

Relire le *Tableau de Paris*

« L'immense avantage du journalisme, c'est de donner une grande puissance à l'écrivain.
 Dans un fait divers, le premier venu peut poser la question sociale »
 Fernand Xau, *Emile Zola* [propos prêtés au romancier].

Le *Tableau de Paris* ? Le XIX^e siècle n'a cessé de le rêver et de l'écrire, de le reconfigurer et de le repenser. Cette perpétuelle réinvention de Paris s'épanouit d'abord dans l'espace littéraire moderne, neuf, du journal ; depuis l'œuvre fondatrice de Sébastien Mercier, maints flâneurs, chroniqueurs et feuilletonistes se font les émules de l'Hermite d'Etienne de Jouy¹, et diffractent les mille facettes de l'actualité parisienne en innombrables scènes de mœurs, instantanés pittoresques ou choses vues. L'entreprise s'affirme plus totalisante, si ce n'est (toujours) plus systématique, avec la littérature panoramique, elle-même très liée au monde de la presse : on songe bien sûr aux quinze volumes de *Paris ou le Livre des cent-et-un*, paru chez Ladvocat entre 1831 et 1834 ; à cet égard, le *Tableau de Paris* constitue presque un genre à part entière : « *Le Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX^e siècle*, dans l'article "Paris", réserve vingt-quatre colonnes au recensement des ouvrages consacrés à la capitale². » La fiction n'est pas en reste : mobilisant en même temps diverses esthétiques du discontinu souvent incompatibles entre elles (mosaïque, puzzle, collage et montage), travaillant les mythes des envers, des coulisses et/ou des bas-fonds doublant les splendeurs de la capitale, romans (et cycles romanesques) fabriquent une image multiple, mouvante et sans cesse recomposée d'un Paris transfiguré autant que révélé par l'écriture.

L'œuvre de Vallès s'inscrit à la fois dans et contre ces trois tendances dominantes du parisianisme littéraire et journalistique. Sous le Second Empire, Vallès n'a cessé de revendiquer une chronique de la rue parisienne³, contre le boulevard cher aux « figaro-tiers » de toute plume : les marginaux et les déclassés plutôt que « les artistes et les catins », l'envers noir de la « bohème rose » chantée par Murger, mais aussi la vie quotidienne dans les quartiers populaires de préférence aux « mythologies du ruisseau » à la manière d'Eugène Sue... Le volume *La Rue* comporte bien des fragments éclatés d'un virtuel tableau de Paris, comme nombre de chroniques vallésiennes des années 1860. Rien d'étonnant donc à ce que les deux derniers livres projetés par Vallès soient *La Rue à Londres* (paru en 1884) et *Le Tableau de Paris* – volume dont un dossier esquisse le plan⁴, mais que l'écrivain ne put mener à bien : de cette vaste entreprise ne nous reste que la série d'articles parue sous ce chapeau en 1882-1883, dans le *Gil Blas* puis dans *La France*.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Le Tableau de Paris constitue, dans l'œuvre de son auteur, à la fois un aboutissement et une rupture. Le cycle couronne et, en un certain sens, accomplit l'idéal du journalisme « parisien » auquel réfléchit Vallès dès que le tournant « libéral » de l'Empire assure à la presse un semblant de droit à la parole. Cependant, cette série d'articles, qui prétend enregistrer en temps réel les métamorphoses précipitées du Paris nouveau, interroge également les pratiques inédites qu'autorise (qu'exige ?) le journalisme contemporain – un journalisme plus centré sur l'information, le reportage, le souci des faits, alors même que la loi sur la presse de juillet 1881 rend à l'écriture périodique toute sa potentialité polémique voire pamphlétaire. *Le Tableau de Paris* se construit (aussi) dans un dialogisme permanent : maints dispositifs intertextuels confrontent l'entreprise de Vallès à celles de ses prédécesseurs, mais aussi à ses propres conceptions et pratiques de la chronique, du témoignage et de la « chose vue ». D'où la nécessité d'une mise en perspective à la fois diachronique et synchronique, afin de saisir l'originalité de la démarche et des objectifs de Vallès.

L'ŒUVRE D'UNE VIE (DE JOURNALISTE)

Après le succès de surprise (et de scandale) du brûlot *L'Argent*, c'est le recueil des *Réfractaires* qui, en 1865, consacre la notoriété de Vallès comme écrivain. Le volume réécrit, dans une autre perspective, ces *Mystères de Paris* dont Vallès toute sa vie porta l'empreinte et la fascination⁵ – comme l'attestent les titres successivement destinés aux grands articles du *Figaro* d'où est issu l'essentiel du livre : *Les Misères savantes*, *Les Galériens en habit noir*, *Les Irréguliers de Paris* (formule finalement retenue par Villemessant comme la moins susceptible d'attirer les foudres de la censure). Le texte même des *Réfractaires* multiplie les échos significatifs. Dans son premier feuilleton au *Journal des Débats*, Eugène Sue évoque la légitime incrédulité des lecteurs face aux invraisemblables « dessous » du social soudain exposés aux regards : « Nous craignons d'abord qu'on ne nous accuse de rechercher des épisodes repoussants, et, une fois même cette licence admise, qu'on nous trouve au-dessous de la tâche qu'impose la reproduction fidèle, rigoureuse, hardie, de ces mœurs excentriques⁶. » Mêmes précautions chez Vallès, expliquant à ses lecteurs du *Figaro* : « Le lecteur va se trouver en face d'aventures invraisemblables. On croira que j'ai à plaisir inventé ; j'ai, au contraire, éteint, amoindri, oublié⁷. » Les bandits, pirates et chourineurs qui hantent les bas-fonds parisiens sont, à en croire Sue, les sauvages de la civilisation urbaine moderne : « Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, le Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des sauvages, leur langue pittoresque, poétique, les mille ruses à l'aide desquelles ils fuient ou poursuivent leurs ennemis [...] Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper » (p. 32). Mêmes ruses, même habileté de chasseurs chez les excentriques que Vallès montre embusqués dans les coulisses du social : « Ils se rencontrent fatalement, un jour, une nuit, à certaines heures, dans certains coins, sur la marge de la vie sérieuse [...] Ils ont le nez fin, les chouans ! Ils flairent une tranche de gigot à une lieue du manche ; ils savent débus-

RELIRE LE TABLEAU DE PARIS

quer, ramener, prendre au gîte, attraper au vol un déjeuner à la fourchette ou un dîner au chocolat » (p. 141). Enfin, de même que les inquiétants barbares parisiens portent, chez Sue, « des surnoms empruntés à leur énergie, à leur cruauté, à certains avantages ou certaines difformités physiques » (p. 32), les irréguliers de Vallès s'appellent Fontan-Crusoé, Poupelin dit Mes-Papiers, ou Chaque (« Ce n'était jusqu'ici qu'un adjectif vague et peu compromettant. Voilà qu'il passe à l'état de nom propre », s'étonne le narrateur p. 188).

