

ÉTUDES LITTÉRAIRES



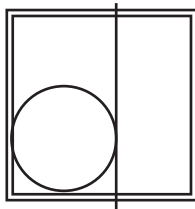
UNIVERSITÉ LAVAL

Penser la littérature par la presse ■
Automne 2009 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

PENSER LA LITTÉRATURE
PAR LA PRESSE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis de Calvo, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin, adjoint.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6.

Téléphone : (418) 656-7844 ; télécopieur : (418) 656-2991

Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca

Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca

Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) www.sodep.qc.ca, info@sodep.qc.ca, *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires.



Nous reconnaissons l'aide financière du Gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère* et dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp.

■ *Abonnement annuel* : Express Mag gère les abonnements à la version papier.

Pour plus d'information, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : contactez-nous (voir coordonnées plus haut).

© 2009 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada.

Dépôt légal — 4^e trimestre 2009

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-41-1

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeur Inc.

SOMMAIRE

PENSER LA LITTÉRATURE PAR LA PRESSE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION GUILLAUME PINSON
ET MAXIME PRÉVOST

PRÉSENTATION	7
Études	
ANNIE CLOUTIER Entre préjugé et pratique : Louis Sébastien Mercier, homme de lettres et journaliste	15
ANTHONY GLINOER Critique donné(e), critique prostitué(e) au XIX ^e siècle	29
ALAIN VAILLANT Baudelaire, artiste moderne de la « poésie-journal »	43
CATHERINE NESCI Feuilletons sans frontières ? Le « Monde » selon Delphine de Girardin	61
VALÉRIE NARAYANA Des Espèces de l'origine : le feuilleton scientifique de Louis Figuier dans <i>La Presse</i> de 1862	73
SARAH MOMBERT Alexandre Dumas : le journal, kaléidoscope du moi écrivain	87
ANNE-MARIE BOUCHARD « Mission sainte ». Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX ^e siècle	101
MARIE-ÈVE THÉRENTY LA chronique et LE reportage : du « genre » (gender) des genres journalistiques	115

CÉLINE PARDO	
Les enjeux communicationnels et esthétiques de la référence au « journal » dans les <i>Chroniques du bel canto</i> (1946) de Louis Aragon	127
PATRICK SUTER	
« Reportage » et « écriture » chez Claude Simon (<i>Les géorgiques</i> et <i>Le jardin des plantes</i>)	141
ÉMILIE BRIÈRE	
Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis	157

Analyses

NADRA LAJRI	
Des maux et des mots : Une lecture de <i>La statue de sel</i> d'Albert Memmi	175
CHRISTOPHE BERNARD	
Historicité et fiction du champ discursif dans <i>Marat-Sade</i> de Peter Weiss	195

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts

Présentation

GUILLAUME PINSON ET MAXIME PRÉVOST

Ce numéro d'*Études Littéraires* se propose de réfléchir aux relations entre la presse et la littérature, de la fin du XVIII^e au XX^e siècle. Si naguère la recherche distinguait soigneusement les territoires médiatiques et littéraires, le renouveau de l'histoire culturelle et de l'histoire littéraire, ainsi que la vague de fond sociocritique nous ont appris à revisiter ces frontières trop communément acceptées. Certes, nulle discipline scientifique ne peut penser et se penser sans frontières : ici, le territoire de la littérature, les rapports d'un texte avec son « co-texte », l'établissement des limites d'un corpus, ou encore toute la question des effets du texte sur le social, qui supposent à la fois des passages et des blocages entre le texte et le monde. Pour les historiens comme pour les littéraires, il n'y a sans doute pas de pensée possible sans frontière, sans limites et sans articulation fines de ces frontières et limites.

Or, les études actuelles de la presse, qu'elles soient celles de l'histoire culturelle, de l'histoire littéraire, de la sociocritique ou de la sociologie de la littérature et de l'imprimé, sont emportées dans un grand mouvement de redéploiement. La raison essentielle en est sans doute la prise de conscience de l'immense valeur qui gît dans ce continent englouti — émergeant lentement mais sûrement grâce à la recherche récente — qu'est la presse et les phénomènes médiatiques de la modernité. En revisitant les hiérarchisations des corpus et les collaborations d'à peu près tous les écrivains à la presse ; en explorant et en analysant les genres médiatiques qui constituent le corpus journalistique ; en mettant en relation directe les poétiques médiatiques et les poétiques littéraires pour voir comment elles interagissent ; en réévaluant à la hausse la qualité sémiotique accordée aux diverses représentations issues du journal, susceptibles, peut-être aussi bien que le roman, de dire le monde qui les a vues naître : en tout cela les études littéraires confèrent une valeur irremplaçable à l'objet journal et y trouvent une source de leur renouvellement. La presse a donc définitivement franchi la frontière qui lui permet d'intégrer les études littéraires de plein droit, et ce n'est que justice.

Pour autant la chose n'est pas aisée à manipuler, ne serait-ce que lorsqu'on se replonge dans un imaginaire qui remonte au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Car si la recherche actuelle vise à redonner toute sa valeur à la presse d'alors, elle doit aussi composer avec un imaginaire anti-médiatique très prégnant : dès l'origine les écrivains-journalistes ne cessent en effet de ruminer un discours de la condamnation, de la déploration, de la dépréciation, lorsqu'ils évoquent leur propre participation à la presse et toutes les compromissions de la littérature avec le journal. À les entendre, la presse serait un lieu où l'esprit et l'intelligence se prostituent ; précisément, la frontière qu'ils imaginent idéalement très étanche entre la Littérature et le journal leur paraît en voie d'effritement. Double corollaire de ce discours crépusculaire : en amont l'invention rétrospectif d'un âge d'or de la littérature, moment idéal mais évidemment perdu, souvent associé aux réseaux lettrés de l'Ancien Régime et toujours

évoqué avec nostalgie ; en aval une forme d'institutionnalisation de cette coupure fantasmée entre journalisme et littérature, menant à un cloisonnement disciplinaire largement artificiel (aux historiens l'histoire de la presse, aux littéraires celle de la littérature). En fait, la conscience même d'une frontière qui délimiterait clairement ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas est sans doute la conséquence d'une présence de plus en plus forte du texte imprimé dans la société et dans l'histoire. Dès lors, cette conscience aiguë et douloureuse d'une littérature menacée, cernée de toute part, est beaucoup plus un discours inaugural que funèbre.

Perceptible dès la fin du XVIII^e siècle — notamment chez Louis-Sébastien Mercier qui, dans *Le tableau de Paris*, accable d'épigrammes « feuillistes » et « folliculaires¹ » — cet imaginaire crépusculaire se fige rapidement en *topos*. Les textes sont innombrables à exposer les effets, jugés néfastes, de la presse. Le débat sur le roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet, tel que l'a retracé Lise Dumasy, en est un exemple probant et célèbre². Il y en a bien d'autres, jusqu'aux préoccupations typiquement fin-de-siècle qui s'interrogent sur la presse et le grand détachement des esprits, tel cet ouvrage d'Ignace Druhen, *De l'influence du journalisme sur la santé du corps et de l'esprit*³, ou encore ce rapprochement qu'effectue Gabriel Tarde entre la loi de 1880 sur la liberté des débits de boisson et celle de 1881 sur la liberté de la presse, pour leur reprocher d'avoir « rompu les derniers obstacles au déchaînement du journalisme et de l'alcoolisme⁴ ». La frontière implicite que posent ces textes se fonde sur les effets présumés de la presse ; la presse n'est pas qu'une représentation distante des choses et du monde : elle est aussi une forme d'action qui contribue à modeler le social et à *impressionner* — le mot s'impose — les esprits. Il y a donc des moments où la presse sort du territoire éducatif, moral et civique que l'on voudrait lui voir occuper, transgression que les contemporains sont nombreux à réprover.

Mais les jugements que les commentateurs portent sur le journal ne sont pas unanimement dépréciatifs. On oublie trop souvent en effet que la topique de la déploration a son envers, porté par un enthousiasme que l'on trouve généralement en dehors ou aux marges du champ littéraire. Ainsi de l'entreprise du *Magasin pittoresque* qu'Édouard Charton lance en 1833. Marie-Laure Aurenche a montré comment les engagements humanitaires et saint-simoniens de Charton l'avaient poussé à concevoir une publication à vocation pédagogique et morale, visant la familiarisation du lecteur à un savoir vulgarisé⁵. On sait également quelles conceptions très modernes de l'espace public se fait Émile de Girardin lorsqu'il lance *La Presse*

1 Voir Véronique Costa, « Le procès des journalistes du Parnasse par Mercier », 1995, p. 81-93.

2 Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Ellug, 1999.

3 Ignace Druhen, *De l'influence du journalisme sur la santé du corps et de l'esprit*, Besançon, Tubergue, 1871.

4 Gabriel Tarde, *Revue de pédagogie*, février 1897, cité par Thomas Ferenczi, *L'invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, 1993, p. 213.

5 Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Champion, 2002.

en 1836, qu'il imagine comme une forme de « synthèse entre le discours et l'action⁶ » grâce aux vertus prédémocratiques des médiations par la presse. Ainsi, les attaques dirigées contre le journal et ses effets présumés néfastes ne doivent pas faire oublier que l'ère médiatique se caractérise *aussi* par son obstination à faire du journal l'instrument d'une société meilleure.

Par ailleurs, tout porte à croire que l'une des frontières les plus fuyantes que sont amenés à étudier ceux qui s'intéressent à l'imaginaire de la presse et aux phénomènes médiatiques est celle de la représentation et de la pratique, ou celle de la fiction et de l'histoire événementielle, celle-ci pouvant parfois être considérée, de manière mystérieuse et difficilement modélisable, comme à la remorque de celle-là. On sait que le XIX^e siècle croit au pouvoir effectif des représentations sur les pratiques, c'est-à-dire au pouvoir du livre sur l'histoire et sur les institutions sociales. On se rappellera qu'Alfred Nettement percevait dans *Les mystères de Paris* « [...] un bruit lointain de menaces qui arrive aux oreilles », et déplorait craintivement le fait « qu'une édition à bon marché [allait] faire pénétrer son succès plus avant encore dans les masses⁷ ». Judith Lyon-Caen a montré que, aux lendemains de la révolution de Février 1848, l'Académie des sciences morales et politiques et certaines institutions savantes de province sollicitaient des réquisitoires contre la pernicieuse influence du roman-feuilleton. Par exemple, en 1850 et 1851, la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne choisit comme thème de son concours annuel : « *Quelle a été l'influence de la littérature sur l'esprit public et dans les mœurs au cours des vingt dernières années ?* » Deux des mémoires offerts en guise de réponse ont fait l'objet de publication à Paris. Tous les concurrents s'entendaient pour voir dans le roman-feuilleton un dangereux agent de « corruption ». Dans l'un de ces mémoires, anonyme, on trouve la formule suivante : « La littérature est un miroir qui non seulement reflète l'image de la société, mais qui crée de nouvelles images sur lesquelles la société vient se former à son tour⁸ ».

À la fin des années 1880, Oscar Wilde donne pour sa part une nouvelle impulsion à cette idée reçue en l'affranchissant de sa dimension catastrophiste. Pour Wilde, il est absurde de s'insurger contre l'école populaire que constitue le champ des représentations. Pour lui, il s'agit tout simplement de réfléchir posément à partir de l'axiome *La vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie*, et d'en tirer les conséquences qui s'imposeront. C'est dans une telle perspective que le cinéaste D. W. Griffith pourra dire, au siècle suivant, qu'« une caméra peut changer la réalité », que Kafka écrira : « L'art est un miroir qui avance, comme une montre parfois », ou qu'Alain Roger, le brillant philosophe de la perception artistique, lancera la formule synthétique : « L'artiste n'augure pas l'avenir, il l'inaugure⁹ ». L'imaginaire de la

6 Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, 2001, p. 41.

7 Alfred Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 1846, p. 41.

8 Voir Judith Lyon-Caen, « Remettre le monde en ordre : les académies et la question de l'influence de la littérature sur les mœurs dans les années 1850 », dans Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *1848, une révolution du discours*, 2001, p. 29.

9 Alain Roger, *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, 1978, p. 24.

presse se caractériserait ainsi par un aller-retour constant entre la fiction et l'histoire événementielle, entre les représentations et les pratiques, entre le premier-Paris et le roman-feuilleton du rez-de-chaussée de la une.

*

C'est donc à la vaste problématique des rapports entre littérature, journalisme et imaginaire que le présent numéro est consacré. La perspective adoptée est volontairement large : de Louis-Sébastien Mercier à Claude Simon, en passant par Delphine de Girardin, Baudelaire, Aragon et bien d'autres, les diverses contributions du présent numéro font la démonstration d'une persistance des relations que la littérature, depuis le XVIII^e siècle, entretient avec la presse. Alors que notre civilisation est définitivement entrée en régime numérique, il peut être bon de faire ainsi le point — de manière partielle il va de soi tant le phénomène est d'ampleur considérable — sur les deux siècles d'une littérature qui s'est épanouie sur le terreau du premier média de masse.

Références

- COSTA, Véronique, « Le procès des journalistes du Parnasse par Mercier », *Recherches & travaux*, vol. 9, n° 48 (1995), p. 81-93.
- FERENCZI, Thomas, *L'invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1993.
- LYON-CAEN, Judith, « Remettre le monde en ordre : les académies et la question de l'influence de la littérature sur les mœurs dans les années 1850 », dans Hélène MILLOT et Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (dir.), *1848, une révolution du discours*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs (Lieux littéraires), 2001, p. 27-46.
- NETTEMENT, Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, deuxième série, Paris, Librairie de Perrodil, 1846.
- ROGER, Alain, *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.
- THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.

ÉTUDES



Entre préjugé et pratique : Louis Sébastien Mercier, homme de lettres et journaliste

ANNIE CLOUTIER

Dès ses premiers balbutiements, la double fonction d'écrivain et de journaliste a contraint les auteurs à se mouvoir dans un espace où ils étaient pris entre, d'une part, un discours idéalisé sur l'homme de lettres et un mépris unanime à l'égard des journalistes et, d'autre part, une écriture qui participe de ces deux métiers tout en les donnant à voir comme bien distincts : l'un considéré comme noble ; l'autre, roturier. Si le XIX^e siècle voit davantage se préciser la figure de l'écrivain-journaliste — qu'il s'agisse de Balzac, Nerval ou Gaston Leroux —, il n'en demeure pas moins que ces auteurs doivent vivre avec un double statut qui génère fort souvent, et encore de nos jours, bon nombre de commentaires négatifs. Afin de présenter le malaise que suscite chez les auteurs la pratique de ces deux activités difficilement conciliables, nous nous intéresserons aux écrits de Louis Sébastien Mercier, polygraphe exemplaire de cet écartèlement nécessaire mais périlleux entre l'homme de lettres prononçant un discours continu contre le journalisme et sa participation pourtant bien réelle aux périodiques de l'époque.

La question que nous sommes en droit de nous poser est la suivante : si le double emploi d'écrivain et de journaliste crée des tiraillements, pourquoi tant d'auteurs s'y adonnent-ils ? En ce qui concerne plus précisément Mercier, trois facteurs principaux expliquent le déplacement d'une pratique littéraire à une pratique journalistique : sa définition de l'homme de lettres, sa pratique scripturale et son inscription au sein de la bohème littéraire.

Nous présenterons brièvement la définition que donne l'auteur de sa mission, pour nous attarder ensuite à la nature de sa pratique scripturale qui se trouve fortement imprégnée du rôle que doit jouer, selon lui, tout bon homme de lettres. Si ces deux premiers éléments ne paraissent pas, d'emblée, très convaincants pour opérer un glissement de la fonction de littérateur à celle de journaliste, en ce qui concerne Mercier, ils contribuent fortement à l'inscription de ses textes au sein des périodiques. Également, le choix de l'auteur d'utiliser le support du journal, avec tous les préjugés qui en découlent, n'est sûrement pas étranger au fait qu'il n'a pas

obtenu de rente ou de pension¹, ce qui l'a obligé à utiliser sa plume comme moyen de subsistance². L'auteur fait indubitablement partie, qu'il le veuille ou non, de cette cohorte d'écrivains qui doivent trouver quotidiennement, à partir de leurs écrits, la matière qui leur permettra de survivre.

Définition d'une mission, pratique scripturale et statut social sont donc étroitement liés pour donner à voir un auteur pris entre ses préjugés contre les « folliculaires » et la paternité de ses écrits journalistiques, choix de vie qui le force à marcher, tel un funambule, sur la mince ligne qui sépare un discours d'une pratique. À notre avis, c'est dans cette marche d'équilibriste que se trouve tout l'intérêt de la question du journalisme dans l'œuvre de Mercier, c'est-à-dire tant par la forte parenté qui existe entre sa pratique journalistique et littéraire que par le propos qui entoure — et surtout qui justifie — ce double emploi. Cet aspect constituera d'ailleurs notre dernier point de réflexion.

Mission sociale et pratique scripturale

Mercier, qui exerça abondamment sa plume de 1763 à 1814, fait véritablement office de pont entre deux siècles, puisqu'il fait siennes à la fois une définition traditionnelle de l'homme de lettres et une vision très moderne de la liberté stylistique, cette dernière étant présentée comme ne pouvant se vivre qu'en dehors de tout dogme académique ou de toute autre appartenance à un corps littéraire. Dans la mesure où, selon lui, la question poétique est personnelle³, l'homme de lettres sera essentiellement défini en fonction de la mission morale et sociale qu'il doit accomplir. Ce faisant, l'aspect esthétique ne sera effleuré que pour préciser qu'il s'agit du domaine exclusif de l'imagination et de l'invention et qu'aucune loi ne peut prétendre le régir : « Vous êtes auteurs puisque vous pensez [,] écrivez, n'ayez ni maîtres, ni modèles⁴. »

Du discours sur *Le bonheur des gens de lettres* (1763) jusqu'à la *Néologie* (1801), en passant par un texte phare comme *De la littérature et des littérateurs* (1778), la définition d'un bon écrivain que donne Mercier demeure la même,

1 À ce sujet, Robert Darnton précise : « Quelques excentriques, comme Delisle de Salles, Mercier et Carra, osèrent demander des pensions, mais n'obtinrent rien [...] La racaille littéraire tendait la main, mais le gouvernement réservait ses aumônes aux écrivains bien placés dans le "monde" » (*Bobème littéraire et Révolution*, 1983, p. 13).

2 « Je n'ai que cette plume pour subsister ; elle m'a déjà gagné cent-quarante mille livres, et m'a mis en état d'entretenir décentement moi, et les miens. Je souhaiterais qu'une rente médiocre me mît, comme vous en état de mûrir mes productions ; mais je suis en telle situation, qu'il m'importe beaucoup plus d'écrire vite, que de bien écrire » (« Communication de M. Antoine Lasalle, "savant traducteur de Bacon", à Varot d'Amiens », dans Varot d'Amiens, *Mémoires sur la vie et les ouvrages de L. S. Mercier*, 1825, p. 31-32).

3 « les hommes voient différemment les mêmes objets. [...] Pardonnons donc à chacun la poétique qu'il se fait à lui-même ; car on est toujours plus sûr de sa pensée que de celle d'autrui. » (Louis Sébastien Mercier, « [...] les hommes voient différemment les mêmes objets [...] », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 336r°).

4 Louis Sébastien Mercier, « Mais il y a des règles du goût [...] », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 419r°.

malgré les grands bouleversements de l'Histoire qu'il connaîtra durant les vingt-cinq dernières années de sa vie. Pour la définir brièvement, la mission de l'homme de lettres qu'il propose consiste à rendre le monde meilleur grâce à la dénonciation des injustices et des abus dont sont victimes ses contemporains, qu'il s'agira de diffuser à intervalles courts et de mettre dans le plus grand nombre de mains. Véritable « Dieu tutélaire qui s'est chargé des intérêts de la patrie, [...] qui défend la cause honorable de l'humanité [et qui] rejette le cri insensé de l'opinion pour faire parler la voix immortelle de la raison⁵ », un auteur digne de ce nom a un devoir envers ses contemporains qui va bien au-delà d'une simple distraction fictionnelle. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que la volonté de Mercier de fournir le plus souvent possible de l'information influente pour le mieux-être de l'humanité contribue fortement à la tentation de la feuille périodique apparue très tôt dans sa vie. Et quelle meilleure façon de « voiturier [s]es idées⁶ » que par leur impression désormais quotidienne grâce, notamment, au *Journal de Paris*. Ce n'est certes pas un hasard si le premier quotidien de France compte Mercier au rang de ses fidèles collaborateurs⁷.

Voilà donc notre écrivain « plaçant la récompense de [ses] travaux dans l'amélioration des projets pour le bien public » et qui se targue d'écrire en ayant « toujours devant les yeux, la Patrie & l'Humanité⁸ ». Que lui importe d'écrire sur les anciens Grecs, Romains ou Égyptiens ! Il s'est « occupé de la génération actuelle et de la physionomie de [s]on siècle, parce qu'il est bien plus intéressant pour [lui]⁹ ». Ce souci constant de rendre compte du présent, de l'ici et du maintenant le pousse à définir tout bon auteur comme un énonciateur-dénonciateur des tares actuelles et, ce faisant, il annonce d'emblée son implication dans les journaux de la période révolutionnaire, quand tout appellera une participation quotidienne à la diffusion d'informations.

Bien établir sa mission d'homme de lettres et s'y tenir sa vie durant est une chose, mais parallèlement à cette tâche, il importe d'avoir — ou de développer — une poétique qui saura la servir au mieux. Dans le cas de Mercier, les deux se complètent à la perfection puisque sa pratique d'écriture participe déjà d'une représentation du

5 Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, 1999, p. 1025.

6 Louis Sébastien Mercier, « Vous êtes des rabacheurs et ne sortirez jamais du même refrain [...] », *Notes de travail et fragments divers*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15082 (1.2) [n.d.], f° 246r°.

7 Si sa présence est plutôt discrète dans les premières années du *Journal de Paris*, les années 1797 à 1800 verront paraître près de soixante-dix articles de Mercier au sein de ce quotidien, soit, à quelques articles près, le même nombre que ceux fournis au *Bien informé* pour la même période. S'ajoutent à cela sa quarantaine d'articles parus dans *Le censeur des journaux* et dans *La clef du cabinet des souverains*, toujours de 1797 à 1800. Mercier a donc produit près de deux cents articles en quatre ans, en comptant uniquement quatre journaux et les articles qui y sont dûment signés ou, à tout le moins, ceux dont la paternité n'est pas mise en doute. Pour une liste détaillée des articles publiés par Mercier, voir l'ouvrage d'Enrico Ruffi, *Louis Sébastien Mercier*, Paris / Roma, Éditions Memini (Bibliographie des écrivains français ; 2), 1996, p. 34-52.

8 Louis Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, 1970 [1778], p. 3-4.

9 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 1994, t. 1, p. 17.

quotidien liée davantage au témoignage, au reportage, à l'enseignement moral et à un profond souci anthropologique qu'à une réelle intention de fiction¹⁰. En ce sens, l'auteur ne pouvait mieux faire coïncider poétique et mission : quasi-concomitantes dans les premiers écrits, l'une et l'autre sont complémentaires.

L'intérêt flagrant de Mercier pour l'écriture brève influencera aussi sa participation aux journaux de l'époque. Dès ses premiers écrits, on perçoit un amour certain pour le fragment qui ne se démentira guère durant toute sa carrière de littéraire. Bien qu'il aime à écrire des ouvrages volumineux, ils ne sont pour la plupart qu'un rassemblement d'opuscules¹¹, c'est-à-dire un assemblage de courts chapitres, souvent exempts de véritables liens, qui ne contiennent parfois qu'une seule page, voire un seul paragraphe¹². L'intérêt du court extrait coïncide également avec une constatation de l'auteur : « [il] faut être court et précis, si l'on veut être lu aujourd'hui », puisque « bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans¹³ ». Qu'il s'agisse d'articles parus dans les journaux ou encore de notes de travail conservées dans le Fonds Mercier, la supériorité des brochures et des « pages » sur les livres est toujours flagrante :

Qu'est-ce qu'une bibliothèque pressée, serrée, brillante et dorée ? un véritable Mausolée. [...] Vieilles idées c'est la reliure superbe qui vous couvre ; et vous jeunes idées vous appartenez à la brochure. [...] [Le livre] est lourd dans la poche, il pèse dans la main. Ah ! qu'un livre soit toujours un souffle et non une brique¹⁴.

On voit souvent revenir l'idée, sous diverses formes, que « plus le livre s'éloigne de la matière, plus il est livre¹⁵ », car plus il est près de la page, plus l'accent est mis

10 Bien que Mercier soit l'auteur de nombreux ouvrages de fiction, ses textes sont, pour la plupart, davantage liés à un souci d'information qu'à un réel souci d'illusion. En effet, certains de ses écrits se trouvent tantôt envahis de notes de bas de pages informatives — anecdotes, commentaires, comparaisons, etc. —, tantôt ont pour objet même d'informer ses contemporains de leurs manies, de leurs vices, de leurs vertus. Par la nature de ses œuvres, Mercier est résolument reporter, même s'il s'agit pour lui d'une insulte suprême. À ce sujet, Geneviève Bollème précise que Jules Lemaître, qui considérait l'œuvre entière de Mercier comme un « déchet », « met fin et comble à ses injures en le traitant de reporter » (« Préface », 1978, p. 13-14).

11 Il s'agit ici de sa propre expression concernant *Mon bonnet de nuit* (Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, op. cit., p. 9).

12 L'intérêt pour l'écriture d'une simple page se retrouve, entre autres, dans un passage consacré à Diderot : « Il ne se vanterait pas de savoir faire un *livre*, mais bien d'écrire des *pages* ; il disoit : [...] J'ai fait une *page* qu'il faut que je vous lise, et il vous lisoit sa *page* sans savoir où il la placeroit ; il l'oublioit, ou il la donnoit au premier venu » (Louis Sébastien Mercier, *De Jean-Jacques Rousseau*, 1791, t. 2, p. 137, note 1. Mercier souligne).

13 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, op. cit., t. 1, p. 350. Il est important de préciser que l'écran auquel Mercier réfère est ce qui servait de pare-feu, lequel était souvent orné « de diverses histoires ou images », comme le souligne Paul-Édouard Levayer, l'un des annotateurs du texte (*ibid.*, p. 1590, note 5).

14 Louis Sébastien Mercier, « Une brocheuse », *Notes de travail et fragments divers*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15082(1.2) [n.d.], f° 398v°-399r°.

15 *Ibid.*, f° 397v°.

sur le contenu et non sur le contenant¹⁶. À la lecture de ces commentaires, il n'est guère surprenant de voir le littéraire privilégier la forme commode du journalisme : elle se transporte partout, elle est légère et passe aisément de main en main. En ce sens, la pratique scripturale de Mercier, courte, fragmentée, vive, ancrée dans le *bic et nunc* avec une préférence marquée pour les brochures et les feuillets détenait déjà les qualités nécessaires à la parution périodique. Et dans la mesure où les journaux sont accessibles à tous, voilà la mission de notre écrivain qui vient de trouver son véhicule idéal.

Du préjugé à la pratique

Le passage d'une fonction à l'autre est pourtant difficile. C'est que le polygraphe, tout à fait de son temps, dénigre le métier de journaliste comme étant un dérivé honteux de la posture plus noble d'homme de lettres. De ce point de vue, et comme le précise Philippe Roger, il est « représentatif d'une foncière méfiance de "l'homme de lettres" à l'encontre de ces journalistes dont le nom même sonne comme une insulte¹⁷ ». Si Mercier a en horreur la satire et les querelles contenues dans les journaux, sa haine à l'égard des « feuellistes » vise surtout deux types d'écrits : les journaux littéraires et, durant la période révolutionnaire, les journaux politiques.

L'hostilité de Mercier va surtout à ceux qui parlent d'un sujet sans le connaître, qui jugent un livre sans l'avoir lu ou qui se servent des périodiques comme outil de propagande auprès de la multitude. Près d'une centaine de feuillets contenus dans ses notes de travail vilipendent d'ailleurs ces « faiseurs d'extraits », ces « feuellistes, folliculaires et apprentis satiriques » qui, aux dires de l'auteur, osent juger alors qu'ils ne savent même pas lire¹⁸. Pour lui, ces hommes sont devenus journalistes par défaut, simplement parce que, malgré leurs efforts, ils n'ont pas su accéder au digne titre d'écrivain¹⁹. À ce sujet, il ne se gêne pas de préciser : « Passer sa vie à décrier les talents d'autrui, n'est-ce pas avertir hautement le Public, qu'on voudroit cacher de cette manière ceux dont on manque²⁰ ». De même, la définition qu'il donne du journalisme dans *De la littérature et des littérateurs* n'a rien de flatteur : « celui-là avoit bien raison, qui a dit le premier, *qu'une bonne injure est toujours mieux reçue & retenue, qu'un bon raisonnement* ; voilà la Théorie du *Journalisme* tracée en deux mots²¹. »

16 Une anecdote contenue dans *Les entretiens du Palais-Royal* est fort parlante à ce sujet : une élégante « fait couper en huit parties ses *in-folio*, pour avoir une bibliothèque à la mode, & maintenant qu'ils sont reliés en verd-pomme, en bleu céleste, en nacarat, ce sont de charmants *in-12*. » Dès lors, le contenu de ses beaux livres devient tout à fait inaccessible... (Louis Sébastien Mercier, *Les entretiens du Palais-Royal*, 1786, p. 198-199. Mercier souligne).

17 Philippe Roger, « Repentirs de plume », 1990, p. 592.

18 Louis Sébastien Mercier, « [...] sans parler de goût, sans dire, j'ai du goût [...] », *Œuvres poétiques. Fragments*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(2.1) [n.d.], f° 217r°.

19 Louis Sébastien Mercier, *Discours sur la lecture*, 1764, p. 12.

20 Louis Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, op. cit., p. 62, note 28.

21 *Ibid.*, p. 67. Mercier souligne.

Si l'auteur n'est guère tendre à l'égard de la plupart de ces « folliculaires », certains réussiront tout de même à obtenir quelques commentaires positifs. Véronique Costa précise d'ailleurs que « [l]es seuls périodiques dignes d'éloges sont des journaux affranchis des principes rigides et de la paralysante vénération du passé, accordant suprématie au jugement final du lecteur²². » Ce parti pris s'explique fort bien par les nombreuses déclarations de Mercier selon lesquelles « c'est le lecteur qui fait le livre²³ », et qu'à partir du moment où l'on accepte ce précepte, « la plume du critique [se trouve] à jamais brisée²⁴ ». Les seuls qui obtiennent son suffrage sont donc justement ceux qui jugent l'œuvre en fonction de leur lecture ; il s'agit de leur impression, de leur sensibilité, et non de jugements esthétiques marqués par des poétiques convenues.

Malgré ces rares moments de clémence, il n'en demeure pas moins que Mercier participe tout à fait de son époque, tant par ses commentaires généralement négatifs à l'endroit des feuilles périodiques et de leurs collaborateurs que par sa position sociale au sein de la bohème littéraire. Qu'est-ce à dire ? Simplement que l'auteur est pris entre la conviction d'être véritablement un digne homme de lettres — plusieurs commentaires disséminés dans son œuvre en font foi — et la réalité de sa situation sociale qui fait de lui un être exclu des cercles prestigieux et associé à la foule des auteurs excentriques et marginaux. Populaire quant au nombre d'ouvrages vendus, il demeure non reconnu par la plupart des institutions littéraires. Ainsi, malgré ses propos désobligeants à l'égard de la fonction journalistique, le littérateur doit malgré tout y participer afin de subvenir à ses besoins, mais aussi — sinon surtout — de se faire connaître²⁵.

Car les écrivains ne bénéficiant pas de tribunes comme l'Académie ou les Salons les plus illustres se servent des feuilles volantes comme outil de promotion : par la simple publication dans les périodiques de textes inédits ou par la publicité obtenue par les journalistes qui jugent leurs extraits ou leurs livres. Le choix ne va pas sans inconvénient ; n'ayant guère de pouvoir sur lesdites critiques, la publicité souhaitée ne sera pas toujours à leur avantage :

mais combien de fois n'arrive-t-il pas [que le critique] a prononcé contre un livre avant de l'avoir lu, parce qu'il est d'un auteur qui lui déplaît, ou parce que le libraire qui le débite n'est pas de ses amis. Alors le malheureux auteur a tort avant qu'on l'ait entendu ; & la critique amère qu'on va faire de son ouvrage, en empêchera la vente sur laquelle il comptoit, peut-être, hélas ! pour subsister²⁶.

22 Véronique Costa, « Le procès des journalistes du Parnasse par Mercier », 1995, p. 91-92.

23 Louis Sébastien Mercier, « Je brûle sous le nez de Boileau toutes les ordonnances littéraires [...] », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [après 1795], f° 356v°.

24 Louis Sébastien Mercier, « Suite du scepticisme littéraire », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2), f° 346v°.

25 « Sans doute, il y a des auteurs qui se plaignent des feuilles périodiques ; mais combien d'autres dont les livres & les noms seroient ignorés, si un journal n'avoit informé le public de leurs productions, bonnes ou mauvaises ? » (Louis Sébastien Mercier, *Les entretiens du Jardin des Thuilleries*, 1788, p. 164).

26 *Ibid.*, p. 25.

Contrairement à d'autres auteurs, Mercier a tout de même le net avantage d'être populaire : son *An 2440*, son *Tableau de Paris* et ses drames sont autant d'ouvrages à avoir été traduits et vendus dans plusieurs pays européens et, en cela, il a pu effectivement « entretenir décevement²⁷ » lui-même et les siens. Toutefois, sa posture sociale et son caractère singulier — d'aucuns diront bizarre — font en sorte qu'il vit entre deux mondes : « [il] est à la fois connu et non reconnu²⁸ ». Et voilà la triste réalité à laquelle se trouvent confrontés les *mineurs* que sont les Mercier, Rétif de la Bretonne, Linguet et autres auteurs à la fois populaires et dédaignés²⁹. Ce qui est frustrant pour ces plumes prolifiques de la fin des Lumières, c'est de constater que « [p]endant que les mandarins s'engraissent[ent] grâce à leurs pensions, la plupart [d'entre eux] tomb[ent] dans une sorte de prolétariat de la littérature³⁰. » Dans leur vie d'écrivain, l'écriture prend ainsi la place d'un véritable métier : ils doivent produire et ne peuvent guère prendre de longues pauses afin de peaufiner leurs écrits. D'où, à la lecture de certains de ces textes, l'impression parfois d'un état d'urgence : le style est souvent court, vif, on peut presque sentir la plume courir sur le papier pour rendre, telles quelles et sans fard, leurs idées, leurs opinions, leurs descriptions.

Participant des deux mondes, à cheval entre l'anonymat du scribe et la gloire littéraire, « [l]'écrivain est souvent placé entre ces contrastes frappants [...] Orateur du plus grand nombre, et conséquemment des infortunés, il doit défendre leur cause ; mais la défend-on quand on n'a pas senti le malheur d'autrui, c'est-à-dire, quand on ne l'a point partagé³¹ ? » Ainsi, du moins si on garde à l'esprit la mission que s'est donnée l'auteur, les seuls bons hommes de lettres sont justement ceux qui sont indigents, puisque c'est de ce point de vue qu'ils sont à même de bien observer et de rendre compte des abus et des injustices dont souffrent leurs compatriotes. Mercier présentera la pauvreté ou, du moins, la simplicité, comme le seul état digne d'un véritable écrivain, tâchant ainsi de concilier les deux statuts extrêmes que sont la « noblesse » d'homme de lettres et celui, dédaigné, d'ouvrier littéraire, mettant l'accent sur la liberté du dire de ce dernier : sans les devoirs obligés à un quelconque mécène, l'écrivain n'a pour tout directeur de pensée que sa propre conscience.

Malgré ces timides tentatives de conciliation entre deux modèles, la double fonction d'écrivain et de journaliste vécue par Mercier demeure tout de même difficile à légitimer. Comme l'indique fort à propos Shelley Charles, le journal est à la fois « un objet d'aversion et de fréquentation privilégié³² » : objet d'aversion, car le fait d'y écrire dévoile, en quelque sorte, son statut de littéraire marginal, mais également objet de fréquentation privilégié car, comme nous le disions, il s'agit

27 « Communication de M. Antoine Lasalle, "savant traducteur de Bacon", à Varot d'Amiens », *loc. cit.*, p. 31-32.

28 Geneviève Bollème, « Préface », *op. cit.*, p. 11.

29 Nous empruntons cette expression de « dédaignés » à l'ouvrage de Charles Monselet (*Oubliés et dédaignés, Linguet, Fréron, Rétif de la Bretonne, Mercier, Cubières*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1885) dans lequel l'auteur s'intéresse justement aux laissés-pour-compte que sont les Mercier, Rétif, Cubières, etc.

30 Robert Darnton, *Bobème littéraire et Révolution*, *op. cit.*, p. 18.

31 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, t. 1, p. 31.

32 Shelley Charles, « L'écrivain journaliste », 1995, p. 92.

du véhicule idéal pour répandre ses écrits selon la mission qu'il s'est fixée. Il va sans dire que la période durant laquelle l'auteur évolue influence aussi son choix puisque la Révolution voit naître journallement de nouveaux quotidiens : véritable envahissement de feuilles, tant distribuées que placardées sur les murs de la capitale, comme autant de tentations d'y participer, surtout pour les auteurs comme Mercier qui désirent voir leurs écrits répandus entre toutes les mains, dans tous les coins de la ville. Là où le bât blesse, c'est que le polygraphe ne délaissera jamais ses commentaires négatifs à l'endroit des journalistes, tout en publiant, année après année, de plus en plus d'articles dans les journaux. Dans cet inévitable écartèlement, comment parvenir à trouver un équilibre — aussi précaire soit-il — entre un discours et une pratique qui s'affrontent sans cesse ?

La recherche d'un équilibre : la presse comme lieu d'essai

Le problème qui se pose pour Mercier est le suivant : en sa qualité d'homme de lettres, il se doit de dénigrer les écrits des « feuellistes ». Or, comment continuer à produire un tel discours dès lors qu'il collabore davantage aux journaux à mesure que le siècle avance ? À la lecture des textes de Mercier concernant ses écrits journalistiques, le lecteur est nécessairement frappé par l'attitude défensive de son discours : l'auteur est sans cesse en train de se justifier, d'excuser une telle pratique, voire de traiter ses articles avec une apparente désinvolture. Ne les taxe-t-il pas ouvertement de « peccadilles³³ » ? Certes, Mercier possède déjà un discours de désintéressement à l'égard de tous ses ouvrages — que l'on pense notamment à plusieurs notes manuscrites³⁴ ou encore au dernier paragraphe de ses *Entretiens du Palais-Royal*³⁵ — mais jamais la paternité de ses œuvres littéraires ne semble le faire autant souffrir que la légitimité de ses écrits parsemés ici et là dans les divers journaux.

Afin de ne pas avoir à renier tous ses articles, Mercier explique sa pratique journalistique par l'argument suivant : « Qu'est-ce qu'une imprimerie ? C'est mon écritoire³⁶ ». C'est d'ailleurs, comme nous le disions précédemment, la tribune idéale pour les auteurs qui cherchent à vivre de leur plume, puisqu'à l'époque, « le périodique leur est ouvert comme un espace intermédiaire entre leur cabinet de travail et la boutique du libraire, entre leur solitude, ou le petit cercle familial,

33 Louis Sébastien Mercier, « Mercier, membre de l'Institut aux rédacteurs », *Lettres de Mercier*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15078(2), 1813, f° 41r°.

34 « Je couve les écrits qui ne sont pas encore éclos ; je leur donne tous mes soins et mon amour. Je les couve, je les échauffe ; je me complais à voir pousser leurs ailes. Une fois envolés je ne suis plus maître de leur destin et je les oublie ». (Louis Sébastien Mercier, « Pardon, citoyens, si je reviens sur cette nomenclature considérable de mes œuvres [...] », *Littérature et critique. Fragments*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 380v°). Il est assez difficile de dater les notes à ce sujet puisque cette idée paraît chez Mercier dès son *Discours sur la lecture* en 1764, pour être aussi publiée dans le *Journal de Paris* le 20 mai 1784.

35 « Mais, adieu mon livre, je vous laisse. Tirez-vous de presse comme il vous plaira. Pour moi, maître de mon imagination & de mes volontés, je vous ai déjà oublié » (Louis Sébastien Mercier, *Les entretiens du Palais-Royal*, op. cit., p. 204).

36 Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, 1994, p. 689.

et le large public auquel ils prétendent accéder³⁷. » Ainsi, le journal, en se donnant comme intermédiaire entre les écrits manuscrits des littérateurs et leur publication sous forme de livres, permet non seulement d'en faire la promotion, mais aussi de les tester en fonction de l'appréciation des lecteurs. À ce sujet, Robert Favre ajoute : « des gens de lettres obtiennent du périodique le droit de se faire un nom, d'accéder au livre, utilisent le périodique comme le conservatoire et le lieu d'exposition des pièces dont ils pourront constituer un "Recueil"³⁸. C'est en ce sens surtout que Mercier semble utiliser le périodique, à savoir comme un lieu d'écriture recueillant divers textes en devenir qui seront éventuellement rejetés ou récupérés pour faire partie d'un grand tout. Le recours à la presse comme « écritoire » est vérifié par la reprise, dans certains ouvrages de l'auteur, d'articles préalablement publiés dans les périodiques.

L'unique façon pour le polygraphe de trouver un équilibre entre son activité journalistique et littéraire consiste donc à reprendre ses textes parus dans les journaux pour les insérer au cœur d'autres œuvres³⁹. À ce sujet, le *Tableau de Paris*, dont la publication s'échelonne de 1781 à 1789, est exemplaire : plusieurs chapitres de l'ouvrage avaient été préalablement publiés dans le *Journal des dames* durant l'été 1775. Ce qui frappe d'emblée à la lecture parallèle des articles des journaux et des chapitres du *Tableau de Paris* est la quasi-absence de changements entre les deux versions ; ce qu'on trouve dans le *Tableau*, c'est, à quelques mots, voire à quelques virgules près, ce qu'on retrouve dans les articles publiés précédemment. À titre d'exemple, le texte intitulé « Civilité », paru dans le *Journal des dames* en juillet 1775, se retrouve sous le même titre dans le *Tableau de Paris*, dont l'unique variante consiste en une réécriture de la première phrase ; là où l'article inscrivait « La civilité produit une infinité de bons effets dans la société », le *Tableau*, lui, débute comme suit : « Et la civilité n'en règne pas moins : elle est répandue dans presque toutes les classes. C'est qu'on a vu qu'elle produisait une infinité de bons effets dans la société [...] »⁴⁰, modification infime qui sert à lier le texte au chapitre précédent.

Ce que ces parutions au cœur du *Journal des dames* nous apprennent, c'est que le style de l'écrivain pour la description de la ville de Paris et de ses habitants était déjà bien affirmé au moins cinq ans avant la première publication du *Tableau de Paris*. Même si les articles disséminés dans le *Journal* n'ont pas encore pris la forme d'un ouvrage dans la tête de l'auteur, leur particularité stylistique est

37 Robert Favre, « Une fonction du périodique : du manuscrit au livre », 1982, p. 258.

38 *Ibid.*, p. 259-260.

39 Mercier a une forte tendance à omettre volontairement de signer une bonne part de ses articles parce qu'il compte sur ses fidèles lecteurs pour reconnaître sa griffe, véritable casse-tête pour les chercheurs actuels. Au sujet de la difficulté liée à l'étude des textes journalistiques de Mercier, voir l'article de Shelley Charles, « L'écrivain journaliste », *op. cit.*, p. 83-120.

40 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, t. 1, p. 1565 et 242. Pour l'ensemble des légères variantes contenues entre le *Journal des dames* et le *Tableau de Paris*, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'excellent appareil de notes contenu dans les deux tomes du *Tableau de Paris*.

bien présente dès 1775. En ce sens, même si presque aucun changement notoire n'existe entre les articles parus dans *Le Journal des dames* et le *Tableau de Paris*, on peut effectivement considérer ces articles comme « l'écritoire » de Mercier, sorte de chantier qui finira par donner naissance au *Tableau de Paris*.

Contrairement aux articles publiés dans le *Journal des dames*, les publications dans *Le vieux tribun et sa bouche de fer* semblent davantage un moyen de publiciser l'ouvrage à paraître qu'un lieu d'essai. Ici, le texte ne fait pas office d'œuvre en devenir ; il est simplement l'extrait d'une œuvre déjà achevée. Les textes donnés au *Vieux tribun et sa bouche de fer* offrent un modèle parfait du dévoilement d'inédits au sein des feuilles périodiques : pas une seule virgule ne diffère entre le texte paru en son sein et la version définitive de l'ouvrage. Il s'agit véritablement d'une publication du manuscrit officiel et il est d'ailleurs présenté comme tel : « C'est un chapitre détaché de l'Ouvrage intitulé : *Le Nouveau Paris*, par Mercier et encore manuscrit⁴¹. » Avec l'écriture du *Nouveau Paris* — à laquelle nous pourrions ajouter la réédition de *L'an 2440* —, l'auteur espère séduire à nouveau son public qui avait été conquis par son *Tableau de Paris* et par la première version de *L'An 2440*, textes à l'origine de sa renommée littéraire, comme l'indique fort à propos Frédéric Bassani : « Malmené par les journalistes, malmené par le peuple, Mercier qui s'est classé politiquement sous la Révolution française, a en effet besoin de se réaffirmer en tant qu'écrivain⁴². » Il doit cependant passer par le lieu dénigré du journal pour appâter, par des chapitres inédits, l'ancien et le nouveau lectorat. La distance entre une pratique et un discours laisse paraître la figure de l'auteur-journaliste qui doit vivre de sa plume et, conséquemment, s'assurer d'une visibilité accrue afin de rassembler un maximum de lecteurs ; on ne se procure pas les ouvrages d'un écrivain dont le monde ne parle point.

À la lumière de ces différentes publications donnant à lire en parallèle des articles de journaux et des œuvres, il semble important de préciser qu'aucune réelle distinction n'est percevable chez Mercier entre sa poétique littéraire et journalistique. Cela n'est guère surprenant d'ailleurs puisque, pour reprendre les mots de Jean Sgard, « [l]a poétique du journal est née de la poétique du récit ; elle est sa complice, elle peut à tout moment lui emprunter, comme elle peut lui rendre son bien⁴³. » Qu'il s'agisse d'un article écrit dans le but d'être publié au sein d'un journal ou d'un chapitre qu'il souhaite incorporer à un ouvrage, Mercier ne change rien à la singularité de sa plume. Son style vif, concis, qui cherche à capter et à retenir l'attention de son lecteur, à le surprendre, à l'émouvoir, n'est pas sans rappeler, comme le souligne Frédéric Bassani⁴⁴, nos éditorialistes modernes, d'autant plus que, comme nous le disions, l'auteur situe son discours davantage du côté du témoignage que de la fiction. De plus, à la lecture de l'œuvre, le style du polygraphe donne l'impression que son rapide coup d'œil sur un objet est immédiatement retranscrit

41 *Le vieux tribun et sa bouche de fer*, An V [1796], p. 81, note 1. En tout, quatre chapitres du *Nouveau Paris* seront publiés en avant-première dans ce journal, entre 1796 et 1797.

42 Frédéric Bassani, « Louis Sébastien Mercier journaliste », 1995, p. 72, note 16.

43 Jean Sgard, « L'écriture du fait divers », 2008, p. 53.

44 Frédéric Bassani, *op. cit.*, p. 68.

en mots par la plume, créant conséquemment des écrits courts, sorte « d'instantanés » que Rivarol qualifia de textes « pensé[s] dans la rue et écrit[s] sur la borne⁴⁵ ». Ce style, toujours égal à lui-même, entraîne une absence de distinction entre l'écriture journalistique et littéraire qui est d'autant plus apparente lorsqu'on considère plus précisément son *Tableau de Paris* et son *Nouveau Paris* : les articles du *Tableau de Paris* sont d'abord parus dans le *Journal des dames* avant d'être mis dans un tout, alors que le *Nouveau Paris* a été pensé en entier avant d'être fragmenté pour être inséré au cœur d'un journal. Également, notons que certains textes publiés uniquement dans les journaux à l'époque⁴⁶ auraient pu être placés dans ces deux ouvrages sans créer de problème d'homogénéité. Mercier a un style : animé, allant droit au but, dénonçant, grondant, riant, utilisant l'impératif et l'exclamation, style de celui qui a un lecteur, qui le sait et qu'il interpelle quotidiennement.

Conclusion

Pourrait-on voir dans le passage quasi sans transformation du journal au livre chez Mercier une volonté de montrer que son journalisme n'en est pas vraiment un et, ce faisant, de conserver la distinction marquée qui existe entre ces deux supports ? Sans doute. Et si on considère également l'ampleur de ses textes justificatifs concernant son utilisation de la presse et la façon désinvolte avec laquelle il traite ses écrits journalistiques, force est d'admettre la présence étouffante et persistante d'un malaise entre deux statuts inconciliables. Il se proclame homme de lettres durant toute sa vie et se défend bien d'être un journaliste : il n'a fait que s'amuser à écrire dans les périodiques ou, comme il le dit : « J'ai pris quelque plaisir à jeter dans plusieurs Journaux et de tous côtés de petites lettres sur divers sujets, des *peccadiles*. J'appelois celà devant mes amis prendre mon chocolat du matin⁴⁷. » Ainsi, en un constant effet de balancement, les écrits de l'auteur mettent l'accent sur l'aspect anodin, voire ludique de sa participation aux journaux, et sur le sérieux de sa pratique littéraire.

La légèreté avec laquelle Mercier traite ses écrits journalistiques peut d'ailleurs surprendre, d'autant plus que la plupart d'entre eux participent de la mission qu'il s'est donnée en tant qu'écrivain de travailler au mieux-être des hommes par la dénonciation des abus par un discours davantage social et politique que fictionnel. Lorsqu'on observe l'ensemble de ses écrits parus dans les journaux, il est en effet assez révélateur de constater que, mis à part quelques textes de fiction placés dans l'*Iris de Guienne* en 1763, la part repérable de son œuvre journalistique est résolument tournée vers l'étude de ses contemporains et, surtout, constitue une

⁴⁵ Rivarol, cité par Geneviève Bollème, « Préface », *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁶ À la toute fin de l'édition du *Nouveau Paris* effectuée sous la direction de Jean-Claude Bonnet, une section intitulée « Musées, jardins et fêtes de Paris » donne à voir un choix d'articles publiés par Mercier entre 1797 et 1800, textes non insérés dans l'ouvrage de Mercier et qui sont décrits comme « la matière d'un autre *Nouveau Paris* ». Voir Louis Sébastien Mercier, *Nouveau Paris*, *op. cit.*, p. 937-1047.

⁴⁷ Louis Sébastien Mercier, « Mercier, membre de l'Institut aux rédacteurs », *Lettres de Mercier*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15078(2), 1813, f° 41r^o. Mercier souligne.

tribune pour donner son opinion, ses impressions et ses propositions de solutions sur divers sujets et problèmes⁴⁸, tout en profitant également de l'espace dialogique d'échange entre lecteurs que permet l'envoi de lettres aux journaux, notamment au sein du *Journal de Paris*. Aussi Frédéric Bassani a tout à fait raison à notre avis d'associer Mercier à nos éditorialistes modernes⁴⁹, l'auteur ne se situant résolument pas du côté de la fiction lorsqu'il s'agit de sa participation aux journaux.

Il n'en demeure pas moins que la figure du polygraphe qu'est Louis Sébastien Mercier dessine d'ores et déjà l'écartèlement que vivront ses successeurs qui tâcheront sans cesse de justifier leurs choix d'écriture ; on peut se proclamer homme de lettres sans conséquences fâcheuses, mais il vaut toujours mieux taire son emploi de « feuelliste » si l'on ne veut pas être à jamais éclipsé de la reconnaissance des hautes sphères littéraires. Perdre ainsi un véritable clivage entre la posture noble du littérateur et celle roturière du journaliste. Le préjugé d'un gouffre infranchissable entre l'objet littéraire reconnu et la dénigrée « feuille de chou » se perpétuera, durant les siècles suivants, répétant, comme en écho, sans jamais oser répondre clairement par l'affirmative à la question de Mercier : « Je le demande les journaux sont-ils des livres ? leurs auteurs sont-ils des écrivains⁵⁰ ? »

48 Mercier écrira des textes sur la mode, sur le rire, sur les voitures, sur la propriété littéraire, sur l'astronomie, etc.

49 Voir note 44.

50 Louis Sébastien Mercier, « [...] L'art d'écrire est le premier de tous [...] », *Politique*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15085(1) [n.d.], f° 238v°.

Références

- Le vieux tribun et sa bouche de fer*, Paris, Imprimerie-Librairie du Cercle social, An V [1796].
- AMIENS, Varot d', *Mémoires sur la vie et les ouvrages de L. S. Mercier, auteur de L'an 2440, du Tableau de Paris, etc.*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. franç. 10260, 1825.
- BASSANI, Frédéric, « Louis Sébastien Mercier journaliste : un témoin de son temps », *Recherches & travaux*, n° 9, vol. 48 (1995), p. 67-79.
- BOLLÈME, Geneviève, « Préface. L'écriture, cet art inconnu », dans Louis Sébastien MERCIER, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union Générale d'Éditions (10 / 18 ; 1233), 1978, p. 7-83 (éd. Geneviève Bollème).
- CHARLES, Shelley, « L'écrivain journaliste », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France (Ivoire), 1995, p. 83-120.
- COSTA, Véronique, « Le procès des journalistes du Parnasse par Mercier », *Recherches & travaux*, n° 9, vol. 48 (1995), p. 81-93.
- DARNTON, Robert, *Bobème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- FAVRE, Robert, « Une fonction du périodique : du manuscrit au livre », dans Pierre RÉTAT (dir.), *Le journalisme d'Ancien Régime. Questions et propositions*, Table ronde CNRS, 12-13 juin 1981, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (Centre d'études du XVIII^e siècle de l'Université de Lyon II), 1982, p. 257-269.
- MERCIER, Louis Sébastien, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais suivi de L'homme de fer, songe*, Genève, Slatkine Reprints (Bibliothèque des voyages aux pays de nulle part), 1979 [1799] (éd. Raymond Trousson).
- , « [...] L'art d'écrire est le premier de tous [...] », *Politique*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15085(1) [n.d.], f° 238r°-241v°.
- , *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la révolution*, Paris, chez Buisson, 1791, 2 t.
- , *De la littérature et des littérateurs* suivi d'un *Nouvel examen sur la tragédie française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Yverdon, 1778].
- , *Les entretiens du Jardin des Thuilleries de Paris*, Paris, Chez Buisson, 1788.
- , *Les entretiens du Palais-Royal de Paris*, Paris, Chez Buisson, 1786.
- , « Je brûle sous le nez de Boileau toutes les ordonnances littéraires [...] », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d., mais après 1795], f° 356r°-357r°.
- , « [...] les hommes voient différemment les mêmes objets [...] », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 336r°-337r°.
- , « Mais il y a des règles du goût [...] », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 419r°.
- , « Mercier, membre de l'Institut aux rédacteurs », *Lettres de Mercier*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15078(2), 1813, f° 41r°.

- , *Mon bonnet de nuit* suivi de *Du théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999 [1784 et 1773] (éd. Jean-Claude Bonnet).
- , *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994 [1798] (éd. Jean-Claude Bonnet).
- , « Pardon, citoyens, si je reviens sur cette nomenclature considérable de mes œuvres [...] », *Littérature et critique. Fragments*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 379r°-380v°.
- , « [...] sans parler de goût, sans dire, j'ai du goût [...] », *Œuvres poétiques. Fragments*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(2.1) [n.d.], f° 217r°.
- , « Suite du scepticisme littéraire », *Protestations contre les dogmes littéraires*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15081(1.2) [n.d.], f° 346r°-348r°.
- , *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994 [1781] (éd. Jean-Claude Bonnet et al.).
- , « Une brocheuse », *Notes de travail et fragments divers*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15082(1.2) [n.d.], f° 397r°-399r°.
- , « Vous êtes des rabacheurs et ne sortirez jamais du même refrain [...] », *Notes de travail et fragments divers*, Paris, Fonds Mercier, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 15082(1.1) [n.d.], f° 246r°.
- ROGER, Philippe, « Repentirs de plume : l'échec du journalisme révolutionnaire selon Mercier et Louvet », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 90, vol. 4-5 (juillet-octobre 1990), p. 589-598.
- SGARD, Jean, « L'écriture du fait divers », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, vol. 7 (mai 2008), p. 53-66.



Critique donné(e), critique prostitué(e) au XIX^e siècle

ANTHONY GLINOER

*Et l'Ange, me montrant ces hommes, me dit encore :
— CE SONT DES GENS DE LETTRES. Celui qui marche le premier est celui-là même qui,
ce soir, était en communion de passion et de poésie avec le peuple et qui en a reçu
des acclamations et des couronnes. Quelques-uns parmi ceux que tu vois autour
de lui les ont obtenues avant lui et les obtiendront encore après. D'autres que tu
vois encore n'entrent jamais dans cet état de communication directe et intime
avec le peuple : ceux-ci sont les juges des autres, et ont pour mission d'expliquer
leurs œuvres et de les rapprocher des meilleures œuvres des temps précédents pour
en contrôler la valeur. Et, à l'opposé de ce qui se passe dans votre monde, où les
écrivains que vous appelez critiques sont ordinairement honnis et récusés par
leurs confrères, ceux-ci sont au contraire honorés et chéris par nos poètes ; car ils
les reconnaissent comme les historiens et les explicateurs de leurs pensées, et aussi,
à cause de leur savoir, comme des moniteurs et des censeurs auprès desquels ils
peuvent toujours s'assurer s'ils sont égaux à eux-mêmes ou inférieurs.*

Charles Asselineau¹

Modèles imaginaires

S'intéresser à la critique littéraire du XIX^e siècle revient souvent à se faire l'observateur d'une galerie de portraits². De physiologies en typologies, d'articles en préfaces, quelques silhouettes se dessinent : le feuilletoniste pressé, l'habitué des parterres, l'éreinteur envieux, l'historien poussiéreux, chaque figure renvoyant à un répertoire peu étendu de patronymes : Jules Janin, Villemain, Nisard, Gustave Planche, Sainte-Beuve, Jules Lemaitre, Francisque Sarcey, Brunetière, etc. Les imaginaires de la critique mobilisent toujours des imaginaires du critique. À bien y regarder, quatre modèles, quatre « patterns » imaginaires³ peuvent sans doute être discernés en autant de sections de cette galerie de portraits : 1) La critique « professée », produit de cours privés — celui notamment de Villemain dans les

1 Charles Asselineau, *Le paradis des gens de lettres selon ce qui a été vu et entendu* (1861), Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 27-28.

2 La recherche présentée dans cet article a bénéficié d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines.

3 Voir José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2007.

années 1820 — ou de cours publics, à la Sorbonne ou au Collège de France. Nisard et Gustave Lanson représentent cette critique littéraire des professeurs en chaire. 2) La critique « de synthèse », surplombante, enfermée en apparence dans les grandes revues. Proche de la précédente mais s'en distinguant par son inscription dans le champ journalistique, « la Sainte Critique » rêvée par le Cénacle d'*Illusions perdues*, la critique qui s'extirpe du commentaire des nouveautés de librairie et de parterre pour embrasser les grands mouvements de pensée ou pour réécrire l'histoire de la littérature. Cette critique-là — « cette grande chose de mesure et de poids, de principe et de certitude⁴ », écrit Barbey d'Aurevilly — a à cœur de dorer son blason, de se hisser en se définissant hors de la masse des feuilletonistes, d'élever en somme le journal au livre. Ainsi, sous la monarchie de Juillet, nombreux sont ceux qui se sont essayés à fournir une épithète définitive, censée détrôner la précédente et caractériser au mieux ce à quoi la critique littéraire devrait tendre : « avant-courrière » pour Sainte-Beuve, « conjecturale » pour Villemain, « prospective » puis « indépendante » pour Planche, « d'initiation » pour Chaudesaigues, etc. Dans tous les cas, elle s'assigne pour double mission d'exposer au lecteur les voies ouvertes à la littérature contemporaine et de l'aider à faire un tri entre les novateurs et les imitateurs, les bâtisseurs et les démolisseurs.

Ces deux premiers modèles, largement identifiables tout au long du XIX^e siècle, s'accordent sur la représentation d'un critique isolé et ne tiennent pas compte du fait que, comme l'écrit Alain Vaillant, le critique est lui-même dans la plupart des cas un écrivain professionnel et qu'il entretient donc « une relation complice et dialogique avec l'ensemble des gens de lettres ». Le critique se trouve en fait au croisement de deux logiques communicationnelles parfois difficilement compatibles : celle qui fait de lui un « maître d'école du public » et l'autre qui le classe « en camarade et en confrère de l'écrivain⁵ », c'est-à-dire, tendanciellement, en homme de lettres professionnel tenu pour survivre de vendre le produit de son travail aux éditeurs et aux journaux. 3) C'est pourquoi le critique est souvent peint sous un jour beaucoup moins flatteur : la critique « prostituée » domine en fait, sur le plan des imaginaires de la presse, le XIX^e siècle. Le critique souffre de la marchandisation de la pensée à l'œuvre dans l'économie capitaliste qui régit la littérature. Prostitué volontaire, comme l'écrivait Lukàcs à la lecture d'*Illusions perdues*⁶, il livre sa plume soit contre rémunération, soit, et cette distinction se révélera cruciale pour mon propos, dans l'espoir d'un échange de bons procédés. Parmi les historiens de la presse et du monde littéraire, c'est l'aspect qui a été, à raison, le plus souvent remarqué. Qu'il éreinte ou qu'il loue, qu'il invective ou qu'il « poffe », pour reprendre le terme de Stendhal — qu'il définit comme « vanter à toute outrance, prôner dans les journaux avec effronterie⁷ » —, qu'il se fasse enjôleur ou acrimonieux ou même qu'il alterne

4 Jules Barbey d'Aurevilly, « Sainte-Beuve », 1887, p. 60.

5 Alain Vaillant, « Avant-propos » du dossier « La littérature fin-de-siècle au crible de la presse quotidienne », *Romantisme*, 2003, p. 4.

6 Voir la pénétrante analyse de Georg Lukàcs dans *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999 [1935] (trad. P. Laveau).

7 Stendhal, « Lettre au rédacteur du *Globe* » [6 décembre 1825], 1967, p. 75.

ces deux postures à l'image de Lucien de Rubempré qui, sur les conseils de Lousteau, éreinte et encense tour à tour le même livre, le critique nage dans l'insincérité et le dévoiement parce qu'il se met non pas au service de la Littérature mais des instances hétéronomes qui tendent à la régir : les éditeurs et les directeurs de journaux. La mise en place à la fin des années 1820 d'un système d'annonces payées dans les journaux⁸ a joué pour beaucoup dans l'endogamie entre la presse et l'édition et par conséquent dans la dévalorisation de la « fonction critique ». Placés au milieu d'annonces pour toutes sortes de marchandises, les livres ont trouvé là une source de publicité d'autant plus efficace que les lecteurs viennent consulter les journaux dans les cabinets de lecture, c'est-à-dire à l'endroit même où ils louent leurs livres. Les éditeurs y consacraient un important budget et engageaient même les rédacteurs de ces petites réclames dont pouvait dépendre le succès d'un livre.

On eut beau vouloir séparer dans le journal ce qui restait consciencieux et libre, de ce qui devenait public et vénal, écrit Sainte-Beuve dans son grand article « De la littérature industrielle » : la limite du *filet* fut bientôt franchie. La *réclame* servit de pont. Comment condamner à deux doigts de distance, qualifier détestable et funeste ce qui se proclamait et s'affichait deux doigts plus bas comme la merveille de l'époque ? L'attraction des majuscules croissantes de l'annonce l'emporta : ce fut une montagne d'aimant qui fit mentir la boussole. Afin d'avoir en caisse le profit de l'annonce, on eut de la complaisance pour les livres annoncés ; la critique y perdit son crédit⁹.

Le cercle devenait vicieux : le système de l'annonce s'élargit à une profusion de petites feuilles, souvent éphémères, qui profitent de l'inexistence d'un « copyright » sur les textes de journaux pour se piller les unes les autres. Dans la mesure où l'immense majorité des écrivains n'avaient d'autre choix pour continuer à vivre de leur plume que de se faire journalistes et de rédiger des critiques d'œuvres écrites, elles aussi, par des écrivains devenus journalistes par nécessité, l'endogamie entre la presse et la littérature ne pouvait que s'auto-alimenter tout en engendrant une polémique sans fin sur la malhonnêteté de cet ensemble de pratiques. Ces phénomènes seraient trop longs à traiter dans le cadre de cet article ; je renvoie aux travaux de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, Patrick Berthier, Marie-Ève Thérénty et autres¹⁰

8 On lit par exemple sous la plume d'Edmond Rochefort : « Charles Nodier s'est arrangé avec Ladvoat pour annoncer les ouvrages que publie ce libraire et faire des articles de journaux. Il a pour cela 500 francs par mois » (cité dans Victor Hugo, *Correspondance croisée de Victor Hugo & Charles Nodier*, 1987, p. 26, note 3).

9 Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », 1992 [1839], p. 207-208.

10 Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers Intempestifs (Lieux littéraires), 2003 ; Patrick Berthier, *La presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Lille, Éditions Universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol. ; Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2003 ; voir aussi Anthony Glinoe, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, 2008 ; Jean Marie Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992.

pour ce qui concerne les formes et les transformations — des cénacles romantiques à la bohème des brasseries — de la contestation de l'ordre médiatico-critique au XIX^e siècle, avec ses « machines à gloire » et ses charlatanismes dénoncés sur les modes satiriques, épigrammatiques ou encore polémiques. 4) S'il n'échappe jamais, on comprendra pourquoi, à l'atmosphère de suspicion pesant sur la critique prostituée, un dernier modèle, moins souvent repéré, est également agissant tout au long du siècle. Il s'agit là d'une critique non plus prostituée mais « donnée » sans espoir de retour, préoccupée de dégager les qualités de l'œuvre commentée et, par un glissement qu'il faudra étudier, de défendre l'œuvre et son auteur non par appât du gain mais par affinité élective. C'est à cette critique toujours suspecte de virer malhonnête, à cette critique d'admiration, souvent partisane, sincèrement quoique stratégiquement admirative, que s'intéressera cet article.

La théorie romantique de la critique

La critique d'admiration a été précocement théorisée. Elle s'ancre en effet dans la théorie esthétique « symphilosophique » des romantiques allemands, dont l'idée maîtresse était de rendre la critique responsable d'une « intensification de conscience dans l'œuvre » : son rôle consiste à découvrir les dispositions cachées de l'œuvre même, à exécuter ses intentions secrètes, pour la dépasser, la compléter et la rendre absolue : « Pour les romantiques la critique est moins le jugement d'une œuvre que la méthode de son achèvement¹¹ », écrit Walter Benjamin dans la thèse de doctorat qu'il a consacrée au sujet. Se saisissant de l'œuvre, le critique devient lui-même créateur. On voit à quel point cette ambition élevée entre en contradiction avec le métier fondé sur l'urgence toujours renouvelée qu'est celui du journaliste. Pour Schlegel, dans l'*Athenäum*, il ne saurait d'ailleurs être question d'une critique professionnelle, pas plus que d'une critique enfoncée dans la négativité, car le travail d'universalisation de l'œuvre qu'elle doit s'assigner ne peut appartenir qu'à un poète, seul digne de pénétrer et d'interpréter l'œuvre d'un autre poète : « La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art¹². »

Par l'intermédiaire du groupe de Coppet, certains écrivains français se sont saisis de cette conception de la fonction critique, moins médiatrice que créatrice, et ont tâché, sous l'Empire et la Restauration, de la ramener aux nécessités et aux dimensions de l'écriture périodique. L'essentiel, pour les cosmopolites de Coppet et leurs héritiers, est de rompre avec les habitudes de critique agressive qui avait prévalu au siècle du persiflage¹³, tant parmi les philosophes que les anti-philosophes. A alors émergé, chez certains littérateurs qui se piquent de critique, la conception d'une critique compréhensive, qui sauvegarderait le plaisir de la lecture : « On glace

11 Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, 1986 [1920], p. 113.

12 *Ibid.*, p. 112.

13 Voir Élisabeth Bourquinat, *Le siècle du persiflage*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives littéraires), 1998.

tout, on anéantit la poésie par les raisonnements froids d'une métaphysique partielle et maligne, lit-on en 1817 dans le *Cours analytique de littérature* de Népomucène Lemercier. On se débat contre les talents, on flétrit les jouissances qu'ils donnent, on tue l'inspiration, on se rend incapable de la sentir. » Et de conseiller : « notre goût se formera mieux aujourd'hui en apprenant à discerner le beau et à l'admirer, qu'en nous exerçant à censurer sans relâche¹⁴. » Deux ans plus tard, Chateaubriand donne au nom du *Conservateur* la formulation définitive de ce que sera la théorie romantique de la critique :

Il était utile, sans doute, au sortir du siècle de la fausse philosophie, de traiter rigoureusement des livres et des hommes qui nous ont fait tant de mal, de réduire à leur juste valeur tant de réputations usurpées, de faire descendre de leur piédestal tant d'idoles qui reçurent notre encens en attendant nos pleurs. Mais ne serait-il pas à craindre que cette sévérité continuelle de nos jugements ne nous fit contracter une habitude d'humeur dont il deviendrait malaisé de nous dépouiller ensuite ? Le seul moyen d'empêcher que cette humeur prenne sur nous trop d'empire, serait peut-être d'abandonner la petite et facile critique des *défauts*, pour la grande et difficile critique des *beautés*¹⁵.

La génération romantique de 1820, élevée au lait des paroles du « grand sachem », s'est alors emparée de cette théorie et a tenté de la systématiser, de la propager et, exercice qui va s'avérer périlleux, de la mettre en pratique. Victor Hugo en particulier développera sans cesse, depuis la préface de *Cromwell* jusqu'à *William Shakespeare*, l'idée de son grand-père spirituel et en fera même la réponse du génie orgueilleux à l'âge envieux : « Admire. Être enthousiaste. Il m'a paru que dans notre siècle cet exemple de bêtise était bon à donner. [...] Quant à moi, qui parle ici, j'admire tout comme une brute¹⁶. » Plus profondément, il y a là une tentative du mage romantique pour accorder à la critique un statut aussi enviable que celui de la poésie ou du drame : à peuple nouveau, littérature nouvelle, et à littérature nouvelle, critique nouvelle, aurait pu écrire Hugo en paraphrasant son propre credo révolutionnaire. La préface de *Cromwell*, au milieu de vifs reproches à la critique telle qu'elle se fait, prophétise ainsi l'avènement d'un art critique — « une critique franche, savante, une critique du siècle¹⁷ » digne des principes de l'art poétique énoncés tout au long de la préface. Appelant Chateaubriand à son secours, Hugo assène : « Il est temps

14 Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature*, 1817, cité dans Raphaël Molho, *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, 1963, p. 53.

15 François-René de Chateaubriand, « Sur les *Annales littéraires, ou De la littérature avant et après la Restauration* ; ouvrage de M. Dussault », *Le Conservateur*, 19^e livraison (1819), p. 247-248. En 1831, dans une « Lettre au directeur de *L'Artiste* », Achille Devéria tient le même discours : « Il faut croire que la découverte du côté ridicule en tout a quelque chose de bien séduisant, puisque tant de gens ont préféré le plaisir de montrer leur esprit satirique à la tâche moins facile, mais infiniment plus honorable, de faire comprendre et de développer les qualités qui se trouvent dans les œuvres remarquables » (Achille Devéria, « Au directeur de *L'Artiste* », *L'Artiste*, 27 mars 1831, p. 97).

16 Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864), *Œuvres complètes : critique*, 2002, p. 381.

