

Le réalisme de Vallès

Contrairement à beaucoup d'autres écrivains de l'aire réaliste de son temps, Vallès est idéologiquement marqué. Ou plus exactement il se place à la croisée de deux instances. Il revendique la spécificité de la littérature et ses pairs exaltent en lui le styliste, l'écrivain original : le travail préparatoire qu'implique le magistère littéraire confirme ses qualités de professionnel de la plume. Mais il tient aussi à son état de journaliste. Il est à la frontière entre les champs du journalisme que l'on pourrait appeler militant et de la littérature qui semble constituer son dernier objectif, dès la période du Second Empire. Son réalisme ne peut qu'être tributaire de cette double exigence dont on lit les traces dans son texte. Il s'agit pour lui de trouver sa place dans le champ littéraire sans renoncer à un discours politique mais, dans sa meilleure production, il le fait du dedans de l'écriture, indirectement, par le biais de l'art et à partir de cette spécificité : la correspondance de Vallès au moment où il projette sa trilogie et sa *Rue à Londres* est significative : elle est le lieu d'une grande indécision qui portera l'écrivain à ne pas réduire ses œuvres à du discours, discours clos, d'ailleurs impossible à réaliser en temps de censure, mais à les ouvrir à la polysémie de la représentation et donc à l'interprétation. L'on peut même se demander si les contraintes de la censure n'ont pas joué un rôle déterminant dans la constitution de l'écriture vallésienne où l'idéologie pour se dire emprunte les chemins de la chronique et du roman. Ainsi, il arrive là où d'autres ont échoué mais que l'on peut lire, d'une certaine manière, dans certains poèmes de Rimbaud où la révolution de la forme entend doubler le contenu révolutionnaire. Parmi les différences qui les séparent, il en est une non négligeable : Vallès, n'entend pas perdre son rapport avec le public du journal, plus vaste, auquel il tient à proposer de la littérature de qualité, dans un texte travaillé par la tension entre art et idée.

Grâce à la représentation littéraire et à sa polysémie donc, Vallès entend préparer ses destinataires au plaisir de la lecture tout en évitant de les inciter à la révolution de manière autoritaire. La plus grande part de son programme idéologique est de contribuer à créer un citoyen adulte conscient de ses choix. Le texte plein de tensions plus que de résolutions s'ouvre à une traduction, chez le lecteur, de l'image à l'idée. Ainsi, la trilogie n'est pas univoque : différentes voix s'y opposent ou s'y superposent, son côté volontairement fragmentaire, sa succession de scènes préférée au continuum narratif plus balisé entend garantir au destinataire son droit à donner du sens, de manière active. S'il n'est jamais question de véritable formation des lecteurs chez un écrivain trop à l'étroit dans le carcan scolaire pour ne pas lui assimiler tout autre type de formation, Vallès envisage, de manière significative, dès ses

écrits programmatiques, des espaces blancs, des « jours » aménagés pour que le lecteur puisse « y mettre du sien », construisse la signification à partir de ce qui est représenté plutôt qu'infligé pour « rejoindre la pensée flottant dans les blancs »¹. Ce programme vise donc à favoriser un type de démarche plutôt qu'à donner des contenus idéologiques. Il présuppose des modalités de réception mais aussi une stratégie d'écriture qui engage une conception de la mimesis différente de celle d'autres écrivains appartenant au même courant réaliste.

Nous nous interrogerons ici sur le rapport idée-représentation chez Vallès. Pour des raisons de place, nous nous pencherons ailleurs sur un aspect complémentaire de la recherche concernant sa manière de remettre en cause une conception plus scientifique voire objective de la réalité, contraignante pour le lecteur, pour lui préférer une vision subjective plus restrictive qui autorise paradoxalement un autre sujet, le lecteur, à fonctionner lui aussi comme tel sans être écrasé sous le poids du « réel écrit », de sa « rationalisation », de sa « reconstruction »².

I – Traduction

Vallès fonde son discours sur l'esthétique du roman, son réalisme sur un terme fréquent à l'époque en matière de littérature ou d'art : le mot *traduction*.