Les premiers lecteurs, comme Jean Richepin ou Paul de Saint-Victor, n'ont pas manqué de voir dans ce « roman tragi-comique des *outlaws* et des parias de Paris ⁸ » l'envers noir de la vie de bohème chantée par Murger. Le journaliste inaugure un usage nouveau du paradigme de Dante, en explorant, à la suite des ses personnages, tous les cercles de l'enfer parisien qu'évoquait déjà Balzac dans la célèbre ouverture de *La Fille aux yeux d'or* (1835) : « Tout l'Enfer des damnations parisiennes est là décrit de cercle en cercle, de fond en bas-fond, avec une verve ardente et sombre qui tient lieu de flammes. Les réprouvés de cette cité dolente sont d'une vérité effrayante ⁹. » Ces enfers de la damnation sociale (on songe à la préface des *Misérables*, 1862) se creusent au cœur même des splendeurs et du luxe fiévreux, dans cette capitale où la fête impériale bat son plein. Contraste scandaleux et typique, que Barbey d'Aureville qualifie de spécifiquement parisien : « En dehors de Paris, en dehors de cette espèce de cuve qui a ses sorcières comme la marmite de Macbeth, mais plus jolies, et où tous les champignons gâtés du fumier civilisé bouillonnent incessamment sous le feu des plus diaboliques vanités, on ne sait pas et on ne comprendrait pas un seul mot de l'histoire que M. Vallès a écrite avec une verve poignante ¹⁰. »

Les deux années qui suivent la publication des *Réfractaires* voient se développer et s'approfondir la réflexion de Vallès sur ce que peut (et doit) être un journalisme « parisien » authentiquement populaire, démocratique et social. La reprise obsessionnelle du terme de « rue » est à cet égard symptomatique. Le deuxième recueil de Vallès s'intitule ainsi, de même que la série d'articles de l'*Événement* d'où il est largement issu ; *La Rue* sera aussi le titre des trois journaux fondés en 1867, 1870 et 1879. Dans *L'Événement* de 1866, ce titre « La Rue » alterne d'ailleurs avec l'intitulé « Paris » – Vallès évite ainsi de qualifier de chroniques ces textes si éminemment parisiens, mais bien différents des pratiques contemporaines des boulevardiers ¹¹. Car il s'agit avant tout de conjurer la vision du monde rétrécie, mesquine et artificielle que répercute et diffuse le monde des chroniqueurs du boulevard, lesquels s'occupent « d'un tout petit, tout petit coin du monde, où justement on mène la vie factice », persuadés par myopie professionnelle que « tout Paris [tient] dans deux ou trois cafés de gens de lettres et trois ou quatre alcôves de drôlesses ¹² ».

À ce sectarisme socioculturel Vallès oppose un dispositif inédit, capable de croiser les objectifs traditionnels de la littérature panoramique, les conquêtes modernes du journalisme de terrain, et les objectifs propres à l'enquête sociale. Ce n'est plus le pittoresque farouche des bas-fonds façon *Mystères*, non plus que l'esprit frelaté des coulisses et des brasseries ; il s'agit d'étendre à tous les domaines de la réalité parisienne l'inves-

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

tigation jusque-là réservée à des secteurs spécifiques ou à des moments exceptionnels (faits divers et drames sanglants). L'objet de ce journalisme parisien renouvelé, c'est le quotidien, dans son étrange proximité révélatrice. D'où un programme qui annonce, dans un registre nettement moins polémique (il ne saurait être question, à cette date, de conférer une portée politique directe à un article « littéraire »), les objectifs du futur *Tableau de Paris* :

La chronique peut être un guide à la fois historique et amusant à travers les rues de Paris.

Je choisirais, de préférence, je l'avoue, les endroits ignorés, les terrains populaires, et je rechercherais les tableaux émouvants, bizarres, contrôlant la légende, ressuscitant les drames.

Les ouvriers, les malheureux, tous les laborieux et les souffrants auraient en moi non pas un avocat, mais un historien, et je ne craindrais pas de m'arrêter quelquefois dans les maisons des pauvres, dans l'atelier des travailleurs. Je ferais la statistique du salariat et si je n'avais pas peur d'effrayer, celle de la misère ¹³.

Dès 1866, la rue parisienne se définit selon trois jeux d'oppositions, qu'on retrouvera dans le *Tableau de Paris* : contraste avec la rue londonienne, découverte à l'occasion du voyage de 1865 comme envoyé spécial du journal *L'Époque* ¹⁴ ; contraste avec le boulevard, ce monde de « journalistes, d'artistes et de catins » où triomphe l'esprit des princes de la chronique ; enfin, contraste avec la rue de province, lieu du repli sur soi et de la rêverie régressive. Autre exigence : l'actualisme radical, qui cherche à réduire au maximum les médiations au profit d'une saisie immédiate de toutes les dimensions du réel. Le journal *La Rue* premier du nom (1867) insiste : « C'est donc Paris, Paris misérable et glorieux, Paris dans sa grandeur et son horreur, que *La Rue* va mouler, mouler vivant, mordant dans la peau, le plâtre, dans la pierre, la chair ¹⁵. » Toutes métaphores dont le *Tableau de Paris* développera les potentialités. En revanche, on ne trouve pas, à cette date, de réflexion développée sur les conséquences socio-économiques de l'haussmannisation précipitée : le Paris de 1865-67 est, pour Vallès, une capitale sans faubourgs et sans banlieues, sans peuple travailleur et combattant.

