

Sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régnier,
Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant

La Civilisation du journal

Histoire culturelle et littéraire
de la presse française
au XIX^e siècle



12 JAN. 12

Ouvrage publié avec le concours du Centre d'histoire du XIX^e siècle
(Paris 1/Paris 4), du centre de recherche RIRRA 21 (université Montpellier 3),
de l'Institut universitaire de France et des équipes dix-neuviémistes du LIRE
(CNRS-Lyon 2-ENS de Lyon-Saint-Étienne)

R 0621 691 32

NP 2012. 231

le roman *steeple-chase*, *La Croix de Berny*, est publié dans *La Presse*. Une campagne d'annonces régulières a préparé l'événement. Le roman est à la fois jeu d'énigmes – il est composé d'autant d'auteurs (Delphine de Girardin, Théophile Gautier, Méry, Jules Sandeau) que de personnages et il appartient au lecteur d'identifier les plumes – et lutte littéraire : le lecteur est appelé à jauger et évaluer les prestations des écrivains. Le roman lancé par une habile machine publicitaire fait événement dans la presse de l'époque et est suivi d'imitations dans les autres journaux comme *Le Corsaire* qui publie en 1846 *La Résurrection de Lazare*. La médiatisation produite de la littérature à contraintes, phénomène qui se développe dans le siècle suivant avec le surréalisme ou l'Oulipo.

Métamorphoses littéraires

1. La littérature-journal [1301]

Marie-Ève THÉRENTY

Il est quasiment impossible durant tout le XIX^e siècle de tracer une ligne nette séparant la population des journalistes de celle des écrivains. À quelques rares exceptions souvent expliquées par des situations économiques particulières, tous les hommes de lettres ont participé plus ou moins volontairement à la civilisation du journal, distribuant articles et chroniques dans les journaux ou, pour les plus chanceux, prépubliant sous une forme fragmentée et séquencée leurs œuvres dans la presse. Dans les années 1830 et 1840, les carrières d'écrivains commencent souvent dans les petits journaux comme *Le Figaro*, *Le Corsaire*... À partir des années 1850, beaucoup d'écrivains débute dans les colonnes des faits divers, de la chronique judiciaire, du petit reportage, et ces journalistes, en passant à la fiction (voir Émile Gaboriau par exemple ou beaucoup plus tard Gaston Leroux), créent, par hybridation, des innovations essentielles. Même si les articles de Marc Martin [1993 ; 988] montrent une professionnalisation avérée des journalistes à partir des années 1880-1890, la plupart des écrivains continuent durant cette période à s'investir dans une presse aux organes de plus en plus variés et multiples. Catulle Mendès, Octave Mirbeau, Jean Richepin, Alphonse Allais, Théodore de Banville, Jules Renard, Jean Lorrain se dépeignent comme les mercenaires des périodiques.

Les écrivains s'impliquent dans l'aventure du périodique au point de créer eux-mêmes des journaux. Nerval a créé *Le Monde dramatique*, Balzac a repris la *Chronique de Paris* en 1836 et fondé la *Revue parisienne* en 1840. George Sand a contribué à la fondation de *La Revue indépendante* en 1841, elle a participé également au lancement de *L'Éclaireur de l'Indre* en 1844. En 1848, elle rédige même une grande partie du *Bulletin de la République* et elle crée un journal *La Cause du peuple* qui a trois livraisons. Alexandre Dumas pour sa part a créé sept journaux et revues, tous en forte hybridation avec son œuvre comme en témoignent certains titres (*Le Monte-Cristo*,

Le Mousquetaire ou encore *Le d'Artagnan...*) et Jules Vallès a été l'initiateur de plusieurs journaux : *La Rue*, *Le Peuple* et *Le Cri du peuple*. D'autres jeunes poètes, à la fin du siècle, se lancent dans la fondation de petites revues, première étape essentielle au lancement d'une carrière littéraire comme l'explique Fernand Divoire dans son manuel de stratégie littéraire : « La façon la plus simple d'entrer sans fracas dans la vie littéraire est de fonder une Revue. Rien de plus facile. Si l'on n'est point riche, on cherche quelques camarades dont le seul point commun avec soi est d'avoir de la copie à faire imprimer. Chacun paie sa cotisation mensuelle. Quand les cotisations ne rentrent plus, la Revue meurt. Mais on a eu le temps de citer élogieusement un grand nombre de gens, de préférence les directeurs des autres petites revues ; ils ont remercié ; on leur a répondu que ce qu'on avait écrit exprimait mal toute l'estime que l'on sentait pour eux ; enfin, on est *entré en correspondance avec des gens*. C'est la première étape » [111].

Le journal, la revue, le magazine, la petite revue sont donc les premiers lieux de publication de la plupart des œuvres littéraires au XIX^e siècle. L'histoire littéraire a, par le passé, souvent méprisé ce fait, considérant qu'il s'agissait seulement de prépublications. Il faut sans doute revoir cette position car beaucoup d'écrivains envisagent dès le départ leurs œuvres en fonction de leurs lieux et de leurs formes de parution. Très profondément, la poétique des œuvres et la littérature du XIX^e siècle sont tributaires de cette publication périodique. Des procédés d'écriture, des inventions poético-médiatiques, des effets poétiques liés aux transferts éditoriaux proviennent de cette littérature-journal (qui constitue une part essentielle de la production littéraire) et se diffusent par le biais de la presse vers l'ensemble du continent littéraire. Car il faut concevoir l'espace littéraire comme constamment hybridé par l'espace périodique. Pour cette réflexion, notre stratégie ici ne sera pas de distinguer littérature populaire et grands textes – distinction qui a, bien sûr, sa raison d'être en termes de stratégies éditoriales, d'analyses de lectorat et de valeur littéraire mais qui a eu aussi pour effet de dissocier artificiellement un *continuum* – mais de concevoir comme un tout un champ littéraire sous contrainte médiatique. Notre hypothèse ici est que la Littérature est autant affectée par le médiatique que la littérature populaire, même si elle sublime, transcende et retravaille autrement les mêmes phénomènes.

Le dilemme de l'écrivain qui doit dans une première étape s'adapter à la forme-journal (rubricage, spatialisation, idéologisation) puis dans un deuxième temps seulement atteindre le livre qui continue

à le consacrer symboliquement en tant qu'écrivain, est important : quel support privilégier ? Nous souhaiterions ici collecter un certain nombre d'effets ou d'inventions qui sont liés à cette publication première dans la presse et voir leurs conséquences essentielles sur le champ littéraire et éditorial. Ces contraintes relèvent notamment du support même du périodique, qui se distribue tout à fait spécifiquement dans l'espace et dans le temps. D'autres effets poétiques sont liés à l'intrication de la matrice littéraire et de la matrice médiatique, ce qui favorise l'hybridation. La littérature-journal a abouti à quelques inventions qui vont considérablement renouveler la littérature et qui sont aussi des caractéristiques pérennes du champ médiatique au-delà même du champ littéraire : la mise en série (le recueil), l'invention du cycle, l'écriture collective, la mythographie du héros. Ces procédés caractérisent par exemple la production télévisuelle dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Les contraintes spatiales : de l'article au recueil

L'écrivain s'adapte d'abord aux espaces qui lui sont réservés dans le journal. La prépublication dans la presse, phénomène généralisé, a une influence fondamentale sur les découpages internes des œuvres qui sont nécessairement segmentées lors de leur passage par la presse. Cette publication dans le journal n'aboutit pas nécessairement à leur raccourcissement (les œuvres-monde et longues sont légion au XIX^e siècle) mais elle se résout en une fragmentation souvent subie, parfois aussi pleinement assumée par les écrivains. En observant les auteurs dans la fabrique de l'écriture, on constate que beaucoup de phénomènes de division, de fragmentation de la matière littéraire au XIX^e siècle s'expliquent en revenant à l'atelier du journal. Nous le montrerons ici à partir de deux phénomènes : l'évolution de la « capitulation » romanesque (phénomène très complexe, à repenser en envisageant l'origine feuilletonesque de la littérature) et le recueil de formes brèves.

Chapitre et feuilleton

L'histoire du chapitre romanesque au long du XIX^e siècle montre que certains romanciers tentent d'anticiper le découpage de leurs récits par les directeurs de journaux, dès la genèse de leur roman. L'évolution de George Sand romancière-feuilletoniste est très

instructive. Ainsi George Sand recevant en 1845 les épreuves du *Meunier d'Angibault* qui doit être publié dans le journal *La Réforme* s'indigne des coupures pratiquées dans son roman au hasard et à contre-chapitre. En réaction, elle décide d'abord d'abandonner la découpe de son texte au directeur du journal, opposant implicitement ainsi une fragmentation auctoriale noble, la « capitulation », à une fragmentation éditoriale, conjoncturelle, illégitime et aléatoire, uniquement justifiée par les lois du marché. En fait, George Sand se reprend rapidement et s'efforce de pallier les dommages de la publication en feuilleton en proposant elle-même un nouveau découpage et des titres plus conformes à ses intentions de départ. Elle divise son roman en trente-sept chapitres au lieu des trente qui étaient initialement prévus, chaque chapitre perdant en moyenne un cinquième de sa taille, ce qui modifie considérablement le rythme du roman. Ce nouveau dispositif sera celui de l'édition, la publication feuilletonesque ayant donc été jusqu'à modifier définitivement le dispositif capitulaire initial. Mais, autre effet collatéral de cette affaire, cette publication piégée fera de George Sand un écrivain extrêmement attentif à ces questions de découpe, gérant souvent depuis le contrat initial l'adéquation entre feuilletons et chapitres. Chez des romanciers souvent classés comme populaires, ces effets de prédécoupage ne se réduisent pas d'ailleurs à un formatage en longueur, ils aboutissent à la recherche d'effets bien connus car donnés comme caractéristiques du roman-feuilleton : il faut que le feuilleton quotidien contienne son lot de drames pour satisfaire le lecteur condamné à se restreindre au fragment périodique et qu'il se termine sur un effet d'attente, apte à susciter le maintien de l'intérêt jusqu'au lendemain. Il arrive alors que la poétique du chapitre ne corresponde plus qu'aux nécessités du feuilleton : enchaîner le lecteur. Ainsi, cas extrême, Ponson du Terrail dans *La Résurrection de Rocambole* fait-il coïncider chaque fin de feuilleton (c'est-à-dire chaque fin de chapitre) avec un événement plus ou moins haletant comme en témoigne la fin du feuilleton du 17 novembre 1865 dans *Le Petit Journal* : « Alors le bourreau pressa le bouton qui devait faire tomber le couteau ». Tous les romanciers d'ailleurs ne sont pas également perméables à la division feuilletonesque : ainsi Émile Zola réussit à penser ses chapitres indépendamment de leur insertion dans le journal et laisse les directeurs de journaux faire les coupures d'une manière souvent mécanique.

Les microformes [1118]

La question de la contrainte de la littérature-journal est pleine de paradoxes, elle favorise à la fois les œuvres longues qui s'étalent dans le temps avec une visée totalisatrice mais elle aboutit aussi à la promotion en littérature de « microformes » conçues et pensées pour l'espace restreint d'une rubrique et favorise sans doute la mise en place d'une esthétique de la mosaïque et de la répétition. Ainsi, à la Belle Époque, des quotidiens, comme *Le Journal*, le *Gil Blas* et *L'Écho de Paris*, commandent aux écrivains des collections de petites histoires divertissantes construites en série pour les publier dans des espaces restreints à la une, « de légers rectangles dans un grand périodique » (Allais, *Le Journal*, 26 octobre 1892). Alphonse Allais publie ainsi ses « vies drôles » dans *Le Journal* qu'il réunit ensuite dans plusieurs recueils, alors que Jules Renard rassemble de petites histoires animalières publiées dans *Le Journal* et le *Gil Blas* dans ses recueils poétiques *Coquecigrues* et *La Lanterne sourde*. La forme du recueil d'histoires courtes, si en vogue à la Belle Époque, est directement liée à une injonction journalistique de la une du quotidien.