Le regard occupe une grande place dans le processus de création de Vallès. Comment l'exerce-t-il sur le monde et comment s'opère « la traduction » de la chose vue en chose écrite, littéraire ? Nous utiliserons pour le comprendre les leçons d'écriture que Vallès prodigue à un jeune homme de lettres de son temps.

Le 20 novembre 1879³, de son exil à Londres et quelque temps après la rédaction de *l'Enfant*, il écrit à Emile Gautier, un jeune journaliste parisien et un futur collaborateur qui sollicite ses conseils à propos d'un article sur Louise Michel :

Il faudrait (...) des *détails* sur l'arrestation de Louise Michel. Il faudrait à tout prix, parler de son origine ; il y a une histoire là-dessus, vous devez le savoir. Elle n'est pas un être providentiel, elle est un être humain, et il a fallu que toute petite elle fût meurtrie, délaissée, pour grandir méditeuse et révolutionnaire.

Le fait ! le fait ! le fait ! La vie, avec sa cage d'enfance et sa jeunesse ! Où était-elle quand les mouchards l'ont prise, où ? *Des détails, des détails ! Que la synthèse sorte de ces détails⁴ !* Que le lecteur sur cette analyse *reconstitue l'idée !* Montrez au peuple le paysage dans tous ses coins et livrez-lui pour l'intéresser des anecdotes à foison.

Autrement dit, le « fait » étant au « détail » ce que la narration est à la description, l'anecdote au « paysage dans tous ses coins », le tout est conçu comme une représentation qui permet au lecteur d'arriver à ce qui semblerait

être à l'origine même de celle-ci, comme l'indique le verbe itératif « reconstituer », à savoir l'idée. Image et narration plus que discours, chez un auteur aux intentions idéologiques marquées qui ne peut donc exclure de son art l'idée.

L'écriture semble donc se fonder sur un processus de traduction, terme auquel tient particulièrement Vallès. Il lui en oppose un autre à la valence presque toujours négative : celui d'imitation qui présuppose la reproduction (sans âme ni vie) d'un artefact, modèle déjà textuel ou artistique et qui indique la réutilisation d'un moule préexistant pouvant être employé à l'infini, « à l'ère de la reproductibilité »⁵, en somme une recette à appliquer, selon les habitudes contractées dans les collèges et les Académies⁶, au détriment de la vie, du « moderne », du mouvement, qui connote aussi bien son esthétique que son univers politique. La traduction, quant à elle, sauvegarderait à la fois une qualité du réel directement impliqué mais aussi la marge d'originalité de l'écrivain, sa marque, son style, la subjectivité que l'on trouve par ailleurs dans la célèbre formule de Zola (« Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ») et que Vallès poussera à l'extrême dans sa production. Dans un tel processus, la traduction est envisagée comme une manière de peindre le réel mais aussi de rendre l'idée que s'en est construite l'écrivain et qui lui permet de bien le voir, puis de bien le rendre, comme à travers le filtre d'une stylisation. Elle est en somme l'une des manières de remettre en cause la grande « illusion réaliste » de l'écriture « transparente ». Dans sa belle dédicace à Séverine qui ouvre le volume *La Rue à Londres*, il écrit à sa collaboratrice dans la réalisation de ce volume qui lui a coûté tant de travail : « Vous m'avez aidé à bien voir Londres, vous m'avez aidé à en traduire l'horreur et la désolation »⁷. L'écriture est bien conçue comme une traduction... d'idées.

Dans son discours, la traduction est de quadruple nature.

- On traduit d'abord le réel en sensation. Elle indique donc d'abord l'empreinte de l'extérieur, sur une rétine, un cerveau, une mémoire (une impression).

- Elle indique ensuite le passage et la sensation à sa signification, à l'idée, dans un mouvement qui scrute l'objet pour y trouver un sens caché. Vallès prend à son compte la « volonté de voir et la puissance du regard »⁸ qu'il apprécie tellement chez Taine, un homme d'idées justement, mais aussi chez Balzac dont il est un lecteur assidu.