Le siège de Paris puis la Commune modifient en profondeur l'image d'un Paris désormais « cité de l'honneur, patrie du salut, bivouac de la Révolution ¹⁶ » : la capitale est à la fois le sauveur de la République et le berceau de l'idée sociale. Ce qui explique l'attachement éperdu de Vallès au journalisme « parisien », alors même qu'il se morfond dans l'exil, et que son statut de mort civil lui interdit de publier sous son nom.

Dès 1872, « Vallès propose à Gill de faire un journal illustré, très simple, très lucratif, un *Guide de Paris* : il fournira le plan, les textes, tout le texte ; on trouvera des annonces ; Gill, Polo, Régamey feront les dessins ; on se fera des rentes ; « et quelle copie facile, amusante ¹⁷ ! » Ce projet renoue avec l'une des ambitions avouées de *La Rue* de 1867, laquelle revendiquait « avec l'exactitude du Guide, l'à-propos et le hardi du pamphlet » : « Le provincial ou l'étranger pourra rôder avec nous à travers la ville, sûr

RELIRE LE *TABLEAU DE PARIS*

d'avance d'avoir sa curiosité satisfaite et son émotion avivée. Nous lui apprendrons ce Paris, sa vie, ses mœurs, à coups d'anecdotes et de sensations¹⁸. » En 1879, rédacteur en chef à distance, Vallès exige encore et toujours de ses rédacteurs du « Paris tout brûlant » – avant de renoncer devant les difficultés pratiques, financières et journalistiques de l'entreprise.

Le Tableau de Paris marque certes les retrouvailles avec la capitale (enfin) républicaine qui vient d'accorder l'amnistie aux Communards ; œuvre de réparation et de réconciliation, il cherche à réduire les fractures de l'absence et de l'exil. Mais c'est aussi l'aboutissement de quinze ans de réflexion et d'obstination journalistiques : l'éblouissement de la Commune, l'épanouissement d'un journalisme nouveau actualisent les virtualités politiques d'une écriture de Paris jusque-là centrée sur le social.

HÉRITAGES ET CONFIGURATIONS

En choisissant pour titre *Le Tableau de Paris*, Vallès désigne clairement la longue et riche tradition dont il se réclame autant qu'il se démarque : celle de la littérature panoramique parisienne, née de l'œuvre célèbre de Mercier. L'écriture panoramique de la capitale, esquissée dès la Restauration dans la case-feuilleton de certains journaux, connut son moment de gloire sous la monarchie de Juillet, avant de fournir ses thèmes et ses motifs de prédilection à la florissante petite presse du second Empire. C'est cependant à Sébastien Mercier et à son entreprise fondatrice que Vallès se réfère ouvertement, dès les premières lignes de son article programmatique au *Gil Blas* (« Le Tableau de Paris », 26 janvier 1882) : par-delà les dévoilements de la chronique boulevardière du second Empire, il s'agit de renouer avec une tradition militante, fondée sur l'exigence du décentrement et de la déstabilisation.

Deux traits caractéristiques du *Tableau de Paris* reprennent directement les objectifs et les déclarations de principe de Mercier. Celui-ci déclare d'emblée vouloir rompre avec la double tradition antiquaire et satirique alors dominante : « Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monuments, de ses curiosités, etc. : assez d'autres ont écrit là-dessus¹⁹. » Même refus viscéral, chez Vallès, de tout enthousiasme monumental – travers qu'il reproche au (relativement) récent *Paris-Guide* : « *Le Paris-Guide* s'en tenait trop à l'histoire des Académies, des écoles, des monuments. On ne regardait guère que les hauteurs, on ne rôdait qu'autour des maisons qui avaient une tradition ou une légende²⁰. » La capitale qu'évoque Vallès, comme celle de Mercier (et plus encore), est une ville sans monuments – urbanisme démocratique qui projette spatialement l'idéal d'une histoire sociale sans grands hommes. Plus radicalement, il s'agit de refuser à la fois l'autorité terroriste du passé, pétrifié sous forme monumentale, et d'effacer l'histoire mensongère et usurpatrice que les puissants (les vainqueurs) ont inscrite dans l'espace public urbain.

Dans *L'Enfant* [1876], Vallès prétait le même mépris tranquille de vieilles pierres à Jacques Vingtras, venu à Paris faire sa classe de rhétorique au lycée... Bonaparte : « Je n'ai pas envie de voir les monuments [...] Je trouve que toutes les pierres se ressemblent, et je n'aime que ce qui marche et qui reluit ». Bref, conclut, impavide, l'adolescent, « je

ne suis pas fou des chefs-d'œuvre et des monuments, décidément ²¹ ». Les *Souvenirs d'un étudiant pauvre* accentuent, avec une bouffonnerie quasi carnavalesque, la déconstruction par l'écriture des prestiges (abusivement) prêtés aux monuments parisiens. Un camarade du narrateur arrive de sa province à Paris, et, par piété filiale envers son père qui fut soldat, se fait un devoir de rendre visite dès son arrivée à l'Arc de Triomphe et à la colonne Vendôme. Après avoir fait admirer à son camarade un pont en fil de fer pompeusement requalifié d'Arc de Triomphe (on songe à la visite guidée improvisée par Gabriel dans *Zazie dans le métro...*), le rusé cicérone en vient à la colonne (qui fut, rappelons-le, abattue par les Communards) : « Je le conduisis cour du Harlay, et, ôtant mon chapeau, j'étendis religieusement le bras vers une colonne au haut de laquelle était un buste, les narines rongées, galeux, verdâtre, qui représentait la tête de Desaix ²². » L'écriture du *Tableau de Paris* participe de cette charge anti-monumentale, dont la portée idéologique et politique est centrale.

