilement exploité par les grands reporters du siècle suivant : Albert Londres avec *Au bain* (1923), *Dante n'avait rien vu* (1924) ou *Chez les fous* (1925) mais la même catabase est reprise chez Henri Danjou (*Place Maubert, dans les bas-fonds de Paris*, 1928) ou chez Joseph Kessel





 L'INVENTION DU REPORTAGE

(*Les bas-fonds de Berlin*, 1932). La descente dans la mine constitue la figuration symbolique du reportage social qui choisit toujours des lieux marginaux, les bas-fonds urbains par exemple. Vallès dans sa carrière décline déjà un ample catalogue de ces « lieux du dessous » : prisons, asiles, cour des miracles. On pense par exemple au magnifique reportage sur la visite de Sainte-Anne paru en trois articles dans le *Gil Blas* des 9, 16 et 23 mars 1882.

D'autres articles de Vallès pourraient être choisis pour déployer la structure latente du reportage (Corinne Saminadayar-Perrin le démontre dans ce numéro avec la notice sur Waterloo). On pourrait également citer une autre expérience transgressive qui sera ensuite une épreuve et un prototexte topique du reporter débutant³² : le voyage en ballon. Corinne Saminadayar-Perrin a bien montré combien le voyage en ballon de Vallès (*La Situation*, 20 et 24 août 1867) donnait matière à réflexion sur le lien entre reportage et fiction³³. Le reportage, titré « Trois heures en ballon », se calque sur le roman de Verne, *Cinq semaines en ballon*, empruntant au roman géographique d'exploration ses topoï et les pastichant. L'atterrissage à Provins permet au roman d'aventures de se continuer en pastiche de récit ethnographique : « Cette veine parodique transforme l'excursion à Provins en voyage fantaisiste où l'authenticité du témoignage le cède à l'alacrité du récit et à la verve du conteur. Rien d'étonnant donc à ce que l'enquête sur le terrain et le reportage (fût-ce de proximité) s'effacent rapidement devant d'autres logiques narratives concurrentes, celles de la blague boulevardière et de la fiction³⁴. » Cet exemple invite à ne pas surévaluer la dimension référentielle du reportage et à rappeler les liens dialectiques et réversibles entre reportage et roman.

ROMAN ET REPORTAGE

Car le lien entre reportage et littérature est constamment problématique à partir du moment naturaliste. Le romancier qui n'est plus seulement moraliste mais qui désire affronter une portion du temps présent, le fait souvent avec des outils nouveaux qu'il emprunte aux faits-diversiers et aux reporters. Le modèle de l'érudition livresque encore incarné par un Balzac ou même par un Flaubert, sans disparaître absolument, se double d'une figure de l'écrivain-enquêteur abondamment illustré par des vignettes ou des caricatures : les enquêtes de Zola dans les mines ou les chemins de fer sont passées à la postérité. La forme première de la littérature devient la note, le brouillon de l'écrivain s'écrit sur le carnet du reporter. Lorsque Brunetière épingle les romanciers-reporters, il décrit l'outil du crime littéraire : la note et le carnet³⁵. « Ce sont des notes, de simples notes, lentement amassées, soigneusement classées, dûment étiquetées ; on les coud ensemble dès qu'il y en a de quoi faire un juste volume, et au besoin, tant





bien que mal, car ce point n'est pas nécessaire, on les fait entrer dans un semblant d'action³⁶. » Le carnet d'enquête devient bientôt l'outil de tous les naturalistes. Alphonse Daudet avoue effectivement s'inspirer de la prise de note brève sur le vif :

Je n'eus jamais d'autre méthode de travail. Comme les peintres conservent avec soin des albums de croquis où des silhouettes, des attitudes, un raccourci, un mouvement de bras ont été notés sur le vif, je collectionne depuis trente ans une multitude de petits cahiers sur lesquels les remarques, les pensées n'ont parfois qu'une ligne serrée, de quoi se rappeler un geste, une intonation développés, agrandis plus tard, pour l'harmonie de l'œuvre importante. À Paris, en voyage, à la campagne, ces carnets se sont noircis sans y penser, sans penser même au travail futur qui s'amassait là ; des noms propres s'y rencontrent que quelquefois je n'ai pu changer, trouvant aux noms, une physionomie, l'empreinte ressemblante des gens qui les portent³⁷.

Jules Claretie, dans toutes les préfaces de ses romans parisiens, fait état de l'enquête préliminaire qui l'a conduit à la rédaction du roman. Zola revendique à plusieurs reprises une ressemblance certaine entre le romancier et le reporter :

Eh ! oui, il faut bien le dire, nous autres romanciers qui faisons nos livres de documents, qui allons regarder la vie avant d'en parler, qui ne coordonnons que des notes prises sur les choses et les gens de notre entourage, nous procédons identiquement comme le journalisme étudiant l'actualité, se rendant chez le personnage du jour, ne publiant que les procès-verbaux des événements. [...] J'ose même déclarer que je lis uniquement cela dans les journaux : les comptes rendus exacts, les physionomies d'une séance ou d'une audience, les portraits des gens en vue écrits sur nature, les entrevues relatant les vraies paroles prononcées, les milieux et les spectacles décrits tels qu'ils sont par des témoins oculaires³⁸.

Mais ce journalisme d'observation décrit par Zola s'appuie sur tout un protocole : description, hypotypose, mise en place d'un je observant, voire dans le grand reportage, dramatisation et mise en scène d'une symbolique de l'observation. Or il faut constater que les traits énonciatifs du reportage et notamment cette écriture caractéristique de la subjectivation n'envahissent pas le roman naturaliste. En fait, le roman naturaliste, en s'appuyant sur les mêmes protocoles d'enquête et sur les mêmes prises de notes initiales, reprend la chose vue au journalisme et la retravaille autrement par la focalisation interne ou le discours indirect libre. Le roman naturaliste se nourrit donc bien de la prise de notes du reportage. Mais ce texte matriciel d'emblée est transformé dans la mesure où le romancier naturaliste tente de gommer l'instance percevante qui



restait au centre du reportage. L'étude des carnets d'enquête de Zola montre que tout un travail s'opère sur la chose vue : elle est soit à insérer sans instance de perception, soit le plus souvent encore à reverser du côté du personnage qui devient ce corps impressionné du reporter. On le voit bien à partir de cet extrait d'une enquête préliminaire de Zola à propos de *L'Argent*. « Donner quelque part la sensation de cela, sous le soleil, la palpitation même de Paris, cette forge des grandes spéculations, au centre même de l'agitation, au cœur de la vie intense, du mouvement, du bruit. Les cris de la coulisse se perdant dans le brouhaha. Saccard écoutant le bruit de la Bourse. Paris de 1 heure à 3 heures, là³⁹ ». Dans ce passage, un double travail se perçoit : l'effacement du sujet percevant par l'emploi de l'infinitif (donner quelque part la sensation de cela) dans un premier temps puis la volonté de reverser la perception du côté du personnage.

Un des résidus manifestes de la posture du reporter et de la prise de note de la chose vue est représenté par l'incipit topique du roman à cette époque : il commence généralement par une scène d'observation où l'on voit un personnage diligent pour la chose vue – pensons à l'image de la Gervaise du début de *L'Assommoir* ou du Roubaud de *La Bête humaine*, statufiés à leurs fenêtres, impressionnés par le spectacle, visiblement en mission d'observation pour le romancier, en charge de la chose vue devenue cette fois complètement romanesque. Il faut attendre encore quelques décennies avant que le reportage et le roman se confondent encore plus nettement⁴⁰ à moins de considérer, ce qui nous semble une hypothèse valide, que l'écriture du roman autobiographique à la Vallès, qui met le corps au centre de l'énonciation, constitue une forme originale de dérivation du paradigme journalistique. On le voit, le reporter (comme posture) et le reportage (comme poétique) contribuent fortement aux interactions incessantes entre littérature et journalisme au XIX^e siècle⁴¹.

PRÉSENTATION DU NUMÉRO

La bibliographie sur le reportage est abondante, nous l'avons dit, mais finalement les historiens du reportage, passionnés par son âge d'or, ne se sont que peu intéressés aux prodromes du genre lorsque celui-ci émerge de la pratique du fait divers, du récit de voyage, de l'étude de moeurs physiologique ou de la littérature panoramique. Dans les pages qui suivent, la question de l'invention du reportage est donc posée, sous des angles variés, à partir ou non de l'œuvre de Jules Vallès⁴², ce qui devrait permettre de mieux saisir l'amplitude et l'importance du phénomène.

Ce numéro débute par la protohistoire du petit reportage avant même Vallès. Il s'agit de montrer l'ancrage du reportage aussi bien dans la littérature parisienne panoramique que dans le fait divers. Le reportage découle de toute



une littérature qui va du tableau de mœurs à l'enquête sociale, dans une généalogie qu'il faudrait faire remonter à Étienne de Jouy, voire même aux Tableaux de Paris de la fin du XVIII^e siècle. L'article de Jean-Didier Wagneur (« Portrait de Privat en "reporter" ») s'intéresse à Privat d'Anglemont et à son recueil *Paris-Anecdote*, publié en 1854. L'article invite à explorer un paradigme essentiel du reportage, on vient de le rappeler, celui des bas-fonds de Paris. Comme le montre Wagneur, déjà chez Privat d'Anglemont l'écriture journalistique « souscrit à certaines conditions du reportage » : l'enquête sur le terrain et la perception directe, l'exposition du journaliste et la question de la restitution de cette expérience, notamment, ouvrant ainsi à la voie au reportage dès le début du Second Empire.

L'article de Silvia Disegni présente une ample synthèse de l'évolution de Vallès reporter dont elle cerne à la fois la part dans l'invention du reportage et en même temps toute l'originalité. Elle montre que si la pratique de Vallès journaliste s'affermirait après le passage par l'Angleterre, elle est déjà présente et efficace dans les enquêtes réunies dans *Les Réfractaires*, moment que Silvia Disegni qualifie de « reportage euphorique ». Vallès s'appuie sur sa double identité problématique de réfractaire et de bourgeois, pour tenter de rapprocher les deux communautés, pour jouer un rôle de rassembleur. En fait cette expérimentation originale choque profondément le public du second Empire. Plus tard, dans les années 1880, le reportage vallésien a visiblement moins pour fin de rassembler le public et la nation, il est plus décentreur et inquiet notamment lorsqu'il évolue dans des espaces d'enfermement, la prison ou l'asile.

L'article de Corinne Saminadayar-Perrin (« "Le champ de bataille de Waterloo" : usages polémiques du reportage ») entreprend ensuite de démontrer, à partir de la notice que Vallès rédige sur Waterloo pour le Dictionnaire Larousse (elle fut refusée), la force du tropisme du reportage et « sa tonalité blagueuse, distanciée et iconoclaste ». Sur les lieux de la célèbre bataille, Vallès refuse de se laisser prendre au jeu du pèlerinage historique et au piège des lieux communs du voyage ; il s'attarde plutôt aux artifices et aux simulacres destinés au bon fonctionnement de ce qu'il décrit comme une « véritable entreprise de tourisme patrimonial ». D'autre part, le reportage entretient un véritable dialogue avec le livre sur Waterloo des *Misérables*. Aussi, la commémoration est détournée au profit de Victor Hugo, substitution qui a encore une grande portée polémique en 1869, car c'est un républicain qui est loué à l'instar des « imposteurs » que furent Napoléon et Wellington. Autre substitution, ou surimpression : celle du souvenir de Juin 1848 et de ses vaincus, qui affleure dans ce reportage militant, comme le suggère Saminadayar-Perrin.

La contribution suivante est également consacrée à un conflit, mais envisagé cette fois sans le décalage temporel comme chez Vallès précédemment et plutôt



dans l'urgence d'une brûlante actualité. Michèle Martin propose ainsi une analyse historique des conditions de production des reportages illustrés pendant la guerre (« La couverture internationale du siège de Paris (1870-1871) dans la presse illustrée »). Optant pour une histoire comparée des circulations de l'image en temps de conflit, Martin revient sur les pratiques et les innovations techniques qui permirent aux illustrations de se diffuser de Paris vers la France et à l'international (en Angleterre, en Allemagne et au Canada notamment). Cet article permet d'une part de tenir compte de la question essentielle de l'illustration dans l'invention du reportage, tout en mesurant d'autre part combien l'accessibilité et le déplacement de l'image sont déjà liés à des enjeux importants, même cruciaux en temps de guerre. L'image participe au processus d'authentification de l'information, et plus encore peut-être l'image aérienne, alors de plus en plus courante avec l'usage du ballon, triomphe du témoin oculaire.

Dans son article (« Le reporter fictif 1863-1913 »), Guillaume Pinson présente pour sa part, dans une perspective chronologique, l'évolution des grandes topiques du roman du reporter, lequel constitue une forme de contre-scénario de l'imaginaire de l'écrivain-journaliste. Dès les années 1860 et 1870, alors que la poétique du reportage se met en place, l'héroïsation du reporter est largement entamée et n'attendra pas la consécration des Albert Londres, Joseph Kessel ou Blaise Cendrars. Avant eux, c'est le reporter fictif qui a porté le mythe du reporter triomphant, selon deux scénarios que cet article présente : le reporter aventurier (qui se confond largement avec l'œuvre de Jules Verne) et le reporter enquêteur (on connaît bien Rouletabille et Jérôme Fandor, mais qui se souvient de Danglars, ce journaliste « aux yeux bleus d'une douceur infinie » ou encore les exploits de Binard, Bernard et Barbarus ?). Qu'ils soient de l'une ou l'autre veine, aventure ou enquête, les romans du reporter sont des points de vue sur la culture médiatique alors triomphante, ils interrogent et consacrent tout à la fois l'ère de l'information.

La contribution d'Elisabeth Pillet (« Une parole en liberté sur les faits du jour : les chansons de Jules Jouy dans *Le Cri du Peuple* (1886-1888) ») entend faire la démonstration que très tôt et de manière assez inattendue, le reportage a contaminé d'autres genres, parfois assez éloignés. Ainsi de certaines chansons de Jules Jouy, auteur et interprète de chansons et de textes à dire au cabaret du Chat Noir, qui publie quotidiennement, entre 1886 et 1888, la rubrique « la chanson du jour » dans *Le Cri du Peuple*. En incluant certaines méthodes propres à l'écriture de cabaret (fantaisie et variété dans le vers, la rime et les formes strophiques ; emprunts à différents genres de discours ; variation des tonalités, etc.), Jouy revisite en chansons l'imaginaire de l'actualité (crimes, procès, catastrophes naturelles), et la petite chronique de la vie quotidienne. Comme le montre



Pillet, Jouy se détourne du sensationnalisme du journal, et son art se présente véritablement comme un commentaire, une interprétation des faits présents dans le journal.

L'article de Myriam Boucharenc (« Le reportage sportif en perspectives ») permet ensuite de saisir comment l'invention du reportage est intimement lié à la notion d'événement : « Sans sport pas de reportage sportif possible, certes ; mais sans reportage pas d'événement sportif non plus. » Aussi Boucharenc retrace-t-elle les principaux éléments de la poétique de ce genre phare, bien que difficile à saisir, du reportage. Avec l'avènement des grandes compétitions, des envoyés spéciaux relatent, presque au jour le jour, les résultats des épreuves sportives, mais aussi la vie sociale et mondaine qui se développe aux marges de ces rencontres. Certaines contraintes (énumérations, minutages, classements, distances, etc.) sont esquivées par le caractère résolument spectaculaire de ces reportages et par leur « ton épico-lyrique » (victoires « triomphales », héros « incomparables », etc.). Aussi très tôt le reportage sportif s'installe dans la tension d'« un genre double, tiraillé entre factualité et légende, objectivité et mythologie », qui caractérise assez généralement le reportage, alors que l'enchaînement des faits ne correspond pas exactement au récit des faits, lequel utilise d'autres ressources, plus suggestives, et répond à d'autres contraintes (plaire, suggérer, émouvoir, etc.).

Dans l'article suivant, le lecteur verra comment le travail de terrain qui caractérise le genre du reportage (au contraire de la sédentarité de la chronique) a marqué profondément, et tout particulièrement, le reportage scientifique. Comme l'écrit Martine Lavaud dans « Archiver l'humanité : sciences, illustration et reportage anthropologique à l'aube du XX^e siècle », « le reportage scientifique résulte d'une mutation déterminante de l'histoire des sciences, soit le passage de la sédentarité contrôlée du laboratoire à l'aventure du terrain » ; dès lors « le scientifique en chambre et le journaliste se rencontrent dans une même impulsion expérimentale. » L'analyse de certains reportages scientifiques des années 1880-1918 montre ainsi la mise en place de ce dispositif et de ces pratiques, à travers plusieurs figures importantes de « savants journalistes » qui ont contribué à la diffusion de reportages scientifiques, assumant la narration de ces reportages ou la déléguant, dans certains cas, à des journalistes accompagnateurs. L'avènement de la photographie joue également un rôle important dans la saisie du réel, mais les clichés (d'indigènes, de paysages, de coutumes, etc.) contribuent à révéler certaines tensions entre la « discontinuité typologique » de la démarche scientifique et « l'unité du récit du reportage », tensions que certaines démarches (notamment la création des bourses « Autour du monde » par Albert Kahn, résolument libérées du reportage) essaient de dénouer.

Enfin, le numéro ce referme sur la contribution de Marie-Ève Thérenty





 L'INVENTION DU REPORTAGE

(« De *La Fronde* à la guerre (1897-1918) : les premières femmes reporters »). Cet article de synthèse sur les femmes reporters au tournant du siècle s'ouvre chronologiquement avec *La Fronde*, où le reportage au féminin exploite des procédés récurrents qui sont aussi des formes plus ou moins explicites de revendication ; on peut alors dégager trois types de reportage (sensation – immersion – identification). Il se referme avec la guerre, qui engendre un repli forcé de la position tactique et revendicatrice des femmes journalistes, car alors « la ligne de front » contribue à figer « la ligne de genre ». Certains reportages – ceux d'Andrée Viollis notamment – vont toutefois entretenir une certaine ambiguïté, une potentialité d'inversion ou de substitution des rôles ; souvent aussi le petit reportage n'est pas le seul terrain qui leur est réservé, elles parviennent en « *pros* de l'interview », à obtenir des scoops. De *La Fronde* à la Première Guerre mondiale, sont ainsi passées en revue des postures et des poétiques – celles de Séverine, de Colette, de Viollis, de Hélys, parmi plusieurs autres.

Nous souhaitons que ce numéro de la revue *Autour de Vallès* soit l'occasion d'un approfondissement de nos connaissances sur les premiers temps du reportage, l'occasion aussi de revisiter certains découpages temporels, parfois d'antidater des phénomènes que l'on situe de manière plus tardive. Indéniablement la figure de Jules Vallès hante ce numéro, directement ou indirectement selon les contributions, car chez lui bien des éléments du reportage – observation, écoute du social, revendication par les faits, curiosité sans limites, etc. – sont très tôt fixés.

GUILLAUME PINSON ET MARIE-ÈVE THÉRENTY

Notes

1. Voir les ouvrages de Roger Bellet, *Journalisme et révolution, 1857-1885*, Tusson, Du Lérot, 1987 et de Silvia Disegni, *Du journalisme au roman autobiographique*, Paris, L'Harmattan, 1996.
2. *L'Événement*, 13 novembre 1865.
3. Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française, de la troisième République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004; Annick Dubied, *Les Dits et Scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004; Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang. Récits de crimes à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995 ; Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, PULIM, 2001.





4. Voir Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallonton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2006, et pour une analyse réservée au cas français, Jean-Yves Mollier, « Naissance de la culture médiatique à la Belle Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », dans *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2001, p. 159-172.
5. Sur les microrécits dans la presse du XIX^e siècle et du premier tiers du XX^e siècle, nous nous permettons de renvoyer à notre collectif : G. Pinson et M.-È. Thérenty (dir.), *Les microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction*, revue *Études françaises*, Université de Montréal, vol. 44, no 3 (automne 2008).
6. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang*, *op. cit.*, p. 88 et suiv.
7. Paul Brulat, *Le Reporter*, Paris, Perrin, 1898, p. 99.
8. Jules Huret, *Tout yeux, tout oreilles*, Paris, Fasquelle, 1901.
9. Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, PUF, 2004.
10. Marc Martin, *Les Grands reporters*, Paris, Audibert, 2005.
11. On trouvera quelques précisions à ce propos dans l'article de Gérard Delaisement, « Les chroniques coloniales de Maupassant », dans Louis Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 53-53. Mais chez Maupassant le reportage dépasse largement le cadre africain et se déplace aussi en Italie, en Corse, et même en France (visite à la mine dans « À propos du peuple » [*Le Gaulois*, 19 novembre 1883], chronique qui débute d'ailleurs par une critique de Jules Vallès, ascension en ballon dans « De Paris à Heyst » [*Le Figaro*, 16 juillet 1887] et « Sur les nuages » [*L'Illustration*, 30 juin 1888], etc.).
12. *La Rue*, 8 juin 1867.
13. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 119.
14. Auguste Lacroix, « Le Flâneur », *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Omnibus la découverte, p. 151.
15. Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Lecou, Paris, 1852, p. 105.
16. Edmond Texier, *Lettres sur l'Angleterre ; souvenirs de l'Exposition universelle*, Paris, Garnier, 1851.
17. Hector Malot, *La vie moderne en Angleterre*, Paris, Lévy, 1862.
18. Hippolyte Taine, *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1872.
19. Francis Wey, *Les Anglais chez eux*, Paris, Lévy, 1856.
20. Louis Blanc, *Lettres sur l'Angleterre*, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866.
21. Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *La Rue à Londres, Les Amis de Jules Vallès*, n° 30 (décembre 2000).
22. Francis Wey, *Les Anglais chez eux*, *op. cit.*, p. 19.





L'INVENTION DU REPORTAGE

23. Vallès, *L'Époque*, 6 septembre 1865, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 544.
24. Vallès, *La Rue*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 779. L'article original est paru dans *L'Époque*, « Causerie », 2 août 1865.
25. À la fin d'un très long article d'adieux, Vallès se moque d'ailleurs de lui-même et s'explique : « Mais on dirait que je vais au bout du monde ? En dix heures, on arrive à Londres, le voyage coûte cinquante-trois francs ! Et la distance me paraît grande ! C'est qu'il y a loin d'un pays où tout se régleme à un pays où tous sont libres » (Vallès, *La Rue*, *op. cit.*, p. 777, tiré de « Causerie », *L'Époque*, 27 juillet 1865).
26. Jules Vallès, « La rue », *L'Événement*, 13 novembre 1865 (repris dans Vallès, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 575). Dans son article du présent collectif, Silvia Disegni revient sur ce texte essentiel de Vallès.
27. Vallès, « Le tableau de Paris », 29 décembre 1882, *Œuvres*, *op. cit.*, t. 2, 1990, p. 1437.
28. Jules Vallès, *La Rue*, 1^{er} juin 1967.
29. Pour plus de détails sur cet article, nous renvoyons à Marie-Ève Thérenty, « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », *Autour de Vallès*, 2008, p. 57-72.
30. Vallès, « Lettres de province », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 910.
31. *Ibid.*, p. 908.
32. Nadar, Guy de Maupassant on l'a souligné, Colette, entre autres, feront des reportages en ballon.
33. Corinne Saminadayar-Perrin, « "Trois heures en ballon" : politique du voyage fantaisiste », *Autour de Vallès*, 2008, p. 73-91.
34. *Ibid.*, p. 76.
35. Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 228.
36. Ferdinand Brunetière, « A propos de Pot-Bouille », *Le Roman naturaliste*, *op. cit.*, p. 351.
37. Alphonse Daudet, *Trente ans de Paris*, Paris, Marpon et Flammarion, p. 301.
38. Émile Zola, préface à *La Vie parisienne* (1888) par Parisis, Ollendorf, 1889, p. VII.
39. Émile Zola, *Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1993, p. 55.
40. Voir notamment l'ouvrage de Myriam Boucharenc, *L'écrivain-journaliste au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2004.
41. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle, un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2003.
42. Ce numéro est à comprendre comme une suite et une extension de *Vallès et le « sens du réel »*, (*Autour de Vallès*, 2008) qui était plus largement consacré à la pratique de Vallès. Nous avons pour notre part privilégié des articles qui se concentraient sur l'invention du reportage dans le sillage ou à côté de l'expérience vallésienne.







PORTRAIT DE PRIVAT EN « REPORTER »

« Le Mont-Saint-Hilaire appartient tout entier à ces petites industries inconnues qui, en le faisant vivre, donnent à l'ouvrier la liberté et l'indépendance. L'esprit ingénieux et libre de l'enfant de Paris s'y est développé sous toutes ses faces. La petite fabrique y a pris des développements excessifs. Toutes les maisons renferment des inventeurs auxquels il ne manque qu'un plus grand théâtre pour devenir célèbres. C'est le véritable microcosme du génie humain. »

A. Privat d'Anglemont, *Paris anecdote*.

L'EXPLORATION de la grande ville, la pratique du journalisme, la conscience d'appartenir à une population déclassée (les hommes de lettres), une compassion pour la misère, voilà ce qui pourrait réunir Jules Vallès et Alexandre Privat d'Anglemont. Toutefois ce lien reste artificiel parce que Privat meurt en 1859, à l'époque où Vallès fait ses débuts parisiens et que l'auteur des *Réfractaires* n'a, semble-t-il, jamais parlé de ce « Prostitué de l'intelligence », bien qu'il n'ait pu ignorer son existence et ses nombreux articles. « Victime du livre » lui aussi, Privat d'Anglemont fut un irrégulier des lettres qui a joui autant qu'Henry Murger, de l'épithète de bohème – il est même de ceux dont on a dit qu'ils en étaient la plus haute incarnation. Sa notoriété fut importante dans le champ du journalisme et de la littérature, ses biographèmes ont nourri anecdotes et chroniques bien au-delà de sa mort. Hâbleur « autant que M. de Crac et le baron de Münchhausen », blagueur et doué d'une rare humanité, Alexandre Privat d'Anglemont appartient à la mythologie parisienne du XIX^e siècle.

UN CARAÏBE À PARIS

Alexandre Privat est né le 21 août 1815 à Sainte-Rose (Guadeloupe) d'une « union illégitime ». Sa mère est une mulâtresse libre, propriétaire de plusieurs biens et esclaves ; son père, aristocrate, ne l'a pas reconnu. Privat a un frère aîné, Élie-Victor Danglemont, qui deviendra en 1835, à la disparition de leur mère, son tuteur. Encore enfant, en 1825, il est envoyé en métropole pour poursuivre ses études au collège Henri IV : « Je faisais mes études à Henri IV, écrit Augustin





JEAN-DIDIER WAGNEUR

Challamel, avec les fils des généraux Foy et Lamarque, avec Xavier Eyma, qui devint romancier et journaliste, avec Privat d'Anglemont, qui fit plus tard sensation parmi les bohèmes¹ ». En 1833, il est reçu bachelier et envisage une carrière médicale, Jean Ziegler² a retrouvé trace de ses inscriptions pour 1834 et 1835. Mais Privat se tourne vers le journalisme et débute au *Magasin universel*³, au *Musée des familles* et au *Figaro* auquel il donne des vers. La suite de sa biographie est une collection de tessons documentaires et de témoignages parfois contradictoires. En 1840-1841, il se lie d'amitié avec Charles Baudelaire⁴ puis Théodore de Banville. Quatre lettres qu'il adresse à Eugène Sue en 1843⁵ tracent un portrait de sa situation précaire d'écrivain postromantique dans le Paris d'alors, il y développe la notion d'« existences problématiques » et trace un tableau amer de son quotidien. En 1846, il publie *Voyage à travers Paris. I. Le Prado* ; en 1847, une pièce de théâtre, *Pierrot, suppôt du diable* ; l'année suivante *La Closerie des lilas : quadrille en prose*⁶. Il faut attendre 1854 pour voir la parution de *Paris anecdote*⁷ qui rassemble une sélection des articles qu'il a consacrés au Paris *underground* : « Les Industries inconnues », « La Childebert », « Les Oiseaux de nuit », « La Villa des chiffonniers ». Si les collaborations de Privat à la presse ne sont pas toutes encore recensées – plusieurs étant probablement anonymes – ses amis se sont pieusement occupés de sa mémoire. Quelques mois après son décès le 19 juillet 1859 à la maison Dubois, Alfred Delvau réunit dans le volume *Paris inconnu* un important corpus de textes que tout au long de son existence, Privat a disséminé dans *Le Corsaire-Satan* et *Le Corsaire*, *Le Siècle*, *Le Mousquetaire* d'Alexandre Dumas, *La Gazette de Paris* de Zacharias Dollingen et le *Messenger de Paris* de Philibert Audebrand.

Nous ne reviendrons pas ici sur les rapports de Privat et de Baudelaire – notamment sur la question sensible des poèmes et sonnets – même si « Les industries inconnues » peuvent basculer parfois dans un fantastique urbain jusqu'à offrir des épiphanies susceptibles d'inspirer quelques « proses lyriques ». Reste qu'on peut se demander quel rôle a joué Privat dans la perception et la constitution du Paris de Baudelaire et de sa génération. Car si ses poésies posent un problème d'attribution, sa personnalité atypique et ses chimères ont comme pollinisé autour de lui. La découverte par Willy Alante Lima d'une nouvelle⁸ qui s'est révélée sans contestation possible de la part des baudelairiens les plus éminents le modèle de *La Fanfarlo* de Baudelaire, laisse perplexe. Quand à Privat bohème, tout a été dit. Neveu de Rameau de l'ère du capitalisme et de la révolution du journal, il alternait des phases de prospérité dispendieuse et de misère noire, traquant la pièce de cent sous, vivant au jour le jour d'articles qu'il plaçait dans la grande presse ou les petits journaux. À l'heure de la rente, il est une figure inouïe de la dépense, un héros de « la vie moderne », vivant l'instant, vagabondant dans la ville, à l'affût de toutes les expériences. Privat semble





même doué d'ubiquité, on le croise partout, dans la rue, les cafés, les bals, mais aussi dans les salons chics et aristocratiques ; seigneur du macadam, il conjugue dandysme et bohémianisme et est à lui seul un lien entre le romantisme de 1830 et le réalisme et la fantaisie des années 1850. Il n'est pas étonnant dès lors qu'on ait été amené à voir en lui un modèle possible de La Palférine d'*Un Prince de la bohème* d'Honoré de Balzac⁹, voire de Samuel Cramer dans *La Fanfarlo*.

FLÂNEUR DES DEUX RIVES

Comme *La Rue* et *Le Tableau de Paris* de Vallès, les articles de Privat relèvent de l'importante bibliographie parisienne qui double le plan de la capitale. Privat est l'archétype du journaliste flâneur, un peu trickster, à l'aise autant sur les Boulevards que dans les tapis-francs des bas-fonds. À cette époque Alfred Delvau ne voit qu'un autre écrivain de ce Paris : Gérard de Nerval¹⁰. De la Seine à la Bièvre, de la Maison dorée aux estaminets borgnes, il n'y a chez Privat aucune solution de continuité. Noctambule, il a élu comme sienna la nuit parisienne et en véritable trappeur en traque tous les signes. Il ouvre naturellement des passages vers les cités létales des exclus et des invisibles et s'insère ainsi dans la tradition du texte parisien à la suite de Louis-Sébastien Mercier et de Rétif de la Bretonne ; une parentèle revendiquée alors par de nombreux journalistes tel Charles Monselet. Privat a d'ailleurs collaboré en 1842 à un recueil : *Autrefois, ou le bon vieux temps : types français du dix-huitième siècle*, et a été un lecteur attentif des Lumières. Si l'ancien régime semble souvent dans cette époque un tropisme fort, la nostalgie d'un âge des lettres héritée du romantisme, il constitue ici le cadre du Paris qu'arpente Privat et qui va bientôt disparaître¹¹ dans la transformation initiée par Napoléon III.

Le Paris de Privat est la ville des barrières, des fortifications, des cités de chiffonniers, des zones populaires et misérables de la capitale : la halle, le quartier autour de la place Maubert, l'ancien douzième arrondissement, le Quartier latin. Le seul volume qu'il a publié, *Paris anecdote*, propose sa série « Les industries inconnues » qui ont contribué à sa célébrité en paraissant à partir de décembre 1852 dans *La Presse*. Il y rapporte une longue visite dans les quartiers miséreux de Paris qui peut être considérée comme un texte relais dans l'histoire du reportage. Privat s'y sépare du texte traditionnel où choses vues, métiers et cris de Paris confèrent à la ville charme, poésie et nostalgie. Il ne néglige pas pour autant ici le pittoresque, mais s'y donne une autre tâche, celle d'observer et de témoigner des conditions de vie d'une population marginale, de les sortir de l'anonymat, de réhabiliter les exclus et de dissiper les préjugés en proposant à l'abonné une véritable enquête sur le terrain.

« Les industries inconnues » est une série d'articles destinée à s'insérer dans





 JEAN-DIDIER WAGNEUR

le journal sous les rubriques « variétés¹² » ou « feuilleton ». Écrite spécialement pour la presse, répondant sinon à une commande du moins à une validation de la part de la rédaction, ce ne sont pas les « bonnes feuilles » d'un livre en projet ou à paraître, même si Privat a dû avoir, comme les journalistes de son époque, l'idée puis l'opportunité de rassembler ses écrits journalistiques en volume.

La situation de Privat est celle d'un écrivain-journaliste qui n'est lié par aucun contrat à une rédaction. Il n'appartient pas à l'aristocratie d'un journal et doit donc être original et trouver ses sujets en dehors des aires thématiques que se sont appropriés ses confrères au regard de compétences particulières ou de domaines réservés. Contrairement au reporter moderne, il ne couvre pas ici à proprement parler un « événement », il n'est pas soumis à la concurrence et ne recherche pas l'exclusivité – les chapitres successifs de *Paris Inconnu* paraîtront d'ailleurs très échelonnés. Privat offre un « reportage » social qui peut s'inscrire comme document dans le cadre global des projets de restructuration de la capitale. Il reste un hapax intéressant à étudier si l'on pose comme hypothèse que la maturation des formes journalistiques s'est aussi effectuée à partir de ses marges.

Ce texte souscrit à certaines conditions du reportage¹³, l'enquête sur le terrain et la perception directe, l'exposition du journaliste et la question de la restitution de cette expérience.

Privat immerge le lecteur dans un « monde étrange » sinon étranger, un *Paris inconnu* qui peut se révéler hostile à toute intrusion dans son espace. Le Mont-Saint-Hilaire constitue dans le douzième arrondissement une enclave brassant une population industrielle et interlope. Jouxant la montagne Sainte-Geneviève, c'est un quadrilatère d'une centaine de mètres de long et de quarante de large parcouru par une dizaine de rues labyrinthiques. Bien que les dérivés de Privat dans le Paris des « classes dangereuses » l'aient familiarisé avec ces zones, il connaîtra néanmoins une tentative d'assassinat. Ce « reporter » est un des seuls journalistes à s'y rendre et est ainsi en quelque sorte son propre « fixe¹⁴ ». Il connaît les lieux, la population mais aussi les usages et la langue « car ce monde-là a un lexique à lui, des mots qui lui appartiennent en propre ».

Cette expérience du terrain lui confère compétence et légitimité pour une enquête qui vient répondre à l'horizon d'attente du lecteur car les « bas-fonds de Paris » obsèdent la capitale. Le succès du roman-feuilleton, notamment des *Mystères de Paris* en 1842-1843, puis, en 1847, le drame de Félix Pyat *Le Chiffonnier*, la fascination pour le fait-divers sanglant, ont structuré l'appréhension de la ville comme superposant une ville officielle et une ville latente, dangereuse, criminelle. L'intérêt de Privat pour Eugène Sue et surtout pour tous les débats auxquels la parution de son plus célèbre roman ont donné lieu¹⁵, ont dû peser dans ce projet de description des dessous de la capitale en même temps que son insertion dans un journal comme *La Presse*.



Les « industries inconnues » ne s'inscrivent pas dans la sphère de la littérature panoramique même si ce thème y a été abordé. La démarche physiologique vise à dresser une pathologie sociale qui puise certes sa séduction dans un exotisme urbain, mais en se focalisant sur ce que le regard a banalisé, elle structure aussi la représentation sociale en la clôturant socialement – dimension opposée au projet de Privat. Dans cette stratigraphie textuelle nous pourrions citer aussi nombre de représentations issues du même sociotope¹⁶ que Privat : Gavarni et ses représentations des bas-fonds de Londres, la série que Nadar publie dans *Le Journal pour rire* en 1850 « Les métiers inconnus (mystères des grandes villes) », autre description de ces professions qu'engendre la précarité, sans oublier les petits journaux où l'on trouve des exemples d'« industries parisiennes » surprenantes¹⁷. Privat signe moins un tableau de mœurs ou une collection de types, qu'un récit où interviennent surtout des hommes et des femmes réels dont il rapporte les travaux et les jours ; il privilégie l'accès et la perception d'une réalité avant son intellection.

Le propos de Privat n'est pas non plus esthétique mais pragmatique, même si l'artiste peut trouver dans la marginalité une posture identitaire et dans cette proximité éprouver une fraternité compassionnelle pour les « gueux ». Ainsi Théodore de Banville se sert-il de ces « petits métiers » dans sa nouvelle « Le festin des Titans », dont le protagoniste est en quête de la profession la plus étrange¹⁸. On peut concéder néanmoins à Privat un goût marqué pour une esthétique de l'excentricité, en soulignant toutefois qu'avec le paradoxe, elle structure alors profondément l'écriture du petit journalisme du Second Empire¹⁹.

Son « reportage » s'offre plutôt comme une suite d'« excursions ». C'est probablement le modèle du récit viatique qui reste prégnant dans cette série qui emprunte parfois des effets stylistiques à l'écriture du guide parisien invitant le voyageur à quelques promenades. Privat se donne rarement de contraintes, le style flâneur s'adapte à sa nonchalance, propre à faire surgir le « génie du lieu » comme une forme de hasard objectif. Mais le mot excursion peut être entendu encore dans l'usage qu'en font alors les sciences de la nature : « voyage dans une région pour l'étudier ou la visiter » (TLF) : dont acte.

La composition de ce texte a l'improvisé d'une pérégrination bohème dans la ville sans autre ligne directrice qu'un itinéraire parmi les rues du Mont-Saint-Hilaire, chaque moment/épisode/chapitre étant régi par la rencontre d'un ou plusieurs habitants et de la description de leurs « industries inconnues ». Narration atypique qui peut aller jusqu'à des effets de récit à tiroirs dès lors que Privat enchâsse de longues parenthèses biographiques sur les autochtones. En donnant comme titre général à son recueil « Paris anecdote », Privat voulait suggérer un traitement narratif essentiellement libre qui annonce non seulement un recueil d'histoires et de faits curieux mais étymologiquement la focalisation sur un sujet délaissé, ce qu'étaient pour partie les « industries inconnues » plus



 JEAN-DIDIER WAGNEUR

proches de l'univers des forains et des chiffonniers que de celui des ouvriers des fabriques et des manufactures.

LA BABYLONE DU RECYCLAGE

Si en régime capitaliste tout s'achète et tout se vend, on peut ajouter que dans le Paris décrit par Privat rien ne se perd, tout se transforme. Telle est la loi qui préexiste à un monde qui ne connaît pas encore la notion de développement durable, mais dont la tâche quotidienne est l'exploitation des ordures de Paris. Privat dresse le tableau d'une division du travail dont le chiffonnier n'est que la figure la plus visible²⁰, car les hôtels, restaurants, brasseries commercialisent aussi leurs restes de cuisine, croûtes de pain, reliefs de viande... qui, retraités, deviennent l'ordinaire des pauvres ou sont transformés pour rejoindre par d'autres chemins les tables bourgeoises. Privat décrit toute une filière du recyclage, en soulignant comment le « génie » humain et l'esprit d'entreprise permet aux habitants de se construire monopoles et fortunes.

De véritables grossistes voisinent avec le petit commerce et le *lumpenproletariat*. Aux bas-fonds que le lecteur escompte se substitue la peinture d'une société laborieuse, une vision rassurante et parfois édifiante à l'usage de la bourgeoisie. Privat démonte les lois qui règlent un microcosme sous-tendu par un capitalisme industriel aussi implacable que celui qui exploite l'ouvrier parisien. L'économie qui règle le Mont-Saint-Hilaire offre l'image d'un Creusot en réduction : fours, entrepôts, petites fabriques. Ainsi la fabrication des « fantocini » (marionnettes) obéit-elle à une division du travail très poussée qui s'appuie sur de nombreux ateliers de sous-traitants. C'est aussi un monde dynamique où l'invention technique a sa part comme le « marchand de feu » qui, après avoir mis au point des chaufferettes chimiques à l'usage des marchands de la Halle, les distribue dans Paris grâce à de petites locomotives publicitaires en fer-blanc. L'industrie s'adapte là comme ailleurs à la loi de l'offre et de la demande, comme aux saisons – le « marchand d'asticots pour la pêche » devient l'hiver un « éleveur de vers pour rossignols ».

Privat commence par les réussites locales, mais il est vite obligé de rendre compte de la précarité d'une grande partie de cette population – il donne le chiffre de 70 000 personnes pour Paris. « Il faut que tout le monde vive », dit un des protagonistes interrogé par Privat, et la grande ville s'offre comme un immense espace où « glaner ». Face aux industriels surgissent « les bricoleurs » : la « Réveilleuse », « l'ange gardien » qui prend soin des ivrognes et les reconduit chez eux, les « favoris de la déesse » qui connaissent toutes les arcanes de Thémis et vendent de vieilles assignations au tribunal pour que les curieux puissent assister en spectateurs aux grands procès.





Edgar Poe considérait la filouterie comme une science exacte, Privat s'attache aussi à dévoiler les mystifications du commerce : le « loueur de viande » qui achalande de morceaux appétissants la vitrine des marchands de soupe pour attirer la « pratique » ; le « peintre de pattes de dindons » qui restaure d'un coup de pinceau la fraîcheur de la volaille, « l'employé aux yeux de bouillon » qui grâce à un procédé peu ragoûtant arrive à donner au plus pâle des brouets l'aspect appétissant d'un bouillon gras. Privat liste systématiquement ces louches alchimies qui font que le marc de café ou le pain rassis connaissent une seconde vie, vendus l'un à deux sous la tasse, l'autre chez le « boulanger en vieux »... La contrefaçon y est déjà promue contradiction interne du système, et affecte ici la chaîne de l'économie. On comprend la nécessité de la publication à la même époque d'un *Dictionnaire des altérations et falsifications des substances alimentaires, médicamenteuses et commerciales, avec l'indication des moyens de les reconnaître* (Paris, Béchot jeune, 1850-1852). Le Mont-Saint-Hilaire offre un envers de la ville qui peut surgir comme une décharge égout, mais elle est industrielle, l'ordure s'y transforme en or grâce à la patience du chiffonnier que les Anglais ont justement baptisé *goldfinder*.

Alexandre Privat d'Anglemont fera des émules : *Paris anecdote* et *Paris inconnu* seront souvent démarqués : outre Victor Fournel avec *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858), on peut citer *Les Dessous de Paris* d'Alfred Delvau (1860) et *Les Célébrités de la rue* de Charles Yriarte (1864), *Les Industriels du macadam* d'Elie Frébault (1868) ; plus tard encore *Les Métiers infâmes* d'Alexandre de Lamothe (1873), *Les Trappeurs parisiens au XIX^e siècle*, de Paul-Louis Imbert (1876), *Paris horrible et Paris original* de Georges Grison (1882), *Paris étrange* de Louis Barron (1883), *L'art et les moyens de gagner sa vie à Paris* de Fernand de Vazquez publié vers la fin du siècle. Les articles de Privat seront parfois cités comme documents dans des études sociales comme *Le Travail en France. Monographies professionnelles* (tome 4, 1887) et *La Bohème du travail* (1889) de Joseph Barberet.

UN JOURNALISTE SUR LE MOTIF

L'originalité de Privat réside dans le traitement qu'il apporte à son sujet ; il offre un « reportage social » qui a pour fonction de toucher l'opinion publique en cherchant à en modifier la perception. Le journaliste va au-devant d'une réalité et en fait l'expérience, il est un sujet observant, éprouvant physiquement le lieu. Il atteste cependant son récit par d'autres garants de sa véridiction, contournant les arguments du type « *testis unus testis nullus* ». Cette pérégrination de Privat, comme certaines dans *Paris inconnu*, a été menée en compagnie de commissions d'enquête qui dressaient des états du paupérisme parisien. Privat s'appuie sur leur expertise pour parfaire son information, mais la nuit tombée, le « reporter » pro-





 JEAN-DIDIER WAGNEUR

longe seul son exploration. On peut s'interroger sur le rôle que remplissait Privat. Servait-il de « drogman » ou était-il là déjà pour sensibiliser l'abonné aux projets hygiénistes ? Il est sûr en tout cas que le journaliste avait noué des liens tout particuliers avec la Commission d'hygiène et de salubrité de la mairie de l'ancien douzième arrondissement²¹, rassemblant des représentants issus des milieux professionnels et des personnalités comme Armand de Quatrefoies, H. Milne-Edwards et Louis Lazare, rédacteur en chef de la *Revue municipale*.

Il arrive à Privat d'introduire parfois des informations puisées dans les études sociales, il s'appuie sur les « douceurs de la statistique, cette science si chère aux flâneurs et aux savants » (p. 5) et n'omet pas les classiques de l'époque : *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* de Parent-Duchatelet (1836), les travaux statistiques d'Alexandre Moreau de Jonnés, et bien évidemment les deux volumes d'Honoré-Antoine Frégier : *Des Classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures* (1840). Mais il en relativise aussi le point de vue en affirmant :

Nous n'avons rien à dire des classes dangereuses ; nous laissons aux hommes sérieux le soin d'en parler dans de gros livres que personne ne lit, mais que l'Académie couronne. Nous ne voulons que vous donner une idée de l'esprit ingénieux du Parisien, en passant en revue la race pauvre, laborieuse, intelligente, qui a su se créer une industrie honnête répondant aux divers besoins du public.

Privat n'oublie pas d'étayer ses descriptions de remarques sur le déterminisme du milieu, l'urbanisme inadapté, l'architecture insalubre, l'éclatement de la cellule familiale, le manque d'éducation, l'alcool ; il prend la défense des femmes et dénonce les conditions de travail inhumaines. Mais le journaliste reprend vite son indépendance en privilégiant surtout l'approche humaine, le contact sensible avec le réel, l'émotion.

Dans ces années, ce type d'article devait être au journalisme ce que la peinture sur le motif est à la peinture d'atelier, une occasion d'expérimenter. Privat offre une pratique intuitive et spontanée de ce type de texte – devrions-nous parler de microreportage et l'ajouter à la liste des microformes journalistiques²² – il bricole au sens de Lévi-Strauss, il construit un objet narratif métissé, en quelque sorte un « arlequin²³ » dans le langage des chiffonniers : un pot-pourri.

UN « ARLEQUIN » NARRATIF

Stylistiquement, ce texte est écrit en grande partie au présent dans une langue simple, vive, rapide, efficace²⁴. Le traitement ne relève en tout cas aucu-





 PORTRAIT DE PRIVAT EN « REPORTER »

nement des variétés littéraires et si les « industries inconnues » s'ornent de quelques considérations hygiénistes, ce n'est pas un article d'économie sociale. Privat imagine plutôt un précipité d'attitudes convergentes vers son objet. Il suit instinctivement une démarche qui, bien qu'empirique, laisse entrevoir parfois certains procédés du reportage moderne.

Son investigation se menant sur le terrain, se déployant dans la durée et cherchant à épuiser un champ, Privat amenuise de fait la distance avec son sujet et familiarise progressivement le lecteur avec un monde perçu comme altérité menaçante. Le journaliste se donne pour tâche d'évacuer l'aura négative attachée à son sujet et le caractère testimonial des « industries inconnues » y contribue fortement, mettant ainsi le « reportage » à l'écoute directe de la réalité sociale. Comme nous l'avons déjà souligné, les personnes interrogées ou qui prennent librement la parole au cours de la visite, ne se réduisent pas à un type, ni même à un état ou une profession, même si Privat les désigne par périphrase de « marchand de fumée » ou d'« éleveuse de fourmis »... Ils sont individualisés, nommés. Une part non négligeable du texte consiste dans la transcription de leurs propos au style direct ou indirect, ce sont davantage des conversations que des témoignages, Privat les retranscrit en leur conservant spontanéité et authenticité. L'effet est immédiat, surgissent ainsi, là où le regard officiel ne voit que plèbe, des individualités et des vies à l'écart de la sphère bourgeoise, mais qui n'ont rien d'exceptionnel, sinon l'acharnement et le génie quotidien qu'ils apportent à leur survie.

La technique de Privat peut rappeler les entretiens rapportés dans certaines enquêtes sociales²⁵, mais ici ils sont fortement scénarisés, se tenant à la frontière de la fiction dès lors que le récit bascule dans le biographique. Dans ces scènes de la vie de misère, la prise de parole n'est pas contrainte, chaque intervenant est présenté en même temps que son milieu, son travail et parle sa langue²⁶. Telle mademoiselle Rose, « éleveuse de fourmis » :

M^{lle} Rose est une femme de quarante-deux ans ; elle a l'aspect terrible ; sa figure et ses mains sont tannées comme si elles avaient été préparées par un habile ouvrier en peau de chagrin ; elle porte des brassards, elle est vêtue de buffle, comme les archers de la ballade, et, malgré cette armure, elle est rongée elle-même par ses élèves, les ingrats ! Mais elle est arrivée à un tel état d'insensibilité, son cuir est tellement durci, racorni, qu'elle a son lit au milieu de ses sacs de marchandise, et que leur morsure n'a plus aucun effet sur elle. Aussi, lorsque la police visita son établissement, elle parut très étonnée et dit :

« Comment peut-on se plaindre de ces petites bêtes ! Voyez, je vis au milieu d'elles, et je ne m'en sens pas plus mal. Il faut que l'on m'en veuille. Le monde est si méchant ! »





 JEAN-DIDIER WAGNEUR

Elle fut néanmoins obligée de transporter son étrange pensionnat dans une maison parfaitement isolée, située hors barrière.

Le journaliste recontextualise très souvent leur existence en la réinsérant dans une histoire personnelle qui explique leur présence dans un quartier misérable.

Avez-vous rencontré dans vos promenades aux boulevards extérieurs, – si toutefois vous vous promenez aux boulevards extérieurs, – un homme grand, robuste, coiffé d'un chapeau de feutre à larges bords, vêtu d'une blouse recouverte d'une limousine ? Il mène devant lui quatre ou cinq chèvres paître dans les terrains vagues des environs de Paris. Cet homme se nomme Jacques Simon ; il est originaire de Bourgneuf. Il habite un cinquième étage dans une des plus noires maisons de la rue d'Écosse, derrière le collège de France ; il y exerce la profession de *berger en chambre*.

Lorsque Jacques Simon vint à Paris, il avait seize ans. Il servait les maçons ; mais sa santé chancelante ne lui permit point de *travailler de son état*.

On trouve ainsi pêle-mêle grands voyageurs, Roms, victimes de la vie, aristocrates en rupture de ban, charbonniers auvergnats, folliculaires, auteurs d'ouvrages à destination des portières, banquistes. « Tout citoyen oisif est un fripon » a dit la Révolution française, Privat privilégie la seule valeur capable d'insérer ce *lumpenproletariat* dans l'espace social : le travail, laissant entendre que si ce quartier voisine avec le crime, il n'est pas ici l'ordinaire, ce sont plutôt les travaux qui en règlent les jours. Enfin, il apporte un soin particulier à la description des activités professionnelles de chacun, que ce soient la collecte des « matières premières », les procédés techniques de fabrication, les calculs des prix et des profits.

Ainsi à propos d'un « spécialiste », le culotteur de pipes :

En vous promenant le long des quais, vous rencontriez une légion de bohémiens se prélassant gravement au soleil en aspirant la fumée de leur pipe. Vous vous demandiez alors comment tous ces lazzarones de Paris, sales, déguenillés, pouvaient passer leur temps à fumer, sans rien faire. C'est que leur occupation consistait précisément à fumer. Ils recevaient d'un entrepreneur, en échange d'une pipe bien culottée, noircie sans suif, sans matière étrangère et sans procédé, vingt centimes de tabac, une pipe neuve et vingt centimes en monnaie. Ils pouvaient exécuter ainsi deux de ces chefs-d'œuvre par jour. Produit net, 40 centimes, qu'ils employaient ainsi :

Un arlequin (viande mêlée de légumes et autres ingrédients)10 c
 Un canon de quelque chose de violet, ayant nom vin10 c
 Pain ou pommes de terre en chemise, une livre10 c
 Coucher dans un garni au dortoir, sur l'édredon de trois pieds
 (c'est ainsi qu'on nomme la paille)10 c.





Journaliste, Privat construit le tableau de ce Paris de manière à tendre vers le maximum d'efficacité. Bien évidemment, il use de tous les artifices habituels. Il intègre la figure du lecteur en s'adressant constamment à lui et se réserve un « nous » qui l'englobe avec les membres de la commission ; il multiplie les procédés phatiques qui visent à maintenir tension et attention chez le lecteur ; il intègre même les courriers qu'il a reçus à la suite des premières livraisons dans *La Presse* et qui émanent d'autres « industriels », légitimant la vision qu'en offre Privat et ajoutant l'exemple de leurs propres expériences. En mettant ainsi en scène son reportage, Privat tend vers une vision second Empire du *story telling* qui, pour faire passer ce qu'il a à dire, renouvelle l'approche journalistique au contact du narratif.

Privat recueille le divers de cette ville, sachant jouer de la formule à l'emporte-pièce : « nous avons rencontré l'incroyable, nous voulions de l'impossible ». Paysan de Paris, il traque la différence. Ainsi écrit-il dans *Paris inconnu* dans la continuité du Paris balzacien :

Paris a cela de merveilleux, qu'il est toujours nouveau, toujours différent, toujours curieux, toujours admirable, et qu'il ne se ressemble jamais ; car le Parisien du faubourg Saint-Antoine n'est pas plus le Parisien du faubourg Saint-Marceau que le Français de Perpignan n'est le Français d'Amiens, et c'est pourtant partout le même peuple. La langue même diffère : les mots usités parmi les ouvriers d'un quartier ne sont pas ceux dont ont fait choix les ouvriers de l'autre quartier²⁷.

Cette rencontre avec un Paris inconnu du lecteur est souvent comme suspendue au-dessus de fictions possibles (nouvelles, romans), offrant un matériau brut à l'écrivain, à la manière du carnet de notes de l'écrivain réaliste (Champfleury) ou du carnet de croquis du peintre. Cette fictionnalisation est encore plus marquée lorsque se manifestent des existences insolites, improbables pour la rationalité bourgeoise : « le berger en chambre », le « cultivateur en chambre²⁸ » et d'autres industries excentriques. On glisse par instant dans une sorte de réalisme magique, offrant de la part de Privat, la peinture d'un Paris presque créolisé, preuve pour le lecteur qu'à « une course d'omnibus de leur foyer, le nouveau, le bizarre, l'extraordinaire, se rencontrent à chaque pas ».

Son métissage culturel le rend sensible à la marginalité. Plus encore, sa vie à l'écart des codes et des normes concourt à privilégier un document humain²⁹. Privat s'est-il vraiment posé la question du traitement qu'il devait apporter à ce « reportage » ? Il en parle brièvement : « Bornez-vous à raconter ce que vous aurez vu ; vous n'avez pas besoin de rien exagérer pour apitoyer utilement sur le sort de ces malheureux et appeler sur eux l'attention des gens compétents », lui dit un des habitants. Et Privat d'ajouter : « Paris a usé toutes mes facultés





 JEAN-DIDIER WAGNEUR

d'étonnement. Je ne fais plus de commentaires ; je regarde, j'écoute, et je dis : *C'est possible !* ». La « neutralité » du regard de Privat est éthique plus que professionnelle. Elle participe de sa conception d'une *caritas* laïque qui sait néanmoins jouer d'une apparente ingénuité voltairienne. Le tableau de Privat est apaisé, humaniste (au sens où l'on parle de « photographie humaniste ») mais il est néanmoins sans illusion sur la condition humaine – pour l'écrivain Privat, les singes sont l'invention de Dieu et les hommes celle du diable³⁰. En revanche, sa position d'outsider dans le champ littéraire confère à ses textes une empathie pour les écrasés de la vie qui se traduit par un effort constant de prolonger sa propre différence de celle des autres. Ainsi, la dernière profession qu'il présente plus ironiquement n'est pas sans raison celle de Mathieu Leblanc : « poète lyrique vivant de son état ».

PORTRAIT DU REPORTER EN CHIFFONNIER

« Il s'était donné pour ainsi dire, une mission de littérature expérimentale, dont sa mort prématurée ne montre que trop les dangers », écrit Victor Cochinat dans la nécrologie de Privat.

Ne s'en fiant pas à son imagination pour décrire les côtés inconnus, les bas-fonds occultes de la vie parisienne, il voulut les voir et les toucher lui-même. D'autres en avait fait le roman, il crut qu'il était temps d'en faire l'histoire. Malheureusement, dans toutes ces régions qu'il se plaisait à affronter, on ne respire qu'un air dévorant. Le sujet de ses études n'était pas épuisé, que ses forces l'étaient déjà³¹.

Le texte de Privat est remarquable dans la mesure où, Cochinat le souligne, il est « expérimental ». Privat est en quête d'une autre forme de textualité journalistique plus en prise sur le réel. « Les industries inconnues » occupent un entre-deux, se glissant subrepticement entre le texte de sociologie empirique et la littérature pittoresque. Il emprunte à l'un la vision directe, l'observation, le témoignage et à l'autre la nécessité médiatique de la scénarisation, autrement dit de la production d'images et d'émotions. De fait, il échappe alors aux normes habituelles de la narration journalistique, et, s'il reste un document unique, il est fort probable que sa forme parfois erratique, son style à mi-chemin de l'oralité, la rapidité de la saisie, voire certaines coutures trop visibles de son « reportage », furent reçus par certains comme un attentat au bien écrire – ce que lui reproche Philibert Audebrand³².

Privat joue avec le médium, emprunte çà et là (Balzac, Janin, Banville), mais dit en même temps quelque chose de la situation du journaliste. La même expression, « existence problématique », unit le *lumpenprolétariat* industriel du





Mont-Saint-Hilaire et celui de la plume, car c'est son « existence problématique » que Privat expose à Eugène Sue dans sa correspondance. Le texte scelle une nouvelle fois la rencontre du journaliste et du chiffonnier. La métaphore est utilisée très tôt. En 1822 dans *La Liberté de la presse*, Chateaubriand épingle « les folliculaires, les pamphlétaire, les chiffonniers et les académiciens » (TLF). La collecte du chiffon par les « biffins » pour la fabrication du papier est à l'origine de la création de ce trope qui va marquer la perception des débuts de la pratique médiatique. Parcourir la ville, crocheter les informations, les trier et les recycler en « articles de Paris » rapprochent des activités³³ qui ne sont pas une profession mais un état. On devient chiffonnier comme on devient journaliste, à la suite des hasards de la vie. Tous deux sont des « philosophes », « batteurs du pavé parisien », occupant dans leur siècle la place d'un Diogène. Reste qu'il n'est que de lire la définition du « reporter » dans le dictionnaire de Pierre Larousse : « écrivain subalterne » pour comprendre qu'en filigrane de ce « reportage » Privat parle indirectement de sa propre pratique bien des années avant que le *flâneur* ne devienne salarié.