Le recueil

Ces exemples invitent à poser ici la question du recueil et des œuvres-patchworks si abondantes au XIX^e siècle et à voir dans cette mode éditoriale une conséquence directe de l'entrée dans l'ère médiatique. Rares sont les œuvres publiées en librairie qui n'ont pas un morceau déjà prépublié dans la presse ; beaucoup sont de véritables compositions de pièces journalistiques. Après publication de ses articles dans le journal, dans un deuxième temps et par une seconde opération de création, l'auteur-journaliste collige souvent ces textes, leur donne une unité et une signification nouvelles par la simple rédaction de paratextes et de péri-textes, voire édifie par des ajouts des constructions éditoriales complexes. Des milliers de recueils de cet acabit, collectant ainsi les articles des journaux, font tourner les presses des maisons d'édition. Précisons que le contrat de lecture du recueil diffère évidemment des conditions de réception du journal (rythme de lecture, contexte de l'article) et que les textes, sauf effort spécifique du récipiendaire, se distinguent fortement du fait de leur mode de transmission. Le recueil détruit les effets de polyphonie collective, modifie le rapport au temps (le temps périodique de la lecture devient un temps continu), réduit au minimum les effets d'attente et de suspense. Il transforme la

mosaïque du journal en une autre mosaïque qui peut d'ailleurs être plus ou moins affirmée. Certains auteurs retravaillent leur texte, proposent des fils ou des scénarios narratifs comme dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* d'Octave Mirbeau ou dans *l'Histoire contemporaine* d'Anatole France. L'agrégat devient alors roman et tente d'effacer la première mouture journalistique du journal. D'autres journalistes au contraire, comme Jules Claretie avec la publication annuelle et datée de ses *Vie à Paris* [88 ; 90 ; 91], redonnent à leurs recueils une forme périodique et affirment de manière ostentatoire à la fois la genèse journalistique de leurs écrits mais aussi leur statut d'écrivain-journaliste. Il est frappant que Jules Claretie soit justement désigné par Brunetière dans son fameux article sur le reportage dans le roman comme un perversificateur de la littérature [70]. On aurait tort pourtant de mépriser ces opérations de poétique éditoriale : quelques chefs-d'œuvre de notre littérature du XIX^e siècle proviennent de cet atelier à double ressort : *Littérature et philosophie mêlées* de Victor Hugo, les *Lettres d'un voyageur* de George Sand, *La Lanterne magique* de Banville, tous les recueils d'Alphonse Allais... Moins directement, mais selon un processus comparable même s'il s'avère plus complexe, le réinvestissement d'articles parus dans la presse à l'intérieur de fictions ou de textes narratifs s'avère également à l'origine de la conception d'œuvres majeures comme *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac, la trilogie de Jules Vallès, *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* et *La 628-E8* d'Octave Mirbeau, *l'Histoire contemporaine* d'Anatole France...

De la contrainte périodique au cycle

Mais le conditionnement lié à la presse n'est pas simplement spatial, le journal introduit aussi une nouvelle donne temporelle et rythmique dans la réception des textes. Si certains écrivains décident de faire abstraction des conditions d'une lecture fragmentée, rapide, parfois en public, d'autres assimilent les contraintes de publication pour en tirer de la poéticité. Parfois le mode périodique initial a été tellement injonctif que la reprise en recueil nécessite l'adjonction d'un nouveau mode d'emploi pour une lecture efficace. Ainsi, Théodore de Banville publie une série de poèmes en prose de *La Lanterne magique* tous les vendredis entre le 26 mars 1882 et le 1^{er} mai 1882 dans le *Gil Blas*. En 1883, il recueille ses textes qu'il

rassemble avec un sous-titre méthodologique « tableaux rapides » qui désigne plus le mode de lecture souhaité qu'il ne décrit le principe d'écriture [34]. Cette « béquille » pour la lecture vient de l'inadéquation relative de son poème en prose à un autre support que le journal ; l'avant-propos précise encore les conditions idéales de lecture : « en deux minutes ». Il souhaite un lectorat précis, bourgeois, « un mari » et « une femme », soit « les gens qui ne lisent pas et qui n'ont pas le temps de lire, c'est-à-dire [...] tout le monde ». Cette lecture doit se faire aussi dans un contexte quotidien, « au moment où le mari attend sa femme » pour sortir ou encore « quand la femme de chambre met ses bas à sa maîtresse », c'est-à-dire que le moment même de la lecture, comme dans le cas d'un journal, est désacralisé. En fait, Banville tente de recréer, par une série de prescriptions impossibles et probablement incomprises, les conditions même de lecture du journal et donc de réception originale des poèmes en prose.

De même, Maupassant écrivant à Brunetière, le 17 août 1889, fait bien la distinction rythmique entre une fiction destinée à une revue et une autre prévue pour le journal : « La nature du sujet et l'intérêt que je prends en l'écrivant font que j'aimerais mieux la [la nouvelle] voir paraître en une ou deux parties plutôt qu'en quinze ou dix-huit tranches. Je ferais pour le *Figaro* autre chose de moins réfléchi, de plus mouvementé, et je vous donnerais d'ici à six semaines ce manuscrit. »

La série

Les écrivains impliqués dans un périodique assimilent les variables médiatiques qui ont des effets sur la poétique : le rythme, la périodicité, la longueur des espaces, la répétition et la différence. Ils apprennent à prendre en compte les conditions de lecture liées au support et, en particulier, les effets positifs (l'attente impatiente et la fidélisation) ou négatifs (l'oubli) de la lecture par intervalles. Le phénomène de la sérialité, typiquement médiatique, se gère à des échelles variées : sur une petite échelle, elle explique le retour régulier de formes, comme des séries d'articles portant le même titre générique ou comme la récurrence de séquences narratives similaires dans un roman-feuilleton (péripiétie-dénouement-résolution) ; sur une grande échelle, elle peut engendrer le phénomène d'apparition des séries romanesques.

Nés en régime médiatique comme réponse à la périodicité et solution de fidélisation du public, les ensembles romanesques ont

fait émerger deux principales formules, deux modèles de fonctionnement particulièrement efficaces : le cycle et la série [516]. La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, en acceptant un principe de discontinuité diégétique entre eux ; le cycle appuie plutôt sur la totalisation réalisée par l'ensemble en instaurant un principe de continuité diégétique entre les épisodes. Du côté de la série, on trouve par exemple au début du ^{xx}^e siècle les *Fantômas* de Souvestre et Allain. Même si les séries du ^{xix}^e siècle ont connu une postérité moins illustre que celle des cycles, il en existe beaucoup durant ce siècle, souvent conçues sur un principe panoramique. Chaque volume est consacré à une portion du monde et l'ensemble par accumulation produit un effet de totalisation. Trois modes de nomenclatures se distinguent et quelquefois s'entremêlent : moral, social et géographique. Dans les années 1830-1840 notamment, on trouve des tentatives de répertoire moral du monde. Ainsi Eugène Sue écrit la série des *Sept Péchés capitaux* (sept romans chacun réservé à un péché) et Michel Masson écrit la série des *Romans de la famille* censés étudier successivement l'amour d'une femme pour son mari, l'amour d'un fils pour sa mère, l'amour d'une mère et l'amour d'un père pour leur enfant. À la même époque, la plupart des romanciers se voient plutôt comme enquêteurs sociaux et privilégient une nomenclature fondée sur les types. Dans les années 1840, le modèle panoramique des *Français peints par eux-mêmes*, cette série de types sociaux et professionnels (la grisette, l'actrice de théâtre, le rentier...) publiée en livraisons chez Curmer marque les esprits. Beaucoup de séries romanesques fonctionnent comme une fictionalisation de ces types sociaux et régionaux. Ainsi Léon Gozlan fonde la série romanesque *Les Influences* censée énumérer les nouveaux pouvoirs de la société bourgeoise : il publie seulement *Le Notaire de Chantilly* et *Le Médecin du Pecq* alors qu'il avait annoncé aussi le roman de l'avocat et celui du journaliste. Sous le Second Empire et surtout sous la Troisième République, probablement sous l'influence de l'édition de vulgarisation et notamment de la création en 1860 du journal d'Édouard Charton, *Le Tour du monde*, ces séries panoramiques privilégient plutôt un imaginaire cartographique et une nomenclature géographique. On peut énumérer quelques-unes de ces entreprises : *Les Drames de l'Amérique du Nord* par Henri-Émile Chevalier chez Poulet-Malassis, *Les Aventures d'un gamin de Paris* par Louis Bousсенard dans La Librairie illustrée, les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, *Les Voyages involontaires* de Lucien Biart chez Hetzel, *Les Explorations inconnues* du même Biart chez Hennuyer,

La Vie de collègue dans tous les pays d'André Laurie (une énorme collection), *La Vie partout* de Philippe Daryl (André Laurie et Philippe Daryl étant deux pseudonymes pour le même homme Paschal Grousset) chez Hetzel.

Le cycle

Le cycle médiatique est une résurrection d'une forme antique et médiévale, revisitée à l'ère du roman-feuilleton. Le roman-feuilleton a conduit assez naturellement à l'invention ou plutôt à la réinvention du cycle fictionnel : les Pardaillan (Zévaco), les Rocambole (Ponson du Terrail), les Chéri-Bibi (Gaston Leroux), les Rouletabille (Gaston Leroux) mais aussi dans une certaine mesure les Rougon-Macquart (Émile Zola) et plus tard, « Les Hommes de bonne volonté » (Jules Romains), les Pasquier (Georges Duhamel) sont tous fils de feuilletons. Comme l'explique Anne Besson [516], il s'agit par une publication échelonnée et régulière d'étendre à la production de plusieurs romans l'effet produit par le roman-feuilleton quotidien. Les cycles romanesques représentent l'adaptation de ce modèle structurel à des « épisodes » beaucoup plus longs aux dimensions du roman, et à une périodicité elle aussi beaucoup plus étendue : on ne suit plus l'intrigue au jour le jour, le temps d'attente entre les épisodes va de quelques mois à plusieurs années. « Le succès spécifique de la forme cyclique tient en grande partie à ce que cette *représentation* du temps qu'il [le roman] propose tend à s'imposer à la conscience du lecteur comme *expérience* du temps » [516]. Cela vaut parfois aussi pour l'écrivain. En témoigne l'étrange expérience d'auteur de Paul Féval fils qui, de 1893 à 1934, prolonge le cycle paternel du *Bossu*. Il le dote successivement de fils (*Le Fils de Lagardère* en 1893) et de petits-fils (*Les Jumeaux de Nevers*, 1895) avant de réécrire la fin du dernier chapitre « Amende honorable » du *Bossu* originel de 1857 pour mieux lancer Lagardère à la poursuite de l'infâme Gonzague pendant deux gros volumes (*Les Chevauchées de Lagardère* et *Cocardasse et Passepoil* en 1909). Il invente encore une enfance au héros éponyme puis une autre descendance : (*Mademoiselle de Lagardère* en 1929 et *La Petite-Fille du Bossu* en 1931 [1029, p. 108]). Le cycle, comme le montrent les nombreux effets d'analepse, programme une lecture discontinue qui s'organise dans le quotidien de la vie.

L'œuvre-monde au XIX^e siècle

Une erreur serait de penser que le cycle et la série sont une invention de la littérature populaire. Cette modalité cyclique a inspiré bien des œuvres-monde majeures du XIX^e siècle et notamment *La Comédie humaine* de Balzac et *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* d'Émile Zola [950]. Il y a du Pardaillan, du Rocamboles, du Chéri-Bibi dans les œuvres-monde, notamment parce que leur parution échelonnée, que ce soit par le feuilleton, par la livraison (au moins chez Balzac) ou par le volume édité à un rythme régulier, annuel chez Zola, conduit à une expérience effective du temps qui trouve son écho dans la diégèse ou parce que la réapparition des personnages crée un lien diégétique. Mais le panorama appuie le chronologique : nous ne sommes pas encore au XIX^e siècle dans le modèle du roman-fleuve et un imaginaire social et géographique qui s'appuie sur la construction éditoriale vient structurer les œuvres. Dans le cas de Balzac comme dans celui de Zola, la mise en série a permis aussi une figuration des espaces sociaux et géographiques [677].

Phénomènes d'hybridation

Cette situation d'entre-deux où se trouvent bien des écrivains, entre presse et littérature, aboutit à une hybridation entre matrice médiatique et matrice littéraire [1255]. La partie de ce volume consacrée à la poétique a montré combien le journal et ses nouveaux genres se pensaient depuis la communication littéraire. La Littérature, du fait de sa genèse et de son mode d'invention au XIX^e siècle, est liée en retour indissolublement au monde médiatique, ce qui favorise de multiples effets d'hybridation et notamment, en simplifiant beaucoup, provoque trois phénomènes à la postérité longue et variée.

