

Barbes et redingotes : À propos de quelques accessoires dans la *Trilogie* de Jules Vallès

Mourad KHELIL
Paris-Sorbonne/Cellf 19-21

Le 11 décembre 1792, date à laquelle Louis XVI se présente devant la Convention pour être jugé, annonce doublement la mode du XIX^e siècle. En effet, ce jour-là, le roi déchu apparaît barbu devant ses juges : la Commune insurrectionnelle de Paris, afin d'humilier le roi, l'a empêché de se faire raser sous des prétextes fallacieux de sécurité¹. Cette barbe apparaît comme la négation d'un Ancien Régime glabre depuis Louis XIV : contraindre Louis XVI à la porter, c'est le forcer à nier une tradition monarchique que, paradoxalement, les Conventionnels respectaient et que les Français allaient encore respecter pendant trente huit ans, au moins.

Ce paradoxe n'est que partiel : les Conventionnels ont déjà abandonné un autre signe important de l'Ancien Régime, le bel « habit à la française » et ses luxueuses broderies. Ils portent une redingote, vêtement anglais (*riding coat*) qui véhicule des idées nouvelles, bourgeoises et égalitaires. Durant son procès², Louis XVI adopte stratégiquement cette « austère redingote³ », sobre et fonctionnelle : l'habit à la française, vestige d'un passé dépassé, n'aura pas survécu au 10 août.

Cette fin du XVIII^e siècle prépare à sa façon la deuxième partie du XIX^e siècle où les barbes, de plus en plus fournies, deviennent une norme « républicaine ». On notera, à cet égard, le parcours édifiant de Victor Hugo, imberbe en 1851, au moment de son exil pour Jersey, et arborant une barbe photogénique à son retour en France en 1870. Parallèlement, pendant cette même période, la redingote s'impose définitivement dans la bourgeoisie urbaine et les milieux intellectuels : les étudiants insurgés des barricades de 1830 et les boursicoteurs des années 1870 la portent pareillement.

Il nous apparaît particulièrement intéressant de constater que ces deux « accessoires », ces deux signes distinctifs, ces deux « insignes⁴ » constituent

¹ Jean-Christian Petitfils, *Louis XVI*, Paris, Perrin, 2015, p.908-909 : « On lui confisqua tout : ses étuis à rasoirs, son couteau à cinq pièces, une lame à enlever la poudre, deux paires de ciseaux [...]. Une barbe de trois jours accentuait son air pitoyable. »

² *Ibid.*, p. 909 : « Par-dessus son habit bleu fatigué, il portait une redingote couleur chair à grand collet, toute simple. »

³ Érika Wicky, *Les Paradoxes du détail*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 99.

⁴ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographie auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2007, p. 20 ; « L'instance auctoriale suppose d'emblée image,

précisément des éléments récurrents de la Trilogie de Jules Vallès (*L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé*). Pour Vingtras, l'*alter ego* romanesque de Jules Vallès, barbes et redingotes déterminent non seulement des passages obligés du récit autobiographique mais aussi des références explicites à l'Histoire révolutionnaire, omniprésente dans la Trilogie où la Commune de 1871 est faite par des « vieilles barbes » de 1848, influencées par les événements de 1830, qui souhaitent ressusciter la Commune insurrectionnelle de 1793, respectueuse des idéaux de 1789...

On comprend ici que l'Histoire, mais aussi la politique et la sociologie, s'inscrivent dans l'intimité des individus par le biais de choix vestimentaires ou corporels. Mais, et ceci constitue le cœur de notre propos, dans la Trilogie, ces accessoires sont mis littéralement en scène par un héros-narrateur conscient non seulement de ses choix mais de leur portée : à de multiples reprises, Vingtras-Vallès commente, avec finesse et lucidité, les significations diverses de la barbe et de la redingote. En d'autres termes, ces deux accessoires font bien partie d'une « scénographie auctoriale », selon l'expression de José-Luis Diaz, puisqu'ils contribuent à structurer « une image de soi » savamment et patiemment construite. Une interrogation fondamentale, qui porte sur l'identité de ce *soi*, apparaît immédiatement : de l'image de qui parle-t-on ? De l'image de Vingtras ou de celle de Vallès ? De l'image de Vallès-journaliste engagé, omniprésente dans la Trilogie, ou de l'image de Vallès-romancier, absente par définition du texte puisque le récit s'arrête en 1871 alors que l'essentiel de la création romanesque de Vallès ne débute véritablement qu'en 1874 ? Le roman se contente-t-il de construire l'image de Vingtras avant la Commune ou propose-t-il l'image d'un Vingtras narrateur « proustien avant l'heure » qui raconte, *a posteriori*, les événements qui ont conditionné la création de l'œuvre romanesque et marqueront la naissance du romancier ?