17 Victor Hugo, Préface de *Cromwell* (1827), *Œuvres complètes : critique*, 2002, p. 37.

que tous les bons esprits saisissent le fil qui lie fréquemment ce que, selon notre caprice particulier, nous appelons *défaut* à ce que nous appelons *beauté*. » Puis il conclut : « Nous touchons donc au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise, elle aussi, sur une base large, solide et profonde¹⁸. »

La critique de cénacle

Ce sont bien là les principes d'une critique qui délaisse le jugement aisé et renonce à « questionner le poète sur sa fantaisie¹⁹ » en vue de la lui reprocher. Cette critique-là, au contraire, privilégie l'interprétation initiée et initiante de l'œuvre que le critique, idéalement, a vu naître²⁰. C'est là que réside le point nodal par lequel on peut sans doute expliquer à la fois la persistance des déclarations d'intentions et la difficulté de mise en œuvre d'une telle critique. D'un côté, pour être à même de comprendre et d'interpréter en profondeur l'œuvre commentée, le critique a tout bénéfice à connaître les intentions de l'auteur, à avoir assisté, voire contribué, à la naissance de l'œuvre. De l'autre côté, le statut médiateur de la critique devient crucial dans le cadre de l'émergence de mouvements littéraires soucieux de transmettre des éléments de doctrine. Pour toucher, comme y aspirent les cénacles, à la consécration collective par l'accumulation de consécérations individuelles, pour multiplier le capital symbolique de chaque cénaclier dans un capital symbolique collectif²¹, la critique d'admiration constitue une activité stratégique de premier plan²². Ce caractère stratégique s'affirme d'autant plus que le compte rendu — sous-entendu élogieux — se demande couramment comme un service, un gage d'amitié : « Ladvocat me promet

18 *Ibid.*, p. 37-38.

19 Victor Hugo, Préface des *Orientales* (1829), *Œuvres complètes : poésies*, 1985, p. 411.

20 Raphaël Molho a proposé une interprétation stimulante de l'avènement de cette nouvelle tendance de la critique en l'attribuant à l'attrait du romantisme pour la diversité, pour la nature incessamment changeante du beau en rupture avec l'esthétique classique de la beauté immuable : « L'œuvre d'art devenant l'expression d'une humanité toujours changeante, et toujours diverse, les critiques vont se charger de mettre au jour le degré d'originalité de chaque œuvre et sa beauté », beauté spécifique à un lieu et un temps, « moderne » au sens de Stendhal et indépendante de tout modèle invariant. La fonction des critiques s'en trouve transformée : « ils comprennent, ils expliquent, ils admirent : ils ne jugent plus, ou du moins, ils ne jugent chacun qu'en fonction de lui-même. » Dans la lignée immédiate de l'idéalisme allemand, « la critique devient une conscience de l'art, une conscience que l'artiste doit interroger sans cesse avec inquiétude pour se comprendre lui-même et pour comprendre le temps en vue duquel il écrit » (*La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 10-11). Cette analyse d'ensemble colle de très près à la métaphore d'une critique insinuante et mobile dont Sainte-Beuve se fait le chantre dans *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Bartillat, 2004 [1829] (éd. J.-P. Bertrand et A. Glinioer).

21 Sur cette question, voir mon article « De la solidarité et du don. Les stratégies cénaculaires d'écriture à l'époque romantique », dans D. Ribard et N. Schapira (dir.), *Stratégies sociales et gestes d'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, à paraître en 2010.

22 « Un nœud plus étroit qu'on ne pense rattache aux œuvres poétiques de M. Victor Hugo les recherches de critique et d'histoire de M. Sainte-Beuve. L'un est en effet le critique de l'école dont l'autre est le chef », écrit par exemple Charles de Rémusat dans son compte rendu du *Tableau de la poésie française* publié dans la *Revue française*, n° 8 (janvier 1829), p. 54.

encore de votre part un article signé *Ch. Nodier* dans *La quotidienne*, écrit le jeune Victor Hugo. Est-ce que je dois croire à tant de bonté ? Est-ce que l'aigle consentira à juger le vol du moineau franc²³ ? » Sur un tout autre ton, Albert Glatigny écrit à Eugène Vermersch lors de la réédition de ses recueils de poèmes chez Lemerre :

Je pourrais [te] demander un tome à la louange de ces poésies merveilleuses, et l'in-folio serait de rigueur. Que dis-je ! ce serait laisser encore trop peu de champ à ta légitime admiration !... donc, je te rends ta liberté. Toutefois, aussitôt que Lemerre aura remis ès mains de ta flagornerie le susdit chef-d'œuvre, [...] tu t'empresseras de chanter en mon nom un *Te Deum*, faible signe de ta joie, dans tous les journaux ridicules où tu peines²⁴.

La sollicitation brise la logique du don dans le cadre privé mais renforce la logique stratégique. Et voilà justement ce qui rend la critique de cénacle impraticable, dans la mesure où la fonction sociale même du critique s'y abolit pour préparer celles de l'exégète, de l'interprète, du médiateur. Dans le climat d'auto-ethnographie polémique de la vie littéraire qui caractérise le XIX^e siècle français, le soupçon de complaisance pèsera sans cesse sur la critique d'admiration et engendrera parmi ses tenants une mauvaise conscience bien souvent insurmontable. Quelle frontière tracer en effet entre la solidarité cénaculaire, l'échange de capital symbolique sous sa forme minimale de l'échange de bon procédé, et la rétention pure et simple du jugement ? Comment une pratique périodique de la critique peut-elle se rendre digne de la théorie qui la sous-tend et comment distinguer dans la pratique entre critique d'admiration et critique de complaisance ? Autant de dilemmes insolubles qui expliquent sans doute, à l'heure où il était le critique attitré de Hugo, les réticences de Sainte-Beuve à fonder un journal du cénacle romantique : « si nous avions un journal, confiait-il à Juste Olivier, l'amitié, le bon goût nous engageraient à louer les ouvrages de ceux qui partagent nos opinions, sans que nous n'y comprenions rien²⁵ ». Sainte-Beuve, on le sait, se reprochera toute sa vie d'avoir ainsi cédé à l'enthousiasme cénaculaire :

En général, écrira-t-il dans ses *Cahiers*, dans cette école dont j'ai été depuis la fin de 1827 jusqu'à juillet 1830, ils n'avaient de *jugement* personne, ni Hugo, ni Vigny, ni Nodier, ni les Deschamps ; je fis un peu comme eux durant ce temps ; je mis mon jugement dans ma poche et me livrai à la fantaisie. [...] Je m'efforçais cependant, sous forme indirecte (la seule qui fût admise en ce cercle chatouilleux) d'éclairer, de rectifier la marche, d'y apporter des enseignements critiques, et dans la manière dont je présentais mes amis poètes au public, je tâchais de leur insinuer le vrai sens où ils devaient se prendre eux-mêmes, se diriger pour assurer à leurs talents le plein succès.²⁶

23 Lettre de Victor Hugo à Charles Nodier, 8 mars 1824. Voir Victor Hugo, *Correspondance croisée de Victor Hugo & Charles Nodier*, op. cit., p. 26.

24 Cité par Job-Lazare, *Albert Glatigny*, Paris, Bécus, 1906, p. 166-167.

25 Juste Olivier, *Paris en 1830. Journal*, 1941, p. 207.

26 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Les cahiers*, 1876, p. 40-41.

L'embarras gagne également les critiques littéraires plus occasionnels quand il s'agit de reconnaître que la ligne de partage entre amitié — c'est-à-dire, en contexte, solidarité cénaculaire — admiration et critique s'efface. Déjà au temps de *La Muse française*, Émile Deschamps fait amende honorable devant ceux qui accusent les romantiques

de nous aimer entre nous et d'en faire confidence à tout le monde [...] ; je passe condamnation. Je ne puis cacher que nous nous aimons, et que nous aimons la poésie comme si nous n'avions pas fait un vers de notre vie. Ce n'est pas la moins bizarre de nos innovations littéraires²⁷.

Six ans plus tard, on peut lire dans *La tribune romantique*, éphémère revue issue des rangs du cénacle hugolien :

« Les écrivains de l'école nouvelle s'admirent et se flattent mutuellement les uns les autres, parce qu'ils s'aiment. » — Voilà un grand mal en effet ; mais ne serait-ce pas plutôt le contraire, et ne se sont-ils pas aimés, parce qu'ils s'admiraient ? N'est-ce pas le rapport de leurs talents qui a entraîné la sympathie de leurs affections²⁸ ?

Puis, lors de la renaissance parnassienne de l'institution cénaculaire, Catulle Mendès justifie à son tour la camaraderie critique :

On a dit aussi : ils s'admirent les uns les autres. Cela est vrai, ils le confessent naïvement ; et le contraire seul pourrait donner lieu à quelque surprise, puisque leur amitié a pris source dans une ardente estime réciproque. Admirer un poète parce qu'il est votre ami, est absurde ; mais ne pas oser l'admirer, parce qu'il est devenu votre ami, serait coupable²⁹.

Déclarations faussement assurées et aveux gênés témoignent qu'entre la critique stimulée par l'admiration et la critique entachée par la camaraderie, il n'y a que la mince frontière d'une sincérité indécidable.

Persistance d'une illusion perdue

Quoiqu'il en soit des éventuelles dérives cénaculaires, Chateaubriand et Hugo ont, du haut de leur autorité, établi le principe d'une critique littéraire visant à l'autonomisation du champ littéraire. La critique qu'ils préconisent se met en effet au service non plus d'un public à instruire et à guider ou d'un champ journalistique pourvu ou dépourvu de sa déontologie propre, mais d'une littérature, ou plutôt du fantasme d'une littérature, avec laquelle elle a partie liée, qu'elle intègre pleinement. Pierre Bourdieu remarque que

27 Émile Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse Française*, 1909 [1824], p. 274.

28 Anonyme, « “Les Consolations” (Poésies) », *La tribune romantique*, 1830, p. 205, repris dans Anthony Glinoe, *La querelle de la camaraderie littéraire*, op. cit., p. 105-107.

29 Catulle Mendès, « La Poésie », *L'Artiste*, 1^{er} janvier 1868, cité par Yann Mortelette, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006, p. 99-100.

les progrès du champ de production restreinte vers l'autonomie se marquent par la tendance de la critique (qui se recrute pour une part importante dans le corps même des producteurs) à se donner pour tâche non plus de produire les instruments d'appropriation toujours plus impérativement exigés par l'œuvre à mesure qu'elle s'éloigne du public, mais de fournir une interprétation « créatrice » à l'usage des « créateurs »³⁰.

La critique des beautés apparaît bien alors comme la première expression de cette critique créatrice pour créateurs, en tout point opposée à la critique de journalistes pour consommateurs de livres. Du moins dans son principe, parce qu'elle ne parviendra jamais, à l'inverse des autres modèles imaginaires énumérés plus haut, à prendre consistance. Les défections successives de Nodier, Planche, Sainte-Beuve et de tous ceux qui ont œuvré par la critique pour la cause romantique montrent que la critique, qui devait être la forme de solidarité la plus efficiente au sein du mouvement romantique, en a été la moins contrôlable.

La formulation, plusieurs fois réitérée au cours du XIX^e siècle, de cet idéal de la critique donnée mais non aliénée, se fera donc généralement sous forme déceptive. Ainsi en 1836 Gustave Planche, d'abord hugolâtre fanatique, devenu impitoyable hugophobe, imagine dans son article « Les amitiés littéraires » une quasi-fiction à clés mettant en scène un poète novateur en marche vers la gloire (Victor Hugo) et un critique, son confident, son interprète, qui le conseille et l'oriente. Planche affirme d'abord l'intérêt pour les deux intervenants de cette fréquentation intime : le poète d'un côté,

[f]orcé de s'expliquer à celui qui reçoit les premières confidences de son génie, amené sans effort et sans contrainte à dérouler devant lui tous les mystères de sa volonté, [...] arrive à se mieux comprendre lui-même³¹ ;

le critique, de l'autre côté,

[e]n le voyant à l'œuvre, en assistant chaque jour aux progrès de la pensée qui est née sous ses yeux, en surveillant avec une attention assidue l'épanouissement et la floraison du germe déposé dans le sol fécond de la réflexion, [...] acquiert fatalement une subtilité d'interrogation, une précision de curiosité qu'il n'aurait jamais pu atteindre, s'il n'avait eu devant lui l'expérience vivante de la poésie, le spectacle intérieur d'une intelligence aux prises avec l'inspiration³².

Planche avance ensuite une manière de profession de foi :

Il est donc vrai que le poète et le critique, en vivant dans une intime familiarité, s'instruisent mutuellement et agrandissent chaque jour le champ de leur pensée. Il est donc vrai que l'inspiration, surveillée par la réflexion, et la réflexion,

30 Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », 1972, p. 56-57.

31 Gustave Planche, « Les amitiés littéraires », 1836, repris dans Anthony Glinoe, *op. cit.*, p. 167.

32 *Id.*

fécondée par le spectacle permanent de l'inspiration, se doivent une mutuelle reconnaissance³³.

Hélas, le temps joue contre les amitiés littéraires, et à mesure que le poète passe de l'obscurité à la gloire et de la gloire à l'apothéose, il supporte moins l'aiguillon amical mais honnête, la médiation attentive de son ancien ami. Ainsi s'expliquent selon Planche, premier grand critique littéraire du XIX^e siècle à n'être pas écrivain-journaliste, les reproches dont souffre la profession de critique. Le contre-mythe du journaliste véhiculé dans le discours littéraire, notamment dans la toute récente préface de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, est selon Planche attribuable, par un étrange renversement, à la seule ingratitude des écrivains :

C'est pour avoir méconnu cette vérité incontestable que les poètes d'aujourd'hui ont proféré contre leurs juges des reproches si amers et si injustes ; c'est pour avoir nié comme imaginaire cette fraternité intellectuelle, qu'ils ont prononcé le mot si singulier d'ingratitude³⁴.

Quarante ans plus tard, dans son article « La critique contemporaine », Émile Zola s'exprime à son tour sur cette alliance subjective entre l'écrivain et le critique. Pour Zola, écrivain-journaliste et chef de file d'une école littéraire en pleine légitimation, l'interaction entre ces deux rôles sociaux ne se pense pas cependant, comme chez Planche, de façon égalitaire. Elle s'inscrit aussi dans le cadre plus large de la « génération » d'écrivains :

Chaque génération, chaque groupe d'écrivains a besoin d'avoir son critique qui le comprenne et le vulgarise. [...] Les écoles littéraires demandent des combattants d'avant-garde, des trompettes qui annoncent et qui fassent ranger la foule, pour leur ouvrir un large passage. [...] Il est, en un mot, un des soldats du groupe qui a dans le cerveau plus de compréhension que d'invention, et qui se résigne au rôle de porter le drapeau, pendant que les autres se battent³⁵.

Mais là encore le vœu de rapprochement entre critique et littérature s'accompagne de l'aveu de son échec, et Zola doit reconnaître que ce porte-drapeau, le naturalisme ne l'a pas encore trouvé et qu'il ne le trouvera sans doute jamais.

C'est sur le mode du regret de la camaraderie, vice si souvent relevé et condamné autour de 1830, que l'idéal de la critique donnée se maintiendra principalement. Dès 1844, lors de la reprise de la comédie de Scribe *La camaraderie ou la courte échelle*, Théophile Gautier s'exclame :

Hélas ! si la *camaraderie* existait, ce serait, non pas une satire, mais un dithyrambe qu'elle mériterait. Nous croyons peu, pour notre part, à ces assurances mutuelles de succès ; on est trop inquiet et trop jaloux, dans ce temps, pour se prêter, même

33 *Ibid.*, p. 168.

34 *Ibid.*, p. 170-171.

35 Émile Zola, « La critique contemporaine », repris dans *Documents littéraires*, 1926, p. 333-335.

à charge de revanche, à la réussite d'un autre. On aurait trop peur que, parvenu au faite, il ne renversât sur vous l'échelle que vous lui teniez. [...] Il n'y a plus, d'ailleurs, ni camarades ni ennemis, on n'a plus la force ni d'aimer ni de haïr³⁶.

Jules Claretie écrit à son tour en 1881 :

Nos aînés étaient plus heureux. Ils se montraient moins solitaires. Ils s'aimaient. Ils s'entraidaient. La camaraderie, dont on a trop médité, la camaraderie, — suprême ressource des médiocres, mais qui après tout est une forme de l'amitié comme le chauvinisme est une des variétés du patriotisme, — la camaraderie n'existe plus. Nos aînés, peintres ou poètes, se partageaient la renommée comme on le ferait d'un manteau de pourpre. Nous nous disputons un peu de gloire comme des chiens s'arracheraient un os³⁷.

Bassesse, hypocrisie, veulerie, telles sont les travers relevés par les écrivains désormais établis qui se souviennent de leur jeunesse — ou qui rêvent celle des autres — et qui regrettent en tous les cas le temps glorieux des combats acharnés et des amitiés admiratives qui survivaient à la profession de critique. Il ne s'agit plus alors, comme en 1830, de défendre la camaraderie littéraire ou de s'en défendre, mais de signifier son acte de décès : puisque la jalousie, l'hypocrisie, la prostitution de la pensée, forment désormais la norme, la camaraderie critique, impraticable au présent, presque irreprésentable, devient l'exception à préserver et le symbole d'un âge d'or révolu, directement opposable à la décadence présente.

36 Théophile Gautier, « Théâtre-Français. Reprise de *La camaraderie* », 1844, p. 231 (je souligne). Il écrivait déjà lors de la reprise d'*Hernani* : « une chose encore distingue cette époque : c'est l'absence d'envie et de jalousie littéraires ; l'on s'aimait et l'on s'admirait franchement » (article de *La Presse* du 15 juin 1841, repris dans Théophile Gautier, *Victor Hugo / Théophile Gautier*, 2000, p. 107).

37 Jules Claretie, *La vie à Paris*, 1881, p. 440-441. Ou encore sous la plume des Goncourt : « Causerie sur 1830. Pour nous donner l'idée et le goût du courant de pensées, de la confraternité, des folies enfantines et généreuses, de l'atmosphère des choses ridicules et grandes, de la fièvre, hélas ! qui circulait alors et poussait tous les cœurs, de Belloy raconte cette anecdote. » L'anecdote concerne la représentation d'*Hernani*. (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1989, p. 334, note du 14 mars 1858).

Références

- ASSELINEAU, Charles, *Le paradis des gens de lettres selon ce qui a été vu et entendu*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Sainte-Beuve », *Les œuvres et les hommes*, t. 6 : *Les critiques, ou Les juges jugés*, Paris, Finzine et Cie, 1887, 1^{re} série, p. 43-79.
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 1986 [1920].
- BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22 (1972), p. 49-126.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, « Sur les *Annales littéraires, ou De la littérature avant et après la Restauration* ; ouvrage de M. Dussault », *Le Conservateur*, 19^e livraison, t. 2, 1819, p. 241-252.
- CLARETIE, Jules, *La vie à Paris*, Paris, Havard, 1881.
- DEVÉRIA, Achille, « Au directeur de *L'Artiste* », *L'Artiste*, 27 mars 1831, p. 97-98.
- DESCHAMPS, Émile, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, 11^e livraison (mai 1824), Paris, Cornély, 1909, t. 2 (éd. J. Marsan), p. 274.
- GAUTIER, Théophile, « Théâtre-Français. Reprise de *La camaraderie* », *La Presse*, 15 juillet 1844.
- , *Victor Hugo / Théophile Gautier*, Paris, Honoré Champion (Textes de littérature moderne et contemporaine), 2000 (éd. Françoise Court-Pérez).
- GLINOER, Anthony, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2008.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989, t. 1.
- HUGO, Victor, *Correspondance croisée de Victor Hugo & Charles Nodier*, Châteauneuf-sur-Charente, Plein Chant (L'atelier furtif), 1987 (éd. J.-R. Dahan, Bassac).
- , Préface de *Cromwell* (1827), *Œuvres complètes : critique*, Paris, Laffont (Bouquins), 2002 (éd. Jean-Pierre Reynaud), p. 3-44.
- , Préface des *Orientales* (1829), *Œuvres complètes : poésies*, Paris, Laffont (Bouquins), 1985, t. 1 (éd. Guy Schoeller), p. 411-414.
- , *William Shakespeare* (1864), *Œuvres complètes : critique*, Paris, Laffont (Bouquins), 2002 (éd. Jean-Pierre Reynaud), p. 245-463.
- JOB-LAZARE (pseudonyme d'Émile KUHN), *Albert Glatigny*, Paris, Bécus, 1906.
- OLIVIER, Juste, *Paris en 1830. Journal*, Paris, Mercure de France, 1941 (éd. A. Delattre et M. Denkinger).
- MOLHO, Raphaël, *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris, Buchet / Chastel (Le vrai savoir), 1963.
- MORTELETTE, Yann, *Le Parnasse*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006, p. 99-100.
- RÉMUSAT, Charles de, « *Tableau de la poésie française* par M. Sainte-Beuve », *Revue française*, n° 8 (janvier 1829), p. 54.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Les cahiers*, Paris, Lemerre, 1876.

- , « De la littérature industrielle », *Pour la critique*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 1992 [1839], (éd. A. Prassoloff et J.-L. Diaz), p. 197-222.
- STENDHAL, « Lettre au rédacteur du *Globe* » [6 décembre 1825], *Correspondance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967, t. 2 (éd. V. Del Litto et H. Martineau), p. 74-75.
- VAILLANT, Alain, « Avant-propos » du dossier « La littérature fin-de-siècle au crible de la presse quotidienne », *Romantisme*, n° 121 (2003), p. 3-8.
- ZOLA, Émile, « La critique contemporaine », repris dans *Documents littéraires*, Paris, Fasquelle, 1926, p. 35-359.



Baudelaire, artiste moderne de la « poésie-journal »

ALAIN VAILLANT

Histoire et poétique de la « poésie-journal »

Afin de qualifier les évolutions de la littérature désormais étroitement dépendante de la librairie et de sa logique commerciale, Victor Hugo forge, dans *Les misérables*, le néologisme « littérature-librairie¹ ». Sur le même modèle et pour la même époque, je propose d'appeler « poésie-journal » la production poétique qui trouve un lieu de publication dans la presse périodique sous toutes ses variantes (revues, journaux politiques, petits journaux artistiques et littéraires) : non pas, comme le fait Hugo, pour stigmatiser les nouvelles contraintes éditoriales et économiques qui pèsent sur l'activité littéraire, mais au contraire pour souligner la nouveauté et l'originalité littéraires d'une production poétique qui prend ainsi le risque de se mêler à la prose du quotidien.

D'abord, la chose est en effet nouvelle. Jusque-là, la poésie connaissait deux types de diffusion par l'imprimé² : soit l'impression et la mise en vente de recueils individuels (presque toujours, hier comme aujourd'hui, du fait de l'auto-édition de minces recueils au tirage confidentiel), soit la publication dans des revues littéraires qui, nombreuses sous la Restauration, rassemblaient des articles de critique au style académique ou professoral et des poèmes perpétuant les genres traditionnels³, plus ou moins mâtinés de sensibilité romantique. Dans les deux cas, le poète et son œuvre apparaissent soit isolés, soit intégrés à un ensemble textuel très homogène. Or, on sait que les premières années de la Monarchie de Juillet sont marquées par

1 Voir Victor Hugo, *Les misérables*, III, 5, 2 (« Marius pauvre »), 1985, p. 539. Sur le rapport entre Hugo et cette « littérature-librairie », voir Alain Vaillant, « Victor Hugo, acteur et témoin de la littérature-librairie (1830-1848) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 6 (1986), p. 1052-1064.

2 Il ne faut pas oublier, en effet, que les poèmes font presque toujours l'objet de lectures privées, à l'intérieur de cercles plus ou moins étroits, ou de circulation manuscrite, notamment par le biais de la correspondance épistolaire. Il reste encore à écrire une histoire moderne de la communication littéraire privée.

3 Sur cette presse littéraire de la Restauration, voir Charles-Marc Des Granges, *La presse littéraire sous la Restauration (1815-1830)*, Paris, Mercure de France, 1907. On se fera par ailleurs une assez bonne idée du ton de cette presse en parcourant quelques-uns des périodiques engagés dans la querelle romantique : *Le Conservateur littéraire* ou *La Muse française* de Hugo, les *Lettres champenoises*, *La Minerve littéraire*, les *Annales de la littérature et des arts*, *Le Mercure du XIX^e siècle*.

une crise profonde de l'édition poétique. Non seulement les livres ne se vendent plus — ce qui, somme toute, ne serait pas si grave économiquement, s'il reste des auteurs pour payer —, mais surtout, cette production versifiée apparaît en déphasage avec les nouveaux désirs de lecture, qui portent sur le divertissement, l'information ou la polémique et que la presse, jouissant d'un régime relativement libéral (même après les restrictions apportées par les lois de 1835), peut satisfaire beaucoup plus commodément que le livre.

Cette crise culturelle et économique de l'édition poétique est une donnée fondamentale de l'histoire littéraire du XIX^e siècle. Elle a été abondamment commentée, illustrée et fictionnalisée par les premiers intéressés, qui ont popularisé le destin malheureux d'un Chatterton pour Vigny (*Stello, Chatterton*) ou d'un Lucien de Rubempré pour Balzac (*Illusions perdues*). Mais, au-delà des stéréotypes, vrais ou faux, sur la souffrance des poètes inconnus, miséreux ou méprisés, l'essentiel est la brutale disqualification culturelle de la poésie, dont témoigne notamment, au cours des années 1840, la prudente retraite des grands noms du romantisme (Hugo, Lamartine, Vigny). Cela ne signifie pas qu'on cesse de faire des vers : la versification, enracinée par les usages scolaires, reste une pratique très partagée, davantage même depuis la vague romantique, qui a fait du vers le moyen d'expression légitime des états d'âme (et des frustrations) intimes. On versifie donc, mais cette métromanie persistante, comme le montre très bien Balzac dans *Illusions perdues*, à la fois se provincialise et se féminise : deux signes inquiétants de sa marginalisation littéraire, dans le contexte de l'époque.

Dès la fin des années 1820 — mais plus encore à partir de la décennie suivante, où, d'une part, va s'imposer le nouveau modèle journalistique inventé par Émile de Girardin et où, d'autre part, les débats politiques laisseront une place grandissante aux questions culturelles —, il est donc clair que le sort de la littérature se joue dans la presse : plus exactement dans la presse parisienne, une presse ironique, malicieuse, joyeusement bavarde, bien plus tournée vers la réalité sociale que ne l'était le journalisme sentencieux et oratoire de la Restauration⁴. Pour que la poésie reste visible et reçue par cette nouvelle culture médiatique issue de la révolution libérale de 1830, il lui faut, à son tour, prendre pied dans le monde du journal et s'y faire accepter. C'est dans ce contexte qu'il convient de comprendre et d'interpréter le phénomène des « petits romantiques » : si ces « petits romantiques » sont restés « petits », c'est précisément parce qu'ils ont développé leur œuvre à l'ombre, protectrice mais compromettante, de la presse parisienne, qu'ils lui ont emprunté la pratique systématique de l'ironie et de l'autodérision et que, enfin, cette œuvre, n'ayant de sens et d'intérêt que comme production collective, perturbe les orientations fondamentalement monographiques et singularisantes de l'histoire littéraire traditionnelle.

Il n'empêche. Ce n'est évidemment pas un hasard si les poètes qui, ayant débuté sous la Monarchie de Juillet, sont parvenus à se faire une place dans le

4 Ce journalisme avait cependant sa vraie grandeur. Voir Corinne Pelta, *Le romantisme libéral en France, 1815-1830. La représentation souveraine*, Paris, L'Harmattan, 2001.

panthéon littéraire, ont tous été, sans exception, des poètes-journalistes : c'est le cas, en particulier, de Nerval, de Gautier, de Leconte de Lisle, de Banville, de Baudelaire. Ce lien historiquement indiscutable entre la poésie et le journal ne doit pas intéresser que les sociologues ou les spécialistes de l'édition et des médias. En effet, la presse ne constitue pas seulement un support nouveau, qui offre aux poètes un mode de diffusion plus conforme aux habitudes culturelles modernes, mais elle exerce une influence décisive dans leurs orientations formelles et thématiques, et c'est à ce titre que, dans la perspective d'une poétique historique des formes et des genres, elle concerne l'historien de la littérature. Telle est du moins l'hypothèse que cet article visera à préciser et à étayer : que le média journalistique a marqué de son empreinte particulière et reconnaissable l'esthétique de la littérature post-romantique, l'infléchissant dans une direction qui aurait été unimaginable si, pendant une vingtaine d'années, la poésie, déplacée de son lieu habituel et institutionnel qu'est le recueil, n'avait été obligée d'accepter l'asile précaire et hétéroclite du journal⁵.

L'idée est d'ailleurs déjà bien établie et prouvée en ce qui concerne le poème en prose. On sait que l'esthétique de ces textes brefs, faits de courts paragraphes descriptifs ou narratifs, mais toujours visant à condenser une impression où l'imagination se conjugue à la volonté de saisie réaliste du monde, est directement liée à l'écriture journalistique du XIX^e siècle⁶. Mais le phénomène serait somme toute secondaire s'il se limitait au poème en prose, malgré la vogue dont jouit rétrospectivement ce genre dans la critique universitaire contemporaine. Le corpus des poèmes en prose *stricto sensu* du XIX^e siècle est en effet très limité, infiniment inférieur à celui des poèmes versifiés. C'est donc bien de l'influence du journalisme sur la littérature en vers qu'il sera question ici. Cette influence, dont les liens avec la *modernité* baudelairienne sont par ailleurs patents, se manifeste selon trois modalités distinctes mais complémentaires, qui renvoient toutes trois aux caractéristiques culturelles et communicationnelles du média périodique.

Grâce au journal, la poésie fait tout d'abord l'épreuve de l'*actualité*, dans laquelle elle est concrètement immergée selon le hasard plus ou moins concerté de la mise en page. Alors que le poème était jusque là pensé comme la quintessence de la plus secrète intériorité ou de la plus pure idéalité, il doit désormais accepter de voisiner avec la polémique politicienne évoquée dans le premier-Paris, les faits divers des pages intérieures, le Salon de peinture du feuilleton. La poésie accompagne donc le fil des événements et leur mise en récit médiatique. Le cas échéant, elle peut aussi s'y substituer. On sait ainsi comment, sous l'Empire autoritaire, la poésie a servi, grâce à ses pouvoirs propres de figuration et d'allégorisation qui la rapprochent alors de la caricature, à dire indirectement le politique, obéissant alors à une stratégie de

5 À ce titre, cet article prolonge et approfondit des travaux antérieurs : voir Alain Vaillant, « Le vers à l'épreuve du journal », *Recherches & travaux*, n° 65 (2004) : « Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie », p. 11-27 ; « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 317-328.

6 La question est à plusieurs reprises évoquée, notamment par Nathalie Vincent-Munnia, Silvia Disegni et Michel Viegnès, dans le numéro de *Recherches & travaux*, *op. cit.*

contournement et à une rhétorique de l'allusionnisme qui sont celles de l'ensemble de la presse. En second lieu, la poésie fait encore, par le journal, l'expérience de la *banalité*, de cette quotidienneté triviale ou insignifiante dont, là encore, la presse est obligée de prendre la mesure et dont Champfleury, autre écrivain-journaliste, va tirer son esthétique du réalisme : à longueur de colonnes imprimées, le monde moderne envahit ainsi l'imaginaire collectif et déborde sur l'espace poétique. Enfin — et c'est peut-être là l'essentiel — le poète fait par la presse l'expérience de l'*altérité*. Sa parole n'est pas unique, elle n'est pas non plus en harmonieuse correspondance avec celle d'autres poètes, mais elle se mêle au brouhaha confus et dissonant du texte journalistique. La vraie polyphonie n'est pas celle du roman, où il reste toujours un narrateur ultime pour mener le jeu, mais celle du journal où le poète-journaliste doit insérer sa voix sans la fondre dans le concert du groupe. Il est trop facile, à ce propos, de rappeler l'affirmation exacerbée de la singularité, le mépris affiché du bourgeois, l'aristocratie provocateur qui sont les moments attendus de la scénographie poétique du XIX^e siècle ; mais peut-être sont-ils les effets obligés, et somme toute négligeables, de cette situation exceptionnelle où, pour la première et la seule fois de l'histoire littéraire, les poètes ont été contraints de se confronter directement à la prose cacophonique du monde.

Telles sont, du moins, les convictions historiques qu'une longue fréquentation à la fois des journaux et des poètes du XIX^e siècle m'ont conduit à me forger. Pour en administrer les preuves, il faudrait procéder au dépouillement systématique de la presse de la Monarchie de Juillet et du Second Empire — en totalité ou plus raisonnablement par échantillonnage, — faire le relevé de tous les poèmes publiés, analyser non seulement les poèmes eux-mêmes, mais aussi la totalité des numéros de journaux ou de revues qui les contiennent. Par défaut et à titre de contribution monographique à cette vaste enquête historique, j'ai choisi, afin de ne pas me contenter d'illustrer mes hypothèses par des exemples arbitrairement choisis dont la représentativité serait très sujette à caution, de mener dans le cadre de cet article l'étude exhaustive de toutes les prépublications en périodiques des futurs poèmes des *Fleurs du mal* de Baudelaire, soit de 54 poèmes sur les 100 qui composent le recueil de 1857, auxquels 32 s'ajouteront dans le recueil de 1861, également prépubliés dans des périodiques entre 1857 et 1861. Cette étude permettra de tirer un double enseignement. Sur le plan diachronique, elle changera sensiblement la physionomie et le sens de l'œuvre baudelairienne, l'inscrivant dans une dynamique historique et collective qui fait évidemment défaut aux recueils de 1857 et de 1861, qui en sont les deux *terminus post quem* successifs. Synchroniquement, elle montrera que chaque poème fait système avec la totalité du périodique qui le contient — que ce système résulte d'une stratégie élaborée par Baudelaire lui-même ou qu'il découle de la perception globale qui s'impose au lecteur de journal ou de revue⁷.

7 La perspective adoptée ici est donc parallèle à celle de l'étude menée par Graham Robb (*La poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, Paris, Aubier, 1993). Pour une étude littéraire plus précise des différents poèmes évoqués dans cet article, nous permettons de renvoyer, une fois pour toutes, à notre ouvrage *Baudelaire poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2007.

Ou plutôt, qui *devrait* s'imposer. Car il ne faut jamais perdre de vue que la plupart des effets de sens qui seront pointés dans les pages suivantes sont à l'époque passés inaperçus, tout simplement parce que les poèmes sont des textes accessoires, glissés dans les colonnes des journaux ou des revues souvent par simple esprit de camaraderie envers les auteurs, surtout lorsqu'ils sont eux-mêmes des journalistes. Baudelaire, comme la plupart de ses confrères en versification, a été critique artistique, littéraire, voire théâtral, journaliste politique (en 1848), traducteur, auteur d'articles de fond, autant et davantage même que poète : il a d'abord été un polygraphe, écrivant dans le cadre globalement polygraphique du périodique. À moins de commettre le pire des anachronismes, on ne doit surtout pas oublier que cette poésie-journal du milieu du XIX^e siècle a été *a posteriori* panthéonisée par la tradition scolaire, et que cette panthéonisation en a radicalement changé le visage et la signification historique. Le poète de 1840 ou de 1850 est poète parce qu'il a accepté de se mêler à l'espace littéralement *banal* du journal, et cette banalité assumée en constitue peut-être la principale singularité et la première dignité.

Baudelaire (1) : l'apprentissage d'un poète bohémien

La stratégie de publication de la première pièce des *Fleurs du mal*, « À une créole » (intitulée « À une dame créole » dans le recueil final) est à l'image d'un poète débutant, parfaitement représentatif de cette génération d'écrivains journalistes qui s'est résolue à fournir en textes le système médiatique, tout en le maintenant à distance par une stratégie multiforme d'ironie et de fantaisie littéraires. Le poème lui-même aurait été inspiré à Baudelaire par la femme de M. Autard de Bragard, qui l'a accueilli à l'île de la Réunion pendant son voyage de 1841. Il s'agit donc d'un éloge anodin, sur le mode de la poésie ronsardisante, dont le ton et le décor sont visiblement imités dans les deux tercets :

Si vous alliez, madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine, ou de la verte Loire,
— Belle digne d'orner nos antiques manoirs. —
Vous feriez, à l'abri des profondes retraites,
Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,
Que vos beaux yeux rendraient plus rampants que vos Noirs.

Resituons maintenant le poème dans le numéro de *L'Artiste* où il paraît, le 25 mai 1845. La livraison commence par un compte rendu des tableaux de paysage présentés au Salon, puis par une présentation des nouvelles sculptures de la barrière du Trône, à Paris. Vient alors un premier article polémique sur la vie littéraire de l'époque, présentant sur un ton vif de « Nouvelles doléances sur le grand format » : en fait, sur le tout récent agrandissement du format des journaux politiques quotidiens, qui risque d'avoir pour conséquences également fâcheuses un nouvel envahissement de la presse périodique par les romans-feuilletons et une concurrence déloyale faite à la vraie presse littéraire. L'auteur de l'article, qui signe A. D., conclut à la double décadence de la politique et de la littérature, reprenant un lieu commun anti-gouvernemental qui parcourt toute la Monarchie de Juillet :

Un fait à constater d'abord, c'est que la politique, dans tous les partis, est à cette heure impuissante à faire seule prospérer un journal. Le *Constitutionnel*, qui, comme la *Presse*, annonce un format gigantesque, celui du *Times*, laisse à entendre que le développement nouveau de ses colonnes tournera surtout au profit des choses littéraires (si toutefois les romans que vous savez sont bien de la littérature) ; ce qui est évidemment confesser l'impuissance du levier politique pour émouvoir à cette heure les masses.

Suivent deux récits dont les auteurs sont deux figures de la bohème romantique, Henri Murger (« Les amours d'un grillon et d'une étincelle ») et Petrus Borel (« Le général Marceau et Clémence Isaure »). Curieusement, ces récits sont à leur tour escortés d'une charge virulente d'Amédée Achard contre « Les Gens de Lettres depuis 1830 », qui auraient abandonné les manières « honnêtes, laborieuses, croyantes » de la Restauration pour les « mœurs décousues, débraillées, sans pudeur » de l'époque actuelle, où les écrivains de la bohème seraient voués à la stérilité pour gaspiller dans les cafés le « feu d'artifice éblouissant » de leur esprit. La condamnation finale est sans appel (et ne manque pas de pertinence) :

Chose invraisemblable et pourtant vraie, ils se sont égarés, — nous pourrions presque dire perdus, — parce qu'ils ont fait entrer dans la vie une chose qui est du domaine littéraire, la fantaisie. Ceci a bien l'air d'un paradoxe, et rien n'est plus réel. Tous ont voulu suivre la bannière de l'imprévu, et faire du caprice la boussole de leur voyage parisien.

De fait, le trio de poèmes qui succède à cet éreintage de la littérature de Juillet semble choisi tout exprès pour lui apporter une confirmation versifiée. Le premier (« Sur un pastel fait d'après le portrait de van Dyck » d'Eugène Tourneux) oppose nostalgiquement à la gloire du peintre flamand les « chétives fleurs » et les « fruits avortés » du poète. Quant au poème de Baudelaire, on a vu qu'il était tourné à la fois vers l'ailleurs exotique de l'océan Indien et le jadis idéalisé de la Renaissance française. En troisième position, Louis Ulbach, sous un titre à l'allure étrangement baudelairienne (« Nonchaloir »), termine par l'éloge du rêve et de la nonchalance poétiques (« Tout poète est un roi couronné de brouillard ») qui préfigure la célèbre procrastination. Enfin la livraison se termine par des explications techniques sur « la galvanoplastie appliquée aux arts » et notamment à la gravure, puis par la chronique de la vie culturelle (« République des arts et des lettres »).

À défaut de l'analyse minutieuse qu'il est impossible de mener ici, il faut noter brièvement quelques traits saillants, qui intéressent l'interprétation historique de la littérature journalistique en général, de la poésie-journal de Baudelaire en particulier : 1) la majeure partie des articles contiennent ou supposent un jugement, politique et social, sur l'époque. Cette communauté de préoccupations n'empêche d'ailleurs pas les divergences : Achard est un conservateur, qui s'engagera dans la lutte politique après 1848 et combattrait l'insurrection en juin de la même année ; Baudelaire sera un témoin passionné de la révolution de février et soutiendra les idées socialistes de Proudhon avant les journées de juin ; Ulbach sera l'un des acteurs de l'opposition républicaine à la fin de l'Empire, avant de s'en prendre à la Commune dans son journal *La cloche*. 2) Cependant, dans le contexte des années

1840, ce malaise idéologique diffus se manifeste indirectement par une interrogation collective sur la vie culturelle et sur le métier d'écrivain. Il est très frappant de constater que plusieurs textes portent sur la littérature elle-même et sur sa situation : donc non pas tant sur des questions esthétiques générales que sur les conditions très concrètes de la pratique littéraire. 3) Dans cette perspective, chaque article⁸ apparaît comme l'élément d'une mosaïque où, malgré les différences, voire les contradictions, un dessin (ainsi qu'un dessein) global finit par transparaître, ainsi que la secrète connivence qui réunit les auteurs malgré les différences apparentes : car le romancier Achard pouvait se sentir visé par la charge de « A. D. », et Murger, Borel et Baudelaire, par les vitupérations du même Achard contre les brillants bavardages de la bohème. Les trois pièces en vers, à l'allure si sage et à l'éloquence si pesamment alanguie, apparaissent alors pour ce qu'ils sont aussi, sans doute à leur insu : des allégories figurant sous trois formes distinctes ce que disaient polémiquement les « Nouvelles doléances sur le grand format », à savoir l'incongruité, culturelle tout autant qu'artistique, de la vraie littérature.

Comme *L'Artiste* reste une revue culturelle sérieuse, il faut néanmoins admettre que le dessin de la mosaïque n'y apparaît que comme en filigrane, ainsi que les effets de sens qui lui sont associés. Il en va tout autrement avec la parution de la deuxième pièce des *Fleurs du mal*, publié le 14 novembre 1847 dans un quotidien de la petite presse parisienne, *Le corsaire* : cette fois, les complices de la bohème littéraire peuvent s'en donner à cœur joie. Pourtant, le texte de Baudelaire paraît encore plus inoffensif et insignifiant : c'est le célèbre sonnet des « Chats » (« Les amoureux fervents et les savants austères [...] »), qui ne semble à première vue qu'un exercice de style poétique. Mais il faut y regarder de plus près. Le poème est publié à l'intérieur d'un feuilleton narratif de Champfleury, consacré à son chat Trott et s'achevant sur le récit très émouvant de sa mort : « Le lendemain matin, je fus réveillé par deux cris. — J'ai tort de dire ainsi. — Deux notes telles que je n'en entendrai jamais de pareilles. C'est comme deux douces notes de flûte, qui passeraient dans un crêpe noir. » Or le premier-Paris de ce même numéro du *Corsaire* est précisément intitulé « *De profundis* », proclamant joyeusement et prématurément la fin des hommes de Juillet, condamnés pour leurs mœurs corrompues et égoïstes, semblables à des « millionnaires naufragés qui, en vue d'un pays pauvre et désert, aiment mieux se noyer que de commencer une nouvelle vie ». Le contraste est clair et instructif : alors que les politiciens ne méritent que sarcasmes et dérision, l'émotion vraie va aux souffrances du chat.

Le chat, tel qu'il est blasonné par Baudelaire, symbolise ainsi la superbe indifférence que le poète doit manifester à l'égard du cours politique de la France louis-philipparde. Également, d'ailleurs, à l'encontre des nostalgiques réactionnaires de la Restauration : dans son récit même, Champfleury précise, à propos du 21 janvier 1840, les goûts culinaires de son chat, qui se contente de mou, à l'exception des jours de fête, où il exige du foie. Or le carillonage de l'église Saint-Germain-

8 Encore n'avons-nous pris en compte, pour simplifier l'analyse, ni les textes de critique esthétique ni les récits, qui font eux aussi partie de la mosaïque.

des-Prés, le 21 janvier (jour anniversaire de la mort de Louis XVI...) lui fait croire à une fête : car « pour un mariage ou un enterrement de première classe, les sonneurs mettent tout en branle ». Morale de l'histoire, ouvertement moqueuse et méprisante à l'égard du culte monarchique : « Trott ne comprend pas ou ne veut pas comprendre que les joies et les douleurs particulières ne me regardent pas ; il veut du foie, il refuse du mou. Inconvénient de demeurer près d'une église et d'avoir un chat doué d'une telle perfectibilité de l'oreille. Je suis obligé de déménager. » Concluons sur ces deux premières publications baudelairiennes. Elles permettent de vérifier que, d'une part, la contestation politique est omniprésente dans ces milieux de la presse artistique et littéraire et que, d'autre part, l'esthétisme distancié et impassible de Baudelaire est systématiquement instrumentalisé dans une stratégie globale d'ironisation journalistique.

L'ironie tourne à la franche blague dans la livraison de juin 1850 du *Magasin des familles*, où paraissent deux poèmes pour le moins ambigus, « Châtiment de l'orgueil » et « Le vin des honnêtes gens ». Dans le premier, un théologien pris d'un prétendu coup de folie apostrophe « Jésus, petit Jésus » pour le traiter d'« objet dérisoire » : la chute, qui le présente devenu lui-même « des enfants la joie et la risée », ne suffit évidemment pas à effacer le sacrilège. Quant au deuxième, il propose un éloge du vin qui s'achève par une moralité et deux comparaisons aussi incongrues l'une que l'autre :

En toi [l'homme] je tomberai, végétale ambroisie,
Comme le grain fécond tombe dans le sillon.
Et de notre union naîtra la poésie
Qui montera vers Dieu comme un grand papillon !

On sait bien que les papillons ne montent ni très haut ni très droit... Pour mesurer la dose de malicieuse ironie ici distillée, il n'est pas inutile de relire ces quelques lignes du prospectus du *Magasin des familles*, lancé en septembre 1849 :

Le magasin des familles contiendra [...] les parties les plus diverses qui forment les joies intérieures ; on y retrouvera, à côté de l'article sérieux qui rend les pères pensifs, le conte des fées aux doux miracles, qui séduisent les petits et les grands enfants. [...] On parlera au vieillard des grandeurs du temps passé : au chef de maison, des nécessités de l'époque actuelle ; aux enfants, des légitimes espérances de l'avenir ; aux artistes, du génie ; aux âme pieuses, du salut ; à tous, de ce qui est dangereux à faire et glorieux à imiter.

Ou, encore, cet avertissement publié en août 1850 par le directeur Léo Lespès, deux mois après les textes de Baudelaire :

La rédaction du *Magasin des familles* restera d'une irréprochable moralité [...] La jeune fille, l'enfant naïf, le chrétien le plus fervent, pourront lire les pages de ce gentil Journal, sans qu'il reste dans son esprit d'autre impression que celle d'une vive admiration pour les grands caractères et les grandes vertus ; d'une foi vive dans les vérités si consolantes de la religion.

De fait, les deux poèmes perfidement vénéneux des futures *Fleurs du mal* sont publiés, sous le titre improbable de rubrique « Poésies de la famille », entre l'histoire de la célèbre madame Tallien (rubrique « Femmes de l'Empire ») et la traduction d'un conte d'Andersen, « Le Soldat de plomb, tendre et constant », (rubrique « Contes des veillées de famille »). Le disparate de l'ensemble, précédé d'ailleurs d'une érudite « Histoire de la dentelle » (rubrique « Arts usuels de la famille »...) se passe de commentaires.

Enfin, dans cette veine ironique où le politique et le poétique se rejoignent le plus souvent, un sommet est incontestablement atteint avec la publication du premier vaste ensemble de poèmes de Baudelaire : « Les Limbes », dans *Le Messager de l'Assemblée* du 9 avril 1851. Le contraste est saisissant et prend une coloration presque tragique entre les deux parties de la première page. Dans la partie supérieure, le premier-Paris de ce journal conservateur, signé Félix Solar, s'oppose solennellement aux projets de révision constitutionnelle qui permettraient à Louis-Napoléon Bonaparte de se représenter à la présidence de la République et invite les partisans de l'ordre à reporter leur énergie sur les futures élections législatives. Dans le feuilleton du rez-de-chaussée, les poèmes de Baudelaire ne font que concentrer dans des vers à la perfection glaciale les images de mort (« Pluviôse irrité contre la ville entière », « Le Mauvais Moine », « Dans une terre grasse et pleine d'escargots », « La Mort des artistes », « La Mort des amants », « Il est amer et doux pendant les nuits d'hiver ») ou de ténèbres (« L'Idéal », « Le Tonneau de la Haine », « La Béatrix », « Les Hiboux »). Seul fait apparemment exception le sonnet « Les Chats » qui, placé au milieu de cet ensemble lugubre, confirme sa valeur emblématique et symbolique. Le contraste n'est pas seulement saisissant, il est aussi et surtout extraordinairement significatif. C'est d'abord la première fois que Baudelaire publie des vers dans un journal politique sérieux et confronte directement sa poésie à la grande presse. Ensuite, il n'est plus un simple versificateur ironiste mais, après l'illusion de la Révolution et la déception des journées de juin 1848 et avec la menace grandissante du coup d'État, il se représente désormais comme un fantôme échappé du royaume des morts, un mort-vivant enfermé dans son ennui et sa haine du monde. En fait, ce feuilleton du *Messager de l'Assemblée* marque l'acte de naissance pour ainsi dire public du Baudelaire des *Fleurs du mal*, de cette âme spectrale exilée parmi les hommes et condamnée à errer aux marges de l'Enfer, selon la conception théologique des limbes⁹.

9 L'emploi du terme de « limbes » a suscité bien des commentaires et a fait songer, notamment, à la doctrine fouriériste (voir à ce propos les explications de Claude Pichois dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 1, p. 794-797). Mais, du moins dans ce numéro du *Messager de l'Assemblée* de 1850, et compte tenu des poèmes qu'il chapeaute, le sens catholique, avec ses connotations lugubres et fantastiques, n'est guère douteux.

Baudelaire (2) : du journal à la revue, de la revue au livre

De publication en publication, Baudelaire accomplira donc imperturbablement le même geste, renvoyant au monde faussement brillant du Second Empire l'image à la fois caricaturale et esthétiquement quintessenciée de son envers hideux ou misérable, de l'enfer enténébré de ses crimes ou de ses plaies. Aussi les pièces parues le plus près du coup d'État sont elles aussi les plus violemment engagées. Mais le ton a changé et celles-ci n'ont plus rien de la fantaisie railleuse des premières publications. Bien sûr, Baudelaire a lui-même évolué, a figé et enveloppé d'amertume son rire satirique de petit romantique. Mais le contexte éditorial s'est aussi modifié. Sous une administration impériale très efficacement répressive, il n'est plus possible de se moquer ou d'attaquer à visage découvert, seul ou grâce aux plaisanteries par ricochets qu'autorise la polyphonie journalistique. Il faut donc condenser, masquer, transfigurer, impliciter toujours davantage : les jeux ironiques de la surface versifiée laissent de plus en plus la place à une stratégie raisonnée et systématique d'opacification poétique. La presse quotidienne — même celle des petits journaux — est d'ailleurs moins accueillante et, par nécessité, plus méfiante : c'est désormais dans les revues que les poèmes de Baudelaire trouveront souvent asile, et ce repli de la poésie qui s'amorce alors vers des périodiques plus spécialisés annonce déjà la pratique parnassienne et, surtout, les revues fin-de-siècle. À cette circonstance s'ajoute enfin pour Baudelaire une préoccupation plus personnelle. Maintenant qu'il en est définitivement venu à désespérer et de son époque et de la politique, l'obsession du livre à faire vient au premier plan, et les parutions de poèmes dans les journaux ou les revues jouent beaucoup plus nettement qu'avant un rôle véritable de prépublication, déterminant le choix et le rythme des sorties.

Ces principes généraux posés, reprenons la chronologie. Presque jour pour jour deux mois après le coup d'État, Baudelaire commence très fort, en publiant dans la *Semaine théâtrale* du 2 février 1852 « Les deux crépuscules » : les évocations successives des crépuscules du matin puis du soir effacent littéralement le Paris diurne, laborieux et honorable, pour lui substituer la double image de ses miasmes nocturnes — le crime, la prostitution et tous les cortèges des désirs inassouvis — dont la dénonciation avait suffi à faire d'Eugène Sue un dangereux socialiste et dont Hugo agitera à nouveau bientôt la menace dans *Les misérables* : sous le Second Empire soucieux d'exhiber, particulièrement à Paris, les signes de sa prospérité et de sa respectabilité, la représentation des bas fonds est en soi un acte de dissidence. Nouveau diptyque en novembre 1852, cette fois dans la *Revue de Paris*. Baudelaire y renouvelle la profession de foi de pessimisme et de désespérance absolue qui caractérisait « Les Limbes ». Dans un premier texte (« Le Reniement de saint Pierre »), il condamne non seulement l'indifférence de Dieu, comparé à « un tyran gonflé de viande et de vins », mais encore l'esprit d'amour et de bonté de Jésus, qui a eu le tort encore plus monstrueux d'inculquer aux hommes la folle espérance d'un au-delà meilleur et consolateur. Dans le deuxième (« L'Homme et la mer »), on peut croire, jusqu'à la dernière strophe, que l'homme, cette fois face à la mer et sa puissance toute naturelle, fait cette fois l'épreuve de la liberté ; hélas, la chute nous apprend que ce plaisir de la liberté commun à l'homme et à la mer n'est rien d'autre que leur passion partagée pour « le carnage et la mort ». On est d'ailleurs

tenté de soupçonner, derrière cette double moralité, religieuse et humaine, un article indirect de critique littéraire et une réponse voilée à *Napoléon le Petit* qui venait de paraître à l'été 1852 en connaissant un succès prodigieux et qui, justement, avait obligé son auteur à quitter Bruxelles et à s'exiler une nouvelle fois, par-delà l'océan et face à lui, sur l'île de Jersey. Or *Napoléon le Petit* s'achevait, malgré tout, par une déclaration de confiance envers la providence divine : Hugo, aux yeux de Baudelaire, était sans aucun doute aussi fautif que Jésus pour persister à entretenir l'illusion dans le devenir de l'Humanité.

Rien de tel, par contre, dans le numéro du 8 janvier 1854, où Baudelaire publie une paire de sonnets intitulée « Les Chats », dans le *Journal d'Alençon*, dont son ami et futur éditeur Poulet-Malassis vient de prendre la direction et qu'il n'a évidemment pas l'intention de compromettre, du moins si tôt, d'autant qu'un journal de département est étroitement soumis à la vigilance de la Préfecture. Les deux sonnets réunissent, mais sans leurs titres respectifs, le poème « Les Chats », déjà publié deux fois — ce qui prouve à nouveau son caractère personnel et semble une sorte de signature baudelairienne —, et « Le Chat », à l'inspiration plus érotique : c'est en somme le Baudelaire privé et intime que le poète choisit de présenter dans ce cadre. Une telle prudence n'est pas de mise dans *Jean Raisin, revue joyeuse et vinicole*. Non seulement sa diffusion est très limitée, mais elle est un repaire de contestataires : on sait que l'éloge du vin et de l'ivresse a dans la deuxième moitié du XIX^e siècle une très forte connotation républicaine, qui ne sera d'ailleurs pas sans conséquence sur les progrès de l'alcoolisme populaire. Outre quelques articles plus documentaires ou anecdotiques sur le vin et la viticulture, le numéro du 15 novembre 1854 où paraît « Le Vin des chiffonniers » comprend ainsi un éreintage de la critique parisienne par Gustave Mathieu — notamment, quoique de façon allusive, du très conservateur Gustave Planche, « ce critique bouffi et impuissant, cette masse de suif qui ne se meut qu'à l'aide de poudre d'iris » —, l'évocation du culte bachique et dionysiaque par Pierre Dupont, le poète-chansonnier de 1848, l'éloge par Pierre Bry, le directeur de la revue, du jinglard, « l'ancien vin à 4 sous », « le vin du pauvre », « le vin de tous les imprimeurs réunis, des chiffonniers et des croque-morts, des soldats et des flâneurs, des artistes et des grisettes ». Quant au poème de Baudelaire, qui chante les louanges des chiffonniers, qui, « sans prendre souci des mouchards ténébreux [...] jurent qu'ils rendront toujours leur peuple heureux », sa portée politique est évidente.

Passons ensuite sur l'insertion, à l'intérieur d'une partie de *L'assassinat du Pont-Rouge* de Charles Barbara publiée dans la *Revue de Paris* du 15 janvier 1855, du sonnet « Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire [...] », pour nous attarder sur la première apparition publique du titre *Les Fleurs du mal*. Dans sa livraison du 1^{er} juin 1855, la *Revue des deux mondes* publie en effet sous cet intitulé dix-huit poèmes du recueil éponyme, et rien ne montre mieux la maîtrise que Baudelaire a alors acquise des médias périodiques. La *Revue des deux mondes* est à cette date une revue vénérable, ayant pignon sur rue et exerçant un magistère intellectuel évidemment détestable aux yeux du poète ironiste. Le titre est d'ailleurs accompagné d'une note où la rédaction semble devoir s'excuser tout en manifestant à l'égard du poète dévoyé une désapprobation indulgente :

En publiant les vers qu'on va lire, nous croyons montrer une fois de plus combien l'esprit qui nous anime est favorable aux essais, aux tentatives dans les sens les plus divers. Ce qui nous paraît ici mériter l'intérêt, c'est l'expression vive et curieuse même dans sa violence de quelques défaillances, de quelques douleurs morales que, sans les partager ni les discuter, on doit tenir à connaître comme les signes de notre temps. Il nous semble d'ailleurs qu'il est des cas où la publicité n'est pas seulement un encouragement, où elle peut avoir l'influence d'un conseil utile, et appeler le vrai talent à se dégager, à se fortifier, en élargissant ses voies, en étendant son horizon.

Et Baudelaire lui-même, par une épigraphe d'Agrippa d'Aubigné, s'estime obligé de se justifier, invoquant, exactement comme le faisait les romanciers libertins du XVIII^e siècle, l'utilité morale qu'il y a à dévoiler les vices :

On dit qu'il faut couler les exécrables choses
 Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,
 Et que par les écrits le mal ressuscité
 Infectera les mœurs de la postérité ;
 Mais le vice n'a point pour mère la science,
 Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance¹⁰.

Car l'enjeu est de taille, et l'adoubement par la *Revue des deux mondes* est d'une étape capitale dans la reconnaissance que Baudelaire espère pour son œuvre, pour l'instant marquée du sceau de la petite presse et de la bohème. Il compose donc avec soin cet ensemble de dix-huit vers, en excluant à peu près toute référence à l'univers de Paris, à ses misères ou à ses ambiances méphitiques — qui constituent pourtant le décor le plus authentiquement baudelairien — et en privilégiant les textes mettant l'accent sur les aspects purement métaphysiques, religieux ou moraux, hors de tout contexte historique. Le Baudelaire de la *Revue des deux mondes*¹¹ est en somme celui que retiendront finalement l'histoire littéraire et la tradition scolaire, ce qui prouve *a posteriori* que le poète a parfaitement réussi son opération de communication de 1855. Elle se poursuit le 20 avril 1857 dans la *Revue de Paris*, avec la publication de neuf nouveaux poèmes¹², à la tonalité plus profane, puis, le 17 mai — soit trois jours avant la sortie annoncée du recueil —, avec celle de huit autres (mais dont seulement trois inédits¹³) dans le *Journal d'Alençon* de son éditeur Poulet-Malassis.

10 Référence à Théodore Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques*, L. II.

11 Pour mémoire, les dix-huit poèmes publiés sont : « Au Lecteur », « Réversibilité », « Le Tonneau de la Haine », « Confession », « L'Aube spirituelle », « La Destruction », « Un voyage à Cythère », « L'Irréparable », « L'Invitation au voyage », « *Mæsta et errabunda* », « La Cloche fêlée », « L'Ennemi », « La Vie antérieure », « *De profundis clamavi* », « Remords posthume », « Le Guignon », « Le Vampire », « L'Amour et le crâne ».

12 « La Beauté », « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », « Je te donne ces vers afin que si mon nom », « Tout entière », « Le Flambeau vivant », « Harmonie du soir », « Le Flacon », « Le Poison ».

13 Les trois inédits sont « Élévation », « Parfum exotique », « Le Balcon ». Les cinq autres : « La Vie antérieure », « Châtiment de l'orgueil », « Parfum exotique », « Le Balcon », « L'Aube spirituelle », « Harmonie du soir », « La Cloche fêlée ».

Dans ces ultimes semaines qui précèdent la sortie des *Fleurs du mal*, est-ce pour se moquer une dernière fois des bien pensants que Baudelaire commet la pire des ses impertinences journalistiques ? Toujours est-il que, dans *L'Artiste* du 10 mai 1857, qui rend un hommage ému à deux disparitions du monde littéraire, Delphine de Girardin et Alfred de Musset, le poète parvient à placer un groupe de trois poèmes sulfureux et scandaleux. Le premier — « L'Héautontimoroumenos », soit l'homme qui se châtie lui-même — est une transfiguration poétique de la masturbation. Le troisième, « *Franciscæ meæ laudes* », prétendument adressé à « une modiste érudite et dévote », est tellement obscène qu'il est écrit en latin. Cette plaisanterie de potache, où Baudelaire semble retrouver la veine drolatique des années bohémiennes, accumule les suggestions mystico-érotiques, jusqu'aux franches obscénités des vers 21-24 : « *Quod debile, confirmasti. / In fame mea taberna, / In nocte mea lucerna, / Recte me semper gubernas* ». Ce qu'on peut à peu près traduire de la manière suivante : « Ce qui était faible, tu l'as affermi. Toi qui alors que j'avais faim as été mon auberge, dans la nuit ma lumière, dirige toujours tout droit mon gouvernail ». Au milieu de ces deux pièces comme Jésus parmi les deux larrons, « L'Irrémédiable », consacré aux tourments de l'homme dans les griffes du Diable, paraît beaucoup plus grave, jusqu'à la chute finale, suprêmement ironique :

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
— La conscience dans le Mal !

Voilà que, contre toutes les convenances religieuses, la pire invention du Démon n'est ni le Mal ni aucun des péchés, mais la conscience morale elle-même, qu'on aurait cru venue de Dieu : trois mois après cette publication, l'auteur de ces vers sera condamné par la sixième Chambre correctionnelle pour « offense à la morale publique et aux bonnes mœurs »...

Baudelaire (3) : la consécration d'un poète-journaliste

Cette condamnation a un double effet immédiat. D'une part, elle le confirme dans son statut d'opposant au pouvoir impérial ; d'autre part, elle lui assure un prestige incontestable, quoique d'une sorte particulière et ambiguë, auprès des milieux littéraires. Les nouvelles insertions de poèmes dans la presse, entre les deux éditions des *Fleurs du mal*, reflètent cette double réputation de Baudelaire.

Le 15 novembre 1857, la revue *Le présent* publie ainsi un ensemble apparemment hétéroclite de cinq textes, dont deux seulement¹⁴ figureront dans le recueil de 1861. Mais le poème d'ouverture, « Paysage parisien » est comme une réponse narquoise, à la fois méprisante et résignée, à la condamnation judiciaire et à Napoléon III. Dès le premier vers (« Je veux, pour composer chastement mes églogues [...] »), la référence

14 « Paysage parisien [Paysage] » et « Une gravure de Mortimer [Une gravure fantastique] ». Les trois autres sont « À une Malabaraise », « Hymne » et « Rançon ».

totale­ment dé­pla­cée aux « églo­gues », c'est-à-dire aux très inno­centes et res­pec­tées *Bucoli­ques* de Virgile, et l'in­sis­tance mise sur la cha­sté­té (cer­tes con­tes­tée !) du poète sont des si­gnaux ironi­ques et mo­queurs qui ne doi­vent pas tromper : toute la suite du poème, jus­qu'à sa chute, est faite de dé­fis lan­cés aux au­to­ri­tés reli­gieuses et poli­ti­ques et illu­stre la « dé­po­li­ti­qua­tion » ré­signée et amère de Baudelaire. On y lit en effet que, mal­gré une émeute hivi­er­nale — on ne peut songer ici qu'aux jours de troubles qui ont suivi le coup d'État du 2 dé­cembre — il décide de se cla­quemurer chez lui et choisit, à la dif­fé­rence de Hugo, l'exil in­té­rieur, s'absentant en ima­gination d'un monde qu'il désap­prouve dé­fi­ni­tive­ment :

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

On est alors tenté, même si le contexte renvoie en réalité au Juge de l'Apocalypse, de voir aussi une allusion provocatrice au juge de 1857 dans la chute du dernier des cinq poèmes, « La Rançon », et dans ces « fleurs » angéliques, si différentes des *Fleurs du mal*, qu'il faudrait pour amadouer la justice :

— Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,

Il faudra lui montrer des granges
Pleines de moissons et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges.

La notoriété acquise permet aussi au poète de « placer » ses pièces dans diverses revues, sans signification politique apparente : un dans *L'Artiste* du 19 septembre 1858 (« *Duellum* »), deux dans la *Revue française* du 20 janvier 1859 (« Le Goût du néant », « Le Possédé »), un dans la *Revue contemporaine* du 15 mars 1859 (« Danse macabre »), trois dans la *Revue française* du 10 avril (« Sisina », « Le Voyage », « L'Albatros ») et un dans celle du 20 mai 1859 (« La Chevelure »). Chacune de ces parutions donne l'occasion à Baudelaire de s'auto-représenter une nouvelle fois, d'une façon presque lancinante et lassante, comme s'il s'agissait désormais, par petites touches successives, de fixer son portrait pour l'éternité, en insistant plus que jamais sur l'ennui, l'obsession de la mort, la fascination de la violence et du sexe, la solitude et l'incompréhension : pourquoi s'en priver d'ailleurs, puisque ces idées fixes lui ont valu d'être déjà condamné ? Les détours métaphysiques nécessités par la *Revue des deux mondes* sont bien loin : on peut bien parler, dans ces mois qui suivent l'édition du recueil, d'une véritable pulsion autobiographique, transmuée en poèmes de plus en plus sombres et opaques.

Mais Baudelaire peut et veut aussi se penser à l'égal du monstre sacré de la poésie française, Hugo, et il faut faire un sort particulier aux chefs-d'œuvre poético-politiques inspirés par le grand exilé. D'abord au diptyque des « Fantômes parisiens », dans la *Revue contemporaine* du 15 septembre : d'un côté « Les Sept Vieillards » présentent la transfiguration fantastique de Napoléon III en avatar méprisable et haïssable du Juif errant, à la manière des *Châtiments* ; de l'autre « Les Petites Vieilles » allégorisent, misérable et pitoyable, le peuple parisien souffrant. Puis au magnifique poème d'hommage à Hugo, « Le Cygne », publié dans *La causerie* du 22 janvier 1860 avec « Le Squelette laboureur » et « À une Madone ». À ce point de la carrière littéraire de Baudelaire, ces trois grands textes ont déjà une valeur testamentaire et il faut prendre au sérieux l'avertissement de l'auteur à Jean Morel, le directeur de la *Revue contemporaine* : « [...] je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie¹⁵ ». Ces mots sont écrits à propos des « Sept Vieillards », où la fascination proprement esthétique pour la mystification politico-poétique, héritée de la poésie-journalisme mais dotée ici d'une puissance expressive d'une force inouïe, aboutit à un texte que sa densité allégorique rend, par une ultime ironie, parfaitement opaque à son lecteur :

[...]

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel ; son regard aiguisait les frimas,
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de Judas.

[...]

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

À quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel !

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,
 Sosie inexorable, ironique et fatal,
 Dégoutant Phénix, fils et père de lui-même ?
 — Mais je tournai le dos au cortège infernal.

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
 Je rentraï, je fermai ma porte, épouvanté,
 Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
 Blessé par le mystère et par l'absurdité¹⁶ !

Malgré leur maîtrise des codes allusionnistes du journalisme contestataire, quels lecteurs de 1859 pouvaient reconnaître, derrière les sept avatars de ce vieillard méprisable et fielleux, l'allégorie des sept années révolues du pouvoir autoritaire de Louis-Napoléon Bonaparte, depuis le 2 décembre 1851 ? Pourtant, comme dans « Paysage parisien », l'allusion au coup d'État hivernal est présente, derrière l'image du vieillard « Dans la neige et la boue [...] s'empêtrant, / Comme s'il écrasait des morts sous ses savates » [v. 26-27] et, ici encore, le *je* du poème se résout à s'enfermer chez lui, « Blessé par le mystère et par l'absurdité ». Baudelaire a sans doute raison d'écrire qu'il a « réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie », du moins de cette poésie du journal fondée sur l'ambiguïté constitutive de la communication médiatique, que l'alchimie baudelairienne est finalement parvenue à transformer en hermétisme littéraire totalement indécryptable. Les « Fantômes parisiens », continués par l'extraordinaire composition du « Cygne », marque à la fois un aboutissement indépassable et un point de non-retour.

Cependant, entre le 15 septembre 1859 et le 22 janvier 1860, il y avait encore eu trois autres textes, recueillis dans la *Revue contemporaine* du 30 novembre 1859 (« Sonnet d'automne », « Chant d'automne », « Le Masque »), avant deux autres séries respectivement de cinq¹⁷ et huit¹⁸ poèmes dans la *Revue contemporaine* du 15 mai et *L'artiste* du 15 novembre 1860, les dernières à précéder la sortie de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, en février 1861. On sent bien, malgré le nombre et l'accélération des parutions qui prouvent la réputation désormais bien établie du poète, qu'une page est en train de se tourner. D'un côté l'Empire se libéralise et le débat politique commence à retrouver des tribunes et des lieux d'expression ; de l'autre le monde des écrivains, à la fois plus nombreux et moins politisés, se structure, s'autonomise et créera bientôt ses propres supports éditoriaux, tels que la *Revue fantaisiste* de Catulle Mendès ou la publication par livraisons du *Parnasse contemporain*, chez l'éditeur Alphonse Lemerre. Avec Banville et Gautier — mais le premier est de plus en plus un homme de théâtre autant que

16 Charles Baudelaire, « Les Sept Vieillards », *Œuvres complètes*, 1975, t. 2, p. 87-88, v. 13-20 et 29-48.

17 « Rêve parisien », « L'Amour du mensonge », « Le Rêve d'un curieux », « Semper eadem », « Obsession ».

18 « Horreur sympathique », « Les Aveugles », « Alchimie de la douleur », « À une passante », « Un fantôme », « Chanson d'après-midi », « Hymne à la Beauté », « L'Horloge ».

de presse, et le deuxième a été happé par la critique —, Baudelaire est l'un des derniers représentants de la poésie-journalisme qui fut, de part et d'autre 1848, un exceptionnel moment d'anomie littéraire et où, de façon anarchique, brouillonne et contestataire, l'art du vers s'est nourri de l'écume du quotidien. Quelles qu'en soient les raisons biographiques, voire médicales (le progrès de la syphilis), le départ puis l'installation en Belgique sans vraie perspective d'avenir trahissent la lassitude et, davantage encore, le sentiment de dépaysement et de solitude à l'intérieur d'un univers littéraire en pleine mutation et où, pourtant, Baudelaire venait à peine d'arriver à faire sa place. Baudelaire avait été un génie de l'hétéronomie poétique et tirait son génie de la conscience supérieure de cette hétéronomie : dans les dernières années du Second Empire, arrive le temps des poètes exclusifs, maudits ou consacrés.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, « Lettre à Jean Morel » [fin mai 1859], *Correspondance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, t. 1, (éd. C. Pichois et J. Ziegler), p. 582-584.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 2 (éd. C. Pichois).
- HUGO, Victor, *Les misérables*, Paris, Laffont (Bouquins), 1985 (éd. Annette et Guy Rosa).



Feuilletons sans frontières ?

Le « Monde » selon Delphine de Girardin

CATHERINE NESCI

Vous l'avouez spirituellement, vous êtes le juif de la frivolité¹.