La collectivisation [1337]

Le journal est une entreprise collective dont un supplément de sens jaillit de la conjonction des énergies. Conséquemment, alors même que le romantisme a célébré le génie solitaire, la réalité du champ littéraire est d'être une vaste entreprise de collectivisation des énergies et de collaborations souvent nées dans le creuset du journal : ateliers d'écriture, ouvrages collectifs, binômes inséparables

(Erckmann-Chatrian, Willy et Colette, les frères Tharaud, les frères Goncourt, les frères Rosny...). Certaines de ces collaborations, notamment au théâtre, se caractérisent même par le dépôt et la contractualisation autour d'un nom comme le font Eugène Labiche, Auguste Lefranc et Marc-Michel avec le pseudonyme Paul Dandré. Cette association qui perdure de 1838 à 1842 est née d'une rencontre journalistique dans la petite presse : *L'Essor*, la *Revue de France*, la *Revue du théâtre*. Si le XX^e siècle a semblé abandonner cette piste du chef-d'œuvre collectif, la collectivisation des écritures reste bien la caractéristique aujourd'hui des œuvres médiatiques, des séries télévisuelles par exemple.

L'hybridation textuelle

Le creuset collectif du journal a aussi abouti à une hybridation des textes. Les frontières entre les articles ne sont pas étanches et les textes à priorité esthétique s'inspirent des inventions journalistiques. Le poème en prose flirte avec la chronique et le fait divers [665], le roman-feuilleton se défictionnalise pour soutenir une thèse du romancier [967], les inventions de la caricature nourrissent la littérature [1064]... À l'ère médiatique, les frontières entre les genres cèdent et la littérature se nourrit notamment des inventions du journal qu'elle littérarise en les absorbant. Émile Gaboriau, avec le roman *L'Affaire Lerouge* directement inspiré de ses chroniques judiciaires, crée le roman policier à la française [675]. Gaston Leroux, reporter audacieux pour *Le Matin*, se convertit au roman-feuilleton et fonde le personnage du détective-reporter Rouletabille à la source du mythe du héros-journaliste.

Les mythes médiatiques et littéraires

S'inventent dans la presse des types et des mythes amenés à circuler à travers d'innombrables réincarnations. Certaines filières sont bien connues comme celles qui font passer du feuilleton à la scène. D'innombrables succès théâtraux sont nés du roman-feuilleton comme par exemple *Les Mystères de Paris* adaptés du roman-feuilleton et joués au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 13 février 1844. Le journal peut aussi élire une figure née hors d'elle, au théâtre par exemple ou dans la librairie, et en faire un mythe, en la mettant au centre d'une médiatisation intensive. Elle crée la caisse de résonance favorable à la circulation et à la réincarnation du mythe. Grâce à la presse et aux réinvestissements dont elle se fait

l'écho fidèle, des héros fictionnels sont promus au rang d'icônes familières. « Pour rebondir d'un médium à l'autre avec autant d'efficacité et de souplesse, les œuvres et les genres caractéristiques de la culture médiatique s'appuient de manière privilégiée sur la stabilité sémiotique de l'icône, cristallisant la *fabula* autour de grandes figures symboliques, oscillant entre mythe et stéréotype » [1029, p. 92]. Ainsi en est-il par exemple d'un mythe exemplaire des effets de la caisse de résonance médiatique au XIX^e siècle : le mythe de Robert Macaire.

Robert Macaire n'est pas né dans la presse. Il est d'abord le héros d'un mélodrame classique intitulé *L'Auberge des Adrets* (1823) dû à la plume de trois auteurs Antier, Lacoste et Chapponier et magistralement joué par Frédérick Lemaître. Il incarne le bandit mais à contre-emploi, en faisant une sorte de personnage bouffon. Ce personnage connaît un tel succès qu'il ne cesse ensuite de réparaître au théâtre dans de multiples suites dont la plus connue est celle de 1834, *Robert Macaire*, au théâtre des Folies dramatiques. Le voleur devient un escroc plus patenté, apte à tirer avantage de tout commerce et de toute industrie et à faire de n'importe quel naïf un M. Gogo. La presse se fait la caisse de résonance de ce succès du personnage qui est novellisé en 1833 par Raban puis connaît une mutation transmédiatique en devenant sous la plume de Daumier le héros récurrent de cent et une caricatures du *Charivari* d'août 1836 à novembre 1838. À côté de caricatures qui proposent des illustrations de la geste classique, avec le plaisir évident de la redécouverte, Daumier offre un nouveau panorama des positions sociales occupées par Macaire, chacune reflétant l'escroquerie et l'affairisme du personnage : Robert Macaire médecin, journaliste, actionnaire. Or si Daumier renouvelle considérablement la thématique macairienne en faisant évoluer socialement le personnage, en l'embourgeoisant, en le modernisant, il respecte la structure globale sur laquelle reposait le comique : sérialité, création collective (Philipon écrit les légendes), plasticité du type, manque d'auctorialité. Daumier ne s'impose pas comme l'auteur de Macaire ; comme les autres créateurs, il l'accompagne dans une nouvelle aventure générique. Le héros que la presse encourage encore durant tout le siècle comme incarnation exemplaire de l'époque, devient une sorte de mythe, un personnage sans auteur, apte à être ressaisi à volonté par n'importe quel écrivain. James Rousseau en propose une physiologie, la *Physiologie de Robert Macaire* en 1842. Macaire illustre une forme de roman d'apprentissage à l'échelle de la nation, une saga nationale où la sérialisation a permis de faire entrer de l'Histoire. L'ombre de la révolution de Juillet

– cette révolution bourgeoise – explique l'extraordinaire ascension sociale d'un ancien bagnard qui, de *L'Auberge des Adrets* à la *Physiologie de Robert Macaire*, finit par incarner la progression sociale de la bourgeoisie française. Les reprises au théâtre, dès que la censure le permet, en 1848 (avec Frédérick Lemaître dans le rôle-titre), en 1880 (on refonde sous la direction de M. Henri Chabrillat en une seule série les différents tableaux) ou encore en 1896 (dans une adaptation de Philippe Gille et Busnach) attestent de la vigueur du type. La transgénéricité continue à opérer avec Robert Macaire en opérette (*Robert Macaire en voyage*, opérette en un acte de Jouhaud en 1880), en pantomime (le 1^{er} octobre 1892, le mime Martinetti joue aux Folies-Bergère le Bertrand de Robert Macaire), en opérette bouffe (*L'Agence Robert Macaire et C^{ie}*, opérette-bouffe en deux actes, de Charles Esquier, joué au Théâtre des Mathurins le 23 février 1901 où Robert Macaire, rajeuni, est devenu pickpocket et fréquente les sauteuses), en héros romanesque (Georges Le Faure, *Robert Macaire*, 1896 ; Édouard Adenis, *Robert Macaire*, 1927 ; Georges Montorgueil, *La Vie extraordinaire de Robert Macaire*, 1928) puis en héros de cinéma (*Les Aventures de Robert Macaire*, 1925, par Jean Epstein et *Les Enfants du Paradis*, Carné, 1945). Pendant près d'un siècle, cette icône circule et incarne grâce à sa médiatisation un certain esprit national. Nous avons décrit la circulation héroïque de Robert Macaire mais nous aurions pu élire Rocambole, Fantômas, Chéri-Bibi ou d'Artagnan, toutes figures appelées à se cristalliser, grâce aux médias, en nouveaux mythes littéraires de la vie moderne.

Le régime médiatique, étroitement lié évidemment à des innovations techniques et à la logique marchande des industries culturelles, a abouti à la production d'une littérature de masse qui naît souvent dans le feuilleton et qui est ensuite reprise dans les collections à bon marché illustrées (Fayard, la « Modern-Bibliothèque » en 1904 et « Le Livre populaire » en 1905 ; Rouff avec « Les chefs-d'œuvre illustrés » en 1904 ; Tallandier avec « Le Livre national » en 1909). Ainsi toute la série des Fantômas qui conjugue tous les traits de la littérature médiatique (sérialité, collectivité, transmédiaticité, hybridité, iconicité) triomphe en publication originale chez Fayard de 1911 à 1913 avec des illustrations de Gino Starace. Mais ces phénomènes connus et déjà bien étudiés [1029] pour la littérature populaire affectent aussi grâce aux constances médiatiques le régime de littérarité globale, sans la dégrader. L'ensemble de la littérature, parce qu'elle est littérature-journal, est modifié dans sa poéticité par l'entrée dans l'ère médiatique.

Métamorphoses littéraires

2. La modernité littéraire

Alain VAILLANT

La beauté du quotidien

La notion de « modernité » (le mot, mais ce qu'il implique aussi esthétiquement) a été employée pour la première fois par un écrivain français en 1822, dans un article anonyme des *Annales françaises des arts, des sciences et des lettres* dont Stéphane Vachon a prouvé l'attribution au jeune Balzac [1295]. Mais c'est bien sûr Baudelaire, dans ses articles du *Figaro* de 1863, qui fera de cette modernité le socle de son esthétique nouvelle. L'idée est en effet fille de la presse. L'Antiquité avait engendré un idéal esthétique qui exigeait des destinées exceptionnelles, l'hiératisme de dieux ou de héros isolés du commun des mortels, un univers idéal purifié des scories du réel. Au contraire, la « modernité » – le mot est ironiquement forgé sur le moule de l'« Antiquité » – veut un art qui prenne le risque du quotidien, qui en assume la banalité et soit capable de lui trouver une beauté paradoxale et cachée. Le *xvii^e* siècle français, dit encore Balzac en 1822, a manqué la première modernité (celle née de la Renaissance), en voulant s'inventer des héros modernes sur le modèle antique – Balzac vise ici le classicisme. La vraie modernité sera donc post-révolutionnaire, contemporaine d'un monde où la presse aura appris à aimer le simple, le quelconque, répété chaque jour et démultiplié de telle sorte que chaque lecteur puisse se l'approprier ; la modernité n'est rien d'autre que l'esthétique issue de la culture médiatique.

Mais il n'est pas facile d'embellir la médiocrité, la laideur du cours ordinaire des existences modernes. Il faut savoir tirer « l'éternel du transitoire », selon la formule célèbre du *Peintre de la vie moderne*, ou, comme l'écrit Baudelaire plus énergiquement dans un projet d'épilogue pour *Les Fleurs du Mal*, transformer la « boue » (euphémisme...) en « or ». Au contraire, Musset n'a cessé, du haut de la *Revue des deux mondes* où il a publié presque toutes ses œuvres, de déverser son mépris sur « Le seigneur Journalisme et ses pantallonnades ; / Ce droit quotidien qu'un sot a de berner / Trois ou quatre milliers de sots, à déjeuner [...] » (« Sur la paresse », v. 30-32). Et donc, très logiquement, il a toujours refusé cette transfiguration

moderniste de la simplicité en art, tenant pour acquis que le temps de l'esthétique était définitivement passé : « Je dis qu'aujourd'hui, en France, avec nos mœurs et nos idées, après ce que nous avons fait et détruit, il n'y a plus de possible que le simple, réduit à sa dernière expression » (*Quatrième lettre de Dupuis et Cotonet*, 1837).

Les deux camps opposés sont ainsi en place, et n'ont guère bougé depuis : d'un côté, ceux qui, conservateurs ou réactionnaires, rejettent pêle-mêle les nouvelles formes de communication, la démocratisation sociale et toutes les modernités culturelles (on les appelle parfois les « antimodernes ») ; de l'autre, ceux qui jugent que la littérature peut et doit s'accommoder de ces évolutions générales des sociétés industrialisées, en apprenant à se réinventer. Baudelaire, encore lui, a d'ailleurs précisément décrit ce que devait être cette Beauté moderne, dans le sonnet du même nom (« La Beauté », *Les Fleurs du Mal*) : elle ne fait qu'« [avoir] l'air d'emprunter aux plus fiers monuments » – entendons aux monuments de l'Antiquité – ses « grandes attitudes » et n'a en réalité plus rien d'autre à offrir que ses yeux, « De purs miroirs qui font toutes choses plus belles ». Façon poétique de dire que l'esthétique se résume désormais au regard porté sur le réel, à cet art de la description et de la représentation du monde concret qui s'insinue dans toute la culture (littéraire ou visuelle), qui remplace les vieilles règles prescriptives des belles lettres et des beaux-arts et qui a pour nom *réalisme*.