Ces questions n'ont rien d'anodin dans la mesure où elles permettent d'étendre notre réflexion à d'autres accessoires vallésiens, plus discrets mais non moins essentiels, qui soulignent l'importance de cette interrogation sur l'image de soi. Dans cette perspective, le miroir apparaît comme l'accessoire fondamental de cette quête et de cette découverte de soi. Celles-ci passent également par le Nom, support d'une identité objectivée par le narrateur et, peut-être, enfin, par le Livre, objet à la fois symbolique et vivant, auquel Vallès accorde un statut tout particulier depuis son article intitulé « Les Victimes du Livre ». Toute l'originalité de ces trois accessoires réside dans le fait qu'ils contribuent autant à construire une « scénographie auctoriale » qu'à révéler celle-ci : Vallès, conscient de l'importance de l'accessoire, l'utilise de manière réflexive et spéculaire proposant pour ainsi dire une « scénographie de scénographie » correspondant autant à une mise à distance de soi qu'à un dévoilement du moi.

La barbe : de l'enfance au Christ des barricades

Notre brève étude de la barbe vallésienne doit tout d'abord remarquer que celle-ci signale la fin de l'enfance et l'accession à l'âge adulte. Ainsi dans *L'Enfant*, la barbe est avant tout l'apanage étrange des adultes, au-delà de toute identité sexuelle, puisque que le jeune narrateur note que la Tante Mariou porte une « barbe grise ». Ailleurs, Vingtras parle d'une « barbe de vieux » pour décrire une végétation chaotique : le regard de l'enfant décrit un monde d'adultes perçu comme chaotique et incompréhensible,

fantasme, mise en scène. Qu'il le veuille ou non, l'écrivain joue un rôle, endosse une tunique, choisit ses insignes [...]. »

clairement distinct de celui de l'enfance et de son monde fragile mais cohérent. Plus précisément, porter la barbe, ce n'est pas être vieux : c'est être, avant tout, *plus* vieux que le petit Jacques. La barbe est une question d'âge et de comparaison : grandir, c'est ressembler à ses pairs (à l'oncle Joseph, par exemple), à son père et donc, porter, comme eux, la barbe. C'est l'enjeu du passage humoristique qui décrit un usage particulier des rasoirs de Monsieur Vingtras :

J'ai soin de moi. Je me rase aussi. Je voudrais avoir de la barbe.

Mon père cache ses rasoirs. J'ai pris un couteau que je fourre sous mon matelas, parce qu'il a le fil tout mince et tout bleu. Je l'ai usé à force de frotter sur la machine⁵. (E, 331)

C'est dans le cadre de ce mimétisme adolescent que la barbe devient un signe de virilité. Il s'agit de ressembler à un homme afin d'accéder, de façon artificielle et précoce, à l'âge d'homme⁶. La relation du père avec Madame Brignolin s'avère à ce titre révélatrice : cette femme entreprenante renvoie Monsieur Vingtras lui-même à une enfance asexuée en l'invitant justement à se faire raser :

M. Vingtras, vous êtes triste comme un bonnet de nuit, c'est que vous ne vous êtes pas fait raser, voyez-vous ! Revenez demain en sortant de chez le coiffeur. Je vous embrasserai ; vous me donnerez l'étréne de votre barbe. (E, 254)

À partir de cette étape ambivalente, voire castratrice (demande sexuelle mais infantilisation par le rasage imposé), la barbe devient un signe de virilité manifeste qui lève toute ambiguïté, y compris littéraire, comme le note l'aveu de Vingtras qui renonce à écrire dans un journal féminin : « J'ai beaucoup de barbe pour écrire dans le *Journal des Demoiselles* ! » (B, 634)

La barbe définit alors le masculin et détermine l'écriture, qui se veut par là même engagée et *virile* dans la mesure où elle conditionne une identité et un combat, celui du républicain insurgé et rebelle. Identité qui reconstruit une mâle généalogie (l'oncle, le père...) et des modèles plébéiens fantasmés, comme celui des boulangers ou des paysans, tous barbus :

[Les boulangers] ont les joues blanches comme de la farine et la barbe blonde comme de la croûte. (E, 162)

[J'aime tant les paysans] avec leur grand chapeau à larges ailes et leur long tablier de cuir ! Ils ont de la terre aux mains, dans la barbe, et jusque dans le poil de leur poitrail ; ils ont la peau comme de l'écorce, et des veines comme des racines d'arbres. (E, 177)

Mais justement, cette identification mène au combat dans la mesure où elle définit une appartenance sociale : le peuple est barbu et être barbu, c'est à la fois appartenir au peuple et défendre sa cause. La barbe devient un signe politique qui clive et divise la jeunesse du Quartier Latin de la fin des années 1840 :

⁵ Jules Vallès, *L'Enfant*, *Œuvres*, éd. de Roger Bellet, « Bibliothèque de La Pléiade », tome II, Paris, Gallimard, 1990, p.331. Étant donné leur grand nombre, les références à *L'Enfant*, au *Bachelier* et à *L'Insurgé* (renvoyant toutes au même tome) seront placées à même le texte, entre parenthèses, avec l'abréviation E, B, I, suivie de la mention de la page d'où la citation est tirée.