Le refus des tyrannies du passé a pour corollaire un actualisme résolu, essentiel au projet de Mercier : « L'idée que se fait Mercier de l'esprit de la ville est liée au temps jusqu'au plus profond. Sa physionomie de la ville est une physionomie du maintenant. L'historicisation et l'actualisation de l'expérience de la ville et de sa possibilité d'être pensée ont leur raison objective dans le fait que la ville elle-même produit sans cesse de l'actualité, et même que la grande ville est le véritable centre dynamique de l'expérience temporelle du maintenant ²³. » De même que Vallès abandonne les nécropoles de bibliothèques pour privilégier l'expérience en direct d'un quotidien toujours renouvelé, Mercier affirme – en ancêtre du petit reporter ? – avoir fait son *Tableau de Paris* avec ses jambes ; l'infinie disponibilité de l'œil du flâneur, son art tout professionnel de la dispersion voire de la dissémination du moi, se traduisent par une fragmentation de la perception, une immédiateté de la micro-notation, un goût de l'échantillonnage pittoresque auquel Vallès ne renonce jamais tout à fait, malgré l'évolution des paradigmes journalistiques et l'émergence de procédures d'investigation jusque-là inédites.

La déambulation permet notamment de rester en contact permanent avec un réel social non encore préformaté par les cadres de l'enquête et les supériorités qu'elle pré-suppose : non que la flânerie garantisse l'observateur des préjugés et de l'asservissement aux idées reçues, mais elle porte en elle toutes les virtualités du décentrement (du corps, du point de vue, de l'énonciation), tout en bricolant en permanence de nouveaux protocoles herméneutiques. D'où l'attention portée aux marges de l'espace public – en l'occurrence, Vallès hérite directement de Mercier : « Il a voulu voir ce que personne ne contemple ; il a fixé ses yeux sur des objets dont tout le monde détourne ses regards autant qu'il le peut. Il a observé la plus vile populace de la Halle, dans les prisons, dans les hôpitaux, à Bicêtre, jusque dans son cimetière de Clamart. En pénétrant dans ces cloaques de l'humanité, il a vu des maux, des crimes, des situations horribles, dont hors de là on n'a point d'idée, et qu'on ne trouve point dans les autres livres, parce que peu d'hommes ont la force nécessaire pour aller chercher de si tristes instructions ²⁴. » Indépendamment de cette plongée dans les bas-fonds dont les prolongements au XIX^e siècle sont innombrables ²⁵, Mercier s'intéresse aussi aux épreuves du quotidien qui accablent les ménages modestes. Tel passage sur le terme annonce les articles percutants

RELIRE LE *TABLEAU DE PARIS*

que Vallès consacrera à ce sujet sensible ²⁶ : « Combien parmi vous pâlisent, mes chers et pauvres Parisiens, en lisant seulement le titre de ce chapitre : “Payer son terme !” [...] Dans les faubourgs, il y a trois à quatre mille ménages, qui ne paient point leur terme ²⁷. » L'arrivée de l'huissier saisissant le dernier meuble d'une humble famille inspirera aussi à Vallès des développements violemment pathétiques.

L'exigence du décentrement, qui induit une éthique (et une écriture) du témoignage, explique l'un des aspects les plus frappants du *Tableau de Paris* de Vallès : à aucun moment n'est présenté au lecteur un panorama complet de la ville saisi du haut d'un lieu élevé ; l'authenticité du témoignage exige de renoncer à la rassurante supériorité propre à la vision surplombante, et à l'appréhension abstraite et planifiée du réel qu'elle entraîne. En revanche, le déplacement géographique permet de saisir, par contraste, ce que l'immersion permanente risquerait d'occulter par myopie du regard ou effet de l'habitude. Séjournant dans les Alpes, Mercier n'en continue pas moins à écrire Paris : « J'ai quitté Paris pour mieux le peindre ; loin de l'objet de mes crayons, mon imagination l'embrasse et se le représente tout entier ; je le considère avec plus de recueillement : c'est au séjour de la paix et de la tranquillité que je décris le bruit tumultueux, l'agitation et les vices de la capitale ²⁸. » De même, l'article « Une autre prison » est écrit du Puy – le titre renvoyant aussi bien à la description de ses cachots sinistres qu'à la petite ville elle-même : le parallèle, tout à la gloire de Paris, rectifie et corrige l'imaginaire heureux de la province qu'on trouvait encore dans les textes des années 1860.

Pour Mercier comme pour Vallès cependant, le parallèle le plus efficace, le plus éclairant, est celui qui met en regard Paris et Londres, les deux grandes métropoles de la modernité. Mercier, qui eut pour projet un *Parallèle de Paris et de Londres*, affirme les vertus heuristiques du déplacement dans la capitale anglaise, le voyage permettant (paradoxalement) de mieux saisir l'identité propre de Paris : « Londres, voisine et rivale, devient inévitablement le pendant du tableau que j'ai tracé, et le parallèle s'offre de lui-même. Les deux capitales sont si proches et si différentes, quoique se ressemblant à bien des égards, que, pour achever mon ouvrage, il est nécessaire que j'arrête mes regards sur l'émule de Paris ²⁹. » Quant à Vallès, il compose *La Rue à Londres* en même temps que les articles du *Tableau de Paris* ; plusieurs de ses textes sont écrits depuis la capitale anglaise, où il retourne à plusieurs reprises, avec Séverine, pour les besoins de son enquête sociale. Détour bénéfique à tous égards : « On voit mieux un tableau quand on se recule ; de même on juge mieux certaines faces d'un pays, quand on le regarde de loin. On se place plus haut, on plonge sa pensée plus avant dans les profondeurs de l'horizon, et la brume n'est, comme l'abat-jour de la main, qu'un voile qui oblige le cerveau à le déchirer. La réflexion prend de la vigueur dans cet effort » (p. 257). Contre l'abstraction autoritaire de toute position surplombante, Vallès défend l'horizontalité du parallélisme et l'expérience du décentrement, qui déplace le clivage nous/eux : « C'est par la comparaison qu'on contrôle les sensations et les idées » (p. 398). Écrire de Londres, c'est aussi revendiquer, très concrètement, une écriture révolutionnaire née de la proscription et de l'exil : « Londres a trempé les styles, comme l'eau boueuse du Furens trempe les armes ; on peut citer, entre autres, deux hommes qui gagnèrent, à être exilés, la guérison pour tout ou moitié de leur maladie de rêvasserie ou de déclamation :

Esquiros et Louis Blanc » (p. 259). Tout un programme...