« C'est très inconmode d'être feuilletoniste, quand on n'est pas journaliste », lance avec une pointe d'humour Delphine de Girardin, sous le pseudonyme du vicomte Charles de Launay, dans le « Feuilleton, Courrier de Paris » paru dans le quotidien de son époux, *La Presse*, le 30 janvier 1840. Derrière la plainte amusée, l'auteure, qui donnera toutes les semaines à *La presse* un feuilleton à succès entre 1836 et 1848 (avec quelques interruptions), met ici en lumière le cloisonnement d'ordre spatial, générique et symbolique entre le haut-de-page, réservé à l'éloquence virile du journaliste, et le bas-de-page, destiné à la littérature, la chronique mondaine et la critique artistique, pour reprendre ici la partition déjà bien analysée par Marie-Ève Thérénty². Malgré l'effet de proximité sur la première page du journal, tout semble de prime abord opposer l'éditorial politique et intellectuel du premier-Paris, qui se fait souvent le relais de l'éloquence classique, et l'écriture légère et spirituelle du feuilleton, auquel les femmes eurent accès dès la Monarchie de Juillet. D'un côté (en haut), s'inscrivant d'emblée dans

1 François de Lagenevais, « Simples essais d'histoire littéraire. III. Le Feuilleton : *Lettres parisiennes* », *Revue des deux mondes*, octobre 1843, p. 148. Les références à ce texte seront indiquées sous le titre abrégé : *RDM*.

2 Dans son article intitulé « Femme, journalisme et pensée sous la Monarchie de Juillet », Marie-Ève Thérénty note en effet : « Le quotidien, à partir de 1836, se développe notamment sur deux espaces absolument antagonistes : le premier, le haut-de-page consacré aux grandes questions de politique intérieure et de politique extérieure s'ouvre par un éditorial appelé premier-Paris qui fonde la ligne du journal, qui décline sa pensée politique, sociale, économique. Le second espace qui se développe en bas-de-page et quelquefois dans la quatrième page du journal [...] destiné à la critique, aux modes et aux feuilletons est un espace consacré à la littérature et au divertissement, mais où la réflexion politique est généralement proscrite. Quelques femmes sous la Monarchie de Juillet arrivent à investir les bastions des quotidiens mais la ligne politique, celle du premier-Paris, leur est constamment refusée » (2003, p. 102).

l'espace public, le journaliste français du premier XIX^e siècle brigue une magistrature de la parole et un magistère spirituel³. De l'autre (en bas, au rez-de-chaussée), les feuilletonistes femmes s'inscrivent plutôt dans la lignée des genres légitimés par une tradition qui considère la pratique littéraire des femmes comme autant d'échos de l'espace privé. Le feuilleton prend alors la forme de la lettre, de la causerie de salon ou de la conversation intime, lesquelles ne visent nullement les envolées sublimes des grands orateurs classiques, imités par les tribuns politiques dont le journal reproduit et assimile les discours en haut de page. Ainsi, Delphine feuilletoniste, sous le masque du dandy aristocrate, ne prétend pas être le guide spirituel de la nation, ou tout au moins celui du pays légal, auquel son vicomte de papier appartiendrait en droit, mais pas la femme, si mondaine soit-elle. La courriériste a beau assister aux séances de la Chambre des députés comme aux réceptions de l'Académie française — et même si elle rend souvent compte avec verve de ces mâles assemblées et de leur public des deux sexes —, elle ne remplit en apparence aucune mission politique ou citoyenne. Croisant le Tout-Paris, elle légifère plutôt sur les modes et met en scène les feux de l'actualité mondaine et les mœurs de son temps.

Pourtant, Delphine feuilletoniste embrasse à sa manière le monde empirique et brouillé de l'espace urbain moderne. Ce faisant, elle interroge également l'espace social et politique de son époque, ses clivages comme ses travers et ses faux-semblants. J'aimerais donc réfléchir ici sur la représentation feuilletonesque du « monde » (dans son sens mythique de « grand monde »), de la société moderne et de ses protocoles de différenciation sociale. Dans sa chronique mondaine et littéraire, Delphine de Girardin construit un mode d'intelligibilité du présent qui reste profondément ambigu dans son appréhension des distinctions sociales et symboliques dont la feuilletoniste déplore l'affaiblissement, voire la perte imminente. Les réflexions, souvent conservatrices, de la salonnière mondaine sur l'émergence d'un monde sans aura et d'une culture de masse contrastent avec l'écriture feuilletonesque du nouveau et de l'actualité, laquelle représente, et parfois conteste, les partages normalisés entre grand journalisme et petit feuilleton. Grâce à tout un jeu de parasitages et d'échos, son feuilleton passe les frontières entre le haut et le bas du journal, comme l'a bien démontré Marie-Ève Thérénty, dont les travaux éclairent le décroisement des discours et le métissage des genres que promeut la civilisation du journal.

La feuilletoniste et son censeur

En conclusion de son commentaire du *Traité de la vie élégante* que Balzac publie dans *La Mode* en 1830, l'historienne Anne Martin-Fugier résume ainsi les mutations qui vont affecter les pratiques sociales et culturelles sous la Monarchie

3 Sur ce point, je renvoie aux travaux de Corinne Saminadayar-Perrin qui montre clairement comment le haut du journal français, au XIX^e siècle, assimile les dispositifs oratoires de la rhétorique classique : « Parce que la presse exerce une authentique magistrature de la parole, le journaliste s'affirme, de plein droit, comme un orateur au sens plein (cicéronien) du terme — c'est-à-dire comme un guide à la fois temporel et spirituel » (*Les discours du journal*, 2007, p. 124).

de Juillet, notamment l'influence croissante de la publicité sur « l'image de la mondanité » :

la presse, en accueillant dans le même rez-de-chaussée du feuilleton nouvelles du monde et nouvelles du spectacle, rapprochera duchesses et comédiennes, salons et Boulevard, tout en amorçant un mouvement qui fait de la mondanité un spectacle déployé devant un vaste public anonyme. Il [le Balzac du *Traité de la vie élégante*] annonce enfin l'importance grandissante que prend l'alliance de la mondanité, de la mode et du culturel — le monde justifiant son existence en s'attribuant une mission civilisatrice sous prétexte qu'il favorise les bonnes manières, les commerces du luxe, les arts et les entretiens de l'esprit⁴.

Le succès du feuilleton hebdomadaire de Delphine de Girardin s'explique en effet par une double visée : la mise en spectacle de la mondanité, dans le quotidien, qui fait se côtoyer les élites de la bonne société et les vedettes du Boulevard ; la justification de cette publicité du « monde » par la mission civilisatrice qu'accomplit la chronique mondaine. Sous la Monarchie de Juillet, bien des commentateurs déplorent toutefois la rencontre médiatique entre publicité et grand monde, comme on peut le voir dans le long compte rendu que le critique de la *Revue des deux mondes*, Lagenevais, consacre en 1843 à la publication en volume des feuilletons de Delphine de Girardin, sous le titre de *Lettres parisiennes*, ouvrage cette fois signé du nom de l'auteure.

« Monde et feuilleton, cela se repousse », affirme Lagenevais. L'un des reproches que le critique adresse à l'œuvre-journal de Delphine de Girardin, c'est le mélange de deux pôles qui doivent absolument rester éloignés l'un de l'autre : « jamais les salons ne pourront accepter la publicité immédiate », soutient Lagenevais, qui refuse de voir le salon transformé en « théâtre », le « sofa en tribune » : « Il n'y aurait plus de monde possible » (*RDM*, p. 135). Dans les chroniques du « Courrier de Paris », Lagenevais réproche donc tout particulièrement la réunion avilissante de la presse quotidienne et des élites de la bonne société. Si l'on veut sauvegarder ce je ne sais quoi que Lagenevais loue comme « l'esprit français⁵ », il faut protéger le beau et grand monde de la bonne société, lui garder son mystère, et ne pas le faire passer par le feuilleton, cette chronique renvoyée au rez-de-chaussée du journal (ou dans sa quatrième page). Le critique interpelle directement la feuilletoniste, dont l'écriture journalistique mettrait en œuvre toutes les formes de nivellement démocratique :

Les salons ne peuvent avoir leurs sténographes comme les tribunaux, leurs feuilletonistes comme le théâtre [...] Vous le savez bien et vous le dites, le journal c'est la démocratie. Que venez-vous donc y prendre des airs patriciens, y affecter un ton de suffisance mondaine ? Vous parlez, non sans grâce assurément, de la société polie ; vous la vantez, et (vous êtes bien aise qu'on le sache) son maintien

⁴ Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, 1990, p. 25.
⁵ Lagenevais en donne la définition suivante : « l'esprit français, c'est-à-dire cette exquise alliance du sentiment, de l'imagination et du bon sens que rien n'a dépassée, et qui, pour l'Europe, demeure le modèle de la perfection » (*RDM*, p. 133).

vous intéresse. Pourquoi alors jeter sous le pied du premier passant cette fleur de l'urbanité ? Monde et feuilleton, cela se repousse. Pour tout résultat, comme disait Rivarol, vous démocratisiez l'aristocratie⁶ (*RDM*, p. 136).

Dans ce passage, Lagenevais dissocie radicalement l'exercice de la parole mondaine — la conversation de salon et son caractère intime, d'autres performances langagières : celles que suscite la pratique juridique, avec les tribunaux ; celles auxquelles donne lieu la représentation théâtrale. En se faisant la sténographe des salons, la feuilletoniste commet donc un acte de profanation scandaleuse, selon le critique ; elle détruit ni plus ni moins l'aura de la haute société (« cette fleur de l'urbanité ») et la précipite vers le bas, dans la rue, « sous le pied du premier passant ». Ce passage, à l'instar de tout le texte de Lagenevais, est révélateur des multiples infractions auxquelles se livrerait la feuilletoniste aux yeux de son censeur. Le critique comprend en effet fort bien que la chroniqueuse à succès n'est pas la simple arbitre des élégances ; en alimentant la demande du « vorace feuilleton du premier journal venu », elle fait un acte politique (*RDM*, p. 134). Par son utilisation médiatique du modèle noble de la conversation salonnrière, elle démocratiserait l'aristocratie. Comme on le verra plus loin, Lagenevais force ici le trait, car le vicomte de Launay critique de fait les mœurs de son époque et œuvre à la conservation, voire à la restauration, du bon goût de la « société polie ».

La suite de l'article de Lagenevais dévoile en fait ce qui dérange le plus le critique dans le « Feuilleton, *Courrier de Paris* » :

La double position de femme et de journaliste a quelque chose d'étrange qui arrête et choque tout d'abord l'esprit le moins timoré. Et qu'ont en effet de commun cette vie publique et militante, ces hasards d'une lutte sans fin, cette guerre avancée de la presse, avec la vie cachée du foyer, avec la vie distraite des salons ? Est-ce que des voix frêles et élégantes sont faites pour se mêler à ce concert de gros mots bien articulés, de voix cassées et injurieuses, qui retentissent chaque matin dans l'arène de la polémique (*RDM*, p. 138) ?

Lagenevais renforce l'antagonisme entre presse et salon par une série d'oppositions entre le journalisme en action (décrit par une suite de métaphores liées à la guerre et à la virilité) et la féminité du foyer, entre la publicité attachée au journal et l'intimité réservée à la vie des salons, entre la polémique et l'élégance. Auparavant, le critique avait peint la curiosité et le malaise qu'avaient causés le déguisement aristocratique et le travestissement de son sexe par la feuilletoniste ; il avait déjà utilisé pour cela les métaphores voisines de la guerre, du tournoi et de l'arène. La femme journaliste, « Chevalier d'Éon, chevalière d'Éon », trouble l'assignation du genre sexué viril à l'état de journaliste, assimilé ici à un combat entre hommes : « Qu'est-ce auprès de cela, si tout à coup, au beau milieu de l'arène, vous croyez reconnaître une allure de femme sous la cuirasse virile, une main blanche

6 À propos de l'opposition entre journal et salon, Marie-Ève Thérénty précise que, dans son « *Courrier de Paris* », Delphine de Girardin « tente de faire reculer le préjugé vivace selon lequel salon et journal définiraient deux espaces antagonistes et même anachroniques » (*La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, 2007, p. 176).

sous le harnais » (*RDM*, p. 137) ? Mais avec la révélation du sexe de la feuilletoniste, le « doute n'est plus possible ; la cotte de mailles est détachée, la visière du casque se révèle [...] » (*RDM*, p. 137). En déchirant le « voile » (*RDM*, p. 138), en écartant la « tapisserie légère » qui devait couvrir son sexe (*RDM*, p. 139), la feuilletoniste fragilise les différences de sexe et les oppositions qui structurent l'espace social. La « femme satirique » est l'emblème honni de cette écriture en ce qu'elle menace tout à la fois la virilité et le grand monde.

Enfin, l'un des griefs qui préoccupe le plus le critique de la *Revue des deux mondes*, c'est l'infiltration de la polémique dans le feuilleton au féminin :

Oui, vous avez beau dire, du haut du journal, la politique s'infiltré dans vos badins feuilletons, et à l'accent fort peu mondain que vous prenez, on reconnaît trop l'influence perfide du voisinage. Il y a là, entre autres, sur les deux noms les plus célèbres de la chambre, des pages plus qu'acrimonieuses, et qui eussent trouvé leur vraie place dans les *premier-Paris* de la coalition (*RDM*, p. 149).

En bref, la feuilletoniste polémique efface les frontières entre le haut et le bas du journal. Et son travail de journaliste symbolise la refonte des discours et des représentations dans l'espace social et politique moderne.

« Le monde de tout le monde⁷ » ?

Si l'on se penche à présent sur l'œuvre-journal de Delphine de Girardin en critique du XXI^e siècle, on notera, avec Anne Martin-Fugier, que le « *Courrier de Paris* » fait au vrai la chronique d'une société toujours aristocratique, marquée toutefois par le « parisianisme » :

Paris [...] désigne non pas une ville mais un ensemble de phénomènes — depuis l'élégance vestimentaire et la qualité des bonnes manières jusqu'à la présence de personnes éminentes dans tous les domaines — qui sont censés témoigner du haut degré de civilisation auquel la France est parvenue. [...] Paris et le monde parisien sont la « vitrine » luxueuse de la qualité française⁸.

Cette « vitrine » luxueuse, Delphine de Girardin en assure la représentation, le plus souvent avec humour, mais elle le fait justement dans le cadre d'une ouverture plus grande sur le monde de son temps. Comme dans la littérature panoramique et le livre illustré de l'époque, le feuilleton de Delphine de Girardin croque ainsi Parisiens et touristes dans leurs occupations quotidiennes, des danses des élégantes aux vendeurs ambulants sur les boulevards, des défilés de Longchamp aux salons de peinture, de la promenade des piétons bousculés par les omnibus aux nouveaux trajets en chemin de fer. Tout le sel du feuilleton est dans la capture de l'actualité, dans l'expression d'un tout nouveau regard sur le monde et sur les êtres.

7 Je reprends l'expression à Lagenevais : « Du moment, en effet, où le public se trouve officiellement initié, il n'y a plus évidemment de cercle : se serait le monde de tout le monde et par conséquent de personne » (*RDM*, p. 136).

8 Anne Martin-Fugier, *La vie élégante*, op. cit., p. 284.

Prenons comme exemple la lettre parue dans *La Presse* le 11 janvier 1837⁹. La courriériste commence par l'actualité spectaculaire, avec l'ascension en ballon de l'aéronaute anglais Green qui avait eu lieu la veille, le 10 janvier. La lettre passe ensuite au récit de l'ascension en ballon de Montgolfier le 9 janvier 1784 à Lyon, pour se porter finalement vers les bals de Paris. L'*incipit* de la lettre se fait du point de vue mondain d'une « merveilleuse » qui jouit des deux événements de la semaine mondaine : ascension en ballon, puis bal à l'ambassade d'Autriche-Hongrie. Les deux axes spatiaux sont reliés par la présence d'un personnage, voyageur aérien le jour et « jeune valseur fort à la mode » la nuit (*LP*, t. 1, p. 68). La merveilleuse et le valseur astronaute incarnent l'élégance et la supériorité des talents et de la naissance, comme dans le commentaire lapidaire de la feuilletoniste sur le splendide bal de l'ambassade d'Autriche, dont elle ne retient que le trait suivant : il était éblouissant de diamants et de cheveux. Le personnage reparaissant de la merveilleuse, la belle duchesse de S..., semble conforter la clôture du beau monde qui fait parade de sa richesse.

À cette parade d'une élégance élitare, représentée par la femme et ses riches ornements, succède aussitôt la chronique d'un autre monde. La feuilletoniste commente les mœurs de son temps, en adoptant un autre style qui traduit cette fois le mouvement du kaléidoscope parisien. La deuxième partie de la lettre s'organise à partir des pratiques différenciées de la danse selon les quartiers et les classes sociales. Décrivant d'abord l'espace parisien comme un organisme voué à la danse et au divertissement¹⁰, la chroniqueuse saisit ensuite la valse morose du faubourg Saint-Germain croulant sous le poids des convenances, puis le centre de Paris follement agité par le galop de Musard. De cette longue description vertigineuse, je ne citerai que quelques phrases :

Quant au quartier du centre de Paris, il ne valse ni ne danse, il ne saute ni ne croule ; il tourne, il roule, il tombe, il se rue, il se précipite, il s'abîme, il tourbillonne, il fond comme une armée, il vous enveloppe comme une trombe, il vous entraîne comme une avalanche, il vous emporte comme le *seymoun* ; [...] c'est une apparition, c'est un jour de fièvre, c'est un cauchemar, c'est le sabbat, c'est enfin un plaisir terrible qu'on nomme le *galop de Musard* (*LP*, t. 1, p. 72).

Delphine de Girardin décrit ici avec un tempo endiablé l'extraordinaire succès que reçut Musard, le maître du quadrille, qui dirigeait sous sa baguette un grand nombre de musiciens jouant les contredanses qu'il composait et arrangeait à partir de motifs empruntés aux opéras connus¹¹. Les séries d'énumérations en asyndète

9 Je reprends dans les trois pages suivantes quelques analyses déjà menées dans mon ouvrage, *Le flâneur et les flâneuses*, mais j'en déduis une conséquence différente sur les rapports entre feuilleton et protocoles de différenciation sociale. Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses, les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2007, p. 208-211.

10 « Paris danse, Paris saute, Paris s'amuse de tous côtés », *LP*, t. 1, p. 71.

11 Sur Musard, voir François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1986, p. 94-104.

donnent un aspect chaotique et menaçant aux nouvelles pratiques urbaines, qui forment un contraste flagrant avec les plaisirs contrôlés et tout en façade du beau monde. Le monde mythique de l'élite sociale, qui servait plus tôt de référence au bon goût parisien, est ici remplacé par un autre monde qui fait preuve de bien plus de dynamisme et de créativité. Le « tout-Paris » et la ville du luxe disparaissent momentanément au profit d'une représentation qui englobe de nouvelles couches sociales et des formations culturelles inédites.

Bien entendu, le vicomte de Launay ne recherche nullement la promiscuité sociale et ne se risque guère à la rencontre des hasards de la rue ; il ne traque donc pas les secrets de la nuit, mais rend toutefois compte des pratiques d'extraversion nocturne qui dépassent le cercle choisi des élites censitaires. Suit une extraordinaire description du quadrille des *Huguenots*, opéra de Meyerbeer (créé en 1836) qui avait inspiré de spectaculaires arrangements pour les bals populaires. La courriériste reprend le même tempo endiablé que pour décrire le galop de Musard :

les lumières de la salle pâlisent et font place à une clarté rougeâtre qui veut imiter un incendie ; et c'est alors un étrange spectacle que ces figures joyeuses, que ces déguisements de toutes couleurs, de toutes gaietés, se dessinant dans ces lueurs funèbres. Tous ces fantômes bruyants, démons de joie et de folie, s'ébranlent par colonnes, s'élancent par torrents, et tout cela tourne, tourne, roule, roule, s'avance, s'avance, se presse, se pousse, se heurte, se choque, recule, revient, passe, repasse toujours, toujours et toujours, et jamais ne s'arrête, et le tocsin sonne, le tam-tam retentit, et l'orchestre est implacable [...] (LP, t. 1, p. 73).

La chroniqueuse décrit un spectacle théâtral qui met en œuvre la danse de groupe, la musique orchestrale et les effets de lumière. Dans le bal masqué, les pratiquants anonymes improvisent une surprenante mise en scène en suivant la musique jouée par un orchestre proche d'une formation symphonique. Sur fond de lueurs d'incendie et de costumes aux couleurs chatoyantes, les danseurs du quadrille offrent un spectacle éblouissant qui surpasse les bals mondains et cérémonieux décrits dans la première partie de la lettre du 11 janvier 1837. On note l'accumulation des verbes, les nombreuses allitérations et répétitions, les parataxes et les coordinations. Le style syncopé de la courriériste exprime donc un dépassement complet de l'étiquette ainsi qu'un usage des corps qui inventent de nouvelles socialités, dont le vicomte feint de se détacher, en membre de la société polie.

« Le juge suprême des choses et de l'esprit¹² »

D'un point de vue idéologique, il faut reconnaître que la grande bourgeoise qu'était M^{me} Émile de Girardin, c'est-à-dire l'épouse d'un grand patron de presse doublé d'un homme politique, récuse l'évolution des mœurs et le brassage urbain dont elle décrit pourtant avec verve, comme on vient de le voir, les effets ou les

12 Toujours une expression empruntée au nostalgique Lagenevais : « Le juge suprême des choses et de l'esprit, c'est le monde : or, si l'esprit aussi se met à juger le monde périodiquement, régulièrement, sur les moindres de ses dits et gestes, qu'advient-il en définitive ? Quelle sera sa juridiction, et où trouver une sanction dernière ? » (RDM, p. 136-137)

symptômes : désordre, tumulte, rapidité, excès et même débordement. C'est dans la préface à *L'école des journalistes*, pièce censurée en 1839, que Delphine a donné la version la plus alarmiste et la plus conservatrice de son époque de confusion sociale :

une époque comme la nôtre, où tous les rangs sont intervertis, où toutes les classes sont confondues ; [...] siècle de raison sublime et de démente incurable, où les hommes d'État font l'émeute, où les boutiquiers la répriment ; [...] époque sans nom, où tout est contraste et mélange, où l'on danse pendant que l'on s'égorge [...] ¹³.

La perception critique de ce dérèglement généralisé, de ce carnaval déstabilisateur, par l'écrivaine, est sans commune mesure avec les réalités sociales de l'époque, car le brassage des classes reste des plus limités dans ce monde fort hiérarchisé qu'est toujours le Paris de la Monarchie de Juillet. Dans son livre sur Delphine de Girardin, Claudine Giacchetti souligne à juste titre que la feuilletoniste oppose la foule indifférenciée et anonyme au grand monde, représenté par ces lieux où « on cultive la différence personnelle, le caractère individuel de chacun s'affirmant dans l'exhibition permanente de sa propre supériorité, de sa "distinction" et de la distance qu'il sait conserver dans un espace maîtrisé ¹⁴ ». Dans la lettre du 11 janvier 1837, la maîtrise de soi de nos deux élégants et leur comportement parfaitement codifié contrastent avec la bousculade des bals populaires, qui offrent toutefois à la feuilletoniste l'occasion de donner du Paris contemporain une image complexe et variée, sur le plan géographique, culturel et social.

Reste que la hantise de la mixité sociale produit chez Delphine de Girardin, comme chez Balzac, des mythes compensatoires, dont le constant rappel du caractère inné de la distinction et la promotion des valeurs de la bonne société : bon goût, véritable élégance, maîtrise de soi. Sous la plume de la feuilletoniste, on trouve donc la chronique spirituelle et précisément documentée du « monde fashionable », assortie de jugements catégoriques sur les fautes de goût ou l'entorse aux règles de la distinction. Voyons un exemple particulièrement révélateur de cette écriture avec la lettre du 24 mai 1840. Le vicomte s'y insurge contre la dégradation des tenues qui imitent les modèles du bas de l'échelle sociale :

Maintenant, la grande mode, c'est d'avoir l'air d'une grisette endimanchée. Nos jeunes élégantes se donnent un mal affreux pour avoir cet air-là, et elles y parviennent : aussi, quand nous avons le bonheur de rencontrer une belle femme, noble dans son maintien, calme dans ses manières, ne recherchant aucun effet mesquin, dédaignant toute exagération provinciale, faisant valoir ses avantages avec art mais sans affectation, ne visant à aucune espèce de rôle, ne jouant ni les *pages* ni les *grandes coquettes*, ne posant pour aucune gravure d'hôtel garni, ni pour la *modestie*, ni pour la *rêverie*, ni pour la *sensibilité*, ni pour l'*abandon*, nous lui savons gré de tant de sacrifices, et nous la saluons avec respect, comme un modèle d'indépendance et de courage ; car il faut de la force d'âme pour oser être de bon goût dans un temps où les vulgarités de toutes sortes obtiennent du succès (*LP*, t. 1, p. 673).

13 Delphine Gay de Girardin, *L'école des journalistes*, 1856, p. 3.

14 Claudine Giacchetti, *Delphine de Girardin, la Muse de Juillet*, 2004, p. 80.

Le passage sonnerait juste dans la bouche d'une Madame de Beauséant ou d'une Duchesse de Langeais... On note à nouveau le contrôle de soi, chez la grande dame, et son instinct inné du goût, que la feuilletoniste esthète et sociologue distingue radicalement des modes transitoires : ni pose, ni jeu, de l'art, certes, mais du naturel, une véritable grâce qui dit l'exclusivité, qui dit aussi l'unicité d'un être inimitable et n'imitant rien, ne jouant aucun rôle, comme à l'écart des lois du mimétisme social.

En juge et maître des civilités urbaines, le vicomte de Launay rappelle ainsi constamment aux élégants et élégantes du grand monde leurs devoirs de représentation, leur « mission civilisatrice ». Il leur faut absolument effacer toutes marques qui trahiraient l'effort ; il leur faut aussi se distancer des codes de la sociabilité bourgeoise et faire montre d'une parade coupée de tout processus de production. Mais en flâneur spectateur de l'espace public urbain, le vicomte capte également les fluctuations de la mode et des valeurs, sans oublier les nouvelles formes de socialité qui inspirent, on l'a vu, les jeux de langage de la feuilletoniste.

Le haut du journal ?

La chronique de mode de Delphine de Girardin respecte le plus souvent les frontières génériques et stylistiques entre le haut-de-page et le bas-de-page, même si sa prose du rez-de-chaussée vise l'élégance sublime et inaccessible de la mondanité, univers social et système de valeurs dont elle entretient le mythe semaine après semaine¹⁵. Pourtant, à l'instar du journaliste, la feuilletoniste participe à sa manière à la formation de l'opinion publique ; elle contribue de plus au décroisement des discours qu'accélère le nouveau contexte médiatique du XIX^e siècle. Elle est en effet coutumière de la prise de parole politique, dont le message conforte le plus souvent la ligne idéologique de *La Presse*, même si le vicomte clame haut et fort son indépendance d'esprit et son appartenance à l'ancienne cour. L'un des meilleurs exemples intervient dans la lettre du 24 janvier 1841 ; la courriériste y critique le projet de fortification de la capitale contre lequel Lamartine avait pris position, le 21 janvier, devant la Chambre des députés. Enthousiasmée par l'éloquence oratoire de son cher Lamartine, elle dresse le portrait en gloire du poète, guide spirituel et temporel de l'humanité : « Jamais le poète ne s'est montré plus orateur ; jamais sa voix n'a paru plus sonore, son attitude plus fière, son regard plus noble, son accent plus passionné » (*LP*, t. 2, p. 14). La feuilletoniste se fait donc le relais de la magistrature de la parole, soulignant à deux reprises la quasi concordance entre la rédaction de la lettre et le spectacle de la parole politique : « Nous venons de la Chambre des députés [...] Nous sommes revenu de la Chambre tout préoccupé de politique, rêvant malgré nous fortifications, enceinte continue et forts détachés [...] » (*LP*, t. 2, p. 14). Mais c'est un véritable article de fond, quasiment un éditorial, que produit ensuite la feuilletoniste en utilisant d'autres outils que l'éloquence oratoire :

15 Pour cet aspect de la chronique, on se reportera à l'essai de Najib Redouane, « La création d'un espace mythique », dans Paul Perron, Roland Le Huenen et Stéphane Vachon (dir.), *Les Lettres parisiennes. Itinéraires du XIX^e siècle*, Toronto, Centre d'études romantiques Joseph Sablé, 1996, p. 87-101.

« Pour nous, cette question n'est pas seulement une question politique, une question de nationalité, c'est une question de spiritualité [...] Paris fortifié, c'est Paris *bêtifé* » (*LP*, t. 2, p. 14-15). La lettre développe cette argumentation, c'est-à-dire l'équivalence entre fortification et « bêtification », joli néologisme qui se passe, au tournant, de la sanction de l'Académie française. Même Lamartine, peint à nouveau dans l'exercice de sa harangue politique, n'échappe pas à la plume satirique de la feuilletoniste, qui établit ici un dialogue direct avec ses destinataires :

M. de Lamartine... vous l'avez vu hier, menaçant, terrible, se débattant avec un instinct sublime contre le piège déguisé, déchirant du bec et de l'ongle le réseau invisible encore, lançant l'éclair et la foudre comme un aigle qui défend ses ailes et qui a reconnu l'oiseleur (*LP*, t. 2, p. 15-16).

Reconnaissons que la feuilletoniste reprend certains arguments de Lamartine qui considérait le projet comme rétrograde : « faux en tactique, faux en politique, faux en liberté, faux en humanité » et dénonçait « ce monument de tyrannie que vous proposez d'élever autour de Paris¹⁶ ». Il faudrait bien entendu étudier non seulement les échos entre l'écriture journalistique et l'éloquence institutionnelle, mais également la divergence entre, d'un côté, la pensée politique de Delphine de Girardin, qui se lamente sur le déficit de légitimité et d'image dont souffre l'autorité politique, et de l'autre, la mission sociale de Lamartine, qui bâtit sur l'héritage même de la révolution et se projette dans un avenir démocratique. Mais ce qui frappe, dans la lettre du 24 janvier 1841, c'est l'extraordinaire création langagière de la feuilletoniste, qui combine éloquence oratoire, veine satirique et parole pamphlétaire : « Ce n'est pas tout : ce projet baroque non seulement nous paraît être un crime de lèse-humanité, de lèse-liberté, de lèse-nationalité, mais il nous paraît être aussi un crime de *lèse-constitutionnalité* » (*LP*, t. 2, p. 18). La suite de la lettre développe une longue méditation sur les inepties de la notion de roi constitutionnel, que le projet de fortification permet de mettre en lumière : « le roi le plus constitutionnel se *déconstitutionnaliserait* insensiblement, involontairement, dans cette atmosphère de salpêtre dont vous l'auriez enivré, devant cet appareil de tyrannie qui lui parlerait sans cesse de vengeance et d'impunité » (*LP*, t. 2, p. 19). La feuilletoniste, journaliste invisible, remplit donc ici trois fonctions de la presse périodique : sa vocation littéraire, son rôle médiatique, sa destinée communicationnelle.

Le contexte social et culturel dans lequel Delphine de Girardin rédige son feuilleton est bien celui dans lequel se met progressivement en place une « sociabilité médiatique », ainsi définie par Guillaume Pinson : « la publicisation standardisée et massive des pratiques mondaines¹⁷ ». Partie des critiques qu'adressait Lagenevais

16 Discours de Lamartine, cité par Anne Martin-Fugier (*LP*, t. 2, p. 533)

17 Guillaume Pinson, *Fiction du monde, de la presse mondaine à Marcel Proust*, 2008, p. 35. Dans ses analyses passionnantes du roman de la mondanité fin-de-siècle, Pinson démontre ainsi que « la "sociabilité publicisée" est un fait qui remet en cause l'étanchéité de la sociabilité » (p. 239). Le double mouvement d'ouverture et de fermeture mis en œuvre dans la chronique mondaine de Delphine de Girardin va donc se retrouver dans le décloisonnement pratiqué dans le roman de la mondanité.

à la rencontre dégradante de la publicité et du grand monde, dans le « Feuilleton, Courrier de Paris », j'ai abordé plusieurs facettes de l'écriture périodique de Delphine de Girardin : la représentation de la modernité parisienne ; le renforcement du cloisonnement des classes ; la pratique de décroisement des discours. La feuilletoniste élargit ainsi sa mission de chroniqueuse mondaine : en se créant un mode d'accès aux interactions sociales de l'espace public urbain, elle devient journaliste et sociologue, comme l'avait bien senti son censeur et critique de la *Revue des deux mondes*. Dans son feuilleton du 30 mars 1844, la chroniqueuse souligne d'ailleurs le changement de statut qu'entraîne la publication en volume de ses feuilletons et crée un néologisme pour décrire son travail d'écrivain, sans toutefois aller jusqu'à exhiber son genre féminin : de feuilletoniste, le faux vicomte est passé non pas illustre historien, mais modeste « mémorien » et tâcheron des mœurs. La publication en volume des feuilletons aurait ainsi métamorphosé son auteur en « gâte-sauce historique ». Ancré dans l'actualité immédiate, le « Feuilleton, Courrier de Paris » survivra à son auteur parce qu'il représente son époque :

nos vers, ce n'est que nous ; nos commérages... c'est vous, c'est votre époque, si grande, quoi que l'on dise, si extraordinaire, si merveilleuse, et dont les moindres récits, les plus insignifiants souvenirs, auront un jour un puissant intérêt, un inestimable prix (*LP*, t. 2, p. 217-219).

Le feuilleton prosaïque se découvre ainsi une nouvelle légitimité dans la fictionnalisation de son temps, auquel il donne une forme pour la postérité. Dans son ouvrage récent, *La littérature au quotidien*, Marie-Ève Thérénty a mis en lumière le « mouvement éminemment paradoxal » de la chronique au XIX^e siècle, qui profite de sa place au rez-de-chaussée du journal pour interpeller l'appareil journalistique dans son ensemble : « La chronique déconstruit par la marge la machinerie journalistique en même temps qu'elle la valide en lui donnant sa portée polyphonique » ; et elle ajoute : « À cet égard, il n'est sans doute pas surprenant que ce soit une femme qui ait inventé ce genre ironique¹⁸ ». Par sa publicisation de la mondanité, la chroniqueuse remet en question les clivages qui différencient et hiérarchisent les genres discursifs et les genres sexués. Son écriture expérimentale, qui privilégie la polyphonie des voix et des points de vue, démontre ainsi la porosité de frontières que la civilisation du journal déplace et modifie.

18 Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 244.

Références

- GIACCHETTI, Claudine, *Delphine de Girardin, la Muse de Juillet*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- GIRARDIN, Delphine Gay de, *L'école des journalistes*, Paris, Librairie nouvelle, 1856.
- , *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, Paris, Mercure de France, 1986, 2 vol. (éd. Anne Martin-Fugier). Titre abrégé : *LP*.
- LAGEVENAIS, François de, « Simples essais d'histoire littéraire. III. Le Feuilleton : *Lettres parisiennes* », *Revue des deux mondes*, n° 133 (octobre 1843), p. 133-150. Titre abrégé : *RDM*.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990.
- PINSON, Guillaume, *Fiction du monde, de la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Les discours du journal, rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Femme, journalisme et pensée sous la Monarchie de Juillet », *Lieux littéraires*, numéro sous la direction de Christine PLANTÉ (dir.), n° 7-8 (2003), p. 93-122.
- , *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT, *1836, l'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001.



Des Espèces de l'origine : le feuilleton scientifique de Louis Figuier dans *La Presse* de 1862

VALÉRIE NARAYANA

Des récents travaux sur le texte journalistique ont insisté sur l'importance de la rhétorique dans cette forme d'écriture indispensable à la sociabilité du XIX^e siècle. Ces mêmes études ont aussi fait ressortir l'importance d'approches croisées dans toute tentative de déchiffrer l'œuvre discontinue et collective qu'est le journal¹. En se penchant sur les écrits des romanciers-journalistes, Thérénty note que dans le cas de ces auteurs, « l'écriture référentielle », qu'on assimile volontiers à une certaine conception de la fiction, peut également être vue comme une « compétence journalistique ». Si les romanciers accordent à la description du monde une place importante, en y peignant le *présent*, source « infiniment renouvelable² » de détails, Thérénty signale, inversement, une « contamination » de leur « écriture référentielle par la fiction³ ». Ce va-et-vient entre le référentiel et le texte à composante esthétique a été admirablement relevé dans le roman-feuilleton de l'époque. Le présent travail, pour sa part, veut illustrer un phénomène apparenté retrouvé dans un type d'écriture sérialisée qui, à première vue, semblerait avoir une toute autre vocation — en l'occurrence, le feuilleton scientifique. Plus précisément, il examinera *La Revue scientifique* du vulgarisateur Louis Figuier, contributeur à *La Presse* et à *La France* entre 1855 et 1878⁴. Il s'agira de voir comment, en 1862, « le père des vulgarisateurs de la science⁵ » traite une grave question : celle de l'origine des espèces.

En un premier temps, cette étude présentera le feuilletoniste. Ce sera aussi l'occasion de faire un bref survol des enjeux épistémologiques alors liés à l'émergence des espèces, question que l'on aborde alors avec difficulté, en grande partie à cause

1 Voir Alain Vaillant *et al.*, 1836, *l'an I de l'ère médiatique [...]*, 2001, p. 107, et Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques : Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, 2003, p. 11-13.

2 Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 272.

3 *Ibid.*, p. 241.

4 « Figuier, Louis », dans *La grande encyclopédie [...]*, 1897-1902, p. 434.

5 C'est ainsi que le désigne Gaston Tissandier (Fabienne Cardot, *Merveilles de l'électricité*, Paris, Association pour l'histoire de l'électricité en France, 1985, p. 9 ; Fabienne Cardot, « Le théâtre scientifique de Louis Figuier », *Romantisme*, vol. 3, n° 65 (1989), p. 60-61).

du discours ambiant sur le positivisme. En un deuxième temps, ce travail comparera *La Revue scientifique* de Figuier à deux textes contemporains produits par l'auteur, soit une monographie vulgarisée intitulée *La terre avant le déluge* et une compilation annuelle des meilleures chroniques journalistiques de Figuier, *L'Année scientifique et industrielle*. Cette mise en parallèle du feuilleton scientifique et de ces deux formes d'écriture moins éphémères fera état de stratégies qu'emploie Figuier — qui misera tantôt sur l'aspect éphémère de la presse et tantôt sur sa polyphonie — afin de présenter avec autorité des savoirs où la rhétorique sert de relais entre « fait » et imaginaire.

Louis Figuier, vulgarisateur

Louis Guillaume Figuier est né à Montpellier en 1819. Physiologiste, il est reçu comme professeur agrégé à l'*École supérieure de pharmacie* mais se brouille avec Claude Bernard en 1856, affaire qui « fait grand bruit⁶ ». Le jury appelé à délibérer est composé d'amis de Bernard qui condamnent le rival du grand chercheur. C'est à tort : les résultats de Figuier montrent que ceux de Bernard étaient douteux⁷. Le jeune homme quitte alors cet institut et se consacre à la vulgarisation qu'il pratique depuis l'Exposition universelle de 1855. Avec le recul de plus d'un siècle, il est tentant d'imaginer que Figuier, s'étant fait échauder par la politique institutionnelle, se serait livré à une réflexion sur le rôle de l'erreur, voire de la falsification, comme principe évolutif au sein de la pratique scientifique. Force est de constater qu'au contraire, Figuier va se faire le chantre du positivisme et du « fait » irrécusable.

Cet attachement à ce qu'il appelle la « vérité nue » dans la préface de son célèbre ouvrage *La terre avant le déluge*⁸ s'avère toutefois délicat pour le feuilletoniste, surtout vers 1862. Depuis le célèbre débat opposant Cuvier à Geoffroy Saint-Hilaire, le public français, grâce à la presse, a pris goût aux moments forts des controverses savantes⁹. Malgré le calme tout relatif qui règne dans les milieux savants depuis la confrontation de 1830, des désaccords subsistent quant à la question de l'espèce. Ceux-ci opposent fixistes et transformistes. Dans leurs expressions radicales, ces deux vues sont incompatibles¹⁰, d'où certaines tensions dans les milieux savants. D'où le défi, aussi, de vulgariser ces idées vers 1862.

6 « Figuier, Louis », dans *La grande encyclopédie*, loc. cit., p. 434.

7 Jerome Tarshis, *Claude Bernard : Father of Experimental Medicine*, 1968, p. 92. L'auteur de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (chère à Zola) soutenait que le foie était l'organe où s'effectuait la production de sucre. Il avançait que la veine hépatique (partant du foie) contenait beaucoup de sucre alors que la veine portale (ramenant le sang de l'appareil digestif vers le foie) n'en contenait pas. Figuier, à l'aide d'un réactif plus sensible, avait trouvé que la veine portale en contenait.

8 Voir Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, Paris, Hachette, 1963.

9 Voir Bernadette Bensaude-Vincent et Anne Rasmussen (dir.), *La Science populaire dans la presse et l'édition : XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS (Histoire contemporaine), 1997, p. 18, et Toby Appel, *The Cuvier-Geoffroy Debate : French Biology in the Decades before Darwin*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 198-199.

10 Il y a cependant des vues moins radicales (Yvette Conry, *L'introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, 1974, p. 207-221 ; Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860*, 1987, ch. 7).

Bien que la longue et fructueuse carrière de vulgarisation de l'auteur traverse plusieurs décennies (1851-94), l'année 1862 s'avère importante à plusieurs égards. En juin, Clémence Royer dépose *L'origine des espèces*, première traduction française de l'ouvrage qui, en 1859, déclenche tant de controverses Outre-Manche. En France, toutefois, Darwin et sa théorie sur l'origine des espèces passent largement inaperçus vers la même époque. Seul un article d'Auguste Laugel dans le numéro du 1^{er} avril de *La revue des deux mondes* de 1861 se consacre véritablement à cette question en faisant référence à son ouvrage. Les historiens des sciences s'entendent d'ailleurs sur la lenteur de la réception française des thèses darwiniennes : les savants passent à côté de celles-ci¹¹. D'une part, un nationalisme généralisé leur fait prendre la théorie de Darwin pour celle de Lamarck¹². D'autre part, ils s'attachent à divers éléments du positivisme comtien, doctrine qui valorise à outrance le « fait scientifique » au détriment d'une interrogation sur la place de l'incomplétude au sein de la modélisation savante¹³. Or, malgré ce climat peu favorable au darwinisme, un autre ouvrage de grande importance sort en 1862. Il s'agit d'un livre d'Albert Gaudry, jeune savant destiné à devenir un des plus grands paléontologues de son siècle. Ce texte, intitulé *Animaux fossiles et géologie de l'Attique*¹⁴, décrit les fouilles du savant en Grèce, où il a trouvé une énorme quantité d'ossements et déterré une abondance de formes « intermédiaires ». Son ouvrage présente des tableaux arborescents qui montrent des filiations d'êtres¹⁵. S'y trouvent illustrées les gradations subtiles qui semblent relier les formes entre elles. Ces résultats vont fournir des arguments particulièrement convaincants aux transformistes.

Gaudry n'est cependant pas le seul à publier un ouvrage de paléontologie en 1862. En novembre, Figuier soumet au dépôt légal *La terre avant le déluge*, qui connaîtra un immense succès¹⁶. Vu l'abondance de théories qui circulent alors, commentant chacune à leur façon la filiation du vivant, il est utile de s'interroger

11 Voir Thomas Glick, *The comparative Reception of Darwinism*, Austin, University of Texas Press, 1974, p. 26 ; John Farley, « The Initial Reactions of French Biologists to Darwin's *Origin of Species* », *Journal of the History of Biology*, vol. 7 (1974), p. 280-290 ; Linda L. Clark, *Social Darwinism in France*, Alabama, University of Alabama Press, 1984, p. 9-21 ; Freeman G. Henry, « Rue Cuvier, Rue Geoffroy Saint-Hilaire, Rue Lamarck : Politics and Science in the Streets of Paris », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n^{os} 3-4 (printemps 2007), p. 291-298.

12 Yvette Conry, *op. cit.*, p. 39-40 ; Goulven Laurent, *op. cit.*, p. 492-493.

13 Goulven Laurent, *op. cit.*, p. 461-462 ; « Raison », *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, 1996, vol. 2, p. 272-273 ; Cédric Grimoult, *Évolutionnisme et fixisme en France : histoire d'un combat 1800-1882*, Paris, CNRS (Histoire des sciences), 1998, p. 71-73.

14 Les travaux de Gaudry sont annoncés dès *La Revue scientifique* de Figuier du 23 novembre 1861. Le vulgarisateur signale que le paléontologue d'Archiac trouve le mémoire de Gaudry (qu'on vient de lire à l'Académie) « très digne de l'approbation » de celle-ci, et qu'il « en aurait proposé l'insertion dans le *Recueil des savants étrangers à l'Académie*, si l'auteur ne se proposait de publier lui-même prochainement son travail » (p. 1).

15 Albert Gaudry, *Animaux fossiles et géologie de l'Attique [...]*, 1862, p. 348-355.

16 Dans son « Avertissement » à la troisième édition de l'ouvrage (*La terre avant le déluge*), Figuier écrit que les « dix-huit mille exemplaires » publiés « en moins de deux ans » (« succès » qu'il estime « sans précédent » pour « un livre de science populaire en France »), « établissent suffisamment la faveur avec laquelle a été accueilli » le texte.

sur la façon dont Figuié arrivera à moyenner entre un pseudo-darwinisme naissant, un fixisme bien-portant et un néo-lamarckianisme défiant.

Cas d'espèces : fixisme et transformisme

Dans une telle conjoncture, le vulgarisateur, en effet, est mis au défi. Qu'il tente d'expliquer les débats, ou qu'il choisisse de trancher, délibération et réfutation s'alimentent de représentations partielles. Pour illustrer à quel point la question de l'espèce est alors épineuse et dépend des secours de la rhétorique pour être abordée, il suffit de parcourir un des rares textes qui paraît dans la presse française de l'époque et qui mentionne Darwin. Il s'agit de l'« Histoire naturelle de l'Homme » d'Armand de Quatrefages publiée en 1861 dans *La revue des deux mondes*¹⁷. Le célèbre anthropologue veut montrer l'unité de la race humaine. À cette fin, il se réfère aux observations de Darwin pour faire valoir l'idée qu'au sein d'une espèce donnée, le seuil variétal est instable. L'anthropologue décrit, chez les chiens, l'effet de la sélection, appliquée autant par le milieu naturel que par l'humain. À preuve, le chien « de la Polynésie », qui ne se nourrit que « de fruits », ainsi que celui dressé par les « Esquimaux », qui ne mange « guère que des poissons ». Puis, de Quatrefages évoque, du côté humain, des traits exceptionnels tels que la polydactylie et l'« étrange enveloppe » qui recouvrait un homme présenté à la Société royale de Londres en raison de sa difformité¹⁸. De Quatrefages affirme qu'il ne dépendrait que d'« un simple accident de naufrage qui aurait enfermé dans quelque île déserte les représentants » de telles familles pour « former une race humaine à carapace caduque » ou « une autre race sexidigitale¹⁹ ».

Il faut ici préciser tout ce qui sépare la vision de de Quatrefages de celle de Darwin : l'anthropologue exclut la possibilité que l'homme descende du singe, car il invoque la nature transcendante de ce qu'il appelle le « règne humain » ; néanmoins, il croit que les mêmes mécanismes sont à l'œuvre dans ces différents règnes. Autre différence notable : malgré la variété *intraspécifique* qu'il reconnaît ici, de Quatrefages juge que les espèces elles-mêmes restent fixes²⁰. Enfin, une dernière différence, d'ordre méthodologique, séparerait la pensée de l'anthropologue de celle du naturaliste, car de Quatrefages ajoute le commentaire suivant en bas de page :

Les vues de M. Darwin s'attaquent à l'origine même des choses, et il me paraît difficile que la science positive remonte jusque-là. Il cherche à expliquer d'où sont venues les espèces actuelles et les fait dériver toutes d'un type unique modifié pendant une suite incalculable de siècles qui comprend toutes les périodes

17 Armand de Quatrefages, « Histoire naturelle de l'Homme », *La revue des deux mondes*, vol. 108 (avril 1861), p. 145-177.

18 Quatrefages fait ici référence à « l'homme porc-épic », Edward Lambert, né en 1717 de « parens [sic] parfaitement sains, et recouvert d'une carapace brunâtre, d'un pouce », dont il se débarrassait chaque an, à la suite d'une sorte de mue, condition qu'il transmet à ses enfants » (Armand de Quatrefages, « Histoire naturelle de l'homme », *Revue des deux mondes*, t. 31 (janvier-février 1861), p. 956-957).

19 *Ibid.*, p. 957.

20 *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, *op. cit.*, p. 3590-3591.

géologiques : je me borne à rechercher ce que sont les espèces qui vivent aujourd'hui et qui ont vécu dans la période actuelle²¹.

On peut trouver surprenante cette réserve, surtout de la part d'un savant dont les conceptions hypothétiques relèguent à des îles lointaines la postérité « d'hommes porcs-épics » naufragés et ceci, en induisant fatalement la règle de futures transmissions à partir de constats antérieurs²². La question du seuil temporel au-delà duquel une théorie perd de sa valeur « positive » se pose donc ; et elle reste évidemment sans réponse car elle suppose l'existence d'un critère de démarcation capable d'expulser toute métaphysique de la « véritable » démonstration savante²³.

Éclectisme bien entendu et logique infaillible

En somme, le discours de de Quatrefages, qui emprunte sélectivement — et donc erronément — à Darwin, laisse pressentir tout ce que la science « positive » doit à la rhétorique. Il n'est donc pas surprenant de trouver chez Figuier, à l'instar de de Quatrefages, une même adhésion à la science « positive » exprimée dans la préface de *La terre avant le déluge* ; mais cette fois, au lieu d'une méfiance exprimée vis-à-vis des « suites incalculables de siècles », c'est une autre forme de chimère qui est dénoncée. Notre vulgarisateur propose la réforme suivante qui veut séparer les « vérités incontestables²⁴ » des « fantaisies vagabondes²⁵ » :

Je vais prétendre que le premier livre à mettre entre les mains de l'enfance doit se rapporter à l'histoire naturelle ; et qu'au lieu d'appeler l'attention admirative des jeunes esprits sur [...] les aventures du Chat botté, [...] ou les amours de Vénus, il faut la diriger sur les spectacles naïfs [...] de la nature²⁶.

Selon Figuier, les « contes et les légendes que l'on donne en pâture à l'enfance, sont dangereux, parce qu'ils entretiennent et surexcitent cette inclination au merveilleux qui n'est déjà que trop naturelle à l'esprit humain²⁷ ». Il veut former une « génération [...] dirigée de bonne heure vers l'examen et l'étude de la création » en formant « son jugement sur la vérité nue » et « sa raison sur la logique infaillible de la nature²⁸ ».

L'histoire naturelle se présente ici comme antidote à la fiction. Il est clair toutefois que la division établie entre la « stérile fiction » et les « notions exactes et

21 Armand de Quatrefages, *art. cit.*, p. 950-951.

22 Par ailleurs, la confiance exprimée quant à l'héritabilité de la fameuse carapace est d'autant plus étonnante que l'émergence initiale de celle-ci semblait inopinée !

23 Voir Fernand Hallyn, *Les structures rhétoriques de la science*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 11 ; Chaïm Perelman et Lucie Obrecht-Tyteca, « Introduction », *Traité de l'argumentation*, 6^e éd., Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 2008, ainsi que Renée Bouveresse, *Karl Popper ou le Rationnalisme critique*, Paris, Vrin, 1998, p. 144-148, qui analysent, chacun à leur façon, les limites de la démonstration savante au profit de l'argumentation.

24 Louis Figuier, « Préface », *La terre avant le déluge*, *op. cit.*, p. vi.

25 *Ibid.*, p. iii.

26 *Ibid.*, p. i.

27 *Ibid.*, p. v.

28 *Ibid.*, p. ii.

rigoureuses²⁹ » risque d'être précarisée par l'objet même de Figuiet, qui propose rien de moins que « l'étude de la création ».

Il importe donc de savoir comment Figuiet conçoit son rôle de vulgarisateur. Des propos particulièrement éclairants à cet égard se trouvent dans son feuilletton scientifique du 23 mars 1862, rédigé alors que Louis Figuiet travaille vraisemblablement à son propre texte de paléontologie (rappelons que *La terre avant le déluge* paraîtra en novembre). Le lecteur trouve dans *La Presse* de cette semaine-là une « Bibliographie scientifique » dans laquelle le vulgarisateur passe en revue certains livres de ses collègues. En critiquant l'ouvrage d'un de ses confrères, M. de Jouvencel, auteur de *La Genèse selon la science*, Figuiet explique pourquoi « le but » que s'est donné son collègue, notamment d'« initier les gens du monde » à la géologie, n'a pas été atteint : Jouvencel a eu le « malheur » de « s'éprendre d'une théorie géologique », celle des « *déluges périodiques* », ce qui a « compromis tout son ouvrage » ; car un « livre destiné à la vulgarisation scientifique ne peut et ne doit pas être un ouvrage de discussion ». Selon Figuiet,

[c]elui qui veut être initié aux éléments d'une science, demande des notions précises, certaines, des assertions nettement formulées, et non des arguments et des considérations en faveur d'un système particulier. Pour comprendre, en effet, ces arguments, ces considérations, il faut être déjà au courant de la science ; or, les lecteurs d'un ouvrage de vulgarisation scientifique sont dans des conditions tout opposées. C'est donc tomber visiblement dans un cercle vicieux, que de faire d'un ouvrage d'instruction élémentaire un plaidoyer en faveur d'un système scientifique³⁰.

Il est clair d'après ce passage que Figuiet n'entend aucunement divulguer à ses lecteurs les critères selon lesquels constituer des « notions précises [et] certaines » — pas plus qu'il n'entend discuter le rôle de la délibération au sein d'une institution savante dont les jugements, faillibles, pourraient être provisoires. Le pouvoir d'arbitrage que se donne le vulgarisateur ressort d'ailleurs pleinement quand, un peu plus loin, il commente favorablement *Les éléments de minéralogie et de géologie*, ouvrage signé M. Leymerie. Cet auteur — à l'encontre de Jouvencel — « prouve que les méthodes d'exposition classique, quand elles sont maniées par un esprit judicieux, sont encore ce qu'il y a de plus court et de plus simple pour l'enseignement populaire³¹ ». Figuiet explique que Leymerie « n'arbore la bannière d'aucune école ; il procède par un éclectisme bien entendu, ce qui le défend des dangers de l'exagération et de l'erreur³² ».

Que le vulgarisateur, fort d'un « éclectisme bien entendu » (cautionné toutefois par une approche « classique »), arrive à faire transparaître « la logique infaillible de la nature », voilà qui illustre le paradoxe d'une époque qui, au nom du positivisme, abandonnera bientôt la rhétorique dans son enseignement³³. Le propos de Figuiet,

29 *Ibid.*, p. vi.

30 Louis Figuiet, « Feuilletton de *la Presse* : Bibliographie scientifique », 23 mars 1862, p. 1.

31 *Id.*

32 *Id.*

33 Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, 2001, p. 90-91.

qui prône la modération aux dépens d'une délibération pourtant essentielle à l'avancement de la science, pourrait fort bien être classé parmi les discours que Saminadayar-Perrin désigne de « prêt-à parler de la bourgeoisie³⁴ ». On voit dès lors la valeur d'une approche croisée qui permettrait d'aborder la présentation du feuilleton scientifique en explorant non seulement l'environnement polyphonique où s'élaborent ses discours mais aussi les contraintes (tant logiques qu'esthétiques) qui président à sa mise en forme ponctuelle et éphémère.

Comme l'explique Alain Vaillant, le journalisme sous la Restauration constitue une pratique « qui assume pleinement la nature communicationnelle » de l'écriture en faisant « de cette rhétoricité le principe même de l'invention scripturale » : ici, « écrire, c'est dire³⁵ ». L'application d'une telle hypothèse au parcours de Louis Figuier, pour qui « dire » se revêt d'une valeur performative au sein de savoirs émergents, éclaire de façon assez originale les liens entre l'imaginaire et les rhétoriques de la presse.

Avant tout, il faut rappeler le respect qu'a Émile Girardin pour les « connaissances utiles³⁶ » ; celui-ci est encore sensible en 1855, année où Figuier entre à *La Presse*, toujours associée à son fondateur³⁷. En fait de légitimité, le vulgarisateur assume donc un rôle intéressant mais problématique : il apporte à l'*agora* un discours « prestigieux » (et en cela, éventuellement fédérateur), mais son positivisme tente de déloger, avec plus ou moins de succès, la place des lettres.

En même temps, le feuilleton scientifique, placé en bas de page, est susceptible d'être associé à des savoirs dits frivoles ou subversifs. En cela, il peut lancer des polémiques qui, si elles sont salubres ou même nécessaires sous le règne de Louis-Philippe, le seront tout autant sous Napoléon III. Alain Vaillant évoque d'ailleurs la parenté intellectuelle entre le journaliste du début du siècle — figure influente émergeant de la mêlée libérale — et l'universitaire de la Troisième République, dont la « légitimité » se résout dans sa « fonctionnarisation³⁸ ». Figuier, dans ce contexte, occupe une place assez intéressante. En tant que journaliste, il est guetté par un Empire qui valorise et protège ses institutions scientifiques, mais, à l'instar du savant fonctionnaire, il jouit d'une certification. Ayant toutefois quitté l'Institut, il doit vivre de sa plume et se trouve donc à la merci des mœurs et des goûts, ce qui lui impose à la fois prudence et audace. Dès lors, la notion d'éloquence — issue de modèles classiques hiérarchisés — s'avère capitale, précisément face au legs du

34 *Ibid.*, p. 189-191.

35 Alain Vaillant *et al.*, *op. cit.*, p. 93 -94.

36 Vaillant signale que Girardin approuve l'enseignement professionnel, le trouvant moins coupé de la vie et du monde que l'université qu'il juge « coûteuse sans être productive » (voir Alain Vaillant *et al.*, *op. cit.*, p. 160-61). Figuier, de son côté, joue aussi sur cette opposition en bravant « les gros bonnets de l'institut, Claude Bernard en tête », qui « crilent à la profanation » (Louis Figuier, *La science au théâtre*, 1889, p. 13).

37 En 1858, Girardin inspire à André Sanson, rédacteur du *Moniteur des comices* et héritier du feuilleton scientifique de Figuier, un ouvrage intitulé *Les missionnaires du progrès agricole* (voir la dédicace). Le feuilleton des sciences alterne alors avec *L'Histoire de ma vie* de Sand, ce qui n'est pas peu dire. Figuier hérite de la revue de Victor Meunier, naturaliste, vulgarisateur et fourrieriste.

38 Alain Vaillant *et al.*, *op. cit.*, p. 47.

Romantisme. Ce mouvement, en s'interrogeant sur la légitimité de l'orateur, se rabat sur la notion de « génie ». Or, cette faculté est également prisée par la science — activité dont le prestige se maintient tout au cours du siècle. Si l'écrivain-journaliste sous Louis-Phillipe « *dit* » en « *écrivain* », Figuiet, sous Napoléon III — feuilletoniste en quête de prestige, mais aussi de neutralité comme de légèreté — doit présenter des savoirs réclamés à la fois par des fixistes et des transformistes. Sa formulation doit se faire avec une éloquence qui exclut l'objection : ici, « *écrire* » et « *dire* », c'est *faire* des « *faits* ».

Apparat et débarras

Il s'agit donc de voir comment cette rhétorique se mettra au service d'une vulgarisation de l'origine des espèces. La première stratégie, de l'ordre de l'*inventio*, consiste tout simplement à ne pas présenter certaines données. Figuiet ne mentionnera pas au cours de l'année 1862 *L'origine des espèces* traduite par Royer. Il serait cependant hasardeux d'attribuer cette lacune à un geste conscient car le livre de Darwin est ignoré des milieux français en général.

Une omission autrement intéressante se trouve par contre dans la présentation des découvertes faites à Pikermi par Alfred Gaudry. Dès les premières pages de son ouvrage *Animaux fossiles et géologie de l'Attique*, le jeune géologue suggère l'apport de ses découvertes aux théories transformistes, car ses fouilles « révèlent que plusieurs fossiles se rapprochent d'un genre par la forme de leur tête, d'un autre genre par la conformation de leurs dents ou de leurs membres³⁹ ». Ces nouveaux squelettes fossiles,

loin de s'écarter des types de l'organisation actuelle, participent à la fois aux caractères des genres qui sont aujourd'hui distincts ; ils établissent ainsi des liens plus étroits dans les séries zoologiques. Ceci est une preuve bien frappante de l'unité du plan que le Créateur a adoptée pour façonner les êtres des temps passés aussi bien que les êtres des temps actuels⁴⁰.

Figuiet signale qu'il a la première livraison du texte de Gaudry entre les mains quand il écrit son feuilleton dans *La France* du 31 août 1862 ; mais fidèle à

39 Albert Gaudry, *Animaux fossiles et géologie de l'Attique [...]*, *op. cit.*, p. 6.

40 *Ibid.*, p. 7. On voit ici tout ce qui éloigne Gaudry du cuviérisme mais aussi du véritable darwinisme. Un des arguments principaux de Cuvier pour étayer son fixisme était que les espèces « fossiles » n'avaient aucun équivalent vivant, en raison des catastrophes qui avaient anéanti les êtres antérieurs (Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860*, *op. cit.*, p. 17). Du fait qu'ils soulignent des similitudes entre êtres vivants et éteints, les propos de Gaudry auraient été vus à l'époque comme anti-cuviériens. Cela dit, Gaudry montre qu'il est loin d'avoir compris Darwin, quand il parle d'un dessein du Créateur ! Cette méprise illustre la thèse d'Yvette Conry voulant que l'idée du « développement » qu'on se fait à l'époque « implique toujours au moins en filigrane ou marginalement, l'idée d'une normativité et d'une finalité sécurisantes ». Or voilà la chose même que « récuse » la « cosmologie darwinienne » fondée au contraire « dans une philosophie de l'aléatoire et de la précarité » (Yvette Conry, *L'introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 163).

sa conception de l'éducation populaire, il tait complètement les conséquences des fouilles à Pikermi. Figuiet se contente d'un entassement quand il explique que ce précieux gisement a fourni

20 individus de la famille des quadrumanes, 23 carnassiers, 2 mastodontes, 2 dinotheriums, 9 cochons ou sangliers gigantesques, 26 rhinocéros, 74 hipparions, 2 girafes, 11 helladothériums, 150 antilopes et un grand nombre de petites espèces.

Qui plus est, les pages consacrées aux données paléontologiques sont délaissées par Figuiet au profit d'un passage dans lequel le jeune Gaudry décrit son campement où l'on fait rôti « un mouton entier comme au temps de Homère » :

Quand le vin avait répandu la gaité, ouvriers, bergers et gendarmes [...] entonnaient de vieux refrains albanais [...]. Si un voyageur égaré au pied du Pentélique eût aperçu alors notre campement, il eût cru voir une ronde de faunes survivant aux temps de la mythologie grecque⁴¹.

Et Figuiet d'ajouter en fin de citation : « N'est-il pas évident, d'après ces lignes, que les savants ont aussi leurs heures de poésie et d'aspirations⁴² ? ».

Plutôt que d'aller vers le délibératif (discours ne pouvant, rappelons-le, défendre l'auteur « des dangers de l'exagération et de l'erreur »), le vulgarisateur préférera un petit morceau d'apparat, emprunté à Gaudry lui-même et qui, inséré à la façon d'un camée, donne l'impression qu'une certaine objectivité a été accordée au savant. Une sorte de poétique est à l'œuvre, misant à la fois sur deux aspects propres à la matérialité même du feuilleton : son côté éphémère (la brièveté du propos peut en faire oublier l'absence de contenu scientifique) et la polyphonie de son support comme de son contenu. Ici, le paléontologue, héros des temps modernes, apparaît sous la forme d'un faune bon enfant, rappelant aux « lecteurs peu initiés » (à l'hipparion comme au dinotherium) que leur culture de « gens du monde » leur permettra au moins de reconnaître l'exquis sanctuaire du lieu dionysiaque.

Chevaux de bataille : origines de toutes espèces

S'il cède à l'épidictique, Figuiet, comme tout bon journaliste, ne dédaigne pas la controverse. Il peut, au besoin, mener une délibération ; plus encore, il sait exploiter la polyphonie du milieu scientifique et celle de son médium de façon à se donner le beau rôle. Dans *La Presse* du 12 juillet 1862, son feuilleton traite un phénomène étroitement lié à celui de l'espèce : la consanguinité. Figuiet présente les recherches d'un Dr Boudin, qui est allé « jusque chez des populations sauvages de l'Amérique » chercher des statistiques comparant la quantité d'enfants sourds-muets dans les unions consanguines à celle des autres unions. Le spécialiste conclut que les mariages consanguins sont très délétères. On suppose qu'une telle nouvelle risquerait de causer quelque émoi dans la société bourgeoise au sein de laquelle prévalent de telles pratiques.

⁴¹ Albert Gaudry, *op. cit.*, p. 257.

⁴² *Id.*

En effet, la réplique ne se fait pas attendre : le 2 août, Figuié décrit comme suit les travaux d'André Sanson, zootechnicien (et futur héritier de son feuilleton à *La Presse*) : « [C]omme pour contre-balancer le travail de M. Boudin », explique le vulgarisateur, Sanson soutient qu'en zootechnie, « les accouplements consanguins » restent « le moyen le plus prompt et le plus efficace de perfectionner les races ». Figuié cite alors directement son collègue vétérinaire :

s'il est permis d'appliquer à la physiologie humaine des faits [...] empruntés à celle des animaux, on ne voit point [...] qu'il puisse être sage d'accepter sans défiance les résultats purement numériques qui semblent appuyer l'opinion [de] certains hygiénistes [...] sur les dangers des mariages consanguins.

Ménageant les deux parties, Figuié prie son « excellent confrère » de ne pas « tirer » de ces faits — du reste « incontestables » — « une conclusion applicable à l'espèce humaine », car c'est « le caractère de l'homme de différer, par essence, de l'animal, et ce qui se passe chez l'animal, surtout pour une action si obscure, aussi intime que l'hérédité, ne saurait être transporté à l'être humain ». Puis, superbe, il conclut ainsi son feuilleton : « Les anciens naturalistes n'avaient établi que les trois règnes : végétal, minéral et animal ; les naturalistes modernes ont créé le *règne humain*. Nous sommes pour le *règne humain*⁴³. »

De la race au règne, on en vient à perdre l'espèce — mais celle-ci ne se laisse pas si facilement écarter, comme en témoignent les semaines qui suivront à *La Presse*. Au mois de novembre, Sanson entre au journal et hérite du feuilleton de Figuié. Comme celui-ci, le vétérinaire sait mettre à profit ce qu'on pourrait appeler la poétique de l'écriture sérialisée, avec son dialogisme, ses ruptures prévues et ses polémiques tronquées. C'est effectivement toute la polyphonie de l'œuvre-presse qui ressort quand Sanson propose un compte-rendu de *La terre avant le déluge*. Le nouveau feuilletoniste ne condamne pas entièrement l'idée de priver les enfants de contes de fées pour fortifier leur raison, mais il rappelle que la réforme sociale rêvée par son « confrère et ami » risque de ne pas aider tous les enfants. Certains, avance-t-il, ne dépassent jamais certaines bornes, alors que d'autres semblent pouvoir, adultes, transmettre par hérédité les acquis d'une éducation. Voilà relancée la question de l'espèce par le truchement de son amélioration.

Sanson ne s'arrête pas là : Figuié, écrit-il, aurait dû s'en tenir à ses propres « excellents principes » visant à séparer science et « considérations extra-scientifiques ». « En lisant *La terre avant le déluge* », poursuit-il, « on dirait que l'auteur a reçu les confidences du bon Dieu [car] il affirme sur toute chose son intention et son but ». Sanson conteste aussi « la démarcation nette et tranchée » établie par Figuié entre « les animaux et l'homme ». « Si l'homme, écrit le vétérinaire, est la plus intelligente des bêtes », l'impartialité lui fait un devoir de proclamer que cela n'est « qu'une question de degré » et il « n'est à coup sûr point le moins féroce », comme en témoignent « les cruautés barbares et purement gratuites dont sont remplies » ses « annales » :

43 La question du nombre de « règnes », déjà discutée par de Quatrefages est aussi associée au débat sur la génération spontanée, encore très actuel. Voir, par exemple, l'essai de P.-Ch. Joubert, *Il n'y a que deux règnes dans la nature*, Paris, Passard, 1864.

On n'a pas fait, que je sache, l'histoire de la vie privée des tigres, des loups et des chacals, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Je me permets de douter que, si on l'eût pu faire, la comparaison fût à notre avantage. [...] Nous sommes tous, bêtes et gens, de la même pâte. Nous coudoyons chaque jour, dans la rue, tel homme incomparablement moins intelligent que beaucoup de chiens de notre connaissance [...]. Donc, encore une conception à mettre en dehors de la science, c'est-à-dire du vrai, que cette idée sans fondement d'une place à part pour le règne humain, au-dessus de l'animalité. L'homme, juge et partie, se qualifie d'animal raisonnable, c'est déjà bien assez. Plût au ciel que ce fût toujours vrai⁴⁴ !

Puis, le chroniqueur zootechnicien arrive « enfin », à son « analyse » du texte de Figuiet, « dont toutes ces questions que soulève en foule un pareil sujet » l'avaient « un instant éloigné ».

Cette « analyse » révèle à quel point « l'éclectisme bien entendu » de Figuiet — dont le livre regorge d'images et de notions « certaines » — est redevable à un certain *prêt-à-parler* tant institutionnel que marchand. D'un coup de plume qui n'a rien à envier à la gent littéraire, l'animal raisonnable qu'est Sanson fera allusion à tout ce que Figuiet doit à des collègues. Ainsi, « les magnifiques dessins », « au nombre de 310 », « empruntés, comme tous ceux de ce genre [...] au *Cours élémentaire* [...] d'Alcide d'Orbigny », « facilitent singulièrement la tâche » de Figuiet. Le vétérinaire rappelle également que l'idée des « vues idéales » du monde antédiluvien, grand attrait de l'ouvrage, a été achetée et reprise elle aussi. Cette façon de souligner des emprunts de Figuiet se retrouve jusque dans l'appréciation (ou est-ce l'esquive ?) du contenu savant du livre⁴⁵. On y dépeint l'auteur en compilateur : « Quant à la valeur foncière de l'œuvre, elle a reçu de M. d'Archiac, juge compétent, un témoignage qui prouve que M. Figuiet a su faire un bon choix de ses matériaux » ; de leur côté, « les lecteurs de *La Presse* » retrouveront « des effets de style auxquels le sujet se prêtait admirablement ». Pour conclure, donc : « La science aurait beaucoup à reprendre de cette poésie ; mais l'espace nous ferait défaut, et c'est du style seulement, d'ailleurs, que nous avons voulu parler⁴⁶. »

Selon toute apparence, Figuiet ne se défendra pas dans les médias. Il se contentera de publier vingt-cinq mille exemplaires de son livre en moins de deux ans⁴⁷. Peut-on s'imaginer, toutefois, qu'il s'est un peu consolé des pointes passagères lancées par son collègue en misant sur une forme d'écriture moins éphémère ? Un regard jeté du côté *L'année scientifique et industrielle* (ouvrage dans lequel Figuiet compile chaque année ses revues de presse préférées) permet de le croire⁴⁸. Dans l'édition de 1863 (qui recueille les textes de l'année précédente), Figuiet publie ses pensées sur la consanguinité. Il reprend les arguments du 12 juillet

44 André Sanson, « Variétés : Revue scientifique », 1862, p. 3.

45 Il faut souligner que Figuiet lui-même signale fièrement ces mêmes emprunts dans sa préface (p. xii).

46 André Sanson, « Variété : Revue scientifique », *art. cit.*, p. 3.

47 Ces chiffres apparaissent dans l'« Avertissement » à la 4^e édition.

48 Un travail consacré aux volumes annuels de Figuiet et à ses « Revues de presse » pourrait par ailleurs s'avérer intéressant, pour comparer l'écriture « en cours » et l'écriture « achevée ».

et du 2 août et les accompagne de quelques pages écrites avec le concours de nouveaux collègues. Il s'agit d'un Dr de Rance (qui prête foi aux propos du Dr Boudin), et d'un Dr Gourdon, rival de Sanson, qui affirmera que bien qu'« utiles », les caractères développés par les croisements consanguins sont « en définitive de véritables monstruosités constituées contrairement à toutes les lois de l'hygiène, dans l'acception rigoureuse du mot⁴⁹ » !