⁶ Anne-Marie Sohn, « Sois un Homme ! ». *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009, p. 27-28 : « En dehors de la force et de la stature, la pilosité constitue également une obsession pour les adolescents. [...] La barbe et la moustache signalent donc l'entrée dans l'âge d'homme. »

Tous ceux, dans la salle, qui n'ont pas de barbe, qui ont le teint un peu blême, le nez un peu gros, des redingotes un peu longues et des souliers noués ; ceux-là sont fouillés d'un œil menaçant et soupçonnés d'être des échappés du séminaire, qui viennent faire le jeu de l'ennemi. (B, 488)

L'Odéon appartenait à deux partis extrêmes : les henriquinistes, commandés par l'homme au lorgnon, dont la femme était blanchisseuse, – les républicains avancés dont je paraissais être le chef, à cause de ma grande barbe et de mes airs d'apôtre, – j'allais toujours tête nue. (B, 681)

Le républicain se doit d'être barbu : la grandeur de sa barbe détermine l'intensité de ses convictions et sa place hiérarchique dans le groupe. Mais cette barbe en marquant la différence marque également l'affrontement et les rivalités politiques. La virilité ne se conçoit pas sans violence : conformément à l'approche d'Anne-Marie Sohn dans « *Sois un homme !* »⁷, l'identité masculine s'affirme dans le « défi » physique ou « l'agression » et on peut se demander, à cette étape, si les enjeux identitaires de cette « violence juvénile » ne sont pas supérieurs aux enjeux politiques. On rappellera qu'en 1848, Vallès n'a que 16 ans.

Le temps va cependant conférer à la barbe vallésienne une autre portée. Au-delà de l'identité sexuelle et politique, il s'agit de constater qu'à partir des années 1850, une autre identité, plus ambiguë, s'affirme avec le port de barbe : celle de bohème.

Pour comprendre cette « barbe bohème », il faut sans doute remonter à la « première bohème », celle des Jeunes-France et du « petit cénacle ». Plus précisément, c'est Théophile Gautier au chapitre XI de son *Histoire du Romantisme* qui raconte cette émergence spectaculaire de la barbe dans le cadre de la première représentation d'*Hernani*, le 25 février 1830 :

On s'est plu à représenter dans les petits journaux et les polémiques du temps ces jeunes hommes, tous de bonne famille, instruits, bien élevés, fous d'art et de poésie, ceux-ci écrivains, ceux-là peintres, les uns musiciens, les autres sculpteurs ou architectes, quelques-uns critiques et occupés à un titre quelconque de choses littéraires, comme un ramassis de truands sordides. Ce n'étaient pas les Huns d'Attila qui campaient devant le Théâtre-Français, malpropres, farouches, hérissés, stupides ; mais bien les chevaliers de l'avenir, les champions de l'idée, les défenseurs de l'art libre ; et ils étaient beaux, libres et jeunes. [...] Quelques-uns portaient de fines moustaches et quelques autres des barbes entières. Cela est vrai, mais cela seyait fort bien à leurs têtes spirituelles, hardies et fières, que les maîtres de la Renaissance eussent aimé à prendre pour modèles⁸.

La barbe vallésienne, héritée des batailles romantiques, brouille l'inscription identitaire strictement sociale et politique. Porter la barbe, à Paris, dans les années 1850, c'est être ou *faire* le républicain mais c'est aussi s'inscrire, après cette « première bohème », dans la « deuxième bohème » (selon le classement de Bourdieu dans *Les règles de l'art*⁹), c'est-à-dire dans une *bohème artiste* qui a conscience d'elle-même, de son histoire et de ses affinités avec la bourgeoisie urbaine et qui s'avère capable de composer avec les pouvoirs en place afin de faire carrière. Porter la barbe, c'est donc

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, préface d'Adrien Goetz, Paris, coll. Folio Classiques, Gallimard, 2011, p. 135-136.

⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, Point Essais, 1998, p. 100.

s'inscrire dans la bohème de Murger, ce que Vingtras refuse de faire : il écrira précisément *Les Réfractaires* pour décrire une « bohème noire¹⁰ » affamée et politisée, clairement distincte de « la deuxième bohème », incapable de se politiser et de se révolter contre le déclassement social d'une génération d'intellectuels prolétariés. Il s'agit donc pour Vallès d'une forme de « distinction dans la distinction » où la barbe républicaine et plébéienne doit prendre le pas sur la barbe bohème. Cette ambiguïté sociale, fondatrice chez Vallès, explique en partie l'usage de la barbe comme signe distinctif clivant : la violence politique confère à la barbe une gravité que la vie de bohème lui refuse.