- Elle indique ensuite le passage au texte de ce que le regard ou l'oreille captent et que l'écriture « rend ». Tout cela est le fait de l'écrivain comme pour Baudelaire celui du peintre « traduisant fidèlement ses propres impressions »⁹.

- Elle indique enfin les modalités de réception du lecteur qui, comme le spectateur impressionniste, reconstruit, à partir d'une juxtaposition de détails,

une synthèse, en l'occurrence l'idée disséminée que l'écrivain aurait lui-même préalablement « traduite », en la fragmentant. L'idée est alors ce qui se cache derrière le réel observé (voire remémoré). L'écriture mimétique passe d'abord par l'effort d'interprétation de ce que l'écrivain perçoit par ses sens, autrement dit par la reproduction d'une propre démarche « traductrice » déjà advenue. Elle vise ensuite à susciter pareillement chez le lecteur l'idée, soit le sens, à partir d'une juxtaposition de détails épars, à traduire, démarche d'autant plus active et intéressante que les commentaires seront absents du texte. Ils sont à rejeter comme les légendes placées au pied des caricatures de Daumier¹⁰ dont Baudelaire disait justement qu'elles étaient inutiles parce que le dessin suffisait à y faire sens.

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire analyse les premières phases d'un processus de création analogue. « Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. »¹¹ Baudelaire est un spectateur d'exception qui parle en homme de métier, attentif à la création et au rendu car il est lui-même un artiste. Il se distingue évidemment du public que Vallès veut atteindre. Mais une telle phrase nous intéresse en ce qu'il y est question d'un spectateur qui déchiffre l'œuvre d'art, non seulement dans son objet mais dans une démarche qui n'est pas donnée à voir et qui pourtant sous-tend le portrait. Or Vallès désire un lecteur tout aussi attentif. Non parce qu'il exige de lui qu'il devine les phases de la création de l'écrivain dans un tableau donnant à lire autre chose, comme le fait Baudelaire, mais parce qu'il travaille, par son écriture, à ce que ce destinataire applique son regard sur le monde et sur l'œuvre de manière analogue, dans une démarche mimétique à la sienne. Il s'agira pour son destinataire de voir ce qu'elle ne fait qu'entrevoir et deviner l'idée à laquelle elle renvoie et qui est à l'origine de son existence puisque Vallès semble parfois nous dire que son écriture part de là. Ainsi dans ce passage de sa correspondance avec Emile Gautier. « Vous avez l'idée. Que vous manque-t-il ? Rien, presque rien. La netteté du cadre, la précision de l'arme, le numéro de calibres pour vos munitions »¹². Ailleurs il autorise sa collaboratrice Séverine à « charcuter » ses pages à condition qu'elle ne touche pas « à l'os de l'idée »¹³.

II – Cadrage

Intervient alors un autre facteur qui s'ajoute à la juxtaposition pour favoriser une telle approche active du lecteur dans son acheminement vers l'idée. Celle du cadrage qui contribue à lui donner corps parce qu'il en fixe les limites. Le cadrage est bien une préoccupation de l'époque. Les peintres impressionnistes en ont bouleversé la conception, leurs critiques (dont Mallarmé ou Huysmans¹⁴) l'ont assez souligné. Mais il intéresse également les écrivains des formes brèves qui empruntent cette préoccupation à la

technique du journal et de l'article ; les jeunes poètes en quête de nouveauté qui cherchent dans celui de leurs pièces en prose les marques d'une poéticité à trouver ailleurs que dans le vers ; pour ne pas parler enfin des photographes qui petit à petit s'éloignent d'une conception de cadrage plus traditionnelle et sacralisante pour n'encadrer que des objets ou bouts d'objets qui enlève tout aura¹⁵ à leur photo. Or le cadre de l'écriture, c'est également le blanc typographique qui entoure les parties du texte pour en confirmer l'unité et aider à la signification de leurs faits et détails. L'on a vu combien Vallès y tient. Le cadre ajoute à la partie ce qu'il retire à l'ensemble du texte grâce à lui fragmenté ou ouvert à l'interprétation. S'il est parfois surprenant parce qu'arbitraire voire abrupt, comme c'est le cas dans la trilogie par exemple, il permet néanmoins au sujet de mieux cerner et scruter l'objet : Vallès recommande à Séverine de « mettre des blancs au saut d'idées » pour pouvoir voir clair¹⁶, pour mieux permettre de l'interpréter, plus encore que de l'enregistrer. Choix d'artiste et principe organisateur, il est la condition nécessaire au rendu (traduction) de l'idée par l'écrit, tout en favorisant le passage à l'idée chez le lecteur.