Du réalisme – revendiqué par les uns, stigmatisé par les autres – résulte une vraie révolution littéraire (peut-être la seule vraie du XIX^e siècle) : la visée de la littérature n'est plus de dire (en ordonnant son discours conformément aux commandements des Poétiques ou des Rhétoriques), mais de voir et de faire voir le monde concret, en le décrivant encore et toujours, avec une fascination et une inventivité sans cesse approfondie et renouvelée. La description, jusque-là cantonnée à certaines provinces de la poésie, envahit toute la prose, et en fait du même coup un art à part entière, égal voire supérieur à l'antique poésie. Elle s'impose d'abord dans la production panoramique de la presse sous la monarchie de Juillet ; elle adopte l'allure d'une provocation permanente dans les interminables *excursus* descriptifs de Balzac, dans sa minutie jubilatoire et vertigineuse ; elle supprime littéralement tout le romanesque, dans l'écriture ciselée de Flaubert, avant de s'épanouir dans les arabesques de l'écriture artiste ; elle devient enfin, au même titre que la « sténographie » de la parole effectuée par un romancier qui,

selon le mot de Zola, se veut *reporter* du réel, le matériau ordinaire de la fiction réaliste-naturaliste.

Cette passion artistique pour le réel vaut aussi bien pour les poètes. L'art pour l'art, que Théophile Gautier lance en 1835 à grand renfort de formules provocatrices dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), n'est pas le fait d'esthètes éthérés, détachés du monde – et encore moins du monde médiatique. Théophile Gautier est alors un « petit romantique » qui publie ses récits ou ses articles critiques quand et où il le peut, dans les colonnes amies de la presse littéraire (*Le Cabinet de lecture*, *Le Mercure du XIX^e siècle*, *La France littéraire* de Charles Malo, *L'Amulette*, le *Journal des gens du monde*). Quant à sa charge contre l'art utile, elle vise d'abord la critique de mieux en mieux pensante du *Constitutionnel*, qui avait mené une bataille continue contre Gautier – l'affaire s'était même poursuivie devant les tribunaux – ; elle n'est donc qu'un épisode de la guerre (ou plutôt guérilla, faite d'escarmouches assez indolores en vérité) que la petite presse littéraire, de plus en plus marginalisée, ne cesse de mener contre la grande presse politique. L'idéalisme apparemment désincarné et mystérieux de Mallarmé ne l'a pas empêché, bien au contraire, d'exprimer sa dilection voluptueuse pour les éventails, les bibelots, les petits riens si décoratifs, qu'il révèle dès 1874 en rédigeant la presque totalité d'une éphémère revue de mode, *La Dernière Mode*, premier indice d'un art mallarméen, partagé entre culture médiatique et post-modernisme, qui s'épanouira dans les ultimes jeux hermétiques des années 1890 [489 ; 691].

Le rire moderne [1323]

Pour séduisante qu'elle soit, cette réalité moderne, aux yeux d'écrivains qui ont gardé au fond d'eux la nostalgie de la grandeur passée (et magnifiée encore par illusion rétrospective), a néanmoins quelque chose d'artificiel et d'insignifiant ; elle empêche l'adhésion totale de la pensée et de l'émotion dont on crêdit, par contraste, les grandes époques de l'Histoire. C'est pourquoi le trait le plus caractéristique de cette culture nouvelle, qui se répand aussi bien sur les scènes de théâtre, dans les pratiques sociales ou au cœur des textes littéraires que, bien sûr, à longueur de journaux, est un sens généralisé de la dérision, un parfum diffus d'ironie auquel on identifie, à l'étranger, l'*esprit* français (plus exactement, parisien). Il n'est donc pas de

grande œuvre du XIX^e siècle qui, sous quelque forme et à un degré variable, ne laisse percevoir un rire à l'égard du monde et d'elle-même, parce que le véritable écrivain est celui qui doit être capable, selon la formule de Flaubert, d'«[écrire] les faits au point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut [...]» (lettre à Louise Colet du 7 octobre 1852).

La «blague», passée de l'argot militaire au vocabulaire journalistique, est un mot typique de l'époque [1134]. La blague, qui est alors beaucoup plus proche du canular ou de la mystification que de son sens actuel d'histoire drôle, désigne à l'origine la blague à tabac en cuir, qu'on croit encore fournie alors qu'elle est remplie d'air, et symbolise donc la confusion du plein et du vide, du sérieux et du risible. Elle est de la même famille sémantique que le *puff* anglais (l'équivalent de la bouffée d'air ou de fumée qui s'échappe, par exemple, d'une pipe), ou du fumisme fin de siècle (traduction probable du «puffisme») : il s'agit dans les trois cas de dégonfler par le rire les gens sérieux remplis de leur propre importance. On n'est pas loin non plus de la folie (la folie est étymologiquement un ballon rempli d'air) : le fou est un blagueur qui s'ignore. Or la presse est concernée au premier chef, et doublement, par ce déferlement de dérision. Tout d'abord, parce que la presse sérieuse – la partie politique de la grande presse quotidienne – est la première victime de cette dénonciation des baudruches idéologiques. Comme le dit encore Flaubert dans une blague au carré, la presse sérieuse est devenue si grotesque qu'il n'y a plus, paradoxalement, que la presse satirique à paraître sérieuse – au moins aux yeux de Jules, l'un des protagonistes de *L'Éducation sentimentale* de 1845 : «Les journaux lui semblaient aussi une source inépuisable de facéties, avec leur dévouement au pays et leur amour de la morale publique, la lourdeur de leur style par-dessus la futilité de leurs pensées, boîtes de plomb qui renferment du sable ; les plus grands, les plus sérieux, les plus majestueux, les plus rogues, étaient selon lui les meilleurs, de sorte qu'il n'y avait guère que *Le Charivari* et *Le Tintamarre* qui ne le fissent plus rire.» Ensuite, parce que tout le reste de la presse est le royaume de la blague et de la dérision : bien sûr, la petite presse et la «presse pour rire», mais aussi toutes les parties secondaires de la presse politique (le feuilleton, la chronique et une bonne part des micro-genres journalistiques).

On dira que ce rire généralisé est la version bourgeoise – puis populaire, dans les journaux à grand tirage de la Troisième République – de l'esprit aristocratique de la France d'Ancien Régime, déjà célèbre dans toute l'Europe. C'est partiellement juste et il suffit

de songer au cinéma français de l'entre-deux-guerres pour constater à quel point, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, une sorte de gaieté ou de légèreté française a fait corps avec la culture nationale ou du moins avec l'image qu'elle avait ou donnait d'elle-même. Mais un changement capital est survenu du XVIII^e au XIX^e siècle. Alors que le rire d'Ancien Régime devait reposer sur les mots d'esprit, les jeux sur les contenus de pensée, comme pour mieux souligner l'excellence et le raffinement de l'échange aristocratique, l'esprit blagueur de l'après-Révolution fait flèche de tout bois, et surtout, saisi d'une sorte de frénésie collective, multiplie à l'infini les calembours, les à-peu-près, toutes les manipulations ludiques du langage, en principe interdites à l'écrit, comme pour faire porter le soupçon sur la communication elle-même, pour démonter et détourner les systèmes de signes – parallèlement, la caricature opère le même travail sur l'image. À ce joyeux dynamitage de la culture en général et des médias en particulier contribue le déferlement des parodies en tout genre, cet éthos parodique [439 ; 1198] s'opposant à l'esprit de satire qui caractérisait l'ironie classique et où il fallait toujours, après et malgré les rires, parvenir à une leçon sérieuse : le rire moderne, lui, n'a plus aucun message à délivrer.

Le rire campe donc dans la presse, de façon presque lassante. Mais pas seulement. Il serait facile de trouver les calembours les plus inattendus dans les passages les plus émouvants de Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud (dont le bien connu «dormeur "dort-meurt" du val», pour désigner un soldat mort qu'on croit endormi de loin). C'est que ce rire moderne ne fait pas seulement rire, il provoque surtout le rêve et l'émotion, par les rapprochements inattendus et le profond travail d'imagination qu'il produit. Le rire confine à l'art, et à l'art le plus exigeant. Hugo parlait de grotesque, dans la préface de *Cromwell*, pour désigner cette intrication moderne du sublime et du risible. Baudelaire, qui publie en 1855 son essai *De l'essence du rire* dans une petite revue littéraire, *Le Portefeuille*, appelle «comique absolu» ce comique de pure imagination, qui confine au fantastique et est dénué de toute intention moralisatrice ; et il ajoute : «L'essence très relevée du comique absolu en fait l'apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue» [1300].

Né incontestablement dans la presse littéraire de la fin de la Restauration, le rire a systématiquement et définitivement mêlé tous les genres et tous les tons : le sublime et le grotesque selon les catégories de Hugo, le sérieux et le risible, le journalisme et la

grande littérature, l'émotion et la dérision, l'art et la blague. Alors que l'« ironie » porte la marque de la culture aristocratique – même si le XIX^e siècle se l'annexera *via* le romantisme allemand –, la modernité, portée par la culture médiatique, se résume d'un mot qui concentre l'élégance légère du rire journalistique et le conduit aux limites du fantastique (où il s'installe volontiers), qui rappelle son goût pour toutes les formes mineures en même temps que sa vocation artistique, et qui, enfin, signifie le plus clairement son refus absolu de toute velléité de récupération (esthétique, métaphysique ou idéologique) : la *fantaisie* [496].

La révolution poétique

À l'opposé des représentations auxquelles a habitué une histoire littéraire traditionnelle déconnectée des réalités culturelles, c'est la poésie qui est la première transformée, de façon à la fois spectaculaire et irréversible, par la nouvelle esthétique moderne. Il n'y a d'ailleurs aucune surprise à cela. Depuis le déclin du romantisme style Restauration (oratoire et sentimental) jusqu'à l'apparition des revues d'avant-garde fin de siècle, la poésie n'a guère eu d'autre mode de reconnaissance que la publication dans les journaux ou les revues généralistes. Pendant le temps de deux ou trois générations, les poètes, pour les meilleurs d'entre eux (Nerval, Gautier, Banville, Baudelaire...) ont été aussi des journalistes employés au service de la « petite presse » parisienne pour rendre compte de la vie théâtrale, artistique et littéraire et ils ont fait paraître leurs compositions poétiques à l'intérieur des journaux pour lesquels ils travaillaient – ou dans d'autres, grâce aux liens complexes et nombreux que permet de tisser la « camaraderie littéraire ». Ils ont ainsi été amenés à faire l'expérience de la modernité, radicalement nouvelle pour l'activité poétique que le romantisme venait de consacrer à l'exploration vertigineuse de l'univers intérieur ou des mondes invisibles. Car 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 inimaginable si la poésie, déplacée de son lieu habituel et institutionnel qu'est le recueil, n'avait été provisoirement obligée d'accepter l'asile précaire et hétéroclite du journal. Il s'est alors opéré une profonde réorientation du lyrisme, de l'expression effusive du sujet intime vers le travail artistique et l'élaboration concrète de formes

nouvelles. En désindividualisant et en dépersonnalisant la sphère de l'intelligence sensible et de l'émotion intime qu'ils mettent cependant plus que jamais au centre de leurs préoccupations d'artistes, les poètes-journalistes du XIX^e siècle ont parachevé à leur manière cette poétisation de l'indicible et de l'invisible qui était au cœur du romantisme. Mais ils l'ont fait en reportant sur le travail artistique le crédit que les premiers romantiques faisaient au flux du Verbe et ont permis ainsi de franchir une étape décisive pour la constitution de cette *poétique* du poème, dont hérite en droite ligne notre conception moderne du lyrisme.

La modernité poétique se signale d'abord par le triomphe des formes brèves sur l'abondante éloquence des grands genres traditionnels. Et pour cause. Publié dans le journal, le poète ne peut évidemment pas installer son univers d'images, de pensées et d'émotions comme il le fait sur la longue distance du recueil, où le ressassement des mêmes mots et le développement mélodique d'une même voix, reconnaissable jusque dans ses tics, font partie du plaisir de lecture. Au contraire, le versificateur du journal doit se plier à une esthétique de la *brevitas*, selon laquelle le texte vaut moins pour ce qu'il dit que par ce qu'il suggère, grâce à une rigoureuse économie de moyens et au tissage serré des différentes composantes de la signification poétique. Il est vrai que Sainte-Beuve avait indiqué la voie dès son *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828) et que Victor Hugo, avec son recueil des *Orientales*, précisément applaudi avec enthousiasme par tous ceux qui allaient être les poètes-journalistes des années 1830 et 1840, avait donné dès 1829 aux futurs artistes du vers leur modèle de référence ; cependant, le recours à la publication en périodique allait incontestablement généraliser et systématiser une pratique poétique qui n'était, avant 1830, qu'une expérience parmi d'autres.