Mais on comprend déjà que la barbe, en tant qu'accessoire, souligne une compréhension fine des enjeux sociaux et culturels et que cette compréhension implique une réflexion sur soi et sur son propre positionnement social, voire historique. Ainsi la barbe vallésienne, en plus du conflit politique, renvoie explicitement dans *L'Insurgé* à l'Histoire, celle des « vieilles barbes » de 1848, comme pour mieux éviter toute référence aux romantiques et aux bohèmes de 1830. D'ailleurs dans *L'Insurgé*, le discours que donne Vingtras au Casinot-Cadet implique une référence à *Hernani* et aux vieilles barbes, comme pour mieux souligner les choix de l'auteur :

La mode est aux conférences : Beauvallet doit lire *Hernani* au Casino-Cadet.
[...]

Il y aura du monde. Les vieilles barbes de 48 seront là pour se retrousser contre Bonaparte, chaque fois qu'un hémistiche prêtera à une allusion républicaine. Il y aura aussi toute la jeune opposition : des journalistes, des avocats, des bas-bleus qui, de leur jarretière, étrangleraient l'empereur s'il tombait sous leurs griffes roses, et qui ont mis leur chapeau des dimanches en bataille. (I, 895)

La conférence à laquelle doit participer Vingtras se présente comme un détournement politique de la bataille d'*Hernani* et de ses barbus artistes : la référence à 1848 et aux barbus suffisamment vieux pour avoir connu les événements de 1830 déplace la question artistique sur le plan politique en instaurant une continuité historique entre les événements. Comme le note Maurice Agulhon dans *Les Quarante-huitards*, les barbes de 1848 affirment « l'existence d'une tradition dans la République¹¹ », tradition que Vallès semble opposer à la barbe romantique et déjà bohème d'*Hernani*.

Il faut souligner ici que les « vieilles barbes » de 1848 possèdent dans l'imaginaire vallésien un aspect prophétique : elles annoncent les révolutions à venir mais aussi les souffrances christiques du peuple de la Commune¹². Vingtras évoque ainsi sa propre barbe qui lui donne des « airs d'apôtres », celle d'Eugène Pelletan (à « la barbe prophétique ») mais surtout propose des portraits d'insurgés étrangement inspirés par la Bible :

¹⁰ Corinne Saminadayar, « Irréguliers, saltimbanques et réfractaires : Vallès et la mythologie bohémienne », in Sarga Moussa (dir.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, « Histoire des Sciences Humaines », 2008, p. 316 : « La fracassante entrée de Jules Vallès dans la vie littéraire en fait d'emblée le chroniqueur de la bohème noire, celle des déclassés et des marginaux des Lettres qui hantent son premier recueil d'articles *Les Réfractaires* (1865). »

¹¹ Maurice Agulhon, *Les Quarante-huitards*, Paris, collection Folio Histoire, Gallimard/Julliard, 1992, p. 11.

¹² « Satory, notre crucifix à nous ! » (I, 1087)

Pourquoi ces hommes qui vivent de rien, qui ont besoin de si peu, pourquoi ces espèces de vieux saints à la longue barbe et aux yeux doux, qui aiment les petits enfants et les grandes idées, imitent-ils les prophètes d'Israël, et croient-ils à la nécessité du sacrifice, à la fatalité de l'hécatombe ? (I, 935)

Pour tenter de comprendre ces références, il faut d'abord noter que le récit distingue les prophètes « barbus » et les prêtres glabres (notamment les jésuites). Ces derniers sont systématiquement moqués par Vallès qui ne rejette pas la religion mais le clergé, faisant preuve d'un anticléricalisme assez commun chez les communards. Et il ne faut pas oublier que Dieu lui-même, dans la *Trilogie*¹³, porte la barbe.

L'enjeu semble assez clair : malgré ses réticences religieuses, Vingtras inscrit la Commune dans un devenir chrétien et biblique, dans un imaginaire collectif à la fois doloriste et messianique, celui du « Christ des barricades » tel qu'il est analysé par Franck Paul Bowman¹⁴ et qui associe, dans le cadre de ce qui ressemble fort à un *topos*, luttes socialistes et espoir chrétien. La barbe vallésienne unirait ainsi préoccupations terrestres et avenir transcendant, transformant la Commune en aventure humaine intemporelle.

La redingote : prison d'étoffe et distinction

Si la barbe prend une telle importance dans la *Trilogie*, c'est parce que Vallès parvient à en faire le signe distinctif de l'insurgé et, peut-être, du martyr. La redingote, quant à elle, relève clairement de la métonymie (le vêtement pour l'individu) : « la redingote », dans la langue vallésienne, renvoie au bourgeois ou à l'intellectuel urbain susceptible de s'engager activement pour la République.