Prenons pour exemple de ces deux facteurs inhérents à la stratégie d'écriture de Vallès un passage d'une réponse au jeune Gautier¹⁷. Celui-ci demande à Vallès de l'aider à écrire un article sur Ferré (un chef de la Commune) qu'il rédige à partir d'une entrevue avec la femme de l'ancien insurgé. Vallès répond :

« 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 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 dicté à vous, qui est tombée chaude dans votre oreille, dans votre cœur !

D'ailleurs ce que vous m'envoyez n'est pas assez. Marie Ferré m'en conta d'avantage, elle me parla de la redingote qu'il fallu 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 voudrais savoir, moi, comment il était habillé, chaussé, cravaté, où avait rigolé le sang, quels boutons avaient des caillots et quels avaient été éraillés par les balles.

Ota-t-on ses chaussures ? »

Ce sont donc les faits et les détails qui sont d'abord convoqués pour dire le deuil. L'idée à ce corps-là... en morceaux, certes. Mais le morcellement est loin d'empêcher son existence. Il en est plutôt l'une de ses manifestations. Dans une lettre à Séverine qui l'aide à mettre en forme *La Rue à Londres*, il écrit, on l'a vu : « quant au droit de charcutage, je vous le laisse, si vous ne

touchez pas l'os d'une idée ». C'est dire qu'elle a un squelette qu'une fragmentation apparente n'entame pas. Si elles disent l'impossibilité d'appréhender l'idée dans sa totalité, la juxtaposition et l'énumération de détails permettent de laisser entrevoir celle-ci. Au lecteur de « reconstituer » ce qui, autrement, est indicible. L'espace des blancs ménagé par Vallès avec tant de vigueur, expressément et constamment dans son texte, est bien le lieu typographique où s'opère la reconstitution à faire à partir de cette dissémination d'éléments et où il peut « rejoindre la pensée flottant dans les blancs ».

En outre, les blancs fonctionnent comme des micro-cadrages qui servent aussi à délimiter les différents « corps d'idées » à l'intérieur du texte : « Je vous avais demandé des blancs EN TETE DE CHAQUE COUPURE D'IDEE OU DE COPIE : il n'y en a qu'en marge ! »¹⁸ c'est bien l'image du cadre qui est ici suggérée puisqu'il en a les deux dimensions, horizontales et verticales. Le cadre joue ainsi son rôle dans l'émergence de cette idée qu'il faut faire « reluire » et « décrasser pour la comprendre »¹⁹.

III – Intellectualisation de l'image

D'autres éléments enfin caractérisent ce binôme idée-représentation trop souvent sous-estimé dans le texte vallésien. A propos d'une image, celle d'un jockey courant un grand prix sur son cheval, le Vallès du Second Empire utilise une formule étrange qui nous éclaire sur cette complémentarité. « Le jockey et le cheval font un, c'est une force en mouvement et une pensée en jeu »²⁰. Certes l'utilisation d'un nom abstrait présidant à une image ne lui est pas personnelle. On connaît le mélange savant de ces deux éléments dans l'écriture artiste des Goncourt. Mais elle surprend chez le Vallès visuel dont on dit généralement qu'il ne travaille qu'au rendu de la sensation et dont la stylistique a surtout examiné les modalités d'une analogie qui élargit les horizons de la perception visuelle par le recours à des images empruntées au souvenir ou à une vision déformant le réel (« les idées physiques » de Fontanier²¹) empruntées toutes deux à « l'immense magasin d'observations » dont parle Baudelaire²², plus qu'à autre chose. De telles formules sont pourtant fréquentes sous sa plume. Elles soulignent une intellectualisation de l'image comme si Vallès, à la vue d'un spectacle, n'était pas indifférent à sa conceptualisation. On pourrait considérer que sa décomposition d'un paysage en « taches de couleur » ou « masses » géométriques, son attention à la qualité plus qu'à l'objet, vont dans le sens d'une abstraction analogue. Elle est une fois de plus à mettre en rapport avec l'écriture artiste et l'esthétique impressionniste qui abondent de formules telles que : « Le bleu du Ciel »²³, « la pâleur de l'aube »²⁴ présentes chez Vallès aussi bien dans ses articles que dans ses romans.