En guise de conclusion, il est utile de rappeler que tous ces savants, partis en quête de l'origine des espèces, vivent une aventure menée au gré de revirements, saillies et quiproquos. Ils font revivre l'imaginaire d'une époque révolue, mais qu'une lecture de la presse contemporaine a vite fait de ressusciter. Si le paternalisme de Figuiet fait sourire, il se comprendra peut-être mieux à la lumière d'un dernier survol, très rapide, mais qui servira à justifier le pouvoir discrétionnaire que s'accorde ce chef de file des vulgarisateurs de son temps.

À l'époque où s'élargit la tribune que constitue la presse, la passion pour la quête des origines n'a d'égale que celle d'accéder au prestige de la science. Modèles et théories fusent de toutes parts. Jouissant du recul de plus de 150 ans et fort du legs de Darwin, le lecteur du XXI^e siècle constatera la diversité de ces modèles aptes à déloger certaines idées naturalisées. À titre d'exemple, il serait tentant de croire que le reproche fait par Sanson à Figuiet sur l'animalité trahit quelques sympathies évolutionnistes. Rien n'est plus faux. Sanson sera un des plus farouches opposants du darwinisme⁵⁰. Agacé par ce qu'il perçoit comme l'engouement des savants pour le « préjugé du croisement » et la « théorie métaphysique » qui l'accompagne, ce zootechnicien affirmera dans *L'Écho des comices*, que l'infécond mulet est bien la preuve qu'un principe « archétypal » rend les espèces discontinues. Il s'opposera ainsi à son confrère Baron qui, plus favorable au darwinisme, se réjouit de ce qu'on remplace le cliché de Dieu le « statuaire » par la désignation plus satisfaisante de « sublime éleveur⁵¹ ».

Et s'il fallait encore une preuve qu'il y a rhétorique, ne serait-ce que pour fournir une *mesure* à bafouer par le vertige de l'*insolite*, une figure savante, attachante, la fournirait : celle du J.-E. Cornay, Docteur en médecine de la Faculté de Paris. Le 4 janvier 1862, Figuiet inaugure son année journalistique avec un feuilleton consacré à un ouvrage de cet esprit « inventif et prime-sautier » dont les travaux « ne déplaisent point » à ceux « qui aiment à maintenir dans les sciences la part de l'imagination⁵² ».

Cornay n'aurait pas été d'accord, lui qui dans *La reconstruction du cheval sauvage primitif* annonce un « procédé physiologique » qui brave la « Babel » des « confusions des sangs » et « des couleurs » pour restaurer cette créature. Grâce à une « triangulation » qui « n'a point été préconçue dans [son] esprit » mais « s'est produite seule par [ses] recherches », il pourra « obtenir une race » qui, « par ses marques

49 Louis Figuiet, *L'année scientifique et industrielle*, 1863, p. 343.

50 Yvette Conry, *op. cit.*, p. 274.

51 André Sanson, « Du croisement comme facteur des races domestiques », vol. I (juillet 1859-juin 1860), p. 98 ; Yvette Conry, *op. cit.*, p. 32 et p. 273.

52 Louis Figuiet, « Feuilleton de *la Presse* : Bibliographie scientifique », 4 janvier 1862, p. 1.

originelles et légales », va « constituer la race sacrée⁵³ ». Cette découverte est livrée avec « joie » et « certitude » : la « robe charmante » et « originelle » de cet « animal magique » sera « fauve » avec une « raie dorsale noire ». Louis Figuier va clore sa critique de Cornay (qui publiera aussi en 1862 un traité de « physiologie » expliquant les vertus curatives du mot *Abracadabra*) en « s'inclin[ant] devant cette vigueur d'induction » ...

53 Voir Émile-Jacques Cornay, *De la reconstruction du cheval sauvage primitif par la réunion, chez un type idéal, de ses caractères spéciaux et spécifiques, qui se trouvent épars chez ses propres races domestiques, à l'effet d'obtenir une race française de cavalerie et ses embranchements, qui pût, par ses marques originelles et légales, constituer la race sacrée, c'est-à-dire la race naturelle domestiquée, et de la restauration par l'omaimogamie de nos races chevalines régionales altérées par la sélection et le croisement*, Paris, Asselin, 1861, p. 26, p. 32 et la page titre.

Références

- Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, vol. 2 (éd. Patrick Tort).
- « Figuiet, Louis », *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Société anonyme de « La grande encyclopédie », 1897-1902 (éd. Marcellin Berthelot et Hartwig Derenbourg).
- CONRY, Yvette, *L'introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1974.
- FIGUIET, LOUIS, *L'année scientifique et industrielle*, Paris, Hachette, 1878.
- , « Feuilleton de la Presse : Bibliographie scientifique », *La Presse*, 1862.
- , *La terre avant le déluge*, 3^e éd. Paris, Hachette, 1964.
- , *La science au théâtre*, Paris, Tresse et Stock, 2 vol., 1889.
- GAUDRY, ALBERT, *Animaux fossiles et géologie de l'Attique d'après les recherches faites en 1855-56 et en 1860*, Paris, Savy, 1862.
- LAURENT, Goulven, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860*, Paris, C.T.H.S., 1987.
- QUATREFAGES, Armand de, « Histoire naturelle de l'homme : unité de l'espèce humaine, Partie V — Origine des variétés et formation des races dans les êtres organisés », *La revue des deux mondes*, t. 31 (janvier-février 1861), période 2, livraison du 15 février, p. 938-969.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, 4^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- SANSON, André, « Du croisement comme facteur des races domestiques », *La culture : Écho des comices et des associations agricoles de France et de l'étranger*, vol. 1 (juillet 1859-juin 1860), p. 97-99.
- , « Variétés : Revue scientifique », *La Presse* (16 décembre 1862), p. 3.
- TARSHIS, Jerome, *Claude Bernard : Father of Experimental Medicine*, New York, Dial, 1968.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques : Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion (Romantismes et Modernités), 2003.
- VAILLANT, Alain, Marie-Ève THÉRENTY et al., *1836, l'an I de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.



Alexandre Dumas : le journal, kaléidoscope du moi écrivain

SARAH MOMBERT

Cette étude a pour objectif d'apporter une modeste contribution aux recherches en cours sur l'imaginaire réflexif de la presse, c'est-à-dire sur l'auto-représentation du journal au XIX^e siècle, à travers le cas particulier d'un titre encore peu étudié, *Le Mousquetaire*, journal quotidien dirigé par Alexandre Dumas entre 1853 et 1857¹. Certains aspects de ce périodique sont connus, en particulier ses dimensions politique et critique², mais il reste beaucoup à faire pour saisir l'apport de ce titre au journalisme des écrivains du XIX^e siècle. Il s'agira d'analyser les interactions, mises en scène dans le journal *Le Mousquetaire*, entre les deux faces de l'activité littéraire de Dumas, à la fois écrivain (dramaturge, romancier, mémorialiste) et journaliste, afin de saisir comment l'imaginaire périodique diffracte, en un véritable kaléidoscope, dont les effets sur l'abonné sont complexes à saisir, l'image de l'écrivain.

L'idée sous-jacente à cette étude est que le cas du petit journal littéraire dirigé par Dumas pourrait servir de point d'entrée dans tout un ensemble de périodiques qu'on peut identifier par le nom de presse des personnalités. À une période où l'on ne parle pas encore des « intellectuels médiatiques », mais où la chose commence à exister, la presse des personnalités rassemble les journaux qui fondent leur succès sur la renommée artistique de leurs animateurs, en organisant de véritables campagnes de communication autour d'eux.

Cette orchestration par la presse de la célébrité des artistes doit être replacée dans le nouveau contexte socio-économique de l'art au XIX^e siècle. Sortis du système du mécénat de l'Ancien Régime, les artistes — en particulier les écrivains — conçoivent désormais l'art comme un métier et cherchent à soutenir la vente de leurs œuvres en en assurant la promotion. Leur participation aux événements

1 Voir l'édition en ligne de ce journal à l'adresse <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/>

2 Voir le volume collectif *Entre presse et littérature. Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, sous la direction de Pascal Durand et Sarah Mombert, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 2009. Un colloque a été consacré à l'ensemble des journaux d'Alexandre Dumas, en janvier 2009, à l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines (Lyon) ; il paraîtra chez ENS-Éditions.

politiques majeurs que sont les révolutions de 1830 et 1848 les a impliqués dans la vie publique : désormais, la presse représente pour eux le médium d'un échange avec le public, avide de lire leurs jugements sur l'actualité.

Un autre facteur doit être pris en compte pour comprendre l'importance de la presse dans la promotion des écrivains et, réciproquement, le rôle des personnalités d'artistes dans l'essor du journalisme. Le XIX^e siècle voit se mettre en place les bases du fonctionnement de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de « presse people » : les faits-Paris dans la presse littéraire, comme les échos des théâtres, ont pour fonction de stimuler la curiosité du public pour la vie professionnelle et privée des personnalités de premier plan et des « étoiles » de la scène. Les écrivains populaires, en particulier les romanciers et les dramaturges, étroitement liés aux milieux du théâtre — parce que leurs œuvres alimentent les scènes parisiennes, mais aussi par leurs liaisons amoureuses avec des comédiennes en vue — bénéficient comme les artistes de scène de cet intérêt ambivalent des lecteurs de journaux, avides de connaître leurs « grands hommes en robe de chambre », selon l'expression utilisée par Dumas comme titre de ses feuilletons biographiques.

Le nouveau statut d'homme public des artistes et la curiosité des lecteurs alimentée par la presse se combinent idéalement, dans le cas d'Alexandre Dumas, avec un moment de son histoire personnelle où il cherche, par la presse, à consolider sa position dans le champ des lettres.

Le journal *Le Mousquetaire* prend en effet naissance dans un conflit entre l'ego du romancier et le pouvoir en place. Pendant la révolution de 1848, Dumas a été très actif politiquement — il s'est présenté, en vain, à la députation³ — et culturellement : il a rédigé un premier journal périodique, *Le mois*, et a exploité une salle de théâtre, le Théâtre Historique. Tout bascule au moment du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte : son théâtre a sombré, il est assailli par les créanciers et, identifié comme écrivain libéral, il part partager l'exil bruxellois de Victor Hugo, qui rappelle cette fraternité des deux exilés dans son poème « Sur le quai d'Anvers », recueilli dans *Les contemplations*. Contrairement à Hugo, Dumas n'a ni la fortune ni la force de caractère nécessaires pour supporter de prolonger son exil ; les années qui suivent le coup d'État le verront faire des allers et retours fréquents entre Bruxelles et Paris et tenter par tous les moyens de concilier son besoin de travailler, donc de publier, et sa position fragile d'opposant de l'intérieur au régime impérial.

Sans le persécuter ouvertement, le pouvoir intervient en effet, par l'intermédiaire de la censure ou par des pressions exercées sur le directeur du journal qui les publie, pour entraver les œuvres de Dumas qui pourraient porter un message critique : son roman *Isaac Laquedem*, sa pièce *La jeunesse de Louis XIV*, ses *Mémoires* que publie Émile de Girardin dans le journal *La Presse* se voient successivement arrêtés. Puisqu'on l'empêche de travailler, Dumas annonce à Victor Hugo le projet de se doter de sa propre tribune : « Je vais faire un journal pour les mettre au pied

3 Voir Sarah Mombert, « Action politique et fiction romanesque : l'impossible révolution d'Alexandre Dumas », dans H. Millot et C. Saminadayer-Perrin (dir.), *1848, une révolution du discours*, Saint-Étienne, Les Cahiers intempestifs (Lieux littéraires), 2000, p. 171-190.

du mur, nous verrons si on l'arrêtera⁴. » Il trouve un imprimeur et un prête-nom, embauche rapidement quelques collaborateurs, de tout âge et de tout bord, et lance *Le Mousquetaire*, dont le premier numéro sort le 12 novembre 1853⁵.

Le projet est fragile, mais Dumas est persuadé que le panache du titre, qui rappelle son grand succès romanesque, sa renommée et l'esprit qui sera dépensé sans compter tous les soirs dans les quatre grandes pages du journal ne pourront manquer d'assurer un grand succès à sa nouvelle entreprise. Il n'a guère d'argent pour payer les rédacteurs⁶, qu'il laisse d'ailleurs écrire à peu près ce qu'ils veulent, dans un désordre permanent, mais la nouveauté de la formule, ainsi que la qualité littéraire et critique du journal lui valent, en effet, une petite réputation. D'après les chiffres indiqués par Dumas, le tirage atteint assez rapidement une petite dizaine de milliers d'exemplaires — sans doute un peu moins dans la réalité — et des témoignages de lecteurs, anonymes ou célèbres, prouvent qu'il s'est constitué un public d'abonnés fidèles parmi les artistes et la bourgeoisie éclairée de Paris et des grandes villes de province.

En fondant *Le Mousquetaire*, Dumas tente donc de répondre aux difficultés de la situation politique, institutionnelle et économique qui est faite aux écrivains libéraux dans les premières années autoritaires du Second Empire, mais aussi à un problème d'image personnelle. Son brevet de républicanisme est trop récent pour lui assurer la sympathie inconditionnelle du lectorat de la presse libérale et il choisit de compenser ce déficit idéologique en soignant son image. Il se met en scène, dans le support fragmenté et composite du journal, tel qu'il se rêve : un Dumas attachant, généreux et fidèle aux lecteurs qui suivent depuis vingt ans sa carrière, ayant pour amis tous les artistes républicains persécutés par le nouveau régime, au premier rang desquels Hugo, Lamartine et Michelet. Rendre la parole aux artistes censurés sans risquer l'interdiction du journal, puisqu'il s'agit d'un journal non politique, mais aussi assurer la pérennité de l'intérêt du public pour leur œuvre et leur personne, faire vendre leurs ouvrages anciens et assurer leur place dans l'histoire littéraire, telles sont les ambitions plus ou moins ouvertement assumées par *Le Mousquetaire*, qui va multiplier les allusions, les citations, les représentations de ce cénacle imaginaire dont Dumas se fait symboliquement, par son statut de « maestro » du journal — c'est ainsi que l'appelaient les rédacteurs — l'animateur et la figure centrale.

Parmi les abonnés, un groupe d'écrivains, désignés comme les destinataires privilégiés de la publication, reconstitue une sorte de cénacle imaginaire dont Dumas se fait l'hôte virtuel, dans le salon immatériel du journal. Hugo y occupe la place

4 Alexandre Dumas, Lettre à Victor Hugo, le 7 novembre 1853. Pour le détail de la lettre, voir Claude Schopp, « Documents pour l'histoire d'une amitié », *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 14 (1985), p. 57.

5 Les documents permettant de reconstituer l'histoire éditoriale du journal *Le Mousquetaire* sont recueillis et présentés par Claude Schopp, « Dumas dans ses bonnes œuvres », dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *op. cit.*, p. 229-247.

6 Las de ne pas être payés, ils démissionnent collectivement au mois d'octobre 1854. Une indiscretion publiée par le *Figaro* révèle la « révolution » de la rédaction du *Mousquetaire* et oblige Dumas à en prendre acte, dans le numéro du 1^{er} novembre 1854.

d'honneur et Michelet, Lamartine et George Sand y sont régulièrement conviés. Leurs noms, répétés inlassablement dans *Le Mousquetaire*, forment une liste qui n'a jamais varié, jusqu'à la mort de Dumas. Les voici, rassemblés sur les étagères d'une bibliothèque idéale, dans un texte de 1866 :

Ces amis, c'est Hugo ; c'est Lamartine ; c'est Antony Deschamps ; c'est Michelet ; c'est Méry ; c'est Barbier ; c'est Brizieux ; c'est Théophile Gautier ; c'est de Vigny ; c'est George Sand ; c'est enfin le pauvre Gérard.

Puis, sur une planche à part, ceux qu'on admire, mais que l'on n'aime pas : Musset et Balzac.

Si j'avais un voyage à faire autour du monde, si j'étais seul, sans amis et sans amour et que ce voyage dût durer trois ans, je n'aurais pas d'autre bibliothèque, et je serais sûr de ne pas m'ennuyer un instant⁷.

À ces amis Dumas adresse, probablement gratuitement, *Le Mousquetaire* et, en retour, publie dans le journal lui-même tous les compliments que lui vaut la découverte de sa feuille par ses prestigieux confrères. C'est ainsi qu'il publie une lettre aimable, reçue de Lamartine un mois après le lancement du journal, dans le numéro du 23 décembre 1853 :

Mon cher Dumas,

Vous avez appris que j'étais devenu votre abonné, et vous me demandez mon avis sur votre journal.

J'en ai un sur les choses humaines ;

Je n'en ai pas sur les *miracles*.

Vous êtes surhumain : mon avis sur vous, c'est un point d'exclamation !

On avait cherché le mouvement perpétuel, vous avez fait mieux, vous avez créé l'*étonnement perpétuel*.

Adieu, vivez, c'est-à-dire écrivez ; je suis là pour lire.

Lamartine.

Paris, 20 décembre 1853.

Il apparaît dans ce billet louangeur que Lamartine, interrogé par Dumas sur le journal, répond en réalité sur l'homme, en valorisant sa capacité de travail hors du commun, dont les quatre pages quotidiennes du journal sont la preuve matérielle. Cette stratégie polie permet à Lamartine d'éviter de formuler un jugement critique sur le fond du journal, mais elle prouve aussi que *Le Mousquetaire* se présente avant tout comme le miroir diffractant d'une personnalité boulimique. Lamartine, qui a parfaitement compris cette posture éditoriale, accepte bien volontiers de participer à la promotion du journal et de son animateur, en endossant le rôle de lecteur idéal, lié par une amitié personnelle et littéraire au rédacteur, comme le montre la formule qui clôt la lettre : « Adieu, vivez, c'est-à-dire écrivez ; je suis là pour lire ».

7 « Nouveaux Mémoires. Dernières amours », paru en feuilleton dans *Le soleil*, du 22 mars au 4 mai 1866.

On comprend quelle bonne fortune représente pour Dumas ce billet où le grand homme de Février définit de manière idéale le mode d'emploi du journal ; c'est pourquoi il se hâte de publier cette contribution gratuite à la promotion de son entreprise et de sa personne.

Au-delà de l'exemple singulier du billet amical de Lamartine, il faut noter la régularité remarquable avec laquelle paraît dans *Le Mousquetaire* la rubrique consacrée à la correspondance, malgré une maquette éditoriale très mouvante, où les rubriques disparaissent ou changent de nom au gré des évolutions de la rédaction. La position ménagée par la maquette du journal à cette rubrique corrobore ce fait : la « Correspondance » paraît en effet à la une des premiers numéros du *Mousquetaire*, alors que la plupart des journaux du temps la relèguent en page intérieure. L'importance que Dumas accorde à la correspondance, fût-elle en apparence insignifiante, montre clairement que les lettres — qu'il s'agisse de celles qu'il a reçues ou de ses propres réponses — représentent dans son journal un substitut de conversation familière, où les artistes amis et les lecteurs sont réunis dans le salon virtuel d'une rubrique polyphonique, autour d'un hôte qui, comme le dit le sous-titre du *Mousquetaire*, « journal de M. Alexandre Dumas », les accueille dans son journal comme on invite des familiers chez soi.

Voici comment, dans le deuxième numéro du journal, le directeur annonce le début de cette rubrique à plusieurs voix, où il va donner la parole à ses lecteurs célèbres ou anonymes, pour rendre publiques leurs réactions à la lecture du journal :

Il faut, cher lecteur, que vous me passiez une fantaisie, — c'est de mettre sous vos yeux toutes les lettres qui me sont écrites, les unes avec leurs compliments, les autres avec leurs injures, — tout ce que je puis vous promettre, c'est qu'il n'y aura pas de cabinet noir entre vous et moi, — et que toutes les lettres qui arriveront à mon adresse seront décachetées par vous⁸.

On le voit, la fiction d'une transparence qui ouvrirait toute grande à l'abonné la boîte aux lettres de l'écrivain préside à la conception de cette rubrique qui va, comme le dit ouvertement Dumas, confondre absolument le journal et son directeur, l'abonné et l'épistolier.

Mais c'est dans sa causerie, qu'il intitule « Causerie avec mes lecteurs », que Dumas met en scène de la façon la plus claire son rôle d'hôte généreux qui invite, au seuil du journal, son lecteur à pénétrer chez lui. De façon symptomatique, le premier numéro du journal, le 12 novembre 1853, publie en guise de « programme artistique » une causerie intitulée « Dialogue entre moi et le premier venu », dans laquelle le lecteur fictif et anonyme interroge Dumas sur les motivations, tant professionnelles que privées, de cette entreprise :

- Vous allez faire un journal ?
- Oui.
- Littéraire ou politique ?

- Littéraire.
- Ah !
- Quoi ?
- Vous avez tort.
- C'est ce que l'on m'a toujours dit, quand j'ai commencé quelque chose.

La fiction du dialogue familial, au cours duquel le lecteur interpelle l'écrivain et juge son œuvre à l'aune de la prudence et du bon sens bourgeois, place dès le numéro spécimen *Le Mousquetaire* sous le signe du dialogue, ce que traduit parfaitement l'instauration d'un genre conversationnel, la causerie, comme rubrique-phare du journal.

Dumas s'est fait une spécialité de cette rubrique, à laquelle *Le Mousquetaire* doit une grande part de son succès. Toujours prompt à mettre en avant le caractère novateur de ses entreprises littéraires, il a même prétendu l'avoir inventée. Pourtant, Dumas connaît pertinemment sa dette envers le « Courrier de Paris » qu'avait publié Delphine de Girardin, sous le pseudonyme du Vicomte de Launay, dans *La Presse* des années 1830. Sa propre carrière de romancier devait beaucoup, il le reconnaît volontiers, à l'amitié de Delphine, qui lui avait maintenu toujours ouvertes les portes des journaux de son mari. Il n'hésite pas à afficher ce double lien, personnel et professionnel, à son amie et à l'initiatrice d'un genre journalistique important lorsque, le jour de la mort de Delphine de Girardin, il entoure la une de son journal d'un filet de deuil. Au-delà de la tristesse personnelle de Dumas, ce geste éditorial convoque tous les abonnés du journal à pleurer la grande journaliste, devenue subitement familière, par la magie du filet qui, transformant tout le journal en rubrique de servitude, fait de tout un chacun l'intime des artistes disparus.

La causerie est une pratique assez courante dans les journaux du Second Empire, comme l'a montré Sandrine Carvalhosa-Martins⁹ : les « Causeries du lundi » de Sainte-Beuve, dans le *Constitutionnel* et le *Moniteur*, la « Chronique parisienne » de Villemot au *Figaro*, que Villemessant qualifie toujours de « causerie », sont des exemples de la variété du genre. Mais les « Causeries avec mes lecteurs » de Dumas illustrent de façon plus éclatante que d'autres la dimension d'auto-représentation du genre. Dans la pratique dumasienne, en effet, la causerie ne se contente pas de remplacer le « premier-Paris », qui fait office d'éditorial dans les journaux politiques, par un « Premier-Mousquetaire¹⁰ », présenté comme un entretien familial du rédacteur avec ses lecteurs et lectrices, elle constitue aussi une sorte de complément autobiographique aux *Mémoires* qui paraissent au rez-de-chaussée du journal.

Dans *Le Mousquetaire* du 5 décembre 1853, comme dans de nombreux autres numéros, la parole du « je » omniprésent sature la page du journal avec, au-dessus d'un épisode des *Mémoires*, une causerie largement autobiographique et métatextuelle. Dumas y définit sa conception personnelle de la causerie :

9 Sandrine Carvalhosa-Martins, *La causerie. Chronique d'une écriture pathologique*, mémoire de Master 2, ENS-LSH, juin 2008.

10 Alexandre Dumas, « Correspondance », n° 2, 21 novembre 1853.

Je l'ai dit, je ne sais plus où, dans tous les pays du monde on parle, on parle, on pérore, on discute.

On ne cause qu'en France [...]. J'avais donc pris égoïstement cette excellente habitude de causer avec vous, sans m'informer le moins du monde si elle était agréable aux autres, parce qu'elle m'était agréable à moi ; les coudes sur la table, je ne travaillais plus, je ne composais plus, je n'écrivais plus, je causais...

Dumas définit ensuite sa propre position littéraire et journalistique de « vanneur de l'intelligence », entre les figures tutélaires du romantisme : « Lamartine est un rêveur, Hugo est un penseur, moi je suis un vulgarisateur ». Sur tous les tons, du plus familier au grandiose, sur tous les modes, rétrospectif dans les *Mémoires*, au jour le jour dans la *Causerie*, Dumas se raconte, se montre en train de travailler, au milieu des « hommes supérieurs » qu'il s'est choisis pour frères, persuadé de ne jamais ennuyer le lecteur quand il parle de lui-même.

Mégalomane, certainement, cette conception du journalisme est en revanche très loin d'être égotiste ou égoïste. Car, à travers lui, c'est tout un monde que Dumas offre généreusement au lecteur : n'hésitant pas à lester sa copie de tout ce qui lui vient sous la plume ou lui tombe sous la main, il invite les lecteurs à participer à ses entreprises charitables, qu'il s'agisse d'offrir une pierre décente au tombeau de Balzac ou d'adoucir les vieux jours de la célèbre danseuse de corde Mme Sacqui, à s'inquiéter de la santé de Michelet à Nervi, occasion de publier les bonnes feuilles de l'historien, ou à découvrir en même temps que le « maestro » un poème laissé en guide de carte de visite par l'ami Gérard sur le bureau de la rédaction, comme il le fait dans sa causerie du 10 décembre 1853.

Cette causerie publie la toute première version connue du poème « El Desdichado » de Nerval, avec des variantes intéressantes, et surtout, l'encadrement narratif que Nerval reprendra dans la lettre-dédicace qui sert d'introduction aux *Filles du Feu*. Cet article illustre de façon exemplaire l'ambivalence de l'attitude de Dumas : d'une part, en ami généreux, il donne à son ami et collaborateur impécunieux l'occasion de publier dans son journal poèmes et nouvelles ; de l'autre, son appétit à se dire le pousse à dévoiler au lecteur ce que Nerval aurait préféré tenir secret, sa folie dont la publicité risque, à terme, de tarir les commandes que lui passent les théâtres et les journaux et donc d'affecter sérieusement des moyens d'existence déjà précaires. Promotion des artistes amis et échos, bienveillants ou non, mêlent constamment leurs objectifs contradictoires dans le flux conversationnel de la causerie dumasienne.

Mais, plus encore que le dévoilement ambivalent de la folie de son ami, c'est l'encadrement de la causerie — que Nerval ne reprendra pas dans sa lettre-dédicace — qui nous intéresse ici : ces sutures de l'article, qui permettent d'introduire le poème inédit de Nerval, ont pour ressort essentiel la construction d'une proximité maximale entre l'abonné et Dumas et, à travers ce dernier, entre le lecteur et les cercles amicaux et professionnels au centre desquels se place volontiers Dumas. C'est en tant que collaborateur du « maestro » au théâtre qu'est introduit Nerval :

Chers lecteurs,

J'ai encore du temps et j'en profite pour vous dire quelques mots [...].

Vous connaissez de nom et d'action peut-être, car vous aurez vu représenter un drame intitulé *Léo Burkard*, que nous avons fait ensemble, et vous aurez lu un *Voyage d'Orient*, qu'il a écrit tout seul, vous connaissez dis-je, Gérard de Nerval.

Et, après le diagnostic de la folie de son ami, il annonce les vers de « El Desdichado » en se représentant comme le destinataire du poème :

Il y a quelques jours, il passe au bureau ; nous n'y étions pas, chose rare. Il s'informe de nous, et en nous attendant il prend une plume, du papier, et nous laisse ces vers en manière de carte de visite.

Cet article n'est que la première étape d'une circulation des textes qui, du *Mousquetaire* aux *Filles du Feu*, inscrit la poétique nervalienne dans un ensemble de pratiques journalistiques communes à Nerval et Dumas. Fortement autobiographique, à haute dose de réemplois et de citations, cette façon de faire de la grande littérature avec les petits riens d'une vie de polygraphe est aussi et, historiquement, avant tout, tournée vers la communication médiatique. La causerie du 10 décembre en a donné le modèle.

La pratique journalistique de Dumas repose en effet fondamentalement sur sa capacité à créer des liens avec le lecteur. Entièrement orienté vers la communication, parfois au détriment du fond du message, le journal est littéralement inspiré par la verve de Dumas, qui s'ingénie à créer un rapport interpersonnel avec le lecteur.

Tous les moyens sont mis à contribution pour créer la proximité maximale entre l'artiste célèbre et son public, comme on le voit lorsque Dumas donne une causerie autographe illustrée, le 6 octobre 1854 :

Chers lecteurs,

Je crois que je viens de trouver un moyen de rendre notre Correspondance plus pittoresque : c'est de vous donner de temps en temps des causeries autographes et illustrées.

C'est M. Dupont, un de nos premiers imprimeurs lithographes, qui nous en offre le moyen : aussi je commence par l'en remercier.

Je ne sais pas encore quel agrément la chose aura pour vous ; mais pour moi elle aura celui de compléter ma pensée.

Ainsi j'aurai à vous parler des hommes à queue de notre ami Hadji-abd-el-Hamid, autrement dit Ducouret, j'irai trouver Ducouret rue du Cherche-Midi n° 30 et je lui dirai :

Cher ami, faites-moi donc un dessin de votre homme à queue ; la chose est absolument nécessaire à l'intelligence de mon récit.

Ducouret prendra une plume, fera son dessin à la place indiquée et vous aurez votre homme à queue.

Voyez plutôt.

[...]

Ce voyage pourra faire une excellente suite à mon voyage au Sinaï avec mon ami Dauzats, voyage que je n'ai pas fait, et dans lequel cependant au dire d'Ibrahim Pacha, j'avais si bien vu l'Égypte.

Il est vrai que je l'avais vue dans les cartons de Dauzats.

À propos de Dauzats, je l'oubliais.

Tenez, il est là, dans une chambre à côté, où il prend une tasse de thé avec ma fille.

— Dauzats !

— Quoi ?

— Viens ici, et fais-moi un dessin, cher ami.

— Où ?

— Là.

Dauzats prend la plume et comme nous sommes en pleine Arabie, il vous fait deux voyageurs à chameau, se reposant sous un sycomore, avec une source à leurs pieds et une mosquée dans le lointain.

Dans cette causerie, Dumas parvient, par la teneur du texte, qui évoque sa propre activité de journaliste d'une façon familière et un peu décousue, comme par l'utilisation du fac-similé, à donner l'impression que nous lisons par-dessus son épaule l'article en train de s'écrire. Ces deux pages se présentent comme un substitut de collection d'autographes, et contribuent à la « fétichisation de l'écrivain¹¹ » à travers l'écriture manuscrite.

Ce don d'un autographe à ses lecteurs, permis par le miracle technique du fac-similé publié dans le journal, n'est en réalité que l'extension ultime d'une pratique ancienne de Dumas. Depuis longtemps, en effet, il donnait ses manuscrits, non pas sous la forme de donation à des bibliothèques désignées pour en faire un usage public, comme le fera Victor Hugo en donnant ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale en 1881, mais comme cadeaux privés offerts à des amis, à des personnalités admirées, tel le duc d'Orléans, récipiendaire, en 1837, du manuscrit autographe de sa pièce *Caligula*, ou à des hôtes rencontrés pendant ses voyages. Le manuscrit représente pour Dumas le lieu où coïncident exactement sa vie privée et son activité d'écrivain. Il écrit généralement sur de grandes feuilles d'un bleu pâle, fournies par un de ses admirateurs, imprimeur à Lille : de l'ami qui produit le papier à celui qui reçoit les feuillets remplis de sa belle écriture régulière, le trajet du manuscrit figure le cercle des amis dont les lecteurs du journal, destinataires explicites du fac-similé, dessinent les limites élargies.

Le texte journalistique entretient donc un rapport constant avec un hors-texte, celui de l'œuvre littéraire du rédacteur, que le lecteur est appelé à se remémorer en permanence. Il faut dire que *Le Mousquetaire* ne lui laisse rien ignorer de l'actualité dumasienne de la librairie ou de la scène. L'auto-promotion, parfois outrancière, de Dumas donne l'impression qu'il fait presque à lui seul — tout au plus entouré de

quelques amis — l'actualité culturelle du pays. Pour orchestrer cette remarquable fécondité, toutes les rubriques du journal et toutes les formes énonciatives sont mobilisées, en une sorte de diffraction infinie du nom de Dumas. Le journal publie de nombreux textes signés Dumas (ses mémoires, des romans, comme *El Saltéador* ou *Les Mobicans de Paris* ; du théâtre, comme la pièce *Romulus*, jouée au Théâtre-Français en janvier 1854, et dont Dumas se plaint que la presse ne parle pas assez ; de la critique, des causeries, etc.), comme on le voit dans les pages d'annonces. Celle du 20 janvier 1854 va jusqu'à vanter des titres que Dumas n'écrit jamais, tel *Le Maréchal Ferrant*, suite du cycle des *Mousquetaires*, prévue en quatre volumes. Il faut ajouter à cette omniprésence des titres signés Dumas les pratiques purement promotionnelles, annonces de librairie, revue critique, bonnes feuilles, etc., dans lesquelles son nom tient aussi l'une des premières places.

La promotion de l'œuvre littéraire est complétée par un autoportrait diffracté à l'infini à chaque page du journal, dans une magistrale orchestration de véritables campagnes de battage médiatique autour de la personne du « maestro ». Ainsi, à l'occasion du procès qui l'oppose à l'éditeur François Buloz, Dumas utilise *Le Mousquetaire* pour se constituer un public favorable, reconstituant dans le journal la situation des procès médiatiques, où le public se presse sur les bancs du tribunal pour soutenir la célébrité accusée à tort. C'est aussi par le journal qu'il cherche à recueillir des pièces à charge contre son adversaire, en demandant à ses amis écrivains, qui, on le sait, ont presque tous eu maille à partir avec l'éditeur, tous les documents qu'ils auraient contre Buloz. Le 24 décembre 1853, il adresse une lettre à George Sand, pour lui demander de contribuer à sa campagne contre l'éditeur :

Chère Notre-Dame de Nohant,

Si vous n'avez pas encore pardonné à tous ceux qui vous ont offensée, ne pardonnez pas à Buloz, et envoyez-nous la moindre chose sur lui.

Nous ne demandons pas qu'elle soit longue, nous demandons qu'elle soit désagréable¹² !

Mise en scène de soi-même, auto-promotion, voire campagne offensive comme dans le cas de la campagne contre Buloz, l'art du « maestro » consiste à tenir ensemble tous ces aspects dans la page du journal ou dans le même article. Il y parvient fréquemment ; ainsi dans l'article du 22 novembre 1853, au troisième numéro du journal, où se succèdent, dans une sorte de discours de bonimenteur, proclamations publicitaires et informations sur la vie du journal. L'article commence par rappeler, en guise de *captatio benevolentiae*, la longue amitié entre Dumas et ses lecteurs :

Depuis tantôt 25 ans que nous avons affaire, vous à moi, moi à vous, il est résulté de cette longue relation, une grande reconnaissance de moi pour vous et, je l'espère, un peu d'amitié de vous pour moi.

12 Alexandre Dumas, Lettre à George Sand [copie], le 24 décembre 1853, Bibliothèque de l'Institut, fonds Spoelberch de Lovenjoul, E 935, f 53.

Suivent des nouvelles de la campagne d'abonnements en cours, avec les chiffres officiels des ventes et la désignation des meilleurs promoteurs du journal, en l'occurrence les comédiens. Ce palmarès fournit à Dumas l'occasion de rappeler le succès d'une de ses pièces : « Notre petit ami Colbrun, vous savez, celui qui jouait si miraculeusement Cicada dans notre drame de *Catilina*, un des meilleurs que nous ayons fait, Maquet et moi, dans une collaboration qui me sera toujours chère... ».

L'article se poursuit avec l'éloge de la générosité en copie du *Mousquetaire* : « Dans notre numéro d'hier, il y avait tant de copies que le journal n'a pas trouvé de place pour s'annoncer lui-même », et l'annonce des matières du numéro du lendemain : un article de Dumas fils, occasion de rappeler deux titres de ses œuvres, *La dame aux camélias* et *Diane de Lys* ; un article sur *Heures de prison*, le journal de prison de Mme Lafarge, accusée d'empoisonnement, histoire dont Dumas tirera en 1866 un ouvrage ; enfin le récit de ses démêlés judiciaires avec un lecteur mécontent de ses *Mémoires* publiés dans *La Presse*. Il se termine par la formule de salut final qu'utilise habituellement Dumas dans sa correspondance privée, « *Vale et me ama* », qui métamorphose *in extremis* le sommaire publicitaire en lettre familière adressée au lecteur. Le dispositif énonciatif du texte est entièrement destiné à minimiser l'intention publicitaire de l'article qui, de manière significative, n'affiche ni titre ni appartenance à une rubrique, au profit de l'échange familial, mimétique de la pratique épistolaire ou de la conversation amicale, comme l'affichait son *incipit*, « Un mot, chers lecteurs ».

Cette omniprésence de Dumas, sujet et objet de l'énonciation journalistique, directeur, rédacteur en chef et principal contributeur du journal, créateur et objet du désir du lecteur, a bien entendu été remarquée par les contemporains. Ainsi, son propre secrétaire à Bruxelles, Noël Parfait, écrit, dans une lettre qu'il adresse à son frère le 23 décembre 1853, le peu d'espoir qu'il place dans les destinées du *Mousquetaire*, et dénonce dans le journal « le plus incroyable monument de l'égotisme et de la personnalité¹³ ».

Si elle agace, l'entreprise fascine aussi, au point d'être parodiée par des confrères, les journalistes Alfred Delvau et Antonio Watrison, qui publient un journal parodique, *Le Moustiquaire*, à partir du 1^{er} avril 1854. Tout, dans cette petite feuille parodique, témoigne de la fascination ambivalente pour l'entreprise journalistique dumasienne : envie pour son succès et son esprit, moquée pour l'auto-satisfaction naïve dont elle émane, elle est à la fois copiée et dénoncée par *Le Moustiquaire*. À travers le journal, c'est d'ailleurs avant tout son animateur qui est visé, comme le montrent les fréquentes allusions raciales, qui rappellent les origines créoles de Dumas, par exemple le pseudonyme du propriétaire fictif auquel sont attribuées les premières livraisons du journal, Dumasnoir. Un article du premier numéro, intitulé « Dans l'intimité », décrit ainsi l'entreprise égocentrique de ce directeur fictif du *Moustiquaire* et, à travers elle, celle de son modèle parodié :

13 Voir Alexandre Dumas, *Correspondance autour du Mousquetaire*, [en ligne]. <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/Documents.php?ID=4>

Chers petits blancs,

Je vous ai réunis autour de moi pour vous faire part de mes pensées les plus intimes.

Vous connaissez mon passé.

Depuis Cadmus, l'aïeul des calligraphes, aucun mortel n'a plus écrit que moi. J'ai barbouillé plus de huit cents rames de papier, en sorte que si l'on voulait faire au globe, comme à Cadet Rousselle, un habit de papier gris, il suffirait de coudre ensemble les divers feuillets de ma copie.

Ma réputation dépasse encore mon travail ; Homère n'est connu que des gens lettrés, mais trouvez-moi quelqu'un sachant lire son nom qui ne connaisse le mien. Le grand conquérant français ne peut pas me le disputer en renommée : s'il est vrai qu'il soit connu même en Éthiopie sous le nom d'El-Kébir, il n'est pas probable que mes aïeux, les danseurs de la bamboula, ignorent la réputation que je me suis faite sur une terre étrangère [...].

Je crée un journal pour moi tout seul et un journal où je ne parlerai que de moi, où vous ne parlerez que de moi, où l'on ne parlera que de moi¹⁴.

Malgré l'ignominie des attaques racistes et la vulgarité de la parodie, la publication du journal parodique a probablement été tolérée, voire encouragée par Dumas qui, en bon professionnel des médias, avait bien conscience que ce *Moustiquaire* participait au déploiement de son kaléidoscope médiatique au moment même où il le piquait de ses pointes inoffensives.

Il en va de même pour les caricatures, qui sanctionnent l'accession du *Mousquetaire* au panthéon des petits journaux dignes d'être croqués, donc retenus dans la mémoire culturelle nationale. Ainsi, preuve que *Le Mousquetaire* a été une entreprise marquante dans l'essor de la petite presse sous le Second Empire, il figure en bonne place dans *Le défilé de la petite presse*, gravure de Bertall de 1867.

Conscient d'avoir, avec *Le Mousquetaire*, inventé un journalisme à son image, généreux, spirituel, bon enfant — naïf, bavard et superficiel, ajouteront ses détracteurs —, Dumas reconduira plusieurs fois dans les deux décennies suivantes ce genre de formule journalistique, avec le *Monte-Cristo*, le deuxième *Mousquetaire* et le *Dartagnan*. Ces entreprises de presse, encore moins solidement montées que *Le Mousquetaire*, ont eu une durée de vie brève, mais elles témoignent de l'adéquation, à un certain moment de l'histoire culturelle française, entre l'image diffractée de l'écrivain construite par les journaux de Dumas et les attentes d'une partie du lectorat.

Le Mousquetaire pourrait bien, si nous acceptons de le relire dans son contexte de la petite presse de l'Empire autoritaire, nous donner accès à une époque où l'imaginaire de l'écrivain ne s'élabore plus seulement, ni même prioritairement, sur la scène proprement littéraire, mais fait appel, pour se constituer et se diffracter, au kaléidoscope médiatique. Et réciproquement, l'étude de l'imaginaire autoscopique de l'écrivain journaliste pourrait nous permettre de réévaluer le rôle et la fonction

de la petite presse littéraire dans le champ médiatique du XIX^e siècle. Peut-être nous permettrait-elle de corriger notre lecture de la presse ancienne, déformée par nos habitudes de lecteurs d'aujourd'hui, abreuvés d'information et d'images, mais aussi persuadés de faire le départ entre l'exigence de sérieux que nous attendons des journalistes et notre curiosité pour la vie privée des personnalités. Si nous trouvons la petite presse ancienne superficielle, frivole, et austère à la fois, c'est peut-être parce que nous n'imaginons plus qu'un romancier populaire pourrait avoir le courage de publier, pendant plus de trois ans, un journal quotidien pour s'y mettre en scène. Sans doute aujourd'hui Dumas se contenterait-il, pour faire la promotion de son œuvre et de celle de ses amis, de courir les studios des radios et les plateaux des magazines télévisés...

Références

- CARVALHOSA-MARTINS, Sandrine, *La causerie. Chronique d'une écriture pathologique*, mémoire de Master 2, ENS-LSH, juin 2008.
- DUMAS, Alexandre, *Correspondance autour du Mousquetaire*, [en ligne]. <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/Documents.php?ID=4>
- , *Le Mousquetaire*, journal quotidien, 1853-1857, [en ligne]. <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/>



« Mission sainte ». Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX^e siècle

ANNE-MARIE BOUCHARD

*Mission sainte. Améliorer, rendre plus belle une société,
c'est faire de l'art social¹.*

Entre 1880, moment de renaissance de la propagande politique en France avec le retour des amnistiés de la Commune, et 1914, année où « la Première Guerre mondiale fait s'effondrer la croyance en une possible et immédiate fraternité des peuples² », la propagande anarchiste illustrée se multiplie sous la forme de journaux et revues plus ou moins pérennes, faisant de la France un pôle incontournable de la diffusion des documents textuels et visuels des principales figures européennes associées à l'anarchisme³. Par le truchement de réseaux de diffusion établis à la fois avec les revues artistiques, littéraires et sociales contemporaines et avec les groupes anarchistes internationaux, les périodiques anarchistes illustrés parisiens analysent et représentent les crises politiques et sociales de l'Europe comme autant de symptômes d'une « société mourante⁴ », victime de la décadence du monde capitaliste. Pressés d'accélérer la disparition de

1 E. Museux, « Mission », *L'art social*, décembre 1891, p. 27.

2 Jean Maïtron, *Le mouvement anarchiste en France, des origines à 1914*, 1975, p. 481.

3 Pour un panorama complet des périodiques associés au mouvement anarchiste, voir René Bianco, *Un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983*, thèse de doctorat d'État, Université d'Aix-Marseille, 1988.

4 C'est la thèse développée par Jean Grave dans son ouvrage *La société mourante et l'anarchie*, publié en 1893 avec une préface d'Octave Mirbeau et qui fut l'objet d'une vaste réception dans l'ensemble de la presse littéraire et politique. De nombreux auteurs lui consacrèrent un compte rendu, entre autres : Adolphe Retté, « La société mourante et l'anarchie », *La plume*, n° 106 (15 septembre 1893), p. 384-386 ; A. F. Herold, « La société mourante et l'anarchie », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 47 (juillet 1893), p. 76-80 ; Émile Portal, « Notes sur l'anarchisme. À propos d'un ouvrage récent », *L'art social*, juin 1893, p. 209-213.

ce dernier et de préparer l'avènement de l'inexorable « âge d'or de l'humanité⁵ », nombre de participants aux revues et journaux politiques, artistiques et littéraires souhaitent assigner à la presse un rôle central dans la médiation des relations entre art et discours social, ainsi que dans la discussion et la diffusion de leurs nouveaux principes moraux.

En réservant une place considérable à la réflexion sur l'art et à l'œuvre d'art en tant que telle, le journal anarchiste offre, par son rapport avec l'actualité politique, un cas d'espèce conjuguant imaginaire et œuvre de presse selon les modalités d'un combat politique mouvant. Le présent article souhaite mettre en lumière les principales caractéristiques des conceptions de l'art discutées dans la presse anarchiste et dans les périodiques littéraires et artistiques y étant associés, de même que le contexte de théorisation et les filiations historiques de ces conceptions de l'art. Englobant sous les mêmes prémisses littéraires et arts plastiques, ces conceptions constituent autant d'appels aux écrivains et aux artistes à modifier leurs pratiques artistiques et à faire du journal le support privilégié de leurs œuvres. Leur examen permettra de dégager les principaux enjeux intellectuels mis en mouvement par les périodiques anarchistes dans leur rapport avec l'imaginaire artistique, à travers l'analyse de pratiques artistiques allant du glanage littéraire à l'élaboration d'une imagerie moralisatrice.

Le journal comme champ de Mars de l'imaginaire artistique

Le débat sur l'art qui remplit les pages des périodiques littéraires et artistiques dans les vingt dernières années du XIX^e siècle exigent du lecteur une attention soutenue tant les rebondissements sont nombreux, les alliances éphémères et les bifurcations fréquentes. Au fil des articles, des comptes rendus d'événements, des critiques et des répliques, une récurrence de thèmes, de concepts et de postulats se dévoile, laissant paraître le cœur d'un contentieux, soit la nature de l'art, sa nature passée, présente et future qui, comprise comme relative au monde sociopolitique, doit se transformer à l'image de ce monde. Motivés par l'impression que l'art de leur époque est en décalage, qu'il est plus incompris que celui des époques précédentes et que sa décadence est si avancée qu'elle exige des prises de position radicales et des actions immédiates⁶, les débatteurs rivalisent de plaidoyers, de manifestes, de discussions et d'éditoriaux invitant les artistes et littérateurs à se préoccuper de la « moralité du Beau⁷ ». Les déclinaisons de sens induites par un tel postulat constituent l'essentiel du débat, chacun ayant sa nuance à ajouter à l'acception morale du Beau ou à la conception esthétique du Bon, tous ayant intérêt à faire valoir une idée du Beau ou du Bon proche de leurs propres conceptions esthétiques.

5 L'idée de l'« âge d'or de l'humanité » est abondamment développée par Pierre Kropotkine dans des essais publiés par les revues anarchistes. Par exemple, voir son texte « La période transitoire. Les lendemains de la révolution », publié dans *La révolte*, 31 mars 1888, p. 2.

6 Adolphe Retté, « Du rôle des poètes », *La plume*, n° 109 (1^{er} novembre 1893), p. 454-456.

7 Edmond Cousturier, « L'art dans la société future », *Entretiens politiques et littéraires*, 1892, p. 214.

En apparence antinomiques, deux conceptions de l'art prédominent dans ce débat : l'art social et l'art pour l'art. Cependant, loin d'être circonscrit dans les limites binaires de cette antinomie, le débat est l'occasion d'une définition, redéfinition et documentation des expressions « art libre », « art social », « art pour art », « art socialiste », « art moral », « art utile » ou « art utilitaire », « art pur » et « art vrai », qui sont inévitablement liées à un ensemble de faits sociaux, de remarques économiques et politiques ou de considérations esthétiques. Le vocabulaire utilisé pour traiter de la question est l'objet d'une singularisation continue de la part de chaque débateur, mettant en lumière ses références et ses fréquentations. C'est par les croisements de ce vocabulaire qu'il est possible de restituer les échanges intellectuels et les réseaux de collaboration, les mises en commun de doctrines et d'idéologies, les croyances et les présupposés qui conditionnent l'identité des individus et le ton général des publications auxquelles ils s'associent.

Certaines revues, telles l'*Ermitage*, *La plume* ou *La revue blanche*, tentées par une analyse historique de la question, se proposent d'organiser le débat au moyen d'une réécriture de l'histoire de l'art et de la littérature⁸. Cette stratégie discursive est également centrale dans la *Revue de l'art social*, organe du *Club de l'art social*⁹, groupe informel d'individus souhaitant réfléchir sur la place de l'art dans la société et dont les activités étaient soutenues par Jean Grave et Émile Pouget, éditeurs de deux des plus importants journaux anarchistes français que furent *La révolte* (devenu les *Temps nouveaux* en 1895) et *Le père peignard*¹⁰. L'analyse des arts privilégiée dans ce cercle est fortement influencée par le livre de Pierre-Joseph Proudhon intitulé *Principes de l'art et de sa destination sociale*¹¹. Publié en 1865 et appelant à une diffusion massive d'une *praxis* artistique conçue à l'image des masses populaires, communément désignée par l'expression « art social », l'ouvrage de Proudhon

8 Alphonse Germain, « Du beau moral et du beau formel », l'*Ermitage*, vol. 6, n° 4 (avril 1895), p. 193-197 ; Gustave Kahn, « La vie mentale. L'art social et l'art pour l'art », *La revue blanche*, n° 62 (janvier 1896), p. 416-423.

9 Fondé en 1889, le *Club de l'art social* devint le *Groupe de l'art social* en 1896, et la *Revue de l'art social* fut, lors de cette transformation, elle-même renommée *L'art social*, dès lors publication pamphlétaire sporadique. Le *Club de l'art social* était constitué, sous la direction d'Adolphe Tabarant, de Louise Michel, Lucien Descaves, Jean Grave, Émile Pouget, Léon Cladel, Jean Ajalbert, Camille Pissarro et Auguste Rodin. Le *Groupe de l'art social* pour sa part fut constitué des mêmes membres sous la direction de Fernand Pelloutier. Le groupe se fit surtout connaître par des conférences qui furent organisées en 1896 : « L'écrivain et l'art social » donnée en avril 1896 par Bernard Lazare, « L'art et la révolte » donnée en mai 1896 par Fernand Pelloutier et « L'art et la société » par Charles Albert en juin de la même année. Informations tirées de l'article d'Adolphe Tabarant, « Le Club de l'art social », *La revue socialiste*, n° 11, 1890, p. 101-106.

10 À ce sujet, voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française*, Dijon, Presses du Réel, 2007. Bien que le corpus de recherche de Neil McWilliam concerne la première moitié du XIX^e siècle, des pistes de réflexion sur la seconde moitié, esquissées en conclusion, anticipent la relation entre la nouvelle mouture de l'art social à la fin du siècle et les milieux anarchistes.

11 Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Presses du Réel, 2002.

constitue d'ailleurs une des premières œuvres théoriques sur l'art à trouver sa place, sous forme d'extraits, dans les périodiques anarchistes¹². À l'instar de Proudhon et du *Club de l'art social*, les revues de Grave et Pouget souhaitent repenser le rapport du Beau à la morale en associant l'art à l'utilitarisme, à l'autogestion et à l'internationalisme, qui constituent leurs principales convictions politiques¹³. À l'image du portrait peu flatteur qu'en dressait Proudhon, toute l'histoire de l'art et de la littérature est considérée par les défenseurs de l'art social, comme douteuse, voire menaçante, posant la nécessité de sa réécriture à partir de ces convictions¹⁴. Les développements passés des arts sont envisagés à la lumière de leurs relations plus ou moins explicites avec les structures des pouvoirs politique et religieux. La capacité des arts à ennoblir ou idéaliser les faits et les figures de la répression et leurs relations inextricables avec les classes dominantes font de la peinture et de la sculpture en particulier, les arts les plus douteux, ceux dont la corruption apparaît la plus évidente, ceux dont les motivations leur semblent les plus étrangères au développement harmonieux de la société en ce qu'ils reproduisent ses structures hiérarchiques¹⁵.

Motivés par le postulat d'une décadence de l'art français de l'époque due, non à une perte du sentiment esthétique, mais à l'irrationalité générale des œuvres littéraires et artistiques qui s'éloignent des conditions sociales contemporaines, les périodiques anarchistes ont à cœur de diffuser les théories et œuvres d'artistes se consacrant aux tendances révolutionnaires et aux influences matérielles, techniques et scientifiques de la société contemporaine¹⁶. S'associant à Proudhon, la presse anarchiste défend la nécessité d'un réalisme, non dans la forme de l'œuvre littéraire et artistique, mais dans sa socialité. Affiché dans le sujet de l'œuvre et dans le choix de la presse comme support, un tel réalisme est, selon ses défenseurs, seul apte à répandre la force morale et le potentiel révolutionnaire de l'art social dans les classes populaires. Le fait de témoigner dans les pages des périodiques anarchistes de l'existence de ce réalisme, tout en assurant sa diffusion, contribue à créer une instance de légitimation des relations entre art et anarchisme prétendant dépasser la théorie pour atteindre une dimension pratique. Dans ce cadre, la presse devient le lieu par excellence d'une célébration du caractère sociopolitique de l'imaginaire contemporain ou, inversement, de sa dénonciation¹⁷.

12 Extraits publiés sous le titre « Mœurs artistiques et littéraires », *La révolte*, décembre 1890, p. 358-360.

13 Pour une étude précise de tous les groupes s'intéressant aux questions de l'art social et de l'art pour l'art dans les années 1890, voir Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

14 Voir à ce propos, les extraits de l'ouvrage de Louis Buchner, « Nature et science » parus sous le titre « Nature et art », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 4, n° 19 (17-23 janvier 1891), p. 373-374.

15 « Aux artistes », *La révolte*, vol. 7, n° 13 (9-16 décembre 1893), p. 1-2.

16 Gabriel de La Salle, « Prise d'armes », *L'art social*, novembre 1891, p. 2-6.

17 Le lieu premier du débat est le périodique lui-même qui, à l'exemple de la revue *Art et critique*, se conçoit davantage comme support d'un débat universel qu'en tant que tenant d'une conception singulière. Jean Jullien affirme ainsi dans l'éditorial inaugural de la revue

Au-delà d'un débat qui semble bien établi autour de questions esthétiques, la lecture des textes donne parfois à penser que c'est moins l'art social lui-même qui est l'objet d'un débat, que les raisons devant pousser les artistes à s'impliquer pour son avènement, tel que le mentionne Paul Aron à propos des débats sur l'art social dans le champ littéraire belge à la fin du siècle : « Toute l'idéologie de l'artiste, à l'époque, se nourrit de la croyance en la pureté mythique de l'art qui, prétend-on, n'a rien à voir avec les exigences morales, les réalités économiques, les lois mondaines et, bien entendu, les faits sociaux¹⁸. » Une telle vision stéréotypée de l'artiste se retrouve non seulement chez les défenseurs de l'art pour l'art, mais est reproduite par les journaux politiques pour servir leur argumentation. Un extrait du journal *La lutte pour l'art* de Bruxelles, reproduit dans le supplément littéraire de *La révolte*, est accompagné d'un avant-propos qui témoigne de l'attitude méprisante de certains journaux anarchistes à l'égard des artistes :

L'infécondité vicieuse des artistes est généralement constatée et n'est pas sans nous contraindre à un peu de pitié. Ils sont les parias d'une société dont ils ne sentent pas l'horreur. L'ignominie bourgeoise est cynique, la leur est inconsciente. Aujourd'hui cependant, un mouvement de relèvement se produit par suite des progrès de l'idée anarchiste. *L'endehors* à Paris, *La lutte pour l'art* à Bruxelles, combattent pour la révolution anarchiste, ils ont compris que l'artiste est aussi un homme, qu'il ne peut vivre qu'en liberté, et à l'heure actuelle, en révolte¹⁹.

La naïveté pure du génie artistique est aux yeux des théoriciens de l'art social une manifestation de la fausse conscience bourgeoise et les analogies de procédés entre la rébellion contre les formes artistiques académiques et la révolution contre l'ordre social sont regardées avec suspicion²⁰. Si, par leurs descriptions radicales et sèches des maux de la société contemporaine, les romans de Zola, de Maupassant et d'Edmond de Goncourt sont considérés comme des manifestations d'un art social susceptibles de révéler les rituels mondains et les scandales qui, dès lors, ne peuvent plus être ignorés, les arts plastiques nécessitent de plus prolixes justifications. En effet, à l'exception du caricaturiste dépeignant les mœurs bourgeoises et de l'illustrateur participant à la propagande anarchiste, les artistes peinent à démontrer la légitimité de leur pratique en face de cet impératif réaliste et social revendiqué par les militants de l'art social. Hormis quelques filiations

qu'il dirige : « La revue *Art et Critique* sera le terrain sur lequel les écrivains acclamés et les inconnus, les critiques, les artistes et les amateurs, les éditeurs et les édités, les directeurs, les auteurs et les interprètes pourront se rencontrer et discuter » (« Éditorial », *Art et critique*, 1^{er} juin 1889, p. 1-2).

18 Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*, 1985, p. 129.

19 Anonyme, « L'art », *La révolte, supplément littéraire*, (25-31 mars 1893), p. 3.

20 À ce titre, les réactions mitigées à l'égard d'un article de Paul Signac publié dans *La révolte* et appelant les révolutionnaires à plus de solidarité face aux impressionnistes qui révolutionnent les procédés picturaux sont emblématiques de l'attitude générale des propagandistes. Voir Paul Signac, « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 4, n° 40 (13-19 juin 1891), p. 3-4.

périodiques et isolées avec l'art de Jacques-Louis David ou d'Honoré Daumier, les artistes se trouvent constamment dans une situation peu enviable où la moindre association esthétique avec le passé est scrutée pour être finalement jugée peu probante en termes révolutionnaires.

Loin de chercher à tout prix à historiciser leur filiation avec l'art social des générations précédentes, ses défenseurs de la fin du siècle aiment à situer leur production littéraire et artistique dans la contemporanéité. Bien que les exemples des révolutions de 1789, 1848 et 1871 puissent indiquer le potentiel de quelques motifs et informer sur l'origine de certaines productions, les analogies avec le passé sont nécessairement limitées dans la mesure où l'art social se fixe comme but de changer les conditions économiques du travail de l'artiste et les valeurs au fondement du jugement esthétique. S'il est possible d'établir une filiation entre les formes de l'art social saint-simonien ou fouriériste avec celui de la fin du siècle, il est nécessaire de souligner que très peu de références directes y sont faites par les artistes socialistes ou anarchistes de la fin du siècle²¹. Puisque l'imagination des défenseurs de l'art social puise ses références dans la courte durée, c'est nécessairement la société du Second Empire qui devient l'exemple du règne décadent de la bourgeoisie et non la Monarchie de Juillet. En outre, le souvenir des révolutions de 1848 semble définitivement dissipé par l'aura de la Commune de Paris, considérée par les anarchistes comme la seule forme de gouvernement populaire ayant vécu et dont l'écrasement pur et simple constitue selon eux l'exemple par excellence de la répression opérée par une bourgeoisie solidement installée au faîte de la société. En ce sens, si les relations avec l'art social saint-simonien ou fouriériste peuvent servir de modèles de comparaison, il est nécessaire de contextualiser les nouvelles valeurs et les nouveaux usages de l'art. Profondément transformé par les luttes sociales, passant d'un art social saint-simonien élitiste à un art social inspiré par la production artistique internationale diffusée dans la presse, l'art social est, dans l'esprit des débatteurs, en voie de constitution à la fin du siècle²², la littérature et les arts plastiques étant, selon eux, le corollaire de la révolution et non son anticipation²³.

La Troisième République est envisagée par les défenseurs de l'art social comme un lieu et un temps de passage, s'offrant en terreau fertile d'expérimentations ayant le potentiel d'accélérer l'avènement du socialisme. Explicitant cette vision de l'époque dans leurs textes, ils recourent par calcul aux libertés contemporaines, à l'éclectisme du goût et à l'engouement général pour certaines valeurs dites républicaines afin

21 À ce titre, Eric J. Hobsbawm remarque « How important and influential other socialist theories about the arts (e.g. the Saint-Simonians) remained in the 1880s, is a question which requires further research. However it is unlikely that they were considered authoritative in the new socialist movements » (« Socialism and the Avant-garde in the Period of the Second International », *Le mouvement social*, 1980, p. 190).

22 Neil McWilliam, « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 », transcription d'une conférence donnée dans le cadre d'un séminaire *Arts et sociétés* du Centre d'histoire de Sciences Po, le 11 octobre 2004, [en ligne]. http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts_et_societes_page_electronique/f/f-william.html

23 « Question d'art », *La révolte*, vol. 4, n° 43 (10-17 juillet 1891), p. 2.

d'étendre leur sphère d'influence²⁴. Convaincus que l'autonomisation de la sphère de l'art est intégralement liée à la forme des échanges économiques au centre desquels les artistes trouvent leurs moyens de subsistance, ceux-ci focalisent leurs réflexions et discussions sur les déterminants sociaux et économiques des formes privilégiées de l'art. Plusieurs artistes sont d'ailleurs convaincus qu'il ne leur sera possible de modifier considérablement leur production que dans la mesure où leurs conditions d'existence auront profondément changé²⁵. La nuance est fondamentale, d'autant qu'elle rend encore plus palpable la relation qu'entretient le débat sur l'art social avec l'engagement contemporain en faveur de l'éducation, de la morale et de l'utile²⁶.

L'art social trouve sa place dans la presse en tant que sa définition et ses manifestations, tant littéraires qu'artistiques, sont le fruit d'une réflexion sur le monde contemporain et ses crises sociales, associant à la part d'imaginaire de l'art social, un rapport à l'actualité dont la presse se veut le porteur. Partageant avec les publications contemporaines une volonté de parler d'art, d'en définir les formes de productions et de réceptions en privilégiant nettement la polémique pour stimuler les débats²⁷, la presse anarchiste s'affirme aussi comme espace de création, se voulant simultanément journal d'actualité et bibliothèque historique, musée patrimonial et galerie d'art.

Propagande et pratiques artistiques dans la presse anarchiste

Si l'éveil de la propagande anarchiste, écrite et illustrée, précéda de plusieurs années les attentats anarchistes qui polarisèrent l'opinion publique française entre 1891 et 1894, c'est sans conteste la propagande par le fait qui motiva le *Figaro littéraire* à consacrer son numéro spécial du 13 janvier 1894 à un exposé devant instruire le public français au sujet des formes de la propagande anarchiste, de ses sources théoriques, de son organisation et de son réseau²⁸. Les prétentions de Félix Dubois, rédacteur du numéro, sont évoquées d'entrée de jeu comme répondant à une menace directe contre laquelle il faut donner l'alarme :

24 La polémique entre Camille Mauclair et Émile Bernard dans le *Mercure de France* témoigne de deux compréhensions divergentes, mais nuancées, de l'implication politique des expérimentations artistiques à la fin du siècle. Voir Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », *Mercure de France*, n° 55 (juillet 1894), p. 270-275 ; Émile Bernard, « Lettre ouverte à Monsieur Camille Mauclair », *Mercure de France*, n° 66 (juin 1895), p. 332-339 ; Camille Mauclair, « Réponse à M. Bernard », *Mercure de France*, n° 67 (juillet 1895), p. 91-96.

25 Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893), p. 200-203 ; Félix Fénéon, « Artisses, philosophes et chieurs d'encre », dans Émile Pouget, *Le père peinard*, Paris, Éditions Galilée, 1976, p. 308-323.

26 À ce sujet, voir Denis Pernot, *La jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2007.

27 Au sujet de l'activisme critique, voir Hélène Millot, « Discours critique et posture manifestaire dans les petites revues littéraires de la fin du XIX^e siècle », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *Presse et plume. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 508.

28 Félix Dubois, « Le péril anarchiste », *Figaro littéraire*, 1894, 4 p.

Propagande par l'image, propagande par les écrits, on pourra se rendre compte de toutes les haines, de tous les blasphèmes que l'on sème au nom d'une humanité meilleure, et aussi des toutes les chimères, de toutes les utopies évoquées pour attiser ces haines²⁹ !

Reproduisant sur trois pages de nombreuses images de propagande tirées du journal *Le père peinard*, mais également des documents administratifs ainsi qu'une partition de « La Ravachole », le reportage est illustré de caricatures et d'images « synthétisant le mieux, et sous une forme artistique, la haine des révolutionnaires³⁰ ». Le *Figaro* présente les œuvres « d'artistes classés³¹ », tels Félix Pissarro, Maximilien Luce et Henri-Gabriel Ibels, dont la participation atteste l'influence des périodiques anarchistes dans le paysage artistique français. La question du rapport de l'anarchisme avec l'image de propagande y est explicitée en se référant à l'usage qui est fait des illustrations dans *Le père peinard* et des affiches décorant les salles de rédaction des journaux ou de réunions de groupes anarchistes, mais également en faisant allusion aux portraits ornant les murs du bureau du journal *La révolte*. La présence de portraits à l'eau-forte de Proudhon et de Michel Bakounine et d'une image mystique représentant les martyrs de Chicago est présentée par Félix Dubois comme une preuve de l'utilisation fondamentalement subversive qui peut être faite de l'image³². À l'image imprimée et reproduite se joint l'exposition publique et privée de portraits, ajoutant à l'utilité sociale de la propagande assumée à travers sa théorisation, sa reproduction et sa diffusion, une dimension de dévotion plus subtile que Dubois souhaite mettre en évidence³³.

L'échantillon d'images réuni par le *Figaro littéraire* et mettant en scène la Bourgeoisie, le Capital, la Justice, le Paysan et un portrait de Ravachol, n'est que partiellement représentatif de la diversité des types d'images associées à la propagande anarchiste³⁴. À ces images reproductibles et créées par des artistes s'ajoutent de nombreux documents visuels de toutes origines produits pour la propagande ou détournés pour servir ses fins. Si l'illustration prend de multiples formes dans la presse anarchiste, l'image privilégiée reste l'image moralisatrice ou mobilisatrice, et Félix Dubois souligne la qualité de ces images qui puisent formes et sujets dans l'iconographie des tendances artistiques contemporaines :

29 *Ibid.*, p. 1.

30 *Id.*

31 *Id.*

32 Elun Gabriel, « Performing Persecution : Witnessing and Martyrdom in the Anarchist Tradition », *Radical History Review*, n° 98 (printemps 2007), p. 34-62.

33 Félix Dubois, *art. cit.*, p. 2.

34 Pour un portrait plus complet de la propagande illustrée en France, voir Aline Dardel, « Les Temps nouveaux » 1895-1914 : *Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987 ; John Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin de Siècle France*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1994 ; Howard J. Lay, « Reflècs d'un gniaff : On Émile Pouget and *Le père peinard* », dans Dean de la Motte and Jeannene M. Przyblyski (dir.), *Making the News : Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 82-138.

[P]armi les artistes, comme parmi les littérateurs, les théories anarchistes ont trouvé sinon de formelles adhésions, du moins certaines sympathies. On devine assez naturellement qu'elles se trouvent chez les « oseurs » en matière d'art, parmi les impressionnistes et les symbolistes³⁵.

La conception d'une part considérable des images offertes à la propagande par les artistes fait référence à la production symboliste et politique, dont le Groupe des XX à Bruxelles, Walter Crane, les préraphaélites anglais et le néo-impressionnisme sont emblématiques. En plus de ce rapport aux esthétiques contemporaines, les images mobilisatrices de la propagande anarchiste sont historicisées par les filiations directes avec les figures artistiques importantes que sont Honoré Daumier, Francesco Goya et Eugène Delacroix, créant un programme d'illustration morale hétérogène. Bien loin du réalisme simple auquel l'art social est souvent associé dans les textes théoriques de la fin du siècle, les sources iconographiques des artistes sont nombreuses, la création *ex nihilo* étant plus difficilement envisageable que l'appropriation de diverses références qu'ils conjuguent librement aux postulats intellectuels de l'anarchisme. Les liens entre art et anarchisme trouvent leur expression, non dans une synthèse, mais dans une pratique du glanage dont la fugacité sied parfaitement aux vicissitudes de la presse.

Si d'emblée la propagande visuelle constitue la dimension artistique la plus visible de l'anarchisme, de nombreuses œuvres théoriques et littéraires sont également publiées sous forme d'extraits ou de feuillets dans les journaux. Bien que relevant davantage d'une appropriation de discours éclectiques et d'un exercice de rhétorique, une des premières matérialisations de l'intérêt des périodiques anarchistes pour l'art et la littérature est le supplément littéraire de *La révolte* et des *Temps nouveaux*. Associant les œuvres théoriques et littéraires du passé aux dernières nouveautés, le supplément littéraire souhaite à la fois témoigner de la vitalité et de l'actualité de l'anarchisme et justifier historiquement ses principes. C'est à son camarade Auguste Baillet que Jean Grave emprunta l'idée de « prendre dans la littérature tant ancienne que moderne, surtout chez les plus chauds défenseurs du régime capitaliste et autoritaire, tout ce qui pouvait s'y trouver d'aveux en faveur de l'idée anarchiste, et publier une revue entièrement composée d'extraits de ce genre³⁶ », idée qui donna sa forme initiale au supplément littéraire³⁷. Baillet avait tenté de lancer une telle publication à Genève sous le nom de *Glaneur anarchiste*, mais les difficultés en tout genre le forcèrent à cesser la publication dès le second numéro³⁸. Souhaitant améliorer sa revue pour la distinguer de la masse des publications anarchistes parisiennes, Grave mit l'idée de Baillet à contribution. Ce supplément littéraire, proposant, parfois sous la forme d'aphorismes, parfois de longs passages, des extraits des œuvres de Rousseau, Voltaire, Diderot,

35 Félix Dubois, *art. cit.*, p. 2.

36 Jean Grave, *Quarante ans, op. cit.*, p. 231.

37 Félix Dubois écrit au sujet du supplément littéraire : « Ces suppléments comprennent toutes les pages de la production littéraire courante où — accidentellement — tel chroniqueur s'apitoie sur les souffrants et les déshérités, où tel romancier flagelle les puissants et les heureux, où d'autres ridiculisent les préjugés, sapent les principes, découvrent quelque plaie » (Félix Dubois, *art. cit.*, p. 2).

38 *Id.*

Dumas fils, Alphonse Daudet et Zola, entre autres, fut très apprécié, tel qu'en témoigne Grave dans ses mémoires : « D'aucuns, même, m'écrivirent pour trouver qu'il était bien plus intéressant que le journal. Si c'était flatteur en un sens, ça manquait de l'être d'un autre. Les auteurs reproduits l'apprécièrent autant que les lecteurs³⁹. » Confirmant l'intérêt des journaux anarchistes pour la presse contemporaine, on trouve également dans le supplément de nombreux extraits d'articles de la presse généraliste, formant avec les citations littéraires un ensemble éclectique, tel qu'en témoignent les pages d'un numéro du supplément de *La révolte*⁴⁰, comprenant entre autres textes « L'art dans la société future », d'abord publié par Edmond Cousturier dans les *Entretiens politiques et littéraires*⁴¹, un court extrait de *L'Ancien Régime* d'Hippolyte Taine sensé confirmer « l'inutilité du suffrage universel », une citation discutant « la fausseté de la loi » tirée d'un ouvrage du lieutenant-colonel Floridor Dumas, ainsi qu'un texte de Remy de Gourmont intitulé « Le vin », dédié à Paul Verlaine dans les pages du *Journal*. Ces pratiques d'appropriation et de détournement des textes montrent cependant rapidement leurs limites, la propriété intellectuelle se trouvant ouvertement critiquée, voire simplement niée, par la pratique du glanage.