Il nous paraît important de souligner que ce signe de libération potentielle se présente d'abord comme un outil répressif utilisé par la mère. En effet, pour M^{me} Vingtras, la redingote permet l'oppression, le dehors enserrant le dedans à la manière d'une prison d'étoffe éducative aux prétentions sociales. Ainsi, quand elle récupère un tissu médiocre qu'elle considère remarquable, c'est pour en faire aussitôt une vilaine redingote qui fera souffrir Jacques, inhibera ses mouvements et réduira, au sens propre, sa liberté :

« C'est une folie ! tant pis ! on fera une redingote à Jacques avec ça. »

On m'a essayé la redingote, hier soir, et mes oreilles saignent, mes ongles sont usés. Cette étoffe crève la vue et chatouille si douloureusement la peau !

« Seigneur ! délivrez-moi de ce vêtement ! »

Le ciel ne m'entend pas ! La redingote est prête. (E, 167)

Cette « épreuve vestimentaire¹⁵ » relève en réalité d'une connaissance intuitive des significations sociales du vêtement : porter la redingote, c'est être ou se revendiquer, bourgeois ; cela signifie une rupture avec le milieu paysan de la mère et donc, une forme d'ascension sociale. Dans cette optique, l'inconfort est bienvenu, dans la mesure où il marque l'effort de promotion :

¹³ « Y aurait-il un Dieu pour les petits professeurs ? Un Dieu avec une longue barbe et un faux col de deux jours ? » (B, 599)

¹⁴ Franck Paul Bowman, *Le Christ des barricades*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987.

¹⁵ Hélène Millot, « Entre inconfort et inconvenance : l'épreuve vestimentaire dans la *Trilogie* », in *Les Amis de Jules Vallès*, n°17, décembre 1993, p. 26 : « Comme tout roman de formation, la trilogie peut être lue comme le récit d'une série d'épreuves, parmi lesquelles l'épreuve vestimentaire fait figure d'épreuve capitale. »

Ma mère veut que son Jacques soit un Monsieur.

Lui a-t-elle fait des redingotes avec olives, acheté un tuyau de poêle, mis des sous-pieds, pour qu'il retombe dans le fumier, retourne à l'écurie mettre des sabots ! (E, 178)

Selon la morale maternelle, il faut supporter stoïquement « l'épreuve de la redingote » afin d'être un petit « Monsieur » accompli, c'est-à-dire un bourgeois engoncé dans des vêtements qui empêchent l'enfant de jouir de la nature comme un petit paysan et de « retomber dans le fumier », d'où s'est extraite sa famille. On comprend que le jeune Vingtras va développer très tôt une connaissance quasi sociologique du vêtement, comprenant, conformément aux théories contemporaines sur l'*habitus* et l'*hexis*, qu'une redingote, c'est du social sur du vivant, du social au plus près du corps :

J'ai une redingote marron, un parapluie vert et un chapeau gris.

C'est mon costume de demi-saison. Ma mère voit que je grandis et elle a voulu m'habiller comme un homme des classes moyennes, qui a de l'étoffe, ne vise pas au freluquet et a pourtant son cachet à lui. J'ai du cachet, – mais je suis modeste et je préférerais vivre dans l'obscurité, ne pas donner aux partis des espérances étouffées le lendemain, – avec cela que j'étouffe aussi ! cette redingote est si lourde et les manches sont si longues que je ne puis pas me moucher. (E, 295)

Là où la barbe signifiait la virilité, la redingote exprime la masculinité dressée, socialisée et contrôlée, une virilité « étouffée » qui vise une place précise dans une société (« la classe moyenne », « un parti ») aux codes pesants et étriqués. En un mot, la redingote constitue une « prison sociale » portative dont il s'agit de s'extraire d'une manière ou d'une autre.

Mais comment faire ? Afin de dépasser ses propres conditionnements, Vingtras s'intéresse tout d'abord aux « blouses », ces paysans, ouvriers et artisans, antithèses sociales des « redingotes », qui l'entourent et dont les vêtements affirment fièrement une appartenance au peuple. Pour le futur bachelier, il s'agit moins de renier la redingote ou de la quitter (même si Vingtras se rêve « ouvrier ») que d'imaginer une proximité effective entre les deux groupes, proximité qui viserait à remettre en cause les déterminismes sociaux en créant une forme de fraternité. Ainsi, dès la fin de *L'Enfant*, le narrateur fréquente des cabarets où « la blouse et la redingote s'asseyaient à la même table. » (E, 366)

Mais si l'union de la petite bourgeoisie intellectuelle et du prolétariat est possible ponctuellement, voire accidentellement, elle s'avère problématique, tant les différences entre le prolétaire et l'intellectuel prolétarisé demeurent importantes, voire définitives¹⁶. C'est justement ce qu'explique un imprimeur au jeune Vingtras qui veut rejoindre la « blouse » :

Avez-vous donc besoin d'être ouvrier pour courir vous faire tuer à une barricade, si la vie vous pèse !... Allons ! prenez votre parti de la redingote pauvre, et faites ce que l'on fait, quand on a eu les bras passés par force dans les manches de cet habit-là. Vous pourrez tomber de fatigue et de misère comme les pions ou les professeurs dont vous parlez ! Si vous tombez, bonsoir ! Si vous