Cet art de la brièveté, pratiqué dans la prose même du journal (faite de petits alinéas, de notations incisives et lapidaires), produit aussi une innovation poétique qui, elle, appartient en propre à l'univers du journal : le poème en prose. Ce dernier se dit toujours poème mais ne cherche pas à mimer les effets rythmiques ou rhétoriques de la poésie traditionnelle. Il ne veut pas *dire éloquentement*, mais au contraire *faire voir* le réel, sous la forme la plus économique possible (celle de paragraphes purement descriptifs ou liés entre eux par un mince fil narratif). Cette poésie de la *chose vue* tire son pouvoir de « voyance » de l'entrecroisement des réalités concrètes et des images les plus saisissantes : dans cette perspective, elle appartient au vaste

mouvement de réalisme littéraire et artistique qui caractérise la culture moderne et qui est issu de la culture médiatique.

La presse impose aussi à la poésie l'expérience de l'hétéroclite, en l'immergeant dans le réel – un réel éclaté, fragmenté, banal, qui intègre le fait divers, le récit anecdotique, les *realia* de la vie sociale, mais aussi les collections d'art, les Salons, l'éphéméride des spectacles et des divertissements parisiens. Ce transitoire hétéroclite de la vie « moderne », le poète doit lui-même se l'assimiler, en constituant à l'intérieur de son texte un jeu d'échos, convergents ou ironiquement contrastifs, avec le reste du journal : il se mêle à la trivialité du quotidien, parce que « jouir de la foule est un art » (Charles Baudelaire, « Les foutes », *Le Spleen de Paris*). Mais il lui faut aussi préserver l'originalité de sa voix poétique. Puisque le discours explicite du *je* lyrique ne garantit plus l'authenticité poétique, c'est la maîtrise du vers, traité comme un matériau plastique, qui caractérise le poème de presse [1298]. En effet, il ne s'agit plus seulement d'opposer à l'effusion métaphysique de 1820 un romantisme de la forme, comme ce fut le projet de Victor Hugo pour les *Orientales*, mais, désormais, d'éviter la contamination du poème par le bavardage informe de la prose journalistique en consolidant et en figeant autant qu'il est possible l'armature du poème : c'est bien, de façon très paradoxale, l'intégration du poème à l'espace polyphonique du journal qui a favorisé, sinon provoqué directement, le parti pris esthétisant et artistique qui continuera à caractériser la poésie française, du romantisme jusqu'aux prémices du surréalisme. Surexploitation de la rime, jeux de sonorité, effets rythmiques et métriques, renforcement de la valeur expressive de l'image, préciosité du lexique et de la syntaxe, tout est bon pour singulariser et isoler au sein de l'imprimé collectif et périodique le poème.

La meilleure façon d'imposer sa présence est encore de perturber la communication en jouant systématiquement sur les effets d'ironisation et d'ambiguïté interprétative. L'auteur joue ainsi avec la censure, qui a l'habitude de lire entre les lignes du journal, mais aussi avec le lecteur, en l'obligeant à se projeter par imagination et conjecturalement dans l'esprit de l'auteur. C'est par ce biais – grâce à ce jeu de pistes et de masques auquel invite cette poétique nouvelle – que le sujet lyrique parvient indirectement à communiquer avec son public. C'est ainsi que le rire s'installe, parfois très secrètement, en filigrane du poème, puis que l'ironie laisse la place à une franche opacité, jusqu'à l'hermétisme exacerbé de l'ultime production mallarméenne, où le brouillage systématique du langage (du

lexique, des images, de la syntaxe...) implique une complicité à laquelle il est impossible de se dérober [1302].

Mais toute poésie moderne ne mène pas aux arcanes de la poésie hermétique. Au contraire, c'est encore autour de 1830 que la poésie faussement badine de la petite presse croise le chemin de la chanson, formant alors un attelage qui est sans doute à l'origine de la chanson francophone moderne [550]. Au-delà des similitudes formelles (l'alliance d'un discours simple et d'un cadre métrique relativement strict), il existe une véritable connivence culturelle entre deux formes d'expression versifiées qui sont également soumises à une large circulation et aux usages sociaux les plus divers : comme le poème au sein du journal, la chanson, vendue en feuille volante et interprétée au carrefour des rues ou devant l'auditoire des salons bourgeois, est d'emblée conçue pour être appropriée par son public et pour servir de relais aux représentations collectives. Les innovations les plus saisissantes de la poésie du *xx^e* siècle (celles de Hugo, de Nerval, de Musset, de Rimbaud et, surtout, de Verlaine et de Laforgue) ont d'ailleurs toutes un lien, direct ou indirect, avec l'art de la chanson. La véritable descendance de la poésie médiatico-moderne n'est pas la rare et subtile production de recueils imprimés, où se survit la vieille pratique du vers (de moins en moins rythmique), mais, grâce à l'autre révolution médiatique que représentera au *xx^e* siècle l'enregistrement sonore, l'univers immense et protéiforme de la chanson populaire (toujours rythmée et rimée), encore grossi par tous les avatars contemporains de la poésie urbaine.

Métamorphoses littéraires

3. Le réel

Marie-Ève THÉRENTY

Nous employons ici l'adjectif « réaliste » sans référer *stricto sensu* au mouvement littéraire du mitan du siècle mais comme adjectif caractérisant toute entreprise littéraire qui a pour ambition, au-delà de la fictionnalité et de la poéticité, de donner une représentation sincère et totale d'une portion de la réalité sociale au sens large.

Comme l'a montré Éric Auerbach [444], le *xix^e* siècle n'a pas inventé la tentation réaliste. Mais la modalisation réaliste de la littérature du *xix^e* siècle, on vient de le voir, tient beaucoup à la presse. Elle lui est contemporaine, les premiers grands écrivains « réalistes » comme Balzac ou Stendhal se réalisant avec l'entrée dans l'ère médiatique autour de 1830. Tous les écrivains de la modalisation réaliste (à l'exception de Flaubert) ont d'ailleurs, de Champfleury à Zola, participé à la presse. La prise en compte de cette implication entraîne une modification importante de l'étude de la poétique réaliste. En effet, les réalistes, loin de systématiquement copier le réel, utilisent souvent le journal comme médium intermédiaire entre le réel et la fiction. L'écriture de l'actualité, tendance nette du roman réaliste, non seulement est encouragée par la contiguïté avec l'écriture de presse mais s'alimente à cette même presse. C'est le cas avec le genre du fait divers constamment présent dans le roman du *xix^e* siècle. Même à la fin du siècle, quand l'écrivain se contraint à une vraie expérience de terrain avec le courant naturaliste, il utilise la posture du journaliste en produisant ses propres carnets d'enquêtes (voir Flaubert [126] ou Zola [387]), autres textes-écrans avec le réel. Ce que principalement le journal offre au roman, c'est la théorie et la pratique d'une écriture du quotidien, ce qui signifie à la fois une capacité d'appréhension d'une vaste échelle de faits entre le banal et l'exceptionnel mais aussi un certain rapport au temps répétitif et duratif qui va devenir un des enjeux du roman du réel à la fin du siècle, disons de Flaubert à Proust.

Le rapport à l'actualité

Une des modalités de l'écriture romanesque réaliste est qu'il s'agit d'une écriture de la contemporanéité. Deux mouvements sans doute s'imbriquent pour expliquer cette « contemporanéisation » nette de la littérature au début des années 1830. L'écrivain qui veut prendre le réel comme objet se tourne naturellement vers la contemporanéité. Et comme il publie ses textes dans le journal, il est aussi au contact contagieux d'écritures de l'actualité. Les écrivains cèdent sans doute à un effet de facilité et de porosité mais peut-être obéissent-ils également à l'idée que la fiction peut constituer un autre mode d'écriture de l'actualité que la presse. Rivalité et contagion sont les modes de construction du roman par rapport au journal. Dès les années 1830, à partir du moment où les écrivains commencent à écrire des fictions brèves pour les périodiques, le conte d'actualité prend l'ascendant sur toutes les autres formes à la mode. Le premier indice d'une fiction d'actualité est le faible écart entre l'époque du récit et le temps de la publication. Les intrigues abandonnent les périodes historiques très en vogue depuis la Restauration et se font plus proches des périodes de la parution avec deux ans d'écart, parfois moins. Pour rendre plus palpable cette actualité, le conte d'actualité double généralement la datation par des « chronosèmes » [1249, p. 444], des indicateurs de temps facilement déchiffrables. Ces chronosèmes peuvent être des événements politiques (des révolutions politiques, des scandales politiques), des allusions à des événements culturels récents, des mentions de journaux quotidiens, des rappels de faits divers, tous renvois implicites à des rubriques du journal : le premier-Paris, le feuilleton dramatique, les débats de la presse. Car l'actualité de la fiction ne se définit pas comme référentialité ; il s'agit plutôt d'une actualité médiante, d'une intertextualité avec la matière du journal. Ces contes d'actualité sont souvent des anecdotes prosaïques avec la mise en place d'une idéologie du travail, notamment du travail industriel, la réquisition d'un nouveau personnel romanesque bourgeois (notaire, industriel). Une nouvelle de Delphine de Girardin commence ainsi : « M. Marcelin avait une fille de seize ans et une filature de coton » [Delphine de Girardin, « Deux amours », *La Presse*, 4 mars 1837]. C'est la première vague de la littérature dite réaliste. Rapidement, la mode d'actualité s'étend et des fictions plus longues, qu'elles soient publiées dans le journal ou en librairie, utilisent aussi cette esthétique. Comme le conte d'actualité, le roman d'actualité, contrairement aux apparences, n'est

qu'accessoirement référentiel. Il fonctionne plutôt selon le mode de la citation. Ce qui fait saillie d'actualité dans le roman du même nom, ce n'est pas l'événement mais sa textualisation dans le périodique.

Après les années 1830, certains écrivains réalistes empruntent au roman d'actualité son fonctionnement intertextuel avec le journal tout en maintenant un plus grand écart chronologique entre le début de l'intrigue et la date de publication, une quinzaine-vingtaine d'années, qui représente peut-être une distance de sécurité pour éviter la péremption et l'illisibilité du roman. La plupart des romans de Balzac fonctionnent avec cet écart, tout comme *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Mais dans l'un et l'autre cas, la tentation de l'actualité se manifeste par la coïncidence temporelle entre l'explicit et le moment de publication (*L'Éducation sentimentale*, *Le Curé de village*, *La Cousine Bette*...).

Dans les années 1880-1900, on constate une nouvelle vogue du roman d'actualité, pleinement revendiqué grâce à un sous-titre récurrent : roman contemporain. Certains romanciers obscurs s'en font une spécialité, comme le comte A. Beaupoil de Saint-Aulaire qui ne publie pas moins de huit romans avec ce sous-titre. Mais les romanciers les plus courus s'y adonnent aussi avec frénésie comme Jules Bois, Paul Brulat, Jules Claretie, J.-H. Rosny, Léon Daudet et surtout Catulle Mendès. Le roman contemporain partage certes un grand nombre de traits avec le roman d'actualité des années 1830-1840 : recherche de la coïncidence entre moments de la rédaction, de la publication et temps calendaire de l'intrigue, présence forte de « chronosèmes » et de thématiques d'actualité, obsession du journal et de ses rubriques ; mais la forme a cependant considérablement évolué. Le roman contemporain est généralement moins concerné par le temps politique que par le temps des loisirs. Son actualité, c'est plus souvent la Bourse, les spectacles, les sports, le monde politique dans sa dimension spectaculaire, que les barricades. Il s'avère exceptionnellement proche d'un genre comme la chronique fin de siècle, et la mondanité constitue sans doute son horizon d'inscription privilégié [1116] : « Et la conversation s'égarait maintenant sur les généralités, la médecine, les nouvelles du matin, l'article de *La Vie Parisienne* consacré aux épaules et aux costumes de bain de miss Arabella Dickson » [89, p. 13]. Un des exemples les plus aboutis et les plus célèbres de collusion entre l'actualité du journal et la fiction d'actualité concerne les quatre volumes de *L'Histoire contemporaine* d'Anatole France, conçue d'abord comme des chroniques pour *L'Écho de Paris* et pour *Le*

Figaro puis devenue par la suite un roman long du contemporain. Mais, parmi tous les intertextes journalistiques qui inspirent le roman du réel, il faut faire une part particulière au fait divers.