La comparaison avec la métropole londonienne, l'autre grande capitale européenne, et le contraste avec la vie dans les villes de province, mettent en évidence ce qui fait la grandeur propre de Paris : sa vocation démocratique. Mercier saluait déjà avec enthousiasme la capitale de l'égalité : « Dans les petites villes, les caquets, les médisances, les prétentions de citadins en place le poursuivraient, et il aurait à souffrir du sot orgueil et des dédains arrogants du riche. À Paris il est l'égal de tout le monde ³⁰. » L'isolement et l'indifférence que rencontrent les grands hommes de province à Paris ont, aux yeux de Vallès, les mêmes conséquences émancipatrices : « Au village, on soignait ses faiblesses et l'on remarquait sur son front les nuages, mais on remarquait aussi à son habit les taches, à son nom les accrocs. Entre les murs des petites villes, on épluche la vie de chacun, on l'espionne même, on l'insulte et on la salit [...] Paris, lui, ne regarde pas les nouvelles recrues pleurnichant dans la foule, mais il ne s'arrête pas non plus devant les hasards douloureux qui atteignent la réputation des isolés ! » (p. 119). Car la liberté de s'affirmer comme individu – essentielle pour Vallès, réfractaire à toute forme d'enrégimentation – tient non aux vertus de la législation, fût-elle républicaine, mais à l'arrachement au despotisme mesquin des notabilités, encore puissantes dans la vie bourgeoise de province. Mercier y revient à plusieurs reprises : « Ici, il est permis d'être soi », note-t-il, car « les petites tyrannies de province viennent se perdre et s'anéantir à Paris ³¹ ». En relativisant le respect dû aux grandeurs d'établissement, Paris met en pratique l'égalité que proclame la devise républicaine, et compense dans une certaine mesure la réalité (apparemment intangible parce qu'obstinément niée) des hiérarchies économiques et sociales que dissimule l'abstraction hypocrite de la loi. « On salue le maire, le préfet, le président du tribunal dans les promenades de province, et quel honneur si les coup de chapeau est rendu ! À Paris [...] on salue les gens parce qu'ils sont quelqu'un, et non parce qu'ils sont quelque chose » (p. 124).

Paris est bien la cité républicaine par excellence – et l'on trouve dans le *Tableau de Paris* un certain nombre de lieux communs magistralement orchestrés, peu auparavant, par Hugo, Pierre Larousse ou Michelet (parmi beaucoup d'autres). Les cent années qui séparent l'œuvre de Mercier de celle de Vallès se définissent comme une vaste odyssee républicaine, le vaisseau de la grande ville ayant « embarqué à son bord le berceau de la République » (p. 28). Même vision de Paris phare de la civilisation et avant-garde de la démocratie chez Larousse : « La France nouvelle, menacée dès son berceau, était sauvée ; le vaisseau de la République gagnait la haute mer ³². » Éloge traditionnel qui, pour le proscrire tout juste revenu d'exil, se trouve sensiblement infléchi par le souvenir de la Commune – c'est l'insurrection parisienne du printemps 1871 qui a sauvé la République ensuite confisquée à leur profit par les opportunistes.

Ce qui explique également l'énergie avec laquelle, à l'occasion des fêtes du 14 Juillet, Vallès rappelle que bien des Parisiens sont nés en province : la grande célébration républicaine, à l'image de la première fête de la Fédération qu'elle commémore, est l'occasion de réaffirmer la fraternité de sang et d'idées qui lie la capitale à la France rurale et départementale dont elle est, à tous égards, l'expression. Michelet déjà, dans le « Tableau de la France », écrivait : « Comment s'est formée en une ville ce grand et

RELIRE LE *TABLEAU DE PARIS*

complet symbole du pays ? Il faudrait toute l'histoire du pays pour l'expliquer : la description de Paris en serait le dernier chapitre. Le génie parisien est la forme la plus complexe à la fois et la plus haute de la France³³. » Concrètement, physiquement, charnellement, Paris est la France plus encore qu'il ne la représente. Larousse l'affirme à nouveau dans l'article « Paris » du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Le caractère et la physionomie du peuple parisien se ressentent dans une large mesure de ce mélange perpétuel, et, si Paris semble la ville la plus française de tout le pays, c'est précisément parce que toute la France s'y donne rendez-vous et vient s'y fondre et s'y concentrer³⁴. » Le conflit meurtrier entre Paris et Versailles, entre les fédérés et les « ruraux », est né d'un malentendu et crée artificiellement un clivage dont une authentique lecture républicaine de l'histoire montre à la fois l'absurdité et les conséquences funestes : le *Tableau de Paris* s'attache à le démontrer, d'où l'insistance sur la solidarité quasi familiale entre Paris et la France des campagnes dont elle est à la fois le produit et la négation.

« TOUT VOIR ET TOUT PEINDRE » :
PARADOXES DE LA REPRÉSENTATION

Ce discours indirectement politique quoique clairement apologétique est porté par une écriture qui privilégie l'exposition sur l'argumentation, refusant tout développement théorique au profit d'une esthétique (et d'une éthique) de l'hypotypose, de l'image ou de la chose vue. Ce qui, d'une certaine manière, traduit dans une perspective journalistique moderne la réflexion de Mercier sur le spectacle, alors tout nouveau, du panorama³⁵ (le premier panorama parisien fut installé en 1800 par Fulton) : dans l'espace public démocratique que fonde la Troisième République, la presse ouvre ce « lieu d'observation collective³⁶ » nécessaire à la manifestation et à la confrontation des points de vue, sans que ceux-ci soient nécessairement et immédiatement traduits en actes.