¹⁶ « Les blouses bleues, les bourgerons, les tricots, les cottes, les chemises de couleur, les ouvriers et les hommes de peine toisent ma redingote noire avec un air de pitié. » (B, 676)

résistez, vous resterez debout au milieu des redingotes comme un défenseur de la blouse. (B, 471-472)

La « redingote pauvre », c'est-à-dire « l'intellectuel prolétaroïde ¹⁷ » selon l'expression de Bourdieu, constitue un destin à part entière. La seule façon de le vivre n'est pas d'y renoncer mais de l'aborder comme un sacerdoce social qui vise l'insurrection et la défense (intellectuelle et littéraire) du prolétariat. On remarquera que ce conseil a marqué Vallès : en 1880, il intitulera un de ses romans les plus engagés, *Les Blouses*.

Cependant l'ambiguïté de la redingote demeure : vêtement bourgeois, elle est aussi bien portée par l'étudiant affamé que par le commerçant aisé. Elle nivelle les hiérarchies tout en unifiant autour d'elle les différentes composantes de la bourgeoisie, y compris les plus marginales ou les plus contestataires. À tout moment, la « redingote pauvre » peut être tentée par « la redingote riche » et ses valeurs. On rappellera ici que Vallès a publié dès 1857, *L'Argent*, ouvrage sur le fonctionnement de la Bourse, où l'auteur demandait aux pauvres de se taire (« Silence aux pauvres ! ») et fêtait le pouvoir de l'argent (« Vive l'argent ! »). Ce texte ambigu, et certainement ironique, souligne néanmoins le vif intérêt de Vallès pour une finance prospère dont la luxueuse redingote constitue un signe de reconnaissance majeur, si l'on en croit le tableau contemporain de Degas, *Portraits de la Bourse* (1876). Cette attirance pour la « redingote riche » apparaît d'ailleurs, avec humour, lorsque dans *Le Bachelier*, Vingtras, désirant percer dans le monde, se rend chez le célèbre tailleur Caumont pour se faire faire un habit :

« [...] Qu'allons-nous vous faire, voyons ?

– Une redingote... »

Une redingote?... M. Caumont est ahuri ; madame Caumont aussi. Ils se consultent des yeux. [...]

M. et madame Caumont poussent un cri, ils semblent délivrés d'un grand poids.

« Vous parlez d'une jaquette ! Nous nous disions aussi !... une redingote, c'est bon pour les gens de bureau et pour les vieux, mais pour un jeune homme comme vous ! Il vous faut quelque chose dans le genre de ceci... » (B, 605)

La « redingote riche » est un fantasme de « redingote pauvre », de petit-bourgeois : le véritable dandy, selon Caumont, porte « une jaquette », vêtement d'aristocrate. Mais cette élégance-là s'avère inimaginable pour Vingtras, conditionné par sa classe et, surtout, par une lutte des classes intériorisée. L'ascension sociale ne se conçoit qu'à l'échelon directement supérieur qu'incarne pour lui « la redingote riche ».

Ces distinctions ne relèvent guère du détail, et encore moins de l'accessoire, dans la mesure où Vingtras, développant un savoir quasi sociologique, précise les caractéristiques du vêtement insurrectionnel idéal : il s'agit, d'une redingote « pauvre » et... courte. En effet, à ses yeux, la longueur de la redingote semble un critère essentiel :

Il n'a pas de carte, moi, non plus ! Sur les deux mille individus qui sont là, qui donc a sa carte ? Personne ! Mais tout le monde demande celle de la redingote longue, qui ne sait pas ce qu'on lui veut, qui croyait d'abord qu'on parlait d'un autre.

À la fin on lui explique. Il se lève et répond.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 101.

« Je m'appelle Émile Ollivier, le frère d'Aristide Ollivier, tué en duel, l'autre jour, à Montpellier, dans un duel républicain. »

Il avait bien l'air d'un jésuite, pourtant ! (B, 489)

La redingote longue, semblable à celle des jésuites, rend les jeunes républicains suspicieux. Seule une redingote aux dimensions réglementaires permet de circuler en sécurité dans le Quartier Latin des années 1850 et 1860. Pour avoir une idée de la redingote insurrectionnelle idéale, peut-être faut-il contempler celle que porte le jeune homme en haut-de-forme de *La Liberté guidant le Peuple* de Delacroix : courte et sans luxe apparent, elle sied parfaitement aux soirées d'été révolutionnaires passées sur les barricades.