JEAN-DIDIER WAGNEUR

Notes

1. Augustin Challamel, *Souvenirs d'un hugolâtre : la génération de 1830*, Paris, J. Lévy, 1885, p. 21.
2. Les études sur Privat d'Anglemont sont encore rares. On se reportera aux articles de Pierre Citron, « Privat d'Anglemont ou les vérités d'un menteur », *Revue des sciences humaines*, n° 103, avril-juin 1960, p. 400-416 ; Jean Ziegler, « Essai biographique sur Privat », *Études baudelairiennes*, VIII, 1976, p. 219-252 ; Willy Alante Lima, « Magnifique trouvaille sur Privat d'Anglemont », *Généalogie et histoire de la Caraïbe*, n° 49, mai 1993, en ligne <http://www.ghcaraibe.org/bul/ghc049/p0790.html>, site visité le 1^{er} mai 2010.
3. On évoque aussi le *Magasin Pittoresque* où l'on trouve dans l'année 1833, deux articles anonymes titrés « Frais d'établissement des petits-métiers dans Paris / Le cordonnier en vieux, le chiffonnier, la marchande de friture » (p. 18-20) et « Marchande des quatre saisons, porteur d'eau, décrotteur » (p. 69-71). Faut-il les attribuer à Privat, malgré certains indices ? Cela serait remonter sa collaboration à la presse de trois années environ.
4. Ils collaborent en 1844 aux *Mystères galants des théâtres de Paris* (Paris, Cazel).
5. Publiées par Pierre Citron : « Alexandre Privat d'Anglemont. Quatre lettres à Eugène Sue », *Revue des sciences humaines*, n° 103, avril-juin 1960, p. 393-399.





 JEAN-DIDIER WAGNEUR

6. À compléter par *Physionomies de danseurs. I. La Closerie des lilas (Jardin Bullier)*, Paris, C. Nolet, 1855.
7. Nous utiliserons les éditions suivantes : *Paris anecdote*, Paris, Rouquette, 1884 et *Paris, inconnu*, Paris, Delahays, 1875.
8. « Une grande coquette » parue en feuilleton dans *La Patrie* des 29 et 30 novembre 1842.
9. Graham R. Robb, « Un modèle de La Palférine : Privat d'Anglemont », *L'Année balzacienne*, 1987, p. 399-404.
10. *Les Dessous de Paris*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 33.
11. Il portera souvent le deuil du vieux Paris. Voir « La Childebart » dans *Paris anecdote* (p. 172-198) et « Curiosités parisiennes. La Maison prédestinée » dans *Le Corsaire* (24 novembre 1849) où il déplore la destruction d'une demeure bâtie à Saint-Paul par Vauquelin des Yveteaux et Vauquelin de la Fresnaye. Elle devint la maison des poètes en accueillant plusieurs d'entre eux dont Théophile de Viau, et en y donnant « fêtes galantes et galas poétiques ». Elle passa ensuite à Madame de Lafayette, Segrais, Racan, Senancour jusqu'à Alphonse Esquiros et Félix Pyat.
12. Le premier chapitre des « Industries inconnues » est surtitré : « Partie littéraire / Feuilleton du *Siècle* du 18 décembre 1852 / Variétés ».
13. Voir Marie-Ève Thérenty, « Les vagabonds du télégraphe : représentations et poétiques du grand reportage avant 1914 », *Sociétés & Représentations*, n° 21, 2006, p. 101-115.
14. Nous employons ce terme moderne que l'enlèvement de Florence Aubenas en Irak a vulgarisé. Il réunit les activités de cicérone, de guide et d'interprète. Plus tard, lorsque que Marc Trapadoux envisagera de partager la vie des chiffonniers pour offrir un texte (« Le métier du chiffon ») à l'album *Paris qui s'en va, Paris qui vient* qui paraît chez Cadart en 1860, bien que bohème, il n'aura garde d'oublier de se faire accompagner d'un guide.
15. Sur ce point nous renvoyons aux travaux éclairants de Judith Lyon-Caen et à son article « Histoire littéraire et histoire de la lecture », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 2003, p. 613-623.
16. Nous empruntons ce terme à José Luis Diaz.
17. Et souvent parodiés, voir ainsi Charles Boverat, « Industries inédites », *Le Corsaire-Satan*, 30 novembre 1849.
18. Première publication dans *Le Corsaire-Satan* des 24 et 25 novembre 1848, puis dans *Les pauvres saltimbanques* (Paris, Michel Lévy, 1853). La question est ouverte de savoir si Privat a démarqué Banville, la conclusion des « Industries inconnues » et de cette nouvelle étant identique.
19. Champfleury dissémine alors ses *Excentriques* dans la presse avant de les réunir en volume en 1852.
20. La profession de chiffonnier était alors encadrée par l'ordonnance de 1828. Chaque





 PORTRAIT DE PRIVAT EN « REPORTER »

chiffonnier devait présenter sa médaille professionnelle, mais Alain Faure précise que cette disposition était « assez mollement appliquée ». « Classe malpropre, classe dangereuse ? Quelques remarques à propos des chiffonniers parisiens au XIX^e siècle et de leurs cités », *Recherches*, « L'haleine des faubourgs », n° 29, décembre 1977, p. 80.

21. Un texte de *Paris inconnu* vient soutenir les projets de cette commission, notamment le projet de percement de la rue des Écoles. L'article de Privat renvoie à Eugène Dubarle, *Paris. Rive gauche. 12^e arrondissement. Publications de la commission centrale des propriétaires et habitants du 12^e arrondissement. N° 1. Rapport à l'assemblée générale du 30 mars 1851, sur l'état actuel du 12^e arrondissement* (Paris, bureaux de la Revue municipale, 1851) ; et Armand de Quatrefages, *Paris. Rive gauche. 12^e arrondissement. Publications de la commission centrale des propriétaires et habitants du 12^e arrondissement, n° 3, Rue des Écoles. Rapport fait à l'assemblée générale du 30 mars 1851* (Paris, bureau de la Revue municipale, 1851).
22. Voir sur ce point Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty (dir.), « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction », *Études françaises*, Montréal, PUM, vol. 44, n° 3, 2008.
23. « Ce qu'on appelle en terme du métier les rogatons, c'est-à-dire tous les morceaux que la pratique laisse dans les assiettes, se vendent par seaux. C'est là ce qu'achète la mère Maillard, et c'est avec cela qu'elle compose ses arlequins. Le seau vaut trois francs. On y trouve de tout, depuis le poulet truffé et le gibier jusqu'au bœuf aux choux. Les ortolans, si on en mange à Paris, y coudoient familièrement le modeste beefsteak. » (p. 43)
24. Précisons que les « Industries inconnues » est un texte plus lissé que ses autres contributions ; il aurait été, selon le témoignage de Philibert Audebrand, revu par Louis Desnoyers avant publication dans *La Presse*. Voir *Alexandre Dumas à la Maison d'or : souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. 350. Reste que si nous avons plusieurs témoignages rapportant que Privat avait une ponctuation et une orthographe hasardeuses, d'autres tempèrent ce jugement avec de grandes qualités de conteur.
25. Le « reportage » de Privat est publié dix ans après la période qu'étudie Judith Lyon-Caen dans « Enquêtes, littérature et savoir sur le monde social en France dans les années 1840 », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 17, 2007, p. 99-118, mais relève de la même problématique.
26. Privat témoigne d'une grande curiosité verbale et ponctue ce texte, de tous les mots, expressions bizarres qu'il entend et qu'il se charge d'expliquer.
27. « Paris en villages », *Paris inconnu, op. cit.*, 1875, p. 71.
28. « Le cultivateur en chambre », *Paris inconnu, op. cit.*, p.140-157.
29. Il semble avoir été très tôt acquis aux idées réformatrices : voir en 1841 un compte





JEAN-DIDIER WAGNEUR

rendu dans *La France littéraire* : « *Le code de la nature* de Morelli et *La cité du soleil* de Campanella [...] *Théorie de l'association et l'unité universelle* de Ch. Fourier », tome 5, p. 394-398.

30. Voir « Les singes de Dieu et les hommes du diable (légende sénégalienne) » dans *Paris inconnu, op.cit.*, p. 185-194 ; et l'article de D. W. H. Pellow, « Alexandre Privat d'Anglemont, Les singes de Dieu et les hommes du diable », *Études baudelairiennes*, 1976, n° 8, p. 253-271.
31. « Causerie. Alexandre Privat d'Anglemont », *La Causerie*, 24 juillet 1859. Le témoignage de Cochinat est celui d'un intime de Privat, journaliste et natif de la Martinique. Ils avaient leurs habitudes au café de Bruxelles, rue de l'Odéon.
32. Voir *supra*.
33. En 1854, *Le Tintamarre* inaugure une rubrique « Les épaves dans Paris », animée par le chiffonnier Bitume (alias Jean-Louis Commerson) et qui publie ce qu'il a accumulé dans sa hotte.





VALLÈS ET LA PRATIQUE DU REPORTAGE

LES DÉFINITIONS DU REPORTER ET DU REPORTAGE ENTRE LES DEUX SIÈCLES

Reporter-reportage : ces mots et ces objets ont eu des sens différents selon les temps, du XIX^e siècle à nos jours ; et selon les lieux, en France et dans les pays anglo-saxons. Pour se limiter à la France, il suffirait de prendre les définitions qu'en donnent trois encyclopédies de la deuxième moitié du XIX^e et du début du XX^e : le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse (à partir de 1869) ; *La Grande Encyclopédie* dirigée par Camille Dreyfus (à partir de 1885) ; le *Grand Larousse* du XX^e siècle (éd. de 1932) dirigé par Paul Augé, pour comprendre leur évolution. Et si nous nous limitons à ces trois-là, c'est parce qu'elles ont été rédigées dans une période qui marque la transformation d'une telle pratique et recouvre à peu près, les deux premières du moins, les années où Vallès a été journaliste (1857-1885).

1- À la lecture de la définition que donne le GDL du reporter (le tome est de 1869 mais certaines livraisons du GDL avaient paru auparavant), on ne trouve rien qui puisse rappeler la manière dont Vallès travaille. Certes, il s'agit d' « un individu qui recueille des renseignements pour les communiquer aux journaux » (ce que fait Vallès quoiqu'il les exploite lui-même directement sans se limiter à être un simple intermédiaire). Mais quel rapport y a-t-il entre le portrait du journaliste que nous connaissons et celui du modèle cité, de « tradition anglaise » « à qui les jambes sont plus indispensables que le style » ; entre Vallès et ces « écrivains subalternes » « qui courent la nouvelle en quête des accidents, des incendies et des crimes », contrevenant à une éthique de la vérité au profit du sensationnel, prêts à faire « mourir un personnage pour avoir à dîner, et le ressuscitant le lendemain pour gagner son déjeuner », prêts « à voir la



moitié de Londres renversée par un tremblement de terre pour en raconter la destruction de l'autre moitié » ? Et si, dans une citation du GDL empruntée à *l'Histoire de la Presse en Angleterre* de M. Cucheval-Clarigny, on peut reconnaître que certains traits d'une méthode attribuée au reporter est également à l'œuvre chez Vallès (questionnement des témoins, recherche du détail, prise de notes sur un carnet), on ne trouve chez lui ni le goût du sensationnel, ni l'insistance peu respectueuse dans la manière de traiter la douleur des autres : « Une maison a-t-elle brûlé, un meurtre a-t-il été commis, un enfant a-t-il été écrasé, au milieu de la foule accourue, se fait bientôt remarquer un individu qui multiplie les questions, qui va d'une personne à l'autre s'enquérir des moindres détails de l'événement, qui prend des notes sur un carnet », qui, si la foule est compacte ou si l'on repousse les importuns, « se fait faire place et se réclame de son titre en répétant qu'il est un « monsieur de la presse » « que rien ne rebute », qui « pénètre de gré ou de force, ouvertement ou par ruse, partout où il y a une nouvelle à glaner... ».

On pourrait alors penser que ce type de reporter n'est que britannique et qu'il se distingue de son homologue français du Second Empire, période au cours de laquelle Vallès a commencé sa profession de journaliste. L'on pourrait croire qu'il est plus proche du moule autochtone. Il n'en est rien : il est bien loin du reporter, « produit du Second Empire », que stigmatise le GDL comme, d'ailleurs, Vallès le fit lui-même dans certains de ses articles¹. « Dans les [...] années de cet odieux régime, nous dit l'auteur de l'entrée, les reporters furent élevés à la hauteur d'une institution par les industriels du journalisme à scandale. On vit alors des espèces de valets à tout faire, portés sur les ailes de la réclame, devenir presque des personnages en récompense d'un métier qui consistait à se faufiler partout, dans tous les mondes, dans les salons, dans les ateliers, dans les coulisses, dans les cabinets particuliers, chez les hommes d'État et chez les filles, ne manquant ni un incendie, ni une émeute, ni une exécution. » Vallès n'appartient pas non plus au groupe de ceux qui « jouèrent un rôle et entrèrent dans la haute politique par la porte de l'anecdote, prodiguant au public d'agréables et piquants détails sur la vie privée des candidats à la députation », ayant lui-même de la politique une vision plus élevée et collective. S'il est vrai qu'il a partagé avec ce type de collègues certains sujets dont il a pu parler parce que, comme eux, il s'était introduit « dans la cellule d'un condamné à mort le matin de son exécution », il ne l'a pas fait quant à lui comme s'il allait « au chevet d'un moribond illustre². »

Vallès serait-il alors du côté de cet anti-reporter qui semblerait aux yeux de l'auteur de l'entrée du GDL constituer le seul type de journaliste digne d'intérêt, celui qui s'adresse au public sérieux, public qui regrette de voir « la nouvelle prendre une importance exagérée et chasser du journal l'article sérieux, histo-



rique ou critique », en somme à un public qui se situerait aux antipodes de celui auquel semblerait s'adresser le reportage dont parle le GDL, celui des « gandin », « petits crevés », « cocottes et grues » dont il ferait les délices ? Il faut alors se demander si Vallès n'a pas tenté de faire du reportage un genre « sérieux » qui s'adresserait à un public différent de celui que dénigre l'auteur de l'article, un public plus vaste à informer et former, à faire réfléchir et à réunir autour d'une idée permettant de voir la société sous un autre jour pour éventuellement agir sur celle-ci. Aurait-il pratiqué une forme de reportage qui ne serait pas discrédité dans ses objets, qui ne serait pas composé simplement de « racontars, ramassés ça et là » ni même dans sa nature, parfois plus fictionnelle qu'informative, comme le suggère le lexicographe : « Lorsque l'événement ne donne pas et que la collecte des bruits vrais ou faux est maigre, le reporter invente. » ? Vallès serait-il arrivé à parler en somme de choses sérieuses et véridiques dans un article qui pourrait néanmoins relever du reportage ?

2- Dans *La Grande Encyclopédie* dirigée par Ferdinand Camille Dreyfus et publiée à partir de 1885, les deux termes *reporters* et *reportage* ne sont pas indépendants de la plus vaste entrée « presse », qui nous renseigne cependant sur un changement de sens des deux termes, rehaussés l'un et l'autre, dans la hiérarchie des acteurs et des genres du journal. À l'origine de la transformation, on y signale l'introduction du journalisme américain dans un quotidien : *Le Matin* journal indépendant, dont le même Ferdinand Camille Dreyfus, lexicographe, fut l'un des fondateurs. Le journal, nous dit-on, accorde aux « interviews » et aux « reportages » une place de choix à partir de 1884. Or Vallès, tout comme P. Alexis, E. Arène, J. Simon, H. Becque ou Ranc, écrit (cette année-là) plusieurs articles dans ce quotidien indépendant ouvert aux courants les plus différents. Autrement dit, il serait au fait des transformations du journalisme français d'alors, d'autant plus sensible au phénomène qu'il vient de passer neuf ans d'exil à Londres, dans l'un des pays moteurs d'un tel changement.

Dans l'entrée de *La Grande Encyclopédie*, on comprend aussi que la profession se spécialise : on peut entendre désormais par *reporter* « le chef des informations » « dont la fonction consiste à diriger le reportage », qui peut prendre « l'initiative du reportage à faire », aidé par l'actualité, puis, quand « certains rentrent de leur expédition, il leur indique l'importance et la longueur à donner à leur article ». Le reportage est alors conçu comme un travail de collaboration de presse, de construction, entreprise entre terrain et bureau, qui n'adhère pas exactement à l'idée de simple reporter témoin éloigné de la rédaction, immergé dans l'événement, présent à son objet, que l'on associe généralement à la profession. Mais nous pouvons rapprocher de la pratique de ce « chef d'informations » le rédacteur en chef Vallès qui par exemple, indique de loin, à Gautier,



l'un des journalistes qui collaborèrent à sa nouvelle *Rue de 1879* (pour ne citer qu'un seul exemple) comment écrire son article sur un communard assassiné à la fin à la Commune à partir des souvenirs et confessions de sa femme et ce qu'il doit retenir des « détails » du récit de sa mort. Il accorde toutefois la priorité à l'expérience de terrain. S'il intervient dans la constitution de l'article, il refuse néanmoins de l'écrire entièrement, au nom d'une vision du journalisme où la présence du « reporter témoin » sur les lieux garantit seule l'émotion, éprouvée et à transmettre, au nom d'une idée de « rassemblement »³ d'un public à travers la transmission des sensations, au plus près de la vie. Comme s'il était là. Alors, sa leçon d'écriture est bien celle d'un maître ès reportage :

Comment, mon cher Gautier, vous avez eu la chance douloureuse, l'honneur triste, d'entendre Marie Ferré conter ces 24 heures d'il y a 8 ans... Vous avez vu le geste, suivi le regard, écouté la voix... vous étiez peut-être dans la chambre même où avait été placé le cadavre, et vous m'écrivez, à moi, absent, devenu provincial, perdu dans un garni gelé de Bruxelles, vous m'écrivez de rédiger cette déposition qu'on vous a dictée à vous, qui est tombée toute chaude dans votre oreille, dans votre cœur ! [...]

D'ailleurs, ce que vous m'envoyez n'est pas assez. Marie Ferré m'en conta davantage, elle me parla de la redingote qu'il fallut couper, des cheveux collés, de je ne sais quoi ; peut-être la chemise sanglante qu'on donna à celle qui était aimée... Elle a dû vous dire cela, elle était précise dans le détail, n'oubliait rien. [...]

Je ne puis le faire, je ne puis. Ce serait trahison, bêtise. C'est à vous, l'auditeur tout ému et frémissant encore, à vous, à vous seul ! [...] à vous, de Paris, de m'émouvoir, vous qui avez vu Marie, point à moi de rhétoriser sur des notes glacées !...⁴

3- Dans le *Larousse du XX^e siècle* (éd. 1932), le reportage a définitivement perdu sa connotation négative car entre temps le journalisme a changé de visage, la pratique, désormais légitimée, s'affine :

Le goût qui s'est affirmé de plus en plus dans le public pour l'information rapide et complète a donné au reportage et aux reporters une place considérable dans le journal contemporain. Le reporter est proprement l'informateur du dehors, celui qui va, au premier bruit, se rendre compte, sur place, d'un accident, d'une manifestation, d'un crime [...] interroge ou plutôt interviewe les témoins, poursuit par les moyens les plus divers son enquête personnelle, toujours soucieux du détail inédit ou piquant. Mais cela n'est là que le petit reporter, car il y a à côté le grand reporter et c'est celui que son journal envoie au loin : en province, à l'étranger, hors d'Europe même, pour suivre un voyage de chef d'État, une expédition militaire, examiner sur place la situation d'une région troublée, partout où l'on sait qu'il se produira des événements graves, dont le journal tient à être sûrement et, autant que possible, le premier informé [...].



À la lumière d'une telle définition, on peut associer Vallès à un type de journaliste nouveau assez proche de celui du petit reporter du XX^e siècle, surtout pour ce qui est de la méthode : par exemple l'importance accordée à la pratique de l'interview, la présence sur les lieux d'un événement, l'enquête, le souci du détail à d'autres fins que celle du scandale que peut provoquer un cancan. En outre, certaines de ses enquêtes pourraient parfois relever du grand reportage, par exemple quand il écrit ses correspondances de Londres envoyées à *L'Événement*, en 1876, et au *Voltaire* en 1878 et reprises (voire montées) dans *La Rue à Londres* où il traite plus longuement de questions sociales de première importance comme celle des *lodging houses* ; des *workhouses* ; de la misère des quartiers malfamés tel Soho, qu'on ne peut connaître qu'au prix d'une grande fréquentation des lieux et d'une familiarité avec ses habitants, comme le soulignent les Anglais eux-mêmes quand les journalistes étrangers en parlent avec superficialité⁵ ; voire les établissements de plaisir où l'on ne peut entrer qu'accompagné d'un « guide » connaissant les lieux pour y avoir travaillé précédemment⁶.

VALLÈS REPORTER ?

La nouveauté qu'il préconise, la distance prise par rapport au petit reportage Second Empire (qu'il ne nomme pas encore ainsi en 1865 et continue d'assimiler à la chronique aux contours mal définis, comme la plupart de ses contemporains) se donnent à lire dès cette date. Ainsi, dans une chronique de *L'Événement* du 13 novembre 1865, tout se passe comme s'il annonçait, en la légitimant, une nouvelle forme de reportage, quoiqu'encore très empreint d'une forte subjectivité et quoique relevant d'une conception de la temporalité qui n'est pas dans la coïncidence quasi parfaite entre l'événement et l'arrivée du reporter sur les lieux (ce qui est le propre du reportage). Ce décalage permet de mieux comprendre les faits et de mieux les dire, conception d'un journalisme plus traditionnel qu'il continuera de développer lorsqu'il revendiquera la longue durée, nécessaire à la réalisation de certains reportages-enquêtes traitant de phénomènes sociaux plutôt que d'événements singuliers. Dans cet article, Vallès dit arriver « le lendemain » du désastre annoncé la veille par « le *fait divers* », genre assez proche de ce que les lexicographes nomment « le reportage ». Il se dit quant à lui à la recherche de « la trace du désastre », plus encore que du désastre lui-même, pour entrer plus profondément dans la dynamique ou la logique des faits et saisir ainsi leurs répercussions sur les êtres humains, les victimes ; et puis, une fois sur le terrain, il consacre du temps à l'enquête, quitte à participer lui-même à l'événement dans lequel il s'implique personnellement. Il n'hésite pas à rester plus longuement sur les lieux, par solidarité humaine et



engagement militant, dans l'intention manifeste de faire une sorte de chronique-reportage « autre » que ceux qui dominent la presse du Second Empire. Les objets et les exemples choisis ne sont pas indifférents :

Le fait divers a annoncé la veille le désastre ou le crime ; je vais, le lendemain, à travers les tristesses, les cendres, ramasser les détails poignants : je passe du théâtre dans la coulisse, de la scène publique dans la maison privée ; le tribunal jugera les coupables : Valentin peindra l'audience ; j'irai, moi, sur les lieux mêmes, et je suivrai les traces de l'accident ou du malheur, écoutant, pour vous les rejeter, les cris de désespoir ou de regret, recueillant les paroles touchantes, les larmes amères. Je n'aurai pour émouvoir qu'à bien regarder et à tout dire.

À l'annonce de cette nouvelle conception journalistique succèdent des indications précieuses sur la démarche suivie. Il réitère, pour finir, les objectifs à atteindre : contempler, retracer ce qui a ému et doit émouvoir (il parle même de l'effet produit sur un premier public, celui de son premier récit oral). Si les exemples choisis ne sont pas toujours liés à la rédaction d'un article, ils disent néanmoins l'*ethos* d'un reporter « *free lance* ». Vallès, sorte de nouveau reporter à la recherche de ce qui pourrait devenir son reportage, expose aussi bien une méthode que des croquis d'articles qui seraient sans doute tombés dans l'oubli s'il ne les avaient récupérés dans ce texte, n'ayant pas été retenus par les directeurs de journaux. Ils effrayaient sans doute par leur sérieux, risquant de déranger le public accoutumé aux codes légers. Et puis, l'audace de Vallès en matière de journalisme contredisant le reportage Second Empire contre lequel il s'insurge risquerait aussi d'être passible de censure.

La nouveauté de sa manière est d'autant plus intéressante qu'elle vise en premier lieu des objets généralement considérés par nos lexicographes comme ceux qui sont propres au reportage et qu'en second lieu, elle accorde une place à l'imagination de l'écrivain journaliste qui tend à « inventer », supposer parfois ce qu'il ne voit pas pour rendre plus vivant et percer un mystère. Le « gant fané » ouvre un monde à partir d'une possible analogie avec celui d'une héroïne de roman : M^{me} Bovary ; ailleurs l'indice se limite à suggérer, par économie de moyens mais aussi pour donner de l'intensité à la scène : « le cheval de bois » nous faisant imaginer une scène de jeu innocente et vivante qui contraste avec celle de l'horrible assassinat ; ailleurs enfin l'interprétation de certains signes est successivement authentifiée par une série de détails, tels ceux que Vallès retient pour décrire le père des victimes et le portent à penser qu'il s'agit d'un maître d'école, hypothèse successivement confirmée par le va-et-vient des petits écoliers dans la « maison maudite » :



Je me souviens d'avoir, à Paris, sous le boulevard des Invalides, campé en face d'un éboulement jusqu'à l'heure où les hommes engloutis eurent été retirés. Je n'avais pas faim, je n'avais pas soif ; j'entendais les cris de ces malheureux qui, sous terre, couverts de sable, la tête entre les deux madriers, oreiller de leur agonie, hurlaient : « *Sauvez-nous !* ».

Un des trois, je le vois encore, disait : « Montrez-moi mon enfant ! » – Et par le trou du gouffre, on lui montra sa fille : on put leur faire passer du pain, du vin ; j'entrevois dans cet enfer leur tête, je pus toucher une main, j'aidai à retirer une jambe : la terre croula, et ils furent engloutis de nouveau. J'étais venu à cinq heures du soir ; je partis à cinq heures du matin, au moment où l'on exhuma deux cadavres et un agonisant. Si j'avais raconté, en rentrant, mes impressions, tous ceux qui m'auraient lu auraient frémi.

Une autre fois, à Londres, je lis sur les murs qu'on vient de trouver empoisonnés dans un *coffee-house* d'Holborn trois enfants. C'est un gentleman qui les a conduits, l'avant-veille, et qui, depuis le matin, a disparu. On promet deux mille cinq cents francs de récompense à qui aidera à découvrir le coupable. Je ne mange pas de ce pain-là ; mais arrêtant le premier cab qui passe, je me fais conduire au *coffee-house*. Je vais voir les enfants sur le lit même où ils ont rendu l'âme ; ils avaient l'air endormis seulement ! – Un homme arrive, cheveux gris, tête de juif, visage labouré par les rides.

C'est le père ; il dit que ces enfants sont les siens, qu'ils ont été pris chez lui, deux jours avant, par un individu dont il sait le nom : il était l'amant de sa femme ; ces trois êtres qu'il a tués sont peut-être de lui. Je regarde, j'écoute, je voudrais en savoir plus. Je suis ce malheureux à travers les rues, je trouve moyen d'entrer dans sa maison. Voici la chambre où vivaient les victimes ; je vois un cheval de bois cassé, qui traîne dans un coin, un livre d'images sur le poêle froid et plein de cendres. Je cherche s'il ne reste point par là quelque souvenir de la mère adultère.

J'aperçois un gant fané de couleur tendre ; on dut en trouver un pareil dans la maison de Bovary !

J'écoute parler cet homme : sa voix ne tremble pas ; son œil est sec, mais il est vieux ; on dirait un maître d'école et, en effet, j'entends le pas des petits garçons qui quittent la classe, et j'ai le frisson en voyant ces innocents traverser le corridor de la maison maudite !

Je sors ; on m'entoure. Je savais mal l'anglais, je parlais par gestes ; mais l'on me regardait, on m'écoutait : une femme en guenilles, qui portait sur ses bras un enfant chétif, pleura quand je parlai du cheval de bois... !

Je ne demande pas au ciel qu'il y ait exprès pour moi des éboulements, des empoisonnements, des assassinats ; mais puisqu'il ne peut pas les empêcher, j'en contemple avec tristesse l'horreur et j'en retrace l'affreux tableau.

On revient de là troublé, navré ; mais il ressort de ces engagements une leçon, et l'émotion qu'on éprouve profite au bien⁷.



Vallès est lié au reportage quand, refusant la modalité du discours, cet artiste de la polémique, encore fortement empreint de rhétorique, choisit de fonder ses articles sur les faits (ce qu'on peut aussi attribuer au besoin de déjouer la censure en donnant à voir, sans excéder dans le jugement explicite) : ils sont le fruit d'un désir d'objectivation, même si un tel désir est constamment remis en cause par la forte présence dans le texte de l'énonciateur, l'appréciateur ému (voir dans le passage cité l'importance des points d'exclamation). Dans sa bataille contre la rhétorique et la recherche d'une nouvelle écriture plus apte à réaliser son nouveau programme, l'expérience londonienne a manifestement joué un grand rôle, dès son premier voyage dans la capitale anglaise. L'article de *L'Événement* cité plus haut a été écrit quelques mois après son séjour à Londres, d'où il envoya des correspondances à *L'Époque* d'Ernest Feydeau, du début du mois d'août à la fin du mois d'octobre 1865. Le 25 octobre 1865, il avait déjà tracé une sorte de bilan de son séjour mais aussi exposé des réflexions intéressantes sur son expérience de correspondant à Londres. Après avoir affirmé que certains sujets ne pouvaient plus être traités par lui car ils l'avaient été « à fond » par d'autres (« j'ai plus d'une fois commencé des articles que j'ai arrêtés à la vingtième ligne parce que M. Esquiros les avaient déjà écrits de main de maître⁸ »), il insiste sur ce que l'expérience londonienne apporte à un journaliste : elle transforme un député français « aux allures évangélistes » en homme dont « la pratique de la vie anglaise a fortifié l'esprit, affermi la main, rendu clair [le] regard. » Même effet sur Louis Blanc : « Comme son style a changé ! L'instrument s'est aiguisé ! en touchant la meule, il prend de la netteté et du tranchant. L'Angleterre a fait de ce rhéteur un écrivain, de ce prédicant un homme. » L'on peut penser que le journalisme anglais, fondé sur la présence à soi du fait, sur l'observation nette, l'article écrit par « des témoins ou des acteurs » est pour quelque chose dans cette transformation dont il n'est pas à exclure qu'elle ait touché Vallès lui-même. La référence à ses lectures des journaux anglais constelle d'ailleurs ses articles : plus encore que des sujets, comme par exemple, le sport, les courses de chevaux⁹ ou la boxe, matière par ailleurs assez nouvelle pour un lecteur de journaux français du temps, elle alimente une manière de voir et de « rendre » ce qu'il voit, en somme comme il l'écrira à Séverine plus tard au moment de la rédaction de *La Rue à Londres*, de « ramasser du Londres par les yeux »¹⁰.

En fait, une telle expérience ne fait que renforcer des habitudes déjà présentes dans les enquêtes réunies dans *Les Réfractaires* puis, en partie, dans *La Rue*. Vallès part de l'observation directe de certains personnages singuliers pour en percevoir le secret à partir de ce qu'ils donnent à lire à un auditeur et à un observateur attentifs aux détails et à la parole entendue. Dans *Les Réfractaires*, il parle d'entrée de jeu de ceux qu'il a « vus », « connus » et dont il veut connaître « l'âme », ce qu'ils cachent par exemple derrière leur excentricité vestimentaire :



« ils cachent sous le voile de l'originalité leurs angoisses et leur honte ». Le moyen d'y arriver est celui d'une enquête menée sur le terrain (qui tiendrait aussi bien de celle du reporter que de celle du détective). Elle nécessite une assez longue fréquentation des individus analysés pour pouvoir être « véridique », même dans le cas d'une invraisemblance apparente :

Le lecteur va se trouver en face d'aventures invraisemblables. On croira que j'ai à plaisir inventé : j'ai au contraire éteint, amoindri [...].

Mes personnages sont vivants : on les coudoie dans les rues de Paris, on les rencontre dans la banlieue. Je les ai suivis dans la poussière, la boue, la neige.

J'ai écrit la vie de Fontan pour ainsi dire sous sa dictée (p. 52).

Et en effet le premier article de la section des *Irréguliers de Paris*, qui avaient constitué un numéro complet du « Figaro », le 23 avril 1865, en suscitant un certain scandale¹¹, est intitulé *Fontan-Crusoé. Aventures d'un déclassé, racontées par lui-même*. Il se présente sous la forme d'une confession à la première personne recueillie par le reporter, comme si, au nom du fait et de la véridicité, il s'effaçait devant son objet, ne jouait plus que le rôle d'auditeur ou de simple intermédiaire, comme si sa propre subjectivité disparaissait au nom de l'objectivité du document : en l'occurrence, le récit narré par le personnage qui est le sujet de l'article. Ce n'est que dans la conclusion de l'article que le journaliste reprend la parole. Le « je » de Fontan est alors relayé par celui de l'observateur externe : quand le réfractaire « arrête » « ses confidences », il est décrit de l'extérieur ; ou encore, il est assumé par le nouvel énonciateur grâce à des formes nombreuses de discours indirect libre où sont également convoquées les voix des lecteurs potentiels ; il réapparaît néanmoins dans une situation d'interlocution avec le journaliste qui, d'une posture d'effacement initiale, finit par prendre corps, assumer un rôle, en ne se limitant pas à recueillir des informations mais en agissant pour transformer la réalité même qu'il interroge :

Je lui demandais après l'avoir écouté me raconter ses aventures, s'il voulait être notre secrétaire [...] Je lui proposais, comme rétribution, sa nourriture [...] Je le priais de me fixer un chiffre.

— J'aime mieux vous le dire tout de suite, me répondit-il. Je ne pourrais plus vivre comme autrefois... D'abord, je mangerai tous les jours.

— Que voulez-vous ?

— Il me faut ma demi-tasse.

— Allez toujours.

— Mes cigares [...].



Ailleurs, cette présence du reporter dans le texte se donne à lire de manière plus évidente jusqu'à dominer l'ensemble. L'intérêt pour les personnages, qui, dans un premier temps, naissait de la simple flânerie parisienne de l'écrivain (celle qui avait auparavant alimenté tant de textes balzacien mais aussi de journaux contemporains) les transforme petit à petit en véritables objets d'enquête. Alors, c'est toute la démarche du reporter-détective qui est mise en scène dans les pages de Vallès. Prenons en pour exemple celle qui apparaît dans *Monsieur Chaque*, l'un des articles qui composa *Les Irréguliers de Paris*. Il indique « les circonstances où il l'a connu », le suit à son insu pour mieux l'observer : « je ne l'aurais pas lâché pour un empire, et je me mis à marcher sur ses talons » ; interroge des témoins sur son compte pour savoir le nom, la vie de celui-ci ; le scrute si bien qu'il s'en fait remarquer, entre en contact avec lui, l'approche dans un élan passionné dont on ne sait s'il est motivé par la curiosité, l'empathie ou la soif de connaissance à laquelle toute une filmographie classique sur le reporter d'enquête, prêt à tout pour atteindre la vérité, nous a habitués :

Je me serais ruiné pour cet homme-là ; je lui offris la consommation qu'il voudrait, à condition qu'il se déshabillerait moralement devant moi, et comme on me disait qu'il savait l'hindoustani, je me proposai pour élève.

Il dit que nous en reparlerions, et en même temps m'offrit ses services dans le cas où j'aurais des rasoirs à faire repasser.

C'est là une des caractéristiques du reportage de Vallès de laisser tantôt la place à la voix et au corps de l'autre, traqué par sa curiosité¹², et tantôt de faire occuper à la subjectivité du journaliste une place centrale, à partir de laquelle la réalité peut émerger car c'est lui qui suscite les confessions des hommes dont il fait l'objet de son reportage, grâce à la confiance qu'il arrive à obtenir. Dans le reste du recueil des *Refractaires*, quand l'un d'entre les personnages hésite à se livrer, il arrive aussi que son secret ne puisse être percé que grâce à l'intermédiaire de témoignages externes, par exemple pour Chaque. Mais c'est encore au personnage énonciateur, le journaliste, qu'il revient de dévoiler véritablement le mystère d'une vie : « Il plane toujours sur ces existences hétéroclites un mystère qu'ils ne se chargent pas eux-mêmes de percer », écrit-il dans *Monsieur Chaque des Irréguliers de Paris*. Même attitude lorsqu'à l'enquête menée sur un personnage ou un événement singulier fait place une enquête sociale, voire sociologique. Là aussi, le reporter est toujours présent, moins sur le mode du commentaire que sur celui du regard qui enregistre ce qu'il observe et de l'émotion éprouvée. Et la chose est d'autant plus vraie qu'il continue, même après avoir écrit son article, à vouloir retourner sur les lieux décrits, pour rendre son texte plus conforme à son intention, plus vivant mais aussi plus véridique : « [...] J'ai



constaté que ma copie [...] ne correspondait pas précisément à mon titre *La Rue à Londres*, et alors, j'ai pris mes souliers, mon crayon et quitté ma plume pour aller dans le Londres vivant, dans la voie grouillante. J'ai ramassé des notes mais aussi des ampoules, une courbature...¹³ »

La présence du *je* est fondamentale dans le reportage de Vallès. Elle permet de faire le lien entre le public du journal et les personnages marginaux présentés dans ses articles, individus souvent considérés avec défiance par les lecteurs qui s'en distinguent nettement. Elle permet aussi à Vallès de travailler à établir une communauté entre les deux groupes impliqués dans et par son écriture. Le reporter ne peut dévoiler la vérité de chacun des personnages ou de leur groupe d'appartenance, marqué par leur mode de vie et leurs activités, que parce qu'il a leur confiance, que parce qu'il s'y identifie, ayant fait lui-même partie de la bohème des déclassés, et procédant parfois à une sorte d'autobiographie masquée. Il le fait dans un type de reportage que l'on pourrait appeler « euphorique », sûr de lui en ce qu'il arrive à dominer une matière qu'il parvient à mettre au jour en rapprochant ainsi ses personnages de son public, en montrant que ce sont « d'honnêtes gens¹⁴ » comme eux, voire des « martyrs ». Mais en même temps il est du côté de ce public. Il indique souvent à celui-ci qu'il est sorti de son premier état et se peint toujours en professionnel affirmé, donc légèrement en retrait par rapport à la bohème décrite. Il est par là plus crédible. Il permet ainsi à ce public de voir ce que les simples apparences ne donnent pas à lire : l'appartenance à une même communauté, qui passe d'abord par le besoin de lever un malentendu, la méfiance, voire la peur de l'autre. Il évoque ainsi « la charité de ceux qui ont, sans le vouloir, de bonne foi, sous le pavillon déchiré de la tradition, précipité la mort de quelques braves gens dont le seul crime était de vouloir vivre à leur guise », écrit-il dans « Les Morts », paru dans *Le Figaro* le 3 novembre 1861 et repris dans *Les Réfractaires*¹⁵. Or le message ne peut passer que si le journaliste insiste sur sa double appartenance. Il le fait par exemple dans un passage où la richesse des pronoms personnels sujets et le choix du style direct et indirect libre travaillent à opposer d'abord, pour mieux les intégrer ensuite, des mondes apparemment éloignés (voir le jeu complexe qui sépare et unit les « on », « nous », « je », « eux » du texte) :

Le monde croit peu à ces existences lamentables, à ces fins sinistres ! Fatigué par les déclamateurs qui ont voulu faire de tout petit poète mort à l'hospice un grand homme, de toute victime un héros, il crie : qui vive ? chaque fois qu'un de ces pauvres passe ! Suspectes toutes leurs douleurs ! cette défiance a cours, mais moi qui ai passé quelques heures dans le camp, je sais ce qu'on perd d'hommes tous les jours dans ce 101^e régiment [...]

C'est leur faute ! crie notre égoïsme gêné par ce spectacle et ces images ! Qui nous l'a



dit ? Savons-nous ce que fut leur enfance, comment s'est passé leur jeunesse, à quelle heure ils firent naufrage [...] Nous n'affamons pas les prisonniers, nous ne tuons pas les fous ! (p. 113)

La double appartenance, toute indispensable qu'elle puisse être, n'est pas sans ambiguïté : « Hypocrites que nous sommes ! », proclame-t-il plus loin en s'assimilant au public bourgeois jugeant les marginaux (p. 115) alors qu'ailleurs, lorsqu'il veut « sceller l'alliance » entre les uns et les autres, il apostrophe ce même public dont il s'exclut cette fois pour passer du côté des réfractaires : « Vous avez là vos morts, nous avons les nôtres. Mêlons nos immortels sur leurs tombes » (p. 117). Malgré tout, l'objectif est le même : l'alliance.

Par ailleurs, l'union se renforce par la dénonciation d'un pouvoir qui écrase les uns et les autres et qu'il assimile, sans doute pour cause de censure impériale, à « la société »¹⁶. La modalité choisie pour ce « rassemblement » est alors celle du reportage et non du discours polémique. Elle est considérée comme plus prudente, certes, mais aussi plus efficace, voire plus formatrice. Autrement dit, dans l'objectif de réunir, le « je » du reporter travaille à réprimer le « je » du polémiste ; la figure du journaliste énonciateur de *Fontan-Crusoé* oppose en fin d'article des mots de révolte à la simplicité d'un *spectacle* décrit :

J'ai peur, si j'insiste, que des mots de révolte ne viennent brûler mes lèvres !
Mieux vaut que nos colères, mieux vaut dans sa simplicité le spectacle de cette vie héroïque et triste.

Quelles furent les réactions des lecteurs bourgeois du journal aux articles qui furent ensuite réunis dans *Les Réfractaires* ? Nous connaissons celle des *Irréguliers de Paris*, grâce à la lettre ouverte de Villemessant publiée le 16 avril 1865 dans *Le Figaro* et intitulée « À propos du dernier numéro du *Figaro* ». Elle nous dit que les lecteurs furent choqués, secoués, autant pour le mélange de fantaisie et de misère, considéré comme un blasphème, que pour l'idéologie véhiculée, trop éloignée de celle du *Figaro*, l'objectif de rassemblement fixé ayant sans doute été jugé trop révolutionnaire, ce qu'on pourrait attribuer à deux facteurs : la persistance du discours polémique dans le texte malgré la tension de Vallès vers le reportage ; l'effet de choc que le reportage a pu susciter pour l'accent mis sur la misère et la douleur des réfractaires, coudoyés par quiconque dans les rues de Paris et trop souvent devenus objets de dérision. C'est alors le reportage lui-même, ce qu'il donne à voir, qui est considéré comme dérangeant. En fait, Vallès dont l'objectif est l'alliance entre deux groupes distincts et qui a essayé de réduire la distance qui les séparait pour mieux dénoncer le pouvoir agissant contre tous, a donné à voir l'insupportable, a travaillé à produire un



effet de choc pour secouer et faire prendre conscience d'une communauté d'intérêt entre les parties en cause face à un ennemi commun, le pouvoir. Ce que les lecteurs n'ont pas toléré. Mais du même coup, ceci indique de la part de Vallès un changement de direction dans l'écriture journalistique de son temps qui dérange l'horizon d'attente du public bourgeois du Second Empire auquel il s'adresse alors.

À notre avis, l'une des raisons du caractère dérangeant de sa production, qu'il développera dans ses articles successifs, est de renvoyer au lecteur une image de lui-même au moment même où il dit l'autre absolu. Il ne s'agit pas simplement pour lui de susciter la pitié pour les déshérités mais de faire réfléchir le lecteur sur soi, sur sa propre condition « humaine », déplacer les limites qui établissent la différence entre l'objet et le public. Dans certains reportages de *La Rue à Londres* (est-ce un hasard s'il songe à « volumiser » certains de ses articles de presse en les retravaillant pour leur donner une valeur moins contingente, voire plus atemporelle ?), le discours polémique est bien plus restreint que celui des premiers recueils : les faits dominent ainsi que le dialogue et l'on demande au lecteur une participation interprétative majeure. L'effet est encore plus poignant car le « je » semble s'effacer, Vallès laissant parler les faits. Mais aussi il inquiète plus son public car il ne s'agit pas simplement de décrire ou de faire vivre des bohèmes marginaux, mais aussi de faire le portrait d'hommes insérés dans la vie sociale tombés dans la déchéance, menant un combat de plus en plus inégal avec la misère. On assiste alors pour certains de ses personnages à un véritable renversement de situation sociale dont personne n'est à l'abri, lecteur compris. Tel cet homme rencontré dans un *lodging house* :

Sur ce qui sert de lit un homme est étendu, roulé dans sa couverture grise. Il est arrivé chancelant, les jambes lui rentraient dans le corps, et il a pu à peine se traîner jusqu'à ce grabat et monter sur cette paillasse. Il n'a pas ôté ses vêtements – charpie qu'il ménage – ou plutôt parce qu'un geste de plus le tuerait.

— Bille, le reconnais-tu ? C'est le gentleman d'il y a six semaines, celui qui s'en est allé en oubliant un livre.

— Oui, celui que nous avons vu depuis, assis la tête dans ses mains, sur les marches du pont, la nuit qu'il neigeait.

— Ah ! mon Dieu !

C'est le nouveau venu qui a laissé échapper ce soupir, et sous ses guenilles on entend un hoquet et l'on voit, pour ainsi dire se soulever un sanglot !

— Bill, il va mourir !

— C'est de faim qu'il crève, dit un grand gars. Eh ! Wotten, eh ! le singe ! qu'est-ce que c'est que cet habit noir ?

Car il a un habit noir, celui qui est là, muet depuis deux jours.





 SILVIA DISEGNI

Une fois transporté au workhouse,

on lui demande son métier. Il trouve la force de dire :

— Journaliste.

— Journaliste !

— Oui...

Il s'arrête puis il reprend :

— Journaliste et avocat¹⁷.

Parfois, surtout lorsqu'il s'agit de ses reportages sur des univers d'enfermement, présents dans *La Rue à Londres* et dans *Le Tableau de Paris*, c'est à travers le grand malaise du reporter inscrit dans le texte et sujet de l'énonciation que passe sa stratégie de choc sur le lecteur. Il ébranle une fois de plus et plus profondément les frontières qui le séparent de ces « autres » qui paradoxalement peuvent lui être très proches. Alors ces hommes ou ces femmes étranges, qu'il s'agisse de fous ou de prisonniers, peuvent devenir particulièrement inquiétants. Il renvoie au public une image de détresse ou de folie qui en secoue les certitudes, une image d'enfermement qui peut toucher tout le monde et ce à partir du propre vacillement de l'observateur. Dans « Sainte-Anne » paru dans *Gil Blas*, les 9, 16 et 23 mars 1882, puis repris dans *Le Tableau de Paris*, on peut lire dès le début (sans doute le souvenir de l'internement de Vallès au lendemain du coup d'état de 1851 y est pour quelque chose) :

On ose à peine franchir le seuil, car on se rappelle les histoires tragiques racontées par des évadés. Le bruit court que des gens sont entrés ici, pleins de raison, qu'on a gardé comme fous entre les murs des cabanons. On compte ceux qui sont sortis ; on ne compte pas ceux qui sont restés.

Ces souvenirs donnent froid aux os ; l'on songe avec terreur à cet amas de guenilles humaines qu'on va voir secouer tout à l'heure par le vent affreux de la folie¹⁸.

[...] Nous rôdons, curieux et défiants, autour du fonctionnaire ; on dit que la folie se gagne, les têtes se gâtent dans cet air empesté par la fumée qui monte des cerveaux malades (p. 59).

Et encore :

À travers une croisée nous reconnaissons un camarade d'hier, un homme célèbre d'autrefois... (p. 74)

Et enfin ce cri de détresse du reporter dont l'esprit chancelle, qui craint pour sa propre santé mentale et risque de perdre ses points de repère, et qui clôt enfin l'enquête par une citation du *Roi Lear* :





« Oh ! ne permets pas que je sois fou, s'écrie le roi Lear ; conserve moi dans l'équilibre ! Oh ! non pas fou, de grâce ! Je ne voudrais pas être fou ! » (p. 75).

Un tel reportage ne peut que transmettre l'inquiétude de son auteur-témoin au lecteur. Nous sommes loin du reportage « euphorique » des *Réfractaires* où le journaliste, sûr de ses moyens, dominait la situation, était capable de percer le secret de ses personnages, qui lui accordaient leur confiance ; capable aussi d'intervenir sur le réel pour le transformer en essayant par exemple, comme il l'avait fait dans *Les Réfractaires*, de proposer des solutions d'alliance sans jamais remettre en question la place de chacun des acteurs à l'intérieur de l'article ou à l'intérieur du dispositif de la médiation. Dans cette très belle enquête de Vallès, le reporter n'arrive à percer aucun secret, se heurtant au refus de collaboration des malades, à leur silence, à leur regard obstinément fermé à l'échange. Ainsi, l'un d'eux, dont l'œil rencontre le sien dans le trou du guichet, jette un cri : « Ôte-toi de là ! » (p. 74). Ou encore les fous narguent l'observateur :

Pas un cri !

Les fous nous regardent passer, les uns sans qu'un muscle tressaille, les autres riant en dessous, mais cachant leur rire d'un geste poltron et honteux.

Pas un cri !

Ils sont là, plantés isolément sans se toucher, comme si on les avait déposés, à cette place par les cheveux et qu'on les y eût obligés.

Ceux-ci ont les prunelles fixes, tendues vers le sol, ceux-là le regard noyé dans le vide. (p. 68)

Toute tentative de dialogue ou du moins de contact échoue car elle est impossible. Un fou qui

tient un éclat de silex croit à Pythagore ; il se baisse pour dessiner sur la terre un triangle ; puis il se relève comme inspiré, trace de la main un cercle dans l'espace et se remet à faire ses calculs dans le sable, la lèvre marmottante et l'œil fiévreux.

Je lui dis : « Il faudrait abaisser une perpendiculaire... »

Il répondit oui, mais il remit le caillou dans sa poche, bouleversa le sol avec son pied et alla, à reculons, jusqu'à une autre place où il demeura silencieux les bras croisés (p. 69).

Rien ne passe entre le reporter et les hommes de son enquête :

De ci de-là, ces statues de chair immobiles, plantées les deux pieds dans le sable ou rivées à une pierre qu'elles usent. Pas un mot depuis qu'on les a posées ici n'est sorti



 SILVIA DISEGNI

de leurs lèvres clouées et nul n'a pu lire ce qui est écrit, sous leurs paupières baissées, dans des prunelles qui ne bougent pas ! Elles s'émietteront sans qu'on sache le secret de leur silence, ni ce qui fait leurs yeux si vides (p. 63).

Le « je » du reporter énonciateur qui pouvait être absent de l'article de *La Rue à Londres*, aux visées objectivantes, parce qu'il céda la parole aux acteurs de la scène, reprend ses droits face au silence des fous : tout est alors fondé sur son observation. Mais c'est pour communiquer le vide, un échec herméneutique où prime l'extériorité des objets et personnages qui ne renvoient à rien d'autre que leur surface. La représentation est d'autant plus inquiétante que le discours et le commentaire se font de plus en plus rares, dans une écriture très moderne. Le « je » se met en scène, scrutant sans succès les gestes de ses nouveaux personnages présentés collectivement, scrutant les objets, en série, qui occupent une place prépondérante, alors que les hommes et femmes, dans un mouvement inverse, n'apparaissent plus qu'en série et réifiés (« statues de chair immobiles »). Incapable de comprendre, à la recherche de nouveaux moyens pour dire l'in audible et l'invisible, le vide, le « je » qui continue de se montrer dans le reportage de Vallès existe alors pour dire sa crise, une crise d'écriture, de représentation. Et c'est dans une sorte de capitulation par rapport à ses premiers reportages que Vallès innove en matière d'écriture et invente une nouvelle formule, moins « rassembleuse », plus « décentreuse » pour utiliser des catégories de Géraldine Muhlmann. Il remet en cause sa première manière. Son journalisme plus inquiet est en même temps plus inquiétant pour le lecteur dans la mesure où tout comme le spectacle de la folie déstabilise le reporter, celle-ci renvoie au lecteur une image qui l'ébranle car elle l'implique : pour la part du « hasard » qui, dit-il, accroche « les masques sur ces fronts vides » (p. 65) et dont personne n'est à l'abri ; pour l'absence de frontières précises entre la norme et la maladie et l'erreur humaine, médicale ou judiciaire, qui peut un jour mener quiconque à l'enfermement ; pour une image de la souffrance et de la solitude extrême qui renvoie à une plus vaste idée d'humanité et nous concerne tous ; parce que la folie le laisse démuné, sans instruments pour la comprendre...

Ainsi, l'idée et la pratique du reportage ont évolué chez Vallès. Celui pour qui l'écriture du présent valait plus que celle de l'histoire et qui dans son expérience de presse déploya une écriture du fait, de la sensation, de l'impression, développa aussi cette pratique dans son roman, *L'Insurgé*, où l'on pourrait trouver peut-être les meilleures pages d'une écriture de reportage, susceptibles de faire évoluer l'écriture littéraire et tellement ancrées dans l'instant et le témoignage qu'elles rendent difficile parfois la compréhension historique et globale de l'événement.

SILVIA DISEGNI

UNIVERSITÉ FEDERICO II-NAPLES



Notes

1. Par exemple dans « Les boulevardiers » publié dans *La Rue* le 7 décembre 1879, dans Jules Vallès, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard (éd. R. Bellet), 1990, p. 397-402. Nous gardons la même édition de référence dans la suite de l'article.
2. Voir « Le condamné à mort », *L'Événement*, 8 février 1866 repris dans le recueil *La Rue*.
3. L'idée de rassemblement est empruntée à Géraldine Mulhmann, *Une histoire politique du journalisme XIX^e-XX^e siècles*, Paris, PUF, 2004. L'auteure trouve l'archétype du « reporter-ambassadeur » dans Séverine. Sa fonction est de rassembler son public en partie grâce à la force de la sensation éprouvée, à faire éprouver aux lecteurs. Elle consacre à Séverine un chapitre entier (p. 77-121). Voir aussi, dans ce chapitre, les pages consacrées à Vallès, p. 110-118. Pour une définition et une réflexion sur le reportage, voir D. Ruellan, *Le Journalisme ou la profession du flou*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007. Voir en particulier le chapitre 4 : *Aux origines du journalisme, le reportage*, p. 89 et suivantes. Nous conseillons également la lecture des actes du colloque *Littérature et Reportage* (dir. M. Boucharenc et J. Deluche), Presses Universitaires de Limoges, 2001.
4. Jules Vallès à Émile Gautier, 27 nov. 1879. Les lettres sont reproduites dans S. Disegni, « Lettres de Vallès à Émile Gautier », dans *Vallès en toutes lettres : correspondance d'exil* (dir. S. Disegni), n° spécial des *Amis de Jules Vallès*, 28 décembre 1999, p. 134-135.
5. « 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 » (« Soho », *La Rue à Londres*, *Œuvres*, t. II, p. 1196).
6. « J'avais pris pour cicérone un Anglais qui a été diable à tout faire dans le sabbat des orgies nocturnes » (« La Nuit », *idem*, p. 1176).
7. Vallès, *Œuvres*, t. I, p. 575-576.
8. *Œuvres*, t. I, p. 560.
9. À propos des courses : « La fièvre du sport m'a pris dans ce milieu, et je suis à l'affût des nouvelles. Si l'on en croit l'impression des correspondants spéciaux des journaux anglais, le mal est certain ; le *Daily Telegraph* hésite, mais le *Sporting Life*, très autorisé en ces matières, semble affirmer que Gladiateur est souffrant ou blessé » (« Causerie », *L'Époque*, 6 septembre 1865, *Œuvres*, t. I, p. 540) ; et encore à propos du récit d'un condamné qui demande à être emprisonner pour échapper à la misère, il écrit : « Si vous ne me croyez-pas, lisez le *Times* de novembre 72, d'avril 73 » (« La Nuit », dans *La Rue à Londres*, *Œuvres*, t. II, p. 1189. Ce ne sont là que quelques exemples de sa lecture attentive des journaux anglais lors de son exil.



10. Lettre à Séverine [20 août 1883], dans *Jules Vallès-Séverine, Correspondance*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1972, p.188.
11. Villemessant, qui répond aux détracteurs de ce numéro vite épuisé, signale qu'on lui a reproché de « publier des portraits de fantaisie où sont énumérées à plaisir les misères les plus repoussantes » (voir Vallès, *Œuvres*, t. I, p. 1273).
12. De ce point de vue la méthode de Vallès est toujours la même à quelques exceptions près : soit qu'il cherche dans les rues ses événements ou personnages, des atmosphères ou situations : « J'ai voulu voir de près ces pauvres dans leur misère et dans leurs vices, et je suis allé l'autre jour à travers la Cité, par Ludgate Hill, jusqu'au cœur de White Chapel qui partage, avec Saint-Gilles, l'honneur d'abriter la honte de la tourbe anglaise ! [...] et moi qui ai la curiosité féroce et que le vertige ne prend jamais, je sentais ma tête tourner dans ces vapeurs d'ivresse qui épaississaient dans leurs bouges. » (« Causerie », *L'Époque*, 6 septembre 1865, dans *Œuvres*, t. I, p. 544) ; soit qu'il utilise des rencontres fortuites laissant au hasard une place importante dans le choix de sa matière : « Une circonstance inattendue me faisait regretter un peu d'avoir annoncé et résolu mon départ pour demain », écrit-il de Londres à Séverine. « Le hasard m'a fait mettre hier la main sur un réfractaire scélérat qui a été *solicitor*, avocat, pensionnaire du *Workhouse*, amant de la femme d'un juge, qui est un habitué du British Museum maintenant. Je dois faire causer ce misérable » (lettre à Séverine, [17 août 1883], *Correspondance, op. cit.*, p. 183 ; soit enfin qu'il cherche un « cicéron » pour le guider dans certains lieux dangereux ou interdits aux individus seuls (les prisons par exemple).
13. Lettre à Séverine [28 juillet 1883], *Correspondance, op. cit.*, p. 138-139.
14. Voir le texte qui introduit les *Irréguliers de Paris* dans *Les Réfractaires*.
15. *Les Réfractaires*, Paris, Editeurs Français Réunis, 1955, p. 110.
16. Comme on l'a signalé, la publication des *Irréguliers de Paris* causa des problèmes au *Figaro*. Dans une lettre ouverte du 16 avril 1865, Villemessant informe ses lecteurs que « l'estampille de la commission de colportage ne nous ayant pas été accordée, nous avons cru nécessaire de substituer au titre primitif des *Misères savantes* celui des *Irréguliers de Paris*, et de supprimer plus de deux cents lignes » (*Œuvres*, t. I, p. 1273).
17. « La Nuit », dans *La Rue à Londres* (*Œuvres*, t. II, p. 1182-1184).
18. Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1971, p. 59.



« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO » : USAGES POLÉMIQUES DU REPORTAGE

« Qu'ils soient maudits, les philosophes et les poètes qui ont donné des lettres de noblesse à ces tueries féroces ! Qu'on leur trempe les ailes et le nez dans le sang qui se caille au soleil de Custozza et qu'on a versé dans les ravins de Sadowa ! »

(Jules Vallès, « La Gloire », Le Courrier français, 15 juillet 1866).

VOICI un article qui connut une curieuse histoire éditoriale. Écrit sans doute en 1869 pour le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, il n'y parut jamais, et fut publié pour la première fois en juin 1901 dans la *Revue universelle*, à l'occasion de l'anniversaire de la bataille de Waterloo. La note qui l'accompagne revient sur ce curieux parcours, et souligne la singularité du texte de Vallès : « Comme étude historique et documentaire [...], il ne vaut absolument rien et ne pouvait convenir au *Grand dictionnaire*. Mais, comme fantaisie outrancière, il conserve la valeur littéraire de tout ce qu'a écrit Jules Vallès. » Cette brève présentation reprend et infléchit l'explication donnée en 1890 dans le second supplément du *Grand dictionnaire*, lequel revient sur l'affaire dans l'article « Vallès » : « Son fameux article *Waterloo* ne fut pas plus inséré que les autres ; on le conserve religieusement dans les archives du *Grand dictionnaire* comme un remarquable modèle d'insanité, de blague à outrance sur un sujet qui ne comportait pas du tout la blague¹ ». Le propos est clair : le texte fut refusé non en raison de son manque d'objectivité (l'entreprise de Larousse, républicaine et militante, se voulait résolument engagée dans les débats contemporains), mais à cause de sa tonalité blagueuse, distanciée et iconoclaste.

Or, en 1869, une telle attitude n'est pas de mise dans les milieux de l'opposition. La période napoléonienne, et en particulier sa fin tragique à Waterloo, cristallise le discours antibonapartiste, à une époque où tout retour critique sur l'histoire du second Empire est encore impossible. Dans le tome XX de son *Histoire du consulat et de l'Empire*, paru en 1862, Thiers développe ainsi une



analyse scrupuleuse de la bataille, assortie de considérations politiques non équivoques ; Barbey d'Aurevilly note : « Le bonapartiste Thiers renie. Il refuse à l'empereur Napoléon le génie politique² ». Cette même année 1862 voit paraître *Les Misérables* ; le livre intitulé « Waterloo », rédigé en 1861³, affirme la nécessité historique de la catastrophe : « Était-il possible que Napoléon gagnât cette bataille ? Nous répondons non [...] Bonaparte vainqueur à Waterloo, ceci n'était plus dans la loi du dix-neuvième siècle. Une autre série de faits se préparait, où Napoléon n'avait plus de place⁴ ».

Le Grand dictionnaire universel de Larousse participe énergiquement à cette lutte contre la légende napoléonienne et ses dégâts collatéraux. C'est une constante de sa pédagogie républicaine : « Les deux Bonaparte ont imposé à la France une honteuse régression. L'épouvantail du bonapartisme, "ce bâtard de la Révolution qui a étranglé sa mère", hante le *Dictionnaire*, y compris rétrospectivement : derrière tout grand conquérant se profile l'ombre de Napoléon. Larousse, qui sait trop bien la fascination "qu'exerce la légende napoléonienne sur l'esprit des Français" (et le sien propre), n'a de cesse d'en dénoncer la fausseté et le danger⁵ ». L'article BONAPARTE est très révélateur de cet engagement violemment polémique : « Général de la République française, né à Ajaccio (île de la Corse), le 15 août 1769, mort au château de Saint-Cloud près de Paris, le 18 Brumaire, an VIII de la République française, une et indivisible (9 novembre 1799). » L'article NAPOLÉON, écrit après la chute du second Empire, revient sur la stratégie militante adoptée par le Dictionnaire avant 1870⁶.

Dans un tel contexte, confier l'article « Waterloo » à Jules Vallès semble un choix pertinent. Rappelons que dès 1865, le premier livre du journaliste, intitulé *Les Réfractaires*, s'ouvre sur la revendication libertaire des déserteurs refusant l'enrôlement forcé dans la Grande Armée : « Sous le premier Empire, chaque fois qu'on prenait à la France un peu de sa chair pour boucher les trous faits par le canon de l'ennemi, il se trouvait, dans le fond des villages, des fils de paysans qui refusaient de marcher à l'appel du grand empereur⁷ ». Journaliste « irrégulier », Vallès a d'ailleurs élaboré son propre scénario auctorial autour de cette figure emblématique du Réfractaire. Au-delà de cette résistance aux prestiges de la légende napoléonienne, le polémiste s'était d'autre part illustré, en 1866, par une campagne énergique contre les mensonges de l'épopée et l'imposture sanglante de la gloire : « Que parlez-vous d'héroïsme et de gloire ! L'héroïsme, il consiste à exposer généreusement sa vie – non à semer sur ses pas la mort ! [...] Le rôle de victime est grand, mais celui de boucher est triste⁸ ».

Or, on l'a vu, Larousse refusa l'article « Waterloo », et l'affaire lui parut assez importante pour y revenir (non sans acrimonie) en 1890, au moment de la rédaction du second article biographique consacré à Jules Vallès. Comment expliquer cette rupture ? Sans doute par un malentendu profond causé par les



« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO »

usages novateurs, et dévastateurs, du reportage dans les pages de Vallès : plus que le discours idéologique et politique (encore que...), ce qui est en cause, c'est le dispositif même du texte, dans ses refus comme dans ses inventions formelles.

LE REFUS DU PÈLERINAGE

«... Il lui fallait cinq cents francs pour aller voir le fameux champ de bataille, évoquer les ombres des morts, sur le théâtre même de la catastrophe », raconte en 1890 le second article « Vallès » du *Grand dictionnaire*. À l'évidence, Larousse conçoit le voyage du journaliste non comme la mission d'un envoyé spécial, mais comme un pèlerinage aux lieux de mémoire, afin que le génie du lieu opère, par le miracle de la nécromancie poétique, une résurrection intégrale du passé. Ce paradigme s'affirme dès le début du siècle, avec l'œuvre fondatrice de Chateaubriand, *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) : « Chaque lieu est le prétexte d'une remémoration, et ce sont les textes qui bien souvent servent à réinterpréter le paysage. Exemple est à cet égard le passage dans lequel Chateaubriand relate sa découverte de l'emplacement de Sparte [...] Sans doute est-ce par ce trait, dans la recherche d'une confrontation directe avec les "voix qui se sont tuées", que *l'Itinéraire* se rapproche le plus du modèle du pèlerinage⁹ ».

C'est ce phénomène d'évocation que Hugo (se réclamant de Virgile) inscrit au cœur de sa méditation sur le champ de bataille : « La nuit pourtant une espèce de brume visionnaire s'en dégage, et si quelque voyageur s'y promène, s'il regarde, s'il écoute, s'il rêve comme Virgile devant les funestes plaines de Philippes, l'hallucination de la catastrophe le saisit. L'effrayant 18 juin revit » ; le songeur perçoit alors « la clameur vague de la bataille fantôme », et « les tourbillons de spectres s'exterminant¹⁰ ». Or, Vallès refuse explicitement ce modèle du pèlerinage et ses implications idéologiques et cultu(r)elles.

La puissance de fascination des toponymes célèbres est essentielle à l'émotion du voyageur-pèlerin : « Quelle est donc la magie de la gloire ? Un voyageur va traverser un fleuve qui n'a rien de remarquable : on lui dit que ce fleuve se nomme Sousonghirli ; il passe et continue sa route ; mais si quelqu'un lui crie : C'est le Granique ! il recule, ouvre des yeux étonnés, demeure les regards attachés sur le cours de l'eau, comme si cette eau avait un pouvoir magique, ou comme si quelque voix extraordinaire se faisait entendre sur la rive. Et c'est un seul homme qui immortalise ainsi un petit fleuve dans un désert ! Ici tombe un empire immense ; ici s'élève un empire encore plus grand¹¹ ». Or Waterloo, immortalisé (entre autres) par la célèbre invocation hugolienne de *L'Expiation* (« Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine ! »), n'est au sens propre qu'un vain nom, une imposture de l'histoire : « Il ne fut pas brûlé une cartouche, de ce côté-là, dans la journée du 18 juin 1815. Il n'y eut de saigné à Waterloo qu'une





CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

volaille grasse pour le souper » (p. 1083). Et voilà pour la rêverie sur le « nom de pays ».

L'hommage du voyageur-pèlerin aux lieux de mémoire se traduit traditionnellement par le culte rendu aux reliques. Hugo ne manque pas d'y sacrifier, réactivant un intertexte virgilien célèbre : « On a ramassé, presque à l'endroit où étaient les pieds de son cheval [de Napoléon], des boulets vermoulus, de vieilles lames de sabre et des projectiles informes, mangés de rouille. *Scabra rubigine*¹² ». Chez Vallès, le gardien du musée se dégrade en vulgaire « montreur de saletés glorieuses », exhibant devant les touristes « un shako gras, un bonnet à poil, des boutons de culotte, quelques crânes dans une corbeille [...] un sternum de lieutenant et un tibia de caporal » (p. 1093-1094). Le pouvoir métonymique et symbolique de la relique se dissipe avec cet inventaire morbide autant que minable – cependant que la grande voix de l'histoire se mue en boniment de charlatan débitant de fausses antiquités, devant un voyageur plus dubitatif qu'enthousiaste : « J'ai peine à croire que ce fleuret date du 18 juin 1815 » (*Ibid.*).

Même la poésie des ruines ne résiste pas à l'entreprise démystificatrice du journaliste en mission. La ferme d'Hougomont était, pour le « passant » hugolien, le lieu d'une première cérémonie évocatoire : « L'orage du combat est encore dans cette cour ; l'horreur y est visible ; le bouleversement de la mêlée s'y est pétrifié ; cela vit, cela meurt ; c'était hier. Les murs agonisent, les pierres tombent, les brèches crient ; les trous sont des plaies ; les arbres penchés et frissonnants semblent faire effort pour s'enfuir¹³ ». Rien de plus artificiel que cette résurrection, répond Vallès ; à Hougomont, « on a entretenu dans les murs et arrosé dans le jardin les plaies que fit la dent de la guerre » (p. 1092), à des fins purement touristiques : « Le voyageur donne dix sous d'entrée. C'est pour l'entretien du dégât » (p. 1094). Version capitaliste de la rêverie romantique sur les ruines...

Plus radicalement, la posture du voyageur-pèlerin est désormais invalidée par le développement, sur le site de Waterloo, d'une véritable entreprise de tourisme patrimonial. On y trouve une version primitive de la formule « Train + Hôtel » : le père Joseph vient cueillir les voyageurs à la gare pour les mener à l'hôtel des Colonnes, tenu par ses sœurs et fréquenté par les guides spécialisés du champ de bataille. Ces *cicerones* se livrent entre eux une guerre féroce (ultime dévoiement des combats épiques d'autrefois ?...), tout comme les marchands de souvenirs qui ont pris possession des lieux. Les *tourist-markets* prospèrent : « on y vend des cannes » (p. 1086) ; quant à l'arbre où s'appuya Wellington le jour fatal, il a été vendu « deux cents francs à un Anglais qui a fait avec le bois des tabatières et des cannes » (p. 1091). La concurrence sévit également dans le commerce des reliques, non sans assauts de mauvais goût : « [Voici] quelques crânes dans une corbeille, mais des crânes de collégiens, que Pirson soulève avec





« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO »

mépris. Il en a, lui aussi, plein un panier dans sa chaumière, mais des beaux, des gros » (p. 1093). Rien d'étonnant dès lors qu'en lieu et place du passant pensif des *Misérables*, on croise des cohortes de parfaits touristes anglais, ornés de leurs attributs obligés (ce type de caricature est un lieu commun d'époque) : « Une voiture [...] chargée de miss à nez violet et en caracos rouges, de gentlemen à favoris jaunes et en paletot gris, guide en main, lorgnette en sautoir et gibecière en bandoulière » (p. 1083).

S'il évite la mystique du pèlerinage, le journaliste refuse avec une égale vigueur l'embrigadement moutonnier de ce moderne tourisme de masse, dont il se désolidarise pour en faire l'un des objets (humoristiques) de son reportage. Son positionnement personnel est plus complexe. À bien des égards, l'article de Vallès, comme souvent les récits de voyage contemporains, multiplie les renseignements concrets et les détails pratiques rappelant nos modernes « Guides du routard ». Le prix du trajet jusqu'à Mont-Saint-Jean varie selon les moyens de transport utilisés : « le voyage coûte cher dans [le] véhicule à musique » affrété par l'hôtel anglais de Bruxelles ; « pour quelques sous de plus, on a une voiture » individuelle jusqu'au champ de bataille ; mais « les enthousiasmes modestes et les petites bourses » se contenteront de prendre le train (70 ou 40 centimes), et se féliciteront que le père Joseph ait « diminué le prix des places » dans son omnibus (pp. 1084-1085). Le lecteur désireux de préparer sa propre excursion apprendra également qu'on visite gratuitement la Haie-Sainte, mais qu'à Hougomont il faut payer dix sous d'entrée (p. 1094) – on comparera ce détail prosaïque à la scène de rencontre entre le « passant » hugolien et l'Histoire : « Comment s'appelle cet endroit-ci ? demanda le passant. / Hougomont, dit la paysanne¹⁴ ».

Malgré la prolifération des modernes commodités touristiques, le narrateur revendique une préférence marquée pour la libre flânerie, caractéristique de la seconde génération des voyageurs romantiques (Gautier et Nerval notamment), mais aussi des chroniqueurs fantaisistes en excursion au grand air. En marge des circuits organisés (imposés) par les *tour operators* bruxellois, « on peut s'arrêter devant la petite auberge ou le grand paysage, et rire et rêver un brin » (p. 1084) ; entre Bruxelles et Waterloo, le Parisien exilé se croirait volontiers à Meudon ou à Bougival, lorsqu'il traverse le « bois de Boisfort, frais et vert, dont les arbres abritent les couples amoureux et les bandes d'amis » (*Ibid.*). L'ambiance est à la partie de campagne plus qu'à la commémoration tragique : la fraîcheur de l'impression, l'immédiateté des sensations viennent contrarier la mystique de l'épopée ou les méditations métaphysiques sur les grands empires tombés.

Aussi la scénographie narrative privilégiée par Vallès va-t-elle systématiquement à l'encontre des lieux communs légitimés par la grande tradition du voyage romantique. Celui-ci fait de la solitude du pèlerin pensif la condition nécessaire





CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

d'une rencontre directe avec le passé : aux moments forts de l'émotion mémorielle, quand la parole se fait évocation, guides et compagnons évacuent l'espace textuel pour respecter l'isolement recueilli du narrateur-témoin. C'est ainsi que, dans *Les Misérables*, le livre consacré à Waterloo s'ouvre sur l'évocation d'un passant solitaire et méditatif, dont la silhouette se confond bientôt avec « celui qui raconte cette histoire ». Mais ce voyageur de la mémoire ne se confond pas avec la personne biographique de l'écrivain Hugo, et le lecteur ne saura rien du séjour de l'écrivain à Mont-Saint-Jean ou de l'enquête qu'il y a menée : « Le narrateur devient le "moi" de l'auteur, mais sans tomber pourtant dans la confiance biographique ; le moi inscrit à l'origine du livre est un moi élargi : l'écrivain surtout, mais aussi le témoin. Le "passant" de Waterloo est comme biographiquement évidé. Aucune motivation n'est donnée du voyage en Belgique, aucun avant, aucun après. Seul compte le trajet qui conduit de Nivelles à La Hulpe, et qui s'arrête pour le lecteur, à Waterloo ¹⁵ ».

Rien de tel chez Vallès. Lorsque l'instance narrative s'isole (tardivement d'ailleurs) du « on » initial, elle s'affirme immédiatement comme plurielle, un « nous » évoquant une joyeuse bande d'amis (« Le repas est gai », p. 1087), un trio de camarades en journalisme dont la signature s'affichera en toutes lettres dans le registre des visiteurs, au bas d'une déclaration pour le moins iconoclaste : « Humbert, Callet, Vallès ». Il faudra revenir sur cette mise en abyme de la signature (p. 1093), qui vaut sans doute comme pacte de lecture, en désignant explicitement ce dont parle le texte – sans doute pas, ou pas seulement, de Waterloo.

DU REPORTAGE COMME MACHINE DE GUERRE CONTRE L'ÉPOPÉE

À la différence des patriotes hystériques et des monomaniaques de la gloire, Vallès envoyé spécial à Waterloo ne rencontre pas de spectres héroïques, mais engage un dialogue (un débat) passionné avec... le très actuel et toujours combattif Victor Hugo. Tout l'article rend hommage à l'auteur des *Châtiments* et des *Misérables* – c'est Hugo, et non Napoléon, que le texte commémore à Waterloo. Le récit souligne complaisamment que le journaliste en mission suit les pas du grand homme : son paraphe l'accueille dans la salle à manger de l'hôtel (p. 1087), et le trio de joyeux compagnons vient pieusement s'accouder « au balcon même où les habitants de Mont-Saint-Jean voyaient apparaître tous les matins [...] la tête grise de Victor Hugo », avant de dormir « dans la chambre même où couchait Hugo » (p. 1088). Déplacement significatif : au cœur de l'article, c'est la lecture des *Misérables* et de *L'Expiation* qui se substitue à l'évocation des combats sur le champ de bataille ; ce sont les « vers admirables » consa-





« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO »

crés à la mort de la garde impériale, et eux seuls, qui ressuscitent dans le texte un épisode des combats — dont rien ne sera dit au moment de l'excursion sur les lieux mêmes.

Cette stratégie de substitution a une portée polémique évidente : l'irréductible républicain prend la place des imposteurs que furent Napoléon ou Wellington, faux grands hommes et vrais fossoyeurs de la liberté que d'aucuns viennent adorer à Waterloo. Quant au discours démystificateur et polémique du romancier, il dissout les prestiges usurpés de la légende napoléonienne, cause catastrophique d'un présent politique et social calamiteux. L'éloge est d'autant plus remarquable que Vallès, pour la première fois¹⁶, célèbre publiquement et sans réserves la grandeur du « poète de bataille qui a nom Hugo » (p. 1090) ; l'hommage s'exprime par les références intertextuelles (« l'air que joue en plein combat le pibroch écossais¹⁷ »), mais aussi par un singulier effet de mimétisme stylistique : « Il vient à l'un de nous trois l'idée... », « l'un de nous ferma le volume et récita... » (p. 1088 – on comparera ces formules aux usages de la troisième personne pour désigner « le passant » ou « celui qui raconte cette histoire » dans *Les Misérables*).

Reste que le grand poète, justement parce qu'il mobilise les prestiges de l'épopée jusque dans son démontage critique, contribue indirectement à entretenir les mensonges sanglants de la gloire militaire. Le reportage de guerre, assumé par des « actualistes » intransigeants, en constitue le seul efficace antidote ; Vallès en est convaincu depuis longtemps : « On n'a représenté jusqu'ici la guerre qu'avec les couleurs glorieuses qu'éprouvaient dans leurs épopées les artistes primitifs, gens des temps héroïques, bardes, statuaires, peintres ! Il s'agit de la peindre telle qu'elle est maintenant sous le soleil qui éclaire la Vénétie ou le Mexique ! [...] Que [les artistes] ne s'inspirent pas de la légende et de l'école, et ne jettent pas à travers l'horreur les mensonges de la poésie et les rayons faux de la gloire ! Actualistes impitoyables, qu'ils nous montrent les combats tels qu'ils sont : insensés, horribles¹⁸ ! » D'où, dans l'article « Waterloo », une sorte de montage dialogué, dans lequel le texte de Vallès explore les envers, les coulisses, les non-dits de l'épopée. Trois exemples montreront l'efficacité polémique du procédé.

La bataille du 18 juin 1815 eut lieu après d'épuisantes marches forcées dans la boue, et une nuit passée sous la pluie. Hugo note sobrement dans son chapitre « Napoléon de belle humeur » (contraste révélateur !) : « Le soldat n'avait pas dormi, était mouillé, et était à jeun¹⁹ ». Vallès, lui, déploie dans une sorte de vision hallucinatoire ce que sous-entend cet allègre compte rendu de l'état des troupes : « Une averse tombait [...] Il vint à l'un de nous trois l'idée des fatigues qui harcèlent les armées en marche. Voyez-vous ces régiments trempés, gelés, qui glissent dans la boue avant de glisser dans le sang ; des malades tombent





CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

tout d'un coup ; des retardataires se traînent jusqu'au bord d'un fossé ; les régiments qui viennent les écrasent sous leurs talons comme des vers ; les officiers en passant les insultent, on crache sur leur front broyé » (p. 1088). Saisissante *amplificatio* qui révèle la sordide réalité occultée par l'*imperatoria brevitatis* des chefs.

Après les souffrances de l'armée en marche, les horreurs du champ de bataille. Vallès, on l'a vu, cite les vers célèbres de *L'Expiation* où l'on voit la garde s'avancer pour mourir ; mais son propre récit prend ensuite le relais pour raconter ce suicide héroïque, « cette agonie éclatant en acclamations²⁰ ». Là où l'écriture épique fonde le sublime sur l'effacement glorieux de la matérialité des corps souffrants (la garde avance « de plus en plus foudroyée et mourant davantage à chaque pas qu'elle faisait²¹ »), voire sur l'ellipse délibérée de la mort violente (« Ils allaient, l'arme au bras, front haut, graves, stoïques. / Pas un ne recula. Dormez, morts héroïques ! »), le texte de Vallès insiste sur l'horreur des blessures, les corps mutilés, les chairs broyées : « Ils marchent réguliers et en ligne, jusqu'à ce qu'il y ait tant d'os cassés et de chair pétrie qu'enfin la carcasse se brise, et ce sont alors les tronçons saignants qui se tordent au cri de "Vive la France !" », poussé par ceux qui n'ont pas encore la mâchoire brisée et un trou à la gorge » (p. 1089 – « Vive la France ! » remplace le « Vive l'Empereur ! » hugolien).

Enfin, les ruines du combat sont, dans l'univers épique, de glorieux monuments immortalisant les héroïques luttes d'autrefois ; voici par exemple la chapelle d'Hougomont sous la plume de Hugo : « La porte a brûlé, le plancher a brûlé, le Christ en bois n'a pas brûlé. Le feu lui a rongé les pieds dont on ne voit plus que les moignons noircis, puis s'est arrêté. Miracle, au dire des gens du pays. L'enfant Jésus, décapité, n'a pas été aussi heureux que le Christ²² ». Vallès évoque la même scène en une image grotesque et caricaturale – Jésus et Marie affichent de dérisoires icônes des mutilations subies par les soldats : on voit dans la chapelle « un enfant Jésus sans doigts de pied et une sainte Vierge défigurée : le feu lui a mangé le nez » (p. 1094).

Au-delà de ce contrepoint subversif apporté aux accents épiques de l'écriture hugolienne, l'article « Waterloo » s'attache, plus radicalement, à retourner en face les lieux communs de la gloire et du patriotisme. Le clairon militaire (trompette de la renommée ?...) se trouve indûment recyclé dans la grande parade du tourisme patrimonial ; chaque matin, pour rassembler les touristes anglais à l'heure du départ pour le champ de bataille, « un homme sonne dans une trompette de cuivre un air mélancolique et retentissant ». Mais les réalités les plus triviales du corps viennent parasiter la noblesse de cet appel au souvenir : « [II] croit faire acte de patriotisme en gonflant les joues. C'est avec un geste plein de noblesse qu'il renverse l'instrument et égoutte sur les passants la



salive qu'il a crachée dans l'embouchure » (p. 1083-1984). On ne saurait plus élégamment cracher sur la tradition.

Quant à l'enthousiasme patriote, il provoque des débordements quasi-sur-réalistes en matière de culte des reliques. L'arbre célèbre auquel s'appuya Wellington est « brûlé par les baisers de John Bull en délire. Les mamans l'embrassaient en criant : *My dear*, les enfants léchaient l'écorce... » (p. 1091). Dérapages blagueurs et excès farcesques, sans doute, mais qui dénoncent efficacement la dévotion portée aux monuments du passé – en l'occurrence, les Anglais ne sont pas seuls en cause.

Par ailleurs, l'écriture du journaliste déconstruit méthodiquement tous les intertextes épiques susceptibles d'interférer dans la logique prosaïque du reportage. Malgré le quatrain célèbre de Devaux, qui vient à l'esprit des lecteurs comme des voyageurs dès l'entrée sur le champ de bataille, la défaite de Napoléon n'a rien à voir avec l'héroïque résistance des Spartiates aux Thermopyles – politiquement et militairement, mais aussi très matériellement : Mont-Saint-Jean « ne ressemble pas aux Thermopyles, qui étaient un défilé. On s'y appelle Barbottin et non Léonidas » (p. 1086). D'où la satisfaction bien légitime des voyageurs affamés : « Nous dînerons mieux chez les demoiselles Dehoze que chez Pluton » (p. 1087). Les réalités du ventre²³ contre l'ivresse des souvenirs, classiques et modernes...

Quant aux rapprochements burlesques qui émaillent le texte, ils sapent par l'humour l'aura grandiose que la tradition attache à la catastrophe de Waterloo. Bestiaire symbolique et bêtes de ferme se côtoient dès les premières lignes du texte, opérant une désymbolisation explosive : « Il n'y eut de saigné à Waterloo qu'une volaille grasse pour le souper. L'aigle reçut sa blessure et eut les serres cassées au-dessus du plateau de Mont-Saint-Jean » (p. 1083). Et les supercherries monumentales se voient infliger un démenti carnavalesque²⁴ lorsque le pompeux lion de Waterloo se trouve nez à nez (si l'on peut dire) avec la blague moderne ressuscitant le charivari d'autrefois, « des ânes qu'on monterait à l'envers, la queue en bride, et qui iraient pétarader, joyeux, sous [son] mufle » (p. 1085) – il n'est pas innocent que ce soient des formes empruntées au comique populaire qui viennent bloquer toute dérive épique et toute tentation sublime. Même les gestes consacrés du pèlerin sur les lieux de mémoire – toucher les monuments, s'appropriier des reliques – sont subvertis lorsque, loin d'assurer une possible ouverture sur quelque transcendance (historique ou spirituelle), ils renvoient à la plénitude immédiate de l'immanence : « Un de nous arriva jusqu'au menton du lion et lui arracha un brin de paille qui sortait de la gueule. Une alouette a fait son nid dans cette gueule de bronze » (p. 1092). L'alouette champêtre²⁵ efface l'ombre sanguinaire de l'aigle que le monument est censé commémorer...

LE REPORTAGE COMME TOURNANT DÉMOCRATIQUE

Seule la vérité, l'âpre vérité des reportages de terrain peut arracher un récit de bataille aux tromperies institutionnalisées de l'épopée. Reste que pour Vallès visitant Waterloo, ce recours est interdit : à plus d'un demi-siècle de distance, le journaliste ne peut revendiquer, contre les prestiges de la légende, l'impitoyable exactitude de l'actualiste en sur le terrain²⁶. D'où un paradoxal décentrement du propos sur le guide, Martin Pirson. Celui-ci, encore adolescent, avait aidé au lendemain des combats « à relever les blessés et les morts, glanant sur la terre inondée de sang des détails qu'il monta en gerbe » ; puis, résidant sur place, il avait eu le temps d'interviewer au fil des rencontres « quelques amputés, qui attendaient dans le pays que leur moignon fût séché » (p. 1089). Cette enquête patiente permet certes au jeune homme de connaître « son champ de bataille », voire de rassembler une collection d'anecdotes, mais non de saisir les logiques stratégiques, tactiques et historiques capables d'expliquer ou même de reconstituer l'événement. Aussi l'article de Vallès, prenant acte, enregistre-t-il l'histoire de son guide plutôt que celle d'un combat dont lui et les siens, réfugiés à bonne distance, n'ont rien pu voir le 18 juin 1815 : « [Ils] entendirent mourir au loin l'armée française » (*Ibid.*)

Sur le champ de bataille, l'investigation du journaliste est doublement entravée par l'écart temporel et les bouleversements topographiques. À peine quelques vérifications concrètes viennent-elles faire justice à l'amplification épique hugolienne ; ainsi, le fossé d'Ohain, qui aurait arrêté la charge formidable de la cavalerie, n'a rien d'un gouffre ou d'un abîme : « Un chien de taille moyenne n'y pourrait flâner sans qu'on lui vît le bout de la queue, s'il l'avait en trompette » (p. 1091 – cette queue retroussée vient faire la nique à la trompette des fanatiques de l'épopée, Anglais patrouillotes et Français revanchards !) Pour le reste, rien ne vient rappeler le carnage d'autrefois. Pourtant, en méticuleux reporter de terrain, Vallès investit successivement deux points de vue surplombants. Il fait un premier relevé en se plaçant sur la butte où se tint jadis Wellington, adoptant le point de vue du prince privilégié traditionnellement dans les classiques tableaux de bataille : « Je tenais à voir quel horizon il faut à l'œil d'un capitaine pour embrasser une bataille [...] On voit bien d'ici » (p. 1091). On voit bien, mais on ne voit rien qu'un tranquille tableau bucolique. D'où une seconde tentative : « On verra mieux encore plus loin, du haut de la montagne » (*Ibid.*). Or, cette cime n'ouvre au regard que les vastes étendues d'un paysage champêtre serein : « Rien, dans cette plaine, ne rappelle le combat [...] Rien n'accrochait plus mon œil » (p. 1092).

À cette béance répond un détail paradoxal et provocant : à deux reprises, le journaliste refuse qu'on lui raconte la bataille de Waterloo (p. 1087 et 1091). Le



« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO »

texte de Vallès se centre sur un vide : aucun récit ne vient remplacer l'épopée congédiée, aucune évocation ne ressuscite les fureurs des combats dans la grande paix de la campagne. Waterloo se trouve comme effacé. Cet évidemment polémique vaut comme déconstruction implicite. D'une part, le génie qu'on prête aux grands capitaines est un mythe, tout comme d'ailleurs la pénétration des historiens censés être spécialistes de l'art militaire. Le *quid obscurum* des batailles, déjà noté par Hugo, n'a pourtant rien, chez Vallès, de la Providence à l'œuvre dans *Les Misérables*²⁷ ; ceux qui ont décidé des succès décisifs sont les anonymes, le simple soldat « qui a trouvé la porte où il fallait frapper » (p. 1091), humbles héros oubliés dont l'histoire, et jusqu'à la poésie, ont oublié le nom²⁸. Conséquence : par définition, tout récit véridique est impossible, l'essentiel étant ce qui a échappé à la mémoire, à la légende et à la rationalisation historique. D'autre part, l'aura du grand homme se dissipe sous le regard de l'investigateur : alors que Hugo construit un diptyque opposant César à cheval, scrutant le champ de bataille, et Napoléon vaincu mais poursuivant encore son grand rêve écroulé²⁹, Vallès – et ce sera la seule grande ombre évoquée par le texte – engue le fantôme de l'épopée en fuite dans la bouse de vache : « Mon regard va plus loin que le champ de bataille et cherche au loin Napoléon fuyant le soir, penaud et las, trébuchant sur les pierres, s'empêtrant dans la boue ; il glisse sur la bouse de vache amollie par la pluie, il va, l'œil éteint, la tête basse, la botte puante » (p. 1092).

À cette dissolution du faux grand homme dans la gadoue répond, symétriquement, l'assomption révolutionnaire du peuple que signe le « Merde ! » de Cambronne. Chez Hugo déjà, « l'Histoire arrachée à Napoléon est donnée à Cambronne [...] Le mot de Cambronne annonce le mouvement dialectique qui caractérisera, dans *Les Misérables*, l'Histoire de tout le siècle : récupération des oppressions à la gloire de l'homme révolté, sublimation du "bas", recyclage révolutionnaire de l'excrément, passage du génie despotique au génie démocratique³⁰ ». Sous la plume de Vallès, Cambronne signifie l'entrée du peuple dans l'histoire, dans une proximité familière avec le quotidien des petites gens : « C'est charmant de respirer ainsi, à deux pas du pré où tomba Cambronne, ce parfum d'honnêteté plébéienne » (p. 1087). Sur le champ de bataille, « l'endroit où est tombé Cambronne » (p. 1092) est à peu près le seul à intéresser le journaliste ; la place en est marquée par la plus humble et la plus émouvante des cocardes, « trois ou quatre coquelicots qui tremblent – du sang qui est remonté par une tige d'herbe ! » Cette même année 1869, quand Vallès avait vu son journal *Le Peuple* succomber sous le poids des pressions policières et financières, il s'était écrié dans son dernier numéro (18 février) : « Acculés, poussés à bout, nous répondrons comme Cambronne à Waterloo : *Le Peuple* meurt et ne se rend pas ! »



« Je ne salue pas les héros morts, mais les travailleurs vivants » (p. 1095). Cette conclusion provocatrice, comme l'hommage final aux moissonneurs « appuyés sur leur faux d'acier comme des soldats sur leur fusil », donne la clé du renversement démocratique qu'opère l'article « Waterloo » : au culte d'un passé faussement héroïque (mais authentiquement despotique), aux trompeuses légendes des boucheries glorieuses le journaliste substitue l'attention aux luttes sociales du monde contemporain. Aussi la vue d'un pauvre paysan battu par l'averse dissipe-t-elle la vision des armées napoléoniennes en marche sous la pluie (p. 1088). Nul misérabilisme d'ailleurs ; si dans l'avenir, comme ce fut le cas à Waterloo en 1815, un grand empire doit tomber, ce sera non pas l'œuvre de la Providence, mais bien le résultat d'une insurrection populaire – dont l'éclair fulgurant traverse tout à coup le prosaïsme du reportage : « Le voyageur, à travers les arbres secoués par l'orage, entend sonner les heures mélancoliques du passé, et [...] il songe à ceux qui cachèrent une couronne sous des habits de pauvre : Louis XVI à Varennes, Louis-Philippe à Newhaven, fouettés ceux-là aussi par la rafale ; mais le vent soufflait des faubourgs, et les grêlons étaient des balles ! » (p. 1085).

Les quelques lignes inscrites par les trois compagnons dans l'album des visiteurs désignent clairement l'impossible discours qui aurait dû occuper la place laissée vacante par l'évanouissement des légendes bonapartistes : « Sur le champ de bataille de Waterloo, nous n'avons pensé qu'aux vaincus des faubourgs de Paris » (p. 1993), ces vaincus de Juin 1848 dont Vallès, toute sa vie, voulut écrire l'histoire – et tout particulièrement en cette année 1869. Cette histoire, celle des vainqueurs (des massacreurs, au premier rang desquels l'intransigent républicain Cavaignac³¹) en a refoulé jusqu'au souvenir, et l'Empire l'a frappée d'interdiction officielle. Mais, comme les cadavres de Juin, ce souvenir mal enfoui refait inopinément surface, et troue le texte du reportage sur le mode exacerbé, cauchemardesque, de l'hallucination : « Des cadavres de peupliers gisent à terre dans l'herbe humide, comme des soldats morts. Quelques-uns, que la hache du bûcheron n'a pas pu assassiner d'un coup, et qui ne se sont pas tués en s'écroulant, chez qui la sève bout sur leur tronc mutilé, d'autres éparpillés, galeux et noirs ainsi que de longs ossements³² » (p. 1085-1086).

Le choix générique du reportage pour l'article « Waterloo » affirme une posture militante dont Vallès exploite toutes les potentialités polémiques. Cet engagement passe d'abord par les refus qui sous-tendent le regard et le discours du journaliste. Le reportage heurte de plein fouet la tradition du pèlerinage romantique aux lieux de mémoire — ce qui, en l'occurrence, vaut pour déclaration de guerre à une légende napoléonienne d'ailleurs bien décatie : « [L'histoire] a montré petit et cruel celui que d'abord elle avait fait immense, et les affamés



« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO »

d'émotions qui seraient venus pieusement baiser la terre et mesurer la largeur des pas marqués par un géant, ne veulent pas se déranger pour le Napoléon nouveau, chétif et entêté, homme de guerre passable, tyran banal ! » (p. 1085). Bref, il n'y eut jamais que des Napoléon-le-Petit... Plus radicalement, l'écriture du reportage vient corriger les dangereuses impostures de l'épopée : le témoignage direct disloque les visions grandioses et les mirages poétiques qui ennoblissent l'héroïsme guerrier – l'antidote s'avère d'autant plus efficace qu'elle porte sur le regard et non sur l'objet. « Vous êtes des témoins ! – La vérité, toute la vérité, rien que la vérité³³ ! » s'écriait déjà Vallès en 1866, demandant l'envoi d'impitoyables « actualistes » sur les champs de bataille du Mexique ou de l'Italie.

Cette utilisation originale et retorse du reportage est indiscutablement, en 1869, déroutante, et très différente de l'ironie ou de la violence pamphlétaire alors dominants dans l'opposition – ce dont témoigne la réaction de Larousse en 1890, et même de la *Revue universelle* en 1901. Ce qui se trouve dénoncé comme « blague à outrance » ou « fantaisie outrancière » résulte de la déstabilisation des postures programmées par l'horizon d'attente du public contemporain. Sans doute ces commentaires témoignent-ils également d'un malaise devant cet article en trompe-l'œil, où le véritable sujet ne peut venir s'inscrire qu'en surimpression, sur le mode de l'allusion ou de l'hallucination : à Waterloo, Vallès rend hommage aux vaincus de Juin.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

UNIVERSITÉ MONTPELLIER 3 / RIRRA 21.

Notes

1. Passage cité par Silvia Disegni, « Le Vallès du Grand dictionnaire universel », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 27, juin 1999, p. 50.
2. Jules Barbey d'Aureville, *Les Quarante médaillons de l'Académie* (1864), passage cité par Roger Bellet dans Jules Vallès, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1975, p. 1730. Toutes les références à l'article « Waterloo » renverront à cette édition, et seront insérées au fil du texte.
3. Si bien que « Waterloo » a une fonction (sinon une position) conclusive par rapport au discours historique du roman : « J'ai fini *Les Misérables* sur le champ de bataille de Waterloo et dans le mois de Waterloo », note Victor Hugo (passage cité dans *Les Misérables*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1551).
4. V. Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 344.
5. Alice Gérard, dans *Pierre Larousse et son temps*, Jean-Yves Mollier et Pascal Ory dir., Paris, Larousse, 1985, p. 158.
6. « À l'époque où fut publié notre article BONAPARTE, nous manquions de la liberté nécessaire, car le régime qu'il s'agissait d'apprécier était le fait régnant, et l'on ne





CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

sait que trop de quelles mesures brutales étaient souvent punies par les maîtres du jour l'indépendance et la sincérité. Nous dûmes donc nous résigner à ajourner notre jugement, dans la crainte de compromettre et notre publication et l'exécution de nos engagements envers nos souscripteurs qui attendent de nous, non seulement des renseignements, des matériaux, mais encore la vérité historique, la critique des faits, la philosophie des événements, l'appréciation des caractères. »

7. Jules Vallès, *Les Réfractaires*, « Les Réfractaires », *Œuvres, op. cit.*, p. 137.
8. J. Vallès, « La Gloire », *Le Courrier français*, 15 juillet 1866, *Œuvres, op. cit.*, p. 897.
9. Philippe Antoine, « L'explorateur, le promeneur et le pèlerin : Chateaubriand et l'art de voyager », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 41, 1999, p. 56-57.
10. V. Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 262-263.
11. François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 251.
12. V. Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 336. La citation latine renvoie à un célèbre passage des *Géorgiques* évoquant la plaine de Philippes (l, v. 494-498) :
 « Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
 Agricola incurvo terram molitus aratro
 Exesa inveniet scabra rubigine pila,
 Aut gravibus rostris galeas pulsabit inanis
 Grandiaque effusis mirabitur ossa sepulcris. »
13. V. Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 318.
14. *Ibid.*, p. 316.
15. Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1999, p. 694.
16. Rappelons les articles très durs que Vallès a précédemment consacrés à Hugo, notamment « Les Chansons des rues et des bois » (*Le Figaro*, 2 novembre 1865) et « Hernani » (*La Rue*, 29 juin 1867). Sur cette question, on consultera Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « Peut-on ne pas être hugolien ? Jules Vallès "victime du livre" », Claude Millet, Florence Naugrette et Agnès Spiquel dir., *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 385-401.
17. Mais Vallès supprime l'allusion virgilienne présente chez Hugo : « Le joueur de cornemuse [...], assis sur un tambour, son pibroch sous le bras, jouait des airs de la montagne. Ces Écossais mouraient en pensant au Ben Lothian, comme les Grecs en se souvenant d'Argos. » (*Les Misérables, op. cit.*, p. 346 ; cf. *Enéide*, X, v. 782 : « Et dulces moriens reminiscitur Argos. »).
18. J. Vallès, « Les Actualistes-II », *Le Courrier français*, 17 juin 1866, *Œuvres, op. cit.*, p. 893.
19. V. Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 334.
20. *Ibid.*, p. 351.





« LE CHAMP DE BATAILLE DE WATERLOO »

21. *Ibid.*, p. 352.
22. *Ibid.*, p. 319.
23. Lesquelles contaminent jusqu'au paysage ; à l'horizon, le monument au lion se dresse comme « un plat d'épinards surmonté d'un croûton de pain » (p. 1091) !
24. Cette même inspiration bouffonne transfigure la pyramide monumentale en une « bosse sur laquelle le lion joue avec une boule comme un singe sur le dos d'un chameau » (p. 1091). On est bien dans le monde du cirque ou de la foire – en lieu et place des *grandia ossa* de Virgile, le journaliste reconnaît parmi les reliques de la bataille « le casque de Vert-de-Gris » (p. 1094), célèbre bateleur qui œuvrait place de la Bastille !
25. Le choix de l'animal (emblème donné par César aux légions gauloises) est d'ailleurs significatif : « Traître celui qui laisse dans les filets de l'ennemi l'alouette gauloise, la chanson française ! » écrira Vallès une quinzaine d'années plus tard (« La Chanson populaire », *Le Cri du peuple*, 24 février 1884, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 1990, p. 1118).
26. En l'occurrence, Vallès se refuse aux petits arrangements et ruses diverses auxquels beaucoup de ses contemporains ne répugnent pas. Dans son article « Sur les champs de bataille », Albert Wolff, célèbre journaliste du *Figaro*, n'hésite pas à évoquer « en direct » des combats auxquels il n'a nullement assisté : « Wolf arrive plusieurs mois après la bataille sur le champ de Sadowa : cela ne l'empêche pas de feindre d'être le témoin, et il raconte au présent de narration, en insérant des dialogues, une bataille qui s'est déroulée presque un an plus tôt. » (Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p. 300).
27. « La bataille de Waterloo est une énigme. Elle est aussi obscure pour ceux qui l'ont gagnée que pour celui qui l'a perdue [...] Dans cet événement, empreint de nécessité surhumaine, la part des hommes n'est rien » (V. Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 358-359).
28. Même Hugo ne rachète pas toujours ces coupables silences de l'histoire des vainqueurs. Vallès note ainsi : « Dehoze le père ramassa sur la bascule de pesage pour les voitures un Français tombé là, qui avait pu traverser la ligne de l'armée anglaise ! Hugo a cité le nom de Dehoze, et c'est assez pour sa gloire. On ne saura jamais le nom du héros ! » (p. 1087 ; le passage en question se trouve dans V. Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 347).
29. « A la nuit tombante, dans un champ près de Genappe, Bernard et Bertrand saisirent par un pan de sa redingote et arrêtaient un homme hagard, pensif, sinistre, qui, entraîné jusque-là par le courant de la déroute, venait de mettre pied à terre, avait passé sous son bras la bride de son cheval, et, l'œil égaré, s'en retournait seul vers Waterloo. C'était Napoléon essayant encore d'aller en avant, immense somnambule de ce rêve écroulé » (V. Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 354).





CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

30. Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, *op. cit.*, p. 389.
31. Sur l'obsession avec laquelle Vallès, à la fin du second Empire, revient sur l'évocation des vaincus de Juin, je me permets de renvoyer à deux de mes articles : « Dire et ne pas dire : Juin 1848 dans la chronique littéraire de Vallès au *Progrès de Lyon* (1864-65) », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 29, juillet 2000, p. 5-27, et « Vallès chroniqueur au *Présent* (1857) : réquisitoires et apologies », *Autour de Vallès*, n° 33, 2003, p. 315-334.
32. On trouve dans *L'Éducation sentimentale*, paru cette même année 1869, une vision hallucinatoire du même genre. Frédéric et Rosanette, pendant les journées de Juin, se promènent dans la forêt de Fontainebleau : « Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torsos, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère » (Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 435). Dolf Oehler a commenté ce passage dans *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot-Rivages, 1996.
33. J. Vallès, « Les Actualistes-II », article cité, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 893.



LA COUVERTURE INTERNATIONALE DU SIÈGE DE PARIS (1870-1871) DANS LA PRESSE ILLUSTRÉE

LE SIÈGE de Paris a duré quatre mois, de septembre 1870 à janvier 1871¹. En dépit de sa courte durée, il a constitué un événement capital, particulièrement pour ce que l'on n'appelait pas encore les médias. Cet article voudrait rendre compte de ce que fut la couverture internationale de ce moment historique dans une série de périodiques illustrés provenant de cinq pays : à Paris *L'Illustration* (aussi neutre que possible vu ses difficultés d'alors avec le pouvoir) et *Le Monde illustré* (farouchement pro-empereur, au début tout au moins) ; *The Illustrated London News* (pro-prussien) et *The Graphic* (relativement neutre) édités à Londres ; à Montréal *L'Opinion publique* (passionnément pro-français) et *The Canadian Illustrated News* (pro-prussien) ; *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (assez pro-prussien) publié à New York et *Die Illustrirte Zeitung* produit à Leipzig. Ces magazines étaient les plus importants dans leurs pays respectifs, mais pas les plus largement distribués en France et en Angleterre car leur prix était trop élevé pour le budget des classes moyenne et populaire. En France les magazines bon marché eurent de grandes difficultés à paraître pendant le conflit, et disparurent complètement quelques semaines après le début du siège².

Tous ces périodiques ont été amenés à adopter une stratégie pour surmonter le manque brutal de communication entre Paris et le monde extérieur et offrir, malgré le siège, à leur lectorat les nouvelles auxquelles il était habitué³. L'extrême difficulté des relations entre Paris et le monde extérieur ne facilitait évidemment pas le rendu des événements, surtout leur couverture illustrée, d'autant plus que le processus de production d'illustrations à l'époque était fort laborieux. En effet, au XIX^e siècle, les magazines illustrés avaient besoin d'une

armée importante de collaborateurs, des éditeurs aux reporters, en passant par les dessinateurs et les graveurs, autant de travailleurs prêts à répondre aux exigences ponctuelles de la publication d'un hebdomadaire.

Pour comprendre le fonctionnement de l'information dans les magazines illustrés du XIX^e siècle, il est donc important de se pencher brièvement sur ce qu'était le processus de production des illustrations à cette époque. Tout ce qui tenait à l'image reposait entièrement sur la gravure. La réalisation de magazines importants comme *The Illustrated London News*, *The Graphic*, *L'Illustration*, *Le Monde illustré* ou encore *Die Illustrirte Zeitung*, nécessitait l'existence d'un atelier de graveurs dont une partie au moins des membres devait être disponible sur demande⁴. Le processus de production des gravures impliquait un nombre important de spécialistes. Après avoir reproduit un dessin sur un assemblage de blocs vissés ensemble pour former un tout, celui-ci était démantelé en parties plus ou moins nombreuses selon la taille de l'image, chacune étant gravée par une personne différente. À la fin de ce processus, le graveur en chef revissait les morceaux et tirait des lignes entre les blocs pour unifier le travail et reconstituer un tout sans rupture apparente⁵. Plusieurs graveurs travaillaient simultanément sur la même illustration, ce qui constituait un type de travail à la chaîne, avant même que le terme n'existe⁶. Ce système ne produisait pas nécessairement les plus belles gravures sur le plan artistique, malgré quelques exceptions, mais il avait l'avantage d'être rapide, ce qui constituait l'aspect le plus important pour la diffusion du magazine. En fait, les illustrations, en bout de ligne, ne représentaient que l'idée générale du croquis ou du dessin original qui avait souvent beaucoup évolué.

Les villes du XIX^e siècle procuraient un environnement social, culturel et économique approprié non seulement pour les conditions de production de journaux, mais aussi pour la constitution de larges publics potentiels⁷. Ces agglomérations offraient également les infrastructures de communication et de transport nécessaires à la distribution et à la diffusion de l'information, aussi bien nationale qu'internationale. À Paris, l'agrandissement de la ville dans les années 1860 contribua à augmenter de façon significative le nombre de lecteurs de journaux bien que, comme Marchand l'a fait remarquer⁸, le Préfet de l'époque ait négligé de développer un système de transport permettant de lier ces nouveaux arrondissements au centre ville, ce qui signifie qu'au bout de compte la distribution n'était pas nécessairement plus facile.

La modernisation de Paris était largement le résultat d'une augmentation de la disponibilité du capital et du crédit pendant le Second Empire⁹. Ces facteurs économiques associés à l'augmentation de la mécanisation de la production, y compris celle des journaux, contribua à la croissance du volume de marchandises produites, de sorte que les industriels et gros commerçants durent de plus

en plus faire appel à la presse, impulsant ainsi les premiers pas de la publicité. De ce fait, la prolifération des journaux et celle des magazines illustrés fut au cours de cette période le résultat non seulement de l'expansion de l'environnement urbain, mais également des mondes financier, commercial et technologique. Ceci était particulièrement évident à Paris qui concentrait de plus en plus les activités politiques, économiques et culturelles du pays.

En 1870, Paris était reconnue comme une capitale culturelle et économique internationale. Elle avait accueilli respectivement cinq et onze millions de visiteurs à ses expositions universelles de 1855 et 1867, faisant tout, selon Harvey, pour devenir une « capitale mondiale exemplaire »¹⁰. Comme Schwartz le fait remarquer, la presse, périodique et illustrée, a joué un rôle significatif dans la construction rhétorique de l'image de Paris, d'abord parmi la population française, mais aussi chez les lecteurs d'autres pays¹¹. Les magazines offraient un grand nombre d'images qui purent couvrir des événements particuliers, y compris guerriers, à commencer par la guerre de 1870. Cette presse, hebdomadaire ou quotidienne, servait de catalyseur dans le processus d'identification culturelle d'une ville et de son rôle central dans un pays.

En plus de leur lectorat urbain, les magazines comptaient sur la population des zones rurales et des pays étrangers pour vendre leur produit. Mais pour soutenir leur réseau de distribution, ils avaient besoin de moyens de transport efficaces. En 1870 dans les principaux pays européens, des décennies de développement des réseaux de transport avaient renforcé les grandes villes comme points nodaux des flux de communication, facilitant la distribution de l'information. De plus, dans les capitales comme Paris, Londres, New York, Leipzig et Montréal, les propriétaires de journaux installaient leurs bureaux sur, ou près de grands axes, comme le *Strand* à Londres qui était devenu le quartier de la presse, ce qui facilitait la circulation du papier par routes ou chemins de fer. De surcroît, plusieurs titres utilisaient une vente directe sur les rues passantes, afin d'écouler une partie de leur stock¹². Comme le fait remarquer Schwartz, « la presse s'intégrait parfaitement à la fabrique du spectacle des grands boulevards, non seulement avec la vente de ses produits, mais aussi avec les bureaux de plusieurs journaux servant de centre de consommation immédiate de nouvelles¹³ ».

Il y avait donc une relation physique entre la ville et la presse. Cette relation que la presse établissait entre la ville moderne, le pays de production d'un magazine et le monde avait aussi une grande importance dans le développement d'identités collectives. En effet, comme le note Sinnema, le contenu de la presse illustrée du XIX^e siècle était basé sur une dialectique « intérieur/extérieur » menant à la représentation du rapport Nous/les Autres¹⁴. L'intérieur (Nous), ou encore l'espace national pour les magazines distribués à l'échelle du pays, était un élément essentiel du contenu des publications, car il constituait le cadre

important de l'expérience quotidienne des lecteurs¹⁵. Malgré tout, l'extérieur (les Autres), était nécessaire comme alternative à l'enfermement et à l'isolement national, en même temps que cet aspect pouvait susciter l'intérêt d'une partie du lectorat.

Le siège de Paris pose dès lors les questions de la circulation de l'information, dans un contexte où les nouvelles peinaient à sortir de la capitale ou à y entrer.

THE SHOW MUST GO ON !

Au début du siège de Paris, les journaux continuèrent vaille que vaille à circuler, de façon irrégulière, empruntant divers moyens qui pouvaient échapper à la surveillance des Prussiens qui faisaient le guet aux portes des fortifications. L'un des moyens était la voie diplomatique. Les Prussiens permettaient en effet que les journaux anglais comme *The Times* et *The Daily News* soient remis à Elihu B. Washburn, l'ambassadeur américain à Paris, en poste depuis mai 1869. Après lecture, celui-ci les mettait à la disposition de certains journalistes français qui traduisaient des articles et les publiaient dans leurs journaux respectifs. Ainsi, l'une des sources d'information dans le Paris assiégé était la reprise des titres étrangers. Toutefois, les Prussiens découvrirent très vite le subterfuge et Bismarck menaça Washburn de lui couper sa dotation de journaux étrangers. L'ambassadeur fut donc contraint de cesser sa transmission aux Français et la source se tarit immédiatement.

Les magazines comme *L'Illustration* et *Le Monde illustré* furent donc contraints de trouver d'autres moyens d'obtenir de l'information internationale tandis que les titres d'outre mer ou de l'autre côté du *Channel* étaient tributaires des Français pour couvrir certains aspects de la guerre, informations qui s'avéraient d'une importance capitale en raison de certains enjeux du conflit¹⁶. Les commentaires de Yriarte, journaliste au *Monde illustré*, parus dans le numéro du 12 novembre 1870, montrent bien les sentiments de bon nombre de Parisiens pendant le siège, heureux d'obtenir à l'occasion et grâce aux journaux anglais quelques informations internationales : « *Le Times* m'aura été très utile cette semaine, mais il faut avouer aussi que jamais lecture ne fut plus émouvante pour moi que celle de ces trois numéros apportés par hasard dans cette ville bloquée, où nous ne savons même plus si Abdul-Medjid règne à Byzance et si le duc d'Aoste est roi d'Égypte. »

En résumé, d'un côté les Parisiens voulaient être tenus au courant des activités militaires et civiles qui se déroulaient à l'extérieur de Paris et dans d'autres pays¹⁷ ; de l'autre, les journaux londoniens et canadiens désiraient recevoir des nouvelles du front, et particulièrement du siège. Ils avaient certes la possibilité

de recevoir des informations provenant d'autres provinces françaises, mais, comme un reporter anglais l'exprima, « Paris which is more than France is pronounced to be in danger¹⁸ ».

Le 10 septembre 1870, C.P. Doullay, journaliste à *L'Illustration*, affirmait dans un article intitulé « Aspects de Paris » à propos des menus faits de la vie quotidienne pendant la guerre : « Il ne nous faut pas moins tenir compte de ces faits, car ils doivent être retrouvés dans *L'Illustration*, qui est l'histoire écrite au jour le jour, au crayon comme à la plume, et qui resterait incomplète, si elle ne les enregistrât ni ne les peignait. » Les contraintes de la guerre, l'urgence de disséminer les derniers développements au front et le désir de montrer « visuellement » une partie des événements les plus importants servirent d'éléments déclencheurs amenant à l'utilisation de moyens alternatifs qui permirent la circulation plus ou moins régulière d'un grand nombre d'images et de textes. Ces moyens furent d'abord développés à des fins politiques et militaires, les pressions pour déjouer l'ennemi dans le jeu de l'information de guerre ayant poussé à développer de nouveaux moyens de communication et à ressortir d'anciennes techniques et pratiques qui avaient été considérées comme obsolètes avant que leur usage ne devienne impératif pendant le siège.

Dès la fin septembre 1870, toute communication avec l'extérieur de Paris, via le télégraphe ou la poste, avait été coupée. Il était ainsi devenu impératif de trouver des moyens de circulation de l'information non conventionnels qui pourraient également être utilisés pour permettre à des hommes politiques et autres civils de sortir de la capitale. Ces moyens aidèrent à nourrir la presse nationale et internationale en facilitant la circulation d'informations des deux côtés de la ligne prussienne. Il y avait cependant de sérieux problèmes de coordination à résoudre pour que les informations et surtout les illustrations qui les accompagnaient, arrivent dans un délai raisonnable pour être reçues comme une information crédible.

Du côté des magazines, ces problèmes de coordination avaient commencé bien avant le siège. En effet, s'il était relativement facile de transmettre un texte par le télégraphe en période normale, il n'en était pas de même pour les images. Il fallait donc planifier à l'avance l'envoi de dessins ou de croquis, qui était bien moins rapide que celui d'un texte. Ce genre de coordination, déjà délicate en temps de paix, devint difficile pendant la guerre et, à plusieurs occasions, un magazine ou un autre dut s'excuser de ne pouvoir publier les images illustrant l'événement que relatait un texte, et avertir qu'elles seraient offertes la semaine suivante, ce qui permettait au passage de rassurer le lecteur sur le fait que l'image avait bien été produite au front. L'authenticité de cette image était renforcée par la remarque « *by balloon post* », ou « *in situ* » ajoutée à la légende. En dépit de circonstances difficiles, certains dessinateurs arrivaient cependant à envoyer leur

travail assez rapidement. Pour qu'une telle coordination ait lieu, plusieurs stratégies de transport durent être développées. En temps normal, le système postal était habituellement efficace tant que les artistes apportaient eux-mêmes leurs œuvres au bureau de poste, car les commissionnaires étaient souvent peu performants¹⁹. Pendant le siège de Paris, d'autres méthodes durent être utilisées lorsque les créateurs d'images furent retenus dans la capitale pour plusieurs mois, sans possibilité de s'en échapper. Jackson, graveur en chef à *The Illustrated London News*, explique bien la stratégie qui fut alors utilisée par la plupart des artistes dessinateurs qui travaillaient pour la publication.