En effet, à partir de 1890, Jean Grave se retrouva au centre de démêlés juridiques avec la *Société des gens de lettres* nouvellement présidée par Émile Zola. Ce dernier avait, au départ, autorisé Grave à reproduire des extraits de ses œuvres dans le supplément littéraire, avant de se rétracter pour se conformer aux statuts de la Société. En plus d'assigner Grave à comparaître en correctionnelle, la Société avertit ses membres au moyen d'un encart dans *L'éclair*, qu'ils s'exposaient à une amende ou à la radiation s'ils autorisaient d'eux-mêmes la reproduction de leurs œuvres. Certains membres de la Société, parmi lesquels Hector France, Aurélien Scholl et Pierre Bonnetain, contestèrent cette façon de procéder et reçurent effectivement une amende. Grave souligne qu'ils s'empressèrent de payer de leur poche, au tarif de la Société, la reproduction d'extraits de leurs œuvres dans le supplément littéraire en faisant valoir l'argument selon lequel le journal constituait un moyen plus direct d'exposer leurs œuvres au regard du peuple⁴².

La reproduction massive d'œuvres artistiques et littéraires est en effet conçue par certains théoriciens anarchistes comme la concrétisation de l'utilité morale de l'œuvre d'art dans la société française, et cette reproduction s'oppose à la propriété intellectuelle. Dans un texte intitulé « L'écrivain et l'art social », Bernard Lazare écrivait en 1898 :

[L]es artistes prétendent aussi jouir seuls de l'art, de l'art qui se nourrit de tout le labeur des siècles, de l'art qui n'est rendu possible que par la civilisation qui est l'œuvre de tous, des milliers d'êtres qui sont morts, en conquérant pour leurs descendants une parcelle de beauté qui s'ajoute au commun trésor⁴³.

39 Jean Grave, *Quarante ans*, op. cit., p. 233.

40 *La révolte, supplément littéraire*, n° 14, 1892, p. 2-3.

41 Texte publié dans les *Entretiens politiques et littéraires*, n° 32 (novembre 1892).

42 Jean Grave, *Le mouvement libertaire sous la Troisième République. Souvenirs d'un révolté*, Paris, Les œuvres représentatives, 1930, p. 86-99.

43 Bernard Lazare, *L'écrivain et l'art social*, 1898, p. 2.

Cette critique de l'appropriation du bien commun, qu'il soit force de travail ou produit de la civilisation, sert l'argumentaire principal du *Groupe de l'art social* selon lequel l'art, issu du bien collectif, doit être rendu à la société en assurant sa transformation concrète dans le sens des intérêts du plus grand nombre. À la fois détournement et appropriation des œuvres intellectuelles au profit de la propagande anarchiste, le supplément littéraire de *La révolte* contribua à vivifier le réseau de relations entre la presse anarchiste et une presse littéraire anarchisante. Les soubresauts de cette presse, associés par le *Figaro littéraire*, à des revues telles les *Écrits pour l'art*, les *Entretiens politiques et littéraires*, l'*Ermitage*, l'*Idée libre* et plusieurs autres, trouvèrent leur cohérence dans la fondation par Zo d'Axa de l'*Endebors* en 1891. Ces revues et bien d'autres, telles *L'art libre*, *L'art social*, *L'art pour tous*, la *Revue jeune*, le *Devenir social* et même, à ses heures, le *Mercur de France*, prendront pied dans les polémiques sur les liens entre art et anarchisme en tentant de se ménager une situation idéologique et esthétique originale.

Les enjeux intellectuels

L'échec supposé de l'avènement du socialisme ne doit pas masquer l'importance de la discussion sur l'art social dans le contexte de la Troisième République et la transformation persistante des valeurs artistiques qu'elle suppose. L'une des constantes du discours permettant de donner corps à l'ensemble discursif que constituent toutes les polémiques et les manifestes est encore une fois l'analyse structurelle que les débatteurs partagent. En effet, ces derniers, convaincus de l'inéluctabilité du projet socialiste, se développant dans l'histoire telle une spirale toujours amplifiée par la communauté d'intérêts qu'est le mouvement international des travailleurs, présentent l'avènement d'un art social comme lui-même inéluctable⁴⁴. Et dans la mesure où le socialisme changera surtout les conditions d'existence de l'artiste, agissant nécessairement sur les conditions de production de l'œuvre, l'artiste sera libre de donner à ses œuvres la forme qu'il souhaite⁴⁵.

44 Tel que le souligne Walter Crane, il n'est pas exclu que l'imaginaire artistique doive s'éteindre le temps de mettre en place le monde socialiste : « [Nous pourrions] même, pendant que se produirait cette évolution, assister sans crainte à la disparition momentanée des préoccupations artistiques, comme, en automne, nous contemplons, impassibles, la chute des feuilles, certains que nous sommes de les revoir au printemps avec le soleil et les fleurs » (Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La révolte, art. cit.*, p. 201). Cette même hypothèse associée à une destruction possible du patrimoine artistique est également soulignée dans l'extrait du texte de Proudhon publié dans *La révolte* : « Au sortir d'une pareille pourriture, ce n'est pas assez de nous purifier ; nous avons à nous refaire tout entier... » (« Mœurs artistiques et littéraires », *art. cit.*, p. 358-359). Voir également un texte non signé : « Voici le moment où il faudra résolument opter entre le passé et l'avenir. Tant pis pour qui choisit le passé. Pour nous, notre choix est fait. Et dussent Le Louvre, Notre-Dame et tous les chefs-d'œuvre passés et présents périr dans la tourmente, qu'elle vienne enfin la Révolution libératrice ! Même à ce prix, nous estimerons n'avoir pas trop cher payé notre définitif affranchissement » (Anonyme, « Réponse d'un artiste », *La révolte*, vol. 7, n° 16 (30 décembre-5 janvier 1894), p. 1).

45 « L'art officiel, l'art communiste », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 7, n° 15 (25 au 31 décembre 1893), p. 1-2.

Associant l'agitation pédagogique de la Troisième République à une volonté claire de liquider toutes les valeurs économiques et sociales du Second Empire, le projet de l'art social est au centre d'un questionnement général sur les valeurs sociales et sur la manière dont elles sont réifiées dans toutes les sphères d'activité de la presse⁴⁶. Misant sur l'intérêt général pour les questions éducatives, les discours sur les valeurs et usages de l'art tiennent pour acquis le fait qu'une meilleure éducation pour le plus grand nombre augmente les chances pour l'artiste de voir sa production appréciée selon de nouveaux critères. En ce sens, l'appel aux artistes les intime à œuvrer à l'éducation morale du plus grand nombre, considérant qu'ils auront ainsi créé, par leur propre travail, de nouvelles conditions de réception pour leur art. La responsabilité morale des artistes, en particulier des jeunes artistes, par rapport à leur production est engagée d'une manière radicale et cristallisée dans une critique des institutions artistiques et littéraires ainsi que de leurs figures de proue. Conscients de l'attractivité de leur projet pour une jeunesse idéaliste ne se reconnaissant pas dans les milieux officiels de l'art et dont les conditions d'existence sont souvent plus laborieuses, les défenseurs de l'art social n'hésitent pas à pourfendre les critiques méprisantes qui sont formulées à l'encontre d'une jeunesse supposée paresseuse et peu inspirée par certaines figures établies.

Périodiquement, — le délicat M. Barrès en tête, de plus vieux emboitant le pas, — on mesure, on jauge, on pèse les jeunes... D'une merveilleuse alacrité de plume, ces analystes hypothétiques vous dissèquent la génération, palpent les viscères, peu à peu viennent à la tête, l'attifent, enrubannent les oreilles, empersillent les narines, pressent le cerveau, en exprimant la quintessence, le fin du fin, l'abstraction caractéristique, quelque chose comme un alcali qu'on vous débouche sous le nez... Un tour de langue, on colle une étiquette, — et voilà, sublimé, l'esprit de la génération⁴⁷ !

Dans un tel contexte, les liens entre art, société, anarchisme sont souvent exprimés sous la forme d'une querelle entre anciens et modernes, dans sa version fin de siècle. Les symbolistes, dont le mouvement est parfaitement contemporain, sont ainsi associés aux régimes politiques et artistiques du passé, là où le naturalisme est vu comme un précurseur de l'art social pour avoir œuvré à la conscientisation des masses en dépeignant la décadence morale des élites du Second Empire. Dans la mesure où de nombreuses manifestations associées à l'art social sont visibles dans les pages des périodiques sous la forme de caricatures, d'images moralisatrices et d'extraits d'œuvres littéraires, l'histoire de l'art social de la fin du siècle dépasse largement les cadres d'un âge d'or potentiel pour devenir une véritable remise en cause de la primauté de certaines productions comme critère de jugement esthétique. La mise en commun de ce bien collectif potentiellement révolutionnaire, assuré par la reproduction d'œuvres artistiques et littéraires et leur diffusion massive, est au principe même de l'art social. C'est précisément à ce principe que se réfèrent les éditeurs de journaux anarchistes Jean Grave et Émile Pouget pour définir le rôle

46 Denis Pernot, *La jeunesse*, op. cit., p. 243-248.

47 Ludovic Hamilo, « Un effort moral », *L'art social*, mars 1892, p. 108.

des artistes dans l'illustration de leurs périodiques et pour motiver leur association à certains auteurs d'œuvres littéraires et théoriques. Ces divers partis pris en faveur d'un partage des références intellectuelles et de l'utilisation de l'image dans un but d'action constituent deux modes de contestation de l'autonomie de l'art privilégiés par les artistes et théoriciens anarchistes. Questionnant les droits d'auteur, la socialité de l'art et de la littérature ou le rôle de la presse conçue comme support des œuvres, les anarchistes et défenseurs de l'art social semblent avoir mis au jour quelques enjeux inhérents à la modification des structures médiatiques de la société, enjeux dont les échos, un siècle plus tard, ne sont pas près de s'atténuer.

Références

- ANONYME, « L'art », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 28 (25-31 mars 1893).
- ANONYME, « Mœurs artistiques et littéraires », *La révolte*, suppl. au vol. 3, n° 15 (21-27 décembre 1890), p. 358-360.
- ANONYME, « Réponse d'un artiste », *La révolte*, vol. 7, n° 16 (30 décembre-5 janvier 1894).
- ARON, Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*, Bruxelles, Labor, 1985.
- COUSTURIER, Edmond, « L'art dans la société future », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 32 (novembre 1892), p. 212-218.
- CRANE, Walter, « Le socialisme et les artistes », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893), p. 200-203.
- DUBOIS, Félix, « Le péril anarchiste », *Figaro littéraire*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 4.
- GRAVE, Jean, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Paris, Flammarion, 1973.
- HOBBSAWM, Eric J., « Socialism and the Avant-garde in the Period of the Second International », *Le mouvement social*, n° 111 (avril-juin 1980), p. 189-200.
- JULLIEN, Jean (dir.), « Éditorial », dans *Art et critique*, vol. 1, n° 1 (1^{er} juin 1889), p. 1-2.
- LAZARE, Bernard, *L'écrivain et l'art social*, Paris, Publications de l'Art social, 1898.
- MAÎTRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France, des origines à 1914*, Paris, Maspéro, 1975.
- MUSEUX, E., « Mission », *L'art social*, décembre 1891, p. 26-28.



LA chronique et LE reportage : du « genre » (gender) des genres journalistiques

MARIE-ÈVE THÉRENTY

Le reporter le plus important d'un journal, [...] sera avant tout doué d'une rigoureuse constitution qui le rende propre à supporter les plus grandes fatigues. Surtout pas de nerfs : rien ne doit l'émouvoir ni pouvoir exciter ses larmes ou son horreur. N'est-il pas destiné, en effet, à voir, à observer jusqu'au détail qui fait frémir et à noter sans faiblesse les catastrophes les plus douloureuses ? [...] À ce rédacteur qui écrit souvent au milieu de l'épouvante, il faut un sang-froid imperturbable, et c'est seulement lorsqu'il aura atteint ce degré d'endurcissement qu'il pourra loyalement gagner l'argent qu'on lui paye, et s'acquitter en conscience de la tâche acceptée¹.

Tanneguy de Wogan, l'auteur de cette citation, résume un peu plus loin : « Quel homme, quel homme ! » Cette description de ce personnage viril du reporter s'appuie manifestement sur une vision différenciée des sphères masculine et féminine largement partagée au XIX^e siècle. Pas de doute pour Tanneguy de Wogan et sans doute aussi pour ses lecteurs : le reportage est une activité d'hommes. Il s'agira justement ici de revenir sur le système de contraintes symboliques et matérielles et notamment sur la représentation sexuée du journalisme qui ordonnent l'accès aux genres journalistiques dans la presse quotidienne entre 1836 et la Première Guerre mondiale. Nous nous proposons de confronter ce système de représentation à la pratique concrète du journalisme et notamment aux écritures pratiquées par les femmes. Notre étude portera notamment sur l'apparition d'un groupe de reporters femmes à la fin du XIX^e siècle autour du journal *La fronde*. Leur geste de reporter à la fois transgressif et aussi, nous le verrons, profondément conventionnel mettra en lumière, dans ce champ comme dans d'autres, les difficultés à traiter cette question du « genre ». Il n'en reste pas moins que du côté des études journalistiques, l'héroïsation virile de la figure du

1 Émile Tanneguy de Wogan, *Manuel des gens de lettres : le journal, le livre, le théâtre*, 1899, p. 156-157.

reporter et la mythification de certaines personnalités, comme Gaston Leroux ou Albert Londres, ont masqué une forme d'invention féminine du journalisme qui ne se réduit pas à une invention du journalisme au féminin. L'histoire « genrée » du journalisme montre en effet l'émergence de pratiques, de poétiques ou de postures journalistiques qui gagneraient à être isolées et à être replacées dans une histoire qui va jusqu'à nos jours, mouvement particulièrement nécessaire si l'on pense qu'en 2010 les femmes seront majoritaires dans cette profession².

Imaginaire genré du journalisme au XIX^e siècle

Dès les années 1830-1840, au moment de la première révolution médiatique, s'organise un discours d'exclusion des femmes du journalisme. Cette discrimination se justifie par un modèle de sexuation de l'espace public qui s'est précisé à la fin du XVIII^e siècle à partir de traités de physiologistes et de médecins³. La femme, déterminée par son corps, son sexe et sa capacité à engendrer, est définie à travers la famille et l'intérieur, déclarés ses domaines propres, au contraire de l'homme, moins déterminé par son sexe et moins soumis à son corps, et que sa nature destine à la vie extérieure. Une sémantique s'établit pour désigner les caractères masculins et féminins par paire de contraires, hiérarchisées au profit du masculin : indépendant / dépendant ; rationnel / émotionnel ; propre à l'activité publique / à l'activité domestique. Lagevenais, stigmatisant Delphine de Girardin dans la *Revue des deux mondes*, en 1843, offre un bon exemple d'une interprétation radicale de cette bipartition appliquée au journalisme :

La double position de femme et de journaliste a quelque chose d'étrange qui arrête et choque tout d'abord l'esprit le moins timoré. Et qu'ont en effet de commun cette vie publique et militante, ces hasards d'une lutte sans fin, cette guerre avancée de la presse, avec la vie cachée du foyer, avec la vie distraite des salons ? Est-ce que des voix frêles et élégantes sont faites pour se mêler à ce concert de gros mots bien articulés, de voix cassées et injurieuses, qui retentissent chaque matin dans l'ancre de la polémique⁴ ?

Beaucoup plus tard, en 1899, Émile Tanneguy de Wogan conseille encore :

Vivez comme une bonne petite bourgeoise, ou comme une simple mondaine, selon votre fortune ; qu'on vous trouve raccommoquant vos bas, ou en le faisant faire, occupée de tapisserie, mais qu'on ne vous trouve pas, Seigneur, *pendant de la copie* et entourée de *journalisticules* qui vous parlent de vos œuvres⁵.

2 Voir Patrick Eveno, « Les médias sont-ils sexués ? : éléments pour une "gender history" des médias français », *Temps des médias*, n° 1 (automne 2003), p. 162-173.

3 Voir par exemple les travaux de Pierre Roussel en 1775 (*Système physique et moral de la femme*) ou ceux de Virey (*La femme sous les rapports physiologique, moral et littéraire*) en 1823.

4 F. de Lagevenais, « Le feuilleton, *Lettres parisiennes*, de Madame de Girardin », *Revue des deux mondes*, 1843, p. 138.

5 Émile Tanneguy de Wogan, *op. cit.*, p. 33.

Une version moins drastique et plus répandue de la théorie des deux sphères tolère une écriture féminine dans le journal selon les limites suivantes : les rubriques politiques, diplomatiques, rationnelles (premier-Paris, critique, etc.) sont réservées aux hommes tandis qu'une intervention féminine peut être supportée dans la part du journal très limitée qui concerne la maison, la mode, l'intimité et la mondanité. Olympe Audouard, journaliste et voyageuse du Second Empire, détaille dans ses mémoires le rôle qu'un directeur de journal avait prévu *a priori* pour elle :

Il m'offrait de me charger de la partie mode, de faire des causeries sur la toilette, de correspondre avec les abonnées et de leur expédier les chiffons qu'elles désireraient, et en plus, de me tenir à leur disposition dans un des salons des bureaux pour leur faire voir les objets de toilette qui y seraient déposés⁶.

La chronique, genre mondain et parisien, constitue ainsi dans le discours topique, la forme supérieure du journalisme au féminin. Cette opinion répandue s'appuie sur un événement fondateur : la création du genre de la chronique en 1836 par Delphine de Girardin dans le feuilleton de *La Presse* sous le titre de « Courrier de Paris ». En apparence, la chronique de Delphine de Girardin s'appuie sur le modèle de la théorie des deux sphères. Sa chronique est plutôt tournée vers la maison, l'intériorité, la mondanité, le *domus* ou en tout cas elle le revendique. Génériquement, Delphine de Girardin manie avec aisance toute une série de procédés qui appartiennent aussi à un espace d'écriture toléré pour les femmes : la fiction, la conversation, l'écriture intime. Elle se place dans l'héritage du salon du XVIII^e siècle, dans une culture du bel esprit ouverte aux femmes⁷. Cette apparence conventionnelle permet en fait à Delphine de Girardin, je l'ai montré ailleurs⁸, des stratégies subversives et des interventions très ironiques et décalées dans le champ de la sphère publique masculine.

Il n'est rien arrivé de bien extraordinaire cette semaine : une révolution en Portugal, une apparition de république en Espagne, une nomination de ministres à Paris, une baisse considérable de la Bourse, un ballet nouveau à l'Opéra, et deux capotes de satin blanc aux Tuileries.

La révolution de Portugal était prévue, la quasi-république était depuis longtemps prédite, le ministère d'avance était jugé, la baisse était exploitée, le ballet nouveau était affiché depuis trois semaines : il n'y a donc de vraiment remarquable que les capotes de satin blanc⁹.

6 Olympe Audouard, *Voyage à travers mes souvenirs*, Paris, Dentu, 1884, p. 121.

7 Voir Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

8 Voir par exemple Marie-Ève Thérénty, « La case ironique : Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes », dans Joëlle Gardes-Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès (dir.), *Ironies, entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 79-90.

9 Delphine de Girardin, *La Presse*, 28 septembre 1836, repris sous le titre « Lettre première » dans *Lettres parisiennes*, 1843, p. 1.

Cette capacité au dédoublement ironique, cette faculté de ne pas être dupe du champ institutionnel et médiatique constituent des traits assez caractéristiques de l'écriture des femmes journalistes (Sand, Séverine), qui peuvent s'expliquer par leur position excentrée dans la société. Cette écriture ironique trouve aussi un écho dans la topographie même du journal (elles sont souvent, comme Delphine de Girardin, cantonnées dans la partie feuilleton, le rez-de-chaussée, donc à la fois dehors et dedans).

L'invention de Delphine de Girardin lance en tout cas le *topos* de la chronique comme genre à décliner au féminin. « Les femmes sont la vie, l'âme de la chronique. Ce qu'elles ne savent pas, elles le devinent ; ce qu'elles savent, elles en doublent le prix par le tour piquant qu'elles lui donnent¹⁰ », écrit un chroniqueur en 1875. Plus qu'un afflux massif de femmes chroniqueuses dans les quotidiens, ce *topos* favorise des jeux de travestissement. Les chroniqueurs, que ce soit Zola ou Mendès, n'hésitent pas à signer leurs chroniques de noms de femmes. Nul compliment plus appréciable que celui que Jules Lemaître fait au maître de la chronique Henri Fouquier, qui signe Colombine, en mentionnant « son don merveilleux de réceptivité que Proudhon attribue aux mieux douées d'entre les femmes¹¹ ».

Lorsque, entre 1870 et 1880, un nouveau genre journalistique, le reportage, détrône peu à peu la chronique¹², le modèle sexué du journal semble confirmé et même complété par l'émergence de cette pratique souvent connotée comme masculine, voire virile. Comme le montre le titre de la première épopée du reporter, « Le Sieur de va-partout » de Pierre Giffard publiée en 1880, le reporter est d'abord un homme. La description par Émile Tanneguy de Wogan du reporter idéal¹³ ne laisse pas grand doute sur l'identité sexuelle supposée du reporter. Cette vision restrictive du reporter s'explique évidemment par les conditions pratiques d'accès à la profession : le reportage conduit à se déplacer dans des espaces publics — la rue, les cafés, les cabarets — voire à franchir un certain nombre de frontières culturelles, nationales, sociologiques, toutes actions plus difficiles pour les femmes. Le risque est grand alors de voir à la sexuation topographique du journal (les femmes au rez-de-chaussée, les hommes en haut-de-page) se superposer une sexuation chronologique, aux femmes étant réservé un journalisme archaïque et dépassé tandis que les hommes s'approprieraient le journalisme nouvelle manière.

Dissection d'un coup de théâtre

Deux faits à la fin du siècle ébranlent cette construction : la visibilité soudaine dans les années 1880-1890 d'une grande reporter, Séverine, et la parution d'un journal quotidien de femmes, *La fronde*, en 1897. Une femme, Séverine, par sa pratique du reportage, questionne tout d'abord cette bipolarisation. Séverine se

10 Delphine de Girardin, « Chronique du monde », *Le Figaro*, 3 janvier 1875, p. 1.

11 Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1886, t. 3, p. 282.

12 « L'ancien chroniqueur, l'homme d'esprit, de bons mots et de propos à bâtons rompus est détrôné par un écrivain moins soucieux de briller mais mieux informé des sujets qu'il traite : le reporter » (Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, 22 février 1889, p. 2).

13 Voir la citation initiale de cet article (*supra*, note 1).

fait le dépositaire de deux courants journalistiques différents, d'où sans doute le pouvoir d'une écriture véritablement explosive. D'un côté, elle a assimilé les leçons de l'écriture journalistique traditionnelle, à la confluence de la fiction et de la conversation : elle a notamment étudié cette manière biaisée des chroniqueuses de parler politique par le biais de l'ironie. Mais Séverine ne pratique pas que l'écriture oblique : elle relève aussi de la tradition de la chose vue. Vallès, le premier, a théorisé la nécessité d'un petit reportage qui se fait dans la rue, au contact des événements. Séverine assume cette tradition et comme tout reporter, elle confronte un corps percevant au monde. « Le reportage "tout chaud", la chose vue et sentie, voilà son plat préféré », écrit Jules Bois¹⁴.

Les reportages de Séverine débutent souvent par un incident caractéristique ou une mention qui marquent la transgression et l'entrée dans un monde jusque-là inaccessible, celui du journalisme moderne, du reportage. Ainsi, dans ce reportage d'août 1887 où elle doit brandir son « autorisation » :

Dès les premiers pas, un agent se précipite et barre le chemin.

— On n'entre pas !

— Pardon, j'ai une autorisation.

— Il n'y a pas d'autorisation qui tienne ! Une dame ne peut pas traverser là. C'est imprudent.

Je sors mon permis. Comme il est nominal, l'« autorité » me regarde avec des yeux comme des soucoupes, puis se range contre le mur en se disant, qu'après tout, s'il m'arrivait quelque chose, ce ne serait pas un grand malheur¹⁵.

Dans la suite de cet article sur l'incendie de l'Opéra-comique, elle s'applique en élève de Vallès à commenter et à décrire méthodiquement le spectacle qui l'entoure : « Il y a à regarder, en effet¹⁶ ». Mais au bout d'un moment, la salle de spectacle, transformée en véritable charnier, finit par faire son effet : « Je suis demeurée stupide d'horreur... » L'écriture journalistique affronte alors courageusement l'indicible, la terreur, la mort, l'effroi.

Autre épreuve initiatique, en 1890, lorsque Séverine accepte à Saint-Étienne de descendre dans une mine de charbon qui vient d'exploser, elle scénarise alors le danger qu'elle affronte, la peur qu'elle vainc et tient même une comptabilité de l'héroïsme au féminin : « Je serai la première Parisienne, la quatrième femme qui, depuis que l'exploitation existe — et voici déjà un bon moment — aura fait le voyage. Deux Anglaises et une Stéphanoise m'ont précédée, mais en période de calme ; tandis qu'à ce moment la terre est méchante, traîtresse, inapaisée¹⁷... ! »

Séverine ne laisse jamais oublier que son corps exposé est un corps de femme toujours prêt à se transformer en un corps compatissant, larmoyant autour d'une écriture de la participation qui désire faire ressentir au lecteur l'émotion. Ce journalisme de terrain, loin de se cantonner à une objectivité impossible, se

14 Jules Bois, « Les femmes journalistes », *Gil Blas*, 6 février 1904.

15 Séverine, « L'incendie de l'Opéra-comique », *Pages rouges*, 1893, p. 31.

16 *Ibid.*, p. 16.

17 Séverine, « La descente aux enfers », 1^{er} août 1890, *Pages rouges*, *op. cit.*, p. 153.

compose à partir de l'émotion et de l'empathie : « Encore une fois, ce n'est pas de la "copie" que je fabrique, c'est mon chagrin que je laisse parler — bien ou mal comme il vient¹⁸ ! »

Le geste de Séverine est complexe : d'un côté, en devenant un maître du reportage et en affrontant la peur, elle transgresse la sexuation des genres journalistiques ; mais de l'autre, elle pratique le journalisme de reportage en n'omettant jamais sa féminité et en ne laissant jamais oublier son corps de femme. Ainsi le 1^{er} août 1890, arrivée à Saint-Étienne pour les obsèques des mineurs tués dans le coup de grisou, elle a juste le temps de « se débarbouiller un brin et passer une robe noire¹⁹ ». Subversive et conventionnelle à la fois, elle ne remet pas en cause la distinction des genres mais plus subtilement, elle énonce, en acte, une sorte de qualification spécifique de la femme pour le journalisme et pour le reportage. Elle pose une question essentielle : Est-ce que la manière dont le féminin est conçu, construit, créé ne prédispose pas les femmes au reportage ?

Un deuxième événement, collectif celui-là, semble corroborer cette hypothèse. En 1897, Marguerite Durand lance, avec l'aide de Séverine d'ailleurs, le premier journal quotidien entièrement rédigé par des femmes, *La fronde*. Les observateurs de l'époque surnomment ce périodique « *Le Temps* en jupons » et par ce surnom manifestent leur perplexité devant un journal qui pour eux n'a rien de féminin :

[...] une observation que tout le monde a faite [...], c'est que ce journal rédigé par des femmes, pour servir les intérêts des femmes, est en réalité extrêmement peu féminin. Si l'on n'en était pas averti, si l'on ne faisait point attention aux signatures, on pourrait croire que ces longs et consciencieux articles très informés et souvent fort instructifs, ont été écrits par de savants austères ou par de paisibles professeurs²⁰.

C'est surtout la pratique sans retenue du reportage qui étonne les observateurs. Séverine effectivement défend dans les colonnes de *La fronde* la pratique du journalisme debout contre le journalisme assis, c'est-à-dire un journalisme du témoignage contre un journalisme de la parole : « Je n'en parle pas comme un rhéteur, j'en parle comme un témoin²¹ ». Cette pratique devient visible pour tous au moment du procès de Rennes lors de l'affaire Dreyfus²². Dans la tribune de la presse au procès de Rennes, elles sont six, dont trois frondeuses : Séverine, Jeanne Brémontier et Marguerite Durand. Pour les désigner, dans une de ses chroniques du *Matin*, Gaston Leroux invente le néologisme de « reporteresses ». Toutes les réactions à cette intrusion sont d'ailleurs loin d'être positives, d'autant que ces dames

18 Séverine, « Souvenir, premier anniversaire de la mort de Vallès », 14 février 1886, *Pages rouges*, op. cit., p. 9

19 Séverine, « Au pays noir. Les 90 cercueils », *Le Gaulois*, 1^{er} août 1890, p. 2.

20 Anonyme, « Ce que pensent les hommes », *Le Temps*, 25 décembre 1897.

21 Séverine, « Chose jugée », *La fronde*, 16 février 1899.

22 Voir l'article de Colette Cosnier, « Les reporteresses de *La fronde* », dans Eric Cahm et Pierre Citti (dir.), *Les représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger*, 1997.

sont d'hardies dreyfusardes. Ainsi *Le patriote breton* écrit, reprenant le poncif de la théorie des deux sphères pour condamner le reportage au féminin :

Ces dames qui, en tête de leur journal, indiquent la date du calendrier israélite et du calendrier protestant, feraient mieux si elles sont mariées, de raccommodez les chaussettes de leurs maris, ou si elles ne le sont pas, d'apprendre à le faire, plutôt que de nous inonder de leur prose extrêmement indigeste.

Il n'y a pas trente-six mille Mme de Sévigné que diable !

[...] Il n'y a rien de plus respectable qu'une femme : mais c'est à la condition que cette femme restera dans son rôle et qu'elle ne se fera pas « homme »²³.

Des observateurs plus complaisants soulignent aussi l'impression de mimétisme éprouvée à la lecture de *La fronde* et invitent les femmes à un journalisme plus badin, un journalisme de chronique en fait. Maurice Barrès écrit par exemple : « Oui, *La fronde* pourra jouer un rôle pourvu qu'elle n'ait pas la prétention ridicule de vouloir jouer celui d'un journal masculin²⁴ », et Victor Charbonne : « *La fronde* ne sera vraiment intéressante que si les «frondeuses» y sont elles-mêmes, et beaucoup plus féminines que féministes. Qu'elles pensent, sentent et écrivent en femmes²⁵ ».

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

Gaston Leroux en jupons

En même temps que ce reportage féminin, surgit un discours de défense de la prétention de la femme à un journalisme moderne. Ce discours est apparu assez tôt dans les instances internationales du journalisme créées par les pays anglo-saxons où le reportage est pratiqué depuis longtemps par des femmes. Le plus souvent, la défense de la femme reporter ne se fait pas avec des arguments féministes mais recourt à une physiologie courante qui lie la femme à la corporéité et à l'émotion, et à une anthropologie traditionnelle qui, dans toutes les cultures, comme l'a montré Naomi Schor²⁶, place la femme du côté du détail. Ainsi une jeune journaliste de l'Institut des journalistes de Londres, Miss Stuart, au Congrès international de la presse, explicite la spécificité et l'atout de la femme journaliste :

La femme est précieuse pour noter une foule de petits détails qui échappent aux hommes ; elles ont une aptitude incontestable pour les descriptions et par leur nature nerveuse, impressionnable, elles sont amenées à donner à leurs articles un tour vibrant qui frappe, émeut, étonne souvent²⁷.

23 Cité par Colette Cosnier, *loc. cit.*, p. 80.

24 Maurice Barrès, cité dans « Ce que pensent les hommes », *art. cit.*

25 Victor Charbonne, cité dans « Ce que pensent les hommes », *art. cit.*

26 Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994 (trad. Luce Camus).

27 Marie-Letizia de Rute-Rattazzi, « Congrès international de la presse », *Nouvelle revue internationale*, n° 2 (23 juillet 1894), p. 164.

La femme est un « appareil enregistreur », dira la grande reporter Andrée Viollis en 1933²⁸. Le reportage au féminin se définirait donc par l'exposition d'un corps réceptif à toutes les sensations. Comme on le voit, cette proposition ne déroge ni aux idées reçues sur le rapport masculin / féminin ni même à la pratique générale, c'est-à-dire masculine, du reportage qui, je l'ai montré ailleurs²⁹, est un genre, à la fin du XIX^e siècle, écrit à la première personne et qui expose le corps du reporter en échange de l'information.

Le reportage des frondeuses se caractérise cependant par une nouveauté : sa capacité à l'empathie et au sensualisme radical³⁰ peut conduire à la fusion volontaire du reporter avec le sujet observé. Ce reportage fait par des femmes est extrêmement sensible aux misères sociales, au peuple, et pose souvent une forme d'équivalence entre femme et peuple³¹. Les reporters féminins de *La fronde* n'hésitent jamais à plonger dans les foules et à se fondre avec elles. Ainsi au moment du procès de Zola en 1899, un reportage quotidien de Marie-Louise Néron intitulé « Dans la foule³² », décrit son immersion répétée dans une foule vociférante, massée devant le tribunal et qui, la plupart du temps, conspue Zola.

Surtout naît du côté du reportage féminin une nouvelle pratique journalistique appelée à avoir une longue postérité, celle du journalisme d'identification, où le journaliste prend la place de la victime pour mieux témoigner. Cette pratique, variante du journalisme d'investigation, est inaugurée aux États-Unis par une femme, Nellie Bly. Elle fit paraître en 1887 dans le *New York World* un reportage sur l'asile psychiatrique de Blackwell's Island où elle s'était fait passer pour une malade mentale afin d'entrer dans un asile pour femmes et de construire son reportage de l'intérieur de l'institution. Plusieurs femmes-journalistes françaises, sans jamais d'ailleurs se référer à Nellie Bly, rapportent des reportages faits dans les mêmes conditions : Andrée Théry (la future Andrée Viollis) enquête sur un hôpital en prenant l'identité d'une infirmière postulante ; quelques mois plus tard, elle se fait passer pour une délinquante tout juste sortie de prison pour enquêter sur une œuvre laïque³³. Séverine, quant à elle, se déguise en ouvrière du sucre lors d'une grande grève. Dans l'article qu'elle en tire, elle justifie ce journalisme de l'immersion :

28 Andrée Viollis, « Les femmes et le reportage », *Marianne*, 1^{er} novembre 1933, cité dans Anne Renoult, *Andrée Viollis, une femme journaliste*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2004, p. 113-114.

29 Je me permets de renvoyer à mon essai *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (Poétiques), 2007.

30 Voir le chapitre de Géraldine Mulhmann, « Un archétype du témoin-ambassadeur : Séverine, reporter au procès du capitaine Dreyfus », *Une histoire politique du journalisme XIX-XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 33-56.

31 Dans une lettre d'Athènes parue dans *La fronde* le 12 janvier 1898, la comtesse Eugénie Kapnist écrit : « Dans l'écrasement de tout un peuple, auquel nous venons d'assister, dans la violation de toute justice, de tout honneur, vis-à-vis d'une nation désarmée, bloquée, isolée et *provoquée* partout — il y a bien des points de rapport, sur une plus vaste échelle seulement, avec ce qui se pratique journellement à l'égard des femmes ».

32 Ce feuilleton se déroule dans *La fronde*, les 12, 15, 18, 19, 21 février 1898.

33 Anne Renoult, *op. cit.*, p. 50.

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

C'est cela que j'ai fait. Presque une journée, mêlée à ces pauvres filles, vêtue comme elles, j'ai erré sous l'œil des sergots devant l'usine déserte, dans la camaraderie morne de l'inhabituelle oisiveté. Je me suis arrêtée à leurs étapes ; j'ai entendu leurs doléances librement formulées ; j'ai pénétré dans les usines, vu fonctionner le travail de celles qui s'étaient soumises — ayant trop d'enfants ou trop faim ! — et c'est pourquoi je puis aujourd'hui vous dire, en toute connaissance, ce qu'est cette grève, et combien elle mérite d'intérêt et de sympathie³⁴.

Cette exposition d'un corps voyant et témoignant jusqu'à l'empathie et le journalisme de la compassion préconisé expliquent également la légitimation des femmes reporters de guerre en 1914-1918. Elles seront plusieurs, comme Colette Yver³⁵ ou Andrée Viollis³⁶, à se déplacer en représentantes des mères et des sœurs de France sur les champs de bataille.

Il existe aussi du côté de ce reportage féminin une véritable invention qui a été un peu occultée par l'histoire. Ces femmes inventent un petit reportage de l'investigation sociale qui passe par le partage de l'émotion intime. Cette forme d'écriture ou de posture s'appliquera ensuite au grand reportage, comme le montre un texte fort de dénonciation de la colonisation, « Indochine SOS », que fait paraître Andrée Viollis en 1935. Obtenant en 1933 le prix de l'Europe nouvelle, elle avait déjà écrit dans un article : « La femme semble faite pour le reportage. Par ses qualités. Et aussi par ses défauts³⁷ ».

La complexité du critère du genre apparaît alors. Est-ce qu'il permet juste de détruire un cliché (« le reportage est plutôt une pratique d'homme ») pour en revenir à un autre (« la femme est par essence un être plus sensible que rationnel ») ? Non pas, et pour plusieurs raisons. D'abord parce que nous pensons qu'une très large part, sinon l'intégralité de l'identité est acquise dans un contexte social. Dans le cas des femmes journalistes, le sociologue Erik Neveu a bien montré que de nombreux facteurs liés au genre peuvent expliquer cette manière différente d'aborder le journalisme : stéréotypes de rôles sexuels socialement construits, intériorisation ou refus de ces rôles, association par affinités avec les dominés de la société. En abordant cette question du côté des études journalistiques, il apparaît que cette construction sexuée a favorisé la création des méthodes nouvelles de reportage qui ont fait leurs preuves sur le terrain et ont été reprises dans le journalisme d'investigation. De plus, cet épisode prend tout son sens replacé dans une histoire

34 Séverine, *En marche*, 1896, p. 30.

35 Ainsi Colette Yver livre une série de reportages dans *Lectures pour tous*. L'article « Ma visite aux blessés » du 15 octobre 1916 commence ainsi : « Toutes les mères françaises, anxieuses de savoir sur quels secours peuvent compter leurs enfants, recueilleront avec reconnaissance ce témoignage d'une femme » (p. 76).

36 Le 24 mars 1916, le témoignage d'un correspondant particulier du *Petit parisien*, intitulé « À l'ambulance. Comment ils savent souffrir », est signé A. Viollis.

37 Andrée Viollis, « Les femmes et le reportage », *Marianne*, 1^{er} novembre 1933, cité dans Anne Renoult, *op. cit.*, p. 113-114.

longue du journalisme : en effet il faut admettre que le journalisme factuel largement pratiqué dans la seconde moitié du XX^e siècle en France, sans doute d'ailleurs à l'initiative d'hommes, ne constitue pas la forme ultime du journalisme et que l'intérêt d'un journalisme compassionnel fortement littéraire, dont les racines se trouvent au XIX^e siècle, n'est pas à dédaigner.

Il existe peut-être une coïncidence à interroger entre ce moment du reportage féminin au tournant du siècle, la sociologie actuelle de la profession qui se caractérise par une augmentation nette du nombre des femmes et également l'émergence de différentes formes de journalismes qui témoignent d'un nouvel engagement du reporter. Ces formes, souvent pratiquées par des femmes, manifestent justement un certain affaiblissement de l'impératif du « tout objectif ». On constate par exemple du côté du reportage de guerre depuis une dizaine d'années le développement d'un « journalism of attachment » (le terme est né en 1998 au moment de la guerre en Yougoslavie) qui renonce à la neutralité, quand il s'agit par exemple de couvrir la souffrance des populations civiles touchées par les guerres. Au lieu d'être une simple courroie de transmission pour les sources gouvernementales et militaires, ce reportage se propose de se mettre du côté des victimes et de faire prendre conscience des coûts humains et émotionnels de la guerre. Autre forme de journalisme qui émerge en France ou réémerge : un journalisme de la tranche de vie ou un journalisme ethnographique de l'intime. Ces articles qui ne sont pas sans lien avec la miniaturisation des techniques du reportage pratiquées dans *La fronde* mettent en scène des personnages dépourvus de tout statut social pour des portraits. Ces articles reposent sur un usage intensif de la citation, de la parole rapportée et si possible colorée. Ce journalisme de l'intime s'emploie à faire surgir des affects et à jouer sur le passage brutal de l'émotion. Appartient à ce registre par exemple la page portrait de *Libération*, qui a été créée par une femme en 1995³⁸. Or dans ces deux formes d'articles — « journalism of attachment », journalisme de l'intime, selon les spécialistes de l'information³⁹ — on constate une nette surreprésentation des femmes.

La progression des femmes dans la presse accompagne aujourd'hui un retour à un journalisme empathique dont on peut trouver l'origine au tournant du siècle dans *La fronde*. Cette forme de journalisme vient concurrencer le journalisme du tout objectif très développé au XX^e siècle et s'accompagne aussi d'une « relittérisation » manifeste de la presse avec des articles qui jouent sur les mises en scénarios, les mises en portraits, qui convoquent des procédés littéraires... Cette pratique invite l'historien à un retour en arrière sur ces quelques femmes journalistes du XIX^e siècle : les postures, les procédés et les poétiques qu'elles ont inventés ont sans doute été considérablement occultés, soit qu'ils aient été récupérés (on pense à la chronique), soit qu'ils aient été niés (on pense au reportage). On touche alors à un paradoxe manifeste : une partie de l'invention du journalisme serait à mettre à l'actif de quelques femmes alors même qu'elles ont été, dans la mesure du possible, tenues à l'écart du champ médiatique.

38 Voir notamment l'article d'Erik Neveu, « Le genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession », *Politix*, vol. 13, n° 51 (2000), p. 179-212.

39 Voir Erik Neveu, *art. cit.*

Références

- ANONYME, « Ce que pensent les hommes », *Le Temps*, 25 décembre 1897, p. 1.
- AUDOUARD, Olympe, *Voyage à travers mes souvenirs*, Paris, Dentu, 1884.
- BOIS, Jules, « Les femmes journalistes », *Gil Blas*, 6 février 1904.
- COSNIER, Colette, « Les reporteresses de *La fronde* », dans Eric CAHM et Pierre CITTI (dir.), *Les représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais (Littérature et nation), hors série, 1997, p. 73-82.
- GIRARDIN, Delphine, « Chronique du monde », *Le Figaro*, 3 janvier 1875, p. 1.
- , « Lettre première », *Lettres parisiennes*, Paris, Charpentier, 1843, p. 1-7.
- KAPNIST, Eugénie, *La fronde*, 12 janvier 1898.
- LAGEVENAIS, F. de, « Le feuilleton, *Lettres parisiennes*, de madame de Girardin », *Revue des deux mondes*, XIII^e année, n° 4 (octobre 1843), p. 133-150.
- LEMAÎTRE, Jules, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1886, t. 3.
- LE ROUX, Hugues, « La vie à Paris », *Le Temps*, 22 février 1889, p. 2.
- RENOULT, Anne, *Andrée Viollis, une femme journaliste*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2004.
- RUTE-RATTAZZI, Marie-Letizia de, « Congrès international de la presse », *Nouvelle revue internationale*, n° 2 (23 juillet 1894).
- SÉVERINE, « Au pays noir. Les 90 cercueils », *Le Gaulois*, 1^{er} août 1890, p. 1-2.
- , « Chose jugée », *La fronde*, 16 février 1899.
- , *En marche*, Paris, Empis, 1896.
- , *Pages rouges*, Paris, Empis, 1893.
- TANNEGUY DE WOGAN, Émile, *Manuel des gens de lettres : le journal, le livre, le théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1899.
- VIOLLIS, Andrée, « À l'ambulance. Comment ils savent souffrir », *Petit parisien*, 24 mars 1916, p. 1-2.
- YVER, Colette, « Ma visite aux blessés », *Lectures pour tous*, 15 octobre 1916, p.76.



Les enjeux communicationnels
et esthétiques de la référence
au « journal » dans les
Chroniques du bel canto (1946)
de Louis Aragon

CÉLINE PARDO

La question des rapports entre poésie et journalisme est devenue un lieu commun depuis le milieu du XIX^e siècle, soit que les poètes vitupèrent contre la « littérature industrielle » des journaux ou fassent de l'écriture journalistique le contre-exemple absolu de ce que devrait être le langage de la « poésie pure » (de Baudelaire à Valéry), soit qu'ils revendiquent au contraire l'apport du journal dans l'écriture poétique moderne, par le biais des innovations typographiques, de la publicité ou encore de l'imaginaire du quotidien (par exemple chez Apollinaire, Cendrars ou Desnos). Alors que la question du rapport entre poésie et journal s'est jusque-là surtout posée en termes de création poétique, Aragon, dans ses importantes *Chroniques du bel canto*, adopte une tout autre perspective. En effet, dans ces chroniques publiées dans la revue *Europe* tout au long de l'année 1946, où Aragon s'attache, au gré des parutions poétiques, à redéfinir la nature et les valeurs de la poésie, le « journal » apparaît non plus seulement comme le parangon d'un type de langage et d'écriture, mais comme celui d'un mode de lecture. En fait, c'est une véritable pensée des *media* qui s'élabore dans ces textes et, par bien des aspects, celle-ci prolonge, quoique en adoptant un point de vue presque radicalement opposé, la réflexion de Mallarmé sur le livre et le journal, dont ce dernier tirait des conséquences tant poétiques que philosophiques. La référence au « journal » cristallise également bon nombre d'éléments permettant de mieux cerner la position complexe qu'adopte Aragon dans les débats de l'après-guerre sur la poésie ainsi que les stratégies argumentatives auxquelles il recourt pour construire sa place dans l'histoire littéraire. La question qui se pose est de savoir si la référence au « journal », à première vue essentiellement convoqué en tant que support éditorial impliquant un mode de communication différent de celui du livre ou de la plaquette de poèmes, et drainant avec lui un ensemble de représentations littéraires et sociales, vaut également comme référence esthétique et modèle de

création. Aragon défend-il une poésie de journal, ou use-t-il seulement de ce terme pour fonder stratégiquement le renouveau poétique de l'après-guerre ? L'examen des principales occurrences du terme « journal » dans les *Chroniques du bel canto* nous permettra dans un premier temps de cerner les différents principes que propose Aragon pour son art de la lecture poétique, destiné à forger une nouvelle sensibilité poétique chez ses lecteurs. Les ambiguïtés de la référence au « journal » nous conduiront ensuite à analyser celle-ci, conjointement à deux autres notions clefs, celle de « chant » et celle de « réalité », comme argument stratégique pour légitimer non seulement une esthétique, mais encore la construction en acte de l'histoire du genre poétique.

Lire la poésie « comme le journal » : pour une autre figure de la lecture poétique

Les occurrences du terme de « journal » sont peu nombreuses dans les *Chroniques du bel canto*, mais chaque fois très frappantes. La première, la plus importante, survient à la fin de la troisième chronique, datée de mars 1946, consacrée d'une part à la nouvelle traduction que René Nelli propose de poèmes d'amour du poète catalan Jordi de Sant Jordi, d'autre part au dernier livre de Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*. Après quelques pages semées de citations où Aragon s'emploie à « résumer » le poème (en fait il se livre plutôt à un commentaire buissonnier suivant *grosso modo* les grandes parties du texte), le chroniqueur élève soudain le ton, accompagnant ainsi la courbe graduée et ascensionnelle du poème d'Éluard (« Si nous montions d'un degré », « Et nous montons ») :

Je vous en prie, comprenez tout ceci comme si c'était écrit sur le journal. La guerre est, dit-on, terminée, mais les victimes sanglantes empuantissent encore l'univers, moins que les criminels déjà oubliés. Lisez ceci aux grandes heures de Nuremberg, et quand déjà ces messieurs du *Figaro* sont excédés que l'on continue à se souvenir du crime français... Éluard ne parle pas dans la lune, et tout ceci est bien la terre où nous souhaitons que *comprendre juge l'erreur selon l'erreur*, Pétain selon la loi de Pétain, Brasillach ou Goering suivant Brasillach ou Goering, mais : *Si nous montions d'un degré*¹ ?

Paradoxalement et de façon provocatrice au regard des idées reçues de l'époque concernant la poésie, selon lesquelles tout poète est idéaliste, obscur, « dans la lune² », cette prise de hauteur par rapport au poème ne rapporte pas ce dernier

1 Louis Aragon, « Chronique n° 3 », mars 1946, *Chroniques du bel canto*, 1979, p. 38.

2 Dans un texte contemporain des *Chroniques du bel canto* servant de préface à la réédition du *Musée Grévin* en 1946, « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », Aragon écrit également : « cette étrange conception lunaire que la poésie n'est pas de circonstance quoi qu'en ait dit Goethe ; que plus on comprend un poème et moins il est poétique. Que la poésie à être expliquée perd son caractère poétique. Et cætera. Ce qui est, contre le poète, le triomphe du jongleur, de celui qui confond, qui répète à son idée, *interprète*, et ne comprend pas » (*Œuvres poétiques complètes*, 2007, t. 1, p. 927). Autant d'« idées reçues » que reprendront pour s'y opposer les *Chroniques du bel canto*. Notons que cette lutte

à une envolée philosophique ou mystique, mais l'arrime au contraire fermement à un « lieu commun » : l'actualité. De plus, ce qui est remarquable, c'est le travail d'explicitation et d'interprétation mené par Aragon : dans le poème d'Éluard, on ne lit nulle référence précise et datée à l'événement (la Seconde Guerre mondiale, la Libération, le procès de Nuremberg). C'est Aragon qui attire l'attention du lecteur sur les liens qui peuvent et doivent se tisser entre le contenu textuel du poème et la « réalité », bref qui fait de *Poésie ininterrompue*, explicitement, un « poème de circonstance ». La référence au « journal » sert donc ici à définir le premier principe de l'art de la lecture poétique selon Aragon : lire, c'est lier le mot à l'événement, rapporter le poème à son actualité qu'Aragon nomme « circonstance ». En outre, en mettant sur un pied d'égalité le poème d'Éluard et les opinions des journalistes du *Figaro* (sans pour autant aliéner le poème au genre de l'article), le chroniqueur définit la fonction de la poésie en termes politiques, comme témoignage et pensée engagée de l'événement. En même temps, la notion d'« actualité » dépasse largement le seul cadre politique pour Aragon. En effet, autre point tout aussi important que la reconnaissance du contexte politique dans le poème, le chroniqueur enseigne également aux lecteurs à lire ce poème non pas à la lumière des conceptions anciennes et idéalistes de l'amour (l'amour platonicien du poète catalan idéaliste traduit par Nelli par exemple), mais à l'aune de ses représentations contemporaines, relevant notamment pour le lecteur l'introduction dans le poème de la « nouveauté » du « couple », « haute expression de l'amour de ce temps³ ». Et il recommencera la leçon, pour d'autres poètes, au fil de ses chroniques, inlassablement.

Dans ce premier appel à lire la poésie « comme si c'était écrit sur le journal », un élément surprend : c'est que le format du poème d'Éluard, sur lequel Aragon insiste d'ailleurs largement (« un poème de près de sept cents vers »), ne correspond nullement à celui d'un poème de journal, d'ordinaire caractérisé par une certaine *brevitas*⁴. Ce paradoxe d'un long poème appelé à être lu comme le journal tendrait à prouver que cette analogie n'implique pas un type d'écriture propre au *medium* journalistique. Aragon ne semble pas viser un changement effectif de support. La seconde occurrence du terme de « journal » dans les chroniques va permettre d'élucider encore ce paradoxe.

Cette instantane prière qu'Aragon adresse à ses lecteurs pour qu'ils changent leur façon de lire la poésie est réitérée deux fois encore dans cette même chronique :

contre ces préjugés n'est pas le propre d'Aragon mais correspond à une tendance forte pour réévaluer auprès du grand public l'image de la poésie. En témoigne par exemple cet extrait d'article d'Anne Manson présentant justement la prochaine mise en ondes de *Poésie ininterrompue* d'Éluard : « Non, Paul Éluard n'est pas un obscur. Le poète qui écrivit : "À celle dont ils rêvent" [...] ne s'enferme jamais dans une tour d'ivoire ; il est parmi nous, il est aussi réellement notre frère que l'ami torturé à mort par les Allemands » (*Radio 46*, n° 72 (10 mars 1946), p. 7).

3 Louis Aragon, « Chronique n° 3 », *op. cit.*, p. 34.

4 Pour un exposé des caractéristiques du « poème de journal », l'on pourra se référer par exemple à l'article d'Alain Vaillant, « Le vers à l'épreuve du journal », *Recherches & travaux*, n° 65 (2004) : « Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie », p. 11-27.

Lisez cela comme le journal, je vous en prie, aux grandes heures de Nuremberg. La poésie se lit comme le journal, et pas qu'aux heures de Nuremberg, aux grandes heures de tout un monde...

[...] Lisez cela comme le journal. La poésie, notre poésie, se lit comme le journal. Le journal du monde qui va venir⁵.

Ces variations litaniques font osciller la portée de l'analogie entre cas particuliers et cas généraux, circonstances et universalité (« aux grandes heures de Nuremberg » — « et pas qu'aux heures de Nuremberg » ; « notre poésie » — « la poésie »). En dégageant ainsi son propos du seul contexte immédiat (Nuremberg), Aragon, qui se livre ici à une véritable leçon de lecture poétique, laisse entendre que le contenu du poème relève d'une actualité non seulement collective et historique, mais encore toute personnelle, renvoyant à l'expérience de chacun — nous y reviendrons. Par ailleurs, Aragon indique ici que le « journal » n'est un modèle de lecture pertinent que dans des circonstances historiques bien particulières, celles qui suscitent, comme il l'explique dans « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », la renaissance à la fois du « sens national » et du « sens épique⁶ », auquel fait ici écho le syntagme « grandes heures ». Ainsi, sans que soit prononcé le mot « épique » dans cette troisième chronique, le paradoxe du format de *Poésie ininterrompue*, apparemment inapproprié au support journalistique, se dénoue dans la référence au genre épique rattaché par le poète à la « poésie de circonstance ». Notons que cette dernière expression, pourtant sous-jacente elle aussi, n'est pas mentionnée en tant que telle dans cette chronique. C'est que le terme de « journal », apparemment plus neutre, sert ici à subsumer les deux notions, celle d'« épopée », qui aurait fait intervenir l'ancienne triade des genres poétiques (d'Aristote au romantisme), peu adéquate avec l'idée de poésie exposée ici par Aragon (la poésie comme « bel canto »), et celle de « poésie de circonstance », trop galvaudée⁷. La notion de « journal » apparaît dès lors comme une tentative inédite pour caractériser une certaine tendance de la poésie.

La dernière expression, « le journal du monde qui va venir », modifie quant à elle considérablement, en l'élargissant, l'acception du terme de « journal » qui dès lors réfère à la notation non plus seulement de l'actualité, du présent, mais aussi

5 Louis Aragon, « Chronique n° 3 », *op. cit.*, p. 39-40.

6 Louis Aragon, « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », *op. cit.*, p. 917.

7 Ce travail sur les étiquettes est caractéristique des écrits théoriques et critiques d'Aragon, conscient qu'il est du poids idéologique, et partant stratégique, de toute expression. Dans *Le fou d'Elsa*, Aragon revient, dans un très beau passage métalittéraire, intitulé la « Parabole du montreur de ballets », sur la difficulté à trouver le bon mot pour définir sa position poétique : « Et qui pourrait prétendre que j'ai fermé les yeux devant les jours présents / Moi qui me tins hâssib au carrefour [...] / J'ai dit hâssib il n'y a point de mot en français / Et ce n'est tout à fait ni poète de circonstance ni / Chroniqueur hâssib quoi ni journaliste / Une sorte à peu près de pommier de plein vent » (Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, 2007, t. 2, p. 664). En 1963 donc, le modèle du « journal » a rejoint la chronique et la poésie de circonstance dans le grenier de l'histoire littéraire. Seul un mot étranger, l'arabe *hâssib*, qui signifie « conteur des rues », ou une périphrase métaphorique, « pommier de plein vent », semblent désormais convenir au poète, comme s'il manifestait par là le désir de s'éloigner des prises de position idéologiques et nationalistes.

de l'avenir. Il ne s'agit donc pas d'un journal « réaliste » au sens premier du terme ; à moins de considérer que ce terme de « journal » ne permette en fait à Aragon de définir sa propre conception du réalisme. Nous y reviendrons.

La treizième et dernière chronique répète à nouveau, à propos du « Dormeur du val » de Rimbaud, l'appel à lire la poésie « comme le journal », ce type de lecture apparaissant cette fois comme une simple méthode complémentaire de ce que serait un mode de lecture plus ordinaire (non précisé ici) de ce genre :

S'il est vrai qu'il faut savoir lire la poésie autrement que le journal, il faut savoir aussi la lire comme le journal, et alors *Le Dormeur du val* sera certainement à la fois plus accessible au lecteur, et plus conforme au sentiment rimbaldien, que cette exégèse arbitraire⁸.

Le modèle de lecture que représente le journal, s'opposant ici à celui de l'« exégèse », fait apparaître, avec l'exemple de Rimbaud, un second principe de lecture, indépendant du rapport à l'actualité ou aux circonstances. Lire la poésie « comme le journal » signifie ici adopter une lecture naïve, dégagée des « idées reçues » ainsi que des références culturelles et littéraires. C'est l'idéal d'une communication poétique transparente. Dès la première chronique, Aragon déplore en effet le poids des étiquettes qui empêchent de « lire les choses comme elles sont dites, écrites directement » : il songe alors à la poésie de Reverdy, « écrasée sous une étiquette », celle de « poésie cubiste⁹ ». Dans une autre chronique, il dénonce en passant, dans une parenthèse à propos de Baudelaire, le poids des stéréotypes, transmis sans doute par la culture scolaire, qui eux aussi dressent des barrières entre le poète et ses lecteurs : « [...] (l'aura-t-on assez écrasé, celui-ci, sous les oripeaux de son moderne à lui, de ses divans profonds, de sa Charogne et de tout le décor Rops) [...] »¹⁰.

Lire la poésie « comme le journal », c'est donc ici se mettre dans une disposition de lecture non poétique ou, plus largement, non littéraire. Jean Paulhan, dans *Clef de la poésie*, ce petit livre si important dans les débats de l'après-guerre sur la poésie, exprimait l'idée selon laquelle le fameux « mystère » poétique relève en fait du seul état d'esprit du lecteur au moment de lire le poème : « Il y suffit de lire un poème. Il y suffit de s'attendre à lire un poème. Il y suffit, si je puis dire, d'être en disposition de poème¹¹. »

Cet « horizon d'attente » que pointe ici Paulhan bien avant Jauss, c'est celui qu'Aragon prie le lecteur de modifier, en lui demandant d'imaginer lire un journal plutôt qu'un livre, selon l'idée très juste que le support conditionne un certain mode de lecture. À travers le modèle médiatique du « journal », ce sont donc les représentations littéraires qui sont en jeu : se figurer lire dans le journal, c'est changer sa conception de la poésie et accéder à une nouvelle sensibilité poétique.

8 Louis Aragon, « Chronique n° 13 », janvier 1947, *op. cit.*, p. 151.

9 Louis Aragon, « Chronique n° 1 », janvier 1946, *op. cit.*, p. 16-17.

10 Louis Aragon, « Chronique n° 8 », août 1946, *op. cit.*, p. 82.

11 Jean Paulhan, *Clef de la poésie*, 1944, p. 20-21.

Cette réflexion proprement médiatique à laquelle se livre ici le chroniqueur reprend en fait le point de vue mallarméen sur le « journal » exposé principalement dans la VI^e « Variation sur un sujet », « Le Livre, instrument spirituel » (1895). Si l'on résume Mallarmé, le « journal » est cette forme dépliée donnant à lire le texte par grandes étendues, sans « mystère », au contraire du « livre », caractérisé par le pli des feuilles que le « couteau », comme en un rite sacrificiel désignant en soi le caractère sacré du texte, doit trancher pour permettre à l'initié de lire et d'espérer ainsi accéder au sens. Loin de cette conception-là du « mystère dans les lettres », Aragon défend au contraire une lecture du poème aussi fluide et « dépliée » que possible. C'est là le troisième principe de son art de la lecture. D'où, par exemple, son goût pour les notes explicatives en bas de page, discrètes et efficaces, qui n'interrompent pas la lecture du poème, mais permettent d'en éclairer les « circonstances », ainsi qu'il l'explique par exemple au début de la huitième chronique ; d'où également le désir, dans les *Chroniques du bel canto*, de citer parfois un poème d'un bout à l'autre, « d'une haleine¹² », comme il le dit pour l'assez long poème d'Henry Bataille recopié intégralement à la fin de la même chronique. Aucun exemple ne sera cependant plus clair que ce passage de la neuvième chronique où, renvoyant dos à dos deux lectures d'un sonnet de Mallarmé (précisément !), deux interprétations reposant sur l'« idée commune » d'une obscurité essentielle de ces vers à décrypter, Aragon en propose à son tour une lecture fluide et non heurtée, « d'un trait » :

Si pourtant, j'oublie, c'est mon droit que ce sonnet est de Mallarmé, et que d'un trait aujourd'hui je vais le lire :

*Ô si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Méry, que je songe
À quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci .*

*Le sais-tu, oui ! pour moi voici des ans, voici
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge
La même rose avec son bel été qui plonge
Dans autrefois et puis dans le futur aussi.*

*Mon cœur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre
Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre
S'exalte en celui rien que chuchoté de sœur*

*N'était, très grand trésor et tête si petite,
Que tu m'enseignes bien toute une autre douceur
Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite.*

si d'un trait donc j'arrive à la fin, sans buter sur ce bouquetier, dont l'obscurité me semble à vrai dire purement syntaxique, il s'agit d'un sonnet très clair [...]»¹³.

C'est bien le mode de lecture du journal qu'adopte ici Aragon et qu'il fait adopter à ses lecteurs du seul fait que ces citations intégrales de poèmes soient elles-mêmes prises dans une chronique d'*Europe*.

Aragon, conformément aux politiques culturelles de la gauche d'après-guerre, se situe résolument du côté de « l'art pour tous », tendance que Mallarmé qualifiait pour sa part, dans un article de jeunesse (1862), d'« hérésie ». Dans ce texte, Mallarmé, sans parler encore du « journal » en tant que tel, dénonçait les choix typographiques et maquettes vulgaires qui ne distinguent pas la poésie d'art de la prose ou des mauvais vers, ainsi que les « éditions à bon marché » qui brisent la dernière « barrière » entre la « foule » profanatrice, qui « achète » mais ne comprend pas, et les poètes, ces prêtres d'une nouvelle religion. Aragon partage en fait les mêmes inquiétudes quant à la compréhension de la poésie par le grand public et sa vulgarisation, d'autant plus que, selon un constat sévère, même les poètes, ou ceux qui se disent tels, n'ont pas la culture littéraire suffisante pour écrire :

Je ne sais ce que ressent un jeune homme d'aujourd'hui, lisant *Anciennetés*, par exemple. Je sais qu'à mes yeux la culture poétique d'un esprit qui négligerait le fait que cette poésie constitue serait fâcheusement lacunaire. Je me dis que les auteurs des vingt-trois plaquettes que j'ai lues ces jours-ci doivent ignorer *Anciennetés*. Et d'autres expériences de notre langage, de notre poésie, de notre histoire. La pauvreté poétique est certainement liée à l'insuffisance de la culture. Si on pouvait leur demander, à ces poètes qu'on édite, ce qu'ils ont lu — fort reconnaissable dans leur mauvais miroir où se marient le verlainisme et le surréalisme — si on pouvait soupeser ce qui leur est tombé dans les mains, la pauvre bibliothèque de ces somnambules, il n'y aurait pas à chercher midi à quatorze heures pour comprendre ce qui leur manque, quelles vitamines, quelles hormones¹⁴.

On retrouve également chez lui la même méfiance lucide envers l'enseignement de la poésie, l'institution scolaire figeant les poètes dans des stéréotypes, ou encore envers les phénomènes de mode mettant en valeur tel ou tel artiste, bientôt délaissé au profit d'un autre. Mais contrairement à Mallarmé, Aragon veut croire dans les facultés du grand public à lire, relire et « comprendre » la poésie, même si cela reste un horizon idéal non encore atteint. « Un jour, tout le monde pourra la lire¹⁵ », écrit-il ainsi dans la première chronique à propos de la poésie de Reverdy. Aragon, loin de « *la peur ou [du] dégoût des masses* » qu'il dénonce chez André Frénaud ou Patrice de la Tour du Pin comme une « maladie¹⁶ », se veut au contraire médiateur patient entre les poèmes et le public. Le « journal », expérience de lecture connue de tous,

13 Louis Aragon, « Chronique n° 9 », septembre 1946, *op. cit.*, p. 88-89.

14 Louis Aragon, « Chronique n° 4 », avril 1946, *op. cit.*, p. 46.

15 Louis Aragon, « Chronique n° 1 », *op. cit.*, p. 19.

16 Louis Aragon, « Chronique n° 12 », décembre 1946, *op. cit.*, p. 139 (en italique dans le texte).

est de ce point de vue l'un des moyens pédagogiques trouvés dans ces chroniques pour transmettre son approche de la poésie.

En même temps, comme certaines occurrences étudiées plus haut le montrent, le modèle du « journal » semble laisser échapper une partie de la nature poétique telle que la conçoit Aragon. Le « journal » ne tient pas compte, en effet, du « mystère » qui, pour le poète-chroniqueur, sous le nom de « chant » demeure : « Le chant. Ce mystérieux pouvoir d'écho qui fait vibrer les verres sur la table, frissonner les insensibles¹⁷. »

Il y a un mot par lequel Aragon rassemble, de façon extrêmement ingénieuse, l'exigence de compréhension du poème et le maintien du mystère au cœur même de la compréhension : c'est le verbe « entendre ». Les occurrences où se mêlent et se juxtaposent les sens intellectuel et sensible de ce terme sont extrêmement nombreuses. Ainsi de ce passage de la cinquième chronique qui place côte à côte les deux acceptions d'« entendre », la deuxième occurrence, employée avec un complément d'objet indirect, ne pouvant avoir que le sens de « comprendre » :

Le *bel canto*... pauvres malheureux sourds qui ne l'entendez pas, qu'entendez-vous à la poésie ? Il est la poésie, quand elle se met vraiment à chanter¹⁸...

De façon paradoxale, le modèle de communication journalistique qu'Aragon rattache à la fois à un contenu (sujet d'actualité), à une conduite de lecture (lecture non littéraire, allant « directement » au sens) et à une physique de la lecture (lecture fluide, non heurtée) a donc en fait partie liée au « mystère » poétique puisqu'il permet de faire tomber toutes les barrières entre signifiant et signifié pour ne plus laisser que le « chant », c'est-à-dire l'émotion poétique.

La reconfiguration de l'histoire littéraire à travers la notion de « journal »

Devant cette persistance étonnante du « mystère » poétique pour un poète matérialiste et réaliste, devant également la réappropriation d'un terme clef du postsymbolisme et des tenants de la poésie pure comme celui de « chant », il est temps d'examiner plus avant le type d'esthétique que propose Aragon et la façon dont il construit son inscription, par-delà les débats littéraires de l'après-guerre (nous avons montré plus haut comment la notion de « journal » venait suppléer stratégiquement à celle de « poésie de circonstance »), dans l'histoire littéraire. Nous examinerons pour ce faire deux notions, celle de « chant » et celle de « réalité », en montrant comment la référence au « journal » permet à Aragon d'échapper aux esthétiques qui leur sont d'ordinaire attachées.

Revenons d'abord brièvement sur l'idée de « chant » telle que la développe Aragon dans ses chroniques. Comme il l'indique lui-même non sans malice dans la cinquième chronique, celle où il explique l'emploi qu'il fait de la notion de *bel canto*,

17 Louis Aragon, « Chronique n° 1 », *op. cit.*, p. 10.

18 Louis Aragon, « Chronique n° 5 », mai 1946, *op. cit.*, p. 57.

cette conception de la poésie fondée sur le « chant » pourrait faire croire à un « retour à la "poésie pure" » (« Voici que m'écoulant, quelqu'un s'étonne et murmure. Ah, dit-il avec espoir, le *bel canto*, vous, mais, mais... c'est un retour à la "poésie pure"¹⁹ ! »), ce que le chroniqueur dément bien sûr immédiatement avec vigueur. En effet, le « beau chant » que loue et recherche Aragon rompt avec le modèle harmonique et opératique des symbolistes. De façon cohérente avec le désir de fluidité et de linéarité exprimé à travers l'idée du « journal », son modèle musical est la « mélodie ». Laissons de côté ici les considérations nationalistes qui lui font opposer la musique allemande, avec le modèle wagnérien, et la musique italienne, avec le *bel canto* de Rossini : plus intéressante est l'opposition très nette qui se dessine entre une conception d'un côté aristocratique de l'art (Wagner, Mallarmé, « l'harmonie²⁰ ») et de l'autre populaire, ou tout au moins d'un art accessible au grand public (Rossini, Aragon, *bel canto*). Par cette notion de *bel canto* qui popularise celle de « chant » symboliste, et par la reprise de la réflexion mallarméenne sur le « journal », Aragon cherche moins à rompre avec le symbolisme qu'à le démocratiser. C'est ainsi que peut s'expliquer l'éloge de Pierre Emmanuel dans la septième chronique, puisque sa poésie, « qui oscille entre le journal et Mallarmé », ne semble garder du symbolisme qu'une certaine diction pour aboutir malgré cela à un ton populaire :

Si je considère les poètes comme des événements de l'histoire, il n'y a peut-être pas dans la poésie contemporaine un cas plus saisissant que celui de l'éclosion d'Emmanuel, dont l'œuvre déjà considérable de 1938 à 1946, s'est avec soudaineté située, élevée, développée. Prise à une espèce de charnière de la méditation poétique : où l'éloquence est par le cri niée, le langage au départ du symbolisme même, avec ses flexions syntaxiques particulières, aboutissant à une poésie réaliste, et je dis ce dernier mot presque au sens qu'il a quand il s'agit d'une chanteuse²¹.

Si la notion de « poésie réaliste » renvoie ici clairement, employée dans son sens musical, à une conception de l'art à la fois engagé et populaire, il est intéressant de voir que dans les *Chroniques du bel canto*, la notion récurrente de « réalité » convoque en fait, de façon complexe, plusieurs esthétiques fort différentes. Or, le modèle communicationnel du « journal » tend à unifier la compréhension que nous pouvons en avoir.

La notion de « réalité », d'emblée, semble rattacher Aragon à l'esthétique revendiquée et jamais démentie depuis 1935²² du « réalisme socialiste ». Pourtant, cette épithète n'apparaît à aucun moment des *Chroniques du bel canto*. Certes, en plusieurs passages, on pourrait parler d'une reformulation des théories réalistes

19 *Id.*, p. 57

20 Comme le dit Stendhal, écrivain-relais cité par Aragon dans la cinquième chronique : « En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l'on peut répéter ; or un homme seul se retirant chez lui le soir, ne peut pas répéter de l'harmonie avec sa voix seule » (*ibid.*, p. 55).

21 Louis Aragon, « Chronique n° 7 », juillet 1946, *op. cit.*, p. 67.

22 Louis Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935.

socialistes telles qu'Aragon les avait développées dans les années 1930. Par exemple, à la fin de la troisième chronique, l'expression de la réalité va de pair avec un optimisme marxiste (« la dénonciation du monde tel qu'il est, du monde noir, s'achève par l'appel d'un monde différent, par la négation du pessimisme originel²³ »), faisant du poème un « instrument pour la transformation du monde²⁴ » comme le préconisait Aragon dans sa conférence du 5 octobre 1937, « Réalisme socialiste et réalisme français » : c'est donc sans doute dans la perspective du réalisme socialiste qu'il faut dès lors entendre l'expression de « journal du monde qui va venir ». Mais la plupart du temps, la notion de « réalité » ou celle de « démarche réaliste », toujours valorisées par Aragon, servent en fait à définir la poésie « moderne ». Ainsi, la façon dont Aragon résume la trajectoire de Rimbaud dans l'histoire littéraire, tout en l'« annexant » à son tour au réalisme, est particulièrement révélatrice de la démarche intéressée de ce penseur de l'histoire littéraire :

L'explication symboliste de Rimbaud, celle de la génération « fin de siècle », celle de ceux qui, mettant l'accent sur *Le Bateau ivre* et les premiers poèmes, comme sur le sonnet des *Voyelles*, voyaient en Rimbaud la suite du romantisme, voire un prolongement de Baudelaire, a depuis longtemps fait long feu. Il a fallu que cette conception soit brisée pour que Rimbaud prît dans l'histoire de la poésie la place hors pair qu'il occupe, et que consacèrent les hommes de ma génération, ceux qui avaient vingt ans pendant l'autre guerre. Aussi bien, la démarche proprement *réaliste* dans la poésie qui oppose à tous ses contemporains, fût-ce au prétendu *réaliste* Coppée, Arthur Rimbaud, la façon qu'il a d'appeler chaque chose par son nom, d'introduire dans la poésie les mots qui n'y ont pas droit de cité [...], voilà qui suffirait à faire justice de l'annexion *littéraire* au symbolisme d'un homme qui l'a précisément fui au Harrar²⁵.