IV – Allégories

De même, aussi surprenant que cela puisse paraître, Vallès ne refuse pas d'avoir recours à la figure de l'analogie qui combine le mieux corps et idée : l'allégorie, appartenant aux « figures de pensées »²⁵. Et ce dès ses débuts. Dès les premières pages des *Réfractaires*, son premier recueil d'articles, le premier volume signé de son nom, on trouve celles de la « vie » et de la « misère », de manière presque anonyme puisqu'elles ne bénéficient d'aucune majuscule :

« Le réfractaire de Paris, lui, il marche à travers les huées et les rires, sans ruser et sans feindre, poitrine découverte, l'orgueil en avant comme un flambeau. La misère arrive qui souffle dessus, l'empoigne au cou et le couche dans le ruisseau : de vaillantes natures souvent, des esprits généreux, de nobles cœurs que j'ai vu se faner et mourir parce qu'ils ont ri au nez de la vie réelle, qu'ils ont blagué ses exigences et ses dangers. Elle les fera périr, pour se venger, d'une mort lente, dans une agonie de dix ans, pleine de chagrins sans grandeur, de douleurs comiques, de supplices sans gloire ! »²⁶

L'utilisation de cette figure que Fontanier rangeait « dans la classe des fictions ou inventions poétiques » compromet manifestement une écriture de la mimesis fondée sur l'observation ou le souvenir pour donner au contingent une ampleur qui l'universalise et l'éternise et faire apparaître « le neuf dans l'inchangé et l'inchangé dans le neuf »²⁷. On y lirait presque des accents baudelairiens qui sont loin d'étonner dans un recueil d'articles si proches des poèmes en prose et qui semble parfois allégoriser la marginalité parisienne pour lui faire dire les déchirements de l'homme²⁸ et de l'artiste moderne dans une ville d'exil. On retrouve les mêmes procédés dans son deuxième recueil, *La Rue*, où l'on peut lire à propos de *l'Homme Orange* :

Est-ce la misère qui a fait ces accrocs à la chaussure et terni le drap d'ordonnance ? Sur cette tunique râpée, les franges se dédorment et tous les galons – hormis un seul – sont fanés par l'usage. La main du temps, le crin de la patience ont éteint l'éclat, entamé le grain.²⁹

Si ce procédé se fait de plus en plus rare au fur et à mesure que l'on avance dans la trilogie, il en reste des traces jusque dans *L'Insurgé* où le héros se voit « désarmé par la défaite, la proscription – ou la mort. »³⁰ et où un mendiant est érigé en « statue de l'Infirmité et de la Misère »³¹ :

V – Induction

Tout se passe donc comme si son écriture procédait d'une démarche cognitive inductive : « L'induction semble ne pas partir d'une règle générale, mais d'un fait particulier bien établi et généraliser dans un champ donné les conclusions auxquelles l'examen de ce fait invite à aboutir³² », définition qui reprend celle d'Aristote parlant de « la transition du particulier au général »³³. Mais, comme nous l'avons vu, à partir du moment où Vallès devient le