Le fait divers

Le fait divers est sans doute le premier intertexte du roman réaliste et d'ailleurs l'évolution du fait divers explique pour une grande partie les mutations de l'écriture romanesque. Le rendu sensationnel et plein d'effets pathétiques de l'affaire Troppmann dans *Le Petit Journal* en 1869 est très proche de l'écriture feuilletonesque des aventures du surhomme, Rocambole, de Ponson du Terrail [786]. Le roman-feuilleton de cette époque se présente souvent comme un fait divers continu et exacerbé au moment où le fait divers triomphe à la tête des journaux. Ainsi en est-il de *La Vénus de Gorde*, roman d'Ernest Daudet et d'Adolphe Belot publié par *Le Figaro* à partir du 16 novembre 1866. Comme l'écrit Marc Angenot, « la littérature, le romancier mis sur la défensive et fascinés par le développement galopant de la sphère journalistique, vont chercher à s'emparer des "beaux" faits divers à sensation y retrouvant la logique "romanesque" d'une séquence narrative s'achevant en catastrophe » [433, p. 196].

Le fait divers peut donc constituer la matrice même d'un roman qui prend appui sur lui pour mieux s'en détacher. Beaucoup des chefs-d'œuvre du roman réaliste se sont ainsi alimentés à *La Gazette des tribunaux* comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Madame Bovary* de Flaubert ou *La Bête humaine* d'Émile Zola. Et si l'écrivain prétend ne pas parler le « langage omnibus des faits divers » (Les Goncourt, *Chérie*), il ne résiste pas à y chercher le romanesque. Ce qui fascine l'écrivain dans le fait divers c'est son référent alors que le roman n'a pas le pouvoir de fabriquer du réel. « *La Gazette des tribunaux* publie des romans autrement faits que ceux de Walter Scott, qui se dénouent terriblement avec du vrai sang et non avec de l'encre » (Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*). On voit donc le roman criminel subir une mutation similaire au fait divers et évoluer du récit de crime au récit de l'enquête, cette mutation étant à la source du roman policier et l'enquête étant la fiction maîtresse de la société démocratique [863].

Mais le fait divers ou le menu fait peut aussi alimenter un arrière-plan. L'écrivain cherche alors dans le journal de quoi rendre

vraisemblable sa narration. Il va puiser dans le journal les petits faits qui feront effet de réel. Telle est par exemple l'attitude de Flaubert qui se plonge de 1864 à 1868 dans les journaux de l'année 1847 à 1848 pour en tirer des fragments d'instantanés et de réalité pour *L'Éducation sentimentale*. Ces fragments évidemment ne sont pas réinsérés tels quels mais diffractés, éclatés dans la narration et donnent un sentiment aigu de perte du sens de l'histoire.

Les faits divers fictifs, nombreux aussi dans le roman, sont donc conçus pour créer un effet de réel et c'est pourquoi l'écriture romanesque se transforme souvent en fiction de fait divers par exemple dans les *explicit* : « Le lendemain les journaux racontaient dans un "fait divers" comme quoi M. André de Samoï, le publiciste bien connu, s'était tué accidentellement en nettoyant un revolver au moment même où ses amis venaient lui apporter la nouvelle de la mort de son père adoptif qui lui laissait une fortune considérable » [257, p. 341]. Comme l'écrit Philippe Hamon, le fait divers est à la fois un matériau brut, une « donnée » et un « fait de société » incontournable [819, 1116].

La chose vue

Cependant, à partir de la décennie 1860, lorsque l'écrivain désire affronter une portion du temps présent, il le fait aussi parfois directement. Il utilise alors des outils nouveaux qu'il emprunte aux faits-diversiers et aux reporters. Le modèle de l'érudition livresque ou journalistique incarné par un Flaubert se double d'une figure de l'écrivain-reporter abondamment illustrée par des vignettes ou des caricatures : les enquêtes de Zola dans les mines ou les chemins de fer sont passées à la postérité (voir la couverture de *L'Illustration* du samedi 8 mars 1890 représentant le voyage de Zola sur la plateforme d'une locomotive pour *La Bête humaine*). La forme première de la littérature devient la note ; le brouillon de l'écrivain s'écrit sur le carnet du reporter. Lorsque Brunetière épingle les romanciers-reporters, il décrit l'outil du crime littéraire : la note et le carnet. « Ce sont des notes, de simples notes, lentement amassées, soigneusement classées, dûment étiquetées ; on les coud ensemble dès qu'il y en a de quoi faire un juste volume, et au besoin, tant bien que mal, car ce point n'est pas nécessaire, on les fait entrer dans un semblant d'action » [70, p. 351]. Le carnet d'enquête devient bientôt l'outil de tous les naturalistes. Alphonse Daudet avoue effectivement s'inspirer de la prise de notes brèves sur le vif :

Je n'eus jamais d'autre méthode de travail. Comme les peintres conservent avec soin des albums de croquis où des silhouettes, des attitudes, un raccourci, un mouvement de bras ont été notés sur le vif, je collectionne depuis trente ans une multitude de petits cahiers sur lesquels les remarques, les pensées n'ont parfois qu'une ligne serrée, de quoi se rappeler un geste, une intonation développés, agrandis plus tard, pour l'harmonie de l'œuvre importante. À Paris, en voyage, à la campagne, ces carnets se sont noircis sans y penser, sans penser même au travail futur qui s'amassait là ; des noms propres s'y rencontrent que quelquefois je n'ai pu changer, trouvant aux noms, une physionomie, l'empreinte ressemblante des gens qui les portent. [99, p. 301]

Jules Claretie, dans toutes les préfaces de ses romans parisiens, fait état de l'enquête préliminaire qui l'a conduit à la rédaction du roman. Zola revendique à plusieurs reprises une ressemblance certaine entre le romancier et le reporter : « Eh ! oui, il faut bien le dire, nous autres romanciers qui faisons nos livres de documents, qui allons regarder la vie avant d'en parler, qui ne coordonnons que des notes prises sur les choses et les gens de notre entourage, nous procédons identiquement comme le journalisme étudiant l'actualité, se rendant chez le personnage du jour, ne publiant que les procès-verbaux des événements. [...] J'ose même déclarer que je lis uniquement cela dans les journaux : les comptes rendus exacts, les physionomies d'une séance ou d'une audience, les portraits des gens en vue écrits sur nature, les entrevues relatant les vraies paroles prononcées, les milieux et les spectacles décrits tels qu'ils sont par des témoins oculaires » [377, p. 7].

Ce journalisme d'observation décrit par Zola s'appuie sur tout un protocole : description, hypotypose, mise en place d'un je observant, dramatisation, mise en scène d'une symbolique de l'observation et subjectivation [1255]. Or il faut constater que les dérives vers une écriture de la subjectivation qui caractérise la chose vue du reporter ne menacent pas le roman naturaliste. En fait, le roman naturaliste, en s'appuyant sur les mêmes protocoles d'enquête et sur les mêmes prises de notes initiales, reprend la chose vue au journalisme et la retravaille autrement par la focalisation interne ou le discours indirect libre. Le roman naturaliste se nourrit donc bien de la prise de notes du reportage. Mais ce texte matriciel est d'emblée transformé dans la mesure où le romancier naturaliste tente de gommer l'instance percevante qui restait au centre du reportage.

L'étude des carnets d'enquête de Zola montre que tout un travail s'opère sur la chose vue : elle est soit à insérer sans instance de perception, soit le plus souvent encore à reverser du côté du personnage qui devient ce corps impressionné du reporter. Ainsi dans son enquête préliminaire à la rédaction de *L'Argent*, Zola écrit : « Donner quelque part la sensation de cela, sous le soleil, la palpitation même de Paris, cette forge des grandes spéculations, au centre même de l'agitation, au cœur de la vie intense, du mouvement, du bruit. Les cris de la coulisse se perdant dans le brouhaha. Saccard écoutant le bruit de la Bourse. Paris de 1 heure à 3 heures, là » [387, p. 55]. Dans ce passage, on voit un double travail : l'effacement du sujet percevant par l'emploi de l'infinitif (« donner quelque part la sensation de cela »), dans un premier temps puis la volonté de reverser la perception du côté du personnage.

Un des résidus manifestes de la posture du reporter et de la prise de notes de la chose vue est représenté par l'*incipit* topique du roman à cette époque : il commence généralement par une scène d'observation où l'on voit un personnage diligenté pour la chose vue. Pensons à l'image de la Gervaise du début de *L'Assommoir* ou du Roubaud de *La Bête humaine*, statufiés à leurs fenêtres, impressionnés par le spectacle, visiblement en mission d'observation pour le romancier, en charge de la chose vue devenue cette fois complètement romanesque.

Le réel du quotidien

L'expérience réaliste ne se pense pas seulement en lien avec le référentiel comme espace ou comme matérialité, elle s'éprouve aussi comme expérience du temps. Or le journal accompagne et rend lisible une des mutations anthropologiques les plus importantes des siècles derniers : l'entrée dans l'ère de la périodicité et notamment dans l'ère de la quotidienneté. Certes la quotidienneté n'est pas une expérience purement journalistique : elle s'ancre dans les nouvelles règles induites par le développement de l'ère industrielle, de l'urbanisation, de la socialisation et de la nation. L'entrée dans l'ère du quotidien, c'est-à-dire dans une temporalité répétitive et socialisée, est une expérience autant politique que culturelle et sociale. Des nouveaux rythmes apparaissent qui divisent le temps social : à partir des années 1860, celui-ci

se développe entre temps des loisirs et temps des métiers : la notion de vacances ou de jour chômé s'établit de plus en plus nettement pour tous. Les horaires de travail s'uniformisent et instaurent une forme de cadence sociale nationale. Chaque citoyen fait l'expérience intime de ce qu'est le quotidien. Mais le lieu où se matérialise le plus nettement cette expérience nouvelle du temps, c'est le journal quotidien. D'abord parce que le quotidien rend visible, dans l'arrangement spatial de ses rubriques et dans l'organisation de son discours, une division sociale du temps rythmée par la répétition et la différence. Pour tout lecteur au xix^e siècle, il apparaît que la presse est le signe, est l'émanation de l'expérience du quotidien mais aussi qu'elle met en valeur ce que le quotidien a de rassurant. Quelque exceptionnel que soit l'événement à la une, il est voué à être assimilé par le quotidien et à quitter peu à peu la première page pour intégrer les pages intérieures. Le journal «quotidianise» le réel. Il montre que toute catastrophe est assimilable par le quotidien. Or l'écrivain intéressé par la description des mœurs du temps présent ne peut qu'être à la fois fasciné par cette expérience nouvelle du temps, la quotidienneté, ébranlé par cette découverte d'une écriture si adaptée à sa restitution qu'elle en jette un défi à la littérature, et peut-être parfois révolté par cet opium des masses que constitue le journal. Le roman réaliste, surtout à partir des années 1880, va être mû par la tentation de retranscrire à son tour cette nouvelle expérience de la vie quotidienne. Cette expérience passe par des romans qui se concentrent sur la restitution du rythme, sur le travail, sur la durée, sur l'intégration de l'événement au rythme du quotidien. Ces expériences temporelles se font souvent dans des romans publiés en feuilleton qui se livrent eux-mêmes au lecteur selon la scansion périodique. Le roman réaliste tente de rendre compte d'expériences éprouvées du temps liées à l'entrée dans la quotidienneté mais une fois de plus cette écriture se fait souvent par la médiation plus ou moins explicite du journal et selon des processus complexes et ambigus.

Le temps ralenti

À partir des années 1840, notamment dans le roman-feuilleton, le récit dilate le quotidien. D'un côté le roman multiplie les péripéties, de l'autre, il insère aussi de longs moments de pause : descriptions, digression ou dialogues où le temps vécu est équivalent au temps lu.