De même que l'« explication symboliste » de Rimbaud se trouve recouverte par l'explication « réaliste » qu'en donne Aragon, de même Henry Bataille est « annexé » à la poésie « moderne », au sens historique du terme, du seul fait d'être placé aux côtés d'Apollinaire comme un défenseur de la « réalité » en poésie :

Le modernisme de Bataille, si vous voulez bien le replacer dans son temps, est précisément ce que tous les tenants de la poésie intemporelle, ont combattu et combattaient encore. C'est la réalité dans les vers. Grave et puissante conspiration du goût. Il lui faut cinquante ans et bien des opérations pour lui rendre pudique, comme les statues qu'on habille, pour lui faire avaler Rimbaud. Les gens de cette conjuration oublient dans Apollinaire ce qui les y dérange. Et c'est toujours la réalité, cette *salade à l'anchois* que quelque part *se mange un territorial...* ou *Le lundi rue Christine. (J'aimerais mieux me couper le parfaitement.)*²⁶

23 Louis Aragon, « Chronique n° 3 », *op. cit.*, p. 39.

24 Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », 1938, p. 303.

25 Louis Aragon, « Chronique n° 11 », novembre 1946, *op. cit.*, p. 117-118.

26 Louis Aragon, « Chronique n° 8 », *op. cit.*, p. 81.

Une histoire de la poésie se reconstitue donc à travers l'idée de « réalité ». Cette annexion des « modernes », au sens historique du terme, tels Reverdy ou Apollinaire, au « réalisme » aragonien doit certes être comprise comme une stratégie par laquelle le chroniqueur se défend devant ceux qui l'accusent d'être un poète réactionnaire²⁷ (à cause notamment de sa théorie de la rime et de sa défense de la « poésie de circonstance »). Mais de même que le « réalisme » d'Aragon n'a que peu à voir avec le courant ainsi nommé par l'histoire littéraire (le « prétendu réaliste Coppée »), de même la « modernité » dont parle Aragon n'a pas de lien authentique avec le courant historique du début du siècle. C'est que « modernité » et « réalité » sont avant tout des valeurs, et des valeurs qui, dans cette stratégie de légitimation de la « poésie de circonstance », vont pour Aragon de pair. Dans les *Chroniques du bel canto*, ces valeurs, attachées au modèle du « journal », doivent être considérées comme des effets de réception, liées à la conscience des « circonstances » du poème. C'est ainsi qu'Aragon oppose chez André Frénaud d'un côté « la tranche de vie : cette description arbitraire, exacte et puis après ? », relevant d'un critiquable « naturalisme » (déjà critiqué comme faux réalisme dans la conférence d'octobre 1937), de l'autre, la « large communication de la réalité » atteinte dans des poèmes écrits par le poète prisonnier²⁸.

Ce que désigne Aragon par le terme de « réalité » dans les *Chroniques du bel canto* a donc tout à voir avec le modèle communicationnel du « journal » dont nous avons déterminé plus haut les principes. Car la « réalité en poésie », ce sont en fait les éléments par lesquels le lecteur se sent partie prenante de ce qu'il lit : cela peut passer par une prise de conscience des « circonstances » du poème si la réalité décrite dans le poème est trop éloignée de lui, ou bien alors par la référence qu'il tisse, même de façon anachronique, à une expérience vécue soit individuellement, soit collectivement. Ainsi de cette leçon de lecture anachronique dans la troisième chronique où Aragon appelle à lire les poèmes de Jordi de Sant Jordi à la lumière de la « poésie prisonnière de ces temps derniers²⁹ » ; ainsi également de cette lecture de Reverdy, dont Aragon nous dit que le « frémissement³⁰ » poétique toujours renouvelé que les vers de *Plupart du temps* suscitent en lui tient sans doute au fait qu'il les lisait à vingt ans et que toute une atmosphère les accompagne encore. Si la notion de « réalité » correspond ainsi à un art de la lecture – qui devient aussi art de la rêverie et de la divagation, et par là même puissance d'invention poétique — l'art d'établir des liens entre les mots et le monde, combien sommes-nous alors éloignés des caractéristiques esthétiques et idéologiques de la poésie moderniste, dont Aragon

27 « Et de nos jours, malgré l'extraordinaire sursaut de la poésie française à l'heure du danger national, nous traînons encore les préjugés des circonstances pacifiques, le bonnet de coton de la poésie pure, la coiffure de papier du surréalisme. La masse de la gent qui écrit, la cour des miracles de ceux qui se croient poètes un instant ébranlée revient à ses hochets de délire et de rêve, méprise à nouveau la poésie de circonstance. Elle est ce qu'on appelle dans le langage politique la réaction : les faits pour elle n'ont pas le dernier mot, elle revient sur leur leçon d'évidence » (« Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », *op. cit.*, p. 918).

28 Louis Aragon, « Chronique n° 12 », *op. cit.*, p. 134.

29 Louis Aragon, « Chronique n° 3 », *op. cit.*, p. 30.

30 Louis Aragon, « Chronique n° 1 », *op. cit.*, p. 13.

se place pourtant en héritier, laquelle réclame l'absence de toute « référence » au monde pour recréer une réalité nouvelle, celle de l'œuvre en soi ?

Dans les *Chroniques du bel canto*, Aragon parle davantage du point de vue du lecteur de poésie que de celui du poète. Le « journal » lui sert de modèle communicationnel de référence pour faire accéder les lecteurs à une autre sensibilité poétique que celle véhiculée par les critiques d'après-guerre ou par les stéréotypes académiques. C'est aussi pour lui un moyen original et provocateur de répondre aux débats concernant la poésie de circonstance, la poésie engagée et la poésie pure, tout en s'inscrivant dans une histoire de la poésie reconfigurée. D'autre part, si l'idée du « journal » apparaît comme le moyen paradoxal de faire surgir le mystère poétique, le chant, jamais Aragon ne légitime ce *medium* comme un support de création poétique en soi. Aragon en reste finalement à l'analogie : la mutation médiatique du poème reste ici imaginaire. Mais cet imaginaire est lourd de sens à une époque où bon nombre d'écrivains commencent à ne plus se satisfaire du livre ou des revues spécialisées comme moyens d'édition : l'essor de nouveaux médias de masse, en particulier la radio, ouvrent en effet des horizons nouveaux non seulement en termes de démocratisation de la culture, mais aussi en termes d'expression artistique. Des écrivains aussi différents que Sartre et Artaud appellent ainsi, après la guerre, à sortir du livre. On sait combien Aragon lui-même s'intéressera de près à l'enregistrement parlé de ses poèmes sur disques. L'appel à lire la poésie « comme le journal », dans les *Chroniques du bel canto* de 1946, est l'un des signes de cette mutation médiatique en cours.

Références

- ARAGON, Louis, *Chroniques du bel canto* suivi de *Chroniques de la pluie et du beau temps*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1979.
- , *Le Fou d'Elsa, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, t. 2 (éd. Olivier Barbarant), p. 489-938.
- , « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, t. 1 (éd. Olivier Barbarant), p. 913-940.
- , « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*, n° 183 (janvier-avril 1938), p. 289-303.
- MANSON, Anne, « Paul Éluard ou la poésie ininterrompue », *Radio 46*, n° 72 (10 mars 1946), p. 7.
- PAULHAN, Jean, *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard, 1944.



« Reportage » et « écriture »
chez Claude Simon
(*Les géorgiques*
et *Le jardin des plantes*)

PATRICK SUTER

L'œuvre de Claude Simon abonde en évocations de la presse particulièrement remarquables — et cependant toujours déceptives. Les titres en gros caractères et les manchettes du *Palace* frappent le lecteur en se présentant sous la forme de collages, brisant le long continuum de la phrase simonienne disposée en paragraphes compacts. Ils figurent la forte prégnance de la presse, qui s'inscrit dans l'espace de manière suffisamment voyante pour qu'elle ne puisse être ignorée. Mais que le journal soit évoqué et mis en évidence, il est sans cesse présenté sous un jour défavorable. Aux organes libéraux pleins de propagande qui « étranglent » la révolution dans *Le palace*¹ répond une feuille communiste comme le *Léninegrad Soir*, qui profère les calomnies les plus injurieuses à l'égard de Brodski².

La puissance des journaux n'est cependant que fort relative. Le plus souvent, ils sont frappés par des forces d'inertie, et ne cessent de se défaire. *La bataille de Pharsale* présente un titre en capitales en mentionnant, immédiatement après, les « détritres laissés par le marché³ », et *Le palace* décrit le fœtus de la révolution comme placé « dans un linceul de mots [...] jeté aux égouts⁴ ». Les journaux ont tendance à « tomber⁵ », à s'éparpiller, à se déchirer. Le destin de la presse est de se transformer en ordures, et *Le palace* mentionne comme d'« habituels débris [...] charriés par le flot » des « chiffons, [de] vieux journaux détrempés [et des] algues blanchies par le sel⁶ ». La presse est gagnée par une entropie de plus en plus grande, et elle inflige continuellement au monde une flétrissure sur le plan écologique — en abîmant le paysage, dont elle constitue un élément fondamental.

1 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, 1997, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 331-332.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 39.

6 *Ibid.*, p. 213.

Ainsi les journaux perdent-ils de leur éclat ; ou s'ils brillent malgré tout, cette brillance est décrite sur le mode ironique. La presse est perçue au moment où elle perd de sa force d'impact. Voici que ses effets sont passés, qu'elle échappe au circuit de l'information, ou qu'elle va lui échapper. La diversité de ses procédés tend à diminuer, à s'annuler dans un processus d'uniformisation, de réduction. Un petit nombre d'adverbes et d'épithètes la dévaluent. Les « vieux journaux avec leurs titres relatant des événements morts [...], désuets, surannés et sans plus aucune signification », qui « servent de lits » aux deux sœurs de *L'herbe*⁷, font écho aux « lettres capitales » des titres de journaux qui, dans *Le palace*, ne peuvent qu'engendrer une

nouvelle déjà vidée de toute valeur, désuète, futile, comme celles qu'annonce le vieux journal dont l'épicier s'est servi [...] : rien que de la mauvaise encre d'imprimerie [...], la flasque et plate oraison funèbre des événements morts⁸.

Ce thème de la dissolution du journal intervient dès *Le vent*, quand le narrateur relate l'expérience du personnage principal, Montès, envisagée de manière presque phénoménologique :

Car, me dit-il [Montès], ce fut ainsi que cela se passa, en tout cas ce fut cela qu'il vécut, lui : cette incohérence, cette juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de paroles, d'actes. Comme un récit, des phrases dont la syntaxe, l'agencement ordonné — substantif, verbe, complément — seraient absents. Comme ce que devient n'importe quel article de journal (le terne, monotone et grisâtre alignement de menus caractères à quoi se réduit, aboutit toute l'agitation du monde) lorsque le regard tombe par hasard sur la feuille déchirée qui a servi à envelopper la botte de poireaux et qu'alors, par la magie de quelques lignes tronquées, incomplètes, la vie reprend sa superbe et altière indépendance, redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatant d'être de nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance, ce ciment bouche-trou indifféremment apte à tous usages et que le rédacteur de service verse comme une sauce, une gluante béchamelle pour relier, coller tant bien que mal ensemble, de façon à les rendre comestibles, les fragments éphémères et disparates de quelque chose d'aussi indigeste qu'une cartouche de dynamite ou une poignée de verre pilé⁹.

Citant ce même passage dans *Mosaïques*¹⁰, Lucien Dällenbach y reconnaissait l'affirmation d'une poétique opposée à celle de Balzac, qu'il considérait comme particulièrement apte à correspondre à la figure du « rédacteur de service » dont il est ici question — Balzac usant et abusant du principe de « causalité », d'« analogies douteuses » et de « garanties extralittéraires [...] pour tout expliquer et pour relier son texte en s'en servant comme d'une "colle"¹¹ ». Une telle attitude contraste bien sûr

7 Claude Simon, *L'herbe*, 1958, p. 20.

8 *Ibid.*, p. 146.

9 Claude Simon, *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, 1957, p. 174-175.

10 Lucien Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, 2001, p. 119 et *passim*.

11 *Ibid.*, p. 121-122.

avec l'orientation radicalement différente de l'esthétique simonienne, qui tente de travailler « sans sauce », ou « sans mortier »¹². Mais si se dégage ici une poétique où, « par la magie de quelques lignes tronquées », « les mots » peuvent « éclat[er] d'être de nouveau séparés », il est tout à fait significatif qu'elle s'affirme par la contestation de l'écriture *journalistique*, et non en réfutant un modèle *littéraire*. Et ce procédé se retrouvera constamment chez Simon. Que la presse soit citée ou évoquée, elle permet surtout de montrer comment l'écriture simonienne s'en départ, pour saisir l'Histoire et le monde d'une tout autre manière que les journaux. Tel est bien ce qui se passe dans *Les géorgiques* et *Le jardin des plantes*, qui représentent dans les romans de Simon les exemples où la presse est abordée de la façon la plus spectaculaire, *Les géorgiques* accordant plus de cinquante pages au récit de la guerre d'Espagne qu'effectue un correspondant anglais engagé du côté des républicains dès son arrivée¹³, et *Le jardin des plantes* étant traversé, de la p. 35 à la p. 312 (sur un total de 378), par une scène consacrée à une interview entre S. et un journaliste, répartie en pas moins de quinze sections.

Les géorgiques et le refus de la rhétorique journalistique

Qu'arrive-t-il si un journaliste s'emploie à raconter la guerre ? Dans *Les géorgiques*, entre le récit porteur du narrateur du roman et le récit du journaliste qu'il commente, apparaît toute une série d'hiatus extrêmement significatifs, le récit cité faisant ressortir par contraste les spécificités du récit citant. Trois éléments caractérisent l'écriture du journaliste anglais, qui vont montrer qu'il s'inscrit dans le prolongement de l'ancienne rhétorique dont est héritier le journalisme — à laquelle s'oppose de la manière la plus vive l'écriture simonienne.

Tout d'abord, précise le narrateur, le journaliste choisit de s'en tenir à un « ordre chronologique¹⁴ », et espère ainsi parvenir « dans une certaine mesure [à] expliquer¹⁵ » les « événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif¹⁶ ». Le voici donc dans la situation à laquelle était confronté Montès dans *Le vent*, n'était qu'il ne va nullement ici se défaire de la rhétorique du journal. Le correspondant anglais s'en tient à une *dispositio* traditionnelle qu'il ne remet pas en cause, selon laquelle les événements ne doivent être narrés qu'en vue d'une preuve (ou, ici, d'une « explication »), tout en adoptant l'ordre qu'elle considèrerait comme naturel (*naturalis*), par opposition à l'*ordo artificialis* où « l'on part, non du commencement de ce qui s'est passé, mais du milieu¹⁷ ».

12 Cf. *ibid.*, p. 115 et *passim*, et Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, 1988, p. 124-126.

13 Claude Simon, *Les géorgiques*, 2006, p. 310-362.

14 *Ibid.*, p. 310.

15 *Ibid.*, p. 311.

16 *Ibid.*, p. 310-311.

17 Pour cette citation et les informations qui suivent, cf. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, 1993, t. 2, p. 901-960. Rappelons, comme Barthes le précise lui-même, « qu'à [l']origine — ou à [l']horizon [de ce séminaire], il y avait le texte moderne, c'est-à-dire : le texte qui n'existe pas encore » (*ibid.*, p. 901), soit celui qui nous préoccupe avec l'écriture simonienne

Cette allégeance aux préceptes de l'ancienne rhétorique est confirmée par un deuxième trait typique de son écriture. C'est qu'au fond, il n'« écrit » pas (au sens fort du terme, c'est-à-dire au sens où Barthes soutenait que, « pour l'écrivain » (qu'il opposait alors à l'« écrivain »), « *écrire* est un verbe intransitif » — l'écrivain s'interdisant, à la différence du reporter anglais, « deux modes de parole [...] : *la doctrine* [et] *le témoignage*¹⁸ ». Au contraire, le journaliste des *Géorgiques*, O., a recours au langage, même écrit, comme l'orateur — lequel intervient toujours dans un lieu public (agora, forum ou église) et s'efforce comme O. de « convaincre¹⁹ » ceux auxquels il s'adresse : « [O.] essaie de faire comprendre cela. Visiblement il écrit (ou plutôt il parle) à l'intention d'un certain public, un public dont il connaît les penchants, les opinions, peut prévoir les réactions²⁰ ». Et le récit y insiste, précisant plus loin que le journaliste se remet « à écrire, ou plutôt à parler²¹ », qu'« assis à sa table, ce sera comme s'il parlait tout haut dans le silence²² », ou qu'il évite d'aborder certains sujets, « comme s'il craignait que quelqu'un de son auditoire pût formuler là-dessus une remarque, élever une objection » — si bien que le récit porteur finit par faire oublier totalement, par l'accumulation des formules du type « il dit que » ou « dit-il », que le journaliste dont il dresse le portrait est en fait en train d'écrire.

Quant à la troisième marque de son style, elle s'accorde elle aussi avec les traités anciens, qui requéraient de l'orateur qu'il parle avec modestie. D'entrée de jeu, le récit porteur précise que l'« éducation [d'O.] le préserve de toute vantardise²³ », la fin du récit montrant que la règle a constamment été respectée : « Il parlait toujours sans vantardise²⁴ ». Certes, O. adopte de cette règle une version moderne, celle qu'enseignent les écoles de journalisme (en particulier anglo-saxonnes), qui exigent de leurs étudiants non seulement de ne pas s'impliquer eux-mêmes dans leurs reportages, mais encore de veiller à demeurer toujours dans le cadre d'une stricte objectivité. Mais, quelle qu'en soit la provenance, c'est là un conseil qu'O. suit scrupuleusement, puisqu'il adopte un « ton [...] neutre, détaché, comme s'il était question d'un autre que lui²⁵ », et qu'il s'en tient aux

« choses vues » dont tout bon journaliste sait qu'elles constituent les meilleurs certificats d'authenticité d'un reportage, d'autant qu'elles s'insèrent dans une forme d'écriture qui se présente comme neutre (il recourt à des phrases courtes, il évite dans la mesure du possible les adjectifs de valeur et d'une façon générale tout ce qui pourrait ressembler à une interprétation partisane ou tendancieuse des événements, comme s'il n'y avait pas été étroitement mêlé mais en avait été un témoin sans passion, seulement soucieux d'information²⁶).

18 Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Œuvres complètes*, 1993, t. 1, p. 1279.

19 Claude Simon, *Les géorgiques*, *op. cit.*, p. 314.

20 *Ibid.*, p. 314.

21 *Ibid.*, p. 315.

22 *Ibid.*, p. 314.

23 *Ibid.*, p. 314.

24 *Ibid.*, p. 352.

25 *Ibid.*, p. 352.

26 *Ibid.*, p. 314.

Voici exposés les traits majeurs du style d'O. Or ils permettent de mesurer les conséquences néfastes d'une telle soumission à l'« empire rhétorique²⁷ ». Tout d'abord, en choisissant de ne pas aborder les événements comme « ils se bousculent [...] dans sa mémoire », O. appréhende un univers inconnu, perçu à travers un ensemble de sensations confuses, à partir de schèmes organisateurs que gouvernent la raison ou la logique, mais inadaptés à son projet de saisir un monde chaotique et éminemment singulier. Sa démarche apparaît donc contradictoire, son récit ne pouvant qu'être artificiel (au sens péjoratif du terme) dans la mesure où il ne résout pas ce paradoxe qu'avait noté Barthes :

[...] l'*ordo naturalis* est [...] celui qui respecte la norme traditionnelle (exorde, *narratio*, *confirmatio*, épilogue), l'*ordo artificialis* est celui qui bouleverse cet ordre à la demande des circonstances ; paradoxalement (et ce paradoxe est sans doute fréquent), *naturalis* veut alors dire *culturel*, et *artificialis* veut dire *spontané*, *contingent*, *naturel*²⁸.

En effet, c'est dans la mesure où il s'est habitué à ne pas « écouter son instinct²⁹ » et à « dissimuler sous une distanciation teintée d'humour ce qu'il y avait de pathétique dans son aventure³⁰ » qu'il ne parvient pas à rendre compte du monde dans lequel il s'est trouvé « projeté », et auquel ne l'ont « préparé ni les livres » ni ses brèves incursions, en Angleterre, dans des milieux sociaux qu'il ne connaissait pas³¹. D'autant, comme le précise encore le récit porteur, qu'il a adopté un ton appartenant aux honnêtes gens, à une société où règnent l'ordre et la discipline — par opposition à la désorganisation de la société espagnole³². Ne s'étant pas débarrassé d'un langage issu du milieu qu'il a quitté — milieu encore une fois en tous points différent de celui dans lequel il se trouve « précipité [...] où aucune des notions, aucun des mots qui le constituent n'ont de sens³³ » —, O. se voit réduit à faire œuvre de « tricherie³⁴ ». Or dans l'univers simonien (rappelons que le premier roman de Simon était intitulé *Le tricheur*), c'est là une faute particulièrement grave³⁵.

À l'inverse, par rapport à la narration d'O. qu'il commente et résume, le récit porteur adopte une stratégie radicalement différente. Si l'on examine la question de l'ordre, on se rend compte que, plutôt que de commencer par le commencement, et de procéder d'emblée à une présentation complète du journaliste anglais, il le désigne d'abord sous la forme d'un « il », selon un usage de la cataphore et un effet de retard propres à l'écriture simonienne³⁶. Ce n'est que par la suite, quatre

27 Expression que j'emprunte au livre de Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin (Pour demain), 1977.

28 Cf. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Œuvres complètes*, loc. cit., p. 951.

29 Claude Simon, *Les géorgiques*, op. cit., p. 333.

30 *Ibid.*, p. 331.

31 *Ibid.*, p. 318.

32 *Ibid.*, p. 335.

33 *Ibid.*, p. 319.

34 *Ibid.*, p. 352.

35 Claude Simon, *Le tricheur*, 1945.

36 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, op. cit., p. 37.

pages plus loin, que sa profession est révélée³⁷, alors qu'il faut encore deux pages pour que soit mentionnée l'initiale qui le désigne (« O. ») — si bien que, le pronom précédant le nom de manière particulièrement inhabituelle, l'ordre grammatical est perturbé d'entrée de jeu (celui que les grammairiens du XVII^e siècle tenaient pour logique, et que le long passage du *Vent* cité précédemment associait à l'écriture journalistique). Quant aux événements, le récit porteur ne les évoque qu'au sein de très longues descriptions digressives, auxquelles ils sont désormais subordonnés. Plus précisément, il en est fait mention à partir de la situation d'énonciation dans laquelle se situe O., en tenant compte de l'ordre dans lequel se présentent les lieux³⁸ du récit au moment même où il s'écrit, où se forme la phrase simonienne à bifurcations multiples — ce qui permet au passage de noter toute une série de détails hautement importants, qu'un ordonnancement préétabli écarterait et tiendrait pour secondaires. Et, justement, c'est par ces digressions évoquant la situation dans laquelle se trouve O. quand ce dernier habite de nouveau en Angleterre que le narrateur du récit premier peut établir par contraste les différences existant entre un univers calme et ordonné et le monde chaotique de la guerre d'Espagne :

Se le figurer donc, assis devant une table (il ne dit pas où, sauf que c'était de nouveau l'Angleterre), la table peut-être devant une fenêtre ouverte, peut-être sur la paisible campagne, ou une lande plantée de bruyères, ou la mer, ou une rue au bout de laquelle il peut voir de nouveau les autos s'arrêter au feu rouge, les passants traverser [...] la nuit tranquille où des spectateurs se rendent tranquillement au cinéma, en reviennent tranquillement, ne pressant l'allure, ne s'abritant dans une encoignure de porte que parce qu'une averse menace ou crève *et non parce qu'ils entendent le bruit d'un moteur d'auto*, l'automobile elle-même lorsqu'il en passe ne transportant que des gens qui rentrent aussi tranquillement chez eux *et non pas quatre ou cinq hommes prêts à en jaillir le pistolet à la main*, la rue bientôt à peu près complètement déserte, les lumières aux fenêtres s'éteignant l'une après l'autre, les gens couchés dans leurs lits à l'intérieur des maisons [...], des endroits où on peut dormir en sachant qu'on ne sera tiré du lit que par la sonnerie du réveille-matin *et non par des coups de crosse de fusils ou de pistolets frappant sauvagement la porte*, et la nuit pâlisant peu à peu, le jour se levant, et dans les banlieues aux étroites courettes où sèche le linge *aucun corps criblé de balles couché dans le ruisseau ou les terrains vagues*, et les rideaux de fer et les grilles des magasins relevés ou tirés le matin par les commerçants [...] et les magasins faisant fonction de magasins *et non pas de prisons où ceux qui s'y trouvent entassés ont tout juste la place de s'asseoir, les autres prisons déjà pleines et non de pick-pockets ou de cambrioleurs mais de gens dont le seul délit est de ne pas penser en conformité avec des façons de penser promues au rang de lois par des personnages assez puissants pour envoyer se promener la nuit des hommes armés de fusils et de revolvers qui peuvent arrêter ou tuer qui bon leur semble sans demander la permission ni même l'avis de qui que ce soit [...]*³⁹.

37 Claude Simon, *Le tricheur*, op. cit., p. 314.

38 Sur la notion de « lieux » rhétoriques, cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 81-112, ainsi que Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires) 1975 [1966] [trad. D. Arasse].

39 Claude Simon, *Le tricheur*, op. cit., p. 312-313.

En même temps, ce passage permet de prendre conscience des autres stratégies par lesquelles le récit porteur se démarque de l'écriture journalistique d'O. Une constante pratique de la négation (manifestée ici par des formules comme « et non pas que »), ou, ailleurs, l'établissement de multiples nuances (introduites par exemple par « ou plutôt »), tendent à contrecarrer le manque d'*écriture* d'O., et à écarter, tout en les faisant apparaître, les clichés légers d'un reporter au fond petit-bourgeois. C'est que, malgré l'impression de retenue qu'il entend donner de lui-même, il ne manque pas de pratiquer l'emphase — en particulier lorsqu'il considère que, quittant l'Angleterre, il a laissé derrière lui un pays « comme une caverne de brigands, peuplé de cyniques durs-à-cuire et d'haïssables vieilles dames cérémonieusement occupées à déguster avec une sévère componction dans les salons de thé le contenu de tasses fumantes⁴⁰ ». Or l'abyme qui sépare l'Angleterre de l'Espagne, que met en évidence le récit porteur, rend particulièrement flagrante l'inadéquation des formules dont le journaliste anglais usait envers son propre pays. Et c'est dans la mesure où les descriptions du récit porteur sont toujours menées assez loin pour écarter toute idée reçue sur les objets décrits qu'il est possible, réciproquement, de faire apparaître l'échec de l'écriture adoptée par O. En effet, si, « en dépit de ce que pouvaient avoir de romantique et de poussiéreux les clichés dont il émaillait son récit, [il souligne] [...] avec une sorte d'amère perversité ce qu'ils avaient de romantique et de poussiéreux, comme par une sorte de bravade⁴¹ », s'en tenant comme on l'a vu à des expressions non seulement ampoulées mais en plus parfaitement irrecevables par comparaison avec le contexte espagnol, c'est, confrontée à la précision du récit porteur, l'ensemble de son entreprise qui se voit dévaluée. Car si O. se montre critique à l'égard des journaux anglais, disant que leurs « nouvelles [...] [ne sont] rien d'autre que des alignements de mots, des suites de sons glapis par les voix éraillées, mécaniques⁴² », et si c'est avec « indignation » qu'il lit les articles de « la presse libérale étrangère⁴³ », la minutie de la longue phrase simonienne constitue malgré tout un type d'expérience du langage qu'il est loin d'entrevoir, si bien qu'il est condamné à subir les limites du journalisme dont il perçoit cependant les lacunes. Et enfin, s'il arrive que son récit l'entraîne au-delà des normes qu'il s'astreint à respecter :

Et tandis qu'il racontait tout cela, sans qu'il s'en rendît compte son ton changeait peu à peu. Quoiqu'il fût toujours soucieux de ne rien dire qui pût susciter l'admiration ou l'apitoiement, il parlait de façon différente, avait cessé de tordre sa bouche en coin et de multiplier les clins d'œil. Il ne se préoccupait plus d'approbation ou de désapprobation, de bien ou de mal, pas plus que dans ces jours où il était parvenu pour ainsi dire à une sorte de degré zéro de la pensée [...]⁴⁴,

il ne fait pas pour autant de cette expérience d'ébranlement le point de départ d'une manière d'écrire toute différente — telle qu'elle s'est développée chez Simon à

40 *Ibid.*, p. 315-316.

41 *Ibid.*, p. 333.

42 *Ibid.*, p. 316.

43 *Ibid.*, p. 342.

44 *Ibid.*, p. 346.

partir du *Vent*. Le moment le plus intense de sa pratique du journalisme est encore en deçà du début d'une pratique réelle de l'*écriture*, prenant le contre-pied d'une rhétorique fondée sur l'ordre pseudo *naturalis*, dont fait montre en revanche tout le récit porteur.

Le jardin des plantes

Cette opposition de deux pratiques antagonistes de l'écriture se retrouve dans *Le jardin des plantes*. Mais l'abyme qui les sépare sera alors plus marqué, d'une part parce que cette scène oppose dans un dialogue explicite un journaliste à un écrivain, S., (dont l'initiale, dans le contexte, renvoie à Claude Simon lui-même) ; et d'autre part parce que le journaliste y apparaît clairement comme exerçant son métier d'intervieweur — à la différence d'O. qui, dans la mesure où il écrivait une « aventure [ressemblant] à un de ces romans dont le narrateur [...] serait non pas l'assassin, comme dans certaines versions sophistiquées, mais le mort lui-même⁴⁵ », se voyait malgré tout par moments presque assimilé à un écrivain, fût-ce de romans policiers⁴⁶.

Au cours du très long récit de cette interview, ne cessera de s'accroître et de se préciser le fossé existant entre « reportage » et « littérature ». Mais, dès l'abord, l'entretien s'annonce mal. S. se montre tout de suite provocateur à l'égard du journaliste, et, par ironie, fait en sorte de brouiller les pistes en confondant à souhait — comme l'aime tant généralement la presse, mais non en l'occurrence, semble-t-il du moins, son représentant — les catégories de l'œuvre et de la biographie :

Des années plus tard un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec la peur Je lui ai dit Vous voyez chacun fait ce qu'il peut ce n'est pas comme Stendhal caracolant gaiement sous les boulets à Waterloo. Il m'a dit Pas Stendhal : Fabrice. J'ai dit Mais si [...] Fabrice suivait lui dans les wagons de l'intendance vous pensez bien que Stendhal n'a pas manqué cette occasion de montrer ce courage dont il était si soucieux c'est comme Faulkner dans son merveilleux avion de chasse Il a dit Qu'est-ce que vous racontez ? Faulkner n'a jamais... J'ai répété Mais si Sous le nom de Sartoris Un vrai gentleman du Sud se doit de ne faire ce genre de choses qu'à l'abri d'un pseudonyme [...] D'ailleurs c'était un excellent tireur [...] il adorait la chasse à courre [...] J'ai pratiqué moi-même ce genre de sport lancé bride abattue à travers la campagne vous connaissez ? Taïaut...au ! Taïaut...au ! [...] Seulement j'étais le gibier c'est une autre optique c'est... Il m'a coupé agacé il a dit C'est justement de ça que je voudrais que vous me parliez⁴⁷...

Or, on le verra, malgré les dénégations du journaliste, S. est en fait fondé à mettre d'emblée le doigt sur ces amalgames si fréquents entre œuvre et vie, dont il donne ici une charge virulente.

45 Claude Simon, *Les géorgiques*, p. 340.

46 On apprend d'ailleurs dans le livre de Dominique Viart (*Une mémoire inquiète. La route des Flandres de Claude Simon*, 1997, p. 240-241) que la figure d'O. renvoie à George Orwell, le texte commenté par le récit porteur étant son *Hommage à la Catalogne*, publié en avril 1938.

47 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, op. cit., p. 35.

Par la suite, l'ensemble de la conversation sera perturbé par de multiples interférences, qui se manifesteront au travers des nombreuses interruptions dues à la manipulation du magnétophone permettant d'enregistrer l'entretien — et ce d'autant plus que le magnétophone « sépare » les interlocuteurs, le journaliste le plaçant tout de suite « entre » eux⁴⁸. Mais, plus profondément, S. aura constamment l'impression que son interlocuteur « ne le comprend pas [...] », de « lui [parler] dans une langue inconnue », « comme [...] à un aveugle » — tout en sachant que, pour sa part, il « perd [son] temps⁴⁹ ».

Et, de fait, plusieurs écrans séparent S. de son hôte. Il arrive que « le double reflet de la fenêtre sur les verres de ses lunettes [...] cache son regard⁵⁰ », leurs yeux ne pouvant plus se rencontrer. Et sa

montre carrée plaquée or, ou peut-être vraiment en or, avec ses cadrans pour les secondes, les minutes, les heures, dont les aiguilles tournaient en rond⁵¹ [...] comme si le temps n'avancait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait pour ainsi dire du sur-place⁵²,

montre qui semble à elle seule résumer le monde auquel appartient le journaliste, constitue un élément trop réglé, trop ordonné pour que son possesseur puisse pleinement comprendre cet univers de la peur et de la guerre dont il voudrait absolument obtenir d'S. une description. Du reste, que ce monde soit trop normé pour pouvoir s'accorder avec celui d'S. ressort également lorsque le journaliste s'inquiète « de la longueur encore restante de la bande enregistreuse⁵³ » ; car alors il manifeste sa crainte de ne pas pouvoir fondre la parole d'S. dans un format dicté par des normes préétablies. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'apprendre finalement que sa montre est « suisse⁵⁴ », c'est-à-dire venant d'un pays n'ayant pas participé à la guerre, et que ses aiguilles peuvent continuer à tourner éternellement sans être perturbées par les catastrophes se jouant de l'autre côté des frontières. Le journaliste semble « puceau de l'Horreur », selon les mots de Ferdinand Bardamu qui dit, dans le *Voyage au bout de la nuit*, qu'on peut l'être « comme on l'est de la volupté⁵⁵ ».

Et cependant, S. va « quand même essay[er] de lui décrire ça » ; mais c'est alors, dans cet apparent rapprochement avec le journaliste, que l'inaptitude des mondes respectifs de l'un et de l'autre à se rencontrer va se manifester le plus clairement — d'autant que, par contraste, les positions du journaliste pourraient sembler *a priori* pouvoir s'accorder avec celles d'S. Effectivement, en corrigeant la confusion entre auteur et personnage qu'avait commise ce dernier, il témoigne d'une conception littéraire orthodoxe, s'accordant avec celle exposée par Proust — auteur majeur

48 *Ibid.*, p. 79.

49 *Ibid.*, p. 83.

50 *Ibid.*, p. 95.

51 *Ibid.*, p. 76.

52 *Ibid.*, p. 82.

53 *Ibid.*, p. 269.

54 *Ibid.*, p. 305.

55 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit, Romans*, t. 1, 1981, p. 14.

pour Simon — dans *Contre Sainte-Beuve*, lorsqu'il dénonçait l'erreur consistant à étudier une œuvre en fonction de son auteur. Mais à la fois, en s'intéressant malgré tout à l'« expérience personnelle⁵⁶ » d'S., dont il ne prend en considération les livres que pour mieux les écarter, il montre que son refus de l'assimilation de Fabrice à Stendhal était purement scolaire — et qu'il se contente de s'en tenir à une nouvelle *doxa* littéraire, dont il ne tire aucun véritable enseignement.

Or, non sans ironie, répondant au journaliste, S. ne pourra en réalité lui livrer qu'un récit simonien. Et même, toute une stratégie se met en place pour que cette interview devienne interminable, ne puisse qu'être recommencée sans cesse — comme l'est elle-même l'écriture de Simon. Répondant aux préoccupations d'S., la parole devra laisser la place à l'*écriture*, qui refusera de se laisser emprisonner dans le cadre fixé par l'entretien. Et c'est pourquoi S. marque d'emblée sa réticence par rapport au fait d'être enregistré :

Vous permettez qu'on enregistre ? Sans attendre ma réponse il avait déjà sorti de sa mallette un petit magnétophone qu'il a examiné avant de le poser entre nous sur le coin de la table. J'ai dit Je n'aime pas beaucoup cet instrument. Je n'ai pas le don de la parole. C'est même sans doute pourquoi j'écris, je⁵⁷...

En effet, si les réponses d'S. commencent dans un contexte oral d'interlocution :

J'ai répété sa question : Comment fait-on pour vivre avec la peur ? J'ai dit Hé ! On n'a pas le choix !... Il a dit Ce que je voudrais que vous... J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoi que... Je cherchais mes mots⁵⁸,

elles ont tendance à se transformer en monologues où, encore une fois, dans une réitération obstinée (après les versions successives de *La route des Flandres*, d'*Histoire*, des *Géorgiques* ou de *L'acacia*), reprend la description d'un des motifs centraux de l'œuvre de Simon : celui de la débâcle des Flandres, et, entre autres, de ce moment où il ne reste plus d'un bataillon entier que quatre cavaliers sur une route. Or cette description peut alors se développer en de très longues phrases, qui sont la marque même du style simonien, comme celle qui s'étend par exemple entre les pages 80 et 82.

Parfois, d'ailleurs, le journaliste n'est mentionné qu'au passage, à la fin ou au début d'une des séquences mettant en scène l'interview, pour être aussitôt presque congédié, c'est-à-dire pour devoir s'effacer devant le récit ample d'S. Ainsi, alors qu'à la fin d'une phrase de plus d'une page évoquant l'attaque que mènent les blindés allemands contre les forces françaises, trois lignes sont consacrées dans une parenthèse au journaliste :

[...] le journaliste s'exclamant : Mais ce n'est pas possible ! Vous voulez dire que... qu'ils... qu'on... Mais c'est incroyable ? C'est... Vous... Je veux dire : ils⁵⁹...

56 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, op. cit., p. 77.

57 *Ibid.*, p. 79.

58 *Ibid.*, p. 75.

59 *Ibid.*, p. 209.

Ce qui frappe surtout, c'est la presque incongruité de sa présence ou, en tout cas, l'écart qui le sépare de la situation qu'évoque S. :

Oui, c'était de nouveau mai, et sûrement, avec son élégante montre-bracelet, son élégante petite mallette dont il avait sorti son magnétophone miniature, il n'était pas encore né alors [...].

Dès lors, on assiste, dans cette scène du *Jardin des plantes*, à une succession de ruptures, qui soulignent l'écart séparant le journaliste du discours d'S.

Du reste, lorsqu'il mentionne les interruptions de l'entretien demandées par l'intervieweur pour des raisons techniques, le récit poursuit son mouvement autonome. Mais alors, il décrit les éléments mêmes que le journaliste — qui a demandé que l'on ferme la fenêtre⁶⁰ — ne veut pas capter. Lors d'une pause, S. rouvre la fenêtre sur le monde extérieur dont il s'agissait de se séparer⁶¹ ; et il se plaît à imaginer le devenir de la parole journalistique, bientôt noyée dans un « kiosque », « entourée de femmes nues sur les couvertures des magazines⁶² ». Or tout indique que, dans la mesure où il est préoccupé par ses seuls problèmes techniques, le journaliste ne peut pas prendre conscience du destin de sa propre parole — et qu'il appartient de ce fait, selon les catégories de Mallarmé, au monde du « reportage », c'est-à-dire au domaine de la parole inconsciente d'elle-même, qui ne peut faire partie de la *littérature*.

C'est qu'en accordant une attention à des éléments apparemment peu importants (et non seulement à cette « peur » que voudrait cerner le journaliste, qui constitue pour Simon une notion vague, dans la mesure où elle fournit le sens privé de la sensation⁶³), et en décrivant par exemple la montre du journaliste de deux façons radicalement différentes⁶⁴ (même s'il passe en revue dans les deux cas les mêmes éléments), le narrateur de cette entrevue dispense une véritable leçon de littérature. Ou, du moins, il montre ce qu'S. explique au journaliste sceptique, à savoir qu'« il est impossible à qui que ce soit de raconter ou de décrire quoi que ce soit d'une façon objective [...], [pas plus qu'] il n'existe de style neutre ou comme on l'a prétendu d'écriture "blanche" [...], [si bien] que six témoins d'un événement en donneront de

60 *Ibid.*, p. 70.

61 *Ibid.*, p. 97.

62 *Ibid.*, p. 98.

63 Contrairement à la pratique simonienne de la description (cf. Lucien Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.*, p. 37) *Les géorgiques* avaient déjà fourni un exemple dans lequel le mot « peur », pour être mentionné, est récusé au profit de lentes approximations des sensations qu'il recouvre (cf. *Les géorgiques* en particulier p. 285 et 291).

64 On se souvient de la première, qui met en évidence l'idée d'immobilité, dans laquelle elle apparaissait « avec ses cadrans pour les secondes, les minutes, les heures, dont les aiguilles tournaient en rond. Comme si le temps n'avancait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait pour ainsi dire du sur-place » (Claude Simon, *Le jardin des plantes, op. cit.*, p. 82). Voici la deuxième, qui privilégie l'idée de diversité, et qui évoque les « divers cadrans où se succèdent les secondes, les minutes, les heures (comme si le temps qui tourne sur lui-même et repasse aux mêmes endroits ne s'écoulait pas aux mêmes vitesses, aux mêmes intervalles, chaque fois différent) » (*ibid.*, p. 269).

bonne foi six versions différentes⁶⁵ ». On le voit, la catégorie du témoignage, que le journaliste espère provoquer, et qui rendrait compte des perceptions d'S. mieux que les différents livres qu'il a écrits, apparaît inadéquate. En particulier, elle ne pourra rendre compte de sensations éprouvées dans un état psychique et physique absolument inhabituel — qui ne peut être qu'approché, mais jamais cerné, par des conjectures ou par des approximations successives.

Du reste, c'est bien ainsi que procèdera S., qui se montrera constamment « hésitant » (p. 299, par exemple), qui avancera à tâtons, multipliant les « peut-être », et qui s'en tiendra souvent à la formulation d'hypothèses, sans cesse remises en cause par des formules telles que « ou plutôt... ». Ainsi sa description de la déroute des quatre cavaliers dans les Flandres contraste-t-elle avec le ton assuré de Stendhal, qui écrit de Julien Sorel, au moment où il va passer à la guillotine, qu'il se « trouve "en veine de courage" et que "marcher au grand air est pour lui une sensation délicieuse" » :

[...] le « grand air » où se déroulait la marche des quatre cavaliers [...] rendait au contraire la chose disons... infiniment plus disons... insupportable qu'elle ne l'aurait été si tout cela s'était passé de nuit, ou sous la pluie, ou dans cette boue si chère aux illustrateurs, ou même sous un bombardement, ou dans l'excitation d'une charge, d'un assaut, circonstances où l'esprit trouve peut-être (S. dit « peut-être » parce qu'il n'a jamais eu l'occasion de participer à ce genre de choses) une aide dans un certain étourdissement, une certaine exaltation propres à l'action⁶⁶.

Car S., renonçant à toute emphase sans pour autant refuser d'évoquer ses souvenirs à propos d'événements considérables, ne peut qu'indiquer le caractère hypothétique et fragmentaire de son discours. Cependant, avouant que tout discours, même autobiographique, est fiction, qu'avoue-t-il, sinon qu'il est lui-même *écrivain* ?

Ainsi décrite, cette attitude semble pourtant ne correspondre à rien de ce que le journaliste connaît ou peut imaginer — si bien qu'il atteint ici à ses limites. Après avoir entendu S. lui raconter patiemment encore une fois toute une série d'éléments de la débâcle des Flandres — S. lui faisant remarquer qu'il a « déjà raconté tout ça⁶⁷ » —, il se montre prisonnier de l'idéologie d'une parole directe et immédiate supérieure à celle passant par la médiation de la littérature :

Mais j'ai déjà raconté tout ça, s'interrompt S., je... Mais le journaliste dit que Non ou plutôt que Oui mais pas comme ça, que S. a mis tout ça est-ce qu'on peut dire à une sauce romanesque [...] Que non, S. ne devait pas prendre ça pour une critique, le journaliste ne se le permettrait pas et que d'ailleurs c'était très réussi mais c'était encore plus intéressant d'entendre raconter sans ces enjolivements (que S. ne prenne pas ce mot en mauvaise part) les faits bruts simplement dans leur matérialité⁶⁸.

65 *Ibid.*, p. 273.

66 *Ibid.*, p. 297-298.

67 *Ibid.*, p. 272.

68 *Ibid.*, p. 272.

Et il va s'enfoncer d'autant plus qu'à ce moment précisément, juste après ces propos — insultants pour un écrivain — S., corrigeant la pensée de son interlocuteur, va le rendre attentif au fait qu'une écriture objective est purement et simplement impossible.

Or c'est là une remarque dont le journaliste montre qu'il ne comprend pas la portée. Effectivement, sans nullement la prendre en considération, il se contente de ramener la conversation à son unique préoccupation :

Vaste sujet mais ne nous égarons pas [...] ce [que je] voudrai[s] seulement savoir de façon précise dans la mesure du possible [c'est] comment on fait pour supporter ça vivre avec la peur⁶⁹.

De façon évidente, il ne saisit pas que, dans la mesure où la scène que commente S. se situe « quarante ans auparavant », et qu'elle constitue une expérience limite, ce dernier ne peut qu'« essayer de se souvenir⁷⁰ », si bien qu'une telle question ne peut en aucun cas recevoir de réponse définitive. La littérature n'est aux yeux du journaliste qu'une traduction faussée du réel — et non pas l'élaboration de fictions (ou de conjectures⁷¹) aptes à l'interroger — à laquelle il va de soi que, la dépassant, la catégorie du témoignage peut se substituer.

Et l'abyme d'incompréhension avec le journaliste apparaît d'autant plus clairement qu'S. le lui signifie parfois clairement : « Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas C'est absolument impossible⁷² ». Et si, comme on vient de le voir, le journaliste adopte face à ces remarques cinglantes et intransigeantes un « ton conciliant » et ménage les concessions, c'est en fait, du point de vue du narrateur, « comme on parle à un malade ou à quelqu'un qui n'a plus sa raison⁷³ ».

Cependant, les concessions du journaliste envers celui qu'il interroge ne sauraient être négligées, puisqu'en plusieurs moments, quittant le langage ordinaire, il se met à parler comme la voix narrative, pratiquant à son tour la longue phrase simonienne :

Le journaliste disant Oui bien sûr, naturellement... Alors environ minuit, et les cavaliers ne sachant pas, ne pouvant pas imaginer, qu'ils se trouvent à ce moment loin derrière toute une division blindée ennemie qui continue à foncer à trente kilomètres plus à l'ou...

— Environ même soixante quand le jour s'est levé.

— Mais vers minuit seulement trente kilomètres à peu près, non ?

— À peu près.

69 *Ibid.*, p. 273.

70 *Ibid.*, p. 288.

71 Rappelons à ce propos l'importance pour Simon de Dubuffet, dont une série de peintures s'appelle précisément « Conjectures ».

72 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, *op. cit.*, p. 97.

73 *Ibid.*, p. 287-288.

— Et à ce moment la Rolls ou la Bentley (ou la voiture plus discrète du troisième attaché d'Ambassade) déposant l'homme au havane devant la porte de l'homme à la tête de chef de rayon où il a été obligé de faire tambouriner son chauffeur — ou le policier de garde — et d'attendre un bon moment encore sur le palier [...] ⁷⁴.

Pourtant, lorsqu'en un autre passage il en ira de même, S. finira par le corriger, en désignant un point de frontière infranchissable : « [...] encore une fois si on n'a pas vécu soi-même une chose du même genre on ne peut pas s'en faire une idée [...] ⁷⁵ ». Si bien que tout se passe comme si la parole simonienne n'avait été prêtée au journaliste que pour mieux marquer qu'il ne peut s'en servir.

J'ai montré ailleurs que, chez Mallarmé, la « presse » désigne le « reportage » sur le mode de la synecdoque, le « reportage » excédant pour sa part le journalisme, et désignant l'ensemble des pratiques d'écriture qui, ne faisant pas retour sur elles-mêmes, échappent à la « littérature » ⁷⁶. Or il en va de même chez Simon. C'est bien du « reportage » qu'il s'agit de se départir ; mais c'est en convoquant la presse au sein même de l'œuvre, et en en faisant apparaître les carences, que l'écriture se manifeste au sens le plus fort. Cette stratégie, qui apparaît déjà à travers l'ensemble des mentions déceptives de la presse émaillant la plupart des romans de Simon, est exploitée de la manière la plus complexe dans les longues séquences des *Géorgiques* et du *Jardin des plantes* auxquelles ont été consacrées ces pages. La faiblesse rhétorique du journalisme est alors battue en brèche par l'écriture simonienne de l'Histoire, dont l'inventivité et les spécificités apparaissent pleinement d'être confrontées à leur pôle antagoniste. Par là, Simon retrouve un mouvement fondamental de l'invention littéraire depuis le romantisme d'Iéna, laquelle ressort particulièrement en se distinguant du journalisme — rappelé au sein de l'œuvre littéraire pour mieux montrer comment l'œuvre s'en distancie. Cette même stratégie est à l'œuvre aussi bien chez un Mallarmé que, par exemple, aujourd'hui, chez un Olivier Rolin ou un Valère Novarina.

74 *Ibid.*, p. 213.

75 *Ibid.*, p. 262.

76 Patrick Suter, *Le journal et les Lettres. I. De la presse à l'œuvre (Mallarmé, Futurisme, Dada, Surréalisme)*, Genève, MétisPresses (Voltiges) à paraître le 1^{er} décembre 2009.

Références

- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. 2, p. 901-960.
- , « Écrivains et écrivains », *Essais critiques, Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. 1, p. 1279-1282.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981, t. 1.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil (Les contemporains), 1988.
- , *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2001.
- SIMON, Claude, *Les géorgiques*, Paris, Minuit (Double), 2006.
- , *L'herbe*, Paris, Minuit (Double), 1958.
- , *Le jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.
- , *Le tricheur*, Paris, Sagittaire, 1945.
- , *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit, 1957.
- VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète. La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France (Écrivains), 1997.



Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis

ÉMILIE BRIÈRE

Dans les études littéraires, le nom de Jean-François Lyotard est d'ordinaire convoqué en association avec l'idée, devenue un lieu commun de la critique littéraire actuelle, du délitement des métarécits de légitimation modernes. À référer ainsi allusivement à *La condition postmoderne*, on oublie parfois que le philosophe, avant de diagnostiquer l'effondrement des grands récits, s'attache dans plus de la moitié de son essai à décrire notre époque comme traversée par la double question de la légitimité du savoir et de l'homologation des instances légitimantes : « Le problème essentiel [...] est celui de la légitimation [...] ; Savoir et pouvoir sont les deux faces d'une même question : qui décide ce qu'est savoir, et qui sait ce qu'il convient de décider¹ ? »

Ces questions de la légitimité du savoir et de la diversité des compétences, tout comme celle de la crise des grands récits, ne constituent pas uniquement un arrière-fond structurant de la pensée contemporaine. Ces enjeux, en plus de déterminer des attitudes épistémologiques qui se matérialisent en pratiques esthétiques adaptées, surgissent également dans les textes littéraires sous une forme thématique — on pourrait en faire l'hypothèse, sous celle d'un *topos* — ce terme étant pris ici autant au sens rhétorique de « lieu commun argumentatif » qu'au sens littéraire de « configuration narrative récurrente² ».

En effet, de nombreux romanciers contemporains défendent, et ce au sein même de leur œuvre, la compétence particulière que leur confère leur pratique littéraire à l'égard du traitement discursif des faits réels. Cela a sans aucun doute partie liée avec ce qu'on a l'habitude d'appeler le « retour au réel » qui caractérise aujourd'hui le roman. En s'en tenant à l'étude de la frange la plus exigeante de la littérature moderne et contemporaine, la critique s'est attachée à décrire le virage

1 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979, p. 19-20.

2 Il s'agit du sens que lui donne la SATOR (Société d'analyse de la topique romanesque). Voir à ce sujet Nathalie Ferrand et Michèle Weil (dir.), *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000.

transitif qu'a pris le roman depuis le début des années 1980³. Le « retour au réel » apparaît en réalité comme le point culminant d'un triple mouvement qui répond aux rejets néo-romanesques de la référence et des formes classiques de narration. Amorcée par un premier retour, celui du sujet, un sujet brésillé mais bien présent dans les nouvelles autobiographies⁴, cette mutation se prolonge en un retour au récit qui répond à l'exigence de méfiance que les dernières avant-gardes modernes témoignaient à l'égard des formes traditionnelles de narration, cela sans sacrifier un certain plaisir de raconter (plus ou moins déculpabilisé). De ces récits de soi procède un troisième retour, celui au réel, sur le mode d'enquêtes sociales et historiques fortement ancrées dans le monde, au point où la question de la fiction se trouve souvent soumise à un brouillage⁵.

Dans sa recherche de nouvelles voies pour interroger le sujet et le réel, ainsi que dans son exploration d'une narrativité qui évite les pièges du romanesque traditionnel, le roman contemporain cherche, de manière souvent explicite, à instaurer un dialogue avec d'autres formes de savoir sur l'individu, l'histoire, la société. Ces récits, informés par les sciences humaines et inquiets de leur propre statut, Dominique Viart propose de les rassembler sous l'étiquette de « fictions critiques » :

La fiction ne se résout plus à prendre ces disciplines comme « modèles » pour son propre déploiement. Elle entre en dialogue avec elles, elle les ausculte au lieu de les illustrer ou de s'en servir. Aussi la fiction devient-elle non seulement un lieu où les sciences humaines sont interrogées, mais également un espace où se pose la problématique question de leurs liens. Nombreux sont ainsi les textes qui, explicitement ou non, choisissent pour intercesseurs, voire pour interlocuteurs, des ouvrages majeurs dans le domaine des sciences humaines et *croisent* ses références avec un grand usage critique de l'héritage littéraire. Délaissant son ancrage fictif sans l'abandonner pour autant, l'écriture propose alors des « fictions critiques »⁶.

3 À ce sujet, voir aussi Aaron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77 (février 1990), p. 3-22. ; Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, n° 92 (décembre 1993), p. 90-97 ; Anne Cousseau, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brudel (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 359-370 ; l'ensemble des contributions du dossier « Les mutations esthétiques du roman français », *Lendemain*, n°s 107-108 (2002).

4 L'expression « nouvelle autobiographie », que l'on doit à Alain Robbe-Grillet, signale d'elle-même l'intrusion du biographique chez des auteurs — ceux qui appartiennent à la mouvance du Nouveau Roman — qui revendiquaient auparavant la clôture absolue de leurs œuvres.

5 Au sujet de l'enchevêtrement de ces trois retours, voir plus spécifiquement l'article de Dominique Viart, « Les inflexions de la fiction contemporaine », *Lendemain*, n°s 107-108 (2002), p. 9-24.

6 Dominique Viart, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », 2004, p. 27-28. Voir aussi, du même auteur, « Les “fictions critiques” dans la littérature contemporaine », dans Matteo Majorano (dir.), *Le goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, 2002, p. 30-46.

Le discours scientifique — sociologique, ethnologique, historiographique — n'est pas le seul à être sollicité par les romanciers pour y ausculter le savoir social qu'il recèle : le discours journalistique constitue également une source à laquelle ils puisent non seulement des faits, mais également des moyens de les mettre en récit.

En ce sens, les frontières qui séparent le roman de la parole journalistique semblent plus poreuses que celles qui le distinguent de l'exposé scientifique. Si l'on s'en tient aux catégories dont use Lyotard, il est assez aisé de distinguer le savoir scientifique du savoir littéraire, dans la mesure où chacun relève d'une des deux grandes familles de « jeux de langage⁷ » et répond à des usages et à des critères de recevabilité différents. Alors que les sciences humaines s'inscrivent dans une pragmatique du savoir scientifique⁸, le discours romanesque, lui, se rattache à une pragmatique du savoir narratif⁹, à laquelle appartiennent également la plupart des genres journalistiques (à l'exception notamment des genres éditoriaux, des entretiens, etc.).

Puisque la compétence d'un énoncé dépend du « jeu de langage » dans lequel il s'inscrit, on est amené à envisager discours romanesque et discours journalistique comme participant de la même compétence. Cependant, les deux pratiques arrivent à se distinguer l'une de l'autre par le processus de réévaluation et de confrontation qui les oppose et préside à l'élection de leurs règles spécifiques.

C'est ici que la question des « jeux de langage » touche de près celle de l'imaginaire des pratiques discursives. Il semble en effet se tramer, entre romanciers et journalistes, ou plutôt — et cela est capital — entre les romanciers et leur imaginaire de la démarche journalistique, un rapport de force s'articulant autour de questions telles que : « De quelle nature, de quelle qualité est le savoir sur l'événement tel qu'il est rapporté par le romancier / par le journaliste ? », « Quelles compétences le romancier / le journaliste peut-il revendiquer en propre lorsqu'il traduit le réel en discours ? » L'efficacité particulière de chaque discours se dégage au terme de ce jeu d'associations et de dissociations.

Ces questions ne sont évidemment pas nouvelles, bien qu'elles aient été formulées différemment selon les enjeux esthético-épistémologiques de chaque époque. Ainsi ont-elles été posées, avec une force au moins égale, à un autre moment de l'histoire littéraire, celui de l'avènement de la presse à grand tirage au XIX^e siècle. Les travaux de Marie-Ève Thérénty éclairent admirablement la « profonde circularité entre les formes littéraires et les formes journalistiques¹⁰ » alors élaborées par les mêmes écrivains. Au fil de la professionnalisation du métier de journaliste, les pratiques se sont autonomisées ; depuis lors, c'est souvent par la réécriture de faits divers que le roman se confronte le plus directement aux récits de la presse. La présence de ce genre bref dans le roman ne s'est pas démentie

7 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 20-24.

8 *Ibid.*, p. 43-48.

9 *Ibid.*, p. 35-43.

10 Marie-Ève Thérénty. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, 2007, p. 18.

au cours du XX^e siècle¹¹, mais il faut reconnaître qu'elle s'accroît à mesure que le siècle s'achève¹².

À l'horizon de la présente étude, on pourrait également formuler l'hypothèse (certes encore grossière et dont le travail considérable que requiert sa vérification ne sera pas mené ici) que le rapport d'influence entre les deux régimes discursifs a été considérablement modulé. Si, dans la première moitié du XIX^e siècle, la littérature a pu servir de fond commun aux « manières de raconter » le monde et imposer ainsi sa marque au discours journalistique naissant, aujourd'hui c'est au roman — dont la frange la plus exigeante, celle des décennies 1960 et 1970, a laissé en friche la référence à des événements connus et reconnaissables — de réinventer son appréhension du réel à l'aune du traitement que les médias lui réservent.

Afin d'élucider le rapport que le « jeu » du roman contemporain entretient avec le « jeu » du discours journalistique, je propose d'examiner la matière de trois romans parus récemment pour faire ressortir leur argumentation sur la légitimité de la compétence romanesque dans le traitement du réel. C'est en tant qu'elle est ressentie et exprimée *par les romanciers* comme devant faire l'objet d'une démonstration que la question de leur légitimité et de leur compétence sera abordée. Dans leurs romans, ils soumettent la pratique journalistique à la critique, ce qui leur permet en regard de légitimer leurs propres pratiques discursives ainsi que la saisie du réel qu'elles autorisent. Il ne s'agira pas de vérifier la validité du portrait que font les écrivains des journalistes, encore moins de trancher la question de la pertinence *réelle* du savoir romanesque ; le problème que je pose n'est pas de savoir s'ils ont ou non la légitimité pour laquelle ils plaident, mais bien plutôt d'observer par quels arguments ils la défendent. En revanche, on peut se demander — c'est ce que je ferai — comment leurs prétentions s'accordent avec le procès du texte qu'elles côtoient. Il y a tout lieu de croire que l'efficacité spécifique que les écrivains revendiquent pour leurs romans se concrétise en procédés dont l'analyse devrait permettre de mieux caractériser la compétence romanesque. C'est pour cette raison que je porterai mon attention moins aux effets de reprise et de circulation entre les deux régimes discursifs qu'aux manières singulières qu'ont les romanciers de mettre le réel en récit.

Les trois romans qui me serviront de terrain d'étude ont en commun de tirer leur matière d'événements ayant défrayé la chronique. Dans *L'adversaire*¹³, Emmanuel Carrère retrace la vie de Jean-Claude Romand, cet homme qui s'est fait passer pour un médecin auprès de ses proches pendant dix-huit ans et qui, à la veille de voir

11 Ce qu'examine David H. Walker (*Outrage and Insight. Modern French Writers and the "Fait Divers"*, Oxford, Berg, 1995).

12 Témoin de cette recrudescence, la publication d'un ouvrage collectif qui rassemble des articles traitant des différentes modalités d'apparition du fait divers dans des œuvres aussi variées que celles de Raymond Roussel et de Raymond Queneau, de Marguerite Yourcenar et de Patrick Chamoiseau, de Jacques Chessex, Georges Perec, J.M.G. Le Clézio, Patrick Modiano, Jean Échenoz, Olivier Rolin, Didier Daeninckx et François Bon (cf. Paul Pelckmans et Bruno Tritsmans (dir.), *Écrire l'insignifiant. Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi (Faux titre), 2000).

13 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, 1995.

sa supercherie découverte, a tué ses enfants, sa femme et ses parents. Fondé sur une métalepse¹⁴ structurante, le récit se construit à partir de la retranscription des conversations et de la correspondance que Carrère a entretenues avec Romand. Ces « pièces rapportées » sont encadrées par des réflexions métanarratives qui opèrent à la façon de didascalies et lient les fragments du texte entre eux. Ces didascalies forment donc un second récit, celui des démarches qui ont conduit Carrère à l'écriture de l'histoire de Romand.

Tout comme Emmanuel Carrère, Philippe Besson, dans *L'enfant d'octobre*¹⁵, assume la provenance journalistique de sa trame narrative. Il pourrait difficilement en être autrement puisque ce roman, commandé par l'éditeur Grasset pour inaugurer sa collection « Ceci n'est pas un fait divers », porte sur l'affaire Grégory, une saga judiciaire et médiatique qui a obsédé l'opinion publique pendant plus de vingt ans. En effet, le meurtre du petit Grégory, âgé de quatre ans, a marqué l'imaginaire social avec une intensité encore inégalée. L'enquête, cavalièrement menée, n'a jamais permis d'identifier l'assassin, et les journalistes ont tôt fait de s'emparer du vide laissé par les enquêteurs. Eux-mêmes le reconnaissent¹⁶, la frénésie médiatique qui s'en est suivie a occasionné maints dérapages : course aux confidences, pillage des albums souvenirs, surinterprétation d'indices. En mal de coupable, les journalistes en sont venus à incriminer celle qui paraissait alors la plus insoupçonnable : Christine Villemin, la mère de Grégory. Le roman que Besson élabore à partir de cette affaire a ceci de particulier qu'il entrecroise deux types de narration : une narration à la troisième personne, empruntant parfois sa forme aux discours officiels, et une narration à la première personne relatée du point de vue de Christine Villemin.

Parmi les enquêtes narrées dans *Moloch*¹⁷ de Thierry Jonquet, l'une d'elles renvoie à l'affaire Kazkaz, fait divers sordide relatant les sévices qu'une mère, atteinte du syndrome de Münchausen¹⁸, aurait fait subir à sa fille. Contrairement

14 Dans sa définition la plus englobante, celle que propose Gérard Genette, le terme « métalepse » recouvre « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique, ou inversement » (*Figure III*, 1972, p. 244). Frank Wagner souligne que « les métalepses, dans leur diversité, ont toutes en commun le fait de signaler l'essence construite du récit, c'est-à-dire le procès de textualisation » (« Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », 2002, p. 239).

15 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, 2007.

16 Laurence Lacour, journaliste d'Europe 1 attirée à la couverture de l'affaire, publie en 1993 un livre d'investigation dans lequel elle relate le déroulement de l'enquête en revenant sur les milliers d'articles qui ont contribué à mythifier le fait divers, donnant ainsi à voir certaines pratiques journalistiques douteuses. (*Le bûcher des innocents. L'affaire Villemin, coulisses, portraits, preuves, engrenages, correspondances, choses vues...*, Paris, Plon, 1993).

17 Thierry Jonquet, *Moloch*, 1998.

18 Dans le roman, Jonquet définit ainsi cette maladie : « C'est une pathologie particulièrement déroutante, auto-provoquée, factice, en quelque sorte. [...] Ces malades utilisent leur propre corps comme un instrument, oui, exactement comme un instrument, un accessoire, comme au théâtre, mais là, ils veulent jouer au malade. Ils veulent montrer leur corps en état de souffrance, du moins avec toutes les apparences de celle-ci ! [...] Dans le cas de Valérie, enfin, de sa mère, [...] il s'agit du même syndrome mais déplacé... en l'occurrence sur l'enfant. [...] Elle a en quelque sorte transféré sa propre pathologie sur le corps de sa fille » (*ibid.*, p. 226-227).

à Carrère et à Besson, Jonquet ne revendique pas explicitement le recours à un fait divers comme source d'inspiration de son roman : les noms des individus concernés ont été modifiés et la trame narrative laisse sensiblement moins de place aux réflexions métacritiques. En revanche, le dispositif argumentatif qui m'intéresse dépasse largement les passages consacrés à l'affaire Kazkaz et se trouve disséminé dans les représentations et les discours rapportés des journalistes, ainsi que dans les réflexions d'un artiste peintre sur le divan de son psychologue. Selon Dominique Viart, ce détour par la figure du peintre, récurrent dans la littérature moderne et contemporaine, offre à l'écrivain un recul favorable pour appréhender sa propre démarche artistique : « le peintre est ici un objet plus spécifique que l'écrivain car il est un autre lui-même suffisamment autre, d'autant que son matériau n'est pas le même. Il lui permet une approche plus distanciée¹⁹. »

Ce n'est pas un hasard si les trois faits divers ayant inspiré les romans à l'étude relatent des cas présumés ou avérés d'infanticide²⁰. Les actes de violence commis à l'égard d'enfants, *a fortiori* lorsqu'ils sont causés par un parent, constituent dans l'imaginaire social contemporain la manifestation la plus bouleversante et la plus extrême de barbarie. Le caractère particulièrement monstrueux de ces crimes est attesté diversement dans les romans. Philippe Besson souligne « la violence inouïe que porte en lui l'assassinat d'un enfant²¹ » et place en exergue de son roman cette phrase tirée de l'article que Marguerite Duras a consacré à l'affaire Grégory : « Dans ce crime on est allé jusqu'à la dernière couche du mal.²² » Thierry Jonquet, lui, en fait état en posant la question (oratoire) de l'échec de la raison devant un tel crime : « Vous en connaissez beaucoup, vous, des gens que le spectacle de la mort d'un enfant ne rend pas fous²³ ? » Quant à Emmanuel Carrère, il souligne à deux reprises l'abomination de la scène, chaque fois associée au refus instinctif de voir : « Il se rappellera toute sa vie les sacs de plastique gris, scellés, dans lesquels on avait mis les enfants : trop horribles à voir²⁴ », « Je pensais aux enfants, aux photos de leurs corps prises à l'institut médico-légal : horreur à l'état brut, qui fait instinctivement fermer les yeux²⁵ ».

Dans la presse, le récit de ce type de crime dépasse bien souvent le simple entrefilet ; objets d'une attention médiatique soutenue, ces faits divers sont rapidement promus au rang d'« affaires », ce qui les rend d'autant plus aptes à servir de canevas à un futur roman. L'émoi que cause l'affaire dans l'opinion publique suggère que la transgression relatée relève du tabou, qu'elle est le signe d'une part d'ombre que le

19 Dominique Viart, « “Sur le motif” : l'image prise au mot », dans Matteo Majorano (dir.), *Le jeu des arts*, 2005, p. 52.

20 C'est le cas pour l'affaire Romand, probablement aussi pour l'affaire Kazkaz, mais le procès de la mère a avorté suite à son suicide, lequel est soupçonné d'être en réalité un meurtre perpétré par son conjoint. Quant à l'affaire Grégory, à ce jour non résolue, la suspicion a longtemps plané sur la mère Villemin.

21 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, *op. cit.*, p. 81.

22 *Ibid.*, p. 7.

23 Thierry Jonquet, *Moloch*, *op. cit.*, p. 263.

24 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 11.

25 *Ibid.*, p. 46.

romancier est alors tenté d'élucider. Part d'ombre du tabou social, mais aussi part d'ombre ménagée par une écriture journalistique dont on craint qu'elle soit trop standardisée pour rendre compte de la richesse de l'événement.

Le journalisme en procès

Ce qui retient l'attention des romanciers, dans leur représentation des journalistes et de leur travail, est leur supposée prétention à la factualité, leur écriture soi-disant neutre, leur apparente objectivité à l'égard des événements relatés. Ces critiques touchent tantôt les méthodes de collecte d'informations, tantôt les procédés journalistiques de mise en texte, les deux étapes étant étroitement liées. Le premier reproche adressé aux journalistes concerne leur avidité, qui les pousserait à briser la distance décente qu'il convient de préserver par respect pour les protagonistes du drame. Ainsi Emmanuel Carrère songe à « jouer le reporter fouineur et qui s'incrute », mais y renonce, arguant qu'il

[s]e voyai[t] mal coinçant [s]on pied dans les portes que des familles endeuillées voudraient [lui] refermer au nez, passant des heures à boire des vins chauds avec des gendarmes franc-comtois, cherchant des stratagèmes pour faire connaissance de la greffière du juge d'instruction²⁶.

Chez Besson, cette critique, plus virulente, s'exprime par l'assimilation du journalisme à une chasse cruelle, dont il souligne la « rapacité ». Les parents de Grégory sont « deux bêtes blessées offertes à l'œil inquisiteur, obscène de la caméra²⁷ », tandis que les journalistes qui guettent le clan Villemin « allument les phares de leurs voitures et braquent leurs projecteurs [comme] des chasseurs qui traquent des animaux²⁸ ».

Cette avidité entraînerait également une trop grande proximité entre les journalistes et les acteurs de l'investigation, ce dont Carrère faisait état dans la citation précédente. Les jeux réciproques de manipulations — des individus et de l'information — constituent un second axe de la critique. Si les journalistes peuvent amadouer les acteurs de l'investigation pour leur soutirer des confidences, l'inverse est également vrai et il apparaît bientôt que les journalistes sont eux aussi soumis à des manipulations. Dans *Moloch*, les dialogues entre enquêteurs sont le lieu d'explications qui permettent de comprendre la nécessité de retenir certaines informations afin d'assurer le bon déroulement de l'enquête :

— La presse pourrait venir fouiner et il est plus que souhaitable que ces gens-là n'apprennent rien de ce qui s'est réellement passé ici. Tout du moins dans l'immédiat. Et moins il y aura de pub autour de ce qu'on apprendra, mieux ça vaudra. C'est une question d'efficacité. [...] C'est important, insista Rovère. Je ne sais pas ce qu'on va trouver, vraiment pas, mais vous deux, fermez-la le plus longtemps possible. Croyez-moi, ça ne sera pas inutile²⁹ !

26 *Ibid.*, p. 34-35.

27 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, *op. cit.*, p. 82.

28 *Ibid.*, p. 86-87.