Pendant les épreuves du siège, (Pelcoq) ne pouvait obtenir de combustible pour chauffer son appartement et était obligé de rester au lit pour se garder au chaud. Là, enveloppé dans une couverture, il finissait de dessiner les croquis qu'il avait commencés à l'extérieur, les photographiait et les envoyait par ballon à Londres. [...] Pour minimiser le nombre de croquis perdus, chaque croquis était photographié plusieurs fois et envoyé via différents ballons. Dans certains cas, deux, ou même trois, copies du même croquis me parvenaient par poste aérienne pendant l'investissement allemand de Paris. Considérant le danger et la difficulté de ce mode de communication, les relations entre *The Illustrated London News* et ses artistes « prisonniers » à Paris étaient très régulières pendant tout le siège²⁰.

Nous voyons donc que les magazines illustrés qui tenaient à garder leur réputation de publication sérieuse avaient le souci de diffuser des informations justes et authentiques. Cela était d'autant plus important que des rumeurs circulaient au sujet de nouvelles faussées par les moyens détournés utilisés pour les obtenir. Les périodiques comme *The Illustrated London News*, *The Graphic*, *L'Illustration*, *Le Monde illustré* et même *Die Illustrirte Zeitung* fournissaient non seulement des textes, mais également des images à des périodiques étrangers comme l'américain *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* ou encore les canadiens *The Canadian Illustrated News* et *L'Opinion publique*. Il était donc impératif que les éditeurs et propriétaires de ces journaux étrangers s'assurent de l'authenticité des nouvelles et des images qu'ils recevaient des publications européennes. Le retour du ballon monté et du pigeon voyageur accompagné du développement de la photographie microscopique a permis la diffusion d'information de Paris vers le monde extérieur et vice versa.

INNOVONS ! INVENTONS !

À Paris, les efforts pour trouver des moyens de sortir de la capitale étaient surtout fondés, au début du siège tout au moins, sur des nécessités politiques,



encore que les pressions sociales et économiques aient augmenté à mesure que s'allongeait le siège. Les dirigeants, bloqués à Paris, devaient absolument garder le contact avec ceux qui vivaient dans d'autres villes, spécialement à Tours et à Bordeaux où une partie du gouvernement s'était installée. Ces relations étaient d'autant plus importantes que les provinces considéraient le développement rapide et extensif de la capitale, entre 1853 et 1869, et l'extrême puissance politique et économique de son rôle national et international avec une certaine inquiétude. Dans ce contexte, il était crucial d'entretenir une communication continue entre différents pôles politiques. Les contraintes politiques, plus qu'économiques, auront ainsi forcé les acteurs du siège à innover afin de sauvegarder le pouvoir de la capitale sur le pays.

L'innovation est également passée par l'utilisation de nouvelles technologies comme la photographie microscopique, croisée sous le poids des circonstances avec d'anciens moyens de transport, ballon monté et pigeon. Le ballon monté relevait d'une invention française, la montgolfière, que Napoléon I^{er} avait rejetée comme usage militaire et qui reprit ses lettres de noblesse en 1870 ; le pigeon, limité à l'élevage par des passionnés, reprit aussi du service. Le ballon monté était utilisé pour transporter des dépêches mais aussi des hommes politiques. Quant au pigeon, il était également sorti de Paris par ballon, mais seulement pour l'aller, et il devait rapporter des documents de toutes sortes²¹. La photographie microscopique, invention récente de l'ingénieur français Dagron, avait pour rôle essentiel de réduire les documents en micro-films que les Français pouvaient lire grâce à une technologie qu'eux seuls possédaient. Ces microfilms décuplaient le nombre de données transportables par ballon. Ces trois types de technologie, ballon monté, pigeon et microfilm, permirent aux Parisiens d'établir un nombre impressionnant de communications avec le monde extérieur.

Dans deux articles titrés « La poste aérienne » publiés les 7 et 14 juillet 1871 et signés par W. de Fonvielle, *L'Illustration* explique que 354 pigeons voyageurs furent transportés par ballon à l'extérieur des fortifications de Paris pendant le siège, mais que seuls 60 revinrent à destination. D'après l'auteur, les causes de perte étaient variées : rigueur de l'hiver 1870-71, vigilance de l'armée prussienne, quantité réduite d'oiseaux de course élevés dans des pigeonniers spécialisés au début du siège et impossibilité d'en dresser d'autres pendant la courte période de la guerre. En dépit de ces pertes, le journal affirmait que les pigeons transportèrent 250 000 messages au total pendant le siège. Les microfilms pesaient environ deux grammes, et étaient déposés dans un cylindre composé de plumes de pigeon ; souple et à l'épreuve de l'eau, celui-ci était attaché à l'une des pattes de l'animal²².

Quant aux ballons montés, leur service dura du 23 septembre 1870 au



28 janvier 1871, période pendant laquelle 64 ballons furent envoyés²³. Au moins 19 tombèrent par accident ou furent abattus par les Prussiens. Malgré tout, les ballons purent transporter trois millions de messages parmi lesquels deux millions furent distribués²⁴. En fait, même si quelques reporters privilégiés (surtout des Anglais vus comme pro-prussiens) avaient le droit d'utiliser le transport et le télégraphe prussiens, les ballons constituaient l'un des rares moyens disponibles qui permettait aux artistes de faire parvenir leurs dessins à la publication pour laquelle ils travaillaient. *The Graphic* admirait l'ingéniosité des Parisiens, comme en témoigne ce passage d'un article :

Il fallut que ce soit Paris qui inaugure une nouvelle ère dans l'histoire des aérostats en organisant le premier système régulier de poste par ballon jamais mis sur pied. L'expérimentation s'avéra un énorme succès puisque non seulement les autorités parisiennes réussirent-elles à envoyer des messages en province et des milliers de lettres personnelles à des parents et amis, mais les journalistes réussirent à continuer à informer le monde de l'état et des sentiments des « prisonniers » de la capitale au moyen d'une correspondance copieuse²⁵.

Le contenu des messages transportés par ballon et par pigeons variait grandement : du document officiel au télégramme personnel, en passant par des articles de journaux, croquis et dessins exécutés par des reporters, et finalement ce qu'on appelait alors des cartes de réponse, aujourd'hui nommées cartes postales. Ces cartes constituaient le moyen de communication préféré des reporters et dessinateurs de *The Illustrated London News* et *The Graphic*. Chaque message envoyé par ces moyens non orthodoxes était reproduit en moyenne 20 fois pour les documents les plus stratégiques, afin de s'assurer qu'au moins une copie atteindrait son destinataire. À cette correspondance politique et militaire s'ajoutaient des documents financiers et des lettres personnelles qui contribuaient à soutenir les réseaux d'affaires et les réseaux sociaux au moins à un niveau de survie. Les microfilms étaient également utilisés pour la reproduction de journaux entiers qui étaient par la suite imprimés en petit format, avec des caractères microscopiques et sur papier très léger. Les quotidiens comme *Le Gaulois*, *Le Journal des Débats*, *Le Petit Journal* ou *Le Siècle* publièrent quelques numéros de cette façon afin de garder contact avec leurs lecteurs de province²⁶.

En maintenant le contact, même irrégulier, avec ses lecteurs de province, la presse illustrée et les moyens de communication qu'elle a utilisés ont ainsi servi à maintenir un sentiment national parmi les provinces pendant tout le siège, alors que le système permit à Paris de continuer à assurer un minimum de fonctions administratives aux niveaux national et international. Le fait que la capitale ait pu utiliser à bon escient les ballons montés et les pigeons pour coordon-



ner la circulation des nouvelles, des marchandises et des individus montrait qu'en dépit du siège, Paris restait en possession de ses fonctions de contrôle national. Même si certains voyages par ballon furent ratés, leur utilisation était considérée comme un succès du fait qu'ils aient contribué à élaborer des réseaux alternatifs de transmission de messages vers le monde extérieur. Si l'on en juge par le nombre de gravures portant une inscription annonçant l'arrivée du dessin par poste aérienne, la perte de plusieurs ballons ne semble pas avoir dramatiquement réduit les informations illustrées acquises par les magazines publiés à l'extérieur de Paris. De plus, il y avait un nombre significatif d'illustrations des batailles du front, à Strasbourg, Metz, etc., dans les hebdomadaires parisiens et étrangers, ce qui confirme que la transmission d'images s'effectuait dans les deux sens, même si ces représentations extérieures étaient produites avec un certain retard.

Ces techniques et les messages qu'elles permirent de distribuer furent, par extension, également utiles à la presse illustrée canadienne, car les deux périodiques qui existaient à l'époque s'abreuyaient essentiellement pour l'un (*L'Opinion publique*) au *Monde illustré*, et pour l'autre (*The Canadian Illustrated News*) à *The Illustrated London News*. Leur prise de position face à la guerre s'est adaptée parfaitement à la source dont ils tiraient l'information, c'est à dire, comme nous l'avons mentionné au début, que le premier était pro-français et le second pro-prussien²⁷. Pendant le siège de Paris, le premier fut entièrement coupé de son approvisionnement en illustrations, alors que le second se détourna de *The Illustrated London News* pour s'alimenter aux sources de *Die Illustrirte Zeitung* ce qui eut pour effet de raffermir son soutien aux Prussiens.

LA COMMUNICATION SE DONNE À VOIR

Ce processus de circulation des informations illustrées et textuelles, ainsi que les conditions qui le soutenaient, c'est-à-dire les pressions militaires, politiques et économiques, étaient eux-mêmes sujets de couverture dans les magazines. Les publications que nous avons examinées ont ainsi offert des images des éleveurs de pigeons, du système utilisé pour distribuer les messages qu'ils transportaient, de la fabrication des ballons, de leur départ et de leur envol. Sur ce constat, on peut relever trois éléments importants de la couverture illustrée de la guerre. D'abord, la présence de témoins oculaires était cruciale pour donner une certaine crédibilité à la couverture des événements, ce qui n'était pas banal à cette époque, étant donné le long et complexe travail nécessaire à la production de gravures. Le fait que les périodiques en question se soient donnés la peine de préciser que les croquis avaient été exécutés *in situ*, ou étaient arrivés par poste aérienne, montre l'importance qu'il y avait à rassurer les lecteurs sur la



crédibilité des images. Les magazines londoniens continuaient d'envoyer des reporters au front dans des conditions de travail extrêmement difficiles et dangereuses pour des dessinateurs qu'on confondait souvent avec des espions, du fait qu'ils reproduisaient ce qui se passait²⁸. Les dessins étaient indispensables à cet échange d'information, car ils pouvaient donner une idée de la dynamique de mouvement que la photographie de l'époque était incapable de capter. En même temps, ils bénéficiaient de la touche personnelle de l'artiste, ce qui était très prisé à l'époque.

Pour attribuer au processus de production de ces nouvelles encore plus d'authenticité, les journaux choisirent de montrer la manière dont ils s'y prenaient pour travailler, ce qui s'intégrait dans la tradition éducative de la presse illustrée. De plus, l'explication de l'utilisation de ballons montés, de pigeons et de la microphotographie soulignait une certaine débrouillardise des Français et renforçait la confiance quant à l'authenticité de la représentation des événements.

Toutefois, le contexte de la distribution de l'information pendant le siège de Paris s'étendait à des facteurs politiques plus spécifiques. En effet, l'opération de la poste aérienne et la mobilisation de ressources immenses pour maintenir un tel système ne pouvaient pas exister en temps de guerre sans l'implication directe du gouvernement. Il serait naïf de croire que le transfert d'informations ne faisait pas les frais d'un contrôle strict de la censure. Celle-ci a d'ailleurs existé en France jusqu'en 1881²⁹. Alors que la poste aérienne était manifestement coordonnée au niveau gouvernemental, les activités de la presse étaient quant à elles intégrées aux opérations militaires, tout au moins, car plusieurs dessinateurs, dont quelques-uns très connus à l'époque, faisaient partie de l'armée française. On dirait aujourd'hui qu'ils étaient « embarqués ».

Il est cependant légitime d'affirmer que la distribution d'informations pendant le siège de Paris aura constitué davantage qu'un sujet digne d'une couverture médiatique, car elle était partie prenante d'un système économique et politique international qui était à la fois en mutation et en crise. Le pouvoir grandissant de l'industrie médiatique, les relations existant entre les technologies de communication et de transport, l'expansion de l'influence de larges corporations sur la scène internationale, nécessitaient un flux d'informations essentiel à une coordination de réseaux de pouvoir au niveau international exacerbée par l'état de guerre.

Cette complexité des relations entre les différents acteurs impliqués dans le siège de Paris se présente également dans l'interrelation entre la production d'illustrations et le mouvement de l'information. Les informations de guerre devinrent un élément stratégique de certaines batailles : on retrouva ainsi dans les havresacs de soldats morts au front des cartes de régions françaises publiées



par les magazines, ainsi que d'autres gravures. De plus, le fait que, pour les Français, la production et la circulation des périodiques illustrés soient devenues une priorité pendant la guerre, et spécialement pendant le siège, indique que l'État donnait une importance énorme à la communication directe avec une large section de la population, en France et à l'étranger. Alors que le pays était manifestement au bord de la débâcle, il devenait important de maintenir un semblant de cohésion nationale afin que le gouvernement puisse garder le contrôle de sa population physiquement mais aussi moralement. Le système aérien de communication et de transport associé à la presse, illustrée ou non, fut essentiel pour protéger ce lien fragile.

MICHÈLE MARTIN

Notes

1. La guerre de 1870, dite « franco-prussienne » dans le monde anglo-saxon, s'est déroulée de juillet 1870 à la fin mars 1871. Pour plus d'information sur cette guerre et le rôle des magazines illustrés, voir Michèle Martin, *Images at War : Illustrated Periodicals and Constructed Nation*, Toronto, University of Toronto Press, 2006. Cette guerre n'était que la troisième à être couverte par les magazines illustrés, la première étant la guerre de Crimée (1853-56), et la seconde la guerre américaine de Sécession (1861-65).
2. Pour plus d'information sur ce sujet, voir Martin *op. cit.*, et Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.
3. Les journaux canadiens, séparés de la source d'information par un océan, étaient les plus pénalisés, devant parfois attendre des semaines pour offrir à leur lectorat des images de l'état des choses en France.
4. Au Canada, *L'Opinion publique* et *The Canadian Illustrated News* n'utilisaient pas le même procédé de production d'illustrations, car ils avaient développé leur propre technique, appelée le « leggotype ». Elle permettait de reproduire des photographies directement dans la publication. Cette technique n'a jamais été reconnue en Europe.
5. Mason Jackson, *The Pictorial Press. Its Origin and Progress*, Hurst and Blackett, Londres, 1885.
6. Pour plus d'information sur les conditions de travail des graveurs, voir Michèle Martin (à paraître) « Nineteenth century wood-engravers at work : Artists, craftsmen or proletarian », *History Workshop Journal*.
7. David Beetham, *The Legitimation of power*, Londres, Macmillan, 1991.
8. B. Marchand, *Paris, histoire d'une ville, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1993, chapitres 1 et 2. Voir aussi D. Jordan, *Transforming Paris : The Life and Labors of Baron*



- Haussmann*, New York, The free press, 1995 et P. de Moncan et C. Heurteux, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, les éditions du Mécène, 2002.
9. David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Londres, Routledge, 2003.
 10. David Harvey, *op.cit.*, p. 114.
 11. V. Schwartz, *Spectacular Réalités : Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley & London, 1998. Par contre, Marchand situe la construction de l'image de Paris dans les années 1830 (*Paris, histoire d'une ville, XIX^e-XX^e siècles, op.cit.*, p. 64).
 12. En France, cette pratique débuta en 1854. Pour plus d'information sur la diffusion et distribution des quotidiens en France, voir K. Taveaux-Grandpierre, « De la diffusion de la presse parisienne quotidienne en France : Hachette et les quotidiens à grand tirage, 1870-1914 », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle/Paris III, 1999. La vente des périodiques illustrés en kiosques et dans les gares débuta en même temps.
 13. V. Schwartz, *Spectacular Réalités : Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris, op. cit.*, p. 31. L'auteur fait référence aux journaux en général.
 14. P.W. Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page : Representing the Nation in the Illustrated London News*, Aldershot, 1998. Dans Martin, *Images at War : Illustrated Periodicals and Constructed Nation, op.cit.*, l'argument de Sinnema est repris et critiqué. Voir aussi Jean-Pierre Bacot, « Le rôle des magazines illustrés dans la constitution du nationalisme au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », *Réseaux*, n° 107, Hermès Publications, 2001.
 15. Bien sûr, dans le cas français les expériences de la vie quotidienne des lecteurs étaient différentes pour les Parisiens et les provinciaux. Cependant, le fait que plus d'un illustré de province reproduisait de larges sections des publications parisiennes – par exemple *Le Petit Marseillais* ou *Le Petit Bordelais* – montre bien que les provinciaux n'étaient pas indifférents à ce qui se passait dans la capitale.
 16. On se souviendra que c'est pendant la guerre de 1870, à Noël plus exactement, que les Prussiens déclarèrent l'unification de l'Allemagne à Versailles, et que le roi Wilhelm se proclama empereur. De plus, c'est à la fin de la guerre que la France perdit, à nouveau, l'Alsace et une partie de la Lorraine.
 17. Le fait est que les Parisiens recevaient des nouvelles provenant de petits journaux diffusant des informations pas toujours justes. Selon François Roth (*La Guerre de 1870*, Paris, Fayard, 1990, p. 204), la presse parisienne était variée et militante, peut être même un peu trop militante ne reproduisant que des nouvelles qui supportaient le moral des français. Ces publications fournissaient des rapports militaires quotidiens et des dépêches officielles, mais diffusaient aussi des rumeurs et de fausses informations.
 18. « Foreign and colonial news, Paris August 25 », *The Illustrated London News*, 28 août 1870.
 19. Selon Jackson, c'est la stratégie que le fameux journaliste William Simpson empruntait



- à tout coup. Mason Jackson, *The Pictorial Press. Its Origin and Progress*, op. cit.
- 20.** Manson Jackson, *The Pictorial Press. Its Origin and Progress*, op. cit., p. 339-340. Traduction de l'auteur. Pelcoq était un dessinateur français qui travaillait également pour *The Illustrated London News*. Les termes « investment » et « invested » étaient régulièrement utilisés dans les périodiques illustrés anglais à la place du mot « siège ». Était-ce par délicatesse, pour ne pas froisser leurs amis les Français ? ou simplement parce que c'était ces termes à la mode à cette époque ? Jackson semble nous faire croire, dans ce passage, que les ballons allaient de Paris à Londres. Il a pu arriver, exceptionnellement que ce fut le cas. Cependant, dans la plupart des trajets, le but était de faire passer les lignes prussiennes aux ballons et de faire le reste du trajet avec des moyens plus conventionnels.
- 21.** Il était impossible de faire atterrir les ballons à Paris puisque les Prussiens les auraient abattus lors de leur lent atterrissage. Déjà, le départ était assez délicat, il devait se faire de nuit pour tromper la vigilance des Prussiens. Mais cela n'empêcha pas plusieurs de ne pas réussir leur lente ascension. Les pigeons étaient aussi dans la ligne de tir des Prussiens, mais comme il y en avait beaucoup plus, plusieurs réussirent à finir le trajet.
- 22.** *Le Monde illustré* publia également deux articles intitulés « Le service postal pendant le siège. Peripateia d'un astronaute photographe », respectivement les 7 et 14 janvier 1871. Ces articles reproduisaient une partie du rapport rédigé par Dagron pour le Ministre de la Défense. Dagron était le photographe en charge de ce nouveau service postal.
- 23.** *Le Monde illustré* affirme qu'il y en eut 59, mais comme *L'Illustration* donne le nom de chacun des ballons envoyés, son témoignage semble plus fiable.
- 24.** Le total des messages envoyés de Paris était beaucoup plus grand que celui reçu par Paris.
- 25.** Traduction de l'auteur.
- 26.** Pendant le siège, étaient également publiés, à part ces journaux réguliers, quelques 70 « petits journaux » ne contenant que quelques feuillets et dont la couverture des événements se déroulant au front n'était pas toujours fiable. Voir A. Dupuy, *1870-1871 : La Guerre, la Commune et la presse*, Paris, Colin, 1959, p. 82-178.
- 27.** Les deux magazines canadiens avaient le même propriétaire mais deux rédactions différentes, ce qui vaut la peine d'être noté. Les journaux prenaient entre deux et quatre semaines pour traverser l'océan de sorte que les nouvelles de la guerre étaient tardives, surtout les images qui ne pouvaient être transmises par télégraphie. Qu'à cela ne tienne, on en redemandait, et on arrivait même à obtenir des « scoops ». Par exemple, c'est dans *L'Opinion publique* du 7 septembre 1870 que l'on pouvait apprendre, six semaines après sa publication dans les magazines européens, la signification d'une illustration titrée « Escarmouche à Niederbronn ». Cette gravure n'avait jamais été explicitée dans les magazines européens.





LE REPORTER FICTIF 1863-1913

FIGURE familière au XIX^e siècle, le journaliste de la fiction repose sur un scénario matriciel lui-même assez bien connu, que l'on évoque généralement à travers la triade Lucien de Rubempré, Charles Demailly et Georges Duroy. Ce scénario est loin d'être monolithique. La trilogie de Jules Vallès par exemple, tout en réactivant certains *topoi* du scénario (la montée à Paris, les débuts dans le journalisme), en offre des variantes très originales, notamment une narration « journalistique » très affirmée dans *L'Insurgé*, qui, conjointement avec la revendication sociale, contribue au cœur de l'œuvre romanesque à ce mouvement de « désacralisation de l'écriture imprimée ¹ » nettement perceptible chez Vallès en général.

Dans cet article, il s'agira de présenter un dérivé tardif de la figure du journaliste fictif, celle du reporter dont le processus de fictionnalisation s'effectue dans le dernier tiers du siècle. De l'une à l'autre figure, de l'écrivain-journaliste au reporter, existent des différences marquées, voire des inversions scénaristiques révélatrices : l'écrivain-journaliste appartient à la littérature consacrée tandis que le reporter relève le plus souvent d'un imaginaire populaire, prolongement du surhomme et du héros vengeur (Sue, Dumas), « super-policier » destiné naturellement à l'étude des signes et des indices ; à peu près absents dans les fictions du reporter, qui se concentrent essentiellement sur un imaginaire de la communication, les enjeux esthétiques et littéraires sont au centre des fictions de l'écrivain-journaliste, fictions réflexives qui s'interrogent sur la littérature et sur sa situation dans le monde moderne ; alors que le reporter fictif est une représentation qui provient du cœur de la culture médiatique, une représentation en forme de « success story » de l'ère de l'information, l'écrivain-journaliste

est un provincial déraciné, timoré, orbitant autour du journal, en quête d'une œuvre littéraire dont il ne parvient jamais à accoucher. Mais au-delà de ces importantes différences structurelles, un élément rapproche fondamentalement les deux représentations : dans les deux cas la littérature prend la culture médiatique en charge, elle se la représente à travers des scénarios typiques, elle invente des points de vue variés, des manières de raconter qui en disent beaucoup sur l'imaginaire médiatique.

Prenant son essor sous l'impulsion particulièrement énergique de Jules Verne, le reporter de la fiction exploite deux grands motifs, l'aventure et l'enquête, motifs tantôt distincts tantôt entrecroisés. Les pages suivantes voudraient proposer l'histoire de la naissance de cette mythologie de la modernité que le XX^e siècle va se réapproprier dans une veine autant populaire (Tintin) que littéraire (Kessel, Cendrars). Dans les premiers romans du reporter, des poétiques particulièrement inventives sont déjà à l'œuvre et, on va le voir, certains textes méritent une attention critique tant ils ont manifestement contribué à cristalliser l'aura du reporter, peut-être même à préparer l'aura du grand reportage avant que celui-ci n'existe véritablement.

LE MOT ET LA CHOSE

L'histoire de l'héroïsation du reporter est malaisée à établir dans la mesure où la scansion chronologique n'est pas linéaire. Comme genre journaliste, le reportage s'impose progressivement dans le dernier tiers du siècle, sous la pression de l'information qui réclame un journalisme de terrain, et aussi en raison du triomphe du fait divers dans la presse populaire à partir des années 1860. Le reportage est à l'origine lié aux petits incidents de la rue et son lointain ancêtre est le canard, mélange de rumeurs et de nouvelles extraordinaires qui remonte à l'Ancien Régime. Le « fait diversier » court les rues et visite les commissariats à la recherche de petites nouvelles. À terme, avec la nouvelle pratique, dans les années 1860 et 1870, du reportage de guerre, avec l'extension géographique de son terrain d'enquête également, le reportage va s'imposer et détrôner la chronique dans la hiérarchie des genres nobles du journal². La transition entre les deux genres est révélatrice de l'évolution et de la professionnalisation du journal au tournant du XX^e siècle : si le chroniqueur est un homme de lettres qui parvient, jusqu'à un certain point, à contenter ses ambitions littéraires dans le journal, le reporter est un salarié du journal à l'ère de la quête d'information³.

Pour autant le roman n'enregistre pas mécaniquement cette évolution du reportage. Longtemps en effet va perdurer une conception relativement dégradée du reporter, fictif ou non, au moment où par ailleurs l'héroïsation est déjà entreprise chez Jules Verne. En la matière les temporalités se chevauchent, faites

de retards et d'avancées rapides, et ses contradictions témoignent d'un champ médiatique alors en crise, comme l'a bien montré Pascal Durand⁴. Ainsi, alors que Verne publie dès 1874 *L'Île mystérieuse* qui fait la part belle au reporter Gédéon Spilett, en 1873 dans son *Grand Dictionnaire* Pierre Larousse, prenant la défense du journalisme littéraire à la française, présente le reporter en « raccolleur [*sic*] de nouvelles » qui publie des « racontars ramassés çà et là. » En 1880, Pierre Giffard, jeune journaliste au *Figaro*, entreprend pour sa part dans *Le Sieur de Va-Partout*, récit à mi-chemin entre fiction et documentaire, de naturaliser et de « nationaliser » une fonction journalistique encore largement perçue comme une importation anglo-saxonne illégitime⁵. D'autre part, le terme même de « reporter » continue d'être associé assez indistinctement à « journaliste », et est donc utilisé dans certaines fictions qui mettent en scène les tourments de l'écrivain-journaliste, parfois de manière très tardive. C'est le cas du roman de Paul Brulat, *Le Reporter*, publié en 1898 : sous ce titre se cache une intrigue tout à fait classique, établie sur le modèle scénaristique des *Illusions perdues*, d'un jeune provincial en mal de réussite littéraire. Pierre Marzans s'installe à Paris afin de réaliser ses grandes ambitions littéraires et dès la première page on le découvre songeur, en route vers la capitale : « Toute l'année, une idée fixe l'avait obsédé : s'établir à Paris, son service terminé, et faire de la littérature⁶. » Sans ressource financière, il se lancera dans le journalisme. En 1900, Brulat remettra son héros en scène dans une suite intitulée *La Faiseuse de gloire* où le jeune reporter n'a pas perdu sa foi dans les lettres : « Pour moi, dit Pierre, le journalisme n'est pas un but, mais un moyen provisoire d'existence. Mon ambition est plus haute, j'écrirai des livres⁷. » Si le roman de 1898 présente encore les reporters comme des petits journalistes « mal payés » (p. 17) et le journalisme comme « la mort de l'écrivain » (p. 21), certains romans de mœurs relèvent le reporter dans l'échelle des légitimités sans pour autant l'héroïser outre mesure. En somme le mandat réaliste engendre une banalisation de la figure. Dans *En flagrant délit*, Jules de Gastyne évoque la condition d'un reporter, recevant « un traitement d'environ trois cents francs. Dans les bons mois, dans les mois à exécution ou à incendie, il allait jusqu'à cinq cents⁸. » En 1908, Charles Fénestrier distinguera les « petits reporters », les « reportailleurs⁹ », des « grands reporters¹⁰ », menant grand train de vie. Ce roman, publié alors que les exploits des reporters commencent à envahir les pages des grands quotidiens (Pierre Giffard au *Figaro*, Gaston Leroux au *Matin*, Ludovic Naudeau au *Journal* ou encore Gaston Stiegler qui réalise son tour du monde en 1901 pour *Le Matin*), montre que le pouvoir symbolique du reporter dépend désormais de l'étendue de son rayon d'action ; si le petit reporter se déploie sur le milieu urbain, le grand reporter court le monde : « Il saute de Vladivostock à Pétersbourg, il vole de Pétersbourg à Berlin, il enjambe l'océan pour prendre l'avis du président Roosevelt¹¹. »

L'AVENTURIER

Mais alors que sur certains points les scénarios de l'écrivain-journaliste et du reporter tendent à se rapprocher, d'autres œuvres travaillent au contraire à opérer leur séparation, contribuant ainsi à l'autonomisation de la figure du reporter. La mise en place de cadres géographiques différents est d'ailleurs au centre de ce processus : alors qu'invariablement l'écrivain-journaliste limite son déplacement de la province à Paris (c'est son déracinement primitif, son péché originel), le reporter aventurier – premier scénario que cet article entend explorer – est emporté par un élan qui le mène de Paris vers le monde. À cet égard l'impulsion décisive provient de l'œuvre de Jules Verne.

De la manière dont en effet Verne pose les bases de cet imaginaire, le roman du reportage est généralement une œuvre décomplexée, qui abandonne les tourments et la quête ontologique de l'écrivain-journaliste. L'écriture et la littérature ne sont plus des enjeux intradiégétiques, le reporter fictif est le produit d'œuvres qui ne mettent plus au centre de leur préoccupation l'écriture, la création, le rapport conflictuel de la littérature et de la société, ainsi que la mise en scène du déchirement intérieur de l'écrivain-journaliste. Il me semble important de souligner qu'ici un imaginaire de l'homme de lettres se met en place sans turpitudes ni considérations esthétiques angoissées. L'identité du journaliste ne fait plus problème, le héros *est* et s'assume journaliste. La faiblesse du héros balzacien est évacuée au profit d'un héros fort, d'un héros-machine qui enregistre l'information et la retransmet dans des conditions toujours difficiles.

On connaît à cet égard la paire fameuse de *Michel Strogoff*, l'Anglais Harry Blount et le Français Alcide Jollivet, intrépides et attachants reporters qui suivent l'envoyé du tsar dans ses péripéties. Mais si Jules Verne développe pleinement la figure du reporter aventurier dans ce roman de 1876, on se souvient moins qu'il s'agit du résultat d'un processus et que chez lui le héros journaliste est plus ancien. Dès 1863, dans *Cinq Semaines en ballon*, Verne mettait en scène un proto-reporter en la figure de l'aéronaute Samuel Fergusson. On apprend au début du roman que Fergusson a été naguère « correspondant » pour un grand journal anglais : « Pendant ces divers voyages, Samuel Fergusson fut le correspondant le plus actif et le plus intéressant du *Daily Telegraph*, ce journal à un penny, dont le tirage monte jusqu'à cent quarante mille exemplaires par jour, et suffit à peine à plusieurs millions de lecteurs¹². » L'origine anglo-saxonne du journaliste chez Verne est ici déjà établie, de même que le caractère intrépide du personnage, voyageur et explorateur. En 1872, Verne publie *Le Tour du monde en 80 jours* en feuilleton dans *Le Temps*. S'il n'y a pas de reporter dans ce roman, il faut néanmoins noter que Phileas Fogg est un grand lecteur de journaux (le roman s'ouvre alors que Fogg est au club absorbé par la lecture rituelle des



 LE REPORTER FICTIF

quotidiens), et que c'est la lecture d'un article du *Morning Chronicle* qui lui donne l'idée d'effectuer son tour du monde¹³. L'année suivante, en 1873, soit trois ans avant la publication de *Michel Strogoff* – et si on exclut *De la Terre à la Lune* publié dans le *Journal des Débats* en 1865, qui met en scène un nombre considérables de journaux et d'articles fictifs qui médiatisent les exploits de la conquête de la Lune –, Verne invente son premier grand personnage de reporter : ce sera Gédéon Spilett, l'un des héros de *L'Île mystérieuse*, « reporter¹⁴ » au *New York Herald*. Ce grand journal réel figure dans de nombreux romans de Verne comme référence du journalisme à l'américaine, bien informé et professionnel. Pour la composition du personnage, Verne suit les conseils de son éditeur et ami Pierre-Jules Hetzel, qui lui fait quelques recommandations dans une lettre probablement datée de mai 1873 :

tenez-vous pour dit que ce soit un homme fort et spirituel en même temps, justement aussi on n'envoie pas, on n'emploie pas de simples commis voyageurs en lignes pour des missions comme celles qu'il avait, et pour un journal de l'importance du sien. Il faut des hommes trempés d'acier au moral et au physique. Il faut que ledit reporter soit un voyageur émérite, qu'il ait été partout, qu'il en ait presque vu bien d'autres et qu'il considère cet incident comme une vacance trop prolongée¹⁵.

On le voit, Hetzel défend une conception éminemment « physique » du reporter fictif, en déplacement continu, plongé naturellement dans l'aventure. La publication du roman dans le *Magasin d'éducation et de récréation* d'Hetzel à partir de 1874 confirme pleinement que ce canevas a été respecté par Verne, qui a poussé jusqu'au bout l'imaginaire de la corporéité du reporter souvent mise en danger :

Homme de grand mérite, énergique, prompt et prêt à tout, plein d'idées, ayant couru le monde entier, soldat et artiste, bouillant dans le conseil, résolu dans l'action, ne comptant ni peine, ni fatigues, ni dangers, quand il s'agissait de tout savoir, pour lui d'abord, et pour son journal ensuite, véritable héros de la curiosité, de l'information, de l'inédit, de l'inconnu, de l'impossible, c'était un de ces intrépides observateurs qui écrivent sous les balles, « chroniqueur » sous les boulets, et pour lesquels tous les périls sont de bonnes fortunes¹⁶.

L'imaginaire de l'insularité que réactive ce grand roman invite par ailleurs à réfléchir au terrain d'action des reporters fictifs et aux défis qu'ils doivent relever. Le roman du reportage a développé une représentation très riche des problèmes de circulation et de transmission de la nouvelle. On connaît les scènes fameuses où Harry Blount et Alcide Jolivet se disputent l'usage du télégraphe.





 GUILLAUME PINSON

Le plus souvent chez Verne le journal et le journaliste sont là paradoxalement pour accentuer les effets de rupture de communication et pour évoquer un improbable « hors-journal » : *Michel Strogoff* est une fiction qui porte entièrement sur un problème de communication, sur l'isolement des journalistes. Ce roman s'ouvre de manière très caractéristique chez Verne par la rupture du lien de communication, et Michel Strogoff sera envoyé aux confins de la Russie pour le rétablir. Le télégraphe ne passe plus, apprend-on dès la première page, à partir de Tomsk.

Ainsi reprit [le tsar] après avoir conduit le général Kissof dans l'embrasure d'une fenêtre, depuis hier nous sommes sans communication avec le grand-duc mon frère ?
 – Sans communication, Sire, et il est à craindre que les dépêches ne puissent bientôt plus passer la frontière sibérienne¹⁷.

Si les scènes de télégraphe sont bien connues ainsi que la concurrence que se livrent les deux journalistes – je n'y reviens donc pas –, tout au long du roman sont mis en scène les problèmes de la rumeur, des informations qui circulent librement, et que la présence des héros sur le terrain permet de confirmer ou d'infirmer. Dès lors foisonnent des expressions-types, qui jalonnent la progression des héros : « le bruit se répandit » (p. 73), « le bruit courait » (p. 97), « nous n'en savons que ce qu'on en disait » (p. 139), on a « entendu dire » (p. 140), « on le dit » (p. 223), etc. Michel Strogoff et les deux reporters avancent ainsi sous la poussée d'une double pression : un canal à rétablir avec « l'arrière », et des rumeurs qui proviennent de « l'avant », de la Russie orientale. Leur déplacement est une ligne tracée à travers la Russie, symbolisée par le télégraphe lui-même : ainsi « [la] steppe ne présentait aux regards d'autre saillie que le profil des poteaux télégraphiques disposés sur chaque côté de la route, et dont les fils vibraient sous la brise comme des cordes de harpe » (p. 156). D'où enfin les références, innombrables, aux sens, conformément en cela à la poétique du grand reportage¹⁸ : l'ouïe et la vue exceptionnelles des reporters, la cécité de Michel Strogoff, les « cent yeux, cent oreilles » de l'espionne Sangarre (p. 247), à la solde du traître Ivan Ogareff.

L'Île mystérieuse pousse un cran plus loin cette sortie hors du monde médiatisé, car elle confronte le reporter à la rupture complète de la communication, sans cesse rappelée. « Ah ! qu'un journal eût été le bienvenu pour les exilés de l'île Lincoln ! Voilà onze mois que toute communication entre eux et le reste des humains avait été rompue » (p. 384). Il est remarquable en outre que le roman précise que les deux seuls objets que Gédéon Spilett a récupéré de la chute du ballon sont « un carnet et une montre » (p. 63), ce qui permettra au reporter de produire du texte et de mesurer le temps, rétablissant une forme de salutaire



périodicité. Chez Verne, les romans de reporters questionnent ainsi poétiquement le pouvoir de l'information, sa capacité – ultimement confirmée – à se jouer des frontières les plus éloignées. Ce dispositif s'accompagne en outre d'un effet particulièrement suggestif provenant du fait que ces romans de la rupture de communication étaient pour la plupart prépubliés en journal¹⁹, se posant ainsi au cœur du périodique comme la source d'un imaginaire de l'en-dehors médiatique. Mais cette fascinante et improbable extériorité s'avère finalement toujours surmontée, à la coupure de communication succède le rétablissement de la « connexion » : Michel Strogoff parvient à délivrer son message, tandis que les insulaires regagnent enfin le continent. La scène conclusive de la « remédiation » est alors saisissante, très bien exprimée dans un autre roman de Verne, *Une ville flottante*, prépublié dans *Le Journal des Débats* en 1870. Alors que les passagers de l'immense transatlantique approchent des côtes américaines, une goélette vient déposer à bord « une liasse de journaux sur lesquels les passagers se précipitèrent avidement. C'étaient les nouvelles de l'Europe et de l'Amérique. C'était le lien politique et civil qui se renouait entre le *Great-Eastern* et les deux continents²⁰ ».

Très tôt et alors même que le reporter continue d'être associé à des images essentiellement dépréciatives, Jules Verne sort ce personnage du cadre français, l'associant la plupart du temps au journalisme anglais ou américain et puisant ainsi à un imaginaire de l'information énergique et décomplexé. En 1878, dans *Un capitaine de quinze ans*, la référence au journalisme anglo-saxon est d'ailleurs directement convoquée à travers la figure déjà mythique du journaliste Stanley, le célèbre envoyé spécial du *New York Herald* qui était parvenu en 1871 à retrouver les traces de l'explorateur Livingston. Cette fois c'est un reporter réel qui pénètre dans le monde de la fiction, et la scène fameuse de la rencontre entre le journaliste et l'explorateur est rejouée dans le roman, accompagnée d'une illustration dans les versions du roman publiées en volume²¹.

Après ces diverses mises en scènes situées dans les années 1870, Verne reviendra à la figure du reporter en 1892 dans *Claudius Bombarnac*, publié en feuilleton dans *Le Soleil*. Sous-titré « Carnet d'un reporter » et présentant le héros journaliste comme un « chroniqueur en quête d'aventures²² », ce roman fait un pas de plus dans l'héroïsation du personnage dans la mesure où l'ensemble du dispositif narratif est confié au reporter. La correspondance de Verne montre bien que le romancier avait en tête de destiner ce roman à un journal, et qu'il visait ainsi une forme d'intégration naturelle du « carnet » dans le support médiatique²³. Lancé à travers l'Asie centrale et la Chine par chemin de fer, le reporter raconte ses aventures à travers un récit qui se présente comme une forme de pré-reportage, un texte noté sur le vif préparant la rédaction du reportage proprement dit. Avec ce léger décalage et précédant de quelques années



 GUILLAUME PINSON

l'ingénieuse innovation de Louis Forest (sur laquelle je vais revenir), ce roman est alors celui dont la poétique se rapproche le plus de celle du reportage, épousant le point de vue du journaliste²⁴. On peut y voir une forme d'ultime réconciliation, bien que le terme ne soit pas approprié dans le cas de Verne (mais il l'est dans une perspective historique), entre littérature et journalisme.

L'ENQUÊTEUR

Dans *Claudius Bombarnac* le reporter aventurier n'est pas exempt des qualités qui sont celles du reporter enquêteur, sur lequel il convient maintenant de s'attarder : en effet Bombarnac mène sa petite enquête à bord du train qui l'emène vers Pékin. Un autre roman pourrait aussi partiellement effectuer la ligature des deux genres, *La Maison Philibert* de Jean Lorrain, roman dans lequel un reporter, Jacques Ménard, enquête sur la prostitution parisienne et provinciale²⁵. Dans ce roman de l'« étude[...] de bas-fonds » (p. 118) où la narration est également confiée au journaliste (toutefois souvent très effacé derrière le discours des protagonistes), l'exotisme est avant tout social. Lorrain effectue un rapprochement courant entre presse et prostitution, mais le caractère surplombant et un peu distant de la narration du reporter annonce aussi la vogue des reportages d'enquêtes des milieux interlopes d'après-guerre, où il s'agira d'aller à la rencontre du milieu et de le faire parler²⁶.

Si de manière générale aventure et enquête ne sont pas absolument étanches, l'imaginaire de l'enquête journalistique a des origines précises, celles du roman policier et de la vogue du fait divers dans la presse populaire, Dominique Kalifa l'a bien montré²⁷. En règle générale on fait remonter l'acte de naissance de la figure du reporter enquêteur au célèbre Rouletabille de Gaston Leroux, dont les aventures commencent à paraître dans *L'Illustration* en 1907 (*Le Mystère de la chambre jaune*), mais la filiation héréditaire est plus complexe. Elle paraît remonter à l'affaire Pranzini, triple assassinat datant de 1887 qui a profondément marqué l'imaginaire social et donné lieu à une intense couverture médiatique de plusieurs mois²⁸. Avec l'affaire Troppmann en 1869 et jusqu'à Landru après la Première guerre, ce sera le fait divers le plus commenté. D'après les historiens, l'affaire Pranzini lance véritablement la concurrence entre policiers et reporters, désormais sans cesse mentionnée dans toute couverture médiatique de faits criminels, comme par exemple dans un crime commis en 1901 à Eysines pour lequel *Le Matin* du 19 janvier précise que les reporters ont eu « plus de flair que la police » et qu'ils ont procédé eux-mêmes à l'arrestation de l'assassin à Bordeaux²⁹. En 1887 commence donc à se profiler la figure du journaliste enquêteur plus malin que la police, avec le personnage de Saintonge, qualifié de « chef du reportage » et de « roi des reporters » qui apparaît dans un roman bien



oublié de Fortuné de Boigobey, *Cornaline la dompteuse*³⁰. Le reporter exerce une « profession [qui] consist[e] à mettre en scène les crimes, pour satisfaire la curiosité des lecteurs d'une feuille quotidienne, à en rechercher les auteurs et à en découvrir les causes, alors même que la police a classé l'affaire » (p. 195). Usant à cette fin de ses capacités à « tout voir et tout entendre », Saintonge est présenté de manière caractéristique comme ayant « ses entrées à la préfecture de police et surtout des accointances [...] avec les principaux agents de la sûreté » (p. 254), et même avec certains magistrats : « Il lui était arrivé de leur rendre des services, en signalant des indices qui auraient passé inaperçus, car il était né perspicace, et la longue pratique du métier lui avait donné le flair d'un policier de profession » (p. 255).

Saintonge est probablement l'une des premières manifestations, clairement campée, du reporter enquêteur, mais c'est encore un personnage secondaire. Un pas supplémentaire dans la constitution du type est franchi en 1900 avec un roman intitulé *Que faire ?*, signé d'Henry Desnar (de son vrai nom Esnard), mais qui a eu recours à l'assistance d'un nègre, nul autre que Guillaume Apollinaire. Manifestement ce roman a échappé à l'attention critique, sans doute parce qu'il n'a jamais paru en volume à l'époque et ensuite parce que l'édition de 1950 ne correspond que très partiellement au feuilleton paru dans *Le Matin* du 19 février au 25 mai 1900. En effet, le volume édité par Noëmi Onimus-Blumenkranz³¹ ne conserve que les parties plus tardives du roman attribuées à Apollinaire, à partir du feuilleton du 16 avril 1900, et de ce fait en est devenu absolument incompréhensible. Or pour notre propos, la première partie est essentielle ; d'une part elle réactive l'imaginaire du fait divers de 1887 : à travers des péripéties et une ambiance fantastique qui n'est pas sans annoncer *Fantômas*, Danglars, journaliste du *New York Messenger* installé à Paris, participe à l'élucidation d'un triple assassinat commis par un « Levantin » du nom de Pranzino. Comme le titre le feuilleton du 28 mars 1900, le roman se présente donc comme « Les dessous inconnus d'une affaire connue », jouant sur la fascination pour une forme d'en deçà médiatique. D'autre part, avec le personnage de Danglars le roman met de l'avant un jeune reporter, aux « yeux bleus d'une douceur infinie », annonçant avec sept ans d'avance le mélange d'énergie et de sensibilité qui caractérisera Rouletabille :

Il paraissait vingt-six ans ; ses cheveux châtain contrastaient avec ses moustaches d'une nuance plus claire, presque blondes. Sous ses sourcils noirs, brillaient des yeux bleus d'une douceur infinie ; sa bouche se retroussait, railleuse ; le nez et le menton, d'un dessin sculptural et ferme, indiquaient la volonté et l'énergie. Sa poitrine saillante, ses épaules larges, décelaient une vigueur extraordinaire, qui eût paru vulgaire et commune sans l'exquise finesse de sa taille, qui donnait à sa personne un maintien noble et gracieux. Sa tenue était correcte, sans afféterie³².

Lancé dans l'aventure, le reporter « s'exaltait à cette idée de débrouiller l'intrigue dans laquelle la police avait pataugé. Cette victoire serait retentissante dans le monde du journalisme, le directeur du *New York Messenger* comprendrait vite l'importance de ce triomphe » (21 février 1900). Néanmoins, après avoir occupé le devant de la scène, progressivement le reporter va s'effacer de l'intrigue, pour y apparaître ponctuellement jusqu'à la fin.

Dans cette histoire de l'invention du reporter de fiction dont je cherche à retracer les principaux jalons, survient maintenant une extraordinaire et décisive innovation, datant de 1906. Elle provient d'un feuilleton du *Matin* encore une fois, journal incontournable pour une telle enquête et dont le dépouillement exhaustif permettrait sans doute d'autres découvertes. Un roman de Louis Forest, intitulé *Le voleur d'enfants* ?, qui commence à paraître le 25 juin, intrigue le lecteur en se présentant, dans une publicité du 20 juin, comme un « reportage sensationnel », sous forme d'« un roman qui n'est pas un roman tout en étant un roman ». Derrière cet effet d'annonce assez classique se cache un dispositif fort ingénieux : ce roman est construit quasi exclusivement sur un collage de reportages, de dépêches, de nouvelles de dernière minutes et d'interviews, bien sûr tous fictifs. Formidablement bien agencé, ce collage joue quotidiennement sur les ambiguïtés entre roman et reportage³³. Mais plus important encore, la narration de ce roman est prise en charge par un trio de reporters, Barnard, Binard et Barbarus, les héros du roman qui envoient régulièrement au *Matin* (fictif) le récit de leurs aventures – leurs reportages, intégralement « cités » dans le feuilleton. Le texte du journal est donc ici omniprésent, et Louis Forest propose ainsi à son lecteur une forme de mimétisme médiatique absolument réjouissant et efficace, le roman se fondant poétiquement dans les genres et les rubriques du journalisme d'information. À la limite, il ne reste plus que la situation du roman dans le bas-de-page et le péri-texte de présentation (« roman extraordinaire ») pour que l'œuvre se signale encore comme roman, parvenant ainsi à une forme triomphante et totale de « fiction d'actualité³⁴ ». Ludique, avant tout divertissante, cette œuvre de Louis Forest n'en montre pas moins tout le chemin parcouru dans la prise en charge romanesque du texte journalistique depuis les premières expérimentations sous la monarchie de Juillet : le journal n'est plus une chose honteuse qui n'apparaissait que par bribes dans les romans de l'écrivain-journaliste, mais au contraire le texte-emblème d'une culture médiatique triomphante.

En effet, le roman de Forest est une extraordinaire mise en fiction de l'ère de l'information. Pour synthétiser, trois grandes raisons permettent de l'affirmer. **1-** La narration du trio de reporters est évidemment au centre du dispositif, et elle est sous-tendue par un procédé d'enchâssement efficace : les trois héros journalistes sont des reporters du *Matin*, et bien entendu ce *Matin* de la fiction est mis en scène dans *Le Matin* réel. **2-** La poétique de l'information qui consti-

tue la quasi totalité du roman est extrêmement variée : on retrouve dans une alternance dynamique qui donne son rythme au roman, outre les reportages des trois journalistes, des revues de presse, des échos de journaux, des interviews, des lettres de lecteurs fictifs, des titres et des sous-titres caractéristiques, le tout traversé par d'incessantes questions de circulation de l'information, de confirmations et de démentis, etc. **3-** Enfin le roman met en scène d'abondantes références hors-textes qui contribuent à le situer sur un horizon contextuel et actuel : évocations de faits divers réels, mentions très nombreuses de personnalités médiatiques et politiques, citations d'articles fictifs de journaux réels, évocations incessantes des effets du journal sur le monde, sur la politique, sur les lecteurs, sur l'opinion publique, etc.

On voit donc qu'au moment – l'année suivante – où Gaston Leroux commence à faire paraître les aventures de Rouletabille, le personnage du reporter enquêteur est passablement constitué. Le *topos* entre alors, avec Rouletabille, Isidore Beautrelet et Jérôme Fandor, dans un processus de mythification qui aboutira en droite ligne à Tintin, personnage que Leroux paraît même avoir d'avance dessiné puisque la tête de Rouletabille, ce gamin de « seize ans et demi » écrit-il, « était ronde comme un boulet³⁵ ». « Petit reporter dans un grand journal » (p. 16) mais pétri « d'astuce policière » (p. 22), le personnage de Rouletabille est fondé sur un héroïsme humble caractéristique d'un imaginaire médiatique en quête d'effets d'identification. Le montage narratif et poétique du roman n'est pas sans rappeler le roman de Forest : les premières livraisons du roman font la part belle à des citations fictives de journaux réels (*Le Matin*, *Le Temps*), tandis que la narration est confiée au personnage de Sainclair, avocat et journaliste « chargé de la chronique judiciaire au *Cri du boulevard* » (p. 23).

La médiatisation du reporter fictif, dont les exploits sont racontés dans les journaux de la fiction³⁶, constitue une manière récurrente pour les romanciers de plonger le personnage dans le monde du journalisme tout en le délestant de ses contraintes professionnelles. Libre, indépendant, de Rouletabille à Tintin le reporter fictif est toujours l'objet d'une intense couverture médiatique et plus qu'il n'écrit lui-même, tout absorbé par l'aventure, *on* écrit sur lui, *on* le met en scène. Le roman du reporter est ainsi le lieu d'une intense jubilation provoquée par une presse omniprésente qui consacre l'héroïsme. Plus encore que chez Leroux, le procédé est abondamment utilisé par Maurice Leblanc dans *L'Aiguille creuse*, où sont mis en scène très tôt dans le roman les succès du jeune reporter Isidore Beautrelet :

On se passionna. Du jour au lendemain, Isidore Beautrelet fut un héros, et la foule, subitement engouée, exigea sur son nouveau favori les plus amples détails. Les reporters étaient là. Ils se ruèrent à l'assaut du lycée Janson-de-Sailly [...]. Par raisonne-



GUILLAUME PINSON

ment, par logique et sans plus de renseignements que ceux qu'il lisait dans les journaux, il avait, à diverses reprises, annoncé la solution d'affaires compliquées que la justice ne devait débrouiller que longtemps après lui³⁷.

Le reporter objet d'un reportage : telle est sans doute la façon dont ce type de roman interroge à son tour la culture médiatique. Si chez Jules Verne cette interrogation passait par la rupture de communication et donc par l'établissement d'une sorte de frontière au-delà de laquelle se profilait l'en-dehors du journal, le roman du reporter enquêteur invente au contraire des fictions où la médiatisation est une boucle sans fin et où le « hors-journal » est à peu près inconcevable.

Avec le personnage de Jérôme Fandor, la série *Fantômas* de Souvestre et Allain (1911-1913) confirmera ce procédé. Reporter à *La Capitale* et compagnon du policier Juve (dans ces romans journaliste et policier sont réconciliés), le personnage jouit d'une aura de célébrité dans laquelle se trouve la source de sa liberté, ainsi que les auteurs l'expriment en 1913 dans *La Fin de Fantômas* : « Petit à petit, en effet, les aventures par lesquelles il avait passé lui avaient valu une renommée formidable qui s'attachait à son nom et l'auréolait d'une véritable célébrité³⁸. » La série présente de nombreuses scènes de la vie des journaux et de l'action des journalistes, lesquelles confirment le statut exceptionnel de Fandor. Dans *Les Amours d'un prince*, le lecteur est convié dans les bureaux de *La Capitale* où sont présentés les diverses fonctions de cette entreprise de presse possédée par un député, M. Vasseur. Défilent alors tout le petit personnel du journal, du « secrétaire du journal » au « second reporter », en passant par « l'informateur mondain », puis par un autre « informateur », celui-là « chargé de visiter chaque soir les commissariats de police pour y apprendre les faits divers de la journée, depuis la lampe à esprit de vin qu'une cuisinière maladroite fait exploser, jusqu'au vol à la tire, jusqu'au chien qu'écrase un tramway³⁹ ». Dans la hiérarchie du journal, Fandor jouit indéniablement d'un rayonnement qui le met en marge de cette mécanique organisationnelle du journal, et qui le distingue nettement des « quarante reporters qui appartenaient au journal⁴⁰ ».

Les deux scénarios qui ont été présentés – aventure et enquête – ont à la fois leurs spécificités et des traits convergents. Dans les premiers temps la veine aventurière du roman du reportage se confond avec l'œuvre de Jules Verne, mais elle est promise à un bel avenir. Le reporter fictif va très tôt contribuer à fixer l'attrait de l'exotisme et du voyage dans cet imaginaire de la quête de l'information, précédant et annonçant le triomphe du grand reportage « réel ». La série des « Voyages excentriques » de Paul d'Ivoi confirme l'image du reporter au long cours, directement placés dans le prolongement de Jules Verne. Dans *Les Cinq sous de Lavarède* publié en feuilleton dans *Le Petit Journal* en 1894, Armand Lavarède, « excellent repor-





 LE REPORTER FICTIF

ter » « [a]yant l'intelligence vive, la décision prompte, la santé solide, et une éducation complète⁴¹ » est entraîné dans un tour du monde. Mais c'est bien sûr Tintin, le reporter du *Petit Vingtième*⁴² qu'invente Hergé, qui fixera définitivement les traits du héros journaliste dans l'imaginaire populaire, intrépide aventurier qui est aussi doté de grandes qualités d'enquêteur. Tintin est sans aucun doute le personnage qui concentre au mieux le double imaginaire du reporter, faisant de lui le formidable personnage d'aventurier-enquêteur que l'on connaît.

Débarrassé des tourments du style et de la littérature, le reporter fictif est un conquérant du réel. En 1906 les frères Tharaud présentaient ainsi le personnage de Thibert, « reporter français envoyé par *l'Illustration* dans l'Afrique du Sud⁴³ », photographe hors pair qui « pouvait raisonnablement se vanter, l'autre jour, quand il envoyait les clichés à ses journaux, d'expédier la guerre à domicile. Grâce à lui, le dernier boutiquier de Londres, de Paris ou de New-York aura une juste idée d'un carnage » (p. 72). Ce faisant, les frères Tharaud s'interrogeaient malicieusement sur la place pour le moins exiguë de la littérature dans le reportage : « Infortunés littérateurs! les photographes leur font une concurrence redoutable. La phrase la plus pittoresque est moins expressive qu'une image d'un penny » (p. 73).

En effet, le reportage fictif des premiers temps joue à peu près exclusivement sur les motifs de l'aventure, de l'action, de la quête des signes et de l'observation, ce qui confère quelque chose d'un peu mécanique au héros reporter, véritable appareil enregistreur et homme-machine. Non seulement la littérature s'efface dans ces fictions mais le reporter vit des aventures et ne s'arrête jamais pour les écrire, déplaçant cette pause de l'écriture hors-cadre, hors-fiction. Cet effacement du travail primitif de l'écrivain (l'acte d'écrire) est peut-être ce qui caractérise conjointement le reporter aventurier et le reporter enquêteur. Dans le fonctionnement de ces récits du journalisme, la représentation de l'écriture est paradoxalement taboue et ne sont conservées que les circonstances de l'enquête ou de l'aventure. « Délittérisées », ces fictions du journalisme ne pourraient s'accommoder de la pause que réclame l'écriture ni de la suspension de l'action. Une scène emblématique à cet égard se trouve dans la toute première aventure de Tintin, *Au pays des Soviets* (1929) : ayant rédigé le seul reportage qu'on ne lui verra jamais écrire, Tintin abandonne son texte et va dormir ! Il ne sera plus jamais question d'écrire un reportage ni de l'envoyer à Bruxelles, dans cet album comme dans tous les suivants⁴⁴. L'héroïsation du reporter fictif des origines est ainsi passée par l'effacement complet de la figure embarrassante de l'écrivain-journaliste, cela avant le processus de « relittérisation » qui sera effectué plus tard par Colette, Cendrars, Kessel et bien d'autres⁴⁵.

GUILLAUME PINSON
UNIVERSITÉ LAVAL



Notes

1. Roger Bellet, *Jules Vallès. Journalisme et révolution (1857-1885)*, Tusson, Du Lérot, 1987, p. 294.
2. Sur la naissance du reportage, voir Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 40, n° 4, 1993, p. 578-603, ainsi que Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007. Sur le genre du fait divers, parmi une abondante bibliographie on pourra consulter Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.
3. Sur la professionnalisation du journalisme, voir Christian Delporte, *Les journalistes en France (1850-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999.
4. Pascal Durand, « Crise de presse : le journalisme au péril du reportage (France, 1870-1890) », *Quaderni*, n° 24 (automne 2004), p. 123-152.
5. Voir Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 511-521.
6. Paul Brulat, *Le Reporter*, Paris, Perrin, 1898, p. 1.
7. Paul Brulat, *La Faiseuse de gloire*, Paris, Figuière, 1933 (1900), p. 65.
8. Jules de Gastyne, *En Flagrant délit. Roman parisien*, Paris, Dentu, 1887, p. 62.
9. Charles Fénestrier, *La Vie des frelons (histoire d'un journaliste)*, Paris, Société nouvelle, 1908, p. 106.
10. *Ibid.*, p. 104.
11. *Ibid.*, p. 105.
12. Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, Flammarion, coll. « GF », 2005 (1863), p. 49.
13. Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, Livre de poche, 1976 (1872), p. 23.
Il est plaisant de considérer l'ensemble du cycle, qui va de l'idée suggérée à Fogg par un journal d'effectuer le tour du monde, jusqu'à la reprise par les journalistes « réels » (Bly, Stiegler et bien d'autres) de cette course contre la montre.
14. Le terme est tout à fait banal dans ce texte, il est utilisé 226 fois par Verne selon le moteur de recherche de Gallica dans l'édition numérisée du roman.
15. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, édition établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, T. 1 (1863-1874), Genève, Slatkine, 1999, p. 199.
16. Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, Paris, Livre de poche, 2002 (1874), p. 19-20.
17. Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Livre de poche, 2008 (1876), p. 10-11.
18. Voir à ce propos Marie-Ève Thérenty, « Les «vagabonds du télégraphe» :



 LE REPORTER FICTIF

représentations et poétiques du grand reportage avant 1914 », *Sociétés et représentations*, n°21 (2006), p. 101-115.