Cette foi dans les pouvoirs de la représentation est aussi un trait caractéristique de l'écriture du témoignage qui s'impose progressivement en France avant même le triomphe du reportage. Idée fondamentale : « la vérité se voit », à condition que le journaliste sache ouvrir les yeux (au sens indissociablement actif et passif de l'expression) : « Parmi les rituels importants du journalisme, permettant de représenter des "faits" valables pour tous, c'est-à-dire non pas réductibles à un point de vue singulier, mais objectivés, il faut insister sur l'usage du sens de la *vue*. Dès sa naissance, en effet, le journalisme "rassembleur" semble avoir misé, comme instrument d'objectivation, sur *l'œil, dans son opposition à la voix* : pour rassembler, pour être collectivement reçu comme un ensemble de faits, et non d'opinions singulières, il fallait que le journal donnât à voir, et cessât (enfin) de se contenter, comme les journaux partisans, de *dire*³⁷. » Vallès défend très tôt cette supériorité de la scène vue sur le discours ou le commentaire : l'émotion véritable jaillit de l'authenticité, que les paroles les plus frustes (parce que les plus directes) peuvent parfois rendre avec plus de vérité que les textes les plus travaillés. Ce que démontre (en acte) l'*exemplum* suivant. À Londres, le journaliste vient de visiter l'appartement où s'est déroulé un fait divers sanglant – trois petits enfants ont été

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

empoisonnés par l'amant de leur mère : « 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 son bras un enfant chétif, pleura quand je parlai du cheval de bois ³⁸ !... » À l'écrit, la spontanéité ou la transparence sont, bien entendu, le produit d'un méthodique travail du style ; mais l'impression de saisie immédiate est au service d'une rhétorique privilégiant l'hypotopose.

Hors même de la sphère du fait divers scandaleux ou émouvant, lorsque Vallès envisage le journalisme pleinement politique que les lois de 1881 rendent enfin (théoriquement) possible, il privilégie un dispositif fondé sur l'image, afin de donner à voir la vérité sociale – le geste de montrer, de désigner, incluant une très réelle et très suffisante portée politique. Dès 1879, alors qu'il se rêve rédacteur en chef à distance de *La Rue* troisième du nom, Vallès exhorte ses collaborateurs à éviter soigneusement les travers qu'il reproche à la *Revue réaliste* : « Il y a chez ces naturalistes des envies de morale, des prurits de philosophasserie qui me déroutent. Ah ! pas de ça chez nous ! Des faits ! pas de déductions tirées par les cheveux, et quels cheveux ³⁹ ! » Même éloge du témoignage visuel contre le dévoiement phrasassier dès le pacte de lecture proposé aux lecteurs du *Tableau de Paris* :

Il ne s'agit plus de philosophasser.

Le temps de la philosophasserie est passé. Celui de la photographie est venu.

Il s'agit de peindre la ville comme elle est, et de la mouler avec ses bosses et ses creux (p. 33).

Tâche d'autant plus importante que le journal est le seul à pouvoir l'assumer. Quelle désolation, en effet, que de visiter un Salon de peinture dédaigneux du « Paris vivant », que pourtant « les peintres avaient à coller tout saignant sur la toile » (p. 348) ! Puisque ceux qui ont « mission de fixer les traits de la cité capitale » (*ibid.*) s'y refusent obstinément pour s'exiler dans les faux-semblants et les mensonges académiques, c'est au journaliste de relever le défi du contemporain. Scène exemplaire (encore) : l'écrivain, sortant du Palais de l'Industrie, rencontre un chiffonnier qui « a posé pour un Père éternel, dans un tableau refusé », et accepte, à sa demande, de consacrer un article au Petit Mazas, capitale de la hotte : « Je vais venger l'artiste éconduit, et opposer à la débauche de couleurs roses du salon la crasse de cette tribu de pouilleux » (p. 104).

Paris se prête d'autant mieux à cette esthétique de l'exposition que la ville est en elle-même spectacle, où « l'humanité pose sans le savoir » pour l'instruction du passant. Sans réclamer aucune escorte théorique, cette éducation actualiste et démocratique s'offre à chacun, « elle lui entre dans les oreilles et les yeux malgré lui et alors qu'il s'en doute le moins – à un moment où il croit ne faire que rigoler et flâner » (p. 125). Le journal a pour double fonction d'enregistrer ce spectacle mouvant au jour le jour, et d'en donner « la clé » afin que le public puisse « tout comprendre, tout démonter, tout apprendre » (p. 125) par lui-même : à la limite, la presse a pour fonction de s'abolir elle-même pour permettre à ses lecteurs une appréhension aussi personnelle que possible du surgissement du réel. Cet idéal journalistique de l'exposition est mis en abyme lorsque

RELIRE LE *TABLEAU DE PARIS*

Vallès imagine de construire, sur l'emplacement des Tuileries, « vingt industries dans vingt maisons de verre » : « Immense palais de cristal, où le fabricant paiera pour entrer et avoir son atelier, mais aux vitres duquel le peuple n'aura qu'à coller son visage pour assister aux drames superbes du travail ! » (p. 227). Contrairement aux Expositions universelles (auxquelles se réfère l'allusion au Crystal Palace), se trouve ici valorisé le travail en lui-même, non la perfection technique de l'outillage ou de l'objet produit : décalage significatif.

La double exigence d'immédiateté et de décentrement, la valorisation de l'image au détriment du discours entraînent un rapport ambigu, paradoxal, à la littérature. Vallès est très conscient que les usages sociaux du roman en ont fait, depuis un demi-siècle, un instrument majeur dans le déchiffrement et l'interprétation du réel – non sans véritables potentialités heuristiques, et en pleine complicité avec l'entreprise journalistique dont le romancier participe pleinement (*Les Mystères de Paris* en offrent sans doute l'exemple le plus accompli). Inversement, les figures célèbres continuent à s'imposer comme « réalistes » bien après leur date de péremption, ce qui biaise à la fois la perception de monde et sa représentation. Certains effets d'intertextualité, malgré l'indéniable effet de vraisemblance qu'ils produisent, sont à bannir radicalement ; le journaliste veillera à « ne pas s'en tenir aux faces convenues des types antiques ; ne pas faire tous les usuriers comme Gobseck, tous les jésuites comme Rodin, tous les pharmaciens comme Homais, tous les cocus comme Bovary » (p. 33).