29 Thierry Jonquet, *Moloch*, *op. cit.*, p. 26-27.

— La presse ? s'inquiéta Sandoval.
 — On a réussi à la tenir à l'écart. Officiellement, il y a quatre morts, point ! précisa Rovère. Pour le moment, personne ne sait qu'il s'agit d'enfants³⁰.

Dans *L'adversaire*, la manipulation va encore plus loin, puisqu'elle ne concerne plus uniquement le filtrage de l'information, mais affecte jusqu'au choix du vocabulaire employé par les journalistes, toujours susceptible d'être soumis à la censure par le biais notamment de recours légaux :

[L]es journaux avaient reçu l'ordre de taire le nom [de Corinne, l'amante de Jean-Claude Romand] et parlaient d'elle comme d'une "mystérieuse maîtresse"³¹.

Corinne a fait exiger par son avocat qu'on ne parle plus d'elle dans la presse comme de la maîtresse du monstre mais comme d'une simple amie³².

Les journalistes se trouvent deux fois muselés : sur le fond, comme sur la forme. Qu'elles apparaissent indispensables au bon déroulement d'une enquête ou qu'elles servent à préserver la réputation d'un des acteurs, ces manipulations externes du discours journalistique en affectent l'intégrité et l'objectivité.

Cette objectivité ferait en fait doublement défaut : parce que, faute d'en connaître tous les éléments, les journalistes ne peuvent pas rendre parfaitement compte de l'événement, et parce que, n'étant pas les seuls maîtres de leur discours, le récit qu'ils en font n'est pas neutre. C'est là une troisième critique. L'impartialité que l'on aimerait leur attribuer serait en fait largement entamée par leur goût du pathos. À preuve, cet extrait d'un dialogue de *Moloch* où il est question de l'amplification de la charge pathétique par un effet de singularisation : la narration de l'événement par les médias télévisés se focalise sur un seul protagoniste, de surcroît un enfant, auquel ils donnent un surnom et qui devient la victime emblématique d'un drame anonyme.

Il faut bien ménager une part de rêve, et la télévision, je ne me souviens plus quelle chaîne, s'y est employée. Elle a monté en épingle le cas de ce légionnaire qui a soudain aperçu un petit bras d'enfant qui remuait dans une fosse qu'on allait recouvrir de chaux, et qui s'est précipité pour récupérer une gamine qu'on a pu sauver... ou un petit garçon ? Bah, peu importe ! Non, c'était un petit garçon, il l'a d'ailleurs surnommé Angelo, le petit ange, ça a un côté un peu naïf, mais dans de telles circonstances, on n'évite pas les effets faciles³³...

Quant à Besson, laconique, il met en scène l'emballement de la « machine médiatique » — selon l'expression consacrée —, pour déplorer que « le besoin de désigner un coupable fait que la passion l'emporte sur la raison³⁴ ». Carrère abonde dans

30 *Ibid.*, p. 96.

31 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 22.

32 *Ibid.*, p. 24.

33 Thierry Jonquet, *Moloch*, *op. cit.*, p. 260.

34 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, *op. cit.*, p. 87.

le même sens lorsqu'il montre comment des hypothèses non vérifiées peuvent alimenter le discours médiatique :

Le substitut du procureur de la République, à peine saisi de l'affaire, a déclaré aux journalistes qu'il « s'attendait à tout » puis, après un premier examen des relevés bancaires, que les crimes avaient pour mobiles « la crainte qu'avait le faux médecin de se voir démasqué et l'arrêt brutal d'un trafic aux contours encore obscurs dont il était une des chevilles ouvrières, percevant depuis des années des sommes très importantes. » Ce communiqué a échauffé les imaginations. On s'est mis à parler de trafic d'armes, de devises, d'organes, de stupéfiants. D'une vaste organisation criminelle agissant dans l'ex-bloc socialiste en décomposition. De la Mafia russe³⁵.

On touche ici à un moment important de la critique : le goût du pathos générerait des pratiques de fictionnalisation du réel qui auraient pour effet de spectaculariser l'information — le comble de la dérogation pour qui prétend rendre un compte objectif des événements. Pour les besoins de cette spectacularisation, les journalistes n'hésiteraient à pas recourir à des stratégies de mise en scène du réel, semblables à celles du théâtre et du cinéma. Du moins c'est ce que la narration de Jonquet donne à comprendre :

À la fin du journal du soir, sur France 2, défilèrent quelques images — exclusives ! — de l'intervention pratiquée par le Pr Lornac sur les deux sœurs siamoises, séparées le matin même dans le service de chirurgie de l'hôpital Trousseau. Le commentaire était dithyrambique. L'opération avait été *mise en scène* par les réalisateurs du reportage. Le scalpel manié de main de maître incisait la chair sous l'éclat des sunlights. Les viscères soumis à l'incursion de la lame captaient irrésistiblement le regard du spectateur, prisonnier de ce tableau vivant, animé, dont la couleur dominante était rouge sang³⁶.

Le relais est pris par Besson, cynique encore, qui laisse soupçonner que le sensationnalisme des journalistes n'est en fait qu'une réponse commercialement réfléchie à la forte demande d'un public avide de consommer le spectacle du monde. Postés à leur fenêtre comme devant un téléviseur, les voisins du couple Villemin « ont voulu ne rien rater du spectacle, ce n'est pas si courant, un deuil devant les caméras de télévision, devant les perches des micros cherchant à saisir un sanglot, un aveu³⁷ ».

Le « spectacle de l'information » est aujourd'hui un lieu commun du discours sur la presse, à tel point que l'oxymore axiologique que recèle l'expression s'en trouve comme atténué. Depuis Baudrillard et Debord, il est de bon ton de déplorer le sensationnalisme des médias, et en cela la représentation critique que les romanciers offrent des méthodes des journalistes paraît on ne peut plus doxique. Il est étonnant, cependant, de constater combien ces critiques donnent lieu non

35 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, op. cit., p. 20-21.

36 Thierry Jonquet, *Moloch*, op. cit., p. 134-135.

37 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, op. cit., p. 81.

pas à une différenciation des démarches romanesques et journalistiques, mais bien au contraire à une intensification du brouillage qui existe entre ces deux registres discursifs.

Le procès du texte romanesque

Subjectivité des points de vue, place accordée à la fiction, stimulation délibérée des affects du lecteur : les romanciers semblent reprocher aux journalistes l'emploi de moyens de mise en texte qui caractérisent précisément ceux de la littérature. Or, en condamnant ces travers, ils prennent également acte du risque qu'ils encourent de tomber dans les mêmes pièges. C'est là la distinction essentielle qui partage, dans le procès des textes, les trois romans de la représentation imaginaire du journalisme qu'ils construisent. Les journalistes paraissent, dans le meilleur des cas, naïfs face à la rhétorique par laquelle ils dupent autant qu'ils sont dupés, et dans le pire, fourbes et manipulateurs à l'égard tant des faits relatés que des lecteurs auxquels ces récits sont destinés. L'éthos du romancier se construit tout autrement : plus respectueux envers les acteurs du drame — du moins c'est le cas pour Jonquet, qui préserve l'anonymat des individus réels en modifiant leurs noms dans son roman, et de Carrère, qui, du moins l'affirme-t-il, aurait été prêt à renoncer à faire le récit de l'histoire de Jean-Claude Romand si ce dernier n'avait pas approuvé sa démarche³⁸ — ils exhibent, parfois avec ostentation, leur recherche d'une écriture qu'ils espèrent plus fidèle à la vérité de l'événement. Cette exploration est commentée chez Jonquet dans les réflexions qu'il prête à son personnage de peintre : « J'ai toujours été très préoccupé par le matériau avec lequel on peut recouvrir une toile. [...] Le geste pictural, ainsi enrichi par la matière elle-même, acquerrait une force, une vérité insoupçonnées³⁹. »

Cette conscience inquiète des écueils qu'implique la traduction du réel dans le discours se perçoit dans différentes stratégies de contournement ou d'exacerbation maîtrisée. La subjectivité, maquillée dans les discours journalistiques, est par deux des romanciers clairement revendiquée. *L'adversaire* n'est pas simplement le récit de la vie de Jean-Claude Romand, il s'agit avant tout du récit de l'effet qu'a eu ce fait divers dans la vie de l'auteur, et, conséquemment, de celui des démarches entreprises pour l'écriture du roman. Tout au long de la narration et jusque dans la syntaxe des phrases, le point de vue personnel de Carrère prend le pas sur le récit de l'affaire Romand. La première phrase donne déjà le ton : « Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné⁴⁰. » Philippe Besson module autrement cette présence de la subjectivité en narrant la moitié de son roman à la première personne, mais du point de vue de Christine Villemin. Le « je » de la mère marque d'autant plus la subjectivité du point de vue qu'il se dégage des pronoms (im)personnels employés dans le second registre narratif : « on », mis pour la foule et comprenant le romancier — « Un matin d'octobre 1984, à la une

38 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 36.

39 Thierry Jonquet, *Moloch*, *op. cit.*, p. 123.

40 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 9.

des journaux, on découvre le visage d'un enfant⁴¹ [...] » — et « ça », pour désigner l'affaire Grégory et, par synecdoque, le roman — « Ça commence là, dans ce pays de gel et de vent [...] »⁴².

La narration partiellement confiée à Christine Villemin au sein d'un roman sur la couverture duquel figure le nom de Philippe Besson instaure avec aplomb un pacte de lecture fictionnel. Ce pacte fictionnel se prolonge dans l'autre narration, celle « impersonnelle » avec laquelle alterne le monologue de la mère. Même quand cette seconde narration prend l'apparence d'un discours officiel, sa factualité est compromise par le régime de la fiction. Dans le passage suivant, le régime factuel est signalé dans la disposition du texte par la mention de l'heure, mimant les rapports d'enquête. Le régime fictionnel, lui, se fait sentir immédiatement après dans les situations proposées à l'imagination du lecteur sous une forme interrogative ou accompagnées de l'adverbe « peut-être » :

12 h 30.

La télé est-elle allumée tandis qu'ils mangent, tous les deux ? Il est trop tôt pour le journal de la mi-journée, trop tôt pour les nouvelles du monde. Il y a peut-être des chansons, des jeux, des applaudissements, un brouhaha lointain⁴³.

On trouve aussi, dans cette narration « impersonnelle », des injonctions explicites à imaginer : « Imaginons. Imaginons ce que s'imaginent ceux pour qui la mère est coupable⁴⁴. » Par le dédoublement des niveaux de fiction, « imaginons ce que s'imaginent », le romancier joue avec la polysémie du verbe « imaginer » pour prendre ses distances avec « ceux pour qui la mère est coupable ». Pour ceux-là, imaginer est un synonyme péjoratif d'inventer, de fabriquer, de contrefaire des vérités. Pour le romancier et son lecteur, en revanche, l'imagination est une faculté estimable de l'esprit : elle est un moteur de la création et de la réflexion en ce qu'elle permet de se représenter mentalement une situation pour mieux la comprendre — par exemple, en adoptant un autre point de vue. C'est aussi l'objectif que poursuit Carrère, en témoigne ce qu'il en dit en quatrième de couverture :

Je suis entré en relation avec [Jean-Claude Romand], j'ai assisté à son procès. J'ai essayé de raconter précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. D'imaginer ce qui tournait dans sa tête au long des heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous.

La proximité de la démarche de Carrère avec celle des journalistes est patente : le début de cet extrait pourrait très bien décrire le travail des seconds. Mais dès la

41 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, op. cit., p. 9.

42 *Ibid.*, p. 11.

43 *Ibid.*, p. 55.

44 *Ibid.*, p. 116.

troisième phrase, le romancier est à l'œuvre : l'action d'« imaginer » s'ajoute à celle de « raconter », et c'est cette combinaison qui permet enfin de « comprendre ».

Si l'imagination est à ce point prise, c'est qu'elle permet, comme l'expliquait Carrère, d'explorer les apories et les manques inhérents à ces faits divers ; des brèches que les discours factuels tenteraient au contraire de résorber. Ces failles proviennent de ce que le fait divers procède d'un dérèglement du lien causal. Pour le dire avec Barthes,

les cas purs (et exemplaires) [de faits divers] sont constitués par les troubles de la causalité, comme si le spectacle (la « notabilité », devrait-on dire) commençait là où la causalité, sans cesser d'être affirmée, contient déjà un germe de dégradation, comme si la causalité ne pouvait se consommer que lorsqu'elle commence à pourrir, à se défaire⁴⁵.

Là où enquêteurs et journalistes s'efforcent de restituer le lien causal en cherchant (ou en imaginant) des explications concrètes aux drames — « qui a tué Grégory ? », « comment Liliane Kazkaz s'est-elle procuré les médicaments pour empoisonner sa fille ? » —, les romanciers préservent la perte de sens et l'explorent en soulevant des questions qui restent ouvertes parce qu'elles ne peuvent pas trouver de réponses factuelles, ce qu'explique Carrère :

L'enquête que j'aurais pu mener pour mon compte, l'instruction dont j'aurais pu essayer d'assouplir le secret n'allaient mettre au jour que des faits. Le détail des malversations financières de Romand, la façon dont au fil des ans s'était mise en place sa double vie, le rôle qu'y avait tenu tel ou tel, tout cela, que j'apprendrais en temps utile, ne m'apprendrait pas ce que je voulais vraiment savoir : ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau ; qu'il ne passait pas, comme on l'a d'abord cru, à trafiquer des armes ou des secrets industriels ; qu'il passait, croyait-on maintenant, à marcher dans les bois. [...] Cette question, qui me poussait à entreprendre un livre, ni les témoins, ni le juge d'instruction, ni les experts psychiatriques ne pourraient y répondre, mais soit Romand lui-même, puisqu'il était en vie, soit personne⁴⁶.

De même, chez Jonquet, la résolution des crimes par les enquêteurs n'empêche pas la fin du roman d'être décevante : même si l'on sait comment les crimes ont été perpétrés et que l'on en connaît les motifs, on continue de se demander amèrement *pourquoi* ils ont été commis. Le travail du roman relève alors plus de l'« ambiguï-sation » que de l'élucidation : il s'agit de restituer, dans les façons de raconter le monde, toute la complexité des événements sans tenter d'en dénouer les paradoxes ou d'en réduire les non-sens.

Ainsi le fait divers est-il employé comme métonymie du réel *parce qu'il* rend compte des dérèglements de la causalité, et c'est là un autre point de rupture entre les romanciers et la façon dont ils se représentent les pratiques médiatiques. Dans un passage précédemment cité, Jonquet donnait à voir les procédés d'amplification

45 Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, 1964, p. 191.

46 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 34-35.

du pathos par la singularisation de l'événement rapporté : les journaux télévisés s'efforçaient d'en montrer le caractère extraordinaire, hors du commun, afin de toucher plus efficacement le public. À l'opposé, les romanciers se défendent d'avoir recours à des effets visant ostensiblement à attiser les sentiments des lecteurs : « J'aimerais que vous compreniez que je ne viens pas à vous poussé par une curiosité malsaine ou par le goût du sensationnel⁴⁷ », écrit Carrère à Jean-Claude Romand. Ils cherchent au contraire à montrer ce que l'événement peut avoir de commun et de normal⁴⁸, ce qu'il peut contenir de vérité sur l'homme et la société. Ainsi Besson refuse explicitement de singulariser la victime :

On pourrait croire qu'un enfant dont on va repêcher le cadavre dans une rivière est un être singulier, portant en lui une différence fondamentale qui le met à part des autres — mais non. Il ressemble aux garçons de son âge : il s'entiche de voitures, collectionne les camions, s'amuse avec des legos, regarde pendant des heures les dessins animés à la télévision, s'intéresse au football, réclame des frites au dîner. Rien que de très banal⁴⁹.

De même, Carrère ne refoule pas Romand dans les marges de la société. Il affirme ne voir en lui qu'un homme banal soumis à des contingences immaîtrisables : « Ce que vous avez fait n'est pas à mes yeux le fait d'un criminel ordinaire, pas celui d'un fou non plus, mais celui d'un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent, et ce sont ces forces terribles que je voudrais montrer à l'œuvre⁵⁰. »

Non seulement les acteurs de ces drames sont-ils présentés comme des individus normaux, mais les événements auxquels ils participent sont eux aussi frappés de la même banalité. Pour Besson, le meurtre du petit Grégory n'est pas une exception, mais plutôt l'indice d'une éventualité toujours latente :

Elles [les mères] apprennent qu'il existe une rivière, la Vologne, envahie de feuilles pourries par l'automne, cernée par des bois sombres et des brumes rasantes, au pied d'une montagne hostile. Qu'on y a jeté un enfant. Qu'on peut donc jeter des enfants dans les rivières⁵¹.

Chez Jonquet, le caractère exceptionnel de la maltraitance de l'enfant est démenti par la récurrence de ce motif dans le roman. Sa trame principale est celle de l'enquête visant à élucider les meurtres de quatre enfants, et à ce fil narratif s'ajoutent des références allusives à semblables crimes : l'infirmière qui a assassiné une dizaine de bébés⁵², un enfant de quatre ans auquel sa mère injectait de l'eau du bocal à tortues

47 *Ibid.*, p. 36.

48 J'ai traité ailleurs de cet aplanissement de la saillie événementielle dans *L'adversaire*. Voir Émilie Brière, « Le laminage du quotidien et de l'événement : quelle place pour l'individu dans *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1 [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document78>.

49 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, *op. cit.*, p. 50.

50 Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 36.

51 Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, *op. cit.*, p. 10.

52 Thierry Jonquet, *Moloch*, *op. cit.*, p. 163.

par voie intraveineuse⁵³, un bébé noyé dans la baignoire⁵⁴, l'inspecteur Rovère, qui a lui aussi tenté de tuer son fils en douceur en lui faisant ingurgiter un cocktail de barbituriques pour le sortir de l'état de débilité dans lequel l'a laissé une méningite⁵⁵.

Il ne faut pas pour autant conclure que cette banalisation et ce refus de sensationnaliser individus et circonstances conduit à évacuer tout pathos de ces romans. Mais le pathos qui en émane n'est pas celui de l'apitoiement et de la compassion larmoyante, il s'apparente plutôt à une angoisse quasi métaphysique qui naît d'intuitions désenchantées concernant la nature humaine : ces faits divers, qui n'apparaissent plus comme des accroc dans une trame lisse et rassurante, sont le signe d'une barbarie sociale généralisée.

Le gommage de la frontière qui distingue l'extraordinaire du banal, l'aplanissement de la saillie événementielle, le refus de faire émerger des individus du lot ou au contraire de les refouler dans les marges de la société, la contamination réciproque et assumée du fictionnel et du factuel, l'évacuation des effets rhétoriques du sensationnalisme, tous ces traits qu'ont en commun ces réécritures de fait divers me semblent participer d'une même entreprise de *nivellement* qui détermine l'efficacité spécifique des « coups » du jeu romanesque. Ce jeu se distingue alors d'autant plus clairement du jeu médiatique que ses règles sont présentées dans les romans comme autant de manières de faire jaillir le spectaculaire de l'événement. Par ailleurs, ce nivellement n'est pas sans rappeler le rabattement des hiérarchies qui caractérise la délégitimation. En toute logique, le dernier mot revient à Lyotard, dont la description des conséquences qu'a eues le délitement des métarécits de légitimation pourrait tout aussi bien caractériser les rapports qu'entretiennent aujourd'hui presse et roman : « La hiérarchie spéculative des connaissances fait place à un réseau immanent et pour ainsi dire "plat" d'investigations dont les frontières respectives ne cessent de se déplacer⁵⁶. »

53 *Ibid.*, p. 286.

54 *Ibid.*, p. 254.

55 *Ibid.*, p. 147-148.

56 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 65.

Références

- BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.
- BESSON, Philippe, *L'enfant d'octobre*, Paris, Grasset (Ceci n'est pas un fait divers), 2007.
- CARRÈRE, Emmanuel, *L'adversaire*, Paris, P.O.L. (Folio), 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- JONQUET, Thierry, *Moloch*, Paris, Gallimard (Folio policier), 1998.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1979.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2007.
- VIART, Dominique, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2 (2004), p. 27-28.
- , « “Sur le motif” : l'image prise au mot », dans Matteo MAJORANO (dir.), *Le jeu des arts*, Bari, B. A. Graphis, 2005.
- WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130 (avril 2002), p. 235-253.

ANALYSES



Des maux et des mots : Une lecture de *La statue de sel* d'Albert Memmi

NADRA LAJRI

Toutes les formes de racisme sont pour Albert Memmi des « bûchers de fagots ou de mots, sur lesquels rôissent nos ennemis, ou désignés tels, [qui] entretiennent une bonne chaleur pour l'âme collective¹. » Le racisme est aussi une « bataille rhétorique », donc fondée sur un langage et des « mots ». En fait, qu'est-ce qu'un mot sinon d'abord « un grognement » ? N'est-ce pas le sens étymologique du bas latin *muttum* tel que le précise le dictionnaire ? Le pouvoir des mots est immense, il existe parfois des mots qui blessent, des mots qui tuent, ceux qui restent gravés dans la mémoire, qui sont censurés, interdits, pesés. On sourit des mots d'enfants, des mots gentils... Qu'on les dise ou qu'on les écrive, les mots ont un pouvoir infini. Pourquoi écrire ou parler si ce n'est pour « avoir son mot à dire », parfois d'une manière élégante et raffinée en utilisant « le bon mot » ou « le mot d'esprit » qui attirent le respect, l'admiration ou la sympathie, et parfois on est amené à utiliser de « grands mots » ou des « gros mots », à « avoir des mots » avec quelqu'un, car tout un chacun, « sans jouer sur les mots », veut souvent « avoir le dernier mot », « En un mot », la parole n'est jamais anodine et lorsqu'elle est écrite elle est moins spontanée, moins inconsciente, donc plus réfléchie. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant de nous pencher sur le sens de certains « mots » et sur leur pouvoir caché à travers quelques exemples empruntés à l'œuvre d'Albert Memmi. L'emploi de l'expression générique « mot » nous permet de ne pas classer les termes que nous analysons dans des rubriques précises de fonctions grammaticales. Notre attention se portera aussi bien sur les substantifs que sur les noms propres ou les adjectifs. Nous utiliserons comme corpus fondamental le roman de Memmi *La statue de sel*², en nous référant également, en temps nécessaire, à d'autres textes du même auteur. Nous n'avons pas la prétention d'être exhaustifs ni d'aboutir à des affirmations catégoriques ; cela pourrait faire l'objet d'une étude plus approfondie.

Nous avons cherché essentiellement à interroger le texte de Memmi sur l'emploi de certains « mots » qui, aujourd'hui plus que jamais, sont employés quotidiennement par les médias, notamment ceux qui désignent des identités sociales. Parmi les

1 Albert Memmi, *Le racisme*, 1982, p. 80.

2 Albert Memmi, *La statue de sel*, 1963.

mots récurrents dans l'œuvre de Memmi nous relevons les termes « Français, Arabe, Musulman, Tunisien, Juif, Berbère », désignant des communautés ou identifiant des individus. Il nous a paru enfin intéressant de faire référence aux essais de Memmi pour comparer l'emploi des mêmes « mots » dans une œuvre de fiction et dans des travaux de réflexion philosophique ou sociologique, l'une pouvant éclairer les autres et réciproquement, surtout que l'auteur fait ce genre de rapprochement notamment dans son essai *Le racisme* où il écrit à propos de *La statue de sel* :

Le héros de mon premier livre, un roman, découvre le racisme et la xénophobie depuis son enfance, dans la rue, à l'école, dans les institutions et jusque dans les journaux et les représentations collectives. Le livre baigne dans cette atmosphère diffuse, ponctuée par des scènes paroxystiques³.

Le racisme est essentiellement la manifestation de la peur de l'Autre et de ce qui est différent. Notre attention se portera donc sur les caractéristiques de cet Autre vu par le personnage principal du roman, lui-même en quête de sa propre identité tout en se positionnant par rapport à l'Autre dans une altérité complexe qui reste à définir. Comme son personnage principal, A. Memmi est un écrivain qui s'émerveille et souffre d'avoir plusieurs identités ; il est à la fois juif, tunisien, français, parfois séparément parfois simultanément, entretenant un rapport ambigu avec ses diverses identités. Certains lecteurs objecteront qu'il n'est pas important de connaître l'identité de l'auteur, que seule son œuvre importe, mais il est difficile de ne pas tenir compte de l'auteur lorsqu'il s'agit d'une autobiographie romancée comme *La statue de sel*. Il existe en effet une étroite corrélation entre le vécu de l'auteur et les personnages qu'il met en scène. Nous retrouvons ainsi l'espace géographique dans lequel Memmi a passé une grande partie de sa vie et des références à la culture et à la religion qui sont au cœur de la problématique développée dans l'ensemble de son œuvre. Dans la préface au *Portrait du colonisé*⁴, Memmi précise : « J'avais écrit un premier roman, *La statue de sel*, qui racontait une vie, celle d'un personnage pilote, pour essayer de me diriger dans la mienne⁵. » Notre analyse ne consistera pas à démêler la fiction de la réalité, mais à commenter le parcours du personnage dans son rapport à l'Autre : peut-être arriverons-nous à mieux cerner les objectifs de l'auteur. Dans cette perspective, Tahar Bekri affirme que

la distance fictive voulue par l'auteur entre son récit, fût-il singulier et stylisé, et l'œuvre autobiographique, serait une volonté déployée pour mieux réussir le regard sur soi. Une vraie quête difficile et éprouvante de la paix avec soi-même⁶.

Le personnage principal de *La statue de sel* s'appelle Alexandre Mordekhai Benillouche. Il vit en Tunisie pendant l'occupation française. Il connaît aussi les

3 Albert Memmi, *Le racisme*, op. cit., p. 45.

4 Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, 1973, p. 3.

5 *Ibid.*, p. 9.

6 Tahar Bekri, « Une lecture de *La statue de sel* », dans Jean-Yves Guérin (dir.), *Littérature de Tunisie et du Maghreb*, 1990, p. 29.

épisodes douloureux de la Seconde Guerre mondiale. Les composantes de sa triple appartenance figurent dans ses deux prénoms et son nom. Ainsi il se veut entièrement et exclusivement français (Alexandre), tout en étant entièrement et exclusivement juif (Mordekhaï), et entièrement et exclusivement arabo-berbère (Benillouche) ; mais Alexandre Mordekhaï Benillouche rêve d'être simultanément les trois à la fois et c'est là que réside son ambiguïté. À l'exemple de Samba Diallo, le personnage de Cheikh Hamidou Kane dans *L'aventure ambiguë*, qui souffre d'être hybride, ne pouvant séparer sa double culture, occidentale et africaine, Alexandre Mordekhaï tente aussi de concilier ses cultures française, juive et arabo-berbère. Nous voici placés au cœur même de la problématique soulevée par l'œuvre de Memmi : le conflit des cultures.

Le monde d'Alexandre

Né dans une Tunisie occupée par la France, Alexandre apprend à l'école une langue nouvelle et il baigne ainsi dans une culture qui n'est pas la sienne (en l'occurrence la langue et la culture françaises). Le narrateur ne quitte pas son environnement familial, mais l'intégration, par l'école, à une culture étrangère transforme sa vision du temps et de l'espace ; ce dernier lui paraît désormais étranger, il le rejette involontairement tout en ayant également un vague sentiment de solitude : « je me découvris irréductiblement étranger dans ma ville natale⁷. » La cohabitation avec une communauté étrangère, essentiellement à l'école, lui inspire ce sentiment d'isolement ; il tente alors d'observer cette communauté européenne formée par les colons français, considérés comme les « Français de Tunisie » et par un autre ensemble, vaguement côtoyé, celui des « Français de France » qui constitue un idéal à atteindre. Parlant du directeur de l'école, le narrateur affirme : « Il nous impressionnait par sa diction parfaite et ses manières policées, qui représentaient pour nous le vrai Français, le Français de France, dont le prestige restait intact⁸. » Ainsi donc, il y a « les vrais Français⁹ » et les autres, ceux des colonies qui n'ont pas « une aussi bonne diction de la langue » ni un savoir-vivre aussi raffiné. La vision de ce « Français de France » stéréotypé et idéalisé est reflétée par le directeur de l'école et constitue une image constante dans les commentaires et les jugements du narrateur. Elle a été involontairement mémorisée d'autant plus qu'elle existe dans l'imaginaire collectif des colonisés. Certaines identités sont ainsi définies à partir de stéréotypes pouvant, occasionnellement, refléter une relative réalité. Ces personnages observés ne prennent une réelle dimension qu'à travers les acquis du narrateur et sa propre vision du monde faite de frustrations, de vécu mal assimilé ou d'une histoire mal acceptée. L'observation de cette communauté entraîne une hiérarchisation des valeurs, le professeur de mathématiques est « un épais alsacien, et qui se voulait tel, cheveux en brosse, brutalité affectée, rappel constant de ses origines germaniques opposées à la noblesse africaine¹⁰. » L'Alsacien n'est-il pas

7 Albert Memmi, *La statue de sel*, op. cit., p. 110.

8 *Ibid.*, p. 227.

9 C'est nous qui soulignons.

10 Albert Memmi, *La statue de sel*, op. cit., p. 228.

aussi Français ? Alexandre semble le distinguer de l'ensemble en mettant en relief son appartenance à une minorité régionale, tout comme le Corse d'ailleurs. Ainsi, le narrateur évoque : « M. Greshi, [notre] concierge corse, fut d'abord un adjudant de la coloniale¹¹ ». On peut se demander si ces minorités, dont on connaît par ailleurs les revendications « indépendantistes », ne sont pas aussi mal vues des « Français de France » que les indigènes des colonies. Memmi cherche-t-il à montrer que dans toute société il existe des minorités « étiquetées », figées, identifiées à travers certains préjugés ? Le Corse occupe des fonctions subalternes, l'Alsacien garde son caractère germanique différent du Français « latin ». Nous aurions également tendance à penser que l'antipathie éprouvée par le narrateur envers « l'Alsacien » est la conséquence d'une histoire personnelle plutôt qu'une impression générale. Sans tenir compte de l'assimilation implicite de l'Alsacien aux germaniques, et par conséquent à l'antisémitisme présent à cette époque de l'histoire, le roman décrit ce personnage comme un raciste, d'une intolérance « primaire », non violente mais cynique, marquant ses victimes par des mots blessants qui leur sont adressés. Se souvenant des paroles de son professeur, Alexandre affirme : « chaque fois qu'un fils du pays, juif ou musulman, disait une bêtise, le professeur de mathématiques le gros et placide alsacien, annonçait d'une voix de speaker : "l'Afrique vous parle"¹² ! » Ainsi, l'évocation de l'identité n'est pas une simple présentation d'un personnage, le contexte historique garde son importance dans les précisions données par l'auteur. Dans la première partie du roman il ne s'agit pas encore de la Seconde Guerre mondiale, mais le narrateur revit son passé avec les acquis de l'adulte. C'est en effet l'adulte qui précise que le professeur est « Alsacien », que le concierge est « Corse », la réalité est certes proche de la fiction mais elle est relue, par l'auteur Memmi, à travers la distance du temps et de l'expérience. Il est vrai qu'il existait en Tunisie une communauté formée d'une population corse dont les coutumes méditerranéennes sont proches de celles des indigènes, de même qu'il existait une communauté maltaise rattachée à certains métiers, même si le lien entre l'exercice d'un métier et le rattachement à une identité est parfois véhiculé par la mémoire collective : dans le roman sont évoqués le « chevrier maltais¹³ », le « berger maltais¹⁴ », le « cocher de fiacre maltais¹⁵ ».

Au-delà de l'illustration d'une certaine réalité historique ou sociologique, les identités sociales évoquées mettent en évidence le point de vue du narrateur sur le monde qui l'entoure, sur le contexte social constitué d'une multitude de minorités identifiées selon leurs origines et sur leur interaction avec sa propre ambiguïté. Ces

11 *Ibid.*, p. 143.

12 *Ibid.*, p. 278.

13 *Ibid.*, p. 18.

14 *Ibid.*, p. 23.

15 *Ibid.*, p. 114. Il est courant, dans le langage familier tunisien, de relier un métier à une origine régionale ou communautaire et il arrive que progressivement le nom du métier disparaisse de la conversation pour laisser place à la seule mention de l'origine qui qualifie alors le métier. Par exemple : « l'épicier djerbien » (relatif à l'origine géographique « venant de l'île de Djerba ») est remplacée, dans l'usage courant par « le djerbien » qui désigne le métier d'épicier même si le commerçant en question n'est pas originaire de cet espace.

groupes sociaux cohabitent, s'affrontent et s'observent sans réellement communiquer. Certains personnages sont dotés d'appréciations péjoratives, le narrateur opère souvent des liens entre l'origine du personnage et son caractère : ainsi, le professeur de mathématiques n'est pas tout à fait « Français » puisqu'il a des « origines germaniques », le « Maltais » n'est pas européen, le Corse n'est pas « français »... Il existe également dans le discours une réminiscence du contenu du discours en dialecte tunisien qui présente souvent les personnages (ou les personnes) en insistant sur les aspects physiques ou comportementaux qui déterminent une appartenance sociale ou régionale. La présentation d'un personnage s'accompagne parfois d'un jugement, explicite ou implicite, qui n'a pas de rapport avec le contexte. Ce jugement peut n'avoir aucune fin en soi, de même qu'il peut ne pas avoir de suite dans le discours, il est simplement le résultat d'une observation, d'un certain regard porté sur les êtres. En fait, ce regard critique porté sur les autres nous renseigne plus sur celui qui le porte que sur la personne évoquée. Pour citer un exemple parmi d'autres, dès les premières pages du roman le narrateur affirme :

J'ai lié connaissance avec mes voisins [...] mon voisin de gauche, petit et noir, les yeux sombres enfoncés sous des orbites saillantes, s'appelle Bounin [...] mon voisin de droite s'appelle Ducamps, élégance faussement négligée, cheveux soignés non coiffés.

La présentation des personnages dans le roman de Memmi relève souvent du même schéma, l'évocation du nom suit ou précède la présentation de certains traits caractéristiques. Avant même de connaître la personne le narrateur l'observe et relève des aspects évoquant l'appartenance « raciale », sociale, ethnique ou culturelle. Alexandre semble être prisonnier de son identité complexe, il est à la fois Français, Juif et Tunisien et le regard porté sur l'Autre émane de ces trois paramètres de manière simultanée ou séparée. Cherchant à répondre à la question : « qui suis-je ? », le narrateur se pose aussi la question : « qui est l'Autre par rapport à moi ? », c'est pourquoi la description des personnages juxtapose les trois caractéristiques fondamentales qui l'interpellent : l'appartenance religieuse, culturelle et sociale. Ces trois aspects sont récurrents dans l'évocation des personnages, lorsqu'un des éléments n'est pas explicitement mentionné on le retrouve dans le contexte ou dans les présupposés implicites du discours. Ainsi, le « chevrier maltais » et « le concierge corse » sont implicitement chrétiens tout en n'étant pas « européens ». Lorsqu'un personnage cherche à s'extraire de la communauté à laquelle il appartient, il change de nom, ainsi : « Joseph...l'unique ouvrier de [mon père], il avait renié ses origines italiennes, transformé son prénom Giuseppe en Joseph, et faisait partie de la famille¹⁶ ». Dans la société tunisienne de l'époque coloniale, la communauté européenne vivant dans la colonie présente à la fois des points communs et une complexité interne que Memmi décrit avec précision et humour. Il s'agit bien d'une communauté puisqu'elle forme un ensemble partageant un certain nombre de

16 *Ibid.*, p. 27.

valeurs et de principes. Memmi considère qu'il s'agit d'une entité soudée lorsqu'elle s'oppose aux indigènes, elle est également spatialement située, le narrateur affirme, sans nuance aucune : « l'Impasse et l'Alliance appartenaient à une société, le quartier européen à une autre¹⁷. » Cependant cette communauté européenne est complexe à l'intérieur d'elle-même par les origines diverses des groupes qui la constituent. Elle est formée par les colons français qui défendent leurs intérêts économiques, les administrateurs français qui obéissent à des ordres politiques, les intellectuels nationalistes français qui valorisent leur civilisation et leur culture en sous-estimant celles des indigènes. Elle se compose également de groupuscules ayant des niveaux socioéconomiques différents : des Italiens, des Corses, des Maltais, dont le seul point commun est d'être des Méditerranéens. Ces populations sont souvent miséreuses, mais elles se considèrent comme supérieures aux indigènes même si les Français les méprisent. Ces diverses colonies ont le sentiment d'appartenir à un même monde, constitué par une certaine idée de la France, fondé sur une appartenance religieuse dominante chrétienne, parlant une langue, plus ou moins bien maîtrisée, le français, et ayant une même volonté de puissance exercée sur les plus faibles. L'Européen en général, et le Français en particulier, tels qu'ils sont vus par le narrateur, s'opposent complètement à l'indigène. Dans certaines situations le narrateur se considère, lui, comme un indigène : en effet Alexandre n'a de français que le prénom, il n'est pas chrétien et il est de culture arabo-berbère. Ainsi, le premier aspect de cette rencontre avec l'Autre (l'étranger) est un échec, ce dernier est idéalisé, mais il contribue par son mépris à accentuer le sentiment de frustration du personnage. Le roman présente l'évolution d'un personnage dans un contexte socioculturel qui exacerbe les sentiments d'échec et de frustration en une sorte de dépit amoureux de celui dont les élans sont toujours reniés et repoussés. Cette situation accentue le sentiment d'amertume chez l'enfant qui ne comprend pas ce rejet, chez l'adolescent qui se révolte et chez l'adulte qui tente de se venger en cherchant d'autres voies.

Dans la préface à *La statue de sel* Albert Camus écrit : « Voici un écrivain français de Tunisie qui n'est ni Français ni Tunisien ». En fait que veut dire être français pour Memmi ? Dans une grande partie de son roman Memmi présente une image du Français qu'il rejette, celle à laquelle son personnage ne veut pas ressembler. Le narrateur ne se reconnaît pas dans « cet épais alsacien » qu'il considère comme non-Français, il ne se reconnaît pas non plus dans ce « Corse » dont les conditions de vie ne sont pas enviables, de même qu'il rejette le mode de vie de ses camarades petits-bourgeois fils de colons, étant lui-même pauvre et colonisé. Le narrateur éprouve une certaine admiration pour le « Français de France » qui pourrait constituer un modèle. Memmi, comme bon nombre d'écrivains « colonisés » de cette époque, a « une certaine image » de la France qui ne correspond pas tout à fait à la réalité, car elle est plutôt nourrie par la culture, l'école, l'apprentissage de la langue et l'éloignement géographique. Cette image de la France, souvent idéalisée, est mise en valeur par le système colonial et par la littérature qui constitue la formation de base du personnage du roman et de l'écrivain lui-même. Memmi

n'échappe pas à la règle générale des écrivains colonisés de cette époque qui, consciemment ou non, voient dans le fait de ressembler à un Français (de France) une émancipation sociale et intellectuelle. Être Français pour le personnage de Memmi c'est s'appeler Alexandre, bien parler la langue française, avoir un certain « savoir-vivre » à l'occidentale. Autant de valeurs nourries par l'enseignement dans les colonies qui ne se contente pas d'une transmission de ces valeurs puisqu'il dénigre toutes les autres formes de culture qui ne se conforment pas à un certain art de vivre « à la française ». C'est ce jugement qui crée la différence, car il ne s'agit pas seulement de maîtriser la grammaire, de connaître le vocabulaire, il s'agit surtout d'avoir une structure de la pensée qui favorise la clarté, la précision, la recherche du mot juste, la rigueur, la concision. Il est évident que ce jugement de valeur, qui reste confus et général, va permettre, d'extension en extension, le rejet de toutes les autres formes d'expression et de culture qui ne correspondent pas à cette « clarté » et à cette « précision ». Ce sont ces genres de « clichés », non contestés, qui contribuent à la formation du colonisé. Le personnage de *La statue de sel* a une culture méditerranéenne et arabe qui est méprisée par les autres et par lui-même, elle ne correspond pas aux critères que l'école lui a appris à respecter : les gens de son peuple parlent haut et fort, ils font un long discours pour dire une seule chose, ils utilisent trop de métaphores et de proverbes, ils monologuent, font des digressions à la fin de chaque phrase, s'embrouillent dans leurs pensées... L'image négative que l'Autre (le Français essentiellement) renvoie au colonisé est assimilée par ce dernier qui devient convaincu de sa propre faiblesse. C'est parce que l'Autre le rejette et le méprise qu'il finit par avoir le dédain de lui-même et par se sentir inférieur.

Ainsi le personnage de Memmi idéalise l'image de l'Occidental et celle du Français en particulier. Sa déception est grande lorsqu'il prend conscience que cette perception des faits existe rarement dans la réalité et, en un jeu de miroir, il en arrive à se mépriser lui-même. Nous pourrions nous demander si l'image des autres identités, arabe et juive notamment, est bien celle d'un vécu ou si elle est, elle aussi, déformée par le prisme de l'apprentissage à l'école française.

Le déchirement de Mordekhai

Les deux mots, « Arabe » et « Musulman », évoquent, dans le roman, la communauté indigène tunisienne majoritaire vivant sous l'occupation coloniale française. Dans le langage courant ces deux expressions sont parfois mêlées, on parle alors d'arabo-musulmans. Quitte à être simpliste, rappelons une vérité banale et connue : tous les Musulmans ne sont pas arabes et tous les Arabes ne sont pas musulmans. Il est intéressant de constater l'amalgame récurrent entre ces deux références, aussi bien dans le roman de Memmi que dans le langage courant ou encore dans la presse aujourd'hui. Au mot « Arabe » est associée une langue et, comme toute langue, l'arabe véhicule des valeurs culturelles d'autant plus complexes que le texte sacré des musulmans, fondement de la vie religieuse sociale et parfois politique, est en langue arabe. D'où la tendance à confondre, trop rapidement, l'aspect religieux et l'outil de communication, ce qui entraîne une sorte de sacralisation de la langue.

La tendance à assimiler la langue et la religion, l'arabe et l'islam, est donc assez fréquente dans le langage courant et l'imaginaire collectif. La colonisation française a accentué cette confusion que nous retrouvons à des degrés divers dans le roman de Memmi à travers la nomination, l'identification des personnages ou même la qualification de certains objets et de certains espaces. L'utilisation du mot « arabe » comme adjectif pour qualifier des lieux ou des objets, désigne des objets mal dégrossis, primitifs : « les grosses clefs arabes¹⁸ » servant à ouvrir les lourdes portes des maisons traditionnelles du « quartier arabe », il ne s'agit pas seulement d'un lieu habité par une majorité d'arabes ou d'une dominante architecturale, mais d'un « quartier populeux et bruyant¹⁹ ». Il en est de même pour la vieille ville appelée communément « ville arabe²⁰ » dans laquelle se trouve « un quartier musulman ». Certes ces expressions existent dans le dialecte tunisien ; elles sont souvent empreintes d'un sens péjoratif implicite qui est banalisé et assimilé. Ces expressions sont aussi des qualificatifs donnés par les colons français qui désignent ainsi, par le mot « arabe », ce qui est grossier, « non civilisé », bruyant et miséreux. Dans la langue courante, (le dialecte tunisien) par mimétisme, les indigènes emploient le même genre d'expression et parlent, aujourd'hui encore, de « chien arabe, de pain arabe, d'œuf arabe... », Memmi, lui, évoque « le four arabe²¹ ». Dans ce contexte, celui d'une société d'indigènes méprisée par les colonisateurs occidentaux, le personnage se sent « arabe » et il partage avec la population indigène le mépris exercé par la minorité des colons ; dans sa famille le dialecte tunisien (la langue arabe) est sa langue « maternelle ».

Les populations indigènes ne sont toutefois pas solidaires entre elles et l'aspect religieux prend parfois le dessus : au sein de sa communauté Mordekhaï parle plus souvent des « musulmans » et non des « Arabes », un sentiment d'affection le porte vers cette communauté soumise aux mêmes vicissitudes que la communauté juive : « Que les musulmans fussent enveloppés dans le même mépris me fit découvrir une certaine communauté²². » Cependant, la confusion entre « être Arabe et être musulman » demeure récurrente puisque le personnage se considère certes comme « Tunisien » mais non comme « Arabe ». Par un subtil jeu de langage, l'auteur accole au mot « arabe » le mot « berbère » pour déclinier l'identité de son personnage. Expliquant l'origine de son nom, Mordekhaï précise : « Benillouche, ou le fils de l'agneau en patois berbéro-arabe²³ ». Lorsqu'il décrit sa mère il précise qu'elle « a un beau visage berbère²⁴ ». Il ne s'agit pas uniquement pour lui de faire remonter ses origines à l'époque des premiers habitants de l'Ifriqiya, il s'agit aussi de séparer, nous ne disons pas opposer, la communauté juive et la communauté musulmane, cette dernière seule est considérée comme « arabe ». L'enseignement à l'école coloniale

18 *Ibid.*, p. 20.

19 *Ibid.*, p. 21.

20 *Ibid.*, p. 110.

21 *Ibid.*, p. 45.

22 *Ibid.*, p. 279.

23 *Ibid.*, p. 109.

24 *Ibid.*, p. 40.

finir par convaincre le jeune Mordekhaï Benillouche qu'il n'est pas Arabe, le jeune lettré juif ne se sent pas toujours supérieur aux jeunes musulmans, mais il se veut néanmoins plus proche des Français. Lorsque Mordekhaï aborde la question de la langue maternelle, nous constatons la présence de précisions marquant la distinction entre les communautés. Au-delà de toute référence historique et de toute réalité objective, le personnage affirme : « ma langue maternelle est le patois tunisois que je parle avec l'accent juste des petits musulmans du quartier et des charretiers clients du magasin²⁵. » S'il s'agissait uniquement d'une question « d'accent », cela n'affecterait pas la culture « maternelle », même si l'accent détermine, parfois, l'origine de celui qui parle. Or le personnage de Memmi semble vouloir le camoufler. Il n'a pas l'accent des Juifs de Tunis, mais celui des « petits musulmans du quartier ». On n'insisterait pas sur cet artifice de la langue si le narrateur n'y faisait pas référence à plusieurs reprises en donnant des précisions : « Les juifs de Tunis sont aux musulmans ce que les Viennois sont aux Allemands : ils traînent sur les syllabes²⁶. » Cet accent qui ne le distinguait pas de ses concitoyens musulmans lui crée parfois des problèmes : « ma correction relative me valait les moqueries de tout le monde, mes coreligionnaires n'aimaient pas cette étrangeté ou croyaient à quelque affectation, les musulmans soupçonnaient une singerie²⁷. » En parlant de « correction relative », le personnage considère que l'accent des musulmans est la référence correcte de la langue arabe et, par déduction, il pense que le patois de la communauté juive est une langue d'emprunt. Le personnage se sent donc « étranger » à la communauté juive puisqu'il n'a pas l'accent de ses coreligionnaires et étranger à la communauté arabe de même qu'il est étranger à la communauté française puisqu'il affirme à propos de la langue française : « j'essayais de prononcer une langue qui n'était pas la mienne²⁸. » Mordekhaï Benillouche s'enferme dans sa solitude et dans sa révolte, ce qui accentue son désarroi et son ambiguïté : « ma langue, tumultueuse, informe, était bien à l'image de moi-même, ne ressemblait certes pas à une source limpide²⁹. » C'est dans ce sens que la volonté de maîtriser la langue française est ressentie, par le personnage, comme la plus savoureuse des victoires sur lui-même et sur tous ceux qui le méprisent. Ainsi, à la suite d'un compliment que lui fait son professeur de français, Mordekhaï affirme : « Moi, fils d'un juif d'origine italienne et d'une berbère, je découvrais spontanément ce qu'il y avait de plus racinien en Racine³⁰. » Nous relèverons, au passage, que le personnage ne fait pas ici référence au milieu tunisois (celui de la capitale tunisienne) ni à sa culture judéo-arabe, puisqu'il considère que ses origines sont européennes et berbères. Cette dernière référence est récurrente chez Memmi, elle permet d'éviter la référence aux origines arabes. L'histoire des Berbères fait certes partie du patrimoine tunisien, mais il est rare de faire remonter les origines jusqu'aux Berbères surtout pour les communautés sédentarisées des

25 *Ibid.*, p. 43.

26 *Id.*

27 *Id.*

28 *Ibid.*, p. 120.

29 *Ibid.*, p. 126.

30 *Ibid.*, p. 128.

grandes villes du Nord. Le personnage de Memmi se réclame, avec insistance, de cette ascendance : « je crus me découvrir issu d'une famille de princes berbères, judaïsés par la Kahéna, cette reine guerrière qui fonda un royaume juif en plein Atlas³¹. » Dans son roman *Le pharaon*, Memmi reprend avec la même insistance la référence à son ascendance :

en fait nous sommes presque tous des Berbères convertis soit à l'islam, soit au judaïsme et quelquefois même convertis et reconvertis. Nous avons perdu la mémoire de sorte qu'une partie d'entre nous se croyant arabo-musulmane, n'aime pas l'autre qui se croit arabo-juive et inversement. Personne ne sait exactement qui il est, l'histoire est un chaudron où bout une soupe confuse³².

Ainsi, le narrateur ne partage avec la communauté arabe qu'un accent et certaines traditions, lorsqu'il s'interroge sur sa place dans la culture « maternelle », il fait référence à son appartenance religieuse : « je suis juif » affirme-t-il à plusieurs reprises, ou à sa condition sociale et politique : « je suis de statut indigène », « je suis pauvre ». Il évite de dire « je suis arabe » ; une série d'autres expressions remplacent cette référence ; il se sent parfois africain : « heureusement que cette grosse peau d'Africain ne me laisse pas rougir³³ », « il était donc possible d'être né pauvre et africain et de se transformer en homme cultivé³⁴ », parfois aussi il se mêle à « une foule méditerranéenne³⁵ », une autre référence fait de lui « un oriental³⁶ ». Le personnage se pose plusieurs questions relatives à son identité : « Descendrais-je d'une tribu berbère que les berbères ne me reconnaîtraient pas, car je suis juif et non musulman, citadin et non montagnard³⁷ ? » Nous sommes ici en présence d'une autre ambiguïté du personnage, les Berbères ne sont certes pas arabes, mais certains sont musulmans, d'autres Juifs et d'autres chrétiens. Ces absences et ces non-dits résultent du fait que, dans l'inconscient collectif, les deux mots « arabe » et « musulman » sont liés. Évoquant le racisme existant pendant la colonisation, le narrateur se souvient : « Plusieurs de mes professeurs d'histoire furent à la fois antisémites, antiArabes et réactionnaires et j'appris à associer antisémitisme, racisme et réaction³⁸. »

Ainsi Alexandre Mordekhai Benillouche est le symbole d'une triple appartenance culturelle conflictuelle figurant dans son nom. Alexandre le Français est un être en devenir, sa quête semble aboutir à un échec, Benillouche l'Arabo-Berbère se perd dans un discours fait de non-dits et de références vagues et Mordekhai affirme bien : « je suis juif, je suis de statut indigène, je suis de mœurs orientales, je suis pauvre et j'avais appris à refuser ces quatre titres³⁹. » Le personnage récusé son statut

31 *Ibid.*, p. 109.

32 Albert Memmi, *Le pharaon*, 1988, p. 278.

33 Albert Memmi, *La statue de sel*, *op. cit.*, p. 123.

34 *Ibid.*, p. 237.

35 *Ibid.*, p. 138.

36 *Ibid.*, p. 108.

37 *Ibid.*, p. 109.

38 *Ibid.*, p. 279.

39 *Ibid.*, p. 108.

d'indigène en luttant contre le système colonial et en espérant devenir Français ; il refuse son appartenance orientale, non seulement en rejetant les traditions, mais aussi en camouflant tout signe d'appartenance à l'Orient. Va-t-il réussir à « rejeter » sa judéité et sa condition sociale ?

Albert Memmi définit le judaïsme comme l'ensemble des valeurs juives. Le groupe juif est désigné par le terme judaïcité. Quant à la judéité, elle détermine le « degré de participation du Juif à son groupe et à ses valeurs », autrement dit « la manière dont il se sent juif ». Dans le roman, Mordekhaï Benillouche vit sa différence comme une marginalité et une exclusion. Son drame est de ne pas se sentir intégré dans un groupe déterminé, ni même dans un espace précis qui pourrait être rassurant. Le quartier où il est né ne se trouve pas à l'intérieur de l'espace juif traditionnel : « je ne suis pas du ghetto [...] l'Impasse se trouvait à la lisière du quartier juif⁴⁰. » Dès les premières pages du roman, le narrateur met l'accent sur le fait qu'il est, ou qu'il se sent, en dehors de la communauté juive du ghetto : « nous qui habitons à cinq cents mètres de la première maison juive⁴¹ ». Malgré cette distance la communauté dont il se sent le plus proche, celle qui lui permet de se sentir en sécurité, est bien la communauté religieuse : « nous n'aimions pas, en général, vivre en milieu non juif⁴². » Le narrateur adulte se souvient de son enfance et décrit la vie dans la communauté à laquelle il appartient à travers le prisme déformant du temps et de la distance spatiale.

Dans le roman de Memmi il existe une ambivalence entre la narration descriptive et le jugement ou la prise de position du narrateur. Certains passages du roman décrivent l'enfance puis l'adolescence du personnage en une succession de petits événements où se mêlent les joies et les peines d'un quotidien difficile, les moments de bonheur sont rares mais intenses. Cependant, parfois, au détour d'une phrase ou d'un passage, c'est l'auteur écorché vif qui intervient pour expliquer, ou pour réfléchir « à haute voix ». Parmi les questions récurrentes qui hantent sa pensée nous retrouvons celle de l'identité juive. À la question « que veut dire être juif ? », Memmi essaie de répondre de diverses manières à travers le parcours de son personnage. Les réponses à cette question sont souvent dictées par l'interrogation et le regard de l'Autre. À travers le parcours du personnage, on assiste à une volonté de justification afin de démêler les fils de la complexité de l'identité culturelle et religieuse. Cette attitude est certainement dictée par le reflet que l'Autre lui renvoie de son image, et en premier lieu par le racisme ou, comme le nomme Memmi, par « l'hétérophobie » de l'Autre⁴³. C'est dans ce sens qu'il précise que « l'antisémitisme était une caractéristique des autres : ils étaient antisémites comme ils avaient une manière de parler ou de s'habiller⁴⁴. » C'est ainsi que, protégé par la communauté, le narrateur se sent en sécurité parce qu'il ne se pose pas de questions sur lui-même. Sa communauté est d'abord une communauté religieuse. Le personnage ne souffre

40 *Ibid.*, p. 33.

41 *Ibid.*, p. 35.

42 *Ibid.*, p. 57.

43 Albert Memmi, *Le racisme*, op. cit., p. 229.

44 *Ibid.*, p. 275.

pas seulement d'être un indigène colonisé, il souffre surtout de ne pas être accepté par le colonisateur européen, essentiellement dans sa judéité. En somme, il existe dans le roman trois communautés, trois groupes sociaux, trois religions différentes qui cohabitent : les indigènes musulmans, les indigènes juifs et les colons français (implicitement ou explicitement, selon le contexte, chrétiens). Dans cette relation triangulaire, reflétée d'ailleurs par le nom du personnage (Alexandre Mordekhai Benillouche), l'auteur met en place des conflits complexes où les indigènes juifs s'enferment dans leur judéité, les musulmans dans leur arabité et les colons dans leurs valeurs occidentales, essentiellement coloniales.

Être juif, pour Memmi, c'est d'abord le fait de vivre dans une communauté dont les membres partagent un certain nombre de valeurs culturelles liées à des traditions souvent dictées par la religion. La participation à ce groupe s'exprime en premier lieu par le nom, ou plus exactement le prénom que l'on porte. Nous comprenons pourquoi le narrateur cite souvent les prénoms des autres personnages, c'est la première étiquette qui précise l'identité de la personne dans une société pluriculturelle et pluriconfessionnelle. À propos de son prénom il affirme : « Mordekhai, Mridakh, ce diminutif, marquait ma participation à la tradition juive⁴⁵ ». Le narrateur s'interroge ensuite sur la signification de l'appartenance « à la tradition juive » :

Être juif consistait-il en ces rites stupides ? Je me sentais plus juif qu'eux [les membres de sa famille], plus conscient de l'être, historiquement et socialement. Leur judaïsme signifiait faire éteindre par Boubaker, manger du couscous le vendredi ! Encore si la Bible prescrivait le couscous⁴⁶ !

La révolte contre les traditions et les rites n'est pas propre au jeune adolescent juif, elle est plutôt dictée par le conflit des générations et par la volonté de tout adolescent de s'affirmer en dehors des rites ancestraux qu'il juge souvent ridicules. Cependant, l'observance de ces rites marque, de manière concrète, l'adhésion à une communauté. Cette observance permet aussi à une communauté minoritaire de s'affirmer et de souder les liens entre ses membres, surtout lorsque deux communautés religieuses cohabitent dans une même société. D'où la remarque du père du personnage lorsque ce dernier refuse de se plier aux rites du Sabbat : « quelle différence y a-t-il entre toi et un musulman⁴⁷ ? » Conséquent avec lui-même dans son attitude de refus, le fils répond qu'il n'existe pas de différence, mais il s'agit là d'une révolte d'adolescent face à l'autorité du père et aux traditions familiales : « En vérité, sur le plan du langage et mis au défi, j'aurais affirmé n'importe quoi... oui, je refusais, je refusais tout ! Tout ce qu'on prétendait m'imposer si gratuitement⁴⁸. »

Le refus et la révolte sont aussi les conséquences d'une situation dans laquelle l'adolescent est fasciné par une autre culture qui lui présente des valeurs plus

45 Albert Memmi, *La statue de sel*, *op. cit.*, p. 108.

46 *Ibid.*, p. 164.

47 *Ibid.*, p. 165.

48 *Ibid.*, p. 165.

attrayantes, selon lui. Ce n'est pas contre la religion juive que le personnage se révolte, mais contre les traditions, les superstitions, les rites et les carcans de la communauté. Le narrateur se donne le droit de critiquer sa communauté, mais il rejette toute critique émanant de personnes étrangères à son groupe social.

Il est vrai que la communauté juive est la cible, souvent, de propos racistes. Nous ne reviendrons pas sur les littératures qui présentent des images caricaturales du Juif, ni sur les propos racistes de bon nombre d'auteurs, là n'est pas notre sujet. Nous constatons que le personnage y fait implicitement référence pour mieux marquer la prise de conscience de sa « différence ». Notons que c'est le regard de l'Autre qui entraîne cette volonté de se démarquer. Nous avons l'impression que Mordekhaï découvre, ou redécouvre, le judaïsme : « Au lycée, par de nouvelles remarques, on me suggéra l'image du Juif idéal⁴⁹ ». À l'instar de l'homme noir qui découvre sa négritude, poussé par le racisme du Blanc, Mordekhaï Benillouche va « apprendre » à être juif. Cet apprentissage est aussi dicté par son refus d'être un Juif « comme les autres ». Il rejette l'image offerte par son entourage communautaire. Il se tourne alors vers d'autres cultures, il va apprendre une langue qui n'est pas sa langue maternelle ni celle de sa communauté : « je suivais aussi les cours hébraïques du soir, organisés par les sionistes⁵⁰ ». Cet apprentissage est à la fois linguistique, religieux et politique. Les trois aspects sont constamment liés dans le parcours initiatique du narrateur. En effet, lorsque le personnage se sent rejeté, c'est essentiellement pense-t-il parce qu'il est « juif et pauvre », d'où cette précision : « la jeunesse juive non privilégiée allait au sionisme et au communisme⁵¹. » Pour Memmi, seuls les Juifs pauvres peuvent se révolter contre le racisme dont ils sont la cible. S'agit-il d'antisémitisme ou de mépris des riches envers les pauvres ? Le personnage du roman pense que « ce racisme... était toléré par [mes] camarades juifs de bonne bourgeoisie⁵² ». Cette coordination constante entre « juif et pauvre », deux notions appartenant à des registres différents, est problématique à plus d'un titre. En liant la religion et la condition sociale Memmi brouille les pistes. Certes les inégalités sociales constituent une donnée réelle, mais la lutte des classes n'est pas subordonnée à l'appartenance à une communauté religieuse. Memmi semble dire que le fait d'être juif et pauvre « également », constitue la représentation de l'opprimé idéal, alors que le Juif riche, surtout lorsqu'il est occidentalisé, est moins sujet au racisme.

L'itinéraire initiatique du personnage principal du roman se précise progressivement lorsqu'il transpose les revendications idéologiques qu'il se forge à l'ensemble de la communauté juive. Son cheminement a pour objectif l'affirmation de soi, mais la quête individuelle n'a de sens, à ses yeux, que lorsqu'elle sert de référence au groupe communautaire. Son parcours est constitué d'étapes qui commencent par le refus de soi, d'où cette triple négation : « je n'étais ni juif, ni oriental, ni pauvre⁵³. » Notons la présentation en trois temps de ces trois références

49 *Ibid.*, p. 275.

50 *Ibid.*, p. 212.

51 *Ibid.*, p. 214.

52 *Ibid.*, p. 276.

53 *Ibid.*, p. 248.

juxtaposées. Le personnage mène trois formes de lutte simultanément contre des genres d'oppressions semblables et différentes à la fois. En effet, il s'oppose aux racistes, aux Occidentaux et aux capitalistes qui sont, dans son esprit, concentrés en une seule et même image représentative : celle du colonisateur européen.

Après avoir cherché à être « Alexandre » et subi un échec, il tente de devenir « Mordekhaï ». Cette quête n'est pas sans ambiguïté, car en ne réussissant pas toujours à identifier avec précision l'Autre, comment réussirait-il à se connaître lui-même ?

L'Autre, ou plus exactement « les autres » sont d'abord tous ceux qui ne sont pas juifs. Les Chrétiens d'abord. Lorsque Mordekhaï est mis en présence de ses camarades occidentaux, il relève le fait religieux : « la messe du dimanche ordonnait la semaine des chrétiens⁵⁴. » Le regard porté sur la religion des autres se fait constamment par rapport à ses propres croyances ; en parlant de l'église, il constate : « involontairement, je comparais ses richesses à la pauvre nudité de la synagogue, les vêtements chamarrés du prêtre au familier sordide du rabbin⁵⁵. » La comparaison entre la richesse des Chrétiens et la pauvreté des Juifs est récurrente dans le roman. Comme si la richesse était l'apanage des Chrétiens et la pauvreté celui des Juifs, avec, toutefois, une secrète admiration pour les Chrétiens. C'est parce qu'il ressent en lui ces sentiments contradictoires d'amour et de haine, d'attraction et de répulsion, que le personnage observe les êtres et les événements de manière subjective. En présence des Chrétiens, Mordekhaï sent rejaillir les vieilles querelles : « admirant et craignant les chrétiens, je trahissais la foi juive. J'étais pris entre deux sacrés redoutables⁵⁶. » Ce n'est pas tant la religion chrétienne que le personnage « admire » que l'idée qu'il se fait de cette religion et de ses rites à travers la littérature et l'enseignement scolaire. Mordekhaï voit le christianisme à travers la richesse des bâtiments religieux et des habits des prêtres, il connaît, par sa culture française, les tableaux représentant, en l'embellissant, l'histoire de cette religion, il étudie une littérature qui idéalise le christianisme. C'est parce qu'il est attiré par la culture occidentale qu'il se crée une image idéalisée et embellie de la chrétienté. Involontairement, il valorise les rites des fêtes chrétiennes, il compare et oppose les repas de fêtes chrétiens : la dinde, le chocolat et les cadeaux de Noël au couscous des fêtes juives. Mais le personnage ne cherche pas à se convertir, ses croyances juives restent inébranlables malgré ses doutes et son ironie.

Mordekhaï ne reçoit pas toujours « naïvement » l'image que l'Autre lui renvoie. Son appartenance à la tradition juive est une constante qui régit les rapports à l'Autre. Dans un de ses essais, Memmi précise que « l'appartenance à un groupe se réduit rarement à une simple solidarité mécanique et purement négative devant le danger ; l'appartenance à un groupe est toujours aussi, à quelque degré, la reconnaissance de ses valeurs⁵⁷. »

La référence aux essais de Memmi peut nous éclairer sur certaines réflexions des personnages du roman. En effet, le personnage / narrateur du roman vit une

54 *Ibid.*, p. 64-65.

55 *Ibid.*, p. 66.

56 *Id.*

57 Albert Memmi, *L'homme dominé*, 1968, p. 116.

situation particulière et il essaie de trouver des réponses à son malaise, mais il ne fait pas d'analyse approfondie de son « mal-être ». Memmi le sociologue apporte, dans ses essais, des compléments de réponses aux questions que le lecteur peut se poser.

Le personnage du roman cherche à affirmer son individualité, il critique les traditions de sa communauté, mais il n'existe réellement qu'au sein du groupe. Lorsqu'il est confronté au racisme, Mordekhaï évoque l'esprit communautaire et se sent solidaire de son groupe. Memmi explique ainsi cette réaction : « quand on est déjà minoritaire et mis au ban de la société, on ne peut pas se permettre en plus de rompre avec les siens⁵⁸. » Ces derniers sont les Juifs pauvres, car, pour lui, « la séparation des classes est aussi profonde que celle des religions et je n'étais pas des leurs⁵⁹. » Par conséquent, être juif et pauvre c'est faire partie d'une communauté doublement opprimée. Dans *L'homme dominé* Memmi évoque les ressemblances entre les conditions des Noirs, des colonisés, des prolétaires, des femmes, des domestiques et des Juifs. Le point commun entre ces diverses catégories est l'oppression causée par des raisons diverses et s'exprimant à travers des moyens différents analysés par l'auteur. Toutefois, ces juxtapositions sont problématiques, car si le Noir est opprimé par le racisme du Blanc, le colonisé par le colonisateur, le prolétaire par le capitaliste, la femme par l'homme et le domestique par le patron, on peut se demander quelle est la cause de l'oppression du Juif et quelle est l'identité de son oppresseur ? La religion serait-elle la cause première ?

Memmi donne à la religion une définition générale qui expliquerait, selon lui, « l'hétérophobie » envers les Juifs : « Le christianisme, comme le judaïsme d'ailleurs, n'est pas seulement une théologie, heureusement, mais aussi une philosophie et une morale, une direction de vie et un ensemble de règles d'action⁶⁰. » Ainsi le judaïsme serait une vision du monde et c'est cette dernière qui susciterait « l'hétérophobie » de ceux qui ne partagent pas les mêmes idées. La situation est cependant plus complexe.

La dimension, parfois mythique, qui est ressuscitée est celle de l'existence d'une communauté soudée. Or le peuple juif est « pluriracial », il est aussi « pluriculturel » bien que le lien soit la religion ou une certaine idée que l'on se fait de la religion. Lorsque le personnage de Memmi se révolte contre les siens, lorsqu'il désobéit, qu'il a envie de les renier, il ne s'agit que d'une étape de négation nécessaire à l'affirmation de soi. Mordekhaï rejette l'image du Juif traditionnel et non la judéité. Cette dernière est une philosophie et une morale, elle se transforme rapidement en lutte politique visant à la création d'une nation. Certes la culture juive devrait, selon Memmi, se libérer de la religion pour pouvoir survivre, mais l'auteur de *La libération du Juif* développe également l'idée suivante : « puisqu'un peuple ne saurait, aujourd'hui encore, vivre et se déterminer librement sinon comme nation, il faut faire des Juifs une nation⁶¹. »

Nous saisissons mieux ainsi les interférences entre les références à l'identité nationale et à la religion dans *La statue de sel*. Lorsque le narrateur fait référence au

58 *Ibid.*, p. 109.

59 Albert Memmi, *La statue de sel*, op. cit., p. 121.

60 Albert Memmi, *L'homme dominé*, op. cit., p. 116.

61 Albert Memmi, *La libération du Juif*, 1966, p. 243.

Juif, il évoque tantôt la communauté religieuse, tantôt l'idée, en germe à cette époque, d'une identité nationale. De nombreuses occurrences, présentes dans le roman, précisent cet objectif : lorsque Mordekhaï parle de ses camarades, il dit : « j'eus des camarades français, tunisiens, italiens, russes, maltais et juifs aussi⁶². » Nous constatons que l'énumération de ces expressions fait référence à l'identité nationale, mais l'auteur semble distinguer tunisien et juif puisqu'il précise : « camarades tunisiens [...] et juifs aussi ». La première expression ne semble renvoyer qu'aux Musulmans (ou Arabes), sinon il y aurait redondance. Ainsi, selon le contexte, le narrateur emploie le mot « juif » avec la connotation d'identité religieuse ou nationale. Le mot « tunisien » désigne une identité territoriale donnée, dont la population est juive ou musulmane en majorité, et dont la langue maternelle est l'arabe dialectal. Dans le roman l'ambivalence est récurrente : Memmi distingue la communauté juive dont il dit rarement qu'elle est tunisienne, et la communauté musulmane, implicitement ou explicitement tunisienne et arabe. Dans ses essais, Memmi est plus précis sur la question, nous relevons dans *Le racisme*, par exemple, des références aux identités presque similaires à celles du roman, mais plus précises : « En Tunisie, Français, Italiens, Maltais, Grecs, Espagnols, Turcs, Russes blancs mais aussi Tunisiens musulmans et Tunisiens juifs, nous avons chacun nos racistes⁶³. » Nous constatons l'insistance sur la nationalité par la répétition du mot « Tunisien », avec la distinction concernant la religion. Sans doute que le roman, œuvre de fiction, permet à la parole de jaillir de manière plus spontanée, donc plus confuse. Dans la désignation des identités sociales, le roman met en évidence des ambiguïtés significatives. Le groupe indigène musulman est assimilé au groupe arabe, ce qui n'est pas le cas du groupe indigène juif. Évoquant un fait divers le narrateur dit : « une dispute entre un boutiquier *arabe* et un acheteur *juif* dans une ville du Sud, suivie d'une bagarre entre les *musulmans* du quartier et les *juifs* qui passaient⁶⁴. »

Ainsi l'auteur de *La statue de sel* met en scène deux groupes sociaux ayant deux religions différentes, une langue commune et un même statut d'indigène dans un pays colonisé. Pour lui, les Musulmans sont des Arabes et les Juifs... des « Juifs ». La judéité serait essentiellement une culture.

Le personnage principal du roman est un Tunisien juif vivant une situation historique qui le pousse à remettre en question son identité et à forger une certaine image de ce qu'il voudrait être. En tant que juif, il rejette les traditions de sa communauté, il prône la laïcité pour séparer le religieux du politique. Il ne se considère pas comme arabe puisqu'il pense que cette culture est plutôt celle des Musulmans ; lui est « Oriental », « Africain », « Arabo-Berbère » issu d'une culture dont il ne connaît qu'un patois mal assimilé et des traditions rejetées.

Memmi inscrit la judéité dans un dynamisme culturel, où « le refus de soi comme Juif traditionnel est le prix nécessaire que doit payer le Juif moderne pour sortir de l'oppression intérieure et extérieure⁶⁵. »

62 Albert Memmi, *La statue de sel*, op. cit., p. 119.

63 Albert Memmi, *Le racisme*, op. cit., p. 46.

64 Albert Memmi, *La statue de sel*, op. cit., p. 274 (nous soulignons).

65 Albert Memmi, *L'homme dominé*, op. cit., p. 109.

En définitive, nous constatons que l'auteur privilégie l'identité juive de son personnage. En effet, le premier prénom : Alexandre, est celui qu'il rêve de pouvoir imposer. Ce prénom qui « lui fut donné par [ses] parents en hommage à l'Occident prestigieux⁶⁶ » est lui-même ambigu. La prononciation de ce prénom « à la française », est due au fait colonial. Il existe bien, en dialecte tunisien, l'équivalent de ce prénom, « Skander », mais il s'agit, dans le roman, d'une mise en évidence de l'appartenance culturelle à l'Occident laïque, ce prénom n'ayant pas de connotation religieuse. Par contre, concernant le prénom « Mordekhaï », on constate qu'il ne constitue pas seulement une référence à la langue hébraïque, mais qu'il fait aussi allusion à une tradition biblique (les sept macchabées). Ainsi, la dimension religieuse est constamment présente dans la tradition juive. Sans cela, y aurait-il une culture juive ?