Ce modèle de redingote, associé à une « blouse » (personnage au pied de la Liberté, à gauche), semble résumer à lui seul la démarche insurrectionnelle unitaire de Vallès, démarche qui, en définitive, s'avère historiquement validée, comme le précise Edgar Newman :

Quels liens donc pouvaient unir la redingote et la blouse en une alliance révolutionnaire si puissante ? [...] Ces deux classes, naturellement ennemies, restèrent pourtant alliées jusqu'aux environs de 1832. Comment leur alliance fut-elle possible ? [Par] le pouvoir de la presse par exemple, pouvoir qui commença à se révéler vraiment dans son ampleur pendant la Restauration. Les journaux lus dans les ateliers et les cafés, les pamphlets à bon marché, les chansons nationalistes libérales de Béranger contribuèrent certainement beaucoup à répandre dans le peuple la bonne parole libérale¹⁸.

C'est l'union de la « redingote pauvre » faite d'intellectuels déclassés, capables d'écrire et de transmettre des idées, et de la « blouse » faite d'ouvriers et d'artisans, capables d'écouter, de s'engager et de s'organiser qui a permis la Révolution de Juillet qui constituera un des modèles de la Commune de 1870. Et c'est précisément cette union que prône Vingtras.

Scénographie d'une scénographie : miroir et nom

Au-delà de ces remarques générales, pour comprendre dans toute leur complexité la barbe et la redingote, il faut sans doute resituer ces deux accessoires dans le cadre plus précis du « roman autobiographique » que constitue la Trilogie vallésienne. En effet, l'écriture de soi, le récit de soi et de sa propre vie ne se conçoivent que comme le fruit d'un travail réflexif qui associe notamment travail de la mémoire et regard sur soi. Si nous avons noté à plusieurs reprises qu'un savoir social ou sociologique élaboré apparaît dans la Trilogie, il faut désormais souligner que ce savoir ne peut être distingué d'une vision de soi, qui précisément prépare une vision du monde.

Ce regard sur soi surgit de manière marquante à la fin de *L'Insurgé* lorsque Vingtras, en fuite, s'est rasé la barbe pour paraître méconnaissable aux yeux des Versaillais :

Tout à l'heure, j'ai aperçu dans une glace de devanture une tête glabre, osseuse, et blême comme une face de prêtre, les cheveux rejetés en arrière, sans raie ! Physionomie d'impitoyable ! Mine de partisan cruel ! Ils doivent me

¹⁸ Edgar Newman, « La blouse et la redingote. L'alliance du peuple et de la bourgeoisie à la fin de la Restauration », *Annales historiques de la Révolution française*, n°222, Paris, Société des études robespierristes, 1975, p. 533-534.

prendre pour un fanatique qui recherche les blessés moins pour les secourir que pour les achever. (I, 1082-1083)

Le miroir, accessoire récurrent de la Trilogie, contribue à cette découverte de « soi comme un autre », cet « autre comme soi-même » étant justement le sujet du roman autobiographique. La vertigineuse révélation spéculaire permet donc de comprendre non seulement la distinction entre Vallès et Vingtras (cet *alter ego* qui apparaît dans le miroir du romancier comme une autre version de lui-même) mais également la dynamique de l'écriture autobiographique, puisque celle-ci débute après cette révélation sur soi-même, marquée justement par la perte de la barbe, accessoire de reconnaissance personnelle et sociale.

On notera que cette révélation se voit précédée par une prise de conscience, avant même l'insurrection, de l'image que Vingtras donne de lui-même aux autres :

J'ai donc pénétré dans la foule, il y a donc derrière moi des soldats, une armée ! ... Ah ! j'ai passé des nuits à rôder dans ma chambre, tenant ces chiffons de papier dans mes doigts crispés, ruminant l'assaut sur le monde avec ces correspondants pour capitaines !

Heureusement, je me suis vu dans la glace : j'avais pris une attitude de tribun et rigidifiais mes traits, comme un médaillon de David d'Angers.

Pas de ça, mon gars : halte-là !

Tu n'as à copier ni les gestes des Montagnards, ni le froncement de sourcils des Jacobins, mais à faire de la besogne simple de combat et de misère. (I, 907)

Vingtras découvre, dans le reflet d'un miroir, l'image de lui-même qu'il tente de donner à la foule des insurgés transformés en spectateurs : le roman autobiographique semble dévoiler là les coulisses d'une construction d'une image de soi, d'une « scénographie auctoriale » qui distingue, conformément au vocabulaire de J.-L. Diaz, « une image pour soi » et « une « image pour autrui¹⁹ ». La particularité de l'œuvre vallésienne résiderait précisément dans la révélation de ces coulisses qui montrent justement comment, dans le mouvement vers l'écriture romanesque, la chute des illusions narcissiques et artificielles conditionne l'émergence du romancier, capable de mettre à distance, dans une « scénographie de scénographie auctoriale », ses propres artifices et accessoires romanesques. Pour reprendre les mots de J.-L. Diaz, « l'entrée en Littérature²⁰ » de Vallès (avec la *Trilogie*) correspondrait paradoxalement à sa sortie de la « scénographie auctoriale » qu'il s'était précédemment construite, notamment en tant que journaliste et personnage public.