D'où une double postulation très sensible dans le *Tableau de Paris* : ne pas ressusciter une galerie de « types » anachroniques et dépassés, mais revendiquer les pouvoirs révolutionnaires d'une littérature comprise comme contre-discours, capable à la fois de réfléchir et de problématiser l'ensemble des discours sociaux qu'elle réfracte. Car le décentrement voulu par Mercier est avant tout l'apanage des grands écrivains de la modernité, lesquels, dès le Second Empire, ont exploré les marges et les envers du monde clinquant célébré par les boulevardiers – non pas la criminalité des bas-fonds, mais les faubourgs et les banlieues où vivent les travailleurs, bref « la vie moderne [...] où de Goncourt plantait jusqu'au ventre les jambes de Germinie Lacerteux, où Zola allait ramasser les côtes de melon pourries, les noyaux de prune mangées, et les litres cassés dans les mains d'ivrognes, qu'avait jetés pour les balayeurs le père Colombe » (p. 32-33). D'un point de vue plus spécifiquement politique, le Paris des *Misérables* (1862) évoque, dans sa réflexion sur le travail souterrain des révolutions, « le pavillon social au sommet de la plus haute barricade de Juin » (p. 229) – réinsérant dans le progrès problématique de l'idée républicaine l'insurrection maudite dont Vallès voulait toujours, et bien avant la Commune, réhabiliter la mémoire.

Aussi l'actualité des romanciers leur permet-il d'écrire les métamorphoses incessantes du Paris contemporain aussi bien (quoique autrement) que la saisie fractionnée et indéfiniment recommencée du journaliste. De retour dans la capitale après dix années d'exil, Vallès est frappé par l'expansion des grands magasins et leurs conséquences économiques : « C'est le propriétaire du *Pilon d'argent* ou du *Citron d'or*, qui va porter au clou sa montre ou ses marchandises et qui montre le poing au *Louvre* ou au

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Bon Marché, dont la concurrence l'affame et parfois l'oblige à prendre l'arme des suicidés » (p. 32). La remarque figure dans l'article liminaire du *Tableau de Paris*, paru dans le *Gil Blas* en janvier 1882 : en décembre de la même année, le même journal commencera la publication en feuilleton du *Bonheur des Dames*... Un pas de plus, et c'est le journaliste-reporter lui-même qui se métamorphose fugacement en romancier – le récit relayant efficacement la description pour éviter de recourir au discours, tout en favorisant l'identification et l'empathie⁴⁰. L'écriture de Vallès multiplie les amorces fictives et les esquisses narratives, en un dispositif généralisé de contournement du romanesque dont *La Rue à Londres* déploiera toutes les potentialités⁴¹.

L'alliance entre l'impact critique du témoignage, l'effet démonstratif de la chose vue et la sociologie narrative du roman permet au journaliste de tenter une histoire expérimentale du Paris républicain – contre-histoire à la vérité, celle qu'effacent les monuments officiels et les discours dominants. À cet égard, le journalisme permet de réaliser en partie le programme de Michelet ou de Quinet⁴² – retrouver, restituer, ressusciter l'histoire engloutie « des captifs, des vaincus, de bien d'autres encor ». Le décentrement a valeur désacralisante, en révélant ce qu'occultent les sources autorisées dont tout véritable historien ferait bien de se méfier – à l'exemple de Michelet : « J'ai souvent pensé que si Michelet n'eût pas plongé aux sources des Archives, il n'aurait pas écrit si juste et si neuve l'histoire de la Révolution française. / Il put se promener libre dans cette galerie du passé » (p. 408).

Les rues de Paris ouvrent d'autres galeries où s'affiche la mémoire des vaincus – à condition de refuser le tropisme monumental, ses gloires usurpées et sa perspective autoritaire. Telle façade, apparemment anodine, porte les cicatrices des violences de l'histoire, et raconte à sa manière l'assassinat de la seconde République : « Une maison, qui porte le numéro 25, mérite qu'on s'arrête devant elle. N'est-ce pas celle qui, en décembre 1851, fut trouée par le canon, fouillée par les soldats, et dont le mur est resté, pendant le règne de Napoléon III, comme une grande affiche sur laquelle les balles avaient écrit ineffaçablement l'histoire de l'assassinat ! » (p. 40). Encore l'urbanisme haussmanien, et les refoulements historiques dont il est la traduction architecturale, ont-ils fait disparaître la plupart de ces traces d'une histoire engloutie. Si bien que le *Tableau de Paris* se présente aussi comme l'équivalent textuel de cette mémoire en miettes, tenace autant que menacée, qui va des barricades de Juin à la Semaine sanglante : « Je me rappelle avoir vu, quelques jours après le massacre, sur un lambeau de mur, une glace qu'avait ménagée la bataille, et qui était clouée là par miracle. Elle reflétait tout le quartier blessé » (p. 230).

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN
Université Montpellier 3 / RIRRA 21