19. *L'Île mystérieuse* est publié dans le *Magasin d'éducation et de récréation* du 1^{er} janvier 1874 au 15 décembre 1875, *Michel Strogoff* est publié dans le même périodique du 1^{er} janvier au 15 décembre 1876. De nombreux autres romans publiés en feuilleton mettent en scène la rupture de communication accentuée par la médiation initiale de l'aventure : le cas exemplaire est encore une fois celui de l'épopée lunaire, publiée dans le *Journal des Débats* en 1865.
20. Jules Verne, *Une ville flottante*, Paris, Éditions Hetzel, 1884 (1870), p. 138 ; je remercie Maxime Prévost de m'avoir signalé ce passage. Parmi les nombreuses scènes de « remédiation conclusive », celle de *Cinq semaines en ballon* est aussi très suggestive : « Les journaux de l'Europe entière ne tarirent pas en éloges sur les audacieux explorateurs, et le *Daily Telegraph* fit un tirage de neuf cent soixante-dix-sept mille exemplaires le jour où il publia un extrait du voyage » (p. 318).
21. Voir Jules Verne, *Un capitaine de quinze ans*, Paris, Livre de poche, 2002 (1878), p. 473-475.
22. Jules Verne, *Claudius Bombarnac. Carnet d'un reporter*, Paris, Hetzel, 1911 (1893 pour la première édition en volume), p. 90.
23. Ainsi de ce passage d'une lettre de Verne à Louis-Jules Hetzel, datée du 30 juillet 1892, alors que le lieu de publication du roman n'est pas encore déterminée : « Dans ma pensée, vous le savez, *Bombarnac* avait été fait en vue du *Figaro* ». *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, édition établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, T. 1 (1886-1914), Genève, Slatkine, 2004, p. 179.
24. Un procédé relativement semblable est utilisé dans le tout dernier roman qu'entreprend Verne en 1904 mais dont l'essentiel sera rédigé par son fils Michel. Dans *L'Étonnante aventure de la mission Barsac* publié dans *Le Matin* en 1914, le roman fait alterner narrateur omniscient et notes d'un personnage reporter, Amédée Florence, reporter dont on apprend à la toute fin du roman qu'il est en réalité l'auteur de l'ensemble du texte.
25. Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, Éditions du Boucher, 2007 (1904).
26. Voir Renaud Ferreira de Oliveira, « Kessel, Cendrars : deux versions de la pègre », dans Myram Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Actes du colloque international de Limoges (26-28 avril 2000), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2001, p. 105-116.
27. Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 40, n° 4 (octobre-décembre 1993), p. 578-603. Les lignes suivantes doivent beaucoup à cet article. Sur le roman policier, voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.



28. Voir Frédéric Chauvaud, « Le triple assassinat de la rue Montaigne : le sacre du fait divers », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 116, n° 1 (2009), p. 13-28.
29. « Le crime d'Eysines. Un assassin arrêté par des journalistes », *Le Matin*, 19 janvier 1901.
30. Fortuné de Boigobey, *Cornaline la dompteuse*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1887, p. 195 et 278 pour les citations.
31. Paris, Nouvelle édition, 1950. Dans cette édition le nom de Desnar a disparu au profit de celui de Guillaume Apollinaire...
32. Henri Desnar (et Guillaume Apollinaire), *Que faire ?*, *Le Matin*, 19 janvier 1900.
33. Le point extrême de ce brouillage est atteint lorsque l'auteur s'amuse à surplomber son roman en intervenant aux marges, comme ici dans une note insérée à la fin du feuilleton du 20 juillet 1906 : « *Hier un certain nombre de lecteurs et de lectrices se sont présentés au Trocadéro, pour assister à la conférence de la comtesse de Houdotte. Peut-être ai-je eu tort de préciser tant le lieu, la date et l'heure de cette réunion. Les renseignements du Matin sont d'ordinaire si exacts que le public est tenté d'ajouter foi même aux détails des feuilletons qu'on publie ici. Cependant je l'ai écrit sous le titre même de mon œuvre : ceci est un roman* » (en italiques dans le texte). Mais l'esprit général de ce roman prouve amplement qu'une telle note est un canular, ce que n'avait pas aperçu Anne-Marie Thiesse qui citait ce passage dans *Le Roman du quotidien* (Paris, Seuil, 2000 [1984], p. 43), en le considérant comme la preuve, à mon avis erronée, que « le lecteur populaire n'échappe pas totalement à l'illusion réaliste. »
34. À ce propos voir Marie-Ève Thérénty, « L'Invention de la fiction d'actualité », dans Thérénty et Vaillant (dir.), *Presse et plumes, op. cit.*, p. 415-427.
35. Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune, dans Les aventures extraordinaires de Rouletabille, reporter*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988 [1907], p. 21. J'ai montré ailleurs ce que Tintin doit à ses ancêtres romanesques : voir « Tintin avant Tintin. Origines médiatiques et romanesques du héros reporter », *Études françaises*, vol. 46, n° 2 (2010).
36. Ainsi de la scène type du succès médiatique, ici à propos de Rouletabille : « Les journaux du monde entier publièrent ses exploits et sa photographie ; et lui, qui avait tant interviewé d'illustres personnages, fut illustre et interviewé à son tour » (p. 182-183).
37. Maurice Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1986 [1909], p. 60-61. Ce roman est prépublié dans le magazine *Je sais tout* de novembre à mai 1909.
38. Pierre Souvestre et Marcel Allain, *La Fin de Fantômas*, dans *Fantômas*, T. 3, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005 [1913], p. 852.
39. Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Les Amours d'un prince*, dans *Fantômas*, T. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005 [1912], p. 393.



LE REPORTER FICTIF

40. Souvestre et Allain, *La Fin de Fantômas*, *op.cit.*, p. 855.
41. Paul d'Ivoi, *Les Cinq sous de Lavarède*, Paris, Combet et C^o, 1902 (1894), p. 6.
42. La mention de « reporter » figure sur la couverture des albums jusqu'en 1939.
43. Jérôme et Jean Tharaud, *Dingley, l'illustre écrivain*, Paris, Edouard Pelletant, 1906, p. 35.
44. Hergé, *Tintin au pays des Soviets*, Tournai, Casterman, 1999 (1929), p. 38-39.
45. Voir Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2004.





UNE PAROLE EN LIBERTÉ
SUR LES FAITS DU JOUR :
LES CHANSONS DE JULES JOUY
DANS *LE CRI DU PEUPLE*
(1886-1888)

VALLÈS, on le sait, était très sensible à la chanson, et en mesurait tout l'impact auprès du public. Fin 1883, au moment où il vient de relancer *Le Cri du Peuple*, il assiste à une soirée au cabaret montmartrois du Chat Noir, alors en pleine vogue, où il fait la connaissance de Jules Jouy, une des vedettes de l'équipe ; auteur et interprète de chansons et de textes à dire, coauteur (et très probablement auteur) de plusieurs de ceux de Bruant, il signe également de grands succès du café-concert¹. Jouy publie quelques chansons dans le journal de Vallès ; mais c'est après la mort de ce dernier qu'apparaît comme rubrique régulière « La chanson du jour », qu'il donnera quasi-quotidiennement de décembre 1886 à fin mars 1888². À cette date, Jouy et plusieurs autres collaborateurs du *Cri du Peuple* quitteront le journal, en désaccord avec le soutien qu'il apporte au général Boulanger.

L'apparition de ces chansons et textes – selon l'usage de l'époque, l'appellation « chansons » inclut en effet poèmes, monologues ou saynètes – n'est qu'un des aspects de l'évolution que connaît le journal dans cette période, sous l'impulsion de Séverine en particulier : une place importante est faite à l'illustration, ainsi qu'au reportage sur le terrain. Il s'agit ainsi de rendre *Le Cri du peuple* plus moderne et plus attrayant pour un vaste public. La chanson du jour est signée et figure en première page, ce qui lui confère un rôle important. Certains textes sont sans lien avec les événements du jour : poèmes sociaux, poèmes d'amour, monologues comiques... Mais le plus souvent Jouy traite de l'actualité, réécrivant à sa manière à peu près toutes les rubriques du journal. De nombreux textes portent sur la politique, quelques-uns sur la vie littéraire et le spectacle.



 ELISABETH PILLET

D'autres, ceux qui nous intéresseront ici, traitent de la vie quotidienne ou de faits de société : affaires criminelles, mœurs, innovations techniques, intempéries, incendies, grèves, catastrophes. Ces sujets sont ceux de la chronique, du fait divers et du petit reportage ; quelques textes sur les opérations militaires au Tonkin font écho au grand reportage. On examinera ici le traitement qu'en fait Jouy, et les relations qu'entretiennent ses textes avec la partie rédactionnelle du journal.

UNE CHRONIQUE REVISITÉE

De nombreuses chansons, par leurs sujets, évoquent la chronique, telle qu'elle fleurissait sous le Second Empire³. Sujets liés au calendrier, aux fêtes et aux saisons, ou surgissant au fil de l'actualité, parisienne surtout : construction de la Tour Eiffel, engouement des Parisiens pour le régiment des Spahis, éclipse, nouveau système d'évacuation des eaux usées, controverse sur le nom d'une rue, parution d'un livre sur la qualité de l'alimentation dans la capitale, crise de folie d'un baron, campagne de la SPA contre un spectacle de tauromachie... On est ici dans la lignée de la chronique populaire, destinée au plus grand nombre ; seuls un ou deux textes traitent des thèmes de chronique mondaine. Mais des sujets nouveaux apparaissent ; la vie des ouvriers et des miséreux tient une place importante, et le calendrier de l'almanach se complète de celui des pauvres et des révolutionnaires : le jour du terme y figure en bonne place, avec des chansons sur les déménagements « à la cloche de bois » ou contre les propriétaires, de même que la commémoration de la Commune ou des journées de Juin.

Surtout, c'est par son traitement des sujets que Jouy investit et renouvelle le genre. Tout d'abord en y introduisant une très grande variété de formes, avec toute la liberté de la chanson et du texte à dire tels qu'ils se pratiquaient alors dans les cabarets montmartrois : fantaisie et variété dans le vers, la rime et les formes strophiques ; emprunts à différents genres de discours ; variation des tonalités – humour léger, rire rabelaisien, satire, non-sens, mais aussi lyrisme et émotion, en passant par un humour très noir, souvent déroutant, « indécidable » selon le terme de Daniel Grojnowski⁴.

Le point de vue adopté est résolument subjectif. Le chansonnier peut parler en son nom propre, dans des textes qui sont autant de billets d'humeur⁵. Mais les genres choisis permettent aussi de varier les énonciateurs, liberté dont Jouy fait le plus large usage, avec une inventivité jamais à court : Parisiens commentant les nouvelles ou discutant de la vie de leur quartier⁶ ; mais aussi les statues de l'Hôtel de ville ; Dieu le Père, au Nouvel An, exprimant sa mauvaise humeur à devoir entamer une année de plus avec les humains tels qu'ils sont ; ou bien un des indigènes africains exhibés au Jardin d'acclimatation, et qui commente la





bizarrierie des Parisiens⁷. Certaines chansons ont plusieurs énonciateurs, disposant d'un couplet chacun pour donner leur point de vue. Toutefois une catégorie sociale revient plus souvent que les autres : les pauvres gens, ouvriers ou exerçant de petits métiers, miséreux et vagabonds. Leurs paroles prennent souvent la forme de monologue en langue populaire, d'esthétique réaliste ; plus rarement, de textes en français littéraire évoquant la poésie sociale d'un Hugo. Les sujets liés au calendrier sont souvent traités de cette façon⁸ ; de même que certains sujets censés concerner toute la population de Paris, comme « La question de l'eau » et « Ce qu'on mange à Paris » dans les chansons éponymes ; le choix des énonciateurs permet de mettre en lumière les inégalités entre groupes sociaux face à telle ou telle situation. Cette énonciation polyphonique innove par rapport aux formes de chronique préexistantes, populaire ou mondaine.

C'est à une recreation littéraire à partir des faits qu'on a affaire ici, qu'il s'agisse de chansons, de textes dialogués ou de poèmes, d'écriture romantique ou naturaliste, pathétique ou comique. Le contraste est manifeste quand l'information figure ailleurs dans le journal : à côté d'un article informatif sur « L'assainissement de Paris », un noctambule peu soucieux de progrès exprime dans la chanson du jour sa grogne contre le nouveau système⁹. À la Toussaint le journal publie une chronique à la première personne titrée « Dans les cimetières parisiens » ; Jouy donne une chanson nettement moins consensuelle, « Le jour des morts », à l'humour très noir¹⁰.

Le refus du reportage et l'affirmation de subjectivité sont encore plus manifestes quand le chansonnier se refuse à traiter le sujet annoncé par le titre. Il en est ainsi des rares sujets mondains, tel « Le bal de l'Élysée » ; ce titre est celui d'un poème amer dont chaque strophe développe un aspect de l'injustice sociale et se termine en un violent contraste par le vers « À l'Élysée on a dansé ce soir ». Le bal n'est pas décrit, la chanson réoriente le regard vers ce que la chronique mondaine occulte. Ou dans « La Société Protectrice des Animaux », c'est un ouvrier qui s'adresse aux défenseurs des taureaux immolés dans les corridas et leur décrit son sort misérable, avec le refrain : « Aimez-nous du moins comme vos bêtes ». D'autres formes de rejet du reportage sont humoristiques et évoquent Allais, complice de Jouy au Chat Noir¹¹ : le sujet inventé de bout en bout (« Le Portier de l'Obélisque » décrit un portier idéal, adulé des locataires, qui exerce son activité dans l'Obélisque de la Concorde) ; ou le titre-piège, comme dans « Les Bookmakers » ; ceux-ci protestaient alors contre certaines dispositions visant à restreindre leur liberté d'action sur les champs de courses. La chanson de Jouy trompe dès le sous-titre l'attente du lecteur : elle se donne en effet comme « Extraits du carnet d'un parieur, trouvé au Bois de Boulogne », et consiste en l'énumération des menus faits de la journée de celui-ci. Rien donc sur le mouvement des bookmakers ; de plus la signature est elle aussi piégée,



puisqu'il s'agit d'« Octave Mouret. Employé au 'Bonheur des Dames' » ! Ailleurs le chansonnier élargit le sujet à une perspective générale : le 24 décembre 1887, il ne traite pas de Noël mais publie la chanson « Les enfants et les mères », sur le thème de l'amour maternel. La Saint-Éloi donne lieu à un poème social, « Le toast du forgeron » ; la crise de folie du baron Seillière, de même que le comportement aberrant d'un riche bourgeois qui avait exhibé sa maîtresse à travers toute sa ville de province, inspirent à Jouy des réflexions assez sombres sur la folie, la norme sociale et les aliénistes¹². Enfin d'autres thèmes sont traités sur le mode allégorique, ce qui emmène souvent bien loin du point de départ¹³.

Ces textes constituent donc une synthèse originale de plusieurs genres : de la chronique journalistique populaire, Jouy reprend les sujets, en y ajoutant toutefois des sujets nouveaux, ceux qui préoccupent les petites gens, ainsi que la commémoration des dates révolutionnaires ; mais sa visée n'est en rien consensuelle. De la chronique mondaine il a l'esprit, l'humour, la vivacité. Il emprunte également au romantisme et au naturalisme. Tout cela greffé sur le tronc puissant de la culture populaire : genres oraux où la parole en liberté est tantôt celle du chansonnier, tantôt celle d'énonciateurs sans légitimité, « voix des sans-voix » ; certaines formes de rire carnavalesque (scatologie, ivrognerie, non-sens, parodies de discours littéraires et sociaux) ; et aussi l'autre versant du rire : l'émotion sans retenue, le pathétique et la révolte ; tout cela informé par une vision de classe.

Ce croisement réussi de presse et de culture orale n'a pour visée ni de renforcer le consensus social, ni de se complaire dans la « blague » universelle qui régnait dans la chronique mondaine, et qu'on retrouve dans les cabarets des années 1880. Jouy vise quelquefois simplement à amuser, mais souvent aussi, à travers le rire ou l'émotion, à provoquer une prise de conscience. Il crée ainsi une forme de chronique qui répond à l'appel de Vallès dans le premier numéro du *Cri du peuple* :

Social, humain, perlé de larmes ou pailleté de rires, ouvert à tous, tribune libre, voilà ce que veut être *Le Cri du peuple*.
J'attends rieurs et irrités¹⁴.

Une telle approche peut-elle se transposer à des faits d'une autre importance, souvent dramatiques, et largement développés par ailleurs dans le journal ? C'est ce que nous allons examiner maintenant.

REGARD SUR L'ACTUALITÉ GÉNÉRALE

Nous considérerons ici le traitement par Jouy des événements de dimension nationale ou internationale (hors vie politique), qui donnent lieu dans *Le Cri du*



Peuple à un reportage sur le terrain et/ou par dépêches ou télégrammes. Il s'agit avant tout des affaires criminelles, qui représentent la moitié environ de l'ensemble ; étant donné leur importance – dans le cas qui nous occupe comme dans la presse de l'époque¹⁵ – et leur spécificité, elles seront analysées séparément. Restent des événements de diverse nature ; catastrophes naturelles : les inondations du Midi en novembre 1886, la vague de froid de janvier 1887, les tremblements de terre du Midi, fin février, enfin le naufrage du steamer *Victoria* en avril¹⁶. Deux autres catastrophes meurtrières ont lieu dans la période : un coup de grisou dans les mines de Saint-Étienne, le 28 février 1887, et l'incendie de l'Opéra-Comique, le 27 mai de la même année¹⁷. Des mouvements sociaux sont également répercutés, la grève des cigarières de Marseille en janvier 1887, et celle des mineurs belges en mars ; ainsi que l'élaboration d'un nouvel explosif, la mélinite¹⁸. Enfin Jouy consacre trois chansons aux opérations militaires au Tonkin¹⁹.

Le traitement de ces événements est fondamentalement le même que celui des petits faits quotidiens : les chansons sont des interprétations et/ou commentaires subjectifs, il s'agit d'une réécriture littéraire dont les données factuelles ne sont que le point de départ. Cela apparaît de façon particulièrement nette quand Jouy laisse le rôle d'énonciateur aux protagonistes de faits ou de situations auxquels il n'a évidemment pas assisté : un Méridional, un officier commandant une exécution capitale au Tonkin, les enfants des mineurs, les cigarières et leur patron, le directeur de l'Opéra-comique et son secrétaire au plus fort de l'incendie, une famille d'inondés du Midi... D'autres locuteurs sont imaginaires : ainsi, dans le registre farfelu, une somnambule extra-lucide prédisant l'évolution de la situation au Tonkin ! Cette visée résolument littéraire et fictive est souvent soulignée par une citation d'un article du *Cri du Peuple* en exergue, qui établit à la fois le lien et la distinction entre l'intertexte et la chanson. En une occasion, cette distinction s'exprime dans le texte : il s'agit du « Cimetière des naufragés ». Le naufrage a fait l'objet d'un reportage écrit à partir de dépêches et de récits de rescapés, associant fictionnalisation et relation précise des faits. Le jour suivant, la chanson de Jouy s'ouvre ainsi :

Dans un songe, une nuit entière,
Blême explorateur du néant,
J'ai visité le cimetière
Des inhumés de l'Océan.
J'ai vu les formes incertaines
De la nécropole des flots
Où sont couchés les capitaines
A côté de leurs matelots²⁰.





 ELISABETH PILLET

Suit une rêverie sombre et romantique, de ton hugolien.

Le pathos est omniprésent, comme dans les chansons sur la vie quotidienne ; il s'agit ici aussi de toucher, mais aussi et plus souvent encore de faire rire, ce qui est quelque peu déconcertant pour le lecteur d'aujourd'hui ; l'examen de ce rire sur les catastrophes et les souffrances permet de mieux en saisir le sens. Des sept chansons que Jouy consacre à l'incendie de l'Opéra-Comique, quatre font rire, trois sont à la fois drôles et tragiques ; mais le rire, presque toujours satirique, prend pour cible différentes catégories de personnes impliquées : les députés, qui n'avaient pas pris au sérieux la situation dont ils avaient été avertis ; le Directeur de l'Opéra-Comique et son secrétaire ; un policier qui traite avec une indifférence cynique les familles des victimes. Les autres chansons portent sur les suites de l'affaire ; l'enquête visant à établir les responsabilités est traitée sur le mode humoristique dans « Conseillers et préfets », sous la forme d'un dialogue de sourds dont voici un court extrait :

PREMIER CONSEILLER

M'sieu l'prefet, répondez-moi donc !...
 Quels sont les coupabl's, dans cette catastrophe ?
 M'sieur l'prefet, répondez-moi donc !
 Quels sont les auteurs de cett' combustion ?

LE PRÉFET

Non, monsieur, vous n'vous trompez pas !
 Pour fair un veston faut pas mal d'étoffe ;
 Non, monsieur, vous n'vous trompez pas !
 C'est bien d'la lain' qu'on met dans les mat'las²¹ !

Quelques semaines plus tard une autre chanson reprend le thème dans une satire très amère ; le chansonnier évoque les scènes d'horreur qui se sont déroulées et anticipe les résultats : conclusions dégageant la responsabilité du directeur et incriminant les victimes. Cette chanson fait également la satire de la demande instantane d'information du public et de la prétention du journal à la satisfaire :

Monsieur Guillot, juge attentif,
 Après une enquête hardie,
 Nous dira bientôt le motif
 De l'épouvantable incendie.
 Moi, ce motif, je l'ai trouvé ;
 Je l'apprends au lecteur avide :





Ça ne serait pas arrivé
Si la salle avait été vide²².

Sur un ton plus léger, « Les fonds » commente une information citée en exergue : les fonds versés pour les victimes ne leur sont toujours pas parvenus. Le chansonnier se lance dans une énumération de toutes sortes de savoirs hétéroclites, partagés par tout un chacun, ponctués par le refrain :

Mais on ne sait pas bien où sont
Les fonds de l'Opéra-Comique.

Seule « La commission d'incendie » est plus franchement comique que satirique, dans le genre loufoque ; elle fait cependant rire des mesures prises pour prévenir de telles catastrophes. La satire des responsables et de la police s'oppose ainsi à la représentation pathétique des victimes. Les chansons consacrées à la catastrophe minière, en revanche, prennent pour sujet les seules victimes, et sont tragiques et douloureuses. Des trois chansons sur la guerre du Tonkin, une seule est comique, « Les résidents. Prédications d'une somnambule extralucide » ; le rire naît de la scatologie et de la répétition mécanique (les colons seront, vague après vague, malades de la diarrhée). En revanche « Au Tonkin » et « L'alignement » sont des textes à la fois burlesques et horrifiants, le second en particulier qui réemploie le comique troupier, avec le personnage du gradé buté et autoritaire, dans une situation réelle, l'exécution de dix-huit condamnés.

Mais cette répartition entre victimes, traitées avec empathie, et cibles de la satire – essentiellement les responsables – ne s'étend pas à tous les textes. Concernant les catastrophes naturelles, tout se passe comme si la distance abolissait la sensibilité : les inondations et le tremblement de terre survenus dans le Midi sont abordés sur le mode burlesque. Ce traitement nous semble relever d'une persistance d'un imaginaire et d'un rire carnavalesque, d'une propension à percevoir le côté divertissant de l'actualité, comme dans le fait divers et avant lui dans le « canard »²³.

Si l'on considère le traitement de l'information, d'autres lignes de force se dessinent. Certains textes visent à transporter imaginairement le lecteur sur les lieux de l'événement, à lui faire voir et ressentir puissamment les choses, soit par l'hypotypose ou le pathos²⁴, soit aussi par le rire très noir comme dans « L'alignement » ; ils sont relativement rares. Jouy tend plutôt à se détacher de l'événement proprement dit et à orienter l'attention du lecteur vers les causes, les responsabilités, la réflexion ; cette intentionnalité est présente, à des degrés divers, dans toutes ses chansons sur l'incendie de l'Opéra-Comique. D'autre part, et comme dans le traitement de la chronique, certains textes quittent l'évé-





 ELISABETH PILLET

nementiel pour s'inscrire dans une perspective plus générale²⁵. Beaucoup plus que les reportages du *Cri du Peuple*, axés sur le sensationnel, les chansons invitent à prendre du recul. Un regard sur la complémentarité entre chanson du jour et reportage au fil des jours confirme cette observation. Ainsi du traitement de l'incendie de l'Opéra-Comique : alors que le journal répercute l'événement sous d'énormes titres, Jouy n'en parle pas pendant plusieurs jours ; sa première chanson, « Les rieurs », paraît le 1^{er} juin, cinq jours après les faits ; les jours suivants il donne des chansons politiques. Le 5 juin, un grand reportage de Séverine, sur cinq colonnes, très largement illustré, est accompagné de la chanson « Le bon sergot », qui mêle au pathétique la satire de la police. En revanche le 9 juin, alors que le journal titre « Un attentat monstrueux », Jouy donne une satire sur l'incendie, « Directeur et secrétaire. » Sa façon d'aborder l'événement est moins immédiate et s'inscrit dans une autre durée que les reportages qui se succèdent à un rythme soutenu. Ce refus du sensationnel se manifeste aussi, on l'a vu, par le procédé humoristique de l'écriture au futur. Dans un autre ordre d'idées, le traitement burlesque des catastrophes naturelles exclut évidemment tout pathétique.

Dans les affaires criminelles aussi, nous allons le voir, la volonté de distancier alterne avec celle de faire adhérer ; mais l'ambiguïté est beaucoup plus forte entre fascination et distanciation.

CRIMES ET DÉLITS

Ils occupent une place considérable dans *Le Cri du Peuple*. C'est à leur propos que Jouy écrira certains de ses textes les plus populaires, dont le poème *La Veuve*, qui deviendra un succès de la chanson réaliste dans les années 1920. Les affaires les plus importantes sont tout d'abord le procès de Porquerolles, suivi par un envoyé spécial du 10 au 19 février 1887. Le directeur et la directrice d'une « colonie agricole » pour enfants délinquants, dépendant de l'assistance publique, ainsi que certains surveillants, comparaissent alors devant la justice pour avoir infligé à leurs pensionnaires des mauvais traitements allant jusqu'à la torture ; le procès met au jour les conditions de vie extrêmement dures faites aux adolescents²⁶. L'autre affaire criminelle qui défraie la chronique est celle du « triple assassinat de la rue Montaigne », dont est reconnu coupable Pranzini ; l'enquête et le procès ont lieu au printemps 1887, l'exécution le premier septembre²⁷. *Le Cri du Peuple* fait une place importante à la chanson et au dessin dans la relation de ces deux affaires. En effet le 18 février, au lieu d'un reportage par dépêche, comme les jours précédents, c'est une série de dessins d'Eugène Rapp qui figure en première page sous le titre « Les tortureurs de Porquerolles », et entre lesquels s'intercale la chanson de Jouy « Le musée des horreurs ». La





première page de l'édition spéciale du 1^{er} septembre consacrée à l'exécution publique de Pranzini, événement sensationnel, fait elle aussi une place prépondérante au dessin de Rapp et à la chanson de Jouy ; ils occupent presque intégralement les quatre colonnes du milieu, les reportages étant placés de part et d'autre, sur un peu plus d'une colonne chacun. La chanson, comme le dessin, participe ainsi de façon essentielle à la représentation des faits.

Une autre affaire, plus romanesque que criminelle, l'enlèvement de Mademoiselle de Campos, inspire à Jouy plusieurs chansons, au gré des rebondissement²⁸. De plus le chansonnier consacre assez régulièrement un texte, quelquefois deux, à tel ou tel procès ou enquête en cours²⁹. Il donne également trois chansons sur le crime et la justice, « L'exemple³⁰ », « Les aveux » et « Le vitriol ».

L'énonciation présente globalement les mêmes caractéristiques que dans les autres chansons : polyphonie, nombreuses marques de subjectivité. Mais la lecture des faits et leur élaboration par l'écriture varient selon la nature des affaires. Le rire ou l'humour noir restent très présents, alternant avec le tragique. Quand il s'agit d'argent, d'escroqueries, d'enlèvements, le chansonnier s'amuse des enquêtes et de leurs péripéties et en souligne l'aspect de comédie ; mais quand les victimes sont des enfants ou de jeunes femmes, le rire fait place à la compassion ou à l'horreur pour les bourreaux. Les moyens stylistiques sont très variés ; c'est ainsi que lors de l'affaire de Porquerolles, Jouy réactive le genre ancien de la plainte pour narrer l'histoire sur le mode pathétique ; une autre chanson, celle qui accompagne les dessins de Rapp, « Le Musée des horreurs », a la forme d'un boniment de camelot, tandis qu'une troisième est un texte dialogué mettant en scène les deux accusés dans leur intimité. Jouy réussit particulièrement bien les portraits glaçants de meurtriers ou tortionnaires cyniques à qui il laisse la parole, comme dans cette chanson commentant une enquête sur des nourrices qui laissent mourir des enfants non désirés, avec la complicité des parents :

Bonne, ayant sous ton jupon
L'œuvre du bourgeois lubrique,
Dépêche-nous ton poupon,
Il mangera de la brique.
De gifles on le nourrira ;
Comme une chandelle, un jour, il mourra.
Des cadavres, nous sommes la fabrique,
La chair des petits, nous la pétrissons.
C'est nous qui fessons
Et qui maigrissons
Les bébés fleuris, les gros nourrissons³¹.



Une de ces affaires inspire à Jouy la chanson *Fille d'ouvriers*, qui aura un grand succès dans les milieux militants.

Concernant les affaires criminelles, les protagonistes des récits journalistiques sont les victimes, les suspects et les coupables, la police et la justice, éventuellement les journalistes ; la narration peut porter sur le crime, sa reconstitution par l'enquête, et le procès. Jouy, pour sa part, s'intéresse relativement peu aux assassins, à leurs actes, leurs motivations ou leur personnalité, et aucunement aux victimes. Il ne participe en aucune façon à cet « imaginaire de l'enquête » que construisent les récits de crime de la Belle Époque³² et dont on trouverait déjà maints exemples dans les reportages du *Cri du peuple*. Les aspects qui retiennent son attention sont l'attitude de la police, les exécutions capitales, l'attitude du grand public et plus accessoirement de la presse.

La police est mise à distance, tantôt par le rire, tantôt dans des textes véhéments ou violemment satiriques où les policiers apparaissent comme des brutes cyniques et méprisables ; Jouy adopte à cet égard un point de vue de classe. Quant à son attitude envers l'exécution capitale, thème récurrent, elle est marquée d'une profonde ambivalence. Les contemporains ont témoigné de l'attirance morbide qu'il ressentait pour ces exécutions³³ ; mais ce sentiment trouble était partagé par des milliers de Parisiens, qui se pressaient dans la rue pendant des heures dans l'attente du spectacle. Parmi les textes qu'il écrit sur le sujet, seule une chanson suscite un rire franc, « Les aveux », où le personnage parvient à reculer indéfiniment la date de l'exécution et meurt à cent un ans. Dans les autres, le thème est abordé tantôt avec gravité, tantôt par l'humour noir, comme l'illustrera l'analyse des chansons sur l'affaire Pranzini. La première, parue en juillet, est une saynète de comédie, « M. et Mme de... », qui montre l'attirance qu'éprouve une femme du monde pour le meurtrier. Les chansons suivantes accompagnent l'exécution : le 24 août, « Avant l'exécution » est macabre et tragique. Le 28 août, Jouy publie « La Veuve », texte hallucinant, métaphorique et réaliste à la fois, qui narre l'exécution, étape par étape, comme un accouplement mortel ; ce texte, qui fut reçu comme un plaidoyer contre la peine de mort, nous apparaît empreint autant de fascination que de rejet. Le jour de l'exécution, puis le lendemain, les chansons « Place de la Roquette » et « L'exécution de Pranzini » tentent de démystifier cette attirance en décourageant d'assister au spectacle ; dans les deux cas un badaud raconte le mal qu'il s'est donné (la seconde fois, avec toute sa famille) pour finalement ne rien voir. Suit la chanson « Après l'exécution », qui relate le dépeçage du cadavre par les étudiants en médecine, sur un mode tragi-comique. Enfin le 5 septembre, « Le petit homme brun, épilogue de l'affaire Pranzini », rappelle l'existence d'un autre suspect, jamais inquiété, jetant ainsi le doute sur l'action de la justice et le retour à l'ordre.

On remarque que plusieurs de ces textes, en particulier les textes comiques,



sont centrés sur l'attitude du public : attraction pour le bel assassin, foule populaire assoiffée de sang. Cette foule apparaît également « Avant l'exécution », où crient leur impatience successivement « les bois de justice », « le glaive, le panier et le son », puis « ceux qui attendent sur la place ». Jouy consacra toute une chanson, deux semaines avant l'exécution, à ces pulsions inquiétantes des foules :

Le Peuple hait la guillotine
 Lucarne ouvrant sur l'infini.
 La Foule, cruelle et mutine,
 Attend la mort de Pranzini.
 Des quatre coins du voisinage,
 Vers l'échafaud elle descend :
 Le Peuple a l'horreur du carnage ;
 La Foule aime à lécher le sang. [...]
 Elle rend, frissonnante et blême,
 Des baisers pour les coups reçus ;
 Le Peuple, je l'admire et je l'aime ;
 La Foule, je crache dessus.³⁴

Dans « Le vitriol », parue un peu plus tôt, il se moque de l'obsession des journaux pour les crimes violents et passionnels ; c'est le rôle de la presse qui est ici critiqué.

Après l'exécution de Pranzini, *Le Cri du peuple* continue à faire une place très importante aux récits de crimes ; Jouy pour sa part cesse pratiquement de traiter ces sujets. En revanche il publie de plus en plus de textes contre le général Boulanger ; c'est suite au refus d'un de ces textes qu'il quittera le journal. Le chansonnier se détache dans le même temps de l'engouement pour les affaires criminelles à sensation, et d'un autre engouement populaire, celui dont Boulanger fait l'objet ; tandis que le journal contribue à les entretenir.

Jouy n'est pas un journaliste, encore moins un théoricien mais un des plus brillants représentants de la culture des cabarets montmartrois, alors en pleine fleur ; il aborde tous les genres du journal avec cette culture, enracinée dans la sensibilité populaire et très fortement orale, mais qui se nourrit aussi de genres et styles écrits, littéraires et journalistiques. Le regard qu'il porte sur les événements est de l'ordre du commentaire et de l'interprétation, de la réinvention souvent, une parole en liberté sur des informations communiquées par d'autres.



 ELISABETH PILLET

La chanson du jour est donc un espace de complète subjectivité, la seule contrainte étant de faire rire, d'émouvoir – ou l'un et l'autre. Le chansonnier montmartrois fait vivre ce genre avec brio, variant les tonalités, les formes et les énonciateurs, prêtant sa voix à toutes sortes de personnages, souvent populaires.

Le genre qu'il crée ainsi se prête bien à la chronique de la vie quotidienne, qu'il revivifie ; le reportage en est beaucoup plus éloigné. Tandis que les reporters relatent de façon circonstanciée mais aussi souvent dramatisée les événements du jour, Jouy adopte plusieurs positions selon les moments et les cas : rire joyeux, carnavalesque, y compris sur les sujets tragiques ; émotion et adhésion ; mais aussi un regard plus distancié, souvent satirique, orienté vers les causes et l'arrière-plan plutôt que vers le sensationnel. Parfois la presse elle-même est la cible du rire. Plusieurs observations convergentes donnent à penser que la quête – et la production – incessantes du sensationnel sont devenues progressivement de plus en plus difficiles à supporter pour Jouy, et ont pesé dans sa décision de quitter le journal.

Reste que pendant un peu plus d'une année, la Chanson du jour ajoute au *Cri du Peuple* une composante originale ; elle est un aspect de la vie du journal, des tensions et des hésitations dans la recherche de ce que peut être l'information dans un grand quotidien, populaire et révolutionnaire à la fois.

ELISABETH PILLET
UNIVERSITÉ MONTPELLIER III

Notes

1. Sur Jouy, voir Patrick Biau, *Jules Jouy 1855-1897, Le « poète chourineur »*, Sénouillac, chez l'auteur, 1997 ; Robert Brécy, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front populaire*, Paris, Hier et Demain, 1978, p. 130-136.
2. Deux choix de chansons ont été publiés en volumes. Chansons de 1886-87 : Jules Jouy, *Les chansons de l'année*, Paris, Bourbier et Lamoureux, 1888. Chansons de 1888 : Jules Jouy, *Chansons de bataille*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889. Sauf mention contraire, les références des chansons citées ci-dessous renvoient au premier volume. Étant donné le grand nombre de titres cités, nous n'indiquons pas le n° de page ; celui-ci se trouve aisément dans la table alphabétique des chansons qui figure en fin de volume.
3. Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, « Poétique », 2007.
4. Daniel Grojnowski, « Le rire « moderne » à la fin du XIX^e siècle », *Aux commencements du rire moderne : L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 235-251.



 UNE PAROLE EN LIBERTÉ

5. Voir par exemple « Le temps des rhumes », « Noël des petits sans souliers », « Les pains », « La tour Eiffel ».
6. Voir « Marseillaise des Lavaliers », « Su'la Butte », « La Porte Saint-Denis ».
7. « Les hommes d'armes de l'Hôtel de ville », « Lettre de l'Achantis ». « La chanson de l'Être suprême », non reprise dans le volume, est parue le 4 janvier 1887.
8. « Le froid, chanson de pauvre », « Le mardi-gras du va-nu-pieds », « Le 14 juillet du vagabond ».
9. « Les vidangeurs ».
10. 3 novembre 1887, non repris dans le volume.
11. Voir Élisabeth Pillet, « Des faits divers pour rire ? La réécriture du récit de presse chez Alphonse Allais », *Lieux Littéraires/La Revue*, Université Paul-Valéry-Montpellier III, n° 2, décembre 2000, p. 315-339.
12. « Les enfermeurs » ; « Les fous » dans Jules Jouy, *Chansons de bataille*, op. cit.
13. « Le carême du prolétaire », « Les giboulées », « Poisson d'avril », « La Porte Saint-Denis ».
14. Jules Vallès, « Le cri du peuple », *Le Cri du peuple*, 28 octobre 1883.
15. Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., et Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang : Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.
16. Voir « Le déluge universel », « Les tremblements de terre du Midi », « La neige », « Le cimetière des naufragés », « Pour les inondés ».
17. « Le mineur », « Le grisou ». « Les rieurs », « Le bon sergot », « Directeur et secrétaire », « Conseillers et préfet », « La commission d'incendie », « L'enquête », « Les fonds ».
18. « Les cigarières de Marseille », « La mélinite », « La grève noire ».
19. « Les résidents », « Au Tonkin » ; « L'alignement », dans Jules Jouy, *Chansons de bataille*, op. cit.
20. *Chansons de l'année*, p. 167.
21. *Ibid.*, p. 205.
22. *Ibid.*, p. 283.
23. Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Les faits divers dans la presse française du XIX^e siècle : Étude de la mise en scène d'une réalité quotidienne (1870-1910)*, thèse, Paris I, 1997.
24. « Les Rieurs », « Le bon sergot ».
25. « Le grisou », « Le Mineur », « La grève noire », « Le cimetière des naufragés », « La neige ».
26. Voir « Les petits de Porquerolles », « M. et Mme de Roussen », « Avocat et chansonnier », « Le musée des horreurs ».
27. Voir « Monsieur et Madame de... », « Avant l'exécution », « La Veuve », « Place de la Roquette », « L'exécution de Pranzini », « Après l'exécution », « Le petit homme brun ».





ELISABETH PILLET

- 28.** « L'enlèvement de Mlle de Campos », « L'affaire Campos », « Rubau-Donadeu », « Le mariage Mielvaque-Campos ».
- 29.** « L'abbé Roussel », « L'affaire Roussel-Harchoux », « Les deux échafauds », « Fille d'ouvriers », « La chanson des policiers », « Lecerf et Sarda », « La Chanson des nourrices », « Baffier », « L'homme et la terre », « Bons gendarmes », « Le peuple et la foule », « D'Andlau et la police », « Le bel Honnorat ».
- 30.** Parue le 12 décembre 1886, non reprise dans le volume.
- 31.** *Chansons de l'année*, p.145.
- 32.** Voir Dominique Kalifa, *L'encre et le sang*, *op. cit.*
- 33.** Voir Jean-Pascal, « Jules Jouy », *Les Chansonniers de Montmartre*, *op. cit.*
- 34.** « Le peuple et la foule », *Chansons de l'année*, p. 257-258.



LE REPORTAGE SPORTIF EN PERSPECTIVES

QUOIQUE stratégiquement situé au croisement de deux Histoires aujourd'hui bien connues, celle du reportage et celle du sport, le « reportage sportif » est pourtant passé inaperçu aux yeux de l'une comme de l'autre. Les historiens du sport l'exploitent régulièrement comme source, mais sans autrement s'interroger sur ses caractéristiques formelles non plus *a fortiori* que sur leur évolution. Dans le vaste domaine du reportage, sa spécificité reste à envisager et, éventuellement, à définir. Une lacune qui ne manque pas de surprendre. La cause en serait-elle imputable à l'objet lui-même ?

Ses contours, il est vrai, depuis ses premières et timides apparitions dès la fin des années 1860 jusqu'à son développement dans les quotidiens spécialisés au début des années 1890, restent flous. À telle enseigne qu'il n'est guère aisé, au cours de cette période de genèse, d'identifier à coup sûr les articles qui en relèvent. Soit que sous ses formes balbutiantes et sporadiques, l'on hésite encore à le reconnaître comme tel, soit que l'on peine, lorsqu'il commence à s'implanter de façon systématique dans la presse, à l'extraire sans hésitation de la kyrielle d'articles en tous genres dont s'emplissent les colonnes des premiers quotidiens sportifs, à l'évidence soucieux de faire proliférer leurs rubriques à proportion inverse de l'extrême spécialisation de leur sujet. Ainsi le reportage, à proprement parler, se trouve-t-il quelque peu perdu dans toute cette pléthore avec laquelle il voisine et souvent cousine, de dépêches et de programmes, de fait divers, de chroniques ou de « comptes rendus » – ce dernier terme prévalant au demeurant pour désigner ce qui, rétrospectivement, s'apparente au plus près à la forme embryonnaire du genre. Écartons, par souci de ne pas ajouter au trouble de la perspective, les « petits » reportages, portant sur la vie quotidienne des

adeptes du grand air (salons du cycle ou plus tard de l'automobile, manifestations associatives, incidents et accidents divers...), qui n'ont de spécifique que leur thème, pour ne retenir, dans cette étude, que les « grands » reportages destinés à « couvrir » des épreuves de premier plan, se déroulant durant plusieurs jours, voire et même plusieurs semaines (courses cyclistes, circuits automobiles, meetings aériens, championnats d'athlétisme, tournois de boxe... sans oublier, bien sûr, à partir de 1896, les Jeux olympiques), qui supposent l'invention d'un dispositif médiatique particulier.

Le sport, pour devenir lui-même, a dû prendre la forme de la compétition et relever de l'*agôn* (la lutte). Sans sport pas de reportage sportif possible, certes ; mais sans reportage pas d'événement sportif non plus. En informant de l'événement, la presse informe l'événement : elle lui donne forme. Sport et reportage sportif se sont engendrés l'un l'autre en vertu d'une dynamique maintes fois soulignée selon laquelle « le journal supporte l'événement, l'événement supporte le journal¹ ». Formule à double détente promotionnelle dont la paternité est volontiers attribuée à Richard Lesclide. Sortant la bicyclette « des jeux de manège et de société mondaine² », il invente, pour *Le Vélocipède illustré*, la première « course de fond de Paris à Rouen du 7 novembre 1869, organisée par la compagnie parisienne » et, sous le pseudonyme du « Grand Jacques », en rend compte dans les colonnes de son journal.

Cette première – qui, comme s'en avise son auteur « fera époque dans les fastes de la Vélocipédie » – l'est doublement puisqu'elle constitue tout à la fois un événement sportif et journalistique inédit. Voici posés les jalons d'une ère nouvelle, dans un contexte qui, pour l'heure, est encore bien loin d'avoir opéré sa conversion au journalisme d'information. D'où la crainte d'anachronisme qu'exprime Émilien Carassus, hésitant à identifier dans les articles de *La Rue* que Vallès consacre aux combats de boxe, quelques-uns des grands ressorts du reportage sportif, mais dans un contexte qui n'était en effet pas encore en mesure de le reconnaître comme tel³. Si, en France, la presse sportive apparaît avec *Le Sport* créé par Eugène Chapus en 1854, elle ne compte à ses débuts que des bimensuels, des hebdomadaires ou des bi-hebdomadaires : *Le Vélocipède*, « journal satirique, littéraire et illustré », lancé par Élie Montagné en 1868, concurrencé dès l'année suivante par *Le Vélocipède illustré*. Il faut attendre 1876 pour que paraisse la première publication omnisports, *La Revue des sports*, tandis que *Le Véloce-Sport* devient en 1885 le plus puissant hebdomadaire d'une période de latence qui s'achève avec le lancement, en 1892, du fameux quotidien *Le Vélo*, à l'instigation de Pierre Giffard.

Plus prosélyte et apostolique qu'industrielle et marchande, cette première presse, à l'apologie des sports naissants tout entière dédiée, a pour fin principale d'en promouvoir l'idée, tant philosophique que morale ; de l'imposer face aux



réticences et quolibets dont font encore l'objet les « imbéciles à roulettes », selon l'expression satirique du bon Sarcey. « On prêche plus qu'on ne rend compte, on pourfend les hérétiques », résume Édouard Seidler⁴. Il s'agit de réunir « dans une même communion », les « adeptes » et les « croyants » du « cheval de bois et d'acier », lit-on dans la profession de foi par laquelle s'ouvre le numéro inaugural du *Vélocipède illustré* du 1^{er} avril 1869. « Heureusement qu'il doit exister au ciel un saint quelconque, martyr probablement de la Vélocipédie aux premiers temps de l'ère chrétienne, qui dû intercéder auprès des autres bienheureux pour empêcher que des torrents d'eau n'inondassent les Vélocemen⁵ », s'exclame avec humour un journaliste se réjouissant que la pluie ait épargné les fêtes du Pré-Catelan. Dans le style fleuri du temps déjà « infesté⁶ », comme le déplore Maurras, par la langue d'Outre-Manche, la métaphore religieuse lance rien de moins que ce fameux ton de « la réclame » dont ne se départira jamais totalement le reportage sportif, même arrivé à maturité. La dimension littéraire demeure en revanche spécifique de cette phase polémique, à laquelle contribuent de nombreux écrivains – Zola, Richepin, Théophile Gautier, Maupassant, Jarry... – dont les noms, s'ils demeurent associés à la défense de la cause sportive, ne sont pas restés attachés au genre du reportage. Une nuance de taille.

Dans cette presse dominée par la chronique et l'article de fond, pointe déjà le souci de l'information. Lesclide se targue de « publier *in extenso* les programmes et les comptes rendus des concours et des courses de Vélocipèdes, qui auront lieu à Paris ou dans les départements⁷ ». En sa phase expérimentale, le reportage sportif présente toutefois de nombreux traits d'amateurisme. Le journal n'hésite pas à faire appel à la bonne volonté des correspondants « qui voudraient bien nous honorer de leur collaboration⁸ », précise-t-il, tandis qu'à la rubrique « Notes de voyage » paraît un court article, « Sur la route de Paris à Rouen. Par un correspondant anonyme⁹ ». Plus tard, *La Vie au grand air* enrichira ses pages de clichés obtenus par l'entremise de ses « concours photographiques ».

Quant au « compte rendu » lui-même, il se caractérise par un souci constant de légitimation. La justification du principe même de la compétition sportive occasionne de fastidieuses et minutieuses descriptions du règlement, assorties de la liste des prix et des inscrits, un préalable qui, dans de moindres proportions, restera de mise bien au-delà de ces premières ébauches. Les incidents – tel celui des « deux départs » lors du Paris-Rouen –, sont matière à développements d'autant plus circonstanciés qu'il y va de la crédibilité de ces nouvelles manifestations dont il convient de surveiller l'organisation jusque « dans ses plus petits détails¹⁰ ». À la défense et illustration de la cause sportive, ces dames contribuent à apporter une caution éprouvée : qu'elles participent à la course, comme Miss América, arrivée quarantième « à peine plus colorée qu'à l'ordinaire¹¹ », ou



qu'elles se pressent en foule pour y assister, « ne craignant pas de braver la fraîcheur matinale pour voir ce spectacle tout nouveau¹² ». Que sa fiabilité ait été mise en cause et le reportage avant la lettre se transforme aussitôt en tribune : « Nous tenons à prémunir nos lecteurs contre quelques plaisanteries et quelques notes fantaisistes qui ont paru dans de grands journaux, au sujet de la course de Paris à Rouen. Le seul compte rendu sérieux auquel on puisse ajouter foi et celui que nous avons donné, car nous avons eu plusieurs de nos rédacteurs échelonnés sur la ligne de parcours, et c'est sur leurs renseignements réunis que nous avons écrit notre article¹³. »

Ainsi que nous le rappelle cette anecdote, le reportage sportif n'est alors encore que rétrospectif. Ce n'est qu'avec son entrée dans la presse quotidienne, dès le lancement en 1891 du « Paris-Brest et retour » par Giffard, pour *Le Petit Journal*, qu'il se met sous le joug d'une de ses contraintes majeures : rendre compte de l'épreuve, au jour le jour, avec toutes les conséquences que cette obligation suppose, tant pour ce qui est de la rédaction des articles, que s'agissant de la collecte des informations et de leur vitesse de transmission. En quelques années, on quitte le stade artisanal du compte rendu, le plus souvent ponctuel, au profit des séries quotidiennes s'étalant sur plusieurs colonnes, orchestrées à grand renfort de correspondants et d'envoyés spéciaux, de câbles et de dépêches. « Des nouvelles, entendons-nous ! Pas de tartines ! Pas de discussions ! Des faits, des comptes rendus le mardi de ce qui s'est passé le lundi, le dimanche au pis aller, et rien d'autre¹⁴ » : tel est le mot d'ordre dont se prévaut *Le Vélo* dès ses débuts. Et Giffard de s'en prendre dans la foulée au feuilleton, ce « vieux cheval de bataille des journaux ordinaires », cette « vieille perruque » dont, joignant la parole au geste, il annonce la suppression prochaine dans le journal de Paul Rousseau.

Les nouvelles d'une course se métamorphosant en course aux nouvelles, la compétition tend à se déplacer de l'objet même du reportage vers sa production, de son contenu vers son support journalistique. En témoignage, parmi tant d'autres, ce petit couplet à la gloire du quotidien concurrent du *Vélo*, qui dès son numéro liminaire, se flattait de ne compter pas moins de 542 correspondants, tous fin prêts à lui envoyer « des quatre coins du monde les dernières nouvelles¹⁵ » :

Le public, qui a suivi dans *l'Auto-Vélo* les péripéties détaillées des Six Jours et qui les a suivies pour la modique somme de cinq centimes par jour, ne se fait pas à coup sûr une idée des efforts et des sacrifices qu'a faits *l'Auto-Vélo* pour le renseigner à la fois si bien et à si bon compte :

- 1° Le voyage de notre collaborateur Le Roy à New York, aller et retour ;
- 2° Son séjour en Amérique ;
- 3° Six dépêches, dont chacune ne comptait pas moins de 2.000 mots.



Ces trois chapitres ne représentant pas moins que la somme coquette de 8.500 francs de dépenses.

De laquelle il y a lieu de déduire le plaisir considérable d'avoir été les mieux renseignés et d'avoir fait plaisir aux lecteurs de l'*Auto-Vélo*¹⁶.

L'apologie des sports, première manière, s'oriente alors à l'évidence vers l'auto-promotion du journal, qui, insérée dans le reportage lui-même, dont elle constitue l'un des lieux communs, tend à convertir celui-ci en propagateur équivoque d'information et de publicité¹⁷. Voici que commence la deuxième phase de l'histoire du genre, au cours de laquelle s'élabore sa chorégraphie médiatique et se mettent en place les principaux traits de sa poésie. Ceux-ci découlent, pour l'essentiel, de la configuration même de l'événement sportif : sa temporalité, son cadre et ses acteurs, sa nature, enfin, s'avèrent déterminants.

Le reportage sportif est en effet soumis à l'autorité et à la pression de l'épisodique que lui impose le rythme et l'organisation de la manifestation sportive. Alors que bon nombre de grands reportages contemporains, pour peu qu'ils ne portent pas sur une actualité brûlante, ne doivent leur publication sérielle qu'à un artifice de publication, leur découpe répondant à une exigence feuilletonnesque, celle du reportage sportif se voit imposée par la chronologie même de l'événement qui requiert ce que Gérard Genette nomme une « narration intercalée » : le déroulement du récit et de l'épreuve alternent. Cette modalité exige du journaliste qu'il rédige à chaud, et du journal, une rapidité de publication d'autant plus soutenue que celui-ci, à son grand dam, est toujours à la traîne en quelque sorte, ne serait-ce que de quelques heures, sur le temps de l'épreuve. Impossible de combler cet écart. D'où, pour le conjurer, ces notations rituelles concernant sa mesure, que le journal s'excuse de n'avoir pu éviter ou qu'il se vante d'avoir réduit au maximum :

Nous avons fait hier un véritable tour de force en donnant aux lecteurs de l'*Auto-Vélo* les résultats des 130^e et 140^e heures, alors que nos confrères se sont bornés à donner tout simplement la 136^e heure. Il faut en effet songer que la 140^e heure a été accomplie à New York à 8 heures du soir, ce qui représente 1h du matin à Paris ; il faut ajouter à cela le temps de la transmission, environ 2 h et à 6h1/2, l'*Auto-Vélo* était répandu dans tous les kiosques¹⁸.

La vitesse de conception et de diffusion du reportage sportif explique pour partie, sans doute, le relâchement stylistique dont on lui fait souvent grief. Premier jour, première heure, premier « contrôle » et ainsi de suite... tels sont les sous-titres récurrents témoignant de cette chronologie lancinante qui oblige à rendre compte de la compétition, non seulement au jour le jour, mais pour



ainsi dire geste par geste, avec une précision qui constitue toute la spécificité – au risque de l'aridité parfois – de la presse sportive. À la 112^e heure des Six Jours, Georges Le Roy, excédé, titre – une fois n'est pas coutume – : « lassitude générale¹⁹ ». L'idéal du genre à ses débuts, idéal inaccessible et torturant, est, à n'en pas douter, bien plus que pour aucun tout autre type de reportage, le commentaire simultané que le direct ne permettra que bien plus tard. À quoi vient s'ajouter la nécessité où il se trouve de dresser des listes en abondance : de participants, de catégories, d'étapes et de reprises, de résultats, mais aussi de prix, de souscription, sans omettre l'inévitable règlement des épreuves. Le journal se doit également d'accorder une large place à ce qu'il nomme parfois dans l'article même, le « compte rendu technique²⁰ » où prévaut le style de la notation truffée de jargon :

Deuxième reprise. Quelques tâtonnements, une bousculade, puis, tout à coup, Hackenschmidt embarque Aimable par un tour de bras à la volée exécuté de merveilleuse façon.

Aimable va directement au tapis ; mais malgré cette chute assez dure, il trouve encore le moyen de se retourner juste à temps pour ne pas être tombé.

Le lion russe multiplie ses attaques ; en deux temps et trois mouvements il embarque Aimable par une prise de tête en dessous ; ce dernier se dégage encore, difficilement.

On present l'issue : « Hackenschmidt est définitivement déclaré vainqueur d'Aimable. La lutte a duré 17 minutes et 55 secondes ». Pauvre Aimable ! Voici assurément un échantillonnage de cet « affreux style sportif²¹ » souvent stigmatisé, probablement mi-cause, mi-conséquence de la désertion du reportage sportif par les écrivains qui ont préféré, pour la plupart d'entre eux²², se réfugier dans la chronique, laissant le champ libre aux Henri Desgranges, Géo London, Frantz Reichel... – qui, parce qu'ils lui appartiennent, parlent naturellement la langue de la tribu sportive dont ils ne cherchent pas à rémunérer les défauts.

On aurait tort de croire, cependant, que le reportage sportif se réduit à cette « littérature, sobre, émaillée de chiffres, ponctuée de centimètres ou de cinquantes de secondes », qu'évoque Georges Rozet²³. Car l'événement sportif constitue aussi un spectacle, ce qui n'est pas le cas de tout événement. La « chose vue » y est doublement « vue ». Comme au théâtre, l'attention n'est pas toujours tournée vers la scène. Loin de n'avoir d'yeux que pour l'épreuve elle-même, le journaliste restitue la présence du public d'autant plus indissociable de la manifestation que celui-ci fait bien plus que *voir* le spectacle, il le *vit*, ainsi qu'en témoigne la vivacité de ses réactions, au profane incompréhensibles. Il contribue dès lors à l'événement : il est l'un de ses acteurs. Le reporter en est, quant à lui, le metteur en scène, celui qui, en décrivant l'attraction dans toutes ses

dimensions, lui confère pleinement sa qualité de « fête » sportive et sociale.

De cette accointance entre « Sports et théâtres » (que l'on trouve au demeurant souvent réunis sous cette rubrique), le reportage sportif use et abuse dès ses débuts. Sous la plume de Desgranges, le tour de France est un « grand drame », avec son « prologue », son « premier acte » et n'en doutons pas, bientôt ses péripéties²⁴. Le ton épico-lyrique est de mise, avec son lot d'épithètes homériques, son inépuisable stock d'hyperboles, qui ne craint pas la redondance : le spectacle est inévitablement « émouvant », ses héros « incomparables », leur endurance « prodigieuse », la victoire « triomphale ». C'est en exploitant cette seconde caractéristique de l'événement sportif que le reportage s'est efforcé de compenser la tyrannie de la nouvelle chiffrée et du rythme journalier, par le recul spectaculaire sur l'épreuve qui, changement de temporalité obligeant, ouvre sur une autre dimension poétique du genre.