romancier de l'exil, après 1871, la démarche ne trouve son aboutissement qu'en dehors du texte et par l'entremise du lecteur. Car l'idée est avant tout mise en scène du particulier. Souvent, elle n'est plus que cela. Il reviendra au destinataire de la remettre sur pied, de la traduire et compléter ainsi le processus que la fiction vallésienne entend ne pas résoudre puisque son corps écrit se compose d'une juxtaposition de faits qui en disent toutes les nuances et s'organisent autour de son noyau. Vallès semble convoquer la topique et la rhétorique, et en particulier son savoir de pamphlétaire revendiqué dès ses premiers textes pour donner à l'idée, dans un contexte fictif et feuilletonesque, toute sa valeur de persuasion. Il réalise ainsi cette formule que Pierre Angenot applique à la parole pamphlétaire : « les exemples à l'appui de la thèse s'accumuleront en une *conglobation* dont la masse et la variété concourent à l'effet persuasif »³⁴. On y retrouve ainsi l'accumulation de faits et détails dont nous avons parlé plus haut. Nous choisirons deux exemples empruntés à deux moments différents de sa carrière pour appuyer notre propos.

Le premier est tiré du *Testament d'un blagueur*, sorte de première version de la trilogie. On y lit une des manifestations de l'induction, présente, selon Angenot, dans des textes plus modernes où l'idée générale « est exprimée la première, le *paradeigma* lui faisant suite sans morphème de transition comme si la juxtaposition accentuait la cohésion des deux énoncés » :

« Je sors de là, moi, garçon de 16 ans, plein de colère et de pitié.

Allons, Pitou, il faut trouver les conspirateurs, faire de la poudre, fondre des balles, puis tu viendras à la tête de quelques déguenillés les empoigner sur leurs bancs. S'ils ne veulent pas filer par la porte, tu les hisseras par les oreilles jusqu'aux fenêtres, et tu les tiendras suspendus au-dessous de la Seine par leur caleçon. »³⁵

Colère et pitié sont donc mises en scène dans un scénario imaginaire mais plausible qui fait fonction de « raisonnement par fiction ». Un peu plus loin, Vallès nous indique par une phrase la modalité de lecture de son jeune narrateur. Au fond, elle est analogue à celle qui est requise à son public, à savoir reconduire les images du texte à l'idée. Il les suggère en rapportant sa propre manière de lire, en l'occurrence les textes de l'antiquité du collège dont les images lui crient par toutes les pages retentissantes et guerrières, que la gloire consiste à verser le sang – le sang des autres – à condition qu'on soit prêt à verser le sien.

Si l'on devait trouver des raisons, non exhaustives, à cette attitude, il me semble qu'on pourrait les trouver dans le contexte où se situe Vallès. D'abord, aussi bien à l'époque de sa formation qu'à celui de sa maturité, en exil, dans ses écrits les plus célèbres, Vallès écrit sous le joug de la censure : l'énonciation d'une idée, dangereuse, lui est impossible. Elle a donc besoin d'être traduite et mise en scène pour échapper aux ciseaux d'Anastasié. Ensuite, les intentions militantes de Vallès le portent à s'adresser à un vaste

public souvent à peine alphabétisé moins préparé culturellement à « s'élever d'emblée aux lois générales »³⁶, qu'il s'attache pourtant à « former », à l'aider à savoir, seul, interpréter le monde, découvrir ce qu'il cache pour pouvoir le transformer. En développant donc ses compétences sémiologiques or, qu'est ce qu'une prise de conscience sinon le fruit d'une démarche inductive par excellence qui relie le particulier tangible à un concept plus général ? Qu'est ce si ce n'est une capacité de lire le réel par delà ce que le détail donne à voir ? L'écrivain voit, interprète et « rend » en tenant compte de l'idée qui lui permet dans son écriture de styliser ce qu'il voit, par le détour d'une mise en abstraction.

La tendance de Vallès sera de procéder comme le Daumier de Baudelaire dont « l'idée se dégage » des œuvres, « d'emblée. on regarde. On a compris. Les légendes qu'on écrit au bas de ses dessins ne servent pas à grand'chose, car ils pourraient généralement s'en passer ». Mais dans cet extrait du *Testament d'un blagueur* de 1869, il n'en est pas encore là. Il énonce l'idée pour ensuite lui donner corps dans une situation sinon réelle du moins crédible, exprimée selon des modalités réalistes où il transforme des termes abstraits en séquence, on ne peut plus narrative, riche en faits. L'exemple se limite à annoncer la manière successive de Vallès qui éliminera petit à petit tout ce qui aura trait au discours, domaine de l'abstraction explicitée, pour n'être plus que mise en image (dans la *Trilogie* mais aussi dans *La Rue à Londres*). De manière plus implicite, il reviendra au lecteur d'établir la relation entre image et idée, de « combler l'écart entre ce qui est posé et l'amplification »³⁷.