RELIRE LE *TABLEAU DE PARIS*

NOTES

1. Sur cette œuvre souvent citée et mal connue, on consultera l'article de Judith Lyon-Caen, « L'actualité de l'étude de mœurs. Les *Hermites* d'Etienne de Jouy », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 7, 2008, « Poétiques journalistiques », p. 85-102.
2. Hélène Millot, « *Le Tableau de Paris* est à refaire ! », *Autour de Vallès*, n° 33, 2003, « Jules Vallès, affinités, antipathies », p. 355.
3. Rappelons que Vallès fonda trois revues portant ce nom, qu'il donna également à son second recueil d'articles publié en 1866.
4. Marie-Claire Bancquart évoque ce dossier dans son édition du *Tableau de Paris*, Paris, Messidor, 1989, p. 26.
5. Sur cette question, on consultera l'article de Guillemette Tison, « Des *Mystères du Peuple* au *Cri du Peuple* : Vallès lecteur d'Eugène Sue », *Autour de Vallès*, n° 37, 2007, « Vallès et la littérature populaire », p. 81-96.
6. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 32. Toutes les références à cette œuvre, désormais insérées dans le fil du texte, renverront à cette édition.
7. Jules Vallès, *Les Réfractaires, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, tome 1, p. 156. Toutes les références aux œuvres de Vallès écrites entre 1857 et 1870 renverront désormais à cette édition.
8. Paul de Saint-Victor, article consacré aux *Réfractaires*, *La Presse*, 19 février 1866, cité par Roger Bellet dans J. Vallès, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 1256.
9. *Ibid.*, p. 1257.
10. Jules Barbey d'Aurevilly, article consacré aux *Réfractaires*, *Le Nain jaune*, 16 décembre 1865, cité par Roger Bellet dans J. Vallès, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 1254.
11. Faute de trouver un titre plus frappant et mieux adapté, Vallès écrit dans *L'Événement* (6 février 1866) : « Je me contenterai du Paris banal » (cité par Roger Bellet, *Jules Vallès. Journalisme et Révolution*, Du Lérot, Tusson, Charente, 1987, p. 110).
12. J. Vallès, « Hier-Demain », *Le Nain jaune*, 14 février 1867, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 919.
13. J. Vallès, « La Rue », *L'Événement*, 13 novembre 1865, *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 517.
14. Sur le changement de paradigme journalistique que provoque la découverte de la métropole londonienne à l'occasion de l'Exposition universelle, cf. Guillaume Pinson et Marie-Eve Thérenty, *Autour de Vallès*, n° 40, 2010, « L'Invention du reportage », p. 8-11.
15. J. Vallès, « La Rue », *La Rue*, 1^{er} juin 1867 [premier numéro du journal], *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 938.
16. J. Vallès, *L'Insurgé, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 1990, p. 1031 [reprise du célèbre article du *Cri du Peuple* paru le 26 mars 1871].
17. R. Bellet, *Jules Vallès. Journalisme et Révolution, op. cit.*, p. 406.
18. J. Vallès, « La Rue », *La Rue*, 1^{er} juin 1867 [premier numéro du journal], *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 938.
19. Sébastien Mercier, préface au *Tableau de Paris*, cité par Karlheinz Sierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 81.
20. J. Vallès, *Le Tableau de Paris*, Paris, éditions EFR, 1972, p. 33. Toutes les références à cette œuvre, désormais insérées au fil du texte, renverront à cette édition.

21. J. Vallès, *L'Enfant*, *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 338 et 340. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article « Quand le passé se fait monstre de pierre : l'imaginaire monumental chez Vallès », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 21, décembre 1995, pp. 17-30.
22. J. Vallès, *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, Du Lérot, Tusson, Charente, 1993, p. 104.
23. K. Stierle, *La Capitale des signes*, op. cit., p. 87.
24. Compte rendu du *Tableau de Paris* paru dans *Le Courrier de l'Europe*, article reproduit par Louis-Sébastien Mercier dans *Le Tableau de Paris*, nouvelle édition corrigée et augmentée en 12 volumes, Amsterdam, 1783-1788, t. IV, p. 183.
25. Sur cette question, on consultera *Romantisme*, n° 149, 2010/3, « L'Enquête » (Dominique Kalifa dir.)
26. Voir par exemple « Le Terme », *La Marseillaise*, 8 janvier 1969, ou « La Grève du loyer », *Le Cri du peuple*, 8 mars 1871. Certains passages de ces deux articles sont très proches du texte de Mercier.
27. Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, La Découverte / Poche, « Littérature et voyages », 1998, p. 193-194.
28. *Ibid.*, p. 17.
29. *Ibid.*, p. 119.
30. *Ibid.*, p. 29.
31. *Ibid.*, respectivement p. 29 et 25.
32. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, article « Paris », p. 241.
33. Jules Michelet, *Histoire de France*, livre III, « Tableau de la France » [1833], Paris, Edition des Equateurs, tome 2, 2008, p. 84. Vallès termine son article « Michelet » par un vibrant éloge du « Tableau de la France », auquel son propre titre rend (aussi) hommage (*Le Réveil*, 17 juillet 1882, *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 808).
34. P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, article « Paris », p. 238.
35. S. Mercier participa à l'ouvrage de Cramer, *Vues des capitales de l'Empire français à partir de 1806* (Amsterdam, 1807-1808) ; il y inséra un article intitulé « Vue d'ensemble de Paris, ou le panorama ». Cf. K. Stierle, *La Capitale des signes*, op. cit., p. 108.
36. G. Muhlmann, *Du journalisme en démocratie*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 2004, p. 275.
37. G. Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, Paris, PUF, « Partage des savoirs », 2004, p. 14.
38. J. Vallès, « La Rue », *L'Événement*, 13 novembre 1865, *Œuvres*, op. cit., t. 1, p. 576.
39. Lettre à Albert Callet (fin octobre 1879), passage cité par R. Bellet, *Jules Vallès. Journalisme et Révolution*, op. cit., p. 425.
40. L'effacement du discours derrière le « pur » regard induit nécessairement, comme l'a montré G. Muhlmann, la tentation du récit, en focalisation interne (témoignage) ou en focalisation zéro (sur le modèle du roman réaliste-naturaliste). Cf. *Une histoire politique du journalisme*, op. cit., p. 17 et 18.
41. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Romanesque et reportage dans *La Rue à Londres* », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 30, décembre 2000, « Impressions londoniennes », p. 37-60.
42. « Nous voilà, dès l'entrée, dupes de toute écriture scellée ; le moindre parchemin a pour nous force d'évangile ; nous y croyons plus qu'à la réalité ; l'encre brille plus à nos yeux que le sang et les pleurs des peuples ; nous prenons pour la vie nationale l'ordre administratif. Mais qu'est-ce que toute cette chancellerie, quand elle est contredite par les événements ? Assurément la besogne de l'historien est autre, s'il est vrai que son principal devoir est d'empêcher les générations futures d'être abusées par ce grimoire officiel » (Edgar Quinet, *Philosophie de l'histoire de France* [1857], Paris, Payot, « Critique de la politique », 2009, p. 45).