L'événement avalé par le quotidien

D'autres expériences romanesques chez Huysmans, Maupassant, Paul Alexis, Henry Céard montrent un quotidien beaucoup plus inquiétant, délétère et mélancolique, un quotidien où l'événement n'est qu'un faux espoir de changement. Ainsi en est-il d'*Une vie* de Maupassant paru dans le feuilleton du *Gil Blas* de 1883. L'héroïne croit d'abord vivre un événement exceptionnel au moment de sa nuit de noces : «il lui semblait qu'elle était entrée dans un autre monde, partie sur une autre terre, séparée de tout ce qu'elle avait connu, de tout ce qu'elle avait chéri. Tout lui semblait bouleversé dans sa vie et dans sa pensée» [257, p. 73]. Dès le lendemain, la vie accapare facilement l'événement et le transforme en quotidien : «Elle ne se montra qu'à l'heure du déjeuner. Et la journée s'écoula ainsi qu'à l'ordinaire comme si rien de nouveau n'était survenu. Il n'y avait qu'un homme de plus dans la maison» [257, p. 80]. Ce qu'entend aussi restituer le roman naturaliste dans des expériences de plus en plus limites, c'est aussi l'ennui qui s'attache au quotidien, à la répétition, à l'habitude. Si le quotidien est dans un sens rassurant, il est aussi angoissant dans la mesure où il englobe : «Mais voilà que la douce réalité des premiers jours allait devenir la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui, c'était fini d'attendre. Alors plus rien à faire, aujourd'hui, ni demain, ni jamais. Elle sentait tout cela vaguement à une certaine désillusion, à un affaissement de ses rêves» [257, p. 103]. Le roman naturaliste, comme le journal et peut-être en ironisant sur la mécanique du journal, montre que tout événement aussi exceptionnel soit-il devient facilement quotidien. Mais si le journal est construit pour manifester le côté rassurant de ce quotidien, le roman en manifeste le côté le plus angoissant : «Ni le lendemain, ni le surlendemain, la tristesse de M. Folantin ne se dissipa ; il se laissait aller à vau-l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait. Mécaniquement, sous le ciel pluvieux, il se rendait à son bureau, le quittait, mangeait et se couchait pour recommencer le jour suivant, une vie pareille ; peu à peu, il glissait à un alourdissement absolu d'esprit» [195, p. 16]. Le roman s'abîme dans la platitude de ce quotidien et prend le risque de se nier en tant que roman. C'est une forme d'antiroman qui apparaît alors, faisant la destructrice expérience du contact impossible avec le réel quotidien.

Le journal ironisé

Le journal est alors dans ces fictions décrit ironiquement comme un symbole de la périodicité ou de la répétition mécanique. «Ce micmac intéressa André. Il commençait à connaître les habitudes de ses deux voisins. L'un deux, un homme de cinquante ans environ, l'air minable et bénin, venait tôt, changeait de bottines et d'habit, s'installait longuement, disposait en bon ordre ses crayons et ses plumes, lisait le *Petit Journal* jusqu'aux annonces, mangeait un croissant de deux sous à trois heures, réglait beaucoup de papier jaunâtre. [...] Et au-dessous, et au-dessus de lui, du haut en bas du ministère, par les hautes fenêtres du premier, par les croisées plus basses des autres étages, par les lucarnes étranglées du faîte, André voyait des hommes pareils fumant, écrivant, lisant des journaux, virant et tournant, accouplés dans des pièces semblables» [194, p. 128]. La boucle est bouclée : l'écran entre le roman et le réel, le journal, est (constamment) moqué et dégradé dans le roman réaliste peut-être pour faire oublier qu'il est aussi très souvent copié.

Métamorphoses littéraires

4. Le sujet

Alain VAILLANT

Le réel fantasmé

On pourrait croire que le *réalisme* omniprésent d'une littérature moderne profondément renouvelée par la culture médiatique devait nuire à l'expression du sujet, à toutes les manifestations (émotionnelles, esthétiques, intellectuelles...) de la sphère individuelle. Il n'en est rien, bien au contraire. Non seulement, il faudra y revenir, la presse resserre la conscience d'appartenir à des collectivités sociales et renforce, par la part qu'elle accorde au débat, le sentiment (illusoire ou non) d'intersubjectivité, mais encore, en rapprochant l'homme de l'univers divers du réel (le plus familier ou le plus lointain), elle lui permet de l'investir de ses rêves et de ses fantasmes. Bien sûr, l'onirisme et le romanesque sont des données anthropologiques fondamentales, qui se manifestent à toutes les époques. Mais là où les littératures des sociétés traditionnelles, pour satisfaire ce désir de surnaturel, devaient construire des mondes parallèles (ceux du conte féerique et du merveilleux), la fiction moderne transfigure la réalité quotidienne en la nimbant d'un irréalisme de principe qui s'appelle le fantastique, et qui se développe précisément, sous la signature de Gautier, de Barbey d'Aurevilly ou de Maupassant, à l'ombre de la presse du XIX^e siècle.

Le romancier de l'ère médiatique n'a d'ailleurs même pas besoin de recourir au fantastique pour s'exempter de la stricte vraisemblance réaliste. Il lui suffit de considérer avec intensité le réel, et d'y appliquer sa force d'imagination. Baudelaire le souligne dès 1859 à propos de Balzac, dans l'article élogieux qu'il consacre dans *L'Artiste* à Théophile Gautier : «J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves». Balzac, le premier écrivain romantique dont l'esthétique soit inséparable de la culture journalistique [1249], ne fait que systématiser et amplifier le processus qui est au cœur de tout le romanesque moderne et qui,

en particulier, explique le succès foudroyant du roman-feuilleton (puis, de la monarchie de Juillet jusqu'aujourd'hui, de toutes les formes de fiction populaire).

À propos d'Eugène Sue et du vrai phénomène médiatique qu'a représenté en 1842-1843 la publication des *Mystères de Paris* dans le *Journal des débats* [1967], la critique a justement noté que ce roman des bas-fonds a marqué la première irruption en littérature des réalités sociales les plus sordides. Mais il faut aussitôt ajouter que ces réalités étaient transfigurées par l'intrigue la plus invraisemblable, qui permettait à un grand-duc allemand (Rodolphe) de jouer l'ange de la vengeance dans la pègre parisienne et d'y retrouver sa fille sous l'apparence improbable d'une prostituée quasi virginale (Fleur de Marie). Le débat qui se déchaîne aussitôt dans la presse et jusqu'au Parlement ne porte d'ailleurs pas sur le réalisme lui-même mais, très précisément, sur cette confusion du rêve et de la réalité qui, s'inquiète le clan conservateur, apprend au peuple à désirer des bonheurs impossibles et à ne plus se satisfaire de sa condition. Cette menace est clairement exprimée par le baron Chateaubriand, dans le discours qu'il prononce le 7 avril 1847 à la Chambre des députés contre le roman-feuilleton : « C'est ainsi qu'on ébranle la société en la corrompant. Les hommes, en effet, s'habituent bien vite aux œuvres de l'imagination. Il est si naturel de se plaire dans ces régions infinies où l'esprit libre vous crée une existence fabuleuse, chargée de plaisirs, entourée de splendeurs : la chimère vous détourne de la réalité. On se dégoûte de tout ce qui doit faire simplement la joie et l'envie de l'homme dans la réalité des choses. » [1150, p. 107]

Il est vrai que, en l'occurrence, le roman-feuilleton reprend à son compte toutes les ficelles du mélodrame, qui a fait les beaux jours du théâtre de boulevard depuis la Révolution et a permis de populariser puis d'actualiser le vieux fonds du romanesque : les scènes de reconnaissance, l'esprit de vengeance, la violence sexuelle, l'intervention salvatrice d'un héros tout-puissant, etc. La parenté qui rapproche la culture médiatique et le monde du spectacle rappelle celle que nous avons déjà notée entre la poésie du journal et la chanson : elle unit les trois formes de création qui se partagent l'espace public de la ville. Spectacle (vivant hier, cinématographique ou numérique aujourd'hui), chanson ou musique populaire, médias : tel est en effet le trépied qui constitue le socle de toute culture de masse, depuis le XIX^e siècle. Quant au romanesque échevelé du mélodrame, il s'est déversé dans le roman-feuilleton du journal (Dumas, l'autre *star* du genre, était auteur de théâtre avant

qu'homme de journal) puis a envahi tout l'univers de la fiction populaire : d'abord toutes les variantes du roman d'aventures au XIX^e siècle (roman maritime, judiciaire, policier...), ensuite ses formes audiovisuelles à partir du XX^e siècle. Si le réalisme caractérise sur le plan artistique la modernité, la fictionalisation fantasmagorique du réel (et, de préférence, du réel le plus familier) est bien la dominante de toute culture médiatique, qui explique pourquoi et comment cette culture fondée sur la standardisation et la massification peut si facilement être assimilée et intériorisée par le lecteur individuel.

Cette fictionalisation peut d'ailleurs répondre aux intentions les plus honorables, au regard de la morale officielle. Du Second Empire jusqu'à l'aube du XX^e siècle, le succès prodigieux des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne – d'abord dans le *Magasin d'éducation et de récréation* puis en volumes – résulte de l'héroïsation réussie de l'aventure technologique et géographique de l'homme moderne, de l'improbable amalgame réalisé entre le bagage scientifique de l'élève des collèges ou lycées (la première cible des *Voyages*) et le roman d'aventures – le tout curieusement parsemé de ce ton distancié et ironique, que Verne, par ailleurs grand amateur du théâtre de boulevard et de ses réparties spirituelles, a emprunté au style journalistique. Il n'est pas non plus étonnant que l'un des protagonistes préférés des expéditions verniennes soit un journaliste (de préférence *reporter*) apportant au récit sa supposée intrépidité professionnelle, sa gouaille inimitable et sa générosité désintéressée : car la presse, depuis les journalistes d'*Illusions perdues* de Balzac jusqu'au Rouletabille de Gaston Leroux en passant par le Charles Demailly des Goncourt ou le Bel-Ami de Maupassant, est naturellement l'une des premières sources du romanesque moderne.

Il est vrai que la littérature la plus légitime, vouée au réalisme, se tient à distance de cette débauche d'aventures – même si, sur le fond, le fantasme le plus délirant est encore celui que Flaubert met dans la bouche de saint Antoine et qui est le rêve secret de tout réaliste, « être la matière ». Cependant, il est un genre de la fiction, précisément fait pour le journal ou la revue, où l'écrivain continue à raconter à la première personne, à tirer prétexte de la fiction pour s'amuser, philosopher ou imaginer des histoires fantastiques : c'est la nouvelle (ou la chronique fictionnelle, en un format plus réduit), où l'auteur joue ouvertement avec les conventions du récit pour se livrer aux fantaisies de sa pensée ou de son imagination. Comme en poésie (après Poe, Baudelaire a été très sensible à la parenté entre la nouvelle et le poème), le réel est alors un matériau

qu'utilise l'écrivain pour signifier sa pleine subjectivité, souvent alors malicieuse et ironique – parce que des nouvelles ne sont jamais, selon le titre que Barbey d'Aureville songeait d'abord à donner à son recueil des *Diaboliques*, que des « ricochets de conversation ». C'est d'ailleurs là un continent à redécouvrir à peu près entièrement (à l'exception des œuvres de quelques vedettes : Mérimée, Gautier, Maupassant...) : la masse innombrable des nouvelles publiées en périodiques (notamment hebdomadaires) a disparu de la mémoire littéraire française à partir de la fin du XIX^e siècle, lorsque le livre a presque totalement supplanté le périodique pour la publication de fiction – tandis que, dans le monde anglosaxon par exemple, le magazine est resté un canal majeur de diffusion pour la nouvelle.