Dans *L'Insurgé*, voici la manière dont est représentée la dernière séance de la Commune présidée par Vingtras :

« À ce moment, une porte s'ouvre, celle par où entrent d'ordinaire les membres du Comité de salut public, et Billioray apparaît.

Il demande la parole.

- Quand Vermorel aura terminé, ai-je répondu.

Il s'agit d'une communication à faire à l'Assemblée... d'une communication des plus graves !

- Parlez !...

Il lit le papier qu'il tient à la main.

C'est une dépêche de Doubrowsky.

'Les Versaillais viennent de forcer l'entrée...'

Comme une nappe de silence ! »

Suivi d'un blanc double, pour encadrer la scène, lui donner son unité mais aussi pour laisser le lecteur lui donner son sens : la fin de la Commune.

Ainsi, la particularité du réalisme de Vallès, ses recherches formelles ne sont pas à séparer de son idéologie, dominante dans son expérience de journaliste et de pamphlétaire. La Petite presse où il a commencé sa carrière

n'était-elle pas le seul lieu où l'on pût parler relativement plus librement de politique par le détour des chroniques, du roman feuilleton ? Formé à cette école, Vallès y puise une esthétique romanesque. Si l'on hésite à croire, comme il l'affirme, qu'il choisit le roman parce qu'on y peut parler plus librement que dans un essai ou au théâtre, celui-là étant soumis à un autre type de censure, il n'en joue pas moins le jeu de la littérature en pliant l'idée à une spécificité romanesque. Son réalisme s'en ressent.

Silvia Disegni

Université de Salerne et de Naples

Notes

- 1 Lettre du 16 juillet 1883 à Séverine, dans J. Vallès-Séverine, *Correspondance*, Paris, Ed. Français Réunis, 1972, p. 91. Le blanc est une obsession de Vallès qui va au-delà de la mise en page. « Dans vos inversions et bouleversements, gardez le respect du blanc, de la feuille vierge et libre, avec seulement cinq lignes, au besoin, au milieu du ventre. De l'espace, de l'air, de l'air à tout prix ! » (12 juillet 1883, op. cit., p. 77). Outre sa fonction dans l'ouverture du texte, il joue également le rôle de cadre et donc de mise en évidence du corps de l'écrit, comme nous le verrons par la suite.
- 2 Termes empruntés à Ph. Hamon dans *Un discours contraint*, in AA. VV. *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 129.
- 3 Lettres de Vallès à Emile Gautier, n° spécial *Vallès en toutes lettres*, *Correspondance d'exil*, sous la dir. de S. Disegni, « Les Amis de Jules Vallès », 28 décembre 1999, p. 134.
- 4 C'est nous qui soulignons.
- 5 Le terme est la traduction du terme de W. Benjamin dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (publié en 1955 à Frankfurt am Main).
- 6 Dans ses articles de chronique littéraire au « Progrès de Lyon », en 1865, Vallès parle souvent « d'imitations dangereuses du passé » (*Œuvres*, sous la direction de R. Bellet, t. I, Gallimard, « Pléiade », 1975, p. 486) ou encore défie les jeunes d'être des « imitateurs aveugles » d'un grand « littéraire » : « ils se figurent que copier la grandeur, c'est être grand soi-même » (ivi, p. 483). C'est là une obsession de Vallès que l'on retrouve dans un article de 1884 contre les prix d'Académie : « Si Phidias ou Zeuxis avaient fait comme les hommes de nos jours, passé leur vie à copier leurs aïeux, l'art aurait piétiné sur place, comme une bête ou comme un fou, et l'histoire de leur époque n'aurait pas été pétrifiée par leur génie » (*Œuvres*, t. II, Gallimard, « Pléiade », 1990, p. 1362).
- 7 A. Séverine, in *La rue à Londres*, *Œuvres*, t. II, p. 1133. Le texte de la dédicace est de 1883.
- 8 *Œuvres*, t. I, p. 447.
- 9 Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (« Le Figaro », 1863), in *Curiosités esthétiques, L'art romantique*, Paris, Garnier, 1964, p. 471.
- 10 Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français* (« Le Présent », 1857) op. cit., p. 281. Pour lui, chez Daumier comme chez Molière d'ailleurs, « l'idée se dégage d'emblée ».
- 11 Idem, *Le portrait* dans *Salon de 1859*, in op. cit., p. 365.
- 12 Lettre du 20 novembre 1879 in op. cit., p. 133. C'est Vallès qui souligne.
- 13 Lettre du 11 juillet 1883 in Jules Vallès-Séverine, *Correspondance*, Paris, Ed. Français Réunis, 1972, p. 73.
- 14 Le premier dans *The impressionists and Edouard Manet*, « The Art Monthly Review », 30 sept. 1876 dont la traduction a été reproduite dans *Les écrivains français devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par D. Ryout, Paris, Macula, 1989. Il y est question de ce nouveau cadrage qui permet de « rentrer en possession d'une vérité longtemps obliérée. Le secret s'en trouve dans un savoir absolument neuf, la façon de couper le tableau, ce qui donne