Le prologue et l'épilogue constituent ses deux moments forts. La grande presse qui invite encore du bout des lèvres l'information sportive dans ses pages ne réserve le plus souvent sa une qu'au départ et à l'arrivée – auxquels elle consacre des articles de grande ampleur, quand le déroulement quotidien, renvoyé en pages intérieures doit encore se contenter de brefs entrefilets et de quelques dépêches. Si le journal soigne tout particulièrement les prémices, c'est pour mieux mettre le lecteur « en condition » en fixant les cadres de la manifestation, en inscrivant celle-ci dans un horizon d'attente : de la forme et des performances antérieures des concurrents, découlent les pronostics²⁵ indispensables à la fabrique de l'événement, d'autant plus retentissant qu'il les aura déjoués. Étayé par les souvenirs du passé et les annonces d'un futur, celui-ci se voit ainsi doté d'une durée, d'une épaisseur historique. L'article conclusif est, pour sa part, l'occasion d'un élargissement épique. L'épreuve venant de se terminer, le reporter la saisit « telle qu'en Elle-même enfin l'éternité la change » : il fixe l'instant où le geste rejoint la geste. « Ce n'était pas seulement Paris qui saluait Cormier, Collignon, Jean du Taillis et Bizac, c'était la jeune Europe, fière de voir ses fils revenant de triompher des embûches du vieil Orient²⁶ » : ainsi Jean Miral évoque-t-il le moment où le « rideau tombe » sur « cette grande épopée de la route : Pékin-Paris²⁷ ! »

Georges Haldas fait finement remarquer que « nul amateur de foot, nul chroniqueur sportif non plus, [...] ne fait allusion » aux « temps morts » d'un match²⁸, comme s'il convenait de se garder d'évoquer ces moments qui, parce qu'ils renouent avec le temps de la vie, sont aussi des temps de vide spectaculaire. L'emphase caractéristique du genre – disons : ses boursoufflures – témoigne, jusque dans ses abus mêmes, d'une indispensable recherche du mot plein, seul apte à figurer l'intensité de la temporalité épique, cette « addition de crises absolues²⁹ » dont le journaliste s'efforce d'entretenir l'illusion pour son lecteur.

De cette double postulation, l'une vers le fait, l'autre vers l'effet – le retentissement du spectacle, sa portée –, résulte la dimension tout à fois « réaliste » et « idéaliste » du genre, soulignée par Barthes³⁰. Une tension, pour ne pas dire une contradiction, dont il s'est souvent accommodé en se dédoublant, soit qu'oscillant entre degré zéro de l'écriture et emphase, il alterne, non sans effets de ruptures le bégaiement et l'éloquence ; soit que le journal en vienne à trancher purement et simplement en proposant un « double reportage ». Dès le Paris-Brest organisé par Giffard pour *Le Petit Journal* en 1891, les dépêches des correspondants prennent la suite de l'article lui-même, la fameuse séparation des faits et du commentaire prônée par l'école anglo-saxonne ne s'étant jamais si bien illustrée. Lors des premiers Jeux olympiques modernes d'Athènes, *L'Auto* propose deux séries simultanées. Sous le titre « Le "Vélo" en Grèce », paraissent les « lettres de notre envoyé spécial », longs articles d'atmosphère accordant une large place au récit du reportage, aux mondanités, au public, au décor... tandis que les « dépêches », rapportant plus brièvement le détail des épreuves et des résultats, figurent sous le titre « Les Jeux Olympiques », avec, outre le grand écart de ton et de style entre les deux séries, un décalage temporel : en sorte que dans la feuille du 11 avril, Frantz Reichel en est encore, dans l'une, à narrer les préparatifs des jeux des 3 et 4 avril, quand l'autre rapporte le déroulement du marathon du 10 avril. Dans cette course en parallèle, l'un a peine à suivre l'autre et se voit distancé.

Avec *L'Auto-Vélo*, bientôt rebaptisé *L'Auto*, – ainsi le veut la concurrence – l'information sportive a pris une ampleur telle que durant le seul mois de décembre 1900, le lecteur aura pu suivre les Six Jours de New York, enchaîner sur le Critérium international de lutte des Folies-Bergère et assister au lancement de la deuxième édition de la course Paris-Brest que Desgranges vient de reprendre au *Petit Journal*. Ce succès accélérant, dans des disciplines sportives de plus en plus variées, la création de nouvelles épreuves, celle-ci font monter les tirages de la presse sportive que la grande presse entreprend alors de concurrencer sans réussir toutefois, jusqu'à la Grande Guerre, à lui voler la vedette. L'exploitation désormais intensive de la nouvelle sportive, s'accompagne, en cette phase d'essor, d'un phénomène nouveau, lié à la réitération des épreuves elles-mêmes. L'événement sportif, jusque là « fabriqué » par une presse hyperactive cumulant souvent les rôles de promoteur, d'organisateur et de diffuseur de la manifestation, devient bientôt « programmé³¹ ». La réédition des grandes courses, dont le Tour de France lancé en 1903, restera l'un des fleurons, en introduisant une autre forme de sérialisation, modifie la donne du reportage et justifie que l'on distingue cette troisième phase, de programmation, des deux précédentes. Elle s'en différencie, en effet, à plus d'un titre.

Par le mécanisme de surenchère, tout d'abord, qu'elle n'a pu manquer d'introduire dans ce genre dont les suspensions à la formulation superlative ne ces-

sent de s'intensifier. « Épreuve de géants », « épopée fantastique », « pédalée gigantesque », « manifestation cycliste colossale », « triomphale apothéose », « fabuleuse épreuve » : telles sont les hyperboles qui s'accumulent en quelques lignes sous la plume de Victor Breyer à propos du Paris-Brest dans *La Vie au grand air* du 18 août 1901. Notons, en passant, que la grande presse, plus novice en ce domaine, a tendance à jouer de la pédale de feutre en restant un ton nettement en dessous.

La stéréotypie, on l'aura compris, guette désormais, dont Albert Londres ne se privera pas, dans *Tour de France, Tour de souffrance*³², d'épingler les tics et les clichés, idéologiques autant que linguistiques. La dimension épique va s'amplifiant, dans cette phase où se déploie une rhétorique généralisée de l'exploit et de la prouesse. Le héros du jour, ce n'est plus seulement le sportif, pas même le vainqueur, mais tous ceux que la gloire, par un phénomène de contagion métonymique gagne, de proche en proche : son rayonnement touche les organisateurs de l'épreuve, mais aussi le public et bien sûr le reporter lui-même, que l'on découvre dans *Le Matin* du 26 juillet 1909, partageant la vedette avec Louis Blériot. À la une, une photo grand format, ainsi légendée :

Blériot vient d'atterrir auprès du château de Douvres : debout, les bras croisés, tandis que son aéroplane se repose sur l'herbe, il contemple, un sourire aux lèvres, le chemin parcouru. À ses côtés, l'envoyé spécial du *Matin* à Douvres, M. Fontaine, s'appuie sur la hampe du drapeau tricolore qu'il agitait, quelques instants auparavant, pour indiquer à l'aviateur le point d'atterrissage. Ils sont seuls, devant l'objectif braqué sur eux par un rédacteur des bureaux du *Matin* à Londres.

Non content de rejaillir sur le reporter, et de bénéficier au journal, l'exploit glorifie la Nation, et jusqu'à l'Humanité tout entière. Il ne fait plus simplement date dans l'Histoire du sport, il s'inscrit dans l'Histoire : « Un grand français, Blériot, franchit la Manche en aéroplane », titre le journal, qui ajoute en sous-titre : « Une date humaine ». Charles Fontaine ne modère par son enthousiasme : « On sent que tout à coup l'homme vient de grandir et que, quoi que l'avenir vous réserve, on gardera jusqu'à sa mort de la joie, parce qu'on a assisté, le dimanche 26 juillet 1909, à l'une des plus grandes fêtes de la science et de l'histoire, et que cette fête était donnée par la France.

Remarquons, en cette circonstance, combien se fait sentir la concurrence de la photographie, tout particulièrement dans l'illustré quotidien de Pierre Laffite, *Excelsior*, qui ne manque pas une occasion de publier en pleine page à la une ce qu'il nomme le « cinématographe » de l'épreuve, reléguant « le compte rendu – littérature ! – à la “quatre” ou à la “cinq”³³ ». Ainsi peut-on voir, de ses yeux voir, résumé en sept photos savamment disposées et légendées, « Comment Georges



MYRIAM BOUCHARENC

Carpentier écrasa Jim Sullivan », dans le numéro du 2 mars 1912.

Si la traversée de la Manche demeure une date unique dans l'histoire de l'aviation, il n'en va pas de même des événements sportifs qui, obéissant à un calendrier connu d'avance et se déroulant selon un processus rôdé, sont « provocateurs des mêmes discours³⁴ ». Il est assez curieux, s'étonne un journaliste de *La Vie au grand air*, « que le Championnat de lutte ait résisté à l'indifférence générale et à la lassitude qui accueille, au bout de peu de temps, un numéro "déjà vu"³⁵. » À moins qu'il ne convienne, au contraire, de considérer tout le gain de suspense qu'il est paradoxalement possible de retirer de l'épreuve « attendue », ainsi que le suggère Charles Ravaud :

Le Tour de France nous a accoutumés aux performances les plus fantastiques, aux coups de théâtre les plus inattendus. Ce n'est plus en indifférents ni même en inconscients que tous nous suivrons cette fois-ci le grand drame de la route. Nous connaissons en son entier l'itinéraire... Et c'est bien ce qui fait que le départ de notre colossale randonnée est attendu partout avec une légitime impatience et qu'un vent d'anxiété et d'indescriptible intérêt souffle à l'heure actuelle sur tout notre pays³⁶.

De cette dialectique du prévu et de l'imprévu, essentielle au reportage sportif, dépend désormais, pour beaucoup, le renouvellement perpétuel de l'intérêt qu'il peut susciter. « L'épreuve classique », prétend Georges Prade lors de la troisième édition du Paris-Bordeaux, ressemble à ces sculptures ou à ces tableaux à sujet communs, les Nativité et les Rédemption, « où la comparaison avait lieu plus claire et plus nette, parce qu'elle portait sur des impressions déjà ressenties, déjà mûries, déjà plus en nous-mêmes³⁷ ».

Sans compter, comme le fait valoir un autre journaliste, que « tout Championnat peut être la "bête à surprise"³⁸ ». Plus attentif que jamais aux événements « inattendus » (la victoire de l'outsider ou de l'inconnu, un incident surgissant dans le cours de l'épreuve...), le reportage s'en empare aussitôt qui tend ainsi à intégrer en son sein le fait divers : un vol survenu au départ de la course Paris-Brest, fournit à *L'Auto-Vélo* du 11 décembre 1900 matière à diversion – à divertissement. Il en va de même de l'interview ou du portrait qui, en variant l'angle d'approche, permet de dérouter la chronologie. Tout comme le récit, en se fractionnant – le nombre impressionnant de sous-titres étant caractéristique du genre – en vient à former une succession de petites séquences lui permettant de virevolter entre les plans et de changer de ton et de registre à un rythme soutenu. Certaines épreuves s'y prêtant mieux que d'autres, le journaliste peut également recourir à une technique fort proche de celle du montage cinématographique. *Le Matin* du 26 juillet, présente ainsi sur la même page, outre « les photos historiques » déjà évoquées, l'évocation de sa traversée par





Blériot en personne (assortie, comme souvent, de son paraphe), la « descente à Douvres » observée par Charles Fontaine au moyen de sa « jumelle marine », et, en colonne de droite, de récit de « La poursuite en torpilleur ». Il ne manque décidément plus à reporter que la caméra.

Le reportage sportif apparaît dès ses débuts comme un genre double, tiraillé entre factualité et légende, objectivité et mythologie, qui sans avoir jamais vraiment réalisé son unité – ou seulement de manière éphémère – ne trouvera sa pleine mesure qu'en se divisant. Très tôt concurrencé par la photographie, il s'imposera, en effet, avec la fortune que l'on sait, dans les médias audiovisuels, comme art du commentaire sur le vif ou bien alors dans la chronique sportive, à laquelle, seule, ont contribué les écrivains. Fait remarquable, il n'a pas partagé la destinée éditoriale des « grands reportages » n'ayant de cesse qu'ils paraissent en librairie après avoir captivé les lecteurs du journal, souvent sous la signature de plumes prestigieuses. S'en est suivie une notoriété littéraire du genre que n'a pas connue le reportage sportif dont telle n'était pas la perspective première, même si l'intérêt soutenu de bon nombre d'écrivains à l'égard du sport a pu entretenir un temps la confusion. En faisant d'Antoine Blondin l'Albert Londres de la chronique sportive, la postérité a tranché entre les hommes de l'art qui font vivre l'image dans l'instant et les hommes de lettres condamnés à renouveler à perpétuité la grande chronique du sport, pour que vive sa légende.

MYRIAM BOUCHARENC
UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE

Notes

1. Jacques Marchand, *Les Défricheurs de la presse sportive*, Biarritz, Atlantica, « L'Aventure des journalistes sportifs », 1999, p. 45.
2. *Ibid.*, p. 38.
3. Émilien Carassus, « Vallès journaliste sportif », *Autour de Vallès, Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n° 18, juin 1994, p. 11-21.
4. Édouard Seidler, *Le Sport et la presse*, Armand Colin, « Kiosque », 1964, p. 56.
5. *Le Vélocipède illustré*, 4 novembre 1869.
6. « Le vocabulaire du sport contribuera à propager une langue dont la planète entière est déjà infestée » (*La Gazette de France*, 19 avril 1896).
7. *Le Vélocipède illustré*, n° 1, 1^{er} avril 1869.
8. *Ibid.*
9. *Le Vélocipède illustré*, 13 novembre 1869.
10. *Le Vélocipède illustré*, 11 novembre 1869.
11. *Ibid.*





 MYRIAM BOUCHARENC

12. Jean sans Terre [Pierre Giffard], *Le Petit Journal*, 7 septembre 1891.
13. « À propos de la course de Paris à Rouen », *Le Vélocipède illustré*, 18 novembre 1894.
14. Arator [Pierre Giffard], « Les autres sports », *Le Vélo*, 10 octobre 1894.
15. *L'Auto-vélo*, 16 octobre 1900.
16. Saint-Vallier, « Le record du reportage », *L'Auto-Vélo*, 17 décembre 1900.
17. Voir à ce sujet l'article très éclairant de Timothée Jobert, « *L'Auto*, un organe de presse ? », *Sport et Presse en France (xixe-xxe siècles)*, sous la dir. d'Évelyne Combeau-Mari, Paris, Le Publieur, « Bibliothèque universitaire et Francophone », 2007, p. 19-21.
18. « Les six jours », *L'Auto-Vélo*, 17 décembre 1900.
19. *L'Auto-Vélo*, 16 décembre 1900.
20. Léon Manaud, « La Lutte. Le critérium international organisé par "L'Auto-Vélo" aux Folies-Bergère. Cinquième soirée », *L'Auto-Vélo*, 27 décembre 1900.
21. André Billy et Jean Piot, *Le Monde des journaux. Tableau de la presse française contemporaine*, Paris, Éditions G. Crès & Cie, 1924, p. 113.
22. Notables exceptions : Richard Lesclide et Pierre Giffard, tous deux hommes de lettres.
23. Georges Rozet, « Les jeux Olympiques de Stockholm », *Revue de Paris*, 12 juillet 1912.
24. *L'Auto*, 8 juillet 1907.
25. Les journaux organisent des « Concours de pronostics ».
26. Jean Miral, « La fin de Pékin-Paris », *L'Auto*, 31 août 1907.
27. Géo Lefèvre, *L'Auto*, 31 août 1907.
28. Georges Haldas, *La Légende du football* (1989), rééd. Lausanne, L'Age d'Homme, « Poche suisse », 2002, p. 93.
29. Roland Barthes, « Le Tour de France comme épopée », *Mythologies*, Le Seuil, 1957, rééd. « Points », p. 112.
30. Roland Barthes, « Le Tour de France comme épopée », *op. cit.*, p. 118.
31. Typologie empruntée à Christian Hermelin, « Grammaire de l'événement. Médias actifs, médias actionnés », *Presse actualité*, juillet-août 1984, p. 58-63.
32. Paru dans *Le Petit Parisien* en 1924, repris en volume en 1996 (Paris, Le Serpent à Plumes, « Motifs »).
33. André Billy et Jean Piot, *Le Monde des journaux. Tableau de la presse française contemporaine*, *op. cit.*, p. 116.
34. Christian Hermelin, « Grammaire de l'événement. Médias actifs, médias actionnés », article cité, p. 62.
35. Henri de Vèze, « Le Championnat du monde de lutte », *La Vie au grand air*, 10 novembre 1901.
36. *L'Auto*, 8 juillet 1907.
37. *La Vie au grand air*, 5 juin 1901.
38. Henri de Vèze, « Le Championnat du monde de Lutte », article cité.





ARCHIVER L'HUMANITÉ : SCIENCES, ILLUSTRATION ET REPORTAGE ANTHROPOLOGIQUE À L'AUBE DU XX^E SIÈCLE

PARCE QUE le reportage scientifique résulte d'une mutation déterminante de l'histoire des sciences, soit le passage de la sédentarité contrôlée du laboratoire à l'aventure du terrain, le scientifique en chambre et le journaliste se rencontrent dans une même impulsion expérimentale. Mais encore faut-il s'entendre sur la notion de « reportage scientifique », les textes devant être passés au filtre de trois conditions minimales : quête de l'information sur le terrain, pacte déontologique garantissant l'authenticité des sources¹, inscription du déplacement dans la temporalité pressante de l'actualité. Compte tenu de ces propriétés, le corpus englobera principalement des textes d'expédition intéressant la géographie, l'anthropologie, l'ethnologie et la médecine, et se déclinant en des supports médiatiques variés, de *l'Illustration* à *La Revue d'anthropologie* en passant par *Le Tour du monde* et *La Nature*. La diversité de ces supports permettra ainsi d'observer la capacité du reportage scientifique à représenter la quintessence d'un genre rendu à sa vocation originelle, soit l'exacte capture du fait brut en une époque de subjectivation paradoxale particulièrement en vogue dans le journalisme français². L'équation à trois termes du reportage scientifique illustré, en particulier photographiquement, ferait ainsi un pas de plus vers la visée fondamentale du genre, et peut-être même du journalisme idéal, soit la confrontation au réel brut, ou plutôt la construction d'un effet de mise en présence de l'observateur et du réel. Encore faut-il mesurer les obstacles à cette désobjectivation susceptibles de dévoyer le photoreportage scientifique hors de sa trajectoire : d'une part le prisme idéologique des champs anthropologique, ethnolo-



MARTINE LAVAUD

gique ou médical ; d'autre part l'exploit technique exaltant la fonction phatique et stimulant le métadiscours technique de l'exploit au détriment du contenu informatif.

APPROCHE STATISTIQUE ET SOCIOPROFESSIONNELLE DU REPORTAGE ANTHROPOLOGIQUE

Le corpus envisagé, constitué des périodiques précédemment cités dans la période 1880-1918 (*Le Tour du monde*, *La Nature*, *L'Illustration*, *La Revue d'anthropologie*), permet de distinguer plus particulièrement dix-huit figures de « savants journalistes » ou « journalistes savants » répartis comme suit³ : cinq médecins (le Docteur Paul Hyades, médecin de la marine, le docteur Henri de Lacaze, médecin zoologue, le docteur Léon Lapicque, également maître de conférences et digne auteur de la série « À la recherche des Negritos » [*Le Tour du monde* de 1895 et 1896], Paul Rey, Félix-Louis Regnault), trois naturalistes (Louis Agassin, Léon Diguët, Emile Deville), un professeur d'histoire géographique (Henri Coudreau), un chimiste (Georges Révoil), un employé de Museum (Philippe J. Potteau), un diplomate (Jules Girard de Rialle, membre de la Société de géographie comme le fut Edmond Cotteau, journaliste et voyageur, ou Émile Arthur Thouar, explorateur) et enfin quatre autres missionnés membres de la Société d'Anthropologie ou / et de géographie, de professions plus obscures : Ernest Chantre, Claude Charvay (missionné au Mexique en 1880 pour « photographier et mouler des édifices », « collecter des types de races »), Marcel Monnier et Jules Crevaux, qui sera tué avec l'astronome Billet et le dessinateur Ringel par les Indiens Tobas en avril 1882 (Thouar viendra chercher sa dépouille l'année suivante⁴).

Journaliste géographe et anthropologue amateur, Edmond Cotteau, s'il n'est pas isolé en tant que non scientifique de profession, est en revanche le seul qui ne soit pas missionné par le Ministère de l'Instruction publique. On peut l'associer à la catégorie des « poissons pilotes » qui, naviguant dans le sillage du corps expéditionnaire, bénéficient de l'aventure avec une indépendance assumée : « ... que d'observations intéressantes nous avons pu recueillir ! Nous avons été les premiers à constater la fin de la période éruptive de Krakalau et la disparition des îles nouvellement formées. Quant aux résultats purement scientifiques de notre voyage, je n'en parlerai pas : ils sont du domaine de nos compagnons, MM. Bréon et Korthals⁵ ». Ce faisant, le narrateur échappe au statut de personnage secondaire et se transforme en homme d'action tandis que le travail des missionnés se voit littéralement évacué du récit.

Le reportage scientifique bénéficie en effet de la nécessité, pour certains savants confinés dans leur laboratoire, de missionner des opérateurs dont les

compétences sont davantage physiques et techniques que réellement scientifiques. C'est ainsi que dans le reportage de *L'Illustration* du 23 novembre 1895 intitulé « Au pays de l'or », et qui rend compte d'une expédition lancée par le Muséum d'histoire naturelle, le journaliste exalte la condition sportive du chasseur qu'il accompagne : « Pour tenter l'aventure, il importe de n'être pas manchot, mais d'être pourvu de poumons exceptionnels, de jambes d'acier et d'aimer assez la chasse pour y risquer sa peau. Ces triples mérites, M. Georges de Créqui-Montfort les a hérités des veneurs et chasseurs enragés dont il descend ». Ainsi non seulement le reportage scientifique pratique un redoublement analogique de la figure du « chasseur » d'informations et de données, qui s'accompagne de la mise en scène de l'observateur observé, mais en outre il tend vers une secondarisation de la figure journalistique à laquelle le reporter répond soit par l'exaltation du missionné, soit par son évacuation.

Mais il arrive également que le scientifique endosse le rôle de reporter, c'est-à-dire d'énonciateur idéal d'un texte alors « débarrassé » de l'auxiliaire journalistique. Les cas qui nous occupent mettent en scène des anthropologues étroitement liés à la discipline ethnologique – William Frederic Edwards a fondé la Société ethnologique de Paris en 1839, année du discours d'Arago sur la photographie –, et bien sûr à la médecine compte tenu de la pratique de l'anthropologie physique, la Société d'anthropologie de Paris ayant du reste été fondée en 1859 par un chirurgien anatomiste, Paul Broca. Entre discours scientifique et narration exotique, il s'ensuit une ambivalence énonciative conditionnée par le support, comme le montre le double traitement des Indiens de Guyane par Henri-Anatole Coudreau selon qu'il écrit dans *Le Tour du monde* (« Chez nos Indiens », premier semestre de l'année 1892), ou dans les très officielles *Archives des Missions scientifiques et littéraires*⁶. Parallèlement, le professionnalisme académique trouvera son expression dans l'écriture des « comptes rendus » ou des « rapports »⁷ formellement distincts du reportage en ce qu'ils évacuent la mise en scène narrative au profit du seul substrat informatif. En d'autres termes, les modalités du reportage anthropologique sont davantage définies par le support périodique que par le statut socio-professionnel de leur rédacteur.

APPROCHE TECHNIQUE : PHOTOGRAPHIE ET REPORTAGE SCIENTIFIQUE

« La photographie est née en un temps qui a voulu se penser comme l'âge du *savoir absolu*⁸ », constate Georges Didi-Uberman en s'appuyant sur Albert Londe, lequel reprit à son compte le propos de l'astronome Janssen : « La plaque photographique est la vraie rétine du savant⁹ ». Rien d'étonnant à ce que l'exploitation scientifique du daguerréotype ait été immédiate : Louis-Jules

Dubosq, Jean Bernard Léon Foucault ou Louis-Auguste Bisson, par exemple¹⁰, ont spontanément saisi ses applications privilégiées à la géographie, à l'anthropologie, à l'ethnologie, à la biologie ou à la médecine.

D'Albert Londe en Albert Londres, entre scientificité photographique et quête du reporter un lien serré motive la paronomase. Dans *Photo-index* du 5 juin 1913, un journaliste fait ainsi l'éloge du travail des photoreporters qui « s'impose aux lecteurs par sa vérité et la précision de ses détails ». Scientifique par essence et parfait medium du reportage, nourrissant en arrière-plan le rêve bientôt réalisé du cinématographe, la révélation photographique du réel renforce le statut fondamental de l'image qui en 1860 fondait déjà l'entreprise du *Tour du monde* de Charton¹¹.

Le reporter scientifique, et en particulier anthropologue, a toutefois cette particularité de poser la question de la photographie en des termes plus complexes que ne le fait le « simple » journaliste, tout acquis à sa fonction judiciaire et à sa modernité. Ou du moins si la photographie pose problème à la presse, c'est d'un point de vue purement technique, relativement à son mode d'insertion, tandis que le questionnement de l'anthropologie à son égard est d'ordre épistémologique. En effet les débats anthropologiques mettent en concurrence l'anthropométrie, la photographie et la description textuelle. Concernant les inconvénients de l'anthropométrie, le cas du chimiste Georges Révoil est éloquent. Comme le fera Ernest Chantre lors de sa mission en Arménie en 1892, Révoil, à l'occasion de sa mission anthropométrique de 1881, se plaint qu'aucun Somali n'ait voulu se laisser toucher, et ce malgré ses soins et ses cadeaux¹². C'est pourquoi Eugène Trutat établira un protocole photographique assez contraignant et vantera, dans *La Photographie appliquée à l'histoire naturelle*¹³, l'inspiration photographique des gravures du *Tour du monde*. Paul Topinard ira dans le même sens, préconisant l'usage de la photographie et de la typologie visuelle¹⁴, et plus encore, le recours à la description textuelle apte, par exemple, à restituer la nature d'une chevelure, contrairement à l'anthropométrie et davantage encore que la photographie, si bien qu'en cela il se rapproche de la méthode du « portrait verbal » préconisée par Bertillon¹⁵.

Un tel débat ne reste pas cantonné au sein de la communauté scientifique dans la mesure où le traitement journalistique en subit les conséquences. Ainsi, lorsque Georges Révoil donne trois textes sur son expédition somalienne au *Tour du monde* (« Voyage chez les Benadirs, les Somalis et les Bayouns », 1885; « Les Benadirs, les Somalis et les Bayouns », 1^{er} semestre 1888), il profite de l'espace du journal pour exploiter la photographie, puisque les dessins proposés sont faits « d'après les photographies et les documents fournis par l'auteur ». Le reportage journalistique se voit ainsi doté d'une double valeur ajoutée, à la fois épistémologique et narrative, puisque les illustrations retenues pour *Le Tour du*

monde proposent la dynamique d'une scène de noces, tandis que les clichés conservés dans la collection Roland Bonaparte figent des types de femmes somalis, par exemple. La mutation du traitement iconographique des collections de clichés conservés au Musée de l'Homme, à la Société de Géographie, au Cabinet des Estampes et de la Photographie, peut même aboutir à l'illusion du modèle photographique y compris lorsque la gravure fut réalisée d'après un texte : c'est le cas pour la scène goyesque de supplice des esclaves¹⁶, réalisée d'après document, mais bénéficiant d'une aura photographique par la seule force de l'habitus de lecture qui fait oublier la légende effective, « réalisée d'après des textes et des documents fournis par l'auteur ». En attendant, systématiquement ou presque, *Le Tour de monde* dote ses gravures de la caution de l'exactitude, comme dans le reportage de Coudreau consacré à « Nos Indiens » et présentant un portrait en pied du Guyanais Apatou par le dessinateur Riou, « d'après photographie ». Si, pour la photographie effective, il faudra du reste attendre 1902, dans *Le Matin* ou *Le Français*, pour l'heure le support périodique apparaît comme le lieu d'accueil spontané d'une méthode qui, dans le champ des spécialistes, semble un peu plus discutée, et ce même si le traitement médiatique soumet la photographie aux codes de la narration exotique. De telle sorte que l'effet de « musée anthropologique » surgira davantage de la forme étrange et paradoxale du reportage au jardin d'Acclimatation abondamment évoqué dans *La Nature*, lequel possède cette singularité de pratiquer une sorte de « contre-reportage » inversant le sens des déplacements, puisque c'est « l'Autre » qui vient à l'Occidental, qu'il s'agisse, en 1883 et 1884, des Cinghalais, des Kalmouks ou des Peaux-rouges, plus typifiés que jamais et « dénarrativisés » par leur seule extraction de leur environnement pittoresque.

Si anthropologie, photographie et « portrait verbal » trouvent ainsi dans le périodique un lieu d'expression adéquat, il convient de rappeler les rapports consubstantiels qui unissent plus généralement photographie, sciences et reportage, et qui se nouent dans le croisement de trois propriétés : le relativisme de la représentation, la pratique de la collection ou l'inventaire du monde, et le fantasme panoptique. D'une part parce que la photographie permet d'optimiser la variation des points de vue qu'impliquent les déplacements du reportage, et même d'en découpler le potentiel à travers l'établissement d'un continuum entre microscope et télescope : on opposera ainsi Léon Gimpel, photoreporter et auteur d'autochromes passionné par les aérostats, aux travaux d'un Viallanes proposant, dans son *Traité pratique de microphotographie*, en 1886, la coupe microscopique d'une larve de mouche grossie 400 fois. Certes, le portrait anthropologique ne permet pas de telles amplitudes, mais l'expérience photographique s'enrichit de cette conscience des différents angles capturés par l'objectif, variations d'ailleurs autant temporelles (avant/après) que spatiales (dépla-

MARTINE LAVAUD

cement de 360° autour du sujet si fréquemment pratiqué dans les planches anthropologiques). Ainsi, il s'agit d'établir que « la vie des sociétés, comme celle des individus, ne confesse ses secrets qu'au microscope¹⁷ », tout en cultivant l'effet télescope de la collection anthropologique. Le principe de la collection photographique se trouve quant à lui traité différemment dans le périodique spécialisé, scientifique ou technique, ou dans un journal de voyage comme *Le Tour du monde* dans la mesure où sa muséographie rentre en conflit avec la dynamique narrative : tout au plus peut-on alors parler de collection lente, reportage après reportage, pays après pays, tandis que la revue spécialisée proposera de larges récapitulatifs sous formes de planches anthropologiques, comme par exemple le fit *Le Moniteur de la photographie* dès le 1^{er} février 1862, en proposant une « Collection des types des différentes races humaines » établie par M.Potteau¹⁸. Cette obsession de la description et du catalogue encyclopédique s'accroît bel et bien d'un fantasme panoptique qui déploiera tout son dispositif en Indochine, l'inventaire des catégories sociales (le guerrier moï de Cochinchine, la porteuse d'eau, le pêcheur au panier ou au filet du Tonkin, ses fumeurs d'opium...) constituant une mine de renseignements pour la sûreté française partiellement diffusés par *Le Monde colonial illustré* ou *Le Petit journal illustré*, et parallèlement à la prolifération croissante, à partir des années 1890, d'un dispositif de collection publique plus puissant encore : la carte postale¹⁹.

APPROCHE POÉTIQUE ET MORALE : DE LA NARRATION COLONIALE AU « CONTRE-PROJET » D'ALBERT KAHN

Si elle participe bien de l'émiettement encyclopédique, de la prolifération des archives, des notices, des biographies universelles, de cette obsession positiviste des classements qui construisent les grands répertoires d'une III^e République obsédée par la mémoire collective, cette passion de la collection ne saurait toutefois être totalement compatible avec l'unité du récit que porte tout reportage, et qui oppose sa continuité à la discontinuité typologique.

En réalité, le reportage anthropologique, en pratiquant le principe pédagogique attractif du « docere et placere », va poétiser le discours scientifique brut qui le sous-tend sous l'action de trois facteurs : d'une part l'utopie ou l'idéologie sous-jacentes et les représentations culturelles qui leur sont associées ; d'autre part la prise en charge de la narration par une subjectivité ; enfin le changement de temporalité qui fait passer le lecteur de la « loi » scientifique et de ses mutations lentes tel que les établit l'article scientifique à l'urgence médiatique de l'exploit sensationnel.

Politiquement sous l'action d'un discours colonial, anthropologiquement

par l'entremise d'un discours sur les races, ethnologiquement dans l'expression d'un discours sur les cultures, la mise en récit du rapport devenu reportage tisse une poétique du devenir chargée de présupposés idéologiques. C'est ainsi que Coudreau missionné en Guyane illustre son texte d'un portrait de l'Indien Apatou « avant », nu et accroupi dans une pose primitive, et après, c'est-à-dire debout et métamorphosé par le port d'un costume civilisateur, bien que toute trace de mépris racial n'ait pas totalement disparu (« Un jour Apatou me déclare que s'il était député des Bonis en France, *li qua fai grand zaffai* »). Nombreux sont les signes de cristallisation stéréotypique dans la poétique du reportage faussement objectif : animalisation du « nègre » dont le rire « découvre des sourires de caïman²⁰ », médicalisation du chinois²¹, médiévalisation de l'espace marocain et psychiatrisation du processus de développement de l'arabe directement issue du discours scientifique ambiant (« Nul appétit scientifique ; pas d'idées générales ; des syllogismes simples, parfois stupides dans leurs conclusions, lui suffisent et il s'y tient obstinément, dans aucun sens des contingences²² »), tout ou presque signifie l'enracinement de la biologie dans les faits sociaux et le déterminisme physiologique de la progression narrative.

Dans cette perspective la temporalité du primitif se distingue de celle du héros scientifique et aventurier, pris dans le feu de l'action et de la dynamique civilisée du progrès. « Il s'agit bien moins de renseigner le public que de le tenir en haleine », tel est le constat que formulera Jean Rodes dans l'article « Le grand reportage » donné au *Journal littéraire* de 1925. La fièvre des records qui s'empara de nombreux reporters européens au tournant des deux derniers siècles s'inscrit bien dans cette fatale confusion de la temporalité médiatique et du livre des records : Mrs Biland se lance la première sur les traces de Philéas Fogg, et fait le tour du monde en 73 jours, avant que Miss Nellie Bly, en 1889, ne trace sa circonférence en 72 jours, offrant la primeur de son exploit au journal *The World*. Peu après, Mr Train, au nom plein de promesses, assure le succès d'un tour du monde en 70 jours. Puis, en 1901, ce sera au tour de deux journalistes parisiens de se défier, Gaston Stiegler pour *Le Matin*, et Henri Turot, pour *Le Journal*, le premier l'emportant avec un record de 63 jours, 10 h et 20 minutes. À ce rythme on conçoit que Philéas Fogg n'ait pas vraiment eu le temps d'herboriser. En exhibant crânement l'exploit et ses astuces techniques, la surenchère médiatique vide ainsi le reportage de sa densité informative. Telle est bien la contradiction profonde qui fait se heurter la noblesse du reportage scientifique à la temporalité du sensationnel, puisque la prouesse technique l'emportant sur la *libido sciendi*, le reportage du tour du monde tend à occuper une case incertaine, entre rubrique sportive et récit d'aventures, ce que marque bien la visite solennelle du victorieux Stiegler à Amiens, auprès du grand maître Jules Verne, lequel glissera par ailleurs le nom de Miss Bly dans *Claudius Bombarnac*²³. En

MARTINE LAVAUD

réalité, il semble que le reportage anthropologique tienne le milieu entre la temporalité arrêtée des classifications scientifiques et la frénésie de l'exploit sportif dans un récit bien souvent cristallisé autour d'ethnotypes convenus, comme si la mise en récit devait inévitablement charrier son lot de réminiscences culturelles, et le tissu conjonctif de la narration rassemblant la disparate des collections trahir l'objectivité scientifique.

C'est pourquoi un « contre-phénomène » nous semble plein d'intérêt : la double entreprise d'Albert Kahn, initiateur capital des bourses autour du monde et des Archives de la planète. Deux aspects peuvent frapper dans la personnalité de ce banquier, mécène providentiel de la science et adepte du pacifisme universel : la volonté de constituer un gigantesque répertoire des catégories humaines mondiales, raciales et sociales, en dehors de la presse, du reportage, et peut-être même contre eux ; la conséquence paradoxale des bourses autour du monde qui, initialement destinées à former des agrégés fraîchement émoulus de l'université, put constituer une école du reportage.

Au printemps 1898 en effet, *Le Temps* annonce une information d'importance : Albert Kahn, un jeune homme d'affaires philanthrope et grand ami d'Henri Bersgon, crée sous l'égide de l'université de Paris les bourses de voyage « Autour du Monde » qui offriront à de jeunes enseignants la possibilité de faire le tour de la planète, mais en quinze mois cette fois, parce qu'il ne s'agissait aucunement de sacrifier le contenu à la logique temporelle. Fondée sur la croyance en la vertu pacificatrice de la connaissance, du partage des savoirs et des cultures, le projet visait à développer la fibre pacifique plus particulièrement chez les élites, c'est-à-dire en passant « par le haut », sans jamais employer le canal de la vulgarisation médiatique. À partir de 1910, il est même explicitement interdit aux jeunes boursiers d'être « pendant la durée du voyage le correspondant d'aucun journal » : aussi le cas de Pierre Comert, qui correspond avec *Le Temps* lors du grand tremblement de terre de San Francisco auquel il assiste, constitue-t-il une exception. De la même façon le cas de Simone Théry est singulier, puisque cette jeune agrégée de lettres et fille d'Andrée Viollis a déjà renoncé depuis huit ans à l'enseignement au profit du journalisme lorsqu'elle obtient la bourse en 1927, le dispositif ayant été ouvert aux femmes depuis 1905. Toutefois elle ne correspond avec aucun journal et remet son « rapport » en mai 1928, même si, la même année, elle livre ses souvenirs dans *Fièvres jaunes. La Chine convulsée*, livre dédié à Albert Kahn (Flammarion, 1928) et habité par ce qui déjà motivait l'argumentation de sa première demande de bourse refusée en 1926 : « Je suis persuadée que la paix du monde ne peut être fondée que sur une compréhension sympathique de la psychologie des peuples étrangers, et que c'est vers cette connaissance internationale que s'orientent les esprits les plus éminents. »

Délaissant le reportage journalistique au profit du rapport, fuyant l'urgence événementielle, visant le canal pédagogique de l'élite, les bourses autour du monde se construisent bel et bien dans le refus structurel, temporel, éthique et sociologique du canal médiatique. Mais contradictoirement, la pratique de ces tours du monde mus par une dynamique à la fois utopique et épistémologique ne pouvait que développer la fibre du reportage, tant et si bien que deux jeunes agrégés, le normalien Philippe Millet et Raymond Recouly, tireront leur passion du reportage de leur expérience de boursiers, dont le premier bénéficia en 1902 (son projet s'articulait autour de la question de la vie étudiante américaine, mais son rapport traduit une forte interrogation sur la décadence des peuples et leurs rapports hiérarchiques), et le second en 1907, avec pour mission principale l'étude de l'assimilation raciale américaine, et notamment « la question nègre ». Il est singulier de constater que cette paradoxale « école de journalisme ²⁴ » donna lieu à deux tendances idéologiques différentes, philanthropique et pacifiste dans le cas de Millet, futur directeur politique de *L'Europe nouvelle*, agressivement nationaliste dans celui de Recouly, qui dirigera *La Revue de France*. Elle produisit en tout cas, au retour immédiat des tours du monde, deux reporters, correspondants successifs du *Temps* en Russie et à Londres.

Quant aux « Archives de la planète », créées en 1912 et bientôt placés sous la houlette de Jean Brunhes, elles procéderont « à une sorte d'inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l'homme telle qu'elle se présente au début du siècle », donnant ainsi une admirable collection de plus de 72 000 autochromes et 140 000 mètres de film impressionnés par des expéditionnaires chargés de missions soit globales soit spécialisées, et voués à constituer un centre de documentation universel hors du commun. De la même façon, parce qu'elles sont des collections en tant que telles discontinues, aussi remarquables soient-elles, et qu'elles sont mises à disposition d'une élite scientifique, et tout en semblant épouser, paradoxalement, l'idéal universaliste, philanthropique et pacifiste de l'utopie médiatique et démocratique, elles présupposent un refus structurel du reportage.

De la consubstantialité *a priori* entre iconographie photographique, science et reportage, est donc née une suite d'expériences médiatiques dont la teneur a pu parfois démentir le présupposé d'un reportage « idéal », pur de toute subjectivité déformante. Le modèle romanesque continue de hanter le récit de l'aventure scientifique traduit par le relais empirique d'un corps qui n'est pas celui du savant, mais celui de son émissaire ou du reporter témoin. La pression de la pensée coloniale sur la démarche anthropologique, celle des modèles romanesques qui menacent l'intégrité générique du reportage scientifique tiraillé entre le crédit du rapport exact et l'éthos d'un scientifique nouveau, héros des temps modernes, compromettent la capacité du photoreportage scien-

tifique à exprimer la quintessence du genre. C'est à croire que la tension vers le savoir objectif se trouva moins dans les présupposés idéologiques des archives anthropométriques ou dans leur conversion narrative au sein du récit d'expédition, que dans le silence textuel des « Archives de la planète ». De ce point de vue il n'est pas anodin que l'orientation *a priori* démocratique de la presse ait entretenu la classification hiérarchique et anthropométrique des races tandis que la collection élitiste choisissait le pacifisme international de l'utopie égalitaire.

MARTINE LAVAUD
UNIVERSITÉ DE PARIS IV

Notes

1. C'est le « régime de la preuve » dont parle Marie-Eve Thérénty dans « Les "vagabonds du télégraphe" : représentations et poétiques du grand reportage avant 1914 », *Sociétés et représentations*, n° 21, 2006/1, p. 110.
2. « Car le paradoxe principal de l'écriture journalistique, c'est que la recherche de l'objectivité absolue conduit de fait à une subjectivation sans égal de l'écriture », *ibid.*, p. 112.
3. Bien sûr ces figures ne sont pas les seules, mais elles ont été retenues en vertu de leur récurrence.
4. « À la recherche de la mission Crevaux », *Le Tour du monde*, 1884, p. 209.
5. « Krakatau et le détroit de la sonde, par M. Edmond Cotteau. Texte et dessins inédits », *Le Tour du monde*, 1886.
6. « Mission scientifique dans la Guyane », 3^e série, tome X, p. 85 et suiv.
7. Léon Diguët, « Rapport sur une mission scientifique de la Basse Californie », *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, tome 9, 1899, p.1, 10 photographies.
8. Jean-Claude Lemagny et André Rouillé [dir.], « La photographie scientifique et pseudo-scientifique », *Histoire de la photographie*, Larousse, 1998, p. 71.
9. La photographie en France, Massé, 1896, p. 546.
10. Quentin Bajac (dir.), *Le Daguerrotypage français, un objet photographique*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2003, p. 62 et suiv.
11. « Il paraîtra naturel que nos efforts tendent à donner aux gravures une importance égale à celle du texte même. », lit-on dans le premier volume du *Tour du Monde*, en 1860.
12. « Nouvelles d'Aden », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 3 mars 1881, p.166.
13. Gauthier Villars, *La Photographie appliquée à l'histoire naturelle*, 1884.

14. « L'anthropologie aux États-Unis », *L'Anthropologie*, mai-juin 1893, p. 309.
15. Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique – Instructions signalétiques*, Melun, Impr. Administrative, 1893, p. XXXV.
16. *Le Tour du monde*, 1885, 2^e semestre, p. 135.
17. Edmond About, *En Alsace*, Hachette, 1905, p. 49 ; cité par Marie-Eve Thérénty, article cité, p. 111.
18. *Moniteur de la photographie*, n° 22, p. 172.
19. Sur cette question, lire Pascal Blanchard [dir.], Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Hubert Gerbeau, « "L'Indochinois" dans l'imaginaire occidental », *L'Autre et Nous, Scènes et types*, Syros, 1995, p. 33-37.
20. Victor Largeau, « Exploration française du Sahara », *Exploration*, n° 4, 1877, p. 32.
21. Sur ce point lire « La race chinoise dans l'imaginaire français », *L'Autre et Nous*, éd. citée, p. 127-132.
22. « Notes de psychiatrie musulmane », *Annales médico-psychologiques*, vol.1, Masson, 1918, p. 377-384. Dans le même registre voir également Fribourg-Leblanc, « L'état mental des indigènes de l'Afrique du Nord et leurs réactions psychopathiques », *L'hygiène mentale*, n° 1, Delarue, 1927, p. 135-144.
23. Lire sur ce point Daniel Compère, « Les coureurs autour du monde », textes réunis par François Raymond, Minard/Lettres Modernes, série « Jules Verne », n°1, 1976, p. 169-175.
24. Lire sur ce point Sophie Coeuré « Les bourses autour du monde : école de journalisme », *Albert Kahn. Réalités d'une utopie, 1860-1940*, Musée Albert-Kahn, 1995, p. 181-185.





DE *LA FRONDE* À LA GUERRE (1897-1918) : LES PREMIÈRES FEMMES REPORTERS

MARC MARTIN date l'apparition des premières femmes reporters de la veille de la Seconde Guerre mondiale¹. Myriam Bouharenc, quant à elle, si elle reconnaît le statut exceptionnel d'une Séverine descendant aux mines à la fin du XIX^e siècle, voit déjà dans les années 1920-1930 une « représentativité relativement importante des femmes dans la profession »² et elle évoque notamment les cas de Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Germaine de Beaumont, Titayna, Maryse Choisy, Ella Maillard ou évidemment Andrée Viollis. Malgré la différence des chronologies proposées, Myriam Bouharenc confirme l'existence d'un décalage chronologique entre le reportage masculin et le reportage féminin. Ce décalage s'explique par la différence des positions genrées dans la société. La *reporteresse* ne peut faire totalement abstraction de sa situation de femme, ce qui a des conséquences sur ses démarches, ses sujets et ses angles d'attaque. Le reportage conduit à se déplacer dans des espaces publics – la rue, les cafés, les cabarets – voire à franchir un certain nombre de frontières culturelles, nationales, sociologiques, toutes actions plus difficiles pour les femmes. Il existe cependant une *protohistoire* du reportage féminin à laquelle nous voudrions nous intéresser ici, dans un rapide survol historique. Ce reportage, plus proche sans doute du petit reportage que du grand, s'est d'abord modélisé dans un contexte de revendication féministe et a participé de la constitution d'une archive de la condition féminine. Il s'est notamment théorisé au sein du journal *La Fronde* créé par Marguerite Durand en 1897 puis s'est propagé dans d'autres



périodiques au point que Colette a largement construit son originalité journalistique contre ce reportage. Mais la première guerre mondiale, avec l'étanchéisation des sphères masculines et féminines et la nécessité pour tous et toutes de prendre parti pour la cause nationale a en apparence considérablement atténué la valeur revendicative du reportage des femmes. Tenues à l'écart du front, conscientes de la nécessité de l'union sacrée, rassemblées derrière le drapeau national, elles font essentiellement un « reportage de l'infirmerie » ou à l'arrière un « journalisme de l'ouvrier ». Nous tenterons cependant de montrer que l'ambiguïté de ce type de reportage apparaît au fil des années de guerre et que malgré l'uniformisation patriotique des écritures, le reportage, en conservant sa qualité testimoniale sur le travail des femmes, finit par s'avérer peut-être plus revendicatif qu'il ne paraît au premier abord. Les grandes plumes féminines de l'après-guerre s'affirment d'ailleurs déjà comme Colette ou Andrée Viollis en réalisant, malgré la difficulté, des grands « coups médiatiques ».

1. FRONDE ET CONTRE-FRONDE (1897-1914) LE MODÈLE DE *LA FRONDE*

Lorsque dans la décennie 1870-1880, un nouveau genre journalistique, le reportage, détrône peu à peu la chronique, cette écriture, de par la praxis qui l'accompagne, est connotée comme virile par les contemporains. Comme le montre le titre de la première épopée du reporter, *Le Sieur de Va-partout* de Pierre Giffard, publiée en 1880, le reporter idéal est un homme. Pourtant deux faits à la fin du siècle ébranlent cette certitude : la visibilité soudaine dans les années 1880-1890 d'une *reporteresse*, Séverine, et la parution d'un journal quotidien de femmes, *La Fronde*, créé en 1897 par Marguerite Durand, avec l'aide de Séverine. Les observateurs de l'époque appellent ce périodique « *Le Temps en jupons* » et par ce surnom manifestent leur perplexité devant un journal qui pour eux n'a rien de « féminin ». C'est surtout la pratique sans retenue du reportage qui étonne les observateurs. Séverine défend dans les colonnes de *La Fronde* la pratique du journalisme debout contre le journalisme assis, c'est-à-dire un journalisme du témoignage contre un journalisme de la parole : « Je n'en parle pas comme un rhéteur, j'en parle comme un témoin³ ». Dans les autres journaux, beaucoup invitent ces femmes à revenir à un journalisme plus badin, un journalisme de chronique en fait. Maurice Barrès écrit par exemple : « Oui, *La Fronde* pourra jouer un rôle pourvu qu'elle n'ait pas la prétention ridicule de vouloir jouer celui d'un journal masculin⁴ » et Victor Charbonne : « *La Fronde* ne sera vraiment intéressante que si les "frondeuses" y sont elles-mêmes, et beaucoup plus féminines que féministes. Qu'elles pensent, sentent et écrivent en femmes⁵. »



Cependant est-on vraiment, comme semblent le dire et le craindre ces hommes, dans un journalisme de simulacre, dans une tentative de maîtriser le discours dominant, de le domestiquer pour s'en approprier la position ? En fait, ce reportage de frondeuses n'est qu'au premier abord une imitation de celui des hommes, il développe plutôt certaines potentialités du genre, au nom même de cette différence des sexes et de la théorie des deux sphères constamment affirmées au fil du siècle⁶.

Reportage de la sensation. Le reportage au XIX^e siècle est une pratique qui met le corps au centre même de l'expérience journalistique par le truchement de la chose vue, entendue, ressentie. Les femmes défendent d'abord leur qualification au reportage au nom de leurs capacités sensorielles, voire même de leurs qualités empathiques. Effectivement, le plus souvent, la défense de la femme reporter ne se fait pas avec des arguments féministes mais recourt à une physiologie courante qui lie la femme à la corporéité et à l'émotion. Colette, en 1912, décrit ainsi son expérience de reporter au moment de l'affaire Bonnot :

J'appris comment, pendant les jours sanglants où l'on commença à capturer la bande à Bonnot – ceux que l'on nommait les bandits tragiques – j'appris qu'il faut être au premier rang, ou ne pas s'en mêler, qu'il faut ensemble batailler avec une ruée de foule et se laisser porter par elle jusqu'à toucher la bicoque où l'on enferme deux bêtes sauvages, qu'il faut suffoquer et rôtir un peu quand les flammes éclatent, qu'il faut voir et non inventer, qu'il faut palper et non imaginer, car en regardant on constate que sur des draps ensanglantés, le sang frais est d'une couleur qu'on ne saurait inventer, une couleur de fête et de joie, car en touchant, on apprend qu'il y a dans le contact d'un mort qu'on emporte et qui vous bouscule au passage, un étrange secret de rigidité à la fois et d'élasticité sans expression, une nouveauté enfin dont un vivant pour l'avoir ressentie, reste plein de défiance et d'horreur⁷.

Séverine va encore plus loin dans l'implication du corps ému du reporter : son journalisme de terrain, loin de se cantonner à une objectivité impossible, se compose à partir de l'émotion et de l'empathie. « Encore une fois, ce n'est pas de la "copie" que je fabrique, c'est mon chagrin que je laisse parler – bien ou mal comme il vient⁸ ! » Comme on le voit, cette proposition ne déroge ni aux idées reçues sur le rapport masculin/féminin ni même à la pratique générale, c'est-à-dire masculine, du reportage qui est un genre, à la fin du XIX^e siècle, écrit à la première personne et qui expose le corps du reporter en échange de l'information⁹.

Reportage de l'immersion. Le reportage des frondeuses se caractérise cependant par une nouveauté : sa capacité à l'empathie et au sensualisme radical¹⁰ peut conduire à la fusion volontaire du reporter avec le sujet observé. Ce repor-





 MARIE-ÈVE THÉRENTY

tage fait par des femmes est notamment extrêmement sensible aux misères sociales, au peuple et pose souvent une forme d'équivalence entre femme et peuple¹¹. Les reporters féminins de *La Fronde* n'hésitent jamais à plonger dans les foules et à se fondre avec elles. Ainsi au moment du procès de Zola en 1899, un reportage quotidien de Marie-Louise Néron intitulé « Dans la foule »¹², décrit son immersion répétée dans une foule vociférante, massée devant le tribunal et qui, la plupart du temps, conspue Zola. Le premier recueil d'articles de presse de Colette s'intitule aussi significativement *Dans la foule*. Lorsqu'Andrée Viollis fait paraître dans *La Fronde* ses impressions d'Angleterre, elle décrit aussi une pratique qui passe par la disparition dans la masse :

On joue à l'Alhambra une pantomime patriotique. Je prends un modeste billet au parterre. Le parterre où les spectateurs se tiennent debout comme au grand siècle, correspond à notre paradis. Je voudrais surprendre, s'il se peut, les réflexions du populo, de la mob.

Je pénètre dans un nuage de fumée. Quatre ou cinq rangs de spectateurs me dissimulent la scène. Les Anglais sont trop grands. Ou je suis trop petite.

Derrière une colonne pourtant, il y a moins de monde. Je m'approche et je me trouve au milieu de soldats qui fument avec une impassible solennité. Fort bien, je ne verrai pas grand chose, mais j'entendrai du moins les propos de Tommy, le Pitou d'outre-Manche¹³.

Séverine avait déjà souligné un peu plus tôt à propos de l'Assemblée l'avantage paradoxal qu'avaient les femmes à être interdites de tribune de presse puisqu'elles pouvaient s'immerger dans le public. « Non ; j'ai apporté une sorte de coquetterie bizarre – j'ai comme cela un tas de sentiments cocasses ! – à rester avec le public : le vrai public, le bon public, qu'au Palais-Bourbon on reçoit comme un troupeau de chiens ; qu'on parque dans une niche grande comme la main, avec défense de prendre l'air sur le seuil lorsqu'on étouffe trop dedans ; qu'on musèlerait presque ; et que les élus laissent parfois gémir jusqu'à la fin de la séance, sans répondre à leurs appels désespérés¹⁴. »

Journalisme d'identification. Surtout naît du côté du reportage féminin une nouvelle pratique journalistique appelée à avoir une longue postérité, celle du journalisme d'identification, où la journaliste prend la place de la victime pour mieux témoigner. Cette pratique, variante du journalisme d'investigation, est lancée aux États-Unis par une femme, Nellie Bly. Elle fit paraître en 1887 dans le *New York World* un reportage sur l'asile psychiatrique de Blackwell's Island où elle s'était fait passer pour une malade mentale afin d'entrer dans un asile pour femmes et de construire son reportage de l'intérieur même de l'institution. Plusieurs femmes-journalistes françaises, sans jamais d'ailleurs se référer à





Nellie Bly, font des reportages dans les mêmes conditions, comme en atteste par exemple cette expérience racontée par *Le Soleil*, le 11 février 1901, sous le titre générique « Reportage féminin » :

C'est un exploit vraiment sensationnel auquel vient de se livrer l'une de nos reporteres. Vêtue de haillons, chaussée de souliers percés, l'air minable et les yeux larmoyants, elle s'est présentée à la porte d'un asile de nuit. Grâce à son déguisement, aux petites histoires qu'elle a contées sur son infortune, elle a été admise dans l'une de ces chambrées où se réfugient tant de malheureuses, privées de domicile et de ressources. Des reporters avaient précédemment et à plusieurs reprises, pénétré dans les asiles consacrés aux hommes, mais aucun n'avait osé s'habiller avec les vêtements d'un autre sexe pour étudier les mystères de celui-ci. Car les humiliations et les souffrances d'une femme qui n'a ni famille, ni foyer sont autrement douloureuses que les nôtres. Si la reporteresse n'avait obéi qu'à un vulgaire mouvement de curiosité ou au désir de se mettre en relief, il faudrait se taire. Mais on peut croire que notre confrère, mue par un sincère sentiment de charité et de compassion a voulu aussi prouver que le reportage féminin pouvait ne pas être limité à des faits. En effet, il y a toute une série de choses que seules des femmes peuvent étudier, parce que seules elles sont admises à les voir. C'est là ce qui rend intéressant l'acte hardi de cette novatrice.

Dans le même registre, Andrée Téry (la future Andrée Viollis) enquête sur un hôpital en prenant l'identité d'une infirmière postulante. Elle justifie ce déguisement dans l'article :

Sans doute j'aurais pu m'en tenir aux interviews ou à la compilation de divers ouvrages qui traitent du personnel hospitalier, de ses doléances, de ses revendications et de multiples réformes dont le nouveau directeur de l'Assistance publique a bien voulu reconnaître l'urgence. Mais il m'a paru que le meilleur moyen de me « documenter » sur la situation matérielle et morale des infirmières, c'était de les voir à l'œuvre et de suivre leurs vies¹⁵.

Quelques mois plus tard, Andrée Téry se fait passer pour une délinquante tout juste sortie de prison pour enquêter sur une œuvre laïque¹⁶. Séverine, quant à elle, se déguise en ouvrière du sucre lors d'une grande grève. Dans l'article qu'elle en tire, elle justifie ce journalisme de l'immersion :

[...] l'idéal serait de passer ignoré, anonyme, si semblable à tous que nul ne vous soupçonât ; si mêlé à la foule, si près de son cœur qu'on le sentit vraiment battre, rien qu'à poser la main sur sa propre poitrine... flot incorporé dans l'Océan, haleine confondue dans le grand souffle humain !





MARIE-ÈVE THÉRENTY

C'est cela que j'ai fait. Presque une journée, mêlée à ces pauvres filles, vêtue comme elles, j'ai erré sous l'œil des sergots devant l'usine déserte, dans la camaraderie morne de l'inhabituelle oisiveté. Je me suis arrêtée à leurs étapes ; j'ai entendu leurs doléances librement formulées ; j'ai pénétré dans les usines, vu fonctionner le travail de celles qui s'étaient soumises – ayant trop d'enfants ou trop faim ! – et c'est pourquoi je puis aujourd'hui vous dire, en toute connaissance, ce qu'est cette grève, et combien elle mérite d'intérêt et de sympathie¹⁷.