Certes Memmi affirme que la judéité est « une philosophie et une morale », mais est-elle générale à tous les Juifs ? Nous pensons qu'elle n'est pas « uniforme » à cause du métissage culturel des Juifs de par le monde. Quel rapport existe-t-il entre la vision du monde d'un Juif oriental, d'un Juif occidental et d'un Juif africain si ce n'est une « certaine » vision du monde émanant de la religion ?

En guise de conclusion

Alexandre Mordekhaï Benillouche se situe donc au centre de plusieurs mondes antagonistes. D'un côté il y a Alexandre, représentant l'image rêvée et idéalisée, aussi grande que le personnage qui porte le même prénom, aussi inaccessible car il s'agit d'un personnage de légende. De l'autre côté un nom de famille représentant une identité implicitement rejetée, péjorative (pour autant qu'on puisse ainsi la qualifier), qui n'a aucune signification symbolique forte : « le fils de l'agneau », un nom sans histoire, sans passé et sans référence. Entre les deux nous trouvons Mordekhaï qui symbolise la revendication d'une identité réelle qui devrait, elle aussi, être réinventée. Plus que le fait de reconstruire sa vie, le narrateur rêve sa vie, l'auteur la réécrit. Lorsque le rêve lui permet de revoir son parcours, les mots jaillissent involontairement.

La statue de sel commence par une scène évoquant « le silence nocturne de la chambre » rythmé par la « respiration » rassurante du père, dans la douce chaleur familiale ; le roman se termine par la scène du départ vers de nouveaux horizons. Le narrateur voyage vers d'autres rêves : « je descendis dormir dans la cale ». Telle est la dernière phrase du roman. Partant à la conquête d'un autre monde, le personnage de Memmi espère trouver les mots justes pour mieux se connaître, il espère découvrir, dans le changement d'espace et le voyage, le regard différent de cet Autre qui lui permettrait d'être en paix avec lui-même. Y parviendrait-il ? Les romans ultérieurs de Memmi laissent planer le doute, la connotation autobiographique est constamment présente bien qu'il ne s'agisse pas du même personnage et le sentiment de déchirement est constant. Le départ ne semble pas être une source d'apaisement, car l'exil est intérieur, il n'est pas vraiment en rapport avec les lieux

66 Albert Memmi, *La statue de sel*, op. cit., p. 107.

géographiques, ni avec le fait de vivre au sein d'une société dont on a adopté la culture. Les personnages de Memmi illustrent les sentiments de tous ceux qui ont vécu la colonisation et qui continuent à vivre, malgré eux, un constant déchirement culturel dans une perpétuelle insatisfaction et dans l'impossibilité de choisir entre deux mondes antagonistes. Le personnage de Memmi illustre, par son parcours de vie, cette fuite faite de ruptures et d'échecs successifs : « ma vie, dit le narrateur, ne fut qu'une suite de ruptures ». L'écriture lorsqu'elle est autobiographique, surtout lorsqu'elle est autobiographique, est sans doute une manière d'oser se regarder dans le miroir et de s'arrêter un moment pour analyser, observer et juger les échecs et les ruptures afin d'espérer donner un ordre à ce qui paraît être une succession d'impasses.

Références

- BEKRI, Tahar, « Une lecture de *La statue de sel* », dans Jean-Yves GUERIN (dir.), *Littérature de Tunisie et du Maghreb*, Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 15-16 mars 1988, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1990, p. 25-30.
- MEMMI, Albert, *L'homme dominé*, Paris, Gallimard (NRF), 1968.
- , *La libération du Juif*, Paris, Gallimard (NRF), 1966.
- , *Le pharaon*, Paris, Julliard, 1988.
- , *Le racisme*, Paris, Gallimard (Idées), 1982.
- , *La statue de sel*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Payot (Petite bibliothèque), 1973.



Historicité et fiction du champ discursif dans *Marat-Sade* de Peter Weiss

CHRISTOPHE BERNARD

L'année 1808, à l'hospice psychiatrique de Charenton, en France — tel est le cadre du classique de Peter Weiss, *Persécution et assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (ou *Marat-Sade*). L'établissement, placé sous la direction de monsieur Coulmier, prône des méthodes thérapeutiques hautement controversées — divertissements spectaculaires : bals, musique, théâtre — à cause de l'excitation qu'elles entraînent. C'est que plusieurs redoutent les effets néfastes que pourraient avoir de telles activités sur une foule d'esprits fébriles. Ces activités, d'ailleurs, sont conduites par un homme — un monstre — interné à l'hospice depuis 1801 en châtiment à des écrits subversifs, ces *Justine* et *Juliette* que nous connaissons, mais que Weiss passe sous silence. Ces livres et leur auteur — Donatien Alphonse François, marquis de Sade — sont nés d'un élan contre nature vers la négation d'autrui. On les considère, peut-être avec raison, dangereux pour la moralité publique et pour le développement de la pensée. La sienne, sa pensée, est géniale, et elle a attiré à l'écrivain de tous les scandales les grâces de monsieur Coulmier. Si le respect et la mesure règlent les rapports entre les deux hommes, c'est parce que le marquis profite de privilèges au sein de l'établissement : il peut écrire et assouvir de temps à autre la passion qu'il entretient pour le théâtre.

L'action de la pièce de Weiss se situe dans la salle des eaux de l'hospice. C'est, du moins, un premier degré spatial de la représentation. Toute la structure du texte, en effet, repose sur la mise en abîme : à l'intérieur de *Marat-Sade* s'insère *Persécution et assassinat de Jean-Paul Marat*, que Weiss attribue à Sade et dont la scène se déroule pendant la Révolution française. Comme le titre l'indique explicitement, Sade y offre la représentation de l'assassinat de Jean-Paul Marat, poignardé en 1793 par une jeune fille venue de Caen. Charlotte Corday est jouée par une patiente atteinte de troubles du sommeil et de mélancolie, et c'est le spectacle de la folie qui, au fond, est offert au public — celui qui assiste à *Marat-Sade*, celui qui assiste à *Persécution et assassinat de Jean-Paul Marat*. Voilà la tension qui traverse la pièce de Weiss : un dialogue entre deux espaces, deux temporalités et deux niveaux de représentation.

Marat soulevait à la fois l'admiration et l'horreur du peuple français. La Révolution justifiait, aux yeux de Marat qui y était dévoué, la répression sanglante de ceux qui pouvaient l'entraver : plus d'un sous les ordres de Marat ont goûté à l'invention de Joseph Ignace Guillotin. Nous connaissons les tableaux, et c'est ainsi que Sade met en scène le chef révolutionnaire : après trop d'années à se cacher dans l'humidité des caves, Marat avait contracté une virulente maladie de peau et ne pouvait sans grandes douleurs quitter sa baignoire, seule une eau médicamenteuse le soulageant de ses maux et de sa fièvre.

Durant le spectacle, Sade règne à l'écart d'un peuple représenté par un chœur de fous désarticulé, difficilement contrôlable. Mais s'il s'efface derrière les événements, le marquis, au cours du spectacle qu'il dirige, s'insurge tout de même contre les propos de Marat, son propre personnage. Il intervient, condamne, confrontant son individualisme extrême au bouleversement politique et social que prône le chef révolutionnaire. Il va sans dire que les deux hommes reconnaissent à la violence des vertus opposées.

Les grandes lignes de ce contexte d'internement sont connues et constituées par le discours historiographique et critique entourant l'œuvre et la figure de Sade. À ce corpus, Weiss ne cherche pas à ajouter : il l'instrumentalise plutôt, le pliant à son propre discours. Voici le programme auquel nous chercherons à répondre : établir une relation possible entre l'histoire et la fiction, et circonscrire la dynamique entre ces deux types de discursivités au sein d'une pièce de théâtre historique, c'est-à-dire dont l'écriture est alimentée de faits, fondée en partie sur une recherche extrinsèque et préliminaire à la constitution d'un « champ historique » investi par la fiction — ou vice-versa. Notre idée tient à ce qu'à même cette dynamique, Weiss ouvre un espace sémantique au sein duquel se déploie une œuvre qui possède son propre réseau de sens. Comment, envisagé dans ses limites immanentes, *Marat-Sade* acquiert-il alors son autonomie ? Comment synthétise-t-il le champ de sa propre discursivité et de sa propre théâtralité, en puisant tout de même dans une matière historique ?

Il ne s'agit pas de s'attarder au contenu des archives pouvant être mis en relation avec le contenu de l'œuvre, mais bien de comprendre le processus par lequel leur contenu peut se réactualiser dans un discours nouveau. Car soulignons ce point : il nous est impossible de connaître les documents qu'a consultés Weiss lors de la conception de sa pièce, comme il nous est impossible de dépouiller les milliers de pages d'opuscules, de journaux et de correspondances laissées par Sade et par Marat.

Cela dit, les informations sur l'hospice de Charenton, sur sa fonction et son fonctionnement, la vie qu'on y mène, les mœurs de ses locataires, son administration, les types de traitements qui y sont offerts et les horreurs qui s'y produisent ont été puisés dans deux documents : le journal¹ que Sade lui-même y a tenu à partir de 1801, et dont il nous reste aujourd'hui deux cahiers, ainsi qu'un article d'Hippolyte de Colins. Cet article s'intitule « Sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation

1 Donatien Alphonse François de Sade, *Journal inédit*, 1994.

mentale, établi à Charenton près Paris² » — il a été publié en annexe au journal de Sade. Georges Dumas, à qui nous devons la préface et la présentation du *Journal inédit*, nous assure de la validité et du sérieux de cet article qui constitue, selon lui, un « document inédit de la plus haute importance » ; il s'agit « d'un mémoire dressé en juin 1812 par un certain Hippolyte de Colins, ancien officier de cavalerie, et destiné à l'information confidentielle du ministre de l'Intérieur³ ». D'une teneur moralisante, digne du militarisme de son auteur, cet article ne fut découvert dans ses papiers qu'autour de 1858.

À la lumière qu'apporte cet article sur *Marat-Sade*, nous apercevons immédiatement un premier phénomène d'ancrage référentiel. Plusieurs des faits indiqués dans ce rapport — c'est bien de cela qu'il s'agit — concordent en effet avec l'exposition théâtrale de l'hospice. Monsieur Coulmier, mis en scène par Weiss, déclare en effet que « [n]ous sommes redevables à notre pensionnaire Monsieur de Sade / d'avoir pour le divertissement et l'édification des malades / imaginé et mis un drame en scène / dont il va nous faire l'essai ici même⁴ ». Il s'écrit plus tard « Monsieur de Sade / je m'élève contre cette façon de faire / nous étions d'accord pour censurer ce passage⁵ », sans pourtant imposer son autorité ni exercer son pouvoir de silence. Il semble plutôt soumis au verbe et à la présence de Sade. À cette prémisse fait écho un passage de l'article de de Colins, qui montre bien que Weiss ne puise pas ses idées au hasard :

Voyons si le Directeur de Charenton possède les moyens de faire oublier ses défauts physiques. La première chose qui s'offre à mes regards est sa liaison intime avec un monstre voué à l'exécration publique et que le Gouvernement a cru devoir condamner à une détention perpétuelle pour en délivrer la société. [...] Quelle confiance peut inspirer un Directeur auprès duquel on a souvent accès et faveur par un être auquel je ne puis donner le nom d'homme ; un directeur qui consent à prendre un tel panégyriste ; qui fait jouer publiquement sur son théâtre une pièce faite par lui et à sa louange, dans laquelle on trouve les flatteries les plus basses et où on le compare aux dieux mêmes⁶ ?

Il est signalé, en note de bas de page, « [qu']une main inconnue a souligné le mot [monstre] et noté en marge "Desade"⁷ ».

Sade, dans son journal, reste avare d'informations relatives à ses activités théâtrales, mais nous devinons à la lecture des quelques cahiers connus aujourd'hui l'ambiguïté de sa relation avec Coulmier. Ces cahiers à la fois corroborent le témoignage de de Colins et consolident l'ancrage référentiel de *Marat-Sade*. Selon

2 Hippolyte de Colins, « Sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale, établi à Charenton près Paris », dans Donatien Alphonse François de Sade, *Journal inédit*, op. cit., p. 98-140.

3 Georges Dumas, « Préface », dans Donatien Alphonse de Sade, *Journal inédit*, 1994, p. 17.

4 Peter Weiss, *Marat-Sade*, 2000, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 38.

6 Hippolyte de Colins, loc. cit., p. 116.

7 *Id.*, p. 116.

ses propres mots, le marquis profite, oui, de certains privilèges : le droit d'écrire, de sortir seul et sans surveillance dans les environs de l'établissement, de fréquenter celle qui sera sa dernière maîtresse, sa dernière élève, une jeune femme du nom de Madeleine (celle-ci n'a, au début de leur idylle, que 14 ans ; elle passe pour sa fille, mais tout un chacun à Charenton connaît la vérité). Sade parle pourtant d'un Coulmier sévère et colérique, sujet à des caprices et à des emportements. Citons le *Journal* : « Le 30 il changea l'heure des repetitions et detruisit par ce changement tout ce que j'avais prescrit⁸. » Il est dit plus loin que « [L]e 2 Mr. De C. Vint chez Md. Q : dire qu'il ne voulait pas qu'on jouat la piece qui se repetait depuis un moi et que j'avais fait pour lui. Cela excita un peu d'humeur de part et d'autre. (Je voulus déchirer l'ouvrage)⁹. » Sade évoque finalement cette anecdote :

[...] on ne jouerait pas Ambroise, quoiqu'il eut donner sa parole d'honneur, ce qui me fit beaucoup de peine en raison de celle que cela devait donner à Md. Qui en pleura toute la soirée et tout cela fait voir que jamais l'histoire des vexations ne saurait me quitter ; il faut que de manière ou d'autres je sois toujours la victime¹⁰.

Il y a donc théâtre à Charenton, et les jeux de force que cela implique se précisent petit à petit. Non seulement preuve est faite que de Colins ne se trompe pas, et que la prémisse de Weiss tire son origine de sources historiques, mais une certaine relation au pouvoir est mise de l'avant par Sade. Weiss, bien sûr, saura tirer profit de cette tension entre liberté absolue et censure.

La pièce en abîme qui nous montre la mort de Marat est signée Sade, nous l'avons signalé déjà. Nous percevons là la première délimitation d'un espace discursif fondé sur la référentialité historique et sur la fiction : Weiss attribue à un auteur réel, placé dans un contexte réel, une pièce fictive. Ce jeu de structures se complexifie derechef si l'on considère que cette pièce fictive renvoie à des faits historiques (les circonstances entourant l'assassinat de Marat par une royaliste anonyme de Caen) — nous l'avons dit. Voilà la mise en place, la structure de Weiss grâce à laquelle il prépare et conditionne le discours qu'il tiendra. Deux temporalités, deux régimes de discours : Weiss construit à l'intérieur de cette structure fondée sur cette double tension les oppositions qu'il veut mettre de l'avant et l'échec d'une résolution dialectique finale : l'individualisme contre la collectivité, l'action contre la jouissance. Ce sont ces éléments qui sous-tendent l'évolution dramatique, faisant de cette tension un moteur théâtral lui-même signifiant à mesure qu'en émerge la confrontation des pensées de Sade et de Marat.

Deux degrés de théâtralité dans la représentation donc, d'abord une inscription intrinsèque dans l'univers de Charenton, pendant les années du régime Coulmier ; ensuite la greffe extrinsèque du Paris de 1793, sous la dictature révolutionnaire de Marat. La superposition des époques implique ainsi deux lieux différents — l'un réel du point de vue des personnages, l'autre représenté — et chacune de ces dimensions

8 Donatien Alphonse François de Sade, *op. cit.*, p. 41. Toutes les citations tirées du *Journal* respectent la graphie originale.

9 *Ibid.*, p. 44.

10 *Ibid.*, p. 51.

se conjugue dans un même « spectacle » : la représentation qui s'adresse à nous et qui regroupe dans un même discours ces différents espaces et temps.

Car c'est bien d'un regroupement qu'il s'agit : s'ils se distinguent facilement, les deux degrés de théâtralité n'existent pas pour autant indépendamment l'un de l'autre : ils s'interpénètrent, interfèrent sans cesse l'un sur l'autre et forment un même ensemble de signes. Citons un passage de l'œuvre :

Pendant la pantomime un coup de couteau fait éclater la gidouille du prêtre. Le condamné est couché sur un billot. On lui scie les mains. [...] COULMIER se lève. La tête tombe. Hurlements de triomphe. On se lance la tête comme une balle.

Monsieur de Sade

cela ne peut pas continuer
tout cela n'est guère édifiant
et peu propice à la guérison de nos malades
ils s'excitent inutilement
et au fond si nous avons réuni ce public
c'est pour lui montrer
que nous n'avons pas seulement recueilli
le déchet de la société.

Sade ne réagit pas à cette apostrophe. Il contemple la scène avec un sourire ironique¹¹.

Nous pouvons d'abord observer que les rapports entre Coulmier et Sade, tels qu'exposés par Hippolyte de Colins, sont ici représentés avec justesse. Sade agit et pense à l'intérieur de la pièce qu'il construit et dirige, mais la latitude dont il bénéficie reste contrôlée par Coulmier qui, à titre de figure d'autorité, intervient à maintes reprises dans le spectacle qu'on lui présente. Dans un deuxième temps, nous constatons que ce rapport, déterminé par un mélange de prodigalité et de censure, synthétise lui-même dans la pièce des effets de sens en opérant des articulations entre les deux niveaux de théâtralité : le monde de Coulmier et celui de Marat s'imbriquent l'un dans l'autre, se répondent et se reflètent dans ces intrusions qui ouvrent une zone d'interférence au sein de laquelle se superposent les deux spatiotemporalités. Comment se répondent ces deux mondes ? Tout au long du texte, Coulmier illustre la faillite de la Révolution telle que la conçoit Sade ; il incarne la perpétuation de la moralité bourgeoise, de la modération, de la bienséance, la perte de l'individualisme et de la jouissance. Les propos de Coulmier s'énoncent sur les ruines d'une révolution aux bouleversements éphémères, sans effet radical sur l'organisation « profonde » du pouvoir en France. Sade lui reproche de ne pas avoir transformé l'homme. Les intrusions de Coulmier dans la pièce de Sade illustrent en temps réel les propos de ce dernier, en font ainsi glisser les points de références vers une autre temporalité.

C'est donc dans leur mise en relation que les espaces-temps de *Marat-Sade* prennent leur sens, en permettant une perspective critique à l'égard de ce qui est montré. Au foyer de leur conjonction correspond la vigile de notre interprétation.

11 Peter Weiss, *op. cit.*, p. 30-31.

Weiss a publié en postface à sa pièce des notes qui en éclairent l'arrière-plan historique. Il écrit, parlant de Sade, que

sa confrontation avec Marat, que nous mettons ici en scène, est cependant totalement imaginaire, et se réfère au seul fait que ce fut Sade qui prononça l'éloge funèbre de Marat lors de l'enterrement de celui-ci — encore son rapport à Marat dans ce discours est-il ambigu, puisqu'il ne le prononça que pour sauver sa propre tête, étant en ce temps-là de nouveau menacé et figurant déjà sur la liste de la guillotine¹².

Nous voyons bien, à la lumière de cette explication de « l'imaginaire », que c'est en juxtaposant et en fondant des faits détachés dans le temps et issus de contextes différents que Weiss parvient à extraire d'eux de nouvelles possibilités discursives et idéologiques. *Marat-Sade* date de 1963 : Weiss n'y fait pas une critique de la Révolution française, ni de la politique de Marat ou de la philosophie de Sade. Il ne fait pas non plus un exposé historique. Il écrit une pièce moderne dont les enjeux répondent à ceux de son époque, où se confrontent deux approches centrales de la dramaturgie du XX^e siècle (cruauté et distanciation) et où sont exposés des problèmes idéologiques encore en cours dans le contexte de sa création. Nous pourrions déjà ouvrir l'analyse de ce côté en rappelant qu'à cette époque Brecht domine encore largement la production théâtrale de langue allemande, qui défend une conception qui pose de manière radicale la question de la nécessité collective. Mais Weiss oppose à cette conception sociale, à travers le marquis de Sade, une conception asociale de l'individualité et de l'autonomie de la pensée dans un monde ordonné par de grands mouvements idéologiques — une conception où, comme chez Artaud, la folie trouve sa légitimité en amont des productions de vérité et échappe à la synthèse sociale¹³. La horde d'aliénés qui joue à la révolution libère dans le chaos final une énergie intense, brute et qui échappe à une formalisation des événements. Mais restons-en à notre objectif de montrer la constitution d'un carrefour où se croisent le message et l'esthétique bien actuels de *Marat-Sade*.

Weiss nous dit que « [l]es déclarations de Marat au cours de l'action reflètent souvent même littéralement le contenu des écrits qu'il a laissés. Ce qui concerne son évolution est fidèle aussi à la vérité historique¹⁴ ». Après avoir vu comment la vie de Sade s'incarnait dans le texte, nous touchons ici à un second « pôle » historique autour duquel viennent s'articuler les éléments fictionnels : comme Sade, la figure de Marat fait intervenir des références qui balisent la lecture. Même à l'intérieur de sa pièce, Weiss invoque des documents qui pour nous correspondent à des archives, c'est-à-dire à des documents posés comme traces de l'expérience passée et constitutifs de la matière analytique de l'historiographie :

MARAT : J'ai lu un jour Sade / dans l'un de tes immortels écrits / que le principe de toute vie est la mort¹⁵.

12 Peter Weiss, « Notes sur l'arrière-plan historique de la pièce », *ibid.*, p. 111.

13 Sur ce point, voir la notion de flux schizos chez Deleuze et Guattari.

14 Peter Weiss, *op. cit.*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 33.

L'ANNONCEUR : ce moine là-bas au fond de la boutique / tient le rôle de Jacques Roux / C'est un fanatique de Marat et de sa Révolution / malheureusement la censure a détruit / une bonne part de ses déclarations / car elles étaient trop radicales / pour les défenseurs de l'ordre national¹⁶.

SIMONE : Jean-Paul ne te gratte pas comme ça / tu t'arraches la peau / arrête d'écrire / Jean-Paul / ça n'amène rien de bon.

MARAT : Et mon appel / mon appel pour le Quatorze juillet / à la Nation française¹⁷.

L'« archive », avec tout ce qu'elle entraîne, s'insère dans un texte dont la structure, l'agencement en degrés et la personnification nécessairement contingente (dans le détail de l'action et du dialogue) de ses figures ne laissent pas de doute sur sa nature fictionnelle. Mais si la fiction est régie par une certaine logique représentationnelle du discours historiographique, celui-ci est rabattu sur le champ fictionnel, avalé, confondu, et les ancrages référentiels de ce discours peuvent très bien échapper au lecteur en mal de perspicacité. Mais voilà, la fusion de l'histoire et de la fiction, c'est en même temps le décroisement de l'une ou l'autre de ces catégories : si l'archive permet à l'écriture cette fusion, elle joue par le fait même un rôle dans la cohésion de l'ensemble. C'est elle qui permet à Weiss de passer d'une spatiotemporalité à l'autre, du Paris de Marat au Charenton de Sade, et vice-versa, par un jeu immanent d'évocation et de références. Cela dit, l'archive règle d'au moins deux manières la présence de Sade sur scène : un homme incarné dont la vie a pu être reconstituée par le journal qu'il a laissé et par la description que de Colins nous a laissée de l'hospice de Charenton ; une « trace », un écrivain effacé derrière la somme de ses écrits.

Reprenons le premier exemple cité ci-dessus, où Marat évoque à Paris l'œuvre de Sade devant un Sade qui cependant participe à l'espace-temps de l'hospice de Charenton (« J'ai lu un jour Sade »). Nous comprenons que l'évocation d'un document permet l'articulation des deux niveaux de théâtralité, Weiss donnant à l'écrit le pouvoir de tels déplacements. Il est pensable que Sade, à titre non seulement d'homme mais de créateur, de penseur et d'écrivain, habite simultanément et sans grande rupture ces deux niveaux, puisqu'il était vivant du temps de Marat. Or ce sont les traces qu'il a laissées qu'interpelle Marat, non pas l'homme de chair, absent du spectacle qu'il présente et périphérique à ce second niveau de théâtralité. Mécanique textuelle fondamentale à la lecture : c'est à ses écrits que Marat s'adresse. Sade ainsi se dédouble, existe à la fois aux yeux d'un paranoïaque actant Marat et de Marat lui-même, à Paris *et* à Charenton.

Il a jusqu'ici été question des phénomènes d'intégration historique. Nous avons vu comment Weiss fait passer la marche de l'histoire par le moyen de l'archive à l'intérieur d'un champ discursif autonome soumis à une organisation fictionnelle qui restructure l'événement historique sur une scène de théâtre dédoublée par la mise en abîme. Il faut maintenant aborder une deuxième technique utilisée dans *Marat-*

16 *Ibid.*, p. 17.

17 *Ibid.*, p. 25.

Sade et qui participe autrement à la constitution de la pièce : la distanciation de l'écriture par rapport à des faits historiques. Il y a en effet chez Weiss et son rapport à l'histoire un mouvement de rapprochement, de récupération et de transformation d'un côté ; de l'autre, un mouvement d'écart, de renversement et de perversion — et bien sûr, chaque technique implique ses effets de sens.

Revenons à l'article d'Hippolyte de Colins, « Sur l'établissement consacré au traitement de l'aliénation mentale, établi à Charenton près Paris ». On peut y lire ceci :

Et d'abord c'est un mensonge de dire que ce sont des fous qui jouent la comédie à Charenton. Les véritables acteurs sont : un ancien infirmier devenu en dernier lieu le secrétaire du Directeur ; un marchand de vin du village ; le maître clerc d'un huissier du voisinage ; des femmes ou de jeunes personnes qui demeurent dans la maison sans être ni avoir jamais été malades, des danseurs et des danseuses de l'Opéra, et enfin, quand le besoin l'exige, des hommes que l'on va chercher au café Touchard, rendez-vous des acteurs sans emploi, et à qui on paye leur temps et leur peine. [...] Le Directeur de ce spectacle, le maître de déclamation, et même autrefois l'un des principaux acteurs, est l'auteur de *Justine*. On n'ose plus l'avouer aujourd'hui, mais la chose pour demeurer secrète n'en est pas moins vraie¹⁸.

Weiss se méprend-il ? Peu importe, il nous suffit de savoir qu'il renverse complètement l'ordre des choses, puisque dans la représentation qu'il nous fait des récréations qui ont lieu à l'hospice de Charenton, ce sont bien les fous eux-mêmes qui jouent les divers personnages ayant eu un rôle dans les derniers jours de Marat : le martyr de la Révolution est incarné par un paranoïaque, sa compagne Simone Évrard par une faible de corps et d'esprit, Charlotte Corday, par une dépressive victime de léthargie chronique, son ami Duperret par un extrémiste et un maniaque sexuel.

Chez Weiss, le public est supposé jouer lui aussi un rôle — c'est un moyen de distanciation brechtienne — celui d'une foule française de 1808 constituée « d'esprits modernes et éclairés¹⁹ », « d'un honorable public venu de toutes les couches sociales²⁰ ». C'est ainsi que Coulmier s'adresse à nous. Mais pourtant, il existe ce témoignage de Colins :

Voilà donc les aliénés exclus de la partie active du spectacle. Voyons s'ils jouissent du moins des représentations qu'on prétend n'être données que pour eux. [...] Qu'on se figure une quarantaine d'aliénés, moitié mélancoliques et moitié convalescents, placés en amphithéâtre comme des objets de curiosité [...]. Les yeux du public [sont] tournés vers eux²¹.

Une partie des malades « profite » ainsi du spectacle et compose une partie de la foule. Mais l'auteur, ici encore, déplace tout à fait la réalité historique : les rôles

18 Hippolyte de Colins, *loc. cit.*, p. 121.

19 Peter Weiss, *op. cit.*, p. 14.

20 *Ibid.*, p. 17.

21 Hippolyte de Colins, *loc. cit.*, p. 121-122.

sont interchangés et la représentation que ferait un historien de ces récréations ne concorde plus avec celle qu'en fait Weiss. Pourtant, ce dernier n'insère dans cette structure élémentaire aucun élément fictionnel. Il ne fait que réagencer les éléments d'une matrice d'anecdotes, de faits et de témoignages pour ainsi permettre le déploiement de sa propre écriture : une discursivité nouvelle vient occuper une structure dont la cohérence demeure assurée par sa référentialité, qu'elle soit respectée ou mise à mal. Car Weiss peut faire mentir l'histoire, y a-t-il pour autant perte de la *vérité* de son texte ?

Il est en outre impératif de noter que les altérations du cadre historique participent à la charge sémantique de l'œuvre. Le décodage de telles altérations est une affaire de lecture, un dispositif qui ouvre des significations supplémentaires dans le texte pour celui qui sait les déchiffrer. Weiss ne substitue pas seulement le public aux acteurs (et inversement) pour mettre en place un discours potentiel que viendraient actualiser les événements ou les dialogues en cours dans l'intrigue ; cette substitution n'est en rien antérieure à la construction de l'intrigue et à la disposition des effets de sens ; elle leur est bel et bien concomitante et participe elle-même au langage de l'œuvre. Impossible de lire *Marat-Sade* de la même façon si l'on sait que les fous, en réalité, étaient spectateurs.

De quelle façon cette substitution est-elle porteuse de sens ? Citons deux exemples. Nous rapprochions plus haut Weiss de l'esthétique brechtienne. Nous avons mentionné la distanciation qu'enclenchait chez le spectateur sa participation au spectacle, puisqu'il s'assoit à la place du public invité par Coulmier. Il s'assoit *dans* la représentation. Une telle sollicitation rompt nécessairement l'illusion théâtrale ; être qualifié « d'esprit moderne et éclairé²² » appelle au jugement critique et au retour sur soi. Sans compter que le spectacle d'une faction de fous empêche le spectateur d'*accepter* ce qu'on lui présente, surtout dans un contexte d'institution asilaire — Foucault a clairement montré la dissociation par l'appareil psychiatrique entre la vérité du malade et sa recevabilité par la raison normative qui, en tant que spectateur, nous est attribuée par Coulmier. Nous sommes forcés, par le renversement acteur / spectateur, de remettre constamment en question la crédibilité de ce qui est représenté. La Révolution devient ainsi l'objet d'un délire, soumis à une relativité grouillante et ramenée par Sade à l'instinct, à la pulsion et à la cruauté — c'est bien sûr ici qu'Artaud intervient.

La distanciation n'est pas cependant le seul effet que permet cette permutation entre le public et les acteurs. À la mort de Marat, l'hystérie gagne les malades, beaucoup plus excités que ne le permet leur état psychologique et inaptes à distinguer la part réelle de la part irréelle des événements qu'ils viennent de recréer. Ce dérèglement (qui, il ne faut pas l'oublier, sera brutalement réprimé par le personnel de l'institution, véritable métaphore de l'ordre bourgeois que la Révolution a failli à rayer du corps social) est à la plus grande satisfaction de Sade. Il faut lire Weiss :

LE CHŒUR : Même nous les internés nous n'sommes plus enchaînés
et l'honneur du pays est pour toujours sauvé

quant à la politique plus besoin de discuter
car le grand homme est là pour nous guider
pour secourir les pauvres et les malades aussi
c'est à lui à lui seul que nous devons merci
à notre grand Empereur Napoléon
qui mit glorieusement fin à la Révolution
[...]

COULMIER, *plus fort que le tumulte* : Vive l'Empereur et la nation
vive notre établissement
de Charenton

Tous *défilent aux cris cadencés et désordonnés* : Charenton Charenton
Napoléon Napoléon
La Nation La Nation
Copulation Copulation²³.

C'est l'impasse d'une dialectique aux pôles irréconciliables. L'opposition entre Sade et Marat échoue à restituer *l'homme souverain*, pour reprendre le titre que Bataille donne à l'idéal sadien, au sein d'un corps social incapable de contrôler la totalité de ses éléments dissidents (pour décrire ainsi l'idéal bourgeois). Impasse dans les deux sens, donc, des discours révolutionnaires de Sade et de Marat, rabattus sur l'ordre établi.

Dans le film que Peter Brook a réalisé à partir de sa mise en scène de la pièce, la femme et la fille de Coulmier sont entraînées, agressées et violées par les malades, et c'est Coulmier lui-même qui ordonne à travers la confusion générale la tombée du rideau, elle aussi lourde de sens... L'objectif n'est pas ici de s'aventurer dans l'interprétation ; mais tout de même, cette explosion finale et énergique où l'idée de Nation est associée à celle de Charenton, où la figure de Napoléon et la pulsion de copulation se brouillent et se mélangent, porte un jugement plus qu'implicite sur l'Histoire et les institutions qu'elle a laissées debout.

Le discours historiographique aura été pour cette analyse un moyen, et non une fin : un *jalon* en relation de quoi sont d'une part induites les opérations d'écriture dans leur rapport à la référentialité, d'autre part structurés l'un par rapport à l'autre les différents niveaux de représentation. Peut-être lui avons-nous fait violence en détournant de la sorte sa discursivité propre : mais que ce discours soit externe ou interne à l'intrigue de *Marat-Sade*, matériellement présent dans l'action sous forme d'archives ou que l'action se fonde sur son contenu, il nous aura aidés à élucider le fonctionnement structural et discursif de la pièce et à démontrer que la structure y est non seulement condition du discours, mais elle-même discursive.

Peut-être que notre gain est bien maigre, car nous parvenons pour conclure à un préalable : l'interprétation doit se ranger sous le régime de représentation des événements de la Révolution et du contexte de l'hospice de Charenton de 1808, un régime qui permet l'intégration, la permutation, l'altération et le couplage des

23 *Ibid.*, p. 108.

données de l'histoire au sein de la fiction. Nous savons maintenant qu'au terme de ces opérations, l'histoire devient fiction, et c'est cette dynamique qui donne à l'œuvre son éclairage moderne. Pour le dire autrement, la lecture de *Marat-Sade* est balisée de références historiques, politiques et littéraires — l'incarnation de Sade la préconditionne à elle seule —, traversée d'un réseau culturel qui s'agence dans des jeux de rapprochements, d'écarts et de transformations. C'est ainsi que s'énonce une discursivité autonome échappant à la référentialité qu'elle assimile et dont les métaphores désignent l'œuvre à sa contemporanéité, sociale autant qu'esthétique. Weiss aura vu juste en cherchant à travers Sade l'explication du passé par le présent. Des études de Blanchot à celles de Barthes, en passant par Paulhan, Klossowski, Breton et Lebrun, la figure légendaire du marquis, quasi absente de sa mort à sa résurrection par Jean-Jacques Pauvert se sera en effet cristallisée dans le champ littéraire au XX^e siècle. Il aura fallu attendre un nouvel entendement moral.

Références

SADE, Donatien Alphonse François de, *Journal inédit*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1994 (éd. Georges Daumas).

WEISS, Peter, *Marat-Sade*, Paris, L'arche, 2000 (trad. J. Baudrillard).



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Bernard, Christophe

Dans son mémoire de maîtrise terminé en 2007 à l'Université Laval et à l'Université libre de Berlin, Christophe Bernard s'est penché sur la fonction éthique des rapports entre histoire et fiction dans l'œuvre de Bertolt Brecht. Traducteur cinématographique et littéraire (*Le génie des autres* et *La famille se crée en copulant*, de Jacob Wren ; *Ce flux qui vaut la peine*, de Corey Frost ; Éditions Quartanier), critique littéraire au journal ICI, membre fondateur du magazine *Ovni* et illustrateur actif, il vit désormais au Vermont où il travaille à la rédaction d'un premier roman.

Bouchard, Anne-Marie

Doctorante et chargée de cours en histoire de l'art à l'Université de Montréal, boursière du CRSH et chercheuse affiliée à l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam en 2008-2009, elle a publié « La révolution russe de 1905 dans la presse illustrée européenne », *Cahiers du monde russe*, en collaboration avec Alexis Desgagnés, 2007 ; « L'art polémique du Panthéon : le cas de l'exposition des *Portraits du prochain siècle* (1893) », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, 2008 ; et « Le marché de l'art vu par *L'assiette au beurre* », *L'art de la caricature*, à paraître aux Presses universitaires de Paris Ouest.

Brière, Émilie

Émilie Brière termine à l'Université de Montréal et à l'Université Lille-3 une thèse de doctorat portant sur la fiction romanesque française et ses motifs récurrents, notamment celui de l'enfance violentée. Ses intérêts de recherche se situent tant du côté de la poétique du roman contemporain que de celui de l'imaginaire social de la France d'aujourd'hui.

Cloutier, Annie

Annie Cloutier est étudiante au doctorat à l'Université Laval. Elle consacre sa thèse à l'étude de l'œuvre de Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Elle est l'auteure de plusieurs articles sur Mercier parus dans des revues et dans des actes de colloques. Elle fait partie du groupe de recherche du Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des Lettres (CIERL) depuis sa fondation en 1999. En plus de consacrer une bonne part de son temps à l'enseignement du français en formation professionnelle, elle s'occupe du travail éditorial pour la collection « République des Lettres » aux Presses de l'Université Laval (monographie, actes de colloques) et pour la revue *Diderot Studies*.

Glinoyer, Anthony

Anthony Glinoyer est professeur adjoint à l'Université de Toronto. Il a publié *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique* (en collaboration avec Pascal Durand, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2008) et *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains* (Genève, Droz, 2008). On lui doit également des travaux consacrés à Sainte-Beuve : des éditions critiques de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (en collaboration avec Jean-Pierre Bertrand, Paris, Bartillat, 2004) et de sa *Correspondance* avec Victor Hugo (Paris, Honoré Champion, 2004) ainsi que le volume collectif *Sainte-Beuve : le sens du moderne* (en collaboration avec Jean-Pierre Bertrand, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle français Joseph Sablé, 2008).

Lajri, Nadra

Maître-assistant au département de français de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Sousse (Tunisie), Nadra Lajri enseigne les littératures francophones (essentiellement du Maghreb et de l'Afrique sub-saharienne) et la poésie française des XIX^e et XX^e siècles. Ses recherches portent sur la poésie de Léopold Sédar Senghor (thèse de doctorat) et sur les littératures africaines au nord et au sud du continent (Driss Chraïbi, Ahmadou Kourouma, Alain Mabanckou, Cheikh Hamidou Kane, Albert Memmi, Chems Nadir, Assia Djebar, Melika Mokkedem).

Elle est l'auteur de « Senghor et la critique de la négritude : l'émotion nègre » (*Studios. Revue de l'Université de Cadix*, Espagne, 1990) ; « Regards sur soi, une lecture de Driss Chraïbi » (*Expressions maghrébines*, vol. 3, n° 2 (2004)) ; « Identité nationale et littérature d'expression française au Maghreb » (*Neue Romania*, Berlin, 2005) ; « Ironie et ambiguïté dans *Verre cassé* de Alain Mabanckou et dans *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma » (*Style, altérités et mutations dans la langue*, Éditions Academia-Bruylant, 2009) ; « Construction(s) / Déconstruction(s) dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma » (Jean Ouedraogo (dir.), Éditions Karthala, à paraître) ; « Réalité et fiction dans les œuvres de Ahmadou Kourouma et de Driss Chraïbi » (*Le sens du social dans le roman francophone*, Éditions Champion, à paraître) ; « Immigration et identité dans les littératures africaines » (Papa Samba Diop (dir.), *Les littératures migrantes*, à paraître).

Mombert, Sarah

Sarah Mombert est maître de conférences en littérature française du XIX^e siècle à l'École normale supérieure des Lettres et sciences humaines (Lyon) et membre du laboratoire LIRE (Unité Mixte de Recherche 5611 « Littérature, idéologies, représentations, XVIII^e-XIX^e siècles »). Ses travaux portent sur le roman de cape et d'épée, l'écriture de l'histoire et la presse de l'époque romantique. Elle a dirigé, avec Pascal Durand, le collectif *Entre presse et littérature. Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 2009.

Narayana, Valérie

Valérie Narayana est professeure associée au Département des langues et littératures modernes à l'Université Mount Allison au Nouveau-Brunswick. Ses recherches portent sur la rhétorique de la vulgarisation scientifique au XIX^e siècle et sur les liens entre le discours utopique et la science à la même époque. Elle a publié dans *Discours social / Social Discourse* (« L'histoire attribuée : la notion d'appartenance dans un récit d'histoire naturelle », vol. 8, n^{os} 1-2 (1996)), ainsi que dans *Literature and the Body* (« Heath as Metaphor : The Diminished Body in Rohinton Mistry's *Such a Long Journey* », Anthony Purdy (dir.), Amsterdam / Atlanta, Rodopy, 1992). Elle travaille présentement sur la représentation de la figure de l'ingénieur dans les utopies balzaciennes et zoliennes (Nathaniel Coleman (dir.), *Imagining and Making the World : Reflections on Architecture and Utopia*, Ralahine Utopian Studies Books Series, à paraître).

Nesci, Catherine

Catherine Nesci est professeure d'études françaises et comparées à l'Université de Californie, campus de Santa Barbara ; elle est aussi rattachée au Département d'études féminines de cette université. Spécialiste du romantisme français, elle a écrit sur Balzac, Chateaubriand, Dumas et Nodier, ainsi que sur plusieurs femmes de lettres, telles Olympe de Gouges, Delphine de Girardin, George Sand et Flora Tristan. Après un premier livre sur la différence des sexes et la performativité des genres dans la création balzacienne (*La femme mode d'emploi. Balzac, de la Physiologie du mariage à la Comédie humaine*, Lexington, French Forum, 1992) et un second sur les représentations genrées de la flânerie à l'époque romantique (*Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007), elle travaille actuellement sur les rapports entre presse et littérature ainsi que sur la mise en œuvre de l'intertextualité dans la création féminine.

Pardo, Céline

Agrégée de Lettres classiques, Céline Pardo termine actuellement une thèse à Paris IV-Sorbonne intitulée *La poésie hors du Livre en France de 1945 à la fin des années 1960*. Il s'agit notamment de penser les nouvelles pratiques et formes poétiques émergeant à cette époque, liées au développement de médias tels que la radio, le disque, le cinéma et la télévision. Elle mène une réflexion sur Éluard (« Paul Éluard, *Les chemins et les routes de la poésie* : le poète au micro et l'utopie poétique », *Études littéraires*, « La lecture littéraire et l'utopie d'une vie commune », Frédéric Detue et Christine Servais (dir.), à paraître) et sur Ponge (« Francis Ponge et la mise en livre du *Savon* », *Poésie et médias au XX^e siècle*, actes du colloque des 30 et 31 octobre 2008, Maison de la recherche, Paris, Nouveau Monde Éditions, à paraître en 2010).

Suter, Patrick

Patrick Suter est écrivain et critique littéraire. Il a publié *Le contre-geste* (Genève, La Dogana, 1999) et *Faïlle* (Genève, MētisPresses, 2005). Deux ouvrages consacrés aux relations entre presse et littérature paraîtront chez MētisPresses à l'automne 2009 dans la collection « Voltiges » : *Le journal et les Lettres. I. De la presse à l'œuvre*

(*Mallarmé — Futurisme — Dada — Surréalisme*) et *La presse dans l'œuvre (Le journal et les Lettres II). Vers une écologie littéraire* (Butor, Simon, Rolin). Patrick Suter est également l'auteur de poèmes et d'articles de critique littéraire parus dans différents ouvrages collectifs ou revues (parmi lesquelles *Poétique, Critique, Mélusine, Yale Italian Poetry, Rebauts, Écriture, Poésie, Passages d'encre*). Il enseigne la littérature française à l'Université de Genève.

Thérenty, Marie-Ève

Marie-Ève Thérenty est ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, ancienne élève de l'Institut d'études politiques de Paris, docteur en littérature française et agrégée de lettres modernes. Professeur de littérature française à l'Université de Montpellier III, membre de l'Institut universitaire de France, elle dirige le centre de recherche *Rirra 21* (Représenter la réalité du romantisme à l'aube du XXI^e siècle) de l'Université de Montpellier III. Spécialiste des rapports entre presse et littérature au XIX^e siècle, des questions de supports et de médiation, elle est notamment l'auteur de *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)* (Honoré Champion, 2003) et de *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle* (Éditions du Seuil, 2007). Elle a dirigé de nombreux collectifs et numéros de revues parmi lesquels avec Alain Vaillant, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle* (Nouveau Monde, 2004) ; *Poétiques journalistiques (1760-1830)* (Orages printemps 2008) et avec Guillaume Pinson, *Les microformes médiatiques (Études françaises, Montréal, automne 2008)*. Elle codirige avec Dominique Kalifa, Philippe Régner et Alain Vaillant, *La Civilisation du journal. Histoire littéraire et culturelle de la presse* (Nouveau Monde, 2009, sous presse).

Vaillant, Alain

Alain Vaillant est professeur de littérature française à l'Université Paris Ouest (Paris-X) et directeur de la revue *Romantisme*. Il est spécialiste du romantisme, de poétique historique et d'histoire des institutions littéraires au XIX^e siècle (en particulier, la presse et l'édition). Ses principaux ouvrages sont : *La poésie* (2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008) ; *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* (en collaboration avec Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007) ; *1836. L'an 1 de l'ère médiatique* (en collaboration avec Marie-Ève Thérenty, Paris, Nouveau Monde, 2001) ; *L'amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman moderne* (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002) ; *La crise de la littérature. Romantisme et modernité* (Grenoble, ELLUG, 2005) ; *Baudelaire poète comique* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007) ; *Baudelaire journaliste (anthologie)* (Paris, Flammarion, 2009, sous presse). Il codirige en outre, avec Dominique Kalifa, Philippe Régner et Marie-Ève Thérenty, *La civilisation du journal, histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle* (Nouveau Monde, 2009, sous presse).



Résumés / Abstracts

■ Christophe Bernard

HISTORICITÉ ET FICTION DU CHAMP DISCURSIF DANS *MARAT-SADE* DE PETER WEISS

Résumé

Cet article interroge, à travers l'observation du concept de l'archive, les rapports entre l'Histoire et le texte de fiction. *Marat-Sade*, pièce de Peter Weiss, propose un dialogue (théâtralisé par les fous de l'hospice de Charenton) entre deux figures célèbres, l'écrivain et l'homme politique. Le but de l'investigation consiste ici à cerner les modalités et les mécanismes par lesquels Weiss parvient à élaborer son propre champ discursif : en agençant des faits et des éléments historiques discontinus, en modifiant des réalités archivées, en modifiant le contexte d'une action, l'auteur régit et organise un propos autonome qui possède sa propre cohérence interne.

Abstract

Archives and their import inform this study of the interplay between historical fact and fiction. Peter Weiss' play *Marat-Sade* suggests a dialogue (played out by the lunatic tenants of the Charenton Asylum) between two celebrities, one a political figure, the other an author. This study seeks to isolate the devices and means through which Weiss weaves his discourse : linking together disparate facts and historical elements, adapting documented truths, or re-contextualising an event. Through these, the author structures and articulates a personal, self-standing creation.

■ Anne-Marie Bouchard

« MISSION SAINTE ». RHÉTORIQUE DE L'INVENTION DE L'ART SOCIAL

ET PRATIQUES ARTISTIQUES DANS LA PRESSE ANARCHISTE DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Résumé

Les périodiques littéraires et politiques sont, à la fin du XIX^e siècle, le lieu d'un débat portant sur la nature de l'art. Inspirés par les idéologies anarchistes et socialistes, les polémistes se questionnent sur le rôle de l'art dans l'avènement du socialisme et sur la valeur morale et sociale des pratiques artistiques contemporaines. En plus de restituer les moments forts de ce débat, le présent article étudie l'influence de la presse dans le développement de nouvelles conceptions de l'art et la conversion du périodique en support de l'œuvre artistique et littéraire.

Abstract

At the end of the 19th century, French literary and political periodicals are besieged by numerous debates over the nature of Art. These debates, inspired by anarchist and socialist theories, are concerned with the role of art in the advent of Socialism

and with the moral and social value of contemporary artistic practices. This article examines the development of new art conceptions in the light of a survey of key artworks and literary productions valued or displayed in the political press.

■ Émilie Brière

FAITS DIVERS, FAITS LITTÉRAIRES. LE ROMANCIER CONTEMPORAIN
DEVANT LES FAITS ACCOMPLIS

Résumé

Si, dans la première moitié du XIX^e siècle, la littérature a pu servir de fond commun aux « manières de raconter » le monde et imposer ainsi sa marque au discours journalistique naissant, aujourd'hui c'est au roman — dont la frange la plus exigeante, au cours des décennies 1960-1970, a laissé en friche la référence à des événements connus et reconnaissables — de réinventer son appréhension du réel à l'aune du traitement que les médias lui réservent. Les romanciers français contemporains soumettent la pratique journalistique à la critique, ce qui leur permet en regard de légitimer leurs propres pratiques discursives ainsi que la saisie du réel qu'elles autorisent. Par l'examen de trois romans parus au cours des dix dernières années et qui ont en commun de tirer leur matière d'événements ayant défrayé la chronique (*L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, *Moloch* de Thierry Jonquet et *L'Enfant d'octobre* de Philippe Besson), je propose d'analyser à la fois les procédés textuels et les arguments convoqués par les romanciers pour définir l'efficace spécifique du roman dans sa saisie du réel.

Abstract

During the first half of the nineteenth century, literature underpinned much retelling of the world and influenced the budding journalistic genre. Today however, and despite a demanding period in the 1960s and 1970s during which real and recognisable events were shunned, novels have taken on the role of tackling reality's angst in a style not unlike that favoured by media outlets. Contemporary French novelists filter journalistic output through a critical lens, thereby giving legitimacy to both their own narrative approach and their resulting take on real events. By investigating three novels based on real headlines and published in the last ten years — Emmanuel Carrère's *L'Adversaire*, Thierry Jonquet's *Moloch* and Philippe Besson's *L'Enfant d'octobre*, this article seeks to define the specific effectiveness of today's novels in capturing reality by analysing the argumentation and textual processes put forth by these three novelists.

■ Annie Cloutier

ENTRE PRÉJUGÉ ET PRATIQUE : LOUIS SÉBASTIEN MERCIER,
HOMME DE LETTRES ET JOURNALISTE

Résumé

À partir de la figure exemplaire de Louis Sébastien Mercier (1740-1814), cet article se propose de présenter ce qui, dans la double fonction d'homme de lettres et de journaliste, crée un malaise entre un discours contre le journalisme et une pratique

bien réelle du périodique. Le passage chez l'auteur d'une écriture littéraire à une écriture journalistique nous est d'abord présenté comme allant de soi, tant par la mission sociale que le polygraphe s'est donnée que par sa pratique scripturale qui participe déjà d'une réflexion sur la représentation du quotidien. Le résultat de ce passage est toutefois inconfortable puisqu'il y a une réelle incompatibilité entre les critiques que formule Mercier à l'égard des journalistes et une participation de plus en plus nourrie aux journaux de l'époque. Se dessine ainsi un écartèlement qui obligera l'auteur à créer un équilibre entre ces deux postures inconciliables, et ce, par la justification qu'il fera de son utilisation de la presse.

Abstract

In this article, the example of writer-cum-journalist Louis Sébastien Mercier (1740-1814) illustrates the uncomfortable dichotomy between criticising journalistic writing and contributing to it. Mercier's switching from literary to journalistic writing is at first considered only natural, given this versatile scribe's social mission and his established written ability to depict everyday life. However, such a switch is an awkward one given the documented opposition between Mercier's criticism of journalists and his growing collaboration with their milieu. As well, being torn thusly will force Mercier to reach some balance point between these two irreconcilable extremes, in the form of a self-justification of his recourse to printed periodicals.

■ Anthony Glinoe

CRITIQUE DONNÉ(E), CRITIQUE PROSTITUÉ(E) AU XIX^e SIÈCLE

Résumé

L'article classique de Georg Lukács sur *Illusions perdues* (1935) a fixé l'image d'un critique littéraire « exploité prostitué » par force de la marchandisation capitaliste de la littérature. Lukács reconnaît par là l'appartenance du critique à la chaîne de production du livre et donc son rôle de médiateur de l'œuvre littéraire. Mais il méconnaît une partie essentielle de la relation critique telle qu'elle apparaît autour de 1830 : les louanges se donnent aussi souvent qu'elles se vendent, soit dans l'espoir plus ou moins conscient d'un échange de bons procédés entre écrivains-journalistes, soit par esprit de « camaraderie littéraire ». Cet article se penche sur l'ambivalence, à l'époque romantique, des représentations du critique littéraire, que l'on voit verser tantôt du côté de la vénalité, tantôt du côté du don de soi et de son texte.

Abstract

Georg Lukács' classic utterance on *Lost Illusions* (1935) forever cast literary critics as "prostitutes exploited" by the capitalist merchandising of literature. In so doing, and while acknowledging both the critic's place in the production cycle of books and his role as mediator of a given literary oeuvre, Lukács nonetheless failed to grasp a key component of a critic's role in the 1830s. Back then, laudatory comments were freely bestowed just as easily as they could be bought, whether as an expression of literary camaraderie or as part of a more or less implied exchange of favours between journalist-writers. This article will look at the romantic era's ambivalence in the depiction of literary critics, sometimes venal, sometimes selfless.

■ Nadra Lajri

DES MAUX ET DES MOTS : UNE LECTURE DE *LA STATUE DE SEL* D'ALBERT MEMMI

Résumé

Dans *La statue de sel* d'Albert Memmi, au-delà de la dimension autobiographique et de l'illustration d'un espace et d'un temps historique en rapport avec la colonisation française en Afrique du Nord, le narrateur cherche à « se dire » et à dire l'Autre, d'où cette coexistence des communautés diverses, une mosaïque sociale où les conflits sont exacerbés, illustrés par des relations ambiguës d'attraction et de rejet, d'amour et de haine. Les mots désignant les identités prennent des connotations diverses selon celui qui parle, les connotations attribuées à ces « mots » sont souvent sources de malentendus, dénotant ainsi la difficile épreuve du rapport à l'Autre dans une société où se jouent des intérêts de pouvoir et de position sociale.

Abstract

Albert Memmi's *La statue de sel* goes beyond the autobiographical and historical representation of the where and when of French colonialism in North Africa. In it, the narrator seeks both to be and to describe various others in a social mosaic that amplifies conflicts evidenced by ambiguous tugs of attraction, rejection, love or hate. Based on who speaks them, identifying words carry different meanings that often lead to misunderstanding, thus proving how difficult relating to others can be in a society condoning power playing and jockeying for status.

■ Sarah Mombert

ALEXANDRE DUMAS : LE JOURNAL, KALÉIDOSCOPE DU MOI ÉCRIVANT

Résumé

Cet article étudie l'imaginaire autoscopique de l'écrivain-journaliste dans le quotidien *Le Mousquetaire* (1853-1857) d'Alexandre Dumas. Tel un kaléidoscope, le journal diffracte à chacune de ses pages l'image de son animateur, le met en scène dans son activité professionnelle et mondaine, entouré des confrères et amis qui constituent son cénacle imaginaire, ou dialoguant familièrement avec son public. À travers ce cas d'un journal littéraire du milieu du XIX^e siècle, nous tentons de mettre au jour le moment charnière de l'histoire culturelle où la presse des personnalités relaie la librairie pour assurer la promotion du livre et de l'écrivain.

Abstract

This article investigates the self-depicting universe of Alexandre Dumas as published by this author-cum-journalist in his daily, *Le Mousquetaire* (1853-1857). Much like a kaleidoscope, every page of this periodical distilled the image of its leader, staging him at work or in mundane surroundings, whether with his imaginary cénacle of colleagues and friends or engaging in friendly banter with his public. This mid-19th century literary journal helps us focus on the precise moment in cultural history when celebrity publications took over the promotional role that bookstores used to play for both works and their authors.

■ Valérie Narayana

DES ESPÈCES DE L'ORIGINE : LE FEUILLETON SCIENTIFIQUE DE LOUIS FIGUIER
DANS *LA PRESSE* DE 1862

Résumé

Dans la foulée de travaux ayant exploré la rhétoricité du feuilleton littéraire dans la presse du XIX^e siècle, cette étude se penche sur la rhétorique du feuilleton scientifique de Louis Figuier, célèbre vulgarisateur sous le Second Empire et sous la Troisième République. Afin de voir comment Figuier traite une question très controversée à l'époque, soit l'origine des espèces, cette étude examine les livraisons de l'année 1862 de *La Revue scientifique* de Figuier. Cette année est particulièrement riche en rebondissements scientifiques car *L'origine des espèces* paraît en traduction et d'importantes fouilles françaises sonnent le glas des théories fixistes de l'époque. Cette étude démontre tout ce que la plume de Figuier doit à certains dispositifs argumentatifs quand elle se trouve confrontée à la complexité de l'évolution.

Abstract

Following other analyses of the rhetoric of literary serials in 19th century press, this study looks into the rhetoric of Louis Figuier's scientific serials. A well-known popular science writer during the Second Empire and Third Republic, Figuier published *La Revue scientifique*. Looking at its 1862 issues, this study analyses Figuier's take on a very controversial subject of that day, the origin of species. 1862 was a notable year in science, with both a French translation of *The Origin of Species* and the demise of then-established "creationist-fixist" theories thanks to extensive research by the French. This study establishes the clear influence of selected arguments on Figuier's writings when dealing with the complexities of evolution.

■ Catherine Nesci

FEUILLETONS SANS FRONTIÈRES ? LE « MONDE » SELON DELPHINE DE GIRARDIN

Résumé

Cette étude des chroniques parisiennes que Delphine de Girardin publie au bas du journal *La Presse*, entre 1836 et 1848, vise à éclairer le décloisonnement des discours et le métissage des genres textuels que promeut la civilisation du journal dès le premier XIX^e siècle. À l'époque, les feuilletons de Girardin firent l'objet de violentes attaques portant sur la mise en spectacle de la mondanité et les menaces qui pèsent sur les figurations genrées du journaliste, chez la feuilletoniste. L'analyse des images tendues de la distinction et celle de la mise en œuvre de la polémique politique, dans le feuilleton, annoncent la refonte des discours et des représentations dans l'espace social et politique moderne.

Abstract

This study focuses on the Parisian chronicles published by Delphine de Girardin at the bottom of the *La Presse* daily from 1836 to 1848. It seeks to explain the regrouping of topics and crossbreeding of written genres fostered by newspapers in the early 19th century. At the time, Girardin's writings were scathingly attacked for their perceived public staging of socialites and their threatening of established

gender-specific depictions of journalists and series writers. The analysis of both such tense distinctions and the build-up leading to the political controversy around these chronicles foreshadows the melding of ideas and images in the social and political spheres of the modern era.

■ Céline Pardo

LES ENJEUX COMMUNICATIONNELS ET ESTHÉTIQUES DE LA RÉFÉRENCE AU « JOURNAL »
DANS LES *CHRONIQUES DU BEL CANTO* (1946) DE LOUIS ARAGON

Résumé

Travaillant au renouveau de l'idée de poésie après la Seconde Guerre mondiale, Louis Aragon propose dans les *Chroniques du bel canto*, en 1946, de lire la poésie « comme le journal ». Envisagé surtout comme mode communicationnel et support engageant une lecture différente du livre, le « journal » sert au poète-chroniqueur de modèle pour repenser la communication poétique et conduire ses contemporains à une nouvelle sensibilité littéraire. C'est aussi une notion stratégique par laquelle Aragon prend position dans les débats de son temps et reconfigure l'histoire de la poésie de façon inédite, à partir d'une idée de la réception en poésie.

Abstract

In the wake of World War II, poet and chronicler Louis Aragon sought to reinvent the concept of poetry. In his 1946 *Chroniques du bel canto*, he suggested that poems should be read “just as you would the newspaper”. He viewed the daily paper as a communications medium requiring a different reading approach from books, one that could redefine poetic communication and instil in its readers a new literary sensibility. This strategic notion also helped Aragon position himself in the debates of his times, all the while resulting in an innovative take on the history of poetry, based on its awareness.

■ Patrick Suter

« REPORTAGE » ET « ÉCRITURE » CHEZ CLAUDE SIMON
(*LES GÉORGIQUES* ET *LE JARDIN DES PLANTES*)

Résumé

De nombreux romans de Claude Simon comprennent des fragments de presse particulièrement remarquables, alors que *Les géorgiques* et *Le jardin des plantes* décrivent longuement le travail de journalistes. Or, chez Simon, la convocation de la presse permet à l'œuvre littéraire de prendre ses distances par rapport au monde du « reportage ». En mettant en évidence le fonctionnement de l'écriture journalistique, l'œuvre met aussi en exergue, par contraste, ses propres stratégies.

Abstract

Several of Claude Simon's novels draw on quite noteworthy excerpts from the press, and both *Les géorgiques* and *Le jardin des plantes* deal extensively with the daily life of journalists. However, Simon's incursions into the realm of the press are such that his literary output is far removed from “by-lines”. Exposing journalistic conventions thusly also enables Simon's own strategies to be brought to the fore.

■ Marie-Ève Thérenty

LA CHRONIQUE ET LE REPORTAGE : DU « GENRE » (GENDER) DES GENRES JOURNALISTIQUES

Résumé

Cet article porte sur le système de contraintes symboliques et matérielles, et notamment sur les représentations sexuées qui ordonnent l'accès des hommes et des femmes aux genres journalistiques dans la presse quotidienne entre 1836 et 1914. Cet essai se propose de confronter ces systèmes de représentations à la pratique concrète du journalisme, et notamment aux genres médiatiques pratiqués par les femmes. Séverine et plus largement les reporters-femmes du journal *La fronde* à la fin du XIX^e siècle, sujets d'étude privilégiés ici, pratiquent un reportage neuf et transgressif même s'il ne rejette pas absolument la division conventionnelle des sexes. L'article met en relation certaines pratiques journalistiques d'aujourd'hui, comme le journalisme empathique, avec celles de ces femmes journalistes du XIX^e siècle dont l'invention de postures, de procédés et de poétiques a sans doute été considérablement occultée. Le paradoxe est qu'une partie de l'invention du journalisme serait à mettre à l'actif des femmes alors même qu'elles ont été, dans la mesure du possible, tenues à l'écart du champ médiatique

Abstract

This article deals with the symbolic and material constraints governing the journalistic avenues available to men versus women in the daily printed press between 1836 and 1914, with a particular focus on gender typecasting. This paper seeks to compare these constraints with the realities of the journalistic workforce of that era, especially as regards the media output of women. Along with that of a number of female reporters writing for the *La Fronde* newspaper at the end of the 19th century, Séverine's output is a choice example of innovative writing freed from strictures, even as it pays minimal lip service to gender conventions. This article points to some of the similarities between today's journalistic practices such as the writing of empathetic pieces and those launched by the above 19th century women reporters, whose new postures, processes and principles are likely to have been wilfully swept into oblivion. What a paradox, which would see women being excluded from the media sphere whenever possible, all the while being partly the inventors of journalism!

■ Alain Vaillant

BAUDELAIRE, ARTISTE MODERNE DE LA « POÉSIE-JOURNAL »

Résumé

Depuis les premières années de la Monarchie de Juillet jusqu'aux avant-gardes fin-de-siècle, la poésie a dû trouver un asile précaire dans les journaux parisiens et dans la petite presse littéraire. Or, le support médiatique n'offre pas seulement aux poètes un mode de diffusion conforme aux attentes culturelles de l'époque, mais il marque de son empreinte particulière et reconnaissable l'esthétique de la littérature post-romantique, l'infléchissant dans une direction qui aurait été inimaginable sans lui, la « modernité ». Telle est l'hypothèse que cet article se propose d'étayer, grâce à l'étude exhaustive de toutes les prépublications en périodiques des futurs

poèmes des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Cette étude permettra de tirer un double enseignement. Sur le plan diachronique, elle changera sensiblement la physionomie et le sens de l'œuvre baudelairienne, l'inscrivant dans une dynamique historique et collective qui fait évidemment défaut aux recueils de 1857 et de 1861.

Abstract

From the start of the July Monarchy to the early years of the end of that century, Parisian dailies and small literary journals were the only – yet precarious – outlets for poetry. These not only offered poets the format of exposure expected of the culture of the day but also put their unmistakable stamp on post-romantic literature by ushering it into “modernity”, a feat not achievable otherwise. This article defends this hypothesis by focusing on those poems by Baudelaire that would eventually make up his *Fleurs du mal* opus yet began their public life through prepublication in periodicals. This study seeks a two-fold result. Diachronically, it should substantially alter the perception and thrust of Baudelaire's output by putting it into a historical and collective context obviously lacking in the 1857 and 1861 tomes. Synchronically, it should prove the synergy between each poem and the periodical in which it was published, thereby hinting at the modern poetics of “periodical poetry”.

Synchroniquement, elle montrera que chaque poème fait système avec la totalité du périodique qui le contient et permettra ainsi d'esquisser les traits principaux de la poétique moderne de la « poésie-journal ».

Prochains numéros

Jean Anouilh aujourd'hui

Sous la direction de Bernard Beugnot
Université de Montréal
Parution : mars 2010

Anarchisme et littérature au tournant du XX^e siècle et au-delà

Sous la direction de Sebastian Veg
Centre d'études français sur la Chine contemporaine
Membre associé du CRAL (EHESS-CNRS)
Parution : mai 2010

Appels d'articles

Ne pas se raconter d'histoire

Sous la direction d'Étienne Beaulieu
Université du Manitoba
Tombée : mai 2010

L'un des malentendus les plus féconds entre littérature et philosophie se révèle dans la valeur philosophique accordée à la narrativité, c'est-à-dire au mythe, à la fable ou à la diégèse en général. Au début du XX^e siècle, Heidegger commence *Être et temps* en déclarant d'entrée de jeu qu'il entend par sa tentative de réveiller le sens du mot *Être* « ne pas se raconter une histoire ». Cette prétention à la distinction philosophique du *logos* et du *muthos*, comme l'indique Heidegger lui-même, remonte aux origines de la philosophie. Dans le *Sophiste* de Platon, le personnage de l'étranger critique les sophistes qui, dit-il, « ont tous l'air de réciter une fable comme à des enfants » (242c). La philosophie serait ainsi autre chose qu'une simple histoire que l'on raconte à des enfants et plutôt une sorte de discours sérieux que l'on échange entre gens doués de raison. Mais à y regarder de plus près, se pourrait-il que la philosophie soit beaucoup moins un refolement de la diégèse qu'une autre manière de raconter des histoires pour grandes personnes ? Au-delà de l'utilisation allégorique et pédagogique de la fable, n'y a-t-il pas un narré philosophique intrinsèque à la pensée ? Quelques exemples, et non des moindres, le laissent croire : Augustin se racontant à la première personne, Descartes suivant le fil narratif de ses méditations, Hegel transformant en un récit cohérent l'histoire des arts, Heidegger racontant l'histoire de l'Être.

Ce dossier voudrait examiner quelques récits philosophiques dans lesquels se montre à l'œuvre le mouvement narratif de la pensée et inversement la valeur philosophique de la narration. Beaucoup plus qu'un rapport de domination (la

philosophie donne sens à la fable qui ignore elle-même sa valeur philosophique) ou d'exclusion (la littérature se racontant à l'écart de la philosophie sans souci de sa signification d'ensemble), il s'agira de penser ensemble philosophie et narrativité.

Bicentenaire Théophile Gautier

Sous la direction de Cynthia Harvey

Université du Québec à Chicoutimi

Tombée : juin 2010

Le 30 août 2011 nous célébrerons le bicentenaire de la naissance de Théophile Gautier (1811-1872). Voilà l'occasion de faire le point sur la recherche consacrée à l'auteur au XXI^e siècle et de témoigner de la place qu'il occupe toujours dans nos vies.

Si ses *Romans, contes et nouvelles* sont enfin parus dans « La Bibliothèque de la Pléiade » en 2002, ses écrits sur la peinture, le théâtre, la danse, la musique, suscitent à leur tour l'intérêt de la critique, sans parler de sa poésie et de ses ballets qui ont toujours leurs adeptes. Dans ce dossier, les chercheurs sont invités à rendre compte de l'actualité de son œuvre tant romanesque, poétique que critique. Une attention particulière pourra être consacrée aux œuvres les moins commentées comme *Les Jeunes-France*, *Militona* ou *Jean et Jeannette*. Bien que le numéro reste ouvert à diverses contributions qui auront pour objectif de jeter un nouvel éclairage sur l'œuvre de Gautier, nous suggérons ici quelques pistes de réflexion :

Comment les différents genres pratiqués par Gautier communiquent-ils entre eux ? Par exemple, comment concilier l'écriture de ballets, de chorégraphies, et celle de la poésie ? Comment la critique théâtrale influence-t-elle l'œuvre du romancier ? Qu'est-ce que la correspondance de Gautier peut apporter à la critique littéraire ? Est-ce que les théories littéraires actuelles permettent d'apporter un nouvel éclairage sur son œuvre ? Comment et pourquoi lire Gautier aujourd'hui ? Quel héritage a-t-il légué ?

Prière de faire parvenir un bref résumé (30 lignes) du sujet dont vous souhaitez traiter avant le **31 janvier 2010**, à l'adresse électronique suivante : cynthia_harvey@uqac.ca

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3\$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3\$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3\$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3\$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3\$
(2, 3, 1969)	André Gide	3\$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3\$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3\$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3\$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3\$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3\$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3\$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3\$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3\$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3\$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3\$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3\$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3\$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3\$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3\$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3\$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3\$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3\$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3\$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3\$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3\$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3\$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3\$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3\$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3\$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3\$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3\$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3\$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3\$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3\$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3\$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3\$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3\$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3\$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3\$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3\$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3\$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3\$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3\$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3\$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3\$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3\$
(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3\$

(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3\$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3\$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3\$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3\$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6\$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6\$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6\$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6\$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6\$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6\$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6\$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6\$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6\$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6\$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6\$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6\$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6\$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6\$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6\$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6\$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6\$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10\$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12\$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12\$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12\$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12\$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12\$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12\$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25\$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30\$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30\$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15\$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15\$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15\$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15\$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15\$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15\$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15\$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15\$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15\$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15\$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15\$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15\$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15\$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15\$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15\$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15\$

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros)

TARIFS (avant taxes)*	individu	étudiant	institution
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	72,00 \$
USA	39,00 \$	25,00 \$	75,00 \$
ÉTRANGER (\$ CAN.)	45,00 \$	27,00 \$	85,00 \$

*CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)

Coût de l'abonnement	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 6% \$	+ 13,95% \$	\$

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____
 nom et prénom _____
 adresse _____
 ville _____ pays _____
 code postal _____ téléphone () _____
 courriel _____

MODE DE PAIEMENT : CHÈQUE ☐ VISA ☐ MASTERCARD ☐

N° de la carte _____

Date d'expiration _____

signature _____

Paiement en dollars canadiens

- ☐ à l'étranger :
 mandat-poste international
☐ au Québec et au Canada :
 chèque ou mandat-poste
 libellé à l'ordre de la
 Revue *Études littéraires*

La gestion des abonnements
 est effectuée par :
 EXPRESS MAG
 8155, rue Larrey
 Montréal (Québec)
 Canada H1J 2L5

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires
 Département des littératures
 Pavillon Charles-De Koninck
 1030, avenue des Sciences-Humaines
 Université Laval
 Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991
 Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Commandes téléphoniques :
 1 800 363-1310 (ligne sans frais)

Études littéraires

Vente au numéro

Coût du numéro	Avec taxes (Québec seul.)	Avec taxes (Canada seul.)
3,00 \$	3,45 \$	3,00 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,42 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,63 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,70 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,84 \$

**+ frais de poste
par numéro :**
2,50 \$ (Québec, Canada)
4,00 \$ (étranger)

Je désire commander les numéros suivants (voir la liste des numéros disponibles)

Vol.	N°	Titre	Quantité	Prix unitaire	Total
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____

nom et prénom _____

adresse _____

ville _____ pays _____

code postal _____ téléphone () _____

courriel _____ signature _____

Paiement en dollars canadiens
(Notez que nous n'acceptons pas
les paiements par carte de crédit
pour la vente au numéro)

- ☐ à l'étranger : mandat-poste
international
- ☐ au Québec et au Canada :
chèque ou mandat-poste
libellé à l'ordre de la
Revue *Études littéraires*

**Adressez ce bon accompagné
de votre paiement à :**

Études littéraires
Département des littératures
Pavillon Charles-De Koninck
1030, avenue des Sciences-Humaines
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991
Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