au cadre tout le charme d'une limite simplement imaginaire, comme d'une scène d'un coup d'œil embrassée dans l'encadrement des mains, ou seulement du moins tout ce qui est jugé digne d'être retenu. » (p. 97). Huysmans s'en occupe à propos de Degas dont les « personnages sont souvent coupés par le cadre « comme dans certaines images japonaises » dans *L'Exposition des Indépendants en 1880, L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, in op. cit., p. 271.

15 Nous renvoyons aux pages consacrées au photographe Atget qui donne d'une ville des détails anonymes en contraste avec la sonorité pompeuse de leur nom dans W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in op. cit.

17 Lettre du 27 novembre, op. cit., p. 134.

18 Lettre à Séverine, 18 juillet 1883, op. cit., p. 107.

19 Lettre de Séverine à Vallès, 17 juillet 1883, op. cit., p. 101.

20 *Causerie*, « L'Époque », 6 septembre 1865, in *Œuvres*, t. I, p. 541.

21 « Le mot *Idée* (...) signifie relativement aux objets vus par l'esprit, la même chose qu'*image* ; et relativement à l'esprit qui voit, la même chose que *vue* ou *perception*. Mais les objets que voit notre esprit sont, ou des objets physiques et matériels qui affectent nos sens, ou des objets métaphysiques et purement intellectuels tout à fait au dessus de nos sens. » Et de distinguer l'*idée physique* et l'*idée métaphysique* (P. Fontanier, *Les figures du discours*, éd. Paris, Flammarion, 1977, p. 41, chapitre *Des idées et des mots*).

22 *Salon de 1859*, in op. cit., p. 322.

23 *Il neige au Creusot*, « La Rue », 29 mars 1870, in *Œuvres*, t. I, p. 1149.

24 *L'Insurgé*, in *Œuvres*, T. II, p. 1051.

25 P. Fontanier, op. cit., p. 114.

26 *Les Réfractaires*, in *Œuvres*, t. I, p. 139.

27 Commentaire de la poésie de Baudelaire par W. Benjamin dans *Schriften*, 1955, Suhrkamp Verlag, dans le chapitre *Parc Central*.

28 L'un de ces réfractaires porte un nom significatif de cette extension de sens : *Monsieur Chaque*.

29 *L'homme orange*, *La Rue*, dans *Œuvres*, t. I, p. 658.

30 *L'Insurgé*, dans *Œuvres*, t. II, p. 1016.

31 Ivi, p. 1062.

32 M. Angenot, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982 et 1995, p. 192.

33 Aristote, *Topiques*, I, XII.

34 M. Angenot, op. cit., p. 193.

35 *Le Testament d'un blagueur*, dans *Œuvres*, t. I, p. 1126.

36 P. Angenot, op. cit., p. 190