La Fronde permet donc au tournant du siècle de définir une forme nouvelle de reportage. Les Frondeuses accentuent d'abord certains des traits génériques du reportage : il s'agit d'un journalisme du sujet sensible aux corps et aux sensations. Mais elles créent aussi de nouvelles potentialités du reportage en proposant un journalisme empathique qui peut aller jusqu'à la fusion avec le sujet observé, voire un journalisme d'identification et notamment un journalisme quasiment sociologique sur les femmes au travail. Pour la première fois, les milieux professionnels de femmes sont pris en compte dans la presse et décrits. Cette sensibilité à la description de milieux féminins se révèle être une des données les plus partagées, les moins discutées et peut-être les plus pérennes du reportage de femmes. Comme l'a montré Guillaume Pinson¹⁸, les journaux mondains, *Femina* et *La Vie Heureuse* vont reprendre ce paradigme en explorant certains métiers et occupations dans des reportages assez brefs et souvent illustrés. La lectrice peut ainsi découvrir le monde des sardinières, des ouvreuses, des « dames employées » des postes, de plusieurs œuvres de charité ou encore des femmes docteurs¹⁹. La journaliste Séverine collabore régulièrement à *Femina* et est souvent appelée à signer ce genre de reportage²⁰. On remarque une tendance tout à fait semblable dans *La Vie heureuse*, qui fait découvrir certains petits métiers, comme « les parqueuses d'huîtres », ou d'autres plus prestigieux comme « Le service des femmes dans les hôpitaux en France et à l'étranger » et les femmes internes²¹. En août 1903, *La Vie heureuse* présente une journaliste américaine, Miss Banks, une adepte du « *stunt journalism* », journalisme d'identification. « Miss Banks a entrepris de dépeindre toutes les conditions de la femme²² », explique l'article de *La Vie heureuse*, en pratiquant elle-même certains petits métiers féminins et en se mêlant aux femmes ouvrières, pour ensuite témoigner de son expérience.

COLETTE OU LA CONTRE-FRONDE

Ce modèle générique et genré est largement suivi par les femmes reportresses, mais il va se trouver très tôt détourné. Colette, apprentie en journalisme, après avoir parfaitement circonscrit les intérêts et les apports du modèle le



détourne et le rejette sans doute pour se donner une identité propre et sortir du moule un peu « anonymant » du journalisme féminin.

Incontestablement, Colette est d'abord dans l'adhésion à la plupart des caractéristiques du reportage défini par *La Fronde*. Rappelons que Colette commence sa collaboration au *Matin* le 2 décembre 1910, elle y obtient une participation bimensuelle à une rubrique quotidienne qui lui préexiste, *Les Contes des mille et un matins*. Elle a, à l'intérieur de cette rubrique, sa propre série intitulée « Music-Hall ». Ses collaborations sont d'abord anonymes puis signées Colette Willy à partir du 27 janvier 1910. À cette date, Colette est une vedette de music-hall spécialisée dans la pantomime. Ses petits articles hésitent entre la nouvelle romanesque et le petit reportage, composant un journalisme de *story*, au sens américain du terme. Le plus souvent, le schéma du petit reportage prédomine ; la conversion du conte des mille et un matins au petit reportage se fait par la présence d'un je observateur, empathique et compatissant qui décrit avec réalisme des métiers de femmes.

C'est triste, tant de femmes ! On les voit trop bien, on pense à elles. Mes yeux vont de l'ourlet élimé à la ceinture d'or verdi, de la petite bague terne au collier de corail blanc teint en rose. Et puis, je vois les poignets rouges sous la couche de fard, les mains durcies qui cuisinent, qui savonnent et balayent, je devine les bas percés, les semelles feuilletées, j'imagine l'escalier visqueux qui mène à la chambre sans feu, la leur courte de la bougie... En regardant celle qui chante, je vois les autres, toutes les autres...²³

Dans ces métiers, le corps constitue évidemment un enjeu fondamental et le reportage est obsédé par le maintien et/ou le vieillissement du physique des êtres. Il s'agit donc d'articles sans complaisance qui décrivent les coulisses de la scène, sans maquillage et sans costumes. La succession des contes construit une galerie physiologique des petits métiers de la scène depuis la caissière jusqu'à la contorsionniste. Colette décrit tous ces artistes comme des ouvriers et donc rejoint par cette série de reportages une tradition vallésienne puis frondeuse de description des petits métiers de la rue. Ainsi se peint-elle dans un bus entre la fin de la répétition et le début de la représentation : « On saute dans l'autobus, dans le Métro, dans le tramway, pêle-mêle avec les autres employées, modistes, cousettes, caissières, dactylographes, qui ont, elles, fini leur journée...²⁴ »

Bientôt, la pratique journalistique de Colette se diversifie, elle ouvre par exemple sa rubrique à l'histoire de bêtes ou à la chronique. Comme une éponge, elle recueille tout un héritage de traditions journalistiques qu'elle travaille dans son creuset de la quatrième page. Et même si la pratique du reportage événementiel paraît de plus en plus assumée (elle suit l'arrestation de la bande à



 MARIE-ÈVE THÉRENTY

Bonnot à Choisy-le-Roi [2 mai 1912], fait deux ascensions en ballon dirigeable [13 juin et 12 septembre 1912], se trouve au Congrès au moment de l'élection du président Poincaré [19 janvier 1913]) le lecteur est peu à peu surpris de constater que Colette affiche, en ces années d'avant-guerre, une position relativement conservatrice aussi bien dans sa pratique journalistique que dans ses positionnements idéologiques par rapport aux femmes, définissant finalement une posture en retrait par rapport à celle retenue par *La Fronde* par exemple. Il suffit pour s'en convaincre de reprendre un épisode tout à fait significatif, celui de l'arrestation de la Bande à Bonnot suivie de près par tous les grands médias de l'époque. Colette est bloquée, au moment où elle arrive sur les lieux de l'affaire, par un agent qui ne laisse passer que les reporters. Ce genre d'incidents était l'occasion pour Séverine d'arborer fièrement un laissez-passer et d'affirmer son statut transgressif en tête de reportage²⁵. L'histoire de Colette qui se fait moquer et finalement interdire l'entrée au nom de son identité de femme s'entend comme l'exact contrepied de l'entrée en profession de Séverine :

Je viens d'arriver. J'ai déployé tour à tour pour me pousser au premier rang la brutalité d'une acheteuse de grands magasins aux jours de solde et la gentillesse flagorneuse des créatures faibles : « Monsieur, laissez-moi passer... Oh Monsieur, on m'étouffe... Monsieur, vous qui avez la chance d'être si grand... » On m'a laissé parvenir au premier rang parce qu'il n'y a presque pas de femmes dans cette foule. Je touche les épaules bleues d'un agent – un des piliers du barrage – et je prétends encore aller plus loin :

– Monsieur l'agent...

– On ne passe pas !

– Mais ceux-là qui courent, tenez, vous les laissez bien passer.

– Ceux-là, c'est ces messieurs de la presse. Et puis c'est des hommes. Même si vous seriez de la presse, tout ce qui porte une jupe doit rester ici tranquille.

– Voulez-vous mon pantalon, madame ? suggère une voix faubourienne.

On rit très haut. Je me tais²⁶.

L'autodescription sans complaisance de Colette – « acheteuse de grands magasins de soldes », « créature faible et flagorneuse » – ne peut manquer d'alerter le lecteur sur un enjeu caché de cet ethos inadéquat de reporter. La suite du reportage se déroule d'ailleurs dans la même veine. Privée d'observation sur le terrain, Colette en est réduite telle Fabrice à Waterloo à interroger la foule.

Je piétine sur place, en proie à une agitation badaude : « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qu'on a déjà fait ? Où sont-ils ? » L'agent, tourné vers la route ne me répond plus ; ma voisine, une personne en cheveux qui abrite un bambin sous chaque bras, me





toise. Je me fais très douce : – dites Madame, ils sont là-bas ? – Les bandits ? mais bien sûr, madame. Dans cette maison à droite. L'intonation signifie clairement : « D'où sortez-vous ? Tout le monde sait ça ! »²⁷.

Finalement Colette doit rentrer à Paris pour comprendre le sens de la scène dont elle a été témoin : « Grain de foule opprimé et aveugle tout à l'heure, je redeviens lucide. Je m'en vais à mon tour vers Paris, pour y savoir à quel drame je viens d'assister²⁸ ».

En fait, pour comprendre cette position un peu anachronique en 1912, il faut revenir au support même du journal. Très visiblement, à l'examen de la page qui l'accueille, Colette, que ce soit de son fait ou de celui du directeur de journal, n'est pas employée comme reporter. Elle est publiée en page quatre, juste avant une rubrique qui pendant des années gardera le même intitulé : « Une idée de femme par jour ». Sa rubrique à elle, « les contes des mille et un matins », porte même à partir de l'automne 1913 le sous-titre « le journal de Colette », appellation qui constitue manifestement une reconnaissance mais qui aussi définit la vision de la journaliste comme subjective et intimiste. Les textes publiés ici ne répondent donc pas au contrat du reportage. En témoigne le décalage temporel qui souvent les caractérise. L'article sur la bande à Bonnot est publié quatre jours après que la première page a rendu compte de l'événement. C'est pourtant paradoxalement cette place intimiste et largement ironique qui permettra à Colette de montrer avec acuité la guerre vue des coulisses. Elle revendique pour sa part la spécificité d'un reportage qui ne se fonde pas sur l'observation panoramique précise et distante mais sur une autre forme de vision floue et idéale qu'elle rapporte humoristiquement à sa myopie. « J'ai de mauvais yeux, point de lorgnette – aussi le spectacle est-il encore plus beau encore pour moi. Je ne vois pas les hommes, ni les perfections de détail, ni les chevaux en ligne inflexible – je vois *l'Armée*.²⁹ »

Ce nouveau regard myope, moins attentif aux données statistiques, ne se revendiquant pas comme fondé sur une objectivité impartiale serait, selon elle, le mieux à même de fournir un discours national et patriotique. Une fois de plus, le reportage joue à qui perd gagne. Elle cède sans coup férir et même avec beaucoup d'ironie pour ses congénères sur le partage du monde et sur la futilité évidente du sexe féminin. Mais en solitaire, elle affirme et revendique la portée d'une parole adéquate pour la patrie.

2. LE REPORTAGE DE GUERRE OU LES AMBIGUÏTÉS DE L'OUVROIR (1914-1918)

Pour Colette, *a fortiori* pour les journalistes féministes, le reportage d'avant-guerre était une écriture de la liberté, sinon de la libération. La guerre, parce la





 MARIE-ÈVE THÉRENTY

nation toute entière la pense radicalement comme une affaire d'hommes³⁰, sonne comme la fin d'une époque pour ces femmes reporters. La déclaration de guerre, en radicalisant la ligne de genre, interdit aux femmes d'enquêter sur un certain nombre de sujets et notamment sur tout ce qui concerne le front, sujet essentiel et réservé aux hommes. Une historienne américaine, Margaret Darrow, appelle ce phénomène de ghettoïsation des femmes « l'hibernation suspendue ».

The initial French Policy was to clear the war zone of women and to prohibit women, even nurses, from visiting it ; the war was to occur a zone of pure masculinity. The féminine should cease to exist ([...] their place was in a different spatial dimension, called in English the « homefront » but in French, the rear (arrière) where removed from the masculine war, feminity hibernated in a state of suspended hibernation³¹.

Cette interdiction de première ligne accompagne, il est vrai, une politique générale de surveillance des correspondants de guerre. Christian Delporte a montré combien même parmi les hommes, la situation de reporter sur le front était problématique tant le correspondant de guerre fut longtemps réduit à être un agent de propagande, souvent d'ailleurs délaissé au profit « d'experts militaires » et alimenté par les articles mensongers du service d'information du grand Quartier général³². La situation est d'autant plus paradoxale que l'armée britannique accepte, en son sein, des correspondants français (comme André Tudesq du *Journal*) et que, depuis 1916, l'armée française organise des voyages sur les lignes françaises pour des représentants de la presse anglo-américaine. D'où un autre paradoxe : les armées accueillent volontiers une reporteresse anglaise comme Edith Wharton³³ alors que les femmes se heurtent constamment à cette ligne de front qui devient pour elles une matérialisation de la ligne de genre. Ainsi, Marc Hélys (pseudonyme de Marie Léra) rapporte dans *Le Correspondant* où elle enquête sur les provinces françaises comment elle est systématiquement arrêtée dès qu'elle approche du front : « En descendant à Hazebrouck, nous apprîmes que nous ne pourrions pas aller plus loin à cause du bombardement³⁴. » Dans la même veine, Colette Yver raconte comment elle se fait renvoyer le jour où elle approche un peu trop près du front belge. À la différence d'avant-guerre, les frontières symboliques ne se laissent plus franchir, manifestant une radicalisation sensible de la ligne de genre :

Nous sommes en première ligne, à deux cent mètres des Boches. Il n'y a plus qu'une petite distance à franchir, pour nous rendre au poste d'écoute où je dois me reposer un peu. Mais il n'y a pas si belle fête qui ne prenne fin. À la Grand'Garde, soudain, nous sommes arrêtés. Un jeune lieutenant s'est ému de voir apparaître une femme





 DE LA FRONDE À LA GUERRE (1897-1918)

dans l'équipe des mitrailleurs. J'exhibe mes autorisations. Pour les lire il faut s'enfoncer à plat ventre sous un abri et gratter une allumette. Le lieutenant veut en référer au capitaine. Nous voici donc en route vers le gourbi de l'officier, sorte de petite cave au toit de planches tout capitonné de sacs de terre. J'entre courbée en deux. Je vois un homme charmant, mais épouvanté. Il paraît que je cours des périls affreux ; la zone est trop dangereuse ; jamais il ne laissera une femme s'y aventurer.

[...]

Dans le gourbi du commandant, je retrouve cette courtoisie si cordiale, si simple des officiers belges qui est bien la caractéristique de l'affabilité nationale ; mais là encore un homme implacable : il est impossible que je m'expose davantage. Ce que j'ai fait était déjà fou, me dit le commandant qui téléphone à l'état-major de la ville la plus proche pour qu'il vienne me reprendre³⁵.

Malgré cette interdiction de témoigner sur ce qui importe le plus à la nation, le reportage féminin adopte sans hésiter l'axiologie d'un discours patriotique et nationaliste. Chez toutes les *reporteresses*, notamment pendant les deux premières années de guerre, les récits font entendre le vocabulaire, les clichés, les formules de la propagande de guerre : les hommes sont braves au combat et la victoire est proche. Ces encouragements se manifestent chez des personnalités aussi différentes qu'une Colette (« Nous n'aurons pas à consoler autrement que par notre amour, notre gratitude, la foule glorieuse de nos jeunes amputés³⁶ ») et qu'une Colette Yver (« Je ne sais si vous pouvez imaginer la singulière excitation qui règne dans une région où d'heure en heure, on attend de la ligne de feu toute voisine, la nouvelle d'une victoire, où les blessés qui arrivent incessamment vous communiquent, lorsqu'ils peuvent parler, la fièvre de l'avance dont ils sont encore possédés, où l'on sent planer au-dessus du fracas de la guerre terrestre, le vol des aigles souverains et invincibles de notre émotion supérieure³⁷ »). Cette double contrainte (interdiction de front et nationalisme participatif) cantonne la grande majorité des reportages féminins pendant la première guerre mondiale à deux sous-genres : le reportage d'infirmières d'un côté qui contourne partiellement l'interdit géographique et le reportage de l'arrière qui héroïse la femme travailleuse et la montre comme participant à l'effort collectif.

À L'AVANT, LE REPORTAGE D'INFIRMIÈRES

Le récit d'infirmières, phénomène prolix pendant la première guerre mondiale et déjà bien étudié³⁸, rassemble à la fois des témoignages d'infirmières parus dans les journaux mais également des reportages d'écrivaines ou de journalistes enrôlées pendant un temps plus ou moins long dans l'ambulance comme





 MARIE-ÈVE THÉRENTY

Colette, Marc Hélys, Colette Yver ou Andrée Viollis. Ce mouvement spontané d'enrôlement civil fut largement partagé par toute la classe bourgeoise féminine. Marc Hélys, par exemple, dès août 1914, s'inscrit dans un cours d'infirmière de l'Union des femmes de France. Ces reportages s'appuient sur le symbole de « l'ange blanc » et confortent ce topos. La position d'infirmière fonde la femme reporter comme témoin crédible et atteste de la véracité du témoignage par la participation à l'effort national. Rien n'interdit cependant en réinsérant ce reportage dans une histoire de la pratique féminine du genre, de voir dans le reportage d'infirmière une forme de journalisme d'identification. Construction d'une forme d'équivalence féminin avec l'enrôlement masculin, ce reportage a un œil fixé sur la ligne de genre, l'autre sur la ligne de front car il s'agit toujours d'ériger des textes-monuments à la gloire des victimes et des combattants. Andrée Viollis, accusée à la sortie de la guerre d'être une « bourreuse de crâne », termine un témoignage extrêmement cru sur les souffrances de l'ambulance par la réplique d'un officier français qu'on vient d'amputer : « Les pauvres Boches... Tant d'efforts ! Ils me font de la peine vraiment !!³⁹ » La métaphore de l'infirmière comme soldat à son poste est fréquente dans ces reportages : « Seule femme en route, je me sentais véritablement moi aussi un soldat qui rejoint son poste, et c'était là une impression exaltante et apaisante à la fois⁴⁰ ». Mais plus développés encore sont les scénarios qui font de l'infirmière un avatar de la mère, voire même une allégorie de la France maternelle, ancrant alors le reportage dans les stéréotypes féminins les plus conventionnels. Colette Yver décrit ainsi son action dans l'ambulance : « Je prends dans mes mains cette pauvre tête qui roule dans l'excès de la souffrance, je dis à l'oreille du blessé des phrases puériles sur la convalescence prochaine, sur sa mère qu'il va revoir. Lui ne sait pas d'où vient cette femme, mais il sort de l'enfer, il a vécu des semaines dans la dévastation, le fracas et le sang, et voilà qu'il sent tout à coup de la tendresse maternelle. Alors il s'appuie sur moi et pleure doucement⁴¹ ». Ces reportages, écrits au superlatif féminin, si l'on ose dire, c'est-à-dire fondés sur le genre, délivrent des messages explicitement destinés aux femmes : « J'aime mieux dire tout simplement aux mères et aux femmes de ceux qu'ils ont sauvé : Vos chers blessés sont bien soignés⁴² ». Le reporter femme devient un collectif, incarnant toutes les femmes souffrantes de France, condamnées à l'attente et l'empathie est souvent maximale :

Mes frères morts, vous savez dans quelle émotion je suis tombée à genoux devant ce champ où votre belle jeunesse dort à jamais. J'ai pleuré comme si j'étais en même temps toutes vos mères et toutes vos sœurs. [...] Et j'ai pensé aussi aux êtres chéris qu'ils ont laissés dans la douleur, en de lointaines provinces de France, et qui, moins heureux que moi, ne pourront jamais aller pleurer dans le cimetière de Furnes sur ces





héroïques tombeaux. Peut-être ces lignes viendront-elles sous les yeux de quelques vieux parents, de quelques veuves de ces morts de l'Yser. Qu'ils sachent que par ce matin d'octobre, un peu de tendresse française est tombée là-bas sur les nobles restes de leurs disparus⁴³.

Ces reportages d'infirmières diminuent largement en 1917 et en 1918 comme si les reportages de femmes, patriotiques et empathiques, cédaient devant la prise de conscience d'une autre réalité de la guerre plus complexe, peut-être moins glorieuse.

À L'ARRIÈRE, LE JOURNALISME DE L' « OUVROIR »

La grande majorité des reportages de femmes consiste cependant en des témoignages de la guerre vue de l'arrière. Même si l'on peut relever quelques exceptions comme celle de Marc Hélys qui sillonne les provinces françaises à partir de 1916⁴⁴ ou d'Andrée Viollis qui passe une partie de la guerre en Angleterre ou dans les provinces, envoyée spéciale par *Le Parisien*, les expéditions ne sont guère lointaines et relèvent généralement du petit reportage. Marc Hélys fait, au début de la guerre, la tournée des ouvroirs, des cantines, des hôpitaux de l'Île-de-France (hôpital américain à Neuilly, hôpital des suffragistes écossaises), des usines de travail pour les femmes, des organismes de réinsertion des amputés, déclinant la vision assez sinistre de la guerre vue depuis l'arrière⁴⁵.

À l'opposé de la correspondance de première page qui décrit les opérations militaires et les mécanismes des conflits, le reportage féminin s'intéresse plutôt aux conditions matérielles de la survie, en observant les conséquences de la guerre sur les intimités et la vie familiale. L'article « Femmes seules » du 5 février 1915, décrit des femmes de la haute société réduites à venir chercher du travail à l'ouvroir : « des petites louves muettes, qui maigrissent fièrement dans leur tanière froide »⁴⁶. Les articles de Colette, sans déroger au patriotisme de rigueur, décrivent par le détail les accommodements nécessaires de la vie quotidienne, les difficultés rencontrées pour les tâches les plus simples : préparer un repas, parer au froid, trouver du travail.

En même temps, ces reportages dessinent en filigrane un hommage à la femme en guerre, soutenant l'effort national, remplaçant les hommes au travail et simultanément au bout de la ligne de chemin de fer, dans les gares, en ange blanc, attendant les blessés. La femme au travail constitue dans la tradition du reportage le sujet favori des femmes journalistes qui décrivent immanquablement les ouvrières. Un des lieux de cristallisation de ce reportage se trouve dans les usines de munition⁴⁷. La « munitionnette » intéresse la reporterresse en raison du caractère paradoxal du type, par le symbolisme national qu'il véhicule





MARIE-ÈVE THÉRENTY

mais peut-être également parce que ce sujet permet de souligner discrètement que la femme accomplit là un travail d'homme. En effet, si le reportage de l'arrière soutient l'effort national par un discours patriotique et militaire, sans nuance, si, en apparence, il conforte aussi la ligne de genre (l'intimité et les femmes à l'arrière, la valeur et les hommes au front), subrepticement, sans renoncer à ses sujets et à ses méthodes de prédilection (l'archive de la femme au travail, le journalisme d'immersion, l'empathie et l'identification), le reportage dit aussi l'impensable : les hommes remplacés par des femmes dans les usines ne sont pas (plus) indispensables. Ainsi, un reportage paru dans *Le Petit Parisien* à l'été 1919, conçu selon la pratique du journalisme d'identification, raconte l'immersion d'une journaliste dans une usine de munitions. Le reportage anonyme raconte, selon le protocole générique de rigueur, la mise en condition et le déguisement de la journaliste forcée d'abandonner le chapeau pour la coiffure en bandeaux : « C'est ainsi que par une belle après-midi d'avril je me trouve dans une petite rue, au fond du quartier de Javel. Le soleil tape dur sur ma tête, mal protégée par ma coiffure en bandeaux. Le chapeau, même simple serait un luxe pour la chômeuse en quête de travail, de *n'importe quel travail*, surtout dans ce quartier qui fut de tous temps, un de ceux où la misère est chez elle⁴⁸. » L'article affirme explicitement que les femmes dans ces ateliers tiennent la place des hommes : « Entrer inconnue dans une usine travaillant pour la défense nationale, vivre la vie même de la femme qui tient la place d'un homme, connaître ses fatigues et son labeur, partager les peines et les joies de son travail, exprimer, s'il y avait lieu, ses doléances, tel était mon programme ». Et inmanquablement se développe aussi un discours de comparaison : « La femme, avec des forces inférieures, apporte beaucoup plus de souplesse, plus de «nerf» à son travail. Elle sait se servir non seulement de sa main en bloc, mais de ses doigts séparément. Son travail me semble surtout plus régulier, plus ininterrompu que celui de l'homme⁴⁹ ». Certains reportages⁵⁰ posent alors de façon appuyée la question de l'après-guerre quand le consensus forcé aura disparu. Marc Hélys pourtant généralement peu subversive dépeint les conditions du relais de la guerre mondiale par la guerre des sexes : « Aussi nombre de femmes prétendent-elles rester dans les ateliers après la guerre⁵¹ ». Andrée Viollis fait du régiment du Waac (*Women's army auxiliary Corps*) un autre lieu d'interrogation de la ligne de genre. En septembre 1917, elle traverse la Manche avec les Anglaises enrôlées, passe huit jours dans leur quartier général à Abbeville avant de faire la tournée des bases de l'armée anglaise tout le long du front du Nord et de la Somme, et tire de cette expérience plusieurs reportages⁵². En fait les articles de Viollis sont extrêmement ambigus car s'ils concluent finalement à un partage des tâches fort orthodoxe (« Ces hommes dans le service armé, les femmes dans les services annexes et complémentaires, les hommes se battant, les femmes





tenant le grand ménage des soldats, telle est la conclusion simple et logique à laquelle sont arrivés nos alliés et qu'ils ont aussitôt mise en pratique avec leur ordinaire et merveilleuse rapidité d'organisation⁵³», ils laissent aussi planer de manière plus ou moins ouverte l'hypothèse d'une substitution possible, les femmes prenant la place des hommes. Dans l'article de *Lectures pour tous*, le titre, les intertitres et l'illustration montrent et/ou décrivent de fait des armées de femmes. Les descriptions de ces femmes-soldats, souvent androgynes, sont extrêmement suggestives : « Elle me donna quelques explications d'un petit air timide qui formait avec son allure virile le plus charmant contraste⁵⁴. » Plus explicitement, Andrée Viollis écrit même annonçant et préparant le grand débat-déballage d'après-guerre : « Les officiers femmes sentent que leur effort marque une date dans les annales du féminisme⁵⁵ ». Les articles sur les munitionnettes tout comme ceux sur les femmes-soldats⁵⁶ entrelacent donc deux discours : un discours de soutien national et militaire à la nation et un discours genré d'annonce des mutations d'après-guerre. Le reportage féminin, malgré son apparent conformisme, sort de la guerre finalement conquérant en ayant trouvé dans ses constantes génériques (le thème de la femme au travail, l'identification et l'immersion) des lieux potentiels de cristallisation de la question des droits des femmes : il montre une guerre qui fait beaucoup plus bouger la ligne de genre qu'il ne la conforte.

La part conformiste de la nation a donc de quoi s'inquiéter en compulsant cette archive de la femme au travail. Toujours originale, Colette rend compte de manière oblique de cette inquiétude dans des petits reportages de l'intimité qui renouvellent considérablement le genre. Elle s'immisce par exemple dans la vie privée de couples où la ligne de genre a soudain bougé. Dans « Les lettres », un mari écrit à son épouse : « En lisant ta lettre du 8, j'avais l'impression d'avoir épousé Joffre »⁵⁷. Un autre, en permission, au lieu de retrouver la femme en robe légère qu'il avait laissée sur le quai à l'été 1914, tombe dans les bras d'un petit sous-lieutenant : « Ce sous-lieutenant, c'était ma femme. Une capote de drap gris-bleu, à deux rangées de boutons, l'équipait à la dernière mode des tranchées, et ses petites oreilles sortaient toutes nues d'un bonnet de police galonné d'or bruni⁵⁸ ».

SCOOPS DE REPORTERESSES

Notre article pourrait avoir tendance à uniformiser, à homogénéiser une production de reportages disparates. Notamment, à partir de 1917, le relâchement de la surveillance gouvernementale et surtout une appréhension moins rigide de la ligne de genre dans un contexte de guerre expliquent que certaines journalistes, comme Colette ou Andrée Viollis, réussissent à produire des



grands reportages comme correspondantes de guerre voire même à rapporter des scoops, affirmant leur statut de journalistes de premier plan. La lecture du *Petit Parisien* à partir de l'année 1917 montre qu'Andrée Viollis a dans les colonnes de ce quotidien le statut d'un envoyé spécial. On trouve ainsi, en première page, le 29 octobre 1917 un article intitulé « Dans Nancy bombardée », texte entrelardé de points de suspensions donc censuré. Ce texte certes relève de la propagande nationale mais il s'emploie également à fixer une certaine poésie de la guerre : « D'autres maisons, la coupole posée de travers sur la tête ont je ne sais quel air ironique de danse macabre, et un kiosque de fer tordu en avant, ses jambes de fer écartées, semble rire lugubrement, les deux poings sur les hanches »⁵⁹. Cette poésie de la guerre se retrouve aussi chez Colette qui décrit les heures longues avant d'arriver à Verdun où elle rejoint son mari : « Heures longues ? peut-être, à cause de l'impatience d'arriver, mais heures remplies, inquiètes, illuminées par la lueur boréale d'une canonnade incessante, une lueur rose qui halète au ras de l'horizon, au nord-est⁶⁰ ».

Ces poétesses de la guerre sont aussi des *pros* de l'interview, genre qui constitue une des matières essentielles du reportage. Colette envoyée en Italie par *Le Matin* s'ouvre la première colonne de la première page du quotidien le 10 juillet 1915 grâce à un entretien exceptionnel avec un prince de Hohenlohe. Surtout Andrée Viollis réussit à la fin de la guerre à interviewer non seulement le ministre de la Marine britannique Lord Carlson, Lord Northcliffe, directeur du *Times* mais aussi et surtout Lloyd George, premier ministre britannique. Dans un monde extrêmement genré, les reporteresses Andrée Viollis et Colette contournent toutes les contraintes : elles font du reportage de guerre sur le terrain, elles participent au discours de la propagande tout en témoignant des fêlures dans le consensus national – et notamment des fêlures de genre – et en même temps du côté de la « performance journalistique », elles s'affirment comme des professionnelles de premier plan faisant du contexte de guerre un moment privilégié d'apprentissage.

Le reportage en France offre donc aux femmes, au début du XX^e siècle, un espace d'expression sans équivalent dans le monde médiatique. Même si les conditions pratiques d'accès au journalisme et à l'espace public restent extrêmement problématiques, un espace discursif s'ouvre qui n'est pas incompatible avec « l'ethos féminin ». En effet, cette écriture de l'objectivité par l'exposition d'un corps voyant et témoignant jusqu'à l'empathie constitue une écriture au féminin acceptable par la norme sociale. Un moment revendicatif autour de *La Fronde* permet de définir les caractéristiques du reportage des frondeuses : écriture de l'archive du féminin et journalisme empathique de l'immersion voire de

l'identification. La guerre, parce qu'elle radicalise la question de la différence genrée, semble dans un premier temps éteindre la possibilité d'une revendication féministe par le reportage. Les reporteresses, contraintes à témoigner de l'arrière ou depuis un statut de soignante, semblent utiliser leur méthode uniquement pour soutenir l'effort national. En fait, le geste s'avère au fil des années de plus en plus ambigu : en rendant compte avec délectation des femmes munitionnettes et des femmes soldats, le reportage insiste sur le déplacement de la ligne de genre et témoigne d'un retour latent du journalisme féministe.

MARIE-ÈVE THÉRENTY
(UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III, RIRRA 21 ; IUF)

Notes

1. Marc Martin, *Les Grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Audibert, 2005.
2. Myriam Boucharenc, *L'écrivain reporter au cœur des années trente*, Presses universitaires du septentrion, 2004, p. 105.
3. Séverine, « Chose jugée », *La Fronde*, 16 février 1899.
4. « Ce que pensent les hommes de la Fronde », *La Fronde*, 23 décembre 1897.
5. *Ibid.*
6. Sur cet aspect, nous renvoyons à notre article « La chronique et le reportage, du genre (*gender*) des genres journalistiques », G. Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Penser la littérature par la presse, Études littéraires*, vol. 40, n° 3, automne 2009, p. 115-125.
7. Colette, notes inédites, BN, NA fr. 18704, folios 37-40, cité par Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, le Livre de poche, 2000, p. 254.
8. Séverine, « Souvenir, premier anniversaire de la mort de Vallès », *Pages rouges*, Empis, 1893, p. 9, article du 14 février 1886.
9. Je me permets de renvoyer à mon essai *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, 2007.
10. Voir le chapitre de Géraldine Mulhmann, « Un archétype du témoin-ambassadeur : Séverine, reporter au procès du capitaine Dreyfus » dans *Une histoire politique du journalisme XIX^e-XX^e siècles*, PUF, 2004, p. 33.
11. Dans une lettre d'Athènes parue dans *La Fronde* le 12 janvier 1898, la comtesse Eugénie Kapnist écrit : « Dans l'écrasement de tout un peuple, auquel nous venons d'assister, dans la violation de toute justice, de tout honneur, vis-à-vis d'une nation désarmée, bloquée, isolée et provoquée partout – il y a bien des points de rapport, sur une plus vaste échelle seulement, avec ce qui se pratique journellement à l'égard des femmes ».
12. Ce feuilleton se déroule dans *La Fronde*, les 12, 15, 18, 19, 21 février 1898...



MARIE-ÈVE THÉRENTY

13. « Tommy », *Impressions d'Angleterre*, 3 janvier 1900, *La Fronde*.
14. Séverine, *Notes d'une frondeuse, De la Boulange au Panama*, Paris, H. Simonis, p. 5.
15. « Un hôpital laïque », *La Raison*, 14 juillet 1901.
16. Anne Renoult, *Andrée Viollis, une femme journaliste*, Presses de l'université d'Angers, 2004, p. 50.
17. Séverine, *En marche*, Empis, 1896, p. 30.
18. Guillaume Pinson, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio*, 30-2009, p. 211-230.
19. Jacques Fréhel (pseudonyme Alice Thélot), « Chez les sardinières », *Femina*, 15 février 1903; Max Rivière, « Les ouvreuses », *Femina*, 1^{er} mars 1903; Jean de l'Étoile, « Les Amis de l'ouvrière », *Femina*, 1^{er} avril 1903; Max Rivière, « Les « Dames employées » des Postes », *Femina*, 15 septembre 1903; A. C., « Doctoresse! », *Femina*, 15 avril 1903.
20. « Sœur Candide et son Œuvre », *Femina*, 1^{er} février 1903; « Une visite à l'orphelinat des arts », 15 mai 1903; « Modernes Sabines. Les femmes et le Congrès de la Paix », *Femina*, 1^{er} octobre 1903.
21. « Les parqueuses d'huîtres », *La Vie heureuse*, novembre 1903; « Le service des femmes dans les hôpitaux en France et à l'étranger », *La Vie heureuse*, juin 1903; « Femmes internes. Hôpitaux et asiles », *La Vie heureuse*, janvier 1905 (les articles de *La Vie heureuse* sont toujours anonymes).
22. « Miss Banks, une journaliste à Transformations », *La Vie heureuse*, août 1903. Ces références et les précédentes sont données dans l'article de Guillaume Pinson.
23. Colette, « La Fenice », *Le Matin*, 30 décembre 1910.
24. Colette, « La Grève », *Le Matin*, 21 décembre 1911.
25. « Dès les premiers pas, un agent se précipite et barre le chemin.
 – On n'entre pas !
 – Pardon, j'ai une autorisation.
 – Il n'y a pas d'autorisation qui tienne ! Une dame ne peut pas traverser là. C'est imprudent.
 Je sors mon permis. Comme il est nominal, l' « autorité » me regarde avec des yeux comme des soucoupes, puis se range contre le mur en se disant, qu'après tout, s'il m'arrivait quelque chose, ce ne serait pas un grand malheur. » Séverine,
 « L'incendie de l'Opéra-comique », *Pages rouges*, H. Simonis Empis, 1893, p. 31.
26. *Le Matin*, 2 mai 1912.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. « La Revue », *Contes des mille et un matins. Le journal de Colette*, *Le Matin*, 14 avril 1914.
30. Voir Françoise Thébaud, *La Femme au temps de la guerre de 14*, Stock, 1986 et Evelyne Morin-Rotureau (dir.), *1914-1918 : Combats de femmes*, Autrement, 2004.





31. Margaret H. Darrow, « French Volunteer Nursing and the Myth of War Experience in World War I », *American historical review*, february 1996, p. 80-106.
32. Christian Delporte, « Journalistes et correspondants de guerre », in Stéphane Audouin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918. Histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004, p. 717-730.
33. Edith Wharton, *Voyages au front, de Dunkerque à Belfort*, Plon-Nourrit, 1916 repris dans *14-18 Grands reportages*, textes réunis et présentés par Alain Quella-Villéger et Timour Muhidine, Omnibus, 2005.
34. Marc Hélys, « La France maternelle », *Le Correspondant*, 10 octobre 1916 repris dans *Cantinière de la Croix-Rouge, 1914-1916*, Perrin, 1916, p. 218.
35. Colette Yver, « Une visite à nos lignes de l'Yser », *Lectures pour tous*, 15 décembre 1915.
36. Colette, « Renouveau », *Le Matin*, 6 novembre 1914 repris Colette, *Récits, romans, souvenirs (1900-1919)*, Laffont, p. 1209.
37. Colette Yver, « chez les vainqueurs de Picardie », *Lectures pour tous*, 1^{er} novembre 1916.
38. Voir par exemple l'article de Ruth Amossy, « Les récits des infirmières de 14-18 » dans *Des femmes écrivent la guerre*, Frédérique Chevillot, Anna Norris (dir.), éditions complicités, 2007.
39. « À l'ambulance, comment ils savent souffrir », *Le Petit Parisien*, 24 mars 1916.
40. « Notes d'une infirmière » parues dans *Le Correspondant*, 10 janvier 1915, p. 40 par M. Eydoux-Démians.
41. Colette Yver, « Ma visite aux blessés », *Lectures pour tous*, 15 octobre 1916.
42. *Ibid.*
43. Colette Yver, « Une visite à nos lignes de l'Yser », *Lectures pour tous*, 15 décembre 1915.
44. Ces reportages parus dans *Le Correspondant* sont repris dans *Les provinces françaises pendant la guerre*, Perrin, 1918.
45. Ces reportages sont repris dans son recueil *Cantinière de la Croix rouge*, *op. cit.*
46. « Femmes seules », *Le Matin*, 5 février 1915 repris dans l'édition Laffont, *op. cit.*, p. 1224.
47. Voir par exemple le reportage de la baronne de Brimont, « Les femmes anglaises pendant la guerre », *Revue de Paris*, 15 mars 1917 ; « Quinze jours comme ouvrière de la défense nationale par une journaliste neutre », *Le Petit Parisien*, 19 juillet 1916 ou encore les reportages de Marc Hélys dans *Le Correspondant*.
48. « Quinze jours comme ouvrière de la défense nationale par une journaliste neutre », *Le Petit Parisien*, 19 juillet 1916.
49. *Le Petit Parisien*, 24 juillet 1916.
50. Dès l'année 1916, les féministes d'avant-guerre reprennent la plume dans les revues pour affirmer que cette question se posera forcément à la fin de la guerre.





MARIE-ÈVE THÉRENTY

- Voir Jane Misme, « La guerre et le rôle des femmes », *Revue de Paris*, 1^{er} novembre 1916.
51. « À travers les provinces de France. En Bretagne » *Le Correspondant*, 25 décembre 1916, p. 1006.
52. Par exemple « Les femmes s'enrôlent », *Lectures pour tous*, 15 juillet 1917 ou encore Andrée Viollis, « Le corps d'armée des femmes anglaises », *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1918.
53. Andrée Viollis, « Les femmes s'enrôlent », *Lectures pour tous*, 15 juillet 1917.
54. Andrée Viollis, « Le corps d'armée des femmes anglaises », *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1918.
55. *Ibid.*
56. On ajoutera aussi les reportages sur les femmes enrôlées américaines, voir par exemple Léonie Alexandre, *Le Pays de France*, n° 169, 10 janvier 1918.
57. Colette, *Le Matin*, 20 novembre 1914.
58. Colette, *Le Matin*, 21 février 1915. Repris dans l'édition Laffont, *op. cit.*, p. 1227.
59. Andrée Viollis, « Dans Nancy bombardée », *Le Petit Parisien*, 29 octobre 1917.
60. Reportage dont le texte journalistique n'a pas été retrouvé. Publié dans l'édition des œuvres complètes de Colette, La Pléiade, Gallimard, édition publiée sous la direction de Claude Pichois, tome II, 1986, p. 490.





Nouvelles vallésiennes





I LECTURES |

■ Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune, 1871-1872. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, « Études rimbaldiennes, 4 », 2010, 916 p.

« Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt ! Bonne chance, criais-je, et je voyais une mer de flammes et de fumée au ciel ; et, à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres. »

Une saison en enfer, « Mauvais sang ».

Voici un grand livre, un livre nécessaire, et très attendu. Vingt ans après avoir renouvelé les études rimbaldiennes avec deux ouvrages qui ont fait date, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion* (CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1990) et *Rimbaud et la ménagerie impériale* (CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1991), Steve Murphy prolonge et approfondit sa lecture politique de l'œuvre de Rimbaud, en montrant la place centrale, décisive, qu'occupe la Commune dans la poétique révolutionnaire du « voleur de feu ».

Question largement controversée : si l'inspiration communarde a depuis longtemps été repérée dans un certain nombre de poèmes, si la correspondance (et notamment la première « lettre du voyant » adressée à Izambard en mai 1871) proclame ouvertement l'enthousiasme qu'inspire au poète l'insurrection parisienne, toute une tradition critique tend à minimiser l'importance de cet engagement, jusqu'à propager la fable d'un Rimbaud « physiquement dépolitiqué » après la Semaine sanglante et ses conséquences catastrophiques – exécutions sommaires, déportations, retour offensif de l'Ordre moral. La thèse de Steve Murphy s'engage résolument contre cette marginalisation du discours politique à l'œuvre dans la poésie de Rimbaud ; le lyrisme visionnaire qu'invente le poète est, à ses yeux, indissociable d'une écriture satirique, combative, passionnément engagée : « Cette prise en compte débouche forcément sur la reconnaissance de l'engagement moral du poète en faveur d'une "liberté libre" indissociable à ses yeux de transformations politiques de la société. L'utopie de l'œuvre serait étroitement associée à l'œuvre utopique, mais accompagnée de la crainte grandissante de voir sombrer l'espoir [...] Que les textes de Rimbaud gardent précieusement et précisément le souvenir de ce rêve et de cette amertume à un moment où la plupart des écrivains se rallient avec enthousiasme à une forme de négationnisme historique, nous semble tout à son honneur et son œuvre est à considérer, comme celles de Musset pour 1830 ou Flaubert et



Baudelaire pour 1848, comme le témoignage d'une époque secouée par des espoirs révolutionnaires et qui, jusque dans la mélancolie ou dans le spleen, ne cesse d'évoquer élans et abattements politiques. Et l'ombre des abattoirs, et les yeux des pontons » (p. 11-12).

Le rigoureux chapitre d'introduction qui inaugure la démonstration permet de cerner clairement la problématique adoptée, de faire le point sur un ensemble de questions difficiles (biographiques notamment), et d'expliquer les raisons d'un tenace refoulement critique. Ce cadrage préalable, méthodologiquement indispensable, s'appuie sur l'inépuisable érudition rimbaldienne de Steve Murphy ; il permet de dégager les moyens d'investigation à mettre en œuvre pour surmonter les blocages interprétatifs tout en se garantissant des dérapages herméneutiques incontrôlés.

L'enquête prend ensuite la forme de microlectures croisées, selon des procédures minutieuses d'analyse dont les ouvrages précédents de Steve Murphy (notamment *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004/Champion « Essais », 2009) ont montré la pertinence et la fécondité. Face à des textes retors, obliques et parfois cryptés, fondés sur un usage complexe de la polyphonie, de l'ironie et du brouillage énonciatif, il s'agit de restituer aussi précisément que possible l'horizon d'attente et les compétences herméneutiques du public contemporain, en analysant les points d'articulation entre le discours poétique et l'ensemble des discours sociaux avec lesquels il est en perpétuelle interaction. Ce méticuleux effort de contextualisation historique et culturel mobilise non seulement les intertextes littéraires avec lesquels Rimbaud engage un dialogue parfois musclé, mais aussi l'énorme masse des discours constituant et commentant l'actualité politique, sociale et culturelle du moment. Les caricatures politiques, notamment, permettent de comprendre un certain nombre d'allusions, d'images ou de références évidentes pour les premiers lecteurs de Rimbaud, et devenues pour nous irrémédiablement opaques. Les lecteurs de Vallès comprendront aisément le caractère indispensable d'une telle démarche, à une époque où la polémique passe par un usage intensif du détournement, de l'allusion et de l'ironie, mais aussi sur une conception largement dialogique de la littérature.

Murphy propose ainsi des lectures synthétiques très convaincantes de poèmes aussi outrancièrement violents que *Chant de guerre parisien* ou *Paris se repeuple*, et dégage avec une grande finesse les enjeux de la charge anti-hugolienne de *L'Homme juste*, reprenant et approfondissant les pistes esquissées dès 1985 par Yves Reboul – on songe aux diatribes enflammées de Vallès : « M. Victor Hugo n'est qu'un superbe monstre. [...] Le voilà redevenu Memnon en chef de la liberté. / Qu'il soit cela : une statue creuse que quelques-uns plante-



ront comme le dieu de la défaite, où l'on accrochera des *ex-voto* et sur laquelle on frappera, comme les paysans sur les casseroles, pour rappeler ou maudire les abeilles ! Cela, et rien de plus ! » (« Hernani », *La Rue*, 29 juin 1967). La prise en compte scrupuleuse de l'actualité de 1871-1872 (« ces temps où l'on fusille les évêques », répète à l'envi la droite épouvantée par l'insurrection parisienne...) rend également sa pleine dimension politique à l'inspiration anticléricale d'*Accroupissements* ou des *Pauvres à l'église*. De nombreuses reproductions de caricatures d'époque assurent au lecteur une immersion sinon totale, du moins révélatrice dans l'actualité politique qui, seule, donne sens et signification à ces textes : là encore, l'œuvre de Vallès journaliste permet de comprendre le rôle essentiel des images dans la constitution et la circulation des représentations collectives.

D'autres poèmes de la mémoire et du souvenir montrent la manière dont le poète, à sa façon, résiste à l'entreprise de refoulement voire de déni qu'orchestre l'histoire des vainqueurs. *Le Bateau ivre* termine son odyssée sous « les yeux horribles de pontons », au terme d'un voyage aussi bien politique que poétique ; on songe à la profession de foi du capitaine Nemo : « La mer n'appartient pas aux despotes. A sa surface, ils peuvent encore exercer des droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau, leur pouvoir cesse, leur influence s'éteint, leur puissance disparaît ! Ah ! monsieur, vivez, vivez au sein des mers ! Là seulement est l'indépendance ! Là je ne reconnais pas de maîtres ! Là je suis libre ! » (*Vingt mille lieues sous les mers*). Bel hommage aussi aux femmes de la Commune que *Les mains de Jeanne-Marie*, poème exigeant, poignant, dont Steve Murphy élucide nombre d'allusions restées jusqu'ici peu claires. On appréciera enfin les aperçus suggestifs explicitant les troublants effets de lecture que déclenche un texte comme *Bonne pensée du matin* : une contextualisation rigoureuse, une attention scrupuleuse aux réseaux intertextuels permet de confirmer des intuitions de lecture souvent aussi impérieuses que difficiles à démontrer. On l'aura compris, le beau livre de Steve Murphy donne à penser, et invite à relire – autrement – non seulement Verlaine ou Baudelaire, mais aussi certains textes de Vallès (et, notamment, les articles de critique littéraire des années 1860).

« Que voulez-vous, je m'entête affreusement à adorer la liberté libre, et... un tas de choses que "ça fait pitié", n'est-ce pas ? » (Lettre de « ce "sans-cœur" de Rimbaud » à Izambard, 2 novembre 1870). La liberté libre : on songe évidemment à ce cri de Vallès, « La liberté sans rivages ! ». Pour le poète comme pour l'écrivain journaliste, cette exigence lie indéfectiblement l'épanouissement de soi à une refonte radicale de la société et des rapports interpersonnels. Le prestige durable d'une conception autotélique de la littérature, corrélé à la crise des





idéologies caractéristique de ces deux dernières décennies, a conduit à une occultation sinon systématique, du moins trop fréquente de la valeur idéologique de la poésie telle que Rimbaud la pense et la pratique. On saluera avec d'autant plus d'enthousiasme l'énergie et l'infatigable courage intellectuel de Steve Murphy, qui semble avoir adopté la devise de Vallès : « Ne serons-nous jamais débarrassés de ces gens qui ne marchent qu'escortés de précautions rhétoriciennes ; qui, sous prétexte de viser sans être vus, ne se tiennent point debout, mais prennent toujours des poses d'accroupis ? [...] Il ne s'agit pas d'écrire avec des mines de finassier, mais de parler clair et franc, en plein soleil ! » (*La Rue*, 13 juillet 1867).

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
UNIVERSITÉ MONTPELLIER 3 / RIRRA 21.

■ Jules Vallès, *L'Argent*,
texte établi et présenté par François Marotin,
éditions Paléo, « La collection de sable », 2009.

1857 : le Second Empire triomphe, dans tout l'éclat de la Fête impériale et de la spéculation galopante. Boursiers, banquiers et grands entrepreneurs sont les stars du moment ; la petite presse s'étend complaisamment sur leurs succès et leurs frasques. La Bourse est à la mode ; l'heure est aux collusions fructueuses entre le monde de la finance et l'univers du journalisme. La littérature bien-pensante enregistre cette évolution, et prend acte de la fascination croissante qu'exerce sur les esprits l'univers mystérieux de la Bourse ; mais c'est pour persister dans sa condamnation sans appel de la spéculation. En témoigne la pièce de Dumas fils *La Question d'argent*, et l'année suivante, *Les Manieurs d'argent* d'Oscar de Vallée (1858) : à l'un et à l'autre Jules Mirès, qui a su construire une colossale fortune en contrôlant plusieurs journaux, répond dans les colonnes du *Constitutionnel*, défendant la « bonne » spéculation et le financier « honnête et austère » contre les attaques injustifiées des mauvais littérateurs. Le grand public se passionne ; on discute le mordant *Manuel du spéculateur à la Bourse* de Proudhon, âpre dénonciation, sous forme descriptive et analytique, des dérives et des scandales du monde de la spéculation contemporaine.

Ce livre de Proudhon, à en croire Vallès, a joué un rôle décisif dans la genèse de *L'Argent*. Le feuilleton *Le Candidat des pauvres*, paru en 1880 dans le *Journal à un sou*, revient sur cet épisode : « Un livre m'a tout à coup éclairé, incendié [...] [Il] me montre les chiffres ironiques comme les personnages d'une comédie ou



sanglants comme les héros d'un drame ». Sur un sujet apparemment ingrat et complexe, Proudhon « fait passer l'émotion d'une intrigue dans ces choses mortes, et cloue, palpitantes sur les murs de la Bourse, des apostrophes qui m'empoignent même le cœur » (livraison du 3 février). De fait, comme le souligne François Marotin, on trouve dans *L'Argent* des hommages directs au *Manuel* ; Proudhon affirme : « La Bourse est le monument par excellence de la société moderne », et Vallès reprend comme en écho : « La Bourse est l'Hôtel de Ville de la république nouvelle. » Il ne s'agit pas pour autant de reprendre les traditionnelles mercuriales contre l'argent, le jeu, le macairisme conquérant : *L'Argent* est un violent pamphlet dirigé contre l'hypocrite morale du « paupérisme », que la littérature contribue à forger et à diffuser.

La fameuse « Lettre à Mirès », qui sert de préface au livre, concentre les attaques contre le sentimentalisme de la mansarde, la légende dorée de la bohème, et plus généralement les mystiques de la pauvreté vertueuse et de la misère féconde : Vallès entre en littérature par de féroces reniements, qui visent aussi bien les mythologies romantiques du poète-paria que les plus modernes apologies de la marginalité artistique. Cette lettre-préface, voyante, violente, tapageuse, a pour fonction d'imposer son auteur (anonyme) dans le monde littéraire : « Il s'agit avant tout de crier haut et fort, de faire du bruit, et de se faire connaître comme publiciste de talent en se faisant remarquer par des propos judicieusement provocants », note François Marotin. Mission accomplie : la parution du petit volume est saluée par la critique, occasionne de vifs remous dans les brasseries, et amène Villemessant à engager Vallès comme chroniqueur au *Figaro* – pour la rubrique « Figaro à la Bourse ». Le brûlot qu'est *L'Argent* a fait entrer Vallès en littérature.

Élégante et bien informée, l'édition qu'en donne François Marotin a le grand mérite de rendre accessible un texte qui, depuis 1857, n'a été repris qu'une fois, en 1969, dans l'édition Livre-Club Diderot depuis longtemps épuisée. Excellente initiative aussi d'avoir reproduit l'intégralité d'un livre trop souvent connu par sa seule préface-grelot – qui, on l'a vu, fausse la perspective de l'ouvrage. Enfin, le volume présente les cinq articles publiés par Vallès en avril-mai 1858 sous le titre « Figaro à la Bourse » : ces contributions sont, pour la première fois, présentées dans leur intégralité.

■ Jules Vallès, *Les Réfractaires*,
 texte établi et présenté par François Marotin,
 éditions Paléo, « La collection de sable », 2009.

« C'était mon livre, le fils de ma souffrance, qui avait donné signe de vie devant le cercueil du bohème enseveli en grande pompe et glorifié au cimetière, après une vie sans bonheur et une agonie sans sérénité.

À l'œuvre donc ! et vous allez voir ce que j'ai dans le ventre, quand la famine n'y rôde pas, comme une main d'avorteuse qui, de ses ongles noirs, cherche à crever les ovaires !

Moi qui suis sauvé, je vais faire l'histoire de ceux qui ne le sont pas, des gueux qui n'ont pas trouvé leur écuelle.

C'est bien le diable si, avec ce bouquin-là je ne sème pas ma révolte sans qu'il y paraisse, sans que l'on se doute que sous les guenilles que je pendrai, comme à la Morgue, il y a une arme à empoigner, pour ceux qui ont gardé de la rage ou que n'a pas dégradés la misère.

Ils ont imaginé une bohème de lâches, – je vais leur en montrer une de désespérés et de menaçants ! »

L'Insurgé fait des *Réfractaires* le premier livre de Jacques Vingtras, un engagement fondateur, à la fois littéraire, social et politique. C'est dire l'importance conféré à ce recueil d'articles dans la trajectoire de son auteur. François Marotin rappelle que 1865, année de sa parution, est un moment décisif dans la carrière de Vallès : depuis 1860, il s'est fait connaître par des articles substantiels, notamment au *Figaro* ; après onze mois de collaboration régulière comme critique littéraire au *Progrès de Lyon*, il est enfin devenu journaliste à temps plein. Le volume des *Réfractaires* témoigne de la cohérence de la pensée et de l'imaginaire développés par Vallès durant ces difficiles années de noviciat littéraire ; ils marquent un tournant important dans sa destinée d'écrivain : « Ils sont à la fois un premier aboutissement, un point de départ et un manifeste. Aboutissement de ce que l'on appelle au milieu du XIX^e siècle une vie de bohème miséreuse et que l'on appelle depuis la fin du XX^e siècle une vie de galère. Point de départ d'une carrière de journaliste et d'écrivain dont le talent peut être déjà jugé sur pièces. Manifeste pour une nouvelle conception du journalisme et de la littérature à une époque où la question sociale est en train de naître, bien plus : de s'imposer » (« Préface », p. 9).

Toutes ces dimensions sont bien mises en évidence par la claire et alerte présentation rédigée par François Marotin, lequel analyse avec beaucoup de pertinence les effets produits par le titre et la structuration du recueil – notamment la progressive montée en puissance de l'écriture de fiction. La période de crise que nous traversons donne d'autre part un actualité troublante à certaines pages d'un livre qui, à tous égards, constitue une somme et une ouverture, au sens musical du terme : un hommage, un adieu, et, obliquement, la préfiguration d'un futur appel aux armes.



CE DICTIONNAIRE D'ARGOT QUE N'A DÉCIDÉMENT PAS PU ÉCRIRE JULES VALLÈS

En 2007, les éditions Berg International Éditeurs ont publié sous le nom de Jules Vallès un livre intitulé *Dictionnaire d'argot* avec un avant-propos de Maxime Jourdan. Cette douteuse entreprise commerciale est une injure inadmissible faite à notre écrivain.

En admettant que Jules Vallès ait eu quelque chose à voir avec cet ouvrage paru en 1894 (neuf ans après sa mort en 1885) sous le nom d'auteur « Jean La Rue » qu'il a utilisé comme pseudonyme, encore faudrait-il, pour une édition scientifique soucieuse de respecter l'œuvre et l'écrivain, s'appuyer sur la seule version originale disponible, à défaut de toute publication faite avant sa mort et de tout manuscrit retrouvé depuis.

L'édition initiale parue chez Arnould en 1894 et intitulée *La langue verte / Dictionnaire d'argot / et des / principales locutions populaires / par / Jean La Rue / précédé d'une / histoire de l'argot / par / Clément Casciani* offre une préface de 58 pages (p. 5-63) et un dictionnaire de 121 pages (p. 65-186). Or l'édition 2007 supprime sans aucune explication la longue préface de Casciani dans laquelle il n'est nulle part question de Jules Vallès¹ et, pire, elle ne reproduit même pas le texte du dictionnaire de 1894.

1. UN TEXTE DONT CERTAINS ÉLÉMENTS DATENT DE 1901 ET MÊME D'APRÈS 1945 !

En 1901 (seize ans après la mort de notre écrivain), les éditions Flammarion reprennent l'ouvrage en supprimant du titre la mention « *La langue verte* » et en ajoutant de nombreux termes d'argot, ce qui fait que le dictionnaire (p. 65-192) passe à 127 pages. Or ces termes, dont certains sont très douteux et souvent recensés pour la première fois dans des ouvrages parus après 1885, sont repris, ainsi que plusieurs erreurs dues à cette réédition, dans la publication de 2007 comme si Jules Vallès avait pu être pour quoi que ce soit dans ces modifications stupides :

- parmi les erreurs reprises sans cesse jusqu'en 2007, on trouve l'absurdité « **Damer.** Rendre femme ou jeune fille », alors que l'édition de 1894 avait tout naturellement « Damer. Rendre femme une jeune fille » !
- parmi les nouveaux articles particulièrement douteux, on trouve « **Aigle.**



Voleur. Aiglou, apprenti voleur. *Aigle blanc*, chef de voleurs » provenant de *Mes lundis en prison*, médiocre livre publié en 1889 par l'ex-chef de la Sûreté Gustave Macé qui n'a, à ma connaissance, jamais fait partie des proches de l'auteur de *L'Insurgé* !

Berg International et Maxime Jourdan ont encore aggravé les choses, car ils n'ont même pas repris cette édition de 1901, mais ont reproduit les errances d'une très mauvaise réédition postérieure à la guerre de 39-45, toujours chez Flammarion², dans laquelle on découvre les synonymes *fraise* (au lieu de *braise* !) et *parle* (au lieu de *carle* !) à l'article **beurre** ("argent"), tandis que disparaît le nom **gance** ("clique"), pourtant recensé sans discontinuer dans les dictionnaires d'argot de 1725 à 1894, pour se retrouver après *gandin*, modifié en un **gange** qui n'a jamais existé. Pauvre Jules Vallès ! Comble de désinvolture, on repère dans l'inadmissible version de 2007 de nouvelles aberrations comme la transformation de « **Béquiller**. Pendre » (de 1894 à 1992 ; déjà dans Vidocq 1828-29 et 1837) en « **Béquiller**. Prendre » !