La pensée en débat

À côté des fantaisies de l'imagination, la prise de position intellectuelle constitue évidemment le mode d'intervention le plus simple et le plus direct du sujet écrivain. En ce domaine, le XIX^e siècle est dans une situation tout à fait exceptionnelle. Il n'existe plus les lieux privés de sociabilité aristocratique qui, sous l'Ancien Régime, servaient de relais mondains à l'échange philosophique et les sciences humaines ne se sont pas encore repliées dans les enceintes universitaires, en se retirant partiellement de l'espace public. La presse sous toutes ses formes joue alors un rôle primordial, non seulement pour la diffusion des idées, mais encore pour l'animation des débats idéologiques. Gabriel Tarde le soulignera avec force dès 1901 dans son essai *L'Opinion et la foule* : seul le journal, du fait même de sa périodicité régulière, a selon lui le pouvoir d'agrérer ses lecteurs pour les transformer en public. Le lecteur d'un quotidien sait que sa lecture individuelle sera simultanément partagée par une masse de lecteurs dont il devine le nombre, et cette quasi-certitude suffit à lui donner le sentiment d'appartenir à une collectivité qu'on peut appeler « public » et qui a tous les avantages d'une vraie communauté sans les inconvénients de la foule formée par un public réel : « Quel est donc le lien qui existe entre eux [les lecteurs d'un journal] ? Ce lien, c'est, avec la simultanéité de leur conviction ou de leur passion, la conscience possédée par chacun d'eux que cette idée ou cette volonté est partagée au même moment par un grand nombre d'autres hommes. Il suffit qu'il sache cela, même

sans voir ces hommes, pour qu'il soit influencé car ceux-ci pris en masse, et non pas seulement par le journaliste, inspirateur commun, qui lui-même est invisible et inconnu, et d'autant plus fascinateur. » [335c, p. 8-9]

L'expression des points de vue individuels, dans cette agora virtuelle que forme la sphère médiatique, est ainsi indissociable de la constitution d'une opinion publique collective. Il s'ensuit que l'article (de journal ou de revue) est le vecteur principal de l'échange d'idées, bien plus que le livre. Comme on vient déjà de le voir à propos de la nouvelle, l'oblitération contemporaine du périodique par le livre fausse en grande partie l'histoire intellectuelle du XIX^e siècle. Au fond, la presse élitiste et bourgeoise de cette époque étend à l'espace public, régi par la publication périodique, l'idéal classique de l'honnête homme. Ernest Renan en offre d'ailleurs un témoignage particulièrement significatif dans la préface qu'il rédige, en 1890, pour *L'Avenir de la science*. Il aurait, affirme-t-il, composé dès 1849 la totalité de son traité, puis l'aurait soumis à Augustin Thierry : « Cet homme excellent me dissuada nettement de faire mon entrée dans le monde littéraire avec cet énorme paquet sur la tête. Il me prédit un échec complet auprès du public et me conseilla de donner à la *Revue des deux mondes* et au *Journal des débats* des articles sur des sujets variés, où j'écoulerais en détail le stock d'idées qui, présenté en masse compacte, ne manquerait pas d'effrayer les lecteurs. La hardiesse des théories serait ainsi moins choquante. Les gens du monde acceptent souvent en détail ce qu'ils refusent d'avaler en bloc. »

Une fois laissées de côté les perfidies ironiques et méprisantes du vieux Renan, devenu une icône de la République, l'anecdote décrit très concrètement le rôle central des revues et les stratégies éditoriales qu'elles imposent à tout intellectuel qui veut peser personnellement dans le débat public. Il est possible, comme le fait Marielle Macé, de considérer le XX^e siècle comme « le temps de l'essai » [970], si l'on entend par essai ce genre littéraire où la pensée abstraite se conjugue au travail formel du style et à condition de donner à la littérature le sens étroitement esthétique qu'on lui donne aujourd'hui. Si, en revanche, l'essai est pris en son sens historique et général de discours d'idée à l'adresse d'un public de lecteurs (et non de spécialistes), le XIX^e siècle est évidemment l'âge d'or de l'essai, et il l'est grâce à la médiation de la presse, où le débat n'a pas encore été supplanté par l'information et le reportage.

La prise de position personnelle peut aussi prendre la forme indirecte de l'engagement littéraire. Venant après les exemples

illustres donnés tout au long de sa carrière par Voltaire, archétype du grand écrivain moderne, les formes nouvelles d'engagement à partir du XIX^e siècle sont inséparables des évolutions internes de la presse, à la fois grâce au rôle qu'elle y joue elle-même et pour l'écho qu'elle leur donne. En 1842, Balzac consacre cette politisation de la littérature dans une formule solennelle de l'avant-propos de *La Comédie humaine* : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'État, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes ». Une telle déclaration aurait été inconcevable si Balzac n'avait été le témoin et plus souvent l'acteur des principaux combats de la presse française depuis la fin de la Restauration et si le roman ne lui apparaissait comme la sublimation littéraire de l'engagement médiatique. On peut en dire autant de la littérature des exilés. De Victor Hugo qui, sous l'Empire, poursuit en poète et en romancier la lutte politique menée pendant la Seconde République comme député et comme animateur du journal *L'Événement*. Ou de Vallès, que la condamnation à mort par contumace oblige à transformer en littérature autofictionnelle (la trilogie de Jacques Vingtras) sa rude éloquence de journaliste révolutionnaire. Quant à la littérature naturaliste dans son ensemble, elle peut être considérée comme une littérature engagée par nature, à la fois pour ses choix idéologiques et à cause de sa volonté de rupture affichée avec les codes esthétiques en vigueur.

Cependant, c'est au journal que reviendra au crépuscule du XIX^e siècle l'acte d'engagement littéraire le plus spectaculaire et le plus universellement célébré : le « J'accuse » d'Émile Zola, publié dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898. Car l'engagement implique toujours que l'écrivain accepte d'entrer dans l'arène médiatique. Non seulement pour des raisons d'efficacité, le périodique offrant généralement une diffusion infiniment supérieure à celle du livre, en puissance et aussi parce qu'elle s'inscrit dans la durée. Mais surtout, pour le symbole : passer du livre individuel au journal, c'est renoncer à la solitude confortable de l'écritoire pour jouer le jeu de l'espace public et de la salle de rédaction collective. Dans l'entre-deux-guerres, les grandes signatures de la littérature endosseront ainsi le rôle de *reporter* dans le monde pour le compte des journaux. En 1971, Jean-Paul Sartre distribuera *La Cause du peuple* à la sortie de Renault, à Boulogne-Billancourt. « On n'emprisonne pas Voltaire », avait dit de Gaulle lorsque Sartre avait cosigné le

« manifeste des 121 » contre la torture, dans la revue *Vérité-Liberté*. Voltaire était devenu crieur de journaux.

Écrire l'intime

En 1801, le jeune Stendhal commence la rédaction d'un Journal personnel ; Benjamin Constant, lui, se met à l'écriture diariste en 1804 ; l'un et l'autre interrompent à peu près définitivement leur Journal dans les années qui suivent la chute de l'Empire. Telles sont les deux premières manifestations littéraires, au moins en France, du diarisme moderne, et la coïncidence des dates est beaucoup trop évidente pour ne pas être relevée. Bien sûr, elle ne signifie pas que le « journal intime » – pour reprendre cette appellation très restrictive mais aujourd'hui consacrée, alors qu'on parlait seulement alors de « Journal » – soit une création du XIX^e siècle : on sait que la pratique remonte au moins au XVII^e siècle et renvoie à plusieurs traditions : le livre de compte bourgeois, l'examen de conscience quotidien (surtout dans le monde de la Réforme), le livre de bord (pour les marins) ou de voyage (pour les explorateurs). Mais il n'est pas moins incontestable que le journal intime est devenu, sinon un genre reconnu, du moins une pratique littéraire identifiée au cours de ce siècle qui a vu l'assomption du journal publié. La chronologie est d'ailleurs encore plus troublante : c'est après cette décennie de fièvre journalistique où, pendant la Révolution, le temps politique n'a cessé d'être rythmé par la presse et, très précisément, au moment où le Consulat vient brutalement de réduire l'espace public au silence que, comme par compensation, les écrivains se mettent, cette fois pour leur compte personnel, à écrire au rythme lui aussi (presque) quotidien de l'écriture intime. Et, dans les deux cas précités (Stendhal et Constant, tous deux grands lecteurs de journaux et journalistes à l'occasion), ils cessent d'être diaristes lorsque le journalisme retrouve sous la Restauration son droit à la parole, donc à l'existence. Comme si le journal intime était au XIX^e siècle un journal par défaut. La répartition des rôles sexuels semble d'ailleurs le confirmer : les hommes, qui ont accès à l'espace public, lisent les journaux ; les jeunes filles et les femmes, qui sont cantonnées à l'espace privé et à qui la partie politique des journaux n'est pas destinée, rédigent des journaux intimes.

Mais, justement, les journaux intimes des jeunes filles restent réservés à l'usage privé. Car c'est bien la référence au périodique qui a pu légitimer et rendre esthétiquement possible le diarisme

littéraire. On l'a vu : l'usage était ancien de faire journallement ses comptes ou son examen moral. En revanche, seul le journal publié a rendu littérairement admissible (et tout simplement concevable) cette pratique étrange qui consiste à écrire quotidiennement, sans autre justification que la succession des jours et des nuits, en escomptant que cette suite de textes, si opposée à la notion à la fois classique et romantique d'*œuvre*, ait quelque valeur culturelle que ce soit. Là encore, il faut se défier de l'anachronisme : le sentiment actuel d'accélération vertigineuse voire d'abolition du temps est tel que, aujourd'hui, nous savons gré à l'écriture diariste de redonner la maîtrise de la durée. Mais, au *xix^e* siècle, le découpage absurde-ment chronologique du journal intime aurait été insupportable sans le modèle, lui parfaitement acceptable et même politiquement prestigieux, du périodique.

Le journal intime ne s'oppose donc pas au journal et n'en est pas non plus une forme archaïque. Au contraire, au moins dans les développements littéraires qu'il connaît au *xix^e* siècle, il résulte d'une appropriation personnelle et d'une assimilation par la sphère personnelle du schéma journalistique. L'écriture de l'intime est bien plus proche de la culture médiatique qu'on serait tenté de le penser. La plupart des journaux révolutionnaires n'ont eux aussi qu'un rédacteur unique, et cet usage se prolonge, au moins pour la presse littéraire, pendant tout le *xix^e* siècle (ainsi des journaux de Balzac, Alphonse Karr, Dumas, Lamartine, Bloy, Péguy...); formellement, l'écriture journalistique adopte en outre bien des formes qui relèvent de l'écriture privée : le style épistolaire, un ton diffus de familiarité dans l'ensemble des sections culturelles, un goût général pour l'anecdotique et la formule lapidaire.

Inversement, l'écriture de l'intime tarde à se dégager des modèles journalistiques. Dans la préface de *Littérature et philosophie mêlées* (1834), Victor Hugo présente les deux parties de l'ouvrage comme des « journaux d'idées » où le lecteur pourra « chercher dans ce qu'un enfant balbutie les rudiments de la pensée d'un homme », mais la première est en fait seulement constituée des articles que Hugo a eu l'occasion de publier dans la presse de la Restauration. De même, Edmond de Goncourt définit son *Journal*, lui aussi dans la préface, en 1887, à la fois comme la « confession de chaque soir », « expansion d'un seul *moi* et d'un seul *je* » (le *je* gémellaire des deux frères) et comme « la notation [...] d'un peu de cette fièvre qui est le propre de l'existence capiteuse de Paris », de nature beaucoup plus journalistique. Plus généralement, ce que nous désignons aujourd'hui comme « journaux intimes » – par exemple les notes

manuscrites de Vigny ou de Baudelaire – sont en réalité constituées de mots d'esprit ciselés, souvent ironiques et portant sur l'actualité, qui s'inscrivent dans la tradition littéraire de l'aphorisme classique et qu'on trouve très abondamment dans la presse de l'époque ; avec ces deux différences notables que les écrivains y dévoilent plus leur pensée que ne le permettrait la censure journalistique et qu'ils le font avec une grande franchise (voire crudité) de langage.

Même le *Journal* de Jules Renard, considéré pourtant comme un modèle du genre, n'est fait d'abord que d'aphorismes – parfois aussi de simples blagues, dignes des journaux pour rire – et n'acquiert qu'au cours des années une vraie densité personnelle. C'est que le paysage médiatico-littéraire a été progressivement transformé à la toute fin du siècle. Contre l'écrasante suprématie de la presse de masse, la littérature légitime – celle des « grands écrivains » – a pris le parti de la revue confidentielle et du Livre. Le journal intime est, alors seulement, devenu œuvre littéraire à part entière – jusqu'à cette transgression maximale que représente, en 1934, la publication en volume du *Journal* d'André Gide du vivant de l'auteur – : il en a profité pour choisir définitivement l'univers du livre et pour tourner le dos à la quotidienneté médiatique, en oubliant en toute bonne conscience esthétique ses origines ; et son nom de « journal ».