Dans cette perspective, la remarque²¹ d'un insurgé suspicieux qui, au cœur de la débâcle, dénie à Vingtras sa propre identité parce qu'il ne porte plus la barbe, souligne l'effondrement d'un auteur-narrateur inexistant sans ses béquilles « scénographiques ». Selon nous, c'est cet effondrement identitaire qui conditionne l'émergence de l'écriture et de l'œuvre. Le nom propre joue ici un rôle fondamental : pour Vingtras, ne pas être Vingtras, c'est précisément perdre son principal « accessoire auctorial », son Nom ; mais cette perte conditionne justement l'occasion d'une reconstruction de l'identité par le roman.

On comprend ici qu'il s'agit de vie et de mort, romanesque ou non. D'ailleurs, la fin de *L'Insurgé* montre un Vingtras menacé du peloton d'exécution parce que l'on ne

¹⁹ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p.106 : « Mais pensée dans le registre du *pour soi*, [l'image de l'écrivain] est d'emblée inconsciemment calculée aussi dans le registre du *pour autrui*. »

²⁰ *Ibid.*, p.105.

²¹ « Jacques Vingtras a de la barbe. Vous n'êtes pas Jacques Vingtras ! » (I, 1059)

reconnaît plus :

Malgré tout, j'allais quand même y passer, je crois bien, lorsque Würtz a sauté dans le groupe en fureur.

« Qu'allez-vous faire là ! »

On le connaît, si on ne me reconnaît pas. Et il jure que j'ai droit à mon nom.

[...]

Maintenant qu'on est bien sûr que je suis Vingtras, je suis prisonnier de tous ces bataillons qui arrivent, et dont les gradés veulent serrer la pince, – ou la vis – au rédacteur en chef du Cri du peuple, la seule écharpe écarlate qui traîne dans l'arrondissement. (*I*, 1059)

Face à la mort, le Nom s'avère être l'accessoire ultime, support d'une identité de communard, d'un engagement insurrectionnel et d'un « droit » à l'existence, fondé sur une construction d'un moi public, reconnu par les autres. Mais tout porte à croire que ce sont précisément ces multiples remises en cause de l'identité nominale qui mènent à l'émergence du romancier. Philippe Bonnefis résume cela dans une formule lapidaire mais explicite : « Le nom est la chose de Vallès²² ». Le nom, chosifié²³ et réifié comme un accessoire, n'assure qu'une part de l'identité de l'auteur, celle du journaliste jusqu'à 1871 et la Commune ; après ces événements et les interrogations qu'ils impliquent, la naissance du romancier « autobiographe » remettra en cause les fondements même de cette identité en mettant à jour les ressorts de la mise en scène de soi.

Notre réflexion sur l'accessoire vallésien trouve peut-être sa limite avec le nom propre : dans le cas de notre auteur, cette question rejoint bien entendu celle du pseudonyme (Vallez, Vallès, Vingtras...) qui relève d'une « scénographie auctoriale » bien particulière et qui mériterait une étude à elle seule.

Mais cette interrogation souligne, en dernier recours, l'émergence de l'auteur : J.-L. Diaz nous rappelle fort à propos que « tout "auteur" est d'abord auteur de lui-même²⁴ ». En l'occurrence, le récit de Vingtras nous propose fondamentalement un processus d'« objectivation de soi²⁵ » qui passe par la mise à distance de la mise en scène de soi, ou, pour le dire plus précisément, la mise à distance de sa propre vanité d'auteur en devenir qui doit surmonter les difficultés de son métier, de l'Histoire et de ses engagements afin de créer une œuvre au-delà des postures convenues, des déterminismes sociaux et des illusions perdues. Dans ce cadre théâtral, l'accessoire permet l'accès à l'essentiel, c'est-à-dire aux conditions de la création romanesque.

Or cette « objectivation » se concrétise elle-même par un objet, accessoire unique parmi les accessoires littéraires : le Livre. La mystique vallésienne du Livre²⁶ trouve peut-être là un de ses ressorts les plus puissants : l'abandon des accessoires secondaires au bénéfice de l'accessoire ultime de l'écrivain, le seul qui puisse métamorphoser ce dernier en auteur.

²² Philippe Bonnefis, *Vallès : du bon usage de la lame et de l'aiguille*, Lausanne, 1983, p.16.

²³ « Mon nom, jeté par un de ces pères venus en bras de chemise sous la neige, a été ramassé et porté comme l'enfant dans le bourgeron des ouvriers. » (*I*, 1039)

²⁴ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p.106.

²⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p.57.

²⁶ Jules Vallès, « Les Victimes du livre », *Les Réfractaires, Œuvres complètes*, édition de Roger Bellet, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, tome I, 1975, p.230 : « Le Livre, toujours le Livre ! [...] Tyrannie comique de l'Imprimé ! »