2. UN MAUVAIS DICTIONNAIRE D'ARGOT

Reste à savoir si Jules Vallès a pu être pour quelque chose dans le *Dictionnaires d'argot et des principales locutions populaires de 1894*. La réponse est négative pour plusieurs raisons :

- 1) Ni Clément Casciani, comme on l'a vu, ni l'éditeur Flammarion ni aucun grand spécialiste de l'argot ne mentionnent le nom de l'écrivain à propos de l'ouvrage : René Yve-Plessis l'attribue à Clément Casciani aux n° 289 et 312 de sa très minutieuse *Bibliographie raisonnée de l'argot et de la langue verte* (1901)³ ; Lazare Sainéan n'évoque pas Vallès dans son tome deuxième « Le dix-neuvième siècle » des Sources de l'argot ancien (1912) quand il mentionne le dictionnaire de La Rue.
- 2) L'ouvrage est une compilation faite à partir de recueils d'argot parus avant 1894 et dont certains sont postérieurs à 1885 ; sans véritable intérêt pour les attestations et datations, il est du reste rarement pris en compte par les spécialistes de l'argot et, si Gaston Esnault ne le référence pas et ne le mentionne pas dans son incontournable *Dictionnaire historique des argots français* de 1965, c'est sans doute parce qu'il l'a jugé dépourvu de valeur linguistique et lexicographique.
- 3) Cette terne compilation est impersonnelle et il est peu probable que l'écrivain-journaliste militant de la liberté et de la cause du peuple ait pu rédiger une telle collecte sans âme, sans aucune compassion quant à la misère que l'on y devine à peine derrière les mots et sans aucune révolte contre le désordre établi⁴.



- 4) De nombreux articles de 1894 proviennent du *Nouveau Supplément* (titre de la troisième et dernière édition en 1889) de Lorédan Larchey à son *Dictionnaire historique d'argot* (1878) : on repère ainsi l'improbable « **Blioteuse**. Fille publique », emprunté sans réflexion par La Rue à Larchey 1889 qui l'a lui-même repris d'un livre de Charles Desmaze (*Les Criminels et leurs grâces*, 1888) tout en suspectant chez cet auteur des fantaisies et des erreurs. D'autres articles de l'édition de 1894 sont tout droit sortis de la médiocre publication de Macé signalée ci-dessus, avec ses douteuses « innovations » en matière de lexicographie de l'argot, comme en témoignent ces deux exemples :
- La Rue 1894 ajoute à la fin de l'article **marlou** (« **Marlou**. Souteneur. Filou. Malin, rusé. Front. ») une acception fantaisiste et inédite trouvée dans Macé 1889 (« **Front** : Marlou [...] ») ;
 - là où Macé 1889 donnait « **Revolver** [...] Bête-à-chagrin – Bagof » avec le second terme fautif inédit jusqu'alors (*bayafe* dans Vidocq 1837), La Rue 1894 recense bêtement « **Bagof, bête-à-chagrin**. Revolver », sans du reste se soucier d'aider ses lecteurs à trouver bête-à-chagrin, absent à sa place attendue quatre pages plus loin dans l'ordre alphabétique !

S'il n'est pas possible d'annuler cette édition scandaleuse de 2007, au moins pourrait-on attendre des bibliothèques et librairies de France et d'ailleurs, notamment universitaires, qu'elles se dispensent de l'acheter et qu'elles fassent disparaître, dans les fiches consacrées aux éditions et rééditions de cet ouvrage entre 1894 et 2007, l'attribution erronée de sa paternité à Jules Vallès. Ce *Dictionnaire d'argot*, contrairement à ce qu'affirme Maxime Jourdan à la fin de son avant-propos comme un hommage pernicieux à l'auteur de *L'Enfant*, du *Bachelier* et de *L'Insurgé*, n'est en aucun cas « le fruit d'un écrivain et l'œuvre d'un fin connaisseur de la langue verte » !

DENIS DELAPLACE

MC LINGUISTIQUE, UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE,
SPÉCIALISTE DE L'HISTOIRE DES DICTIONNAIRES D'ARGOT⁵

1. S'intéressant aux rapports entre argot et littérature, le préfacier Clément Casciani ne songe pas un instant à évoquer Jules Vallès, pas même comme rédacteur du dictionnaire :

Séduits irrésistiblement par la pittoresque énergie des vocables, par la farouche et hardie vivacité du tour, par les tropes audacieux, la richesse des métaphores et la splendeur des métonymies, par la justesse des images, nos grands écrivains, Victor Hugo, E. Sue, Balzac, Zola, Richopin, presque tous les romanciers populaires, se sont emparés de l'argot et l'ont





ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

mis dans leurs œuvres, lui donnant ainsi, comme l'a fait Villon pour le jargon du XV^e siècle, une consécration littéraire. [1894 : p. 54]

2. Le seul intérêt des rééditions de la seconde moitié du vingtième siècle réside dans le fait que l'éditeur s'est enfin rendu compte de nombreux manquements à l'ordre alphabétique dans l'édition de 1901 reposant sur celle de 1894.
3. L'attribution de la partie « Dictionnaire » à Clément Casciani, qui est faite sans apport de preuves tangibles par Yve-Plessis, reste elle-même discutable pour l'édition de 1894, mais devient davantage plausible pour celle de 1901. En attendant les résultats de recherches plus approfondies, il faut se résigner à parler de Jean La Rue – sans y voir l'ombre d'un Jules Vallès ! – comme auteur de la compilation.
4. Communard et exilé à Londres lui aussi, Hector France a recueilli dans son *Vocabulaire de la langue verte*, publié en feuillets dès 1894 (et non en 1907 comme on l'affirme trop souvent à tort), des articles comme « **Anarcho**. Anarchiste. Épouvantail du bourgeois. Partisan de la nouvelle évolution sociale » !
5. Après avoir reproduit et commenté la préface de Casciani dans *L'argot selon Casciani Représentations de l'argot au XIX^e siècle* (éditions Classiques Garnier, 2009), Denis Delaplace va publier en 2010 chez le même éditeur une version raisonnée et commentée du *Dictionnaire d'argot et des locutions populaires* (éditions de 1894 et du début du XX^e siècle).





I NOUVELLES VALLÉSIENNES |

RENCONTRES JULES VALLÈS À NANTES

Organisées par l'Association Pour l'Autobiographie (APA)
en partenariat avec la Bibliothèque Municipale de Nantes (BMN),
l'Association des Amis de la BMN et l'Association des Amis de Jules Vallès

Vendredi 28 mai 2010, salle Jules Vallès, Médiathèque Jacques Demy de
Nantes.

15 h. *L'Enfant, une autobiographie nantaise ?*

Présentation et débat animé par Jean-Louis Liters, président des « Amis de
la BMN ».

Silvia Disegni

Écriture sérielle et autobiographie dans *L'Enfant*.

Joël Barreau

Jules Vallès et Jacques Vingtras à Nantes en 1848.

Stéphanie Michineau

La représentation de la Mère chez Jules Vallès.

Marie-Hélène Roques

**Le théâtre du désir chez Jules Vallès : le cas de Madame Devinol dans
L'Enfant.**

17 h. **Pot d'accueil offert par la Mairie**

(un « communard » sera servi)

18 h 30 : **Lectures**

par les comédiens du Théâtre du Reflet

Samedi 29 mai 2010, dans la même salle.

10 h. **Autobiographie, roman autobiographique et autofiction.**

Table ronde animée par Pierre Yvard du groupe nantais de l'APA.

Philippe Lejeune, président de l'APA

Qui dit je ?

Philippe Gasparini

Jules Vallès, précurseur de l'autofiction ?

Pierre Yvard

**Mise en mots et mises en scènes : élaboration d'un personnage dans
L'Enfant.**












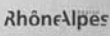
ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

4^e COLLOQUE INTERNATIONAL BENOÎT MALON & « LA REVUE SOCIALISTE »

Organisé par la Médiathèque de Saint-Étienne
& par l'Association des Amis de Benoît Malon **Mars 2010**



VENDREDI 12 MARS LYCÉE PRÉCIEUX	SAMEDI 13 MARS MEDIATHEQUE DE SAINT-ETIENNE	DIMANCHE 14 MARS MEDIATHEQUE DE SAINT-ETIENNE
--	--	--



Voici les grandes lignes de notre Colloque Benoît MALON 2010 :
Vendredi après-midi 12 mars au Lycée de Précieux, émission radiophonique sur le parcours de MALON et débat public : « Benoît Malon d'*Une jeunesse forézienne* à *La Revue Socialiste* ».

Samedi 13 au matin, à la Médiathèque de Saint-Etienne, la numérisation et la mise en ligne de *La Revue Socialiste* ; les racines, la fondation, le fonctionnement de la Revue, et le « carrefour d'intellectuels » qu'elle fut.

Samedi 13 après-midi, mise en perspective de *La Revue Socialiste*, avec l'évocation des hommes qui l'ont pensée, réalisée et dirigée, dans le contexte intellectuel de la Troisième République ; mise en exergue du rôle international de la revue et du moment clé de la maladie puis de la mort de Benoît MALON.

Dimanche 14 au matin, à la Médiathèque, présentation de la revue en tant que « laboratoire d'idées », analyse du *Socialisme Intégral*, de la démarche réformiste et de l'attrance puis du rejet des premiers socialistes pour le populisme et l'antisémitisme.

4^{ème} COLLOQUE INTERNATIONAL Benoît MALON

Vendredi 12 mars 2010 PRÉCIEUX

Lycée professionnel agricole

16h15 Table ronde et débat public :

Benoît Malon, d'*Une jeunesse forézienne* à *La Revue socialiste*.

Avec :

Bruno ANTONINI philosophe, Philippe CHANIAL sociologue, Claude LATTA et Marc VUILLEUMIER historiens

et

Grands témoins : Jean FOREST et Jean GRANGE

18h00 Émission RCF-Lire à Saint-Etienne «*À plus d'un titre* »

« *Une jeunesse forézienne* » de Benoît Malon. Jacques ANDRE éditeur

Avec Claude LATTA



ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

Samedi matin 13 mars 2010

Médiathèque municipale
20-24 rue Jo Gouttebarga
SAINT-ÉTIENNE

Ouverture du 4^{ème} Colloque International Benoît MALON

Maurice Vincent, Maire de Saint-Etienne

Gérard Gâcon, Président de l'Association des Amis de Benoît Malon

François Marin, Conservateur et Directeur de la Médiathèque de Saint-Étienne

Président de séance : Jean Lorcin

10 h 00 : **Thierry Veyron**, La numérisation des collections Benoît Malon à la médiathèque de Saint-Etienne

La médiathèque de Saint-Etienne s'est engagée depuis 1999 dans la numérisation et la mise en ligne sur le Web de la partie la plus significative du patrimoine écrit qu'elle conserve. Logiquement, une collection est consacrée à Benoît Malon. Son œuvre maîtresse, *La Revue socialiste*, est en cours de traitement et 10 livraisons datées de 1885 à 1889 sont d'ores et déjà disponibles sur notre site.

10 h 30 : **Marc Vuilleumier**, Du *Socialisme Progressif* à *La Revue socialiste* ou Les racines de *La Revue socialiste*

Marc Vuilleumier abordera les racines de *La Revue Socialiste* de 1885, depuis le *Socialisme Progressif* fondé en 1877 par André Léo et Malon et soutenu par César de Paepe, jusqu'à la première *Revue Socialiste* de 1880. Il nous parlera de la collaboration de Benoît Malon à divers journaux et revues de cette époque, éphémères pour la plupart, auxquels répondra la longévité exceptionnelle de *La Revue Socialiste* de 1885.

11 h 00 : **Éric Lebouteiller**, *La Revue socialiste* (1885-1914), un carrefour d'intellectuels.

La Revue socialiste est un lieu de sociabilité conséquent de la Gauche française au tournant du XX^e siècle. Elle a facilité le rapprochement entre les différentes composantes du mouvement ouvrier (partis politiques, monde syndical, mouvement coopératif) en s'appuyant à la fois sur le pilier prolétaire et le pilier universitaire. Enfin, elle a toujours manifesté un vif intérêt pour les socialistes étrangers qu'elle a largement accueillis dans ses pages.





Samedi après-midi 13 mars 2010

Président de séance : Bruno Antonini

14 h 00 : **André Combes**, La Franc-maçonnerie et *La Revue socialiste*

Les principaux collaborateurs de *La Revue Socialiste*, de 1889 à 1893, sont maçons. Son contenu répond aux attentes de « frères » du Grand Orient à la recherche de voie médiane entre réformisme radical et marxisme, alliant valeurs morales et projets socialistes. De 1885 à 1890, après la défense de la République, la maçonnerie met les questions sociales à l'étude.

14 h 30 : **Gilles Candar**, Benoît Malon et Jean Jaurès

Benoît Malon (1841-1893), Jean Jaurès (1859-1914). Discours de Jaurès, article de Rouanet (1887), rencontre Malon-Jaurès avortée, qu'en est-il de la proximité et de la continuité entre les socialismes de Malon et Jaurès ? Faut-il et peut-on sortir de ce récit un peu convenu ? Côté Jaurès, comment est apprécié l'apport de Malon et de sa revue au socialisme français ?

15 h 00 : **Philippe Chaniel**, Benoît Malon et Eugène Fournière

Après l'oubli voire la quarantaine, l'influence de Malon sur le mouvement socialiste retrouve sa juste valeur. Quelle fut la postérité immédiate de son "socialisme intégral" ? A-t-il suscité une sensibilité pérenne. Nous tenterons de répondre en interrogeant l'œuvre et l'engagement d'un "disciple", directeur de *La Revue socialiste* à la mort de Malon : Eugène Fournière.

Président de séance : Didier Nourrisson

16 h 00 : **Bruno Antonini**, "*La Revue socialiste* : une expérience militante pour un socialisme scientifique d'inspiration positiviste".

Traversée par des courants, tendances et réseaux qui l'enrichissent, "plate-forme réformiste" œuvrant à l'unité des socialismes, vivier intellectuel, laboratoire d'idées au service d'une cause, congrès permanent au-dessus "des rivalités de personnes", *La Revue socialiste* est ici placée dans le paysage intellectuel de la 3^e République et de l'évolution socialiste 1885-1914.

16 h 30 : **Anna Maria Longhin**, *La Revue socialiste* de Benoît Malon et l'Italie

Le socialisme de Malon se révéla une doctrine positive, évolutive, faisant coexister d'une manière équilibrée l'économie et l'éthique, exposée en Italie de 1872 à 1877 puis dans *La Revue socialiste*, très estimée par le "malonien autoconvaincu" Viani, directeur de *La Plebe*, Enrico Bignami et l'ami correspondant Cipriani. En 1886, dans *la Revue italienne du socialisme*, Turati conseille aux adeptes du socialisme, la lecture de *La Revue socialiste*, marque sans équivoque de l'incisivité malonienne.

17 h 00 : **Charles-Henri Girin**, *La Revue socialiste* à l'ombre de Benoît Malon

Durant la maladie de Benoît Malon, après sa mort en 1893, la direction de *La Revue socialiste* est exercée par un Comité de rédaction, puis de 1894 à 1898 par Georges Renard, critique littéraire, professeur de littérature à Lausanne. Entre fidélité à la ligne éditoriale de Malon et émancipation avec de nouveaux collaborateurs, comment la Revue a-t-elle évolué de 1892 à 1898 ?





Dimanche matin 14 mars 2010

Président de séance : Philippe Chaniel

9 h 00 : **Pierre Marie Dugas**, *Le Socialisme intégral* de Benoît Malon

Qu'est-ce que *le socialisme intégral* ? Un livre, pratiquement introuvable, un concept mystérieux. Que recouvre-t-il de plus que le simple socialisme ? L'exposé voudrait analyser la démarche de Benoît MALON, faire apparaître la modernité de certaines de ses réponses, et encourager un éditeur à mettre de nouveau cette pensée limpide à la disposition du public.

9 h 30 : **Claude Latta**, La démarche réformiste et l'attention aux services publics dans *La Revue socialiste*

Benoît Malon étudie, dans deux articles de *La Revue socialiste* de 1891, pourquoi et comment les mines et les chemins de fer devraient et pourraient être nationalisés. Claude Latta montre comment les propositions de Benoît Malon sont à replacer dans l'histoire d'un socialisme réformiste et pragmatique. Il montre aussi comment travaille Benoît Malon, des articles de la *Revue socialiste* aux chapitres du *Socialisme intégral*.

Président de séance : Claude Latta

10 h 00 : **Jean Lorcin**, Benoît Malon dans son temps, du populisme au ralliement à la République

Malon et les siens partagèrent le populisme des « fédéralistes » maurassiens dont les rapprochait leur goût pour la décentralisation, voire l'antisémitisme. La récupération du mouvement par les monarchistes les en éloigna, évolution comparable à celle du mouvement ouvrier qui se dégagea du corporatisme et de sa xénophobie pour se rallier à la République.

10 h 30 : **Michel Dreyfus**, L'antisémitisme chez Benoît Malon et les socialistes français au XIX^e. Pourquoi le sujet a-t-il été longtemps tabou ?

De 1885 à sa mort, Benoît Malon exprime dans « sa » *Revue socialiste* un antisémitisme qui étonne aujourd'hui. Pourquoi les préjugés antisémites sont-ils si fort chez les militants ? L'état d'esprit est très répandu, capitalisme souvent conçu comme « invention juive » par les socialistes d'alors. La démarche historique permet aussi de comprendre le peu d'intérêt des historiens du socialisme à l'antisémitisme à gauche, importante question de grande actualité.

11 h 00 - 11 h 15 : pause

11 h 15 : Débat Jean Lorcin et Michel Dreyfus

L'antisémitisme de Benoît Malon et de *La Revue socialiste* : un antisémitisme de quelle nature ? Une composante du socialisme à l'époque ? Un sujet longtemps tabou ? Et pourquoi sa quasi disparition ultérieure dans la Gauche française ?

11 h 45 : Conclusion du Colloque par Philippe Chaniel et Gérard Gâcon





 GEORGES MATHIEU

Bruno Antonini est professeur de philosophie à Paris et Docteur en philosophie. Membre de l'Association des Amis de Benoît Malon : il a donné plusieurs articles à son bulletin et participé à ses colloques de 1999, 2003 et 2006. Il a publié *État et socialisme chez Jean Jaurès* (L'Harmattan, 2004).

Gilles Candar, professeur de classes préparatoires littéraires au lycée du Mans, président de la Société d'études jaurésiennes, directeur des *Cahiers Jaurès*, est chargé de la publication des *Œuvres complètes* de Jean Jaurès chez Fayard (cinq volumes parus).

Gilles Candar a pris toute sa place dans le paysage historiographique français avec la publication, avec Jean-Jacques Becker, de l'*Histoire des gauches en France*, en deux volumes : t. I, *L'Héritage du XIX^e siècle*, t. II, *A l'épreuve de l'Histoire* (La Découverte, 2004, rééd. 2005). Il a récemment publié *Jean Longuet, un internationaliste à l'épreuve de l'histoire* (2007). Il prépare une biographie de Jean Jaurès.

Philippe Chaniel est maître de conférences en sociologie à l'Université de Paris-Dauphine et directeur du CERSO (Centre d'Études et de Recherches en Sociologie des Organisations). Secrétaire de la Revue du MAUSS (initiales du Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales, choisies en référence au sociologue Marcel Mauss), Philippe Chaniel a publié les rééditions de *La Morale sociale* de Benoît Malon (2007) et l'*Essai sur l'individualisme* d'Eugène Fournière (2009).

André Combes, Agrégé d'histoire, professeur d'histoire (h), est directeur de l'IDERM (Institut D'Études et de Recherches Maçonniques) du Grand Orient de France. Il est l'auteur, entre autres, de : *Histoire de la Franc-Maçonnerie au XIX^e siècle* (2 vol., 1998-1999), *La Franc-Maçonnerie dans la tourmente* [la période de Vichy] (2001), *Le Grand Orient de France au XIX^e siècle* (2009). André Combes a participé aux deux premiers colloques organisés par l'Association des Amis de Benoît Malon.

Pierre-Marie Dugas, philosophe de formation, est membre du conseil d'administration de l'Association des Amis de Benoît Malon et est l'auteur, dans le Bulletin de l'association (2008), d'un article consacré à *La Morale sociale* de Benoît Malon. Engagé dans la vie publique, il est membre du Conseil Local de Développement des Pays de Forez.

Michel Dreyfus est directeur de recherches au CNRS. Ses principaux champs de recherches concernent le communisme au XX^e siècle, l'immigration italienne en France, le syndicalisme, et surtout, l'histoire de la Mutualité, de la Coopération, des Assurances sociales en France et en Europe. Il est l'auteur de nombreux travaux. Il vient de publier un ouvrage remarqué, *L'Antisémitisme à gauche. Histoire d'un paradoxe de 1830 à nos jours* (La Découverte, 2009).

Michel Dreyfus a aussi donné de très nombreuses notices biographiques au Maitron, le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*.

Charles-Henri Girin, agrégé de l'Université, professeur d'histoire, est rédacteur en chef du *Bulletin de l'Association des Amis de Benoît Malon*. Il a participé aux trois précédents colloques consacrés à Benoît Malon. Il est, en particulier, l'auteur d'une étude sur la Commune de 1871 à Saint-Étienne.





Claude Latta, professeur d'histoire (h), docteur en histoire, est ancien président (1998-2008) de l'Association des Amis de Benoît Malon. Spécialiste de l'histoire du mouvement républicain au XIX^e siècle sur lequel il a publié de nombreux travaux, il a co-dirigé la publication des Actes des trois premiers colloques Benoît Malon. Il a publié en 2008 *Une jeunesse forézienne* qui rassemble souvenirs d'enfance et lettres de Benoît Malon (Jacques André éditeur à Lyon).

Éric Lebouteiller, doctorant, est l'auteur d'un article du bulletin de l'Association des Amis de Benoît Malon consacré aux collaborateurs de la Revue socialiste. Il possède une Maîtrise d'histoire consacrée à « *La perception du monde ouvrier par un journal républicain* » (« L'Avenir de Rennes » (1870-1882) ».

Anna Maria Longhin, professeur de lettres, est docteur en Histoire sociale. Membre de l'*Institut d'Histoire du Risorgimento italiano* (Université de Padoue), elle consacre ses recherches à l'étude du socialisme en Vénétie et à l'histoire du Risorgimento. Elle a donné, lors du 1^{er} colloque Benoît Malon (1999) une communication sur *Benoît Malon et l'internationalisme italien*.

Jean Lorcin, agrégé d'histoire, docteur d'État, a enseigné l'Histoire contemporaine à l'Université Lumière-Lyon II de 1972 à 1996. Il a publié des travaux sur l'histoire économique et sociale de Saint-Étienne entre 1870 et 1914, sur le « socialisme municipal », l'électrification, le théâtre populaire, la chanson populaire et le patois stéphanois. Membre de l'Association des Amis de Benoît Malon, Jean Lorcin a participé aux trois colloques précédents consacrés à Benoît Malon. Il collabore au *Mouvement social* et à la rédaction du *Dictionnaire biographique du Mouvement ouvrier français* de Jean Maitron et Claude Penneret. Il est vice-président de l'association *Mémoire Rhône-Alpes* qui participe à la préparation des nouveaux volumes du *Maitron* (1940-1968). Jean Lorcin achève actuellement une Histoire de la Pologne au XX^e siècle qui fera date.

Thierry Veyron est conservateur à la Médiathèque municipale de Saint-Étienne, responsable des fonds patrimoniaux, historien des techniques, il est l'auteur de *L'évolution technique des houillères françaises et belges 1800-1880* (L'Harmattan, 1999). Il a dirigé la mise en ligne sur internet de la *Revue socialiste*.

Marc Vuilleumier, Chargé de cours honoraire à l'Université de Genève, est spécialiste de l'histoire du mouvement ouvrier et de la Première Internationale. Il a collaboré au *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français* de Jean Maitron. Membre de l'Association des Amis de Benoît Malon et participant à ses trois précédents colloques, il a présidé, en 1999, le 1^{er} colloque consacré à Benoît Malon : *Du Forez à la Revue socialiste : Benoît Malon. Réévaluations d'un itinéraire militant et d'une œuvre fondatrice (1841-1893)*, (Saint-Étienne, 2000). Marc Vuilleumier a présenté et annoté, entre autres, la réédition de James Guillaume, *L'Internationale, documents et souvenirs, (1864-1878)*, (1985). Son œuvre est consacrée en grande partie à l'étude du mouvement ouvrier en Suisse et à celle des exilés politiques en Suisse.





ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

Médiathèque municipale de Saint-Etienne

20-24 rue Jo Gouttebarga

BP 25

42001 Saint-Étienne

bmtarentaize@saint-etienne.fr

04 77 43 09 77

Association des Amis de Benoît Malon

Mairie de Précieux

42600 Précieux

mairie-precieux@wanadoo.fr

04 77 76 03 79

RCF Saint-Etienne

22 rue Berthelot

42100 Saint-Étienne

rcf42@rcf.fr

04 77 59 32 32

Lire à Saint-Étienne

5 rue Traversière

42000 Saint-Étienne

lire-a-saint-etienne@wanadoo.fr

04 77 25 09 64

Syndicat mixte des Pays du Forez

Place du Prieuré

BP 14

42600 Champdieu

paysduforez@wanadoo.fr

04 77 97 70 35

Conseil général de la Loire

2 et 3 rue Charles de Gaulle

42022 Saint-Étienne cedex 01

04 77 48 42 42

Région Rhône-Alpes

8 route de Paris

BP 19

69751 Charbonnières les Bains cedex

04 72 59 40 00



| BIBLIOGRAPHIE BENOÎT MALON |

Benoît Malon, *La morale sociale*, Bord de L'eau

Parution : 06 Avril 2007

Prix indicatif : 22.00 €

9782915651621

Benoît Malon, *La troisième défaite du prolétariat français*, Ressouvenances

Parution : 10 Avril 2009

Prix indicatif : 24.01 €

9782845050730

Du forez à la revue socialiste ; Benoit Malon 1841-1893 (Sous la direction

De Claude Latta et Gérard Gâcon ; 250 p.), collectif,

publication de l'université de Saint-Étienne

Parution : 03 Mars 2000

Prix indicatif : 22.87 €

9782862721798

Benoît Malon, une jeunesse forézienne, collectif, Jacques André

Parution : 29 Janvier 2009

Prix indicatif : 16.00 €

9782757001431

Benoît Malon, *Le socialisme intégral*, L'Age d'homme

Prix indicatif : 22.00 €

9782825116708

À paraître.

Benoît Malon, *Le mouvement ouvrier le mouvement républicain à la fin du*

Second Empire, Cordillot Latta, publication de l'université de Saint-Étienne

Prix indicatif : 20.00 €

9782862725321

À paraître.

Benoît Malon, *Spartacus*, Jacques André

Prix indicatif : 24.50 €

9782757001080

À paraître.



L'Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine autobiographique (APA) s'est vue confier ce texte afin qu'il soit conservé (côte APA 969). Avec l'autorisation de la famille de Pierre Tampon, nous publions les pages consacrées à la Commune. L'orthographe, la ponctuation ont été rétablies, les retours à la ligne se faisant à la fin de chaque phrase dans le manuscrit, nous en avons conservé quelques uns. Les vallétiens apprécieront sans doute ce regard d'un compagnon charron que la Commune surprend à Paris où il est établi depuis huit ans, en passe d'y faire fortune.

« Ce manuscrit inachevé que nous devons à mon arrière grand oncle, Pierre Tampon, retrouvé dans un grenier familial à Soullignac, dans l'Entre-Deux-Mers bordelais, nous fait pénétrer dans la vie profonde du XIX^e siècle.

Son auteur, issu de la classe populaire, apprenti ouvrier charron, nous entraîne avec lui sur les chemins du compagnonnage. Mais ce tour de France, tout au moins dans la plus grande partie, il le fera en « renard », c'est-à-dire en compagnon indépendant. Il nous fera aussi découvrir la vie locale à Bordeaux, en Provence, à travers ses errances de compagnon, pour enfin nous faire partager la vie quotidienne à Paris durant la Commune. » Nanie Besombes

■ Pierre Tampon, *Mémoires et souvenirs de mon enfance, de ma vie et de mes voyages (1895-1906)*, (p. 170 à 186)

1869 arrivait, l'on parlait beaucoup. L'Exposition de 1869 avait eu lieu. Guillaume de Bismarck y était venu pour se moquer, je crois, un peu de nous.

Et comme Guillaume de Bismarck savait très bien que nous allions avoir la guerre ensemble, ils se sont dit : « Allons visiter la capitale de la France parce que nous ne la reverrons pas de longtemps. »

Hélas, c'était bien prévu, les affaires tombaient, cela ne marchait plus, l'on parlait de la guerre et malheureusement l'on ne se trompait pas.

Au mois d'août 1870 ça chauffait, rien ne marchait plus, les ateliers fermés.

Les paiements suspendus, les billets à ordre prorogés et enfin le sang coulait dans les Vosges et dans la Lorraine. Pauvres pays que j'ai vus et visités vous qui étiez si beaux, nous vous avons perdus.

Tout le monde se tourmentait, les uns partaient pour la province et certains commerçants s'occupaient à une chose ou à une autre.

Le 4 septembre arrive la reddition de Sedan, l'on proclame la république et l'abolition de l'empire.

Jules Favre, Glaise Bézoïn, Emmanuel Arago, Jules Ferry, Gambetta, Trochu et tant d'autres se mettent à la tête du mouvement.

L'on cria « aux armes » l'on forma la mobile et la garde nationale, une grande partie de la population de Paris se sauve en province, et ma pauvre petite femme aussi.



183

En peu de jours nous avions réinstallé notre ménage, que j'avais tenté à Paris pendant les premiers jours du siège, je fis réviser aussi mon matériel, et le tout fut en bon état et prêt à fonctionner au premier signal.

Malheureusement tout n'était pas fini la terrible journée du 18 mars arriva, ce fut la Commune, Guerre fratricide,

La Garde nationale de Paris se batit contre l'armée active, et j'avais des pères qui tiraient sur leurs enfants, et des enfants sur leurs pères, quel carnage quel triste tableau.

J'ai vu incendier l'Hotel de ville de Paris l'une des belles merveilles du monde, j'ai vu bruler la Cour des Comptes, j'ai vu bruler une partie des Archives, j'ai vu bruler les magasins à fourrage de la Cavalerie de Paris, j'ai vu bruler les entrepôts généraux de la Vilette, Et enfin l'on pillait l'on volait l'on tuait voilà l'œuvre de la

Elle m'abandonne, elle part pour Bordeaux avec Désirée Lagarde, ma belle-sœur, me voilà seul. Hélas, quelle boulette qu'elle fit de quitter !

Je restai cinq mois à partir du 15 septembre jusqu'au mois de février après l'armistice. Cinq mois de siège, les Prussiens ne tardèrent pas à envahir notre capitale. Tout le monde sait à peu près ce qu'il s'est passé. Je n'ai donc pas besoin de vous écrire l'histoire.

Je ne vous parlerai que de moi. Lorsque l'envahissement de Paris fut déclaré, comme je l'ai déjà dit plus haut, les deux tiers de la population de Paris se réfugièrent dans la province. Et les habitants de la province vinrent se réfugier à Paris. Il y avait ce que l'on nomme la panique. Tout le monde avait peur, moi le premier me voyant seul au milieu de mon chantier de bois. Je n'étais pas bien rassuré. Tous les commerçants fermaient leur maison ou abandonnaient leur domicile. Me voyant presque seul dans ma rue, je me décidai à démonter tous mes meilleurs outils et à les faire transporter dans l'intérieur de Paris chez l'un de mes bons clients. Je ne laissai que ma machine en place. Et je vendis mon cheval, beau percheron qui m'avait coûté 1200 francs et que je livrai pour 700, il y avait un an à peine que l'avais.

C'était le commencement de la perte, il fallait bien agir ainsi puisqu'il ne m'était pas possible de le nourrir. L'on nous vendait au mois d'octobre la botte de paille 17.50, la botte de luzerne 2.50, l'avoine 80 francs les 75 kilos.

Le pain pour nous commençait à manquer, la viande aussi, l'on nous faisait de la soupe à la viande de cheval. C'était bien dur pour moi. Seul, j'étais obligé de prendre mes repas chez un marchand de vin de mon quartier, un brave Auvergnat, vous savez ce que sont les Auvergnats, pas toujours très propres.

Le matin, je prenais du café noir bien sucré ou une rôtie de pain dans du vin sucré, que nous avons toujours eu en abondance pendant le siège de Paris. À midi la bonne femme me servait une soupe à la viande de cheval. Le bol dans lequel l'on me le servait était une sorte de porcelaine un peu brute, les bords du bol avaient un bon centimètre d'épaisseur.

Le pain, c'était du pain de siège noir, il y avait plus de paille d'avoine dedans que de farine. Au point que, lorsque vous mangiez votre soupe, il fallait bien faire attention, il vous restait au fond de votre bol deux cuillerées de détritiques qui formaient un dépôt.

Pendant cinq mois, j'ai vécu dans ces conditions, je n'ai jamais mangé un morceau de viande de cheval et je n'en ai pas été fâché. Les gens qui s'en sont nourris beaucoup parmi eux ont eu l'eczéma. J'ai donc vécu de privation plutôt que de me faire du mal, la misère était bien grande dans l'intérieur de Paris. Que de pauvres malheureux sont morts de faim et de froid. L'hiver de 1870 a été l'un des hivers les plus durs que j'ai subis dans mon existence, avec celui de 1853 et celui de 1879, le plus dur de tous 21° au-dessous de zéro.

Le bois à Paris pour le chauffage 120 francs les 1000 kilos. On en manquait, on était obligé de réquisitionner tous les chantiers de bois d'industrie.

Les bois d'une très grande valeur étaient brûlés, les bois à piano, pour les meubles et pour la construction, tout y passait au point que pour mon compte personnel, j'ai fait casser plus de 150 pieds d'arbres qui étaient destinés à faire des beaux bois pour la carrosserie et qui ont été brûlés

Cela m'a donné de l'occupation.

Pendant les mois de novembre, décembre et janvier, je m'étais acheté un joli fusil pour nous garder et aussi mon chantier. Je tuais de temps en temps quelques pierrots ou quelques alouettes et il faisait si froid, les pauvres bêtes étaient mortes d'avance. Le sol a été longtemps couvert de neige, ils ne trouvaient rien à manger, ils subissaient notre même souffrance et nous tuions comme on nous tuait nous-mêmes.

C'était, je me rappelle, le 30 novembre le jour de la bataille des petit Bry. Il était 7h du matin, nous partîmes avec un ancien capitaine en retraite pour assister à la bataille. Nous rencontrâmes dans le bois de vin, après avoir passé le fort, l'arrière garde du corps d'armée que l'on conduisait au combat.

Nous avons pris l'avance et nous arrivâmes au pont de Nogent-sur-Marne à 8 heures du matin. Nous rentrâmes dans un château abandonné, montâmes au troisième étage et là, nous eûmes le spectacle de la bataille qui commença à 8 h et demie du matin jusqu'à 4 heures du soir. Nous avons resté là 9 heures d'horloge à voir sous nos yeux le terrible carnage de petit Bry là où les Prussiens ont laissé plus de morts qu'ils ne le pensaient.

Il était 5 heures du soir, beaucoup d'officiers, de soldats, pénétraient dans le petit village de Nogent-sur-Marne, nous avions bien faim, rien mangé de la journée.

La troupe avait tout accaparé. J'aperçus une bonne vieille femme. Je fus la trouver et lui racontai notre situation, elle hésita beaucoup avant que de partager son pain avec moi mais son bon coeur s'attendrit et me donna la moitié de son pain. Je voulus lui payer, elle refusa. Brave femme, elle calma notre faim.

Sept heures du soir, nous rentrions chez nous. C'était l'hiver, plus personne dans les rues. Pour s'adresser à quelqu'un, il m'aurait fallu rentrer à Paris pour trouver à manger mais hélas les ponts-levis étaient baissés.

Il m'a fallu revenir à mon domicile et aller retrouver mon Auvergnat.

Le deux décembre, ce fut la même répétition, nous fûmes voir mais pas aussi bien la fameuse bataille de Champigny qui fut encore plus sanglante que celle des petit Bry.

À mon retour, je rentrai à Paris je fus trouver mes amis qui étaient de garde au poste caserne de la porte de Montempoivre. Je les trouvai au « Panier fleuri » restaurant, là on était à même de mettre la table pour le souper. Et il y avait,

comme plat, un chat en civet fort bien arrangé et, comme rôti, des côtelettes de chien.

La faim fait sortir le loup du bois, je fis comme les autres, je mangeai du chien et du chat et nous fûmes nous coucher.

Le 15 décembre, Monsieur Morel, mon vieil ami qui était de Mezin et mon bon ami Lagarde, mon beau frère, sont venus me voir. Ils n'étaient pas heureux non plus. Je leur avais fait passer un mot les invitant à venir déjeuner avec moi.

Nous nous trouvâmes huit, le déjeuner avait lieu chez mon Auvergnat. Voici le menu : consommé de cheval, hors-d'œuvre, saucisson et andouille de cheval, rôti, filet de cheval. Pas de fromage, pas de salade de fruits.

Mais nous avions du bon vin et du bon café.

C'est le seul déjeuner où j'ai été obligé à manger du cheval, mais avec beaucoup de répugnance ou si vous aimez mieux avec dégoût.

Janvier 1871, terrible mois. Que de morts, que de malades, pauvres petits enfants qui ont subi le siège. Pas beaucoup ont vécu et ceux qui ont vécu et qui sont arrivés à l'âge de 20 ans n'ont fait que des êtres faibles et beaucoup d'hommes n'ont pas pu faire des soldats en l'année 1891, leurs pères et mères avaient tellement souffert pendant ce malheureux siège que nous avons passé. Leur sang était bien faible, si leur cœur brûlait encore et malgré tout leur amour, ils ont fait de chétifs enfants.

Les hommes ou si vous aimez mieux les pères de famille étaient aux remparts, ils montaient la garde nuit et jour, pour gagner 1,50 fr. par jour. Ils avaient froid, ils avaient faim, l'on se battait un peu partout.

Le canon grondait nuit et jour. L'on se battait à Montrouge et Châtillon, au point du jour à Buzenval, aux hautes Bruyères et au Bourget.

C'était la fin, il fallut nous soumettre, l'armistice fut signé le 28 janvier 1871, tout le monde sait ce que nous a coûté la capitulation.

5 millions d'argent que nous avons payé aux huissiers et tout notre matériel de guerre.

500 mille hommes morts ou blessés, et la perte de la Lorraine et de l'Alsace, ces deux provinces étaient les plus belles de la France.

Enfin, l'armistice était signé, beaucoup de monde commençait à revenir dans leur foyer.

Un matin des premiers jours de février, il était environ huit heures du matin, j'étais encore couché sur un lit de fer, pas très bien couvert et sans feu.

L'on frappe à ma porte, c'était ma pauvre femme qui me revenait. Elle avait mis près de trois jours pour arriver de Bordeaux à Paris.

Les Prussiens occupaient Orléans et les trains subissaient beaucoup de retard.

Ma pauvre petite femme, quel ne fut pas son chagrin lorsqu'elle me vit

maigre, pâle, et pas trop propre. Il faisait tellement froid que toutes les conduites d'eau étaient gelées, nous manquions d'eau pour nous débarbouiller et pour laver notre linge.

Lorsque nous fûmes dans les bras l'un de l'autre, le bonheur de nous revoir nous obligea à pleurer comme deux enfants, moi le bonheur de la revoir, elle la peine de m'avoir abandonné pendant cinq mois.

Ce fut un triste moment à passer et j'eus bien du mal à calmer les sanglots. Enfin j'essayai ses larmes avec mes baisers, tout rentra dans le calme et la vie recommença pour nous comme par le passé.

Pauvre petite femme, elle savait que nous étions dépourvus de tout. Elle avait un panier bien garni, pain blanc, jambon, bon fromage et quelques bonnes bouteilles de Bordeaux que mes amis lui avaient données, pour me reconforter un peu.

En peu de jours nous avons réinstallé notre ménage que j'avais rentré à Paris pendant les premiers jours du siège, je fis revenir aussi mon matériel et le tout fut en bon état et prêt à fonctionner au premier signal.

Hélas tout n'était pas fini la terrible journée du 18 mars arriva, ce fut la Commune guerre fratricide.

La garde nationale de Paris se battit contre l'armée active, il y avait des pères qui tiraient sur leurs enfants et des enfants sur leurs pères. Quel carnage, quel triste tableau ! J'ai vu incendier l'hôtel de Ville de Paris l'une des belles merveilles du monde. J'ai vu brûler la Cour des Comptes. J'ai vu brûler une partie des Tuileries. J'ai vu brûler les magasins à fourrage de la Cavalerie de Paris. J'ai vu brûler les Entrepôts généraux de La Villette. Et enfin l'ont pillait l'on volait l'on ne se tuait voilà l'œuvre de la Commune et des hommes qui voulaient accaparer le pouvoir.

J'ai vu à la barricade de la rue des Pyrénées tomber les soldats de la Commune comme des mouches.

Les femmes jetaient du pétrole sur les murs des propriétés pour les brûler, c'était terrible à voir.

J'ai eu le malheur de voir toutes ces choses de bien près et voici comment : Paris ou, si vous aimez mieux, les quelques boulangers qui travaillaient encore dans Paris manquaient de bois de boulanger pour chauffer leurs fours.

J'en avais un fort lot à Nogent-sur-Marne. Un commandant des soldats de la Commune me l'acheta et je fus autorisé à rentrer à Paris pour livrer mon bois avec des grandes voitures. De cette façon, j'ai souvent vu le danger de bien près mais si je ne l'avais pas fait, ces hommes m'auraient fichu une balle dans la peau. Il m'est arrivé 3 ou 4 fois de sortir de Paris, cachés sous la bâche de notre voiture, des pauvres malheureux qui voulaient désertir les bataillons de la Commune.

Un par un, nous les roulions bien dans la grande bâche, nous leur laissions



ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

un petit trou pour respirer et enfin j'en sauvais 3 ou 4. Si nous avions été pris, nous aurions été passés par les armes.

Pendant la Commune, l'on nous autorisait quelquefois à rentrer dans Paris mais lorsque vous étiez rentrés, bien difficilement vous en sortiez.

L'on vous forçait à prendre les armes et à travailler à construire des barricades. Tout homme qui voulait sortir de Paris, les hommes du poste de la porte leur regardaient les mains et si elles sentaient la poudre, on ne passe pas et on le reconduisait au poste de combat.

Ce qui s'est passé en France en 1870 et 1871, les années terribles, se passe en Russie depuis la guerre japonaise à ce jour 15 août 1906.

Enfin nous fûmes délivrés de cette triste situation dans laquelle nous vivions le 28 mai 1871.

Nous avons donc resté 11 mois sans travailler, on peut bien compter l'année.

Nous nous retrouvâmes plus ou moins bien, les uns étaient morts au combat, les autres de maladie ou de misère.





ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

Cahiers Octave Mirbeau

n° 17, mars 2010, 384 pages

PREMIÈRE PARTIE : ÉTUDES

- Pierre MICHEL : « Octave Mirbeau, Félicien Champsaur et *La Gomme* – Un nouveau cas de négritude ? »
- Dorothee Pauvert-Raimbault : « Champsaur, Mirbeau et Rimbaud »
- Olga AMARIE : « Octave Mirbeau et Juliette Adam : *Le Calvaire* censuré »
- Yannick LEMARIÉ : « Lazare en Octavie : le roman du mort vivant »
- Annie RIZK : « De Mirbeau à Genet, les bonnes et le crime en littérature – La destruction du sujet social entraîne-t-elle la dislocation du sujet littéraire ? »
- Sándor KÁLAI : « Les récits d'une société criminelle – La représentation du crime dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* »
- Fernando CIPRIANI : « Cruauté, monstruosité et folie dans les contes de Mirbeau et de Villiers »
- Angela DI BENEDETTO : « La parole à l'accusé : dire le mal dans les *Contes cruels* »
- Fabienne MASSIANI-LEBAHAR : « Quelques figures animalières dans l'œuvre d'Octave Mirbeau »
- Claude HERZFELD : « Mirbeau et Léon Bloy : convergences »
- Céline BEAUDET : « Zola et Mirbeau face à l'anarchie – Utopie et propagande par le fait »
- Christian LIMOUSIN : « En visitant les expos avec Mirbeau...(II) »

DEUXIÈME PARTIE : DOCUMENTS

- Owen MORGAN : « Judith Vimmer / Juliette Roux »
- Frédéric DA SILVA : « Mirbeau et l'affaire *Sarah Barnum* – Un roman inavoué de Paul Bonnetain ? »
- Nelly SANCHEZ : « Le Duel Mirbeau – Catulle Mendès vu par Camille Delaville »
- Nelly SANCHEZ : « Lettres inédites d'Octave Mirbeau à Georges de Peyrebrune »
- Jean-Paul KERVADEC : « Mirbeau et le "poète local" »
- Paul-Henri BOURRELIÉ : « Innovation et écologie dans *Les affaires sont les affaires* – La centrale hydroélectrique de la Siagne »
- Philippe BARON : « Lechat sur la scène en 1903 et dans les années 30 »



- Samuel LAIR : « Mirbeau vu par Edwards, ou la parabole de la paille et de la poutre »
- Dominique RHÉTY : « Mirbeau, Henri Béraud et Paul Lintier »
- Daniel ATTALA : « Octave Mirbeau et Pierre Ménard (*Quasi fantasia*) »

TROISIÈME PARTIE : TÉMOIGNAGES

- Michel BOURLET : « De Léopold à Mirbeau »
- Marie BRILLANT : « *Au nom de...* »
- Anne DECKERS : « Je hais Mirbeau ! »
- Détlef KIEFFER, Kinda MUBAIDEEN et Érik VIADDEFF : « Un opéra numérique et virtuel d'après *Le Jardin des supplices* »

QUATRIÈME PARTIE : BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres d'Octave Mirbeau

- *Contes cruels*
- *La Grève des électeurs*, par Pierre Michel
- *Dingo*, par Pierre Michel
- *Dreyfusard !*, par Pierre Michel
- *L'Abbé Jules*, par Yannick Lemarié

2. Études sur Octave Mirbeau :

- Pierre Michel, *Les Articles d'Octave Mirbeau*
- Yannick Lemarié et Pierre Michel (éd.), *Dictionnaire Octave Mirbeau*, par Arnaud Vareille

3. Notes de lecture :

- Sylvie Parizet (éd.), *Mythe et littérature*, par Pierre Michel
- *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, par Pierre Michel
- *Les Cahiers naturalistes*, par Yannick Lemarié
- *Le Petit chose*, par Colette Becker
- Jérôme Solal, *Huysmans et l'homme de la fin*, par Samuel Lair
- Mario Petrone et Maria Cerullo (éd.), *Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI^e siècle*, par Colette Becker
- Catulle Mendès, *Exigence de l'ombre*, par Arnaud Vareille
- Robert Ziegler, *Asymptote : an approach to Decadent fiction*, par Reg Carr
- Bénédicte Brémard et Marc Rolland (éd.), *De l'âge d'or aux regrets*, par Yannick Lemarié
- Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort*, par Michel Bourlet

- *Spicilege – Cahiers Marcel Schwob*, par Pierre Michel
- Jules Renard, *Correspondance générale*, par Tristan Jordan
- Pierre Dufief (éd.), *Lucien Descaves*, par Jean-Louis Cabanès
- Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque – Étude littéraire, historique et sociologique*, par Nelly Sanchez
- Daniel Attala, *Macedonio Fernández, lector del “Quijote”, con referencia constante a J.-L. Borges*, par Pierre Michel
- Gilles Manceron et Emmanuel Naquet (éd.), *Être dreyfusard, hier et aujourd’hui*, par Pierre Michel
- Michel Dreyfus, *L’Antisémitisme à gauche. Histoire d’un paradoxe, de 1830 à nos jours*, par Denis Andro
- Charles Malato, *La Grande grève*
- Samuel Tomei, *Clemenceau le combattant*, par Alain Gendrault
- Christophe Bellon, *Briand l’Européen*, par Alain Gendrault
- Camille Pissarro, *Turpitudes sociales*, par Christian Limousin
- Vincent Van Gogh, *Les Lettres*, par Christian Limousin
- Dominique Lobstein, *Défense et illustration de l’impressionnisme. Ernest Hoschedé, et son “Brelan de Salons” (1890)*, par Christian Limousin
- Rodin. *La fabrique du portrait*, par Pierre Michel
- Jean-Paul Morel, *Camille Claudel : une mise au tombeau*, par Michel Brethenoux
- Colette Lambrichs, *Dame peinture toujours jeune*, par Jean-Pierre Bussereau
- *La Naissance et le mouvement – Mélanges offerts à Yves Moraud*, par Pierre Michel
- Anita Staron et Witold Pietrzak (éd.), *Manipulation, Mystification, Endoctrinement*, par Łukasz Szkopi ski
- Arlette Bouloumié (éd.), *Écritures insolites*, par Pierre Michel
- Carmen Boustani, *Oralité et gestualité : la différence homme/femme dans le roman francophone*, par Bernard Garreau
- Gabriella Tegzey, *Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous – Voix multiples, voix croisées*, par Pierre Michel
- Jelena Novakovic, *Recherches sur le surréalisme*, par Marija Džuni -Drinjakovi
- Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gentilshommes d’infortune – Juifs errants*, par Pierre Michel
- Maxime Benoît-Jeannin, *Au bord du monde – Un film d’avant-guerre au cinéma Éden*, par Pierre Michel
- François-Christian Semur, *L’Affaire Bazaine*, par Alain Gendrault
- Marc Bressant, *La Citerne*, par Alain Gendrault
- Alain Bourges, *Contre la télévision, tout contre*, par Pierre Michel
- Stéphane Beau, *Le Coffret, à l’aube de la dictature universelle*, par Goulven Le Brech

4. Bibliographie mirbellienne, par Pierre Michel

Nouvelles diverses.

Massacre à la Comédie-Française – Mirbeau au théâtre – Mirbeau traduit – Mirbeau sur Internet – *Le Dictionnaire Octave Mirbeau* – Mirbeau personnage – Mirbeau et Léon Bloy – Mirbeau et l'*Index* – Mirbeau et *Les Fellatores* – Mirbeau et les choux – Mirbeau et ses neveux Petibon – Mirbeau et le *Crack-Winner* – Un abbé Jules finlandais – Huysmans – Jules Renard – Saint-Pol-Roux – Remy de Gourmont – Paul Claudel – Paul Léautaud – Lucie Delarue-Mardrus – Delaville et Peyrebrune – Doubrovsky et l'autofiction – Carrière et Besnard – *Le Grognard* – *Amer* – *Harfang, revue de littératures* – *L'Œil bleu* et *Sophia* – Nos amis publient

Je soussigné(e) :

habitant à :

- adhère à la Société Octave Mirbeau pour l'année 2010 (31 €, 15,5 € étudiants ; 38 € correspondants étrangers), ce qui me donne droit à la livraison des Cahiers Octave Mirbeau, n° 17.
- commande les volumes suivants :
- Cahiers Octave Mirbeau, n° 17, 376 pages, 23 €
 - L'Abbé Jules, L'Âge d'Homme, 10 €franco (au lieu de 15 €prix public)
 - Octave Mirbeau – Jules Huret, Correspondance, Éditions du Lérot, 2009, 282 pages, 35 € (22 €pour nos adhérents)
 - Octave Mirbeau, Correspondance générale, tome I (1862-1888), en co-édition avec L'Âge d'Homme, 2002, 929 pages, 78 €(35 €pour nos adhérents).
 - Octave Mirbeau, Correspondance générale, tome II (1889-1894), en co-édition avec L'Âge d'Homme, 2005, 969 pages, 78 €(40 €pour nos adhérents).
 - Octave Mirbeau, Correspondance générale, tome III (1895-1902), en co-édition avec L'Âge d'Homme, 2009, 940 pages, 78 €(45 €pour nos adhérents).
 - Octave Mirbeau, Combats littéraires, en co-édition avec L'Âge d'Homme, 2006, 704 pages, 45 €(35 €pour nos adhérents).
 - Octave Mirbeau, Combats pour l'enfant, Ivan Davy, 1990, 6 €
 - Pierre Michel, Octave Mirbeau, Les Acharnistes, 2008, 32 pages, 3,50 €
 - Kinda Mubaideen (sous la direction de), Un aller simple pour l'Octavie, 2007, 64 pages, 10 €



ACTUALITÉS VALLÉSIENNES

Les Cahiers naturalistes

n°84 – 2010

Dossier Lucien Descaves (coordonné par Jean-Pierre Dufief)

Pierre-Jean DUFIEF : Introduction.

Pierre-Jean DUFIEF : Chronologie.

Pierre-Jean DUFIEF : Le cercle naturaliste.

Pierre-Jean DUFIEF : Correspondance Descaves – Hennique.

Pierre-Jean DUFIEF : Correspondance Descaves – Zola.

Pierre-Jean DUFIEF : Le carnet préparatoire de *Sous-Offs*.Marie-France DAVID-DE PALACIO : *Le Flaçon de gaz*.

Nathalie COULETEL : La pensée libertaire de Lucien Descaves.

Genèses & Intertextualités

Kelly BASILIO : Le “je” génétique de Zola.

Corinne LOREAUX-KUBLER : La fêlure intertextuelle dans *Les Rougon-Macquart*.

Claude SABATIER : Les références intertextuelles dans les chroniques de Zola.

François-Marie MOURAD : *Thérèse Raquin*, roman expérimental.Shoshana-Rose MARZEL : *La Curée*. Qui est Worms ?Marjorie ROUSSEAU : Destinée féminine et destinée historique dans *Nana*.Alain CORBELLARI : *Des Rougon-Macquart à la Légende dorée : Le Rêve* de Zola.Ye Young CHUNG : *Le Rêve* de Zola : représentation et illusion.Jérôme SOLAL : *À vau-l'eau*, ou le triple abandon de Folantin.

Études et documents

Robert LETHBRIDGE : Zola, Manet et le premier juriconsulte des *Rougon-Macquart*.Alke BROCKMEIER : *Les Buddenbrook* de Thomas Mann.Manfred SCHMELING : « Labyrinthus subterraneus » : *Germinal* (traduction par D. Vardon).

Jean-Charles LEFEBVRE : Marie Delna, diva du naturalisme.

Comptes rendus. Chroniques. Allocutions du Pèlerinage de Médan 2009.

Prix du numéro : 25 € pour la France et l'Europe, 28 € pour les autres pays (frais de port compris), à commander par courrier (Cahiers Naturalistes : B.P. 12 – 77580 Villiers/Morin) ou à partir du site internet : www.cahiers-naturalistes.com.







TABLE DES MATIÈRES

Guillaume Pinson et Marie-Eve Thérénty	– 5
L'invention du reportage	
Jean-Didier Wagneur	– 23
Portrait de Privat en « reporter »	
Silvia Disegni	– 39
Vallès et la pratique du reportage	
Corinne Saminadayar-Perrin	– 57
« Le champ de bataille de Waterloo » : usages polémiques du reportage	
Michèle Martin	– 73
La couverture internationale du siège de Paris (1870-1871) dans la presse illustrée	
Guillaume Pinson	– 87
Le reporter fictif (1863-1913)	
Elisabeth Pillet	– 105
Une parole en liberté sur les faits du jour :	
Les chansons de Jules Jouy dans <i>Le Cri du Peuple</i> (1886-1888)	
Myriam Boucharenc	– 119
Le reportage sportif en perspectives	
Martine Lavaud	– 131
Archiver l'humanité : sciences, illustration et reportage anthropologique à l'aube du XX ^e siècle.	
Marie-Eve Thérénty	– 143
De <i>La Fronde</i> à la guerre (1897-1918) : les premières femmes reporters	
NOUVELLES VALLÉSIENNES	– 163
I. Comptes-rendus. - Steve Murphy, <i>Rimbaud et la Commune</i> - François Marotin (éd.), <i>L'Argent / Les Réfractaires</i> - Denis Delaplace Ce <i>Dictionnaire d'argot</i> que n'a décidément pas pu écrire Jules Vallès.	
II. Nouvelles vallésiennes. - Programmes des journées Vallès à Nantes - Programme du colloque Benoît Malon à Saint-Etienne - Bibliographie Benoît Malon	
III. Varia. - Présentation Pierre Tampon et fac-similé - Sommaire de la <i>Revue Mirbeau</i> - Sommaire des <i>Cahiers naturalistes</i> .	







LES AMIS DE JULES VALLÈS

Fondée en 1982 par Roger Bellet, l'association des Amis de Jules Vallès s'attache à faire mieux connaître l'originalité de Jules Vallès écrivain et journaliste. La revue Autour de Vallès, qui paraît une fois par an, publie des articles consacrés à l'œuvre de Vallès mais aussi au contexte historique, idéologique et culturel qui permet de mettre sa pensée en perspective et de mieux la comprendre. Cette approche suppose un croisement de regards et un esprit de transdisciplinarité que la revue, sous son titre antérieur Les Amis de Jules Vallès, a toujours favorisés. La revue s'attache en outre à rendre compte de tous les aspects de l'« actualité vallésienne » (manifestations diverses, adaptations théâtrales, expositions, publications...).

L'adhésion à l'association des Amis de Jules Vallès est de 30 €. Elle permet de recevoir le numéro annuel de la revue Autour de Vallès.

À l'exception du n° 12, tous les numéros sont actuellement disponibles au prix de 15 € (30 € pour les numéros doubles : n° 2, 16 et 31).

L'Association dispose également de lithographies originales, à tirage limité, format 28/40, représentant Jules Vallès, « œuvre du Centenaire », par Claude Weisbuch. On en trouve copie dans les numéros 2 et 3 de la revue Les Amis de Jules Vallès. On peut se procurer en contactant le secrétariat de l'association, à l'adresse :

Les Amis de Jules Vallès
 Université Jean-Monnet, Faculté des Lettres
 33, rue du Onze Novembre
 42023 Saint-Étienne CEDEX 2

! Adhésion à l'association Les Amis de Jules Vallès : 30 €

Nom :

Prénom :

Adresse :

.....

Règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre des Amis de Jules Vallès, à adresser à la trésorière de l'association :
 Corinne Saminadayar-Perrin, 36 rue Pierre Blachon, 42100 St-Étienne
 corinne.saminadayar-perrin@univ-montp3.fr



