

# Sociabilités littéraires et « petite presse » : questions de méthode

Alain VAILLANT et Yoan VÉRILHAC

## LA « PETITE PRESSE », ENTRE JOURNALISME ET LITTÉRATURE

L'étude des sociabilités littéraires est à la mode : qu'il s'agisse des salons, des échanges entre amis, des réceptions plus formelles, des cénacles<sup>1</sup> ou de toutes les sortes de groupes restreints, des relations épistolaires qui, avant l'ère du téléphone puis de la communication électronique, permettaient la conversation à distance, l'idée s'est insinuée que le meilleur de la littérature se trouverait peut-être dans ces marges, dans tous ces rituels sociaux qui se déroulent à l'extérieur des œuvres elles-mêmes. Mais, comme Antoine Lilti en a fait la démonstration pour les salons du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, si célébrés par l'histoire littéraire, il reste un problème de taille : rien ne prouve que cette vie sociale interfère de quelque manière avec la production des textes, ni qu'elle ait une influence artistiquement ou intellectuellement significative sur leur forme et leur contenu. À une exception près, qui

1. Pour une étude, historique et sociologique, du phénomène cénaculaire, voir Anthony GLINOER, Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013.

2. Voir Antoine LILTI, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2005.

relève du bon sens : on devine que les modes de socialisation auxquels participent les écrivains ont des effets littéraires si leur travail d'écriture relève lui-même d'une logique collaborative – ce qui est évidemment le cas du travail journalistique.

Tout cet ouvrage collectif, qui s'est élaboré parallèlement à la création d'une base de données bibliographique consacrée à la petite presse<sup>3</sup>, repose en effet sur cette thèse simple : si les sociabilités ont au XIX<sup>e</sup> siècle une telle importance, c'est parce que, dans des circonstances historiques singulières, toute la vie littéraire est alors aimantée par le média journalistique et, en particulier, par le développement prodigieux de la petite presse. L'émergence de la bohème, que Henry Murger métamorphose dès 1845 en légende littéraire et qui demeure aujourd'hui encore le principal mythe culturel lié à la « modernité » du XIX<sup>e</sup> siècle, est incompréhensible si l'on manque la relation matricielle qui l'unit à l'univers journalistique. D'où le titre volontairement provocateur que nous avons choisi de donner à notre ouvrage : car la bohème est condamnée à rester à l'état de mythe littéraire (doté des incomparables séductions dont se parent tous les mythes) dès lors qu'on s'obstine à ne pas le prendre pour ce qu'il est : une réalité médiatique. De là aussi le regret qu'on est bien obligé de formuler en ouverture : que, malgré les progrès réalisés depuis une quinzaine d'années, l'histoire littéraire ne soit pas encore parvenue à prendre la pleine mesure des conséquences structurelles, pour la littérature elle-même, de l'entrée des sociétés modernes dans ce qu'un récent collectif a nommé la « civilisation du journal<sup>4</sup> ».

Toute affaire cessante, il faut donc commencer par expliquer cette notion de « petite presse », qui, après avoir été d'un usage banal pendant plus d'un demi-siècle, a disparu aussi vite qu'elle s'était imposée et qui, notons-le d'emblée, n'a aucun rapport avec la petite presse populaire qui fera les beaux jours du journalisme de masse sous la Troisième République (notamment avec ses quatre titres phares : *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Matin*, *Le Journal*). Dans l'historiographie, la « petite presse » renvoie d'ailleurs de façon bien plus habituelle à cette presse populaire qu'à la « petite presse » du XIX<sup>e</sup> siècle (culturelle, fantaisiste, satirique) dont nous allons parler maintenant. On date

3. La base est consultable sur le site <http://petitepresse.medias19.org/>. Elle constitue l'une des réalisations de l'ANR franco-canadienne Médias 19, dirigée par Guillaume Pinson (université Laval, Québec) et Marie-Ève Thérénty (équipe RIRRA 21, université Paul-Valéry Montpellier 3).

4. Voir Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.

la naissance de la petite presse (désormais, l'expression ne servira plus ici qu'à désigner la petite presse culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle) de la création des premiers journaux qui, sous la Restauration, ont utilisé le rire comme une arme indirecte contre les rois de droit divin : *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts* (1821-1824), *Le Diable boiteux* (1823-1825), *La Pandore* (1823-1828), *La Lorgnette* (1824-1826) et, surtout, lancé le 15 janvier 1826, *Le Figaro*, aussitôt devenu une référence obligée. Au-delà de l'anecdote, ces années de conflit larvé contre la monarchie restaurée inaugurent une période dont les contradictions expliquent à elles seules l'importance exceptionnelle de la petite presse. D'un côté, alors que l'édition se remet avec difficulté des troubles de la Révolution et de la surveillance administrative de l'Empire et qu'elle reste globalement atone (l'industrie du livre ne démarrera vraiment qu'à partir du Second Empire), le journal apparaît durablement comme le mode principal de diffusion de l'imprimé (et, à ce titre, le principal protagoniste de la vie politique). De l'autre, des formes multiples de censure directe ou indirecte continuent à peser sur la presse : les apprentis écrivains, qui forment les gros bataillons de la bohème littéraire, se rabattent sur la petite presse qui fleurit alors, en offrant un espace de liberté débridé et fantaisiste à de jeunes auteurs qui se sont formés dans la joyeuse ambiance du romantisme de 1830.

Dans ces conditions, la petite presse devient le principal laboratoire d'invention littéraire de l'époque. En effet, même si le parfum de dérision et d'insolente insouciance où elle baigne a une évidente portée contestataire, cette presse se veut non politique : se nourrissant essentiellement de l'actualité culturelle (le théâtre, la musique, les beaux-arts dont les professionnels sont souvent proches de la bohème) et des multiples aspects de la vie parisienne (les restaurants, le Boulevard, les milieux du spectacle et du journalisme, la mode, etc.), elle profite également de l'envol de l'industrie protéiforme du divertissement, qui fait alors de Paris, selon l'heureuse formule de Walter Benjamin, la « capitale du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> ». À bien des égards, l'esprit de cette petite presse (essentiellement parisienne) est très comparable à celui de la presse *underground* qui, dans les États-Unis et le New York des années 1960, a servi de point de ralliement et de chambre d'écho aux multiples manifestations de la contre-culture américaine. L'une et l'autre recèlent la même ambiguïté : tout en instruisant avec une verve inlassable le procès de la culture et de l'économie bourgeoises, elles n'en sont pas moins les produits directs de la société

5. Voir Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* (1939), Jean Lacoste (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1997.

de consommation moderne, dont elles contribuent paradoxalement à favoriser l'hégémonie. Entre elles deux, il est cependant une différence essentielle : la presse *underground* existait en marge d'un système médiatique arrivé depuis longtemps à sa pleine maturité ; au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'impossibilité que rencontre la « grande presse », encore en phase de croissance, à jouer totalement son rôle, permet au contraire à la petite d'occuper un espace culturel provisoirement démesuré. Il était donc normal que, avec l'instauration de la Troisième République et surtout, grâce à la loi de 1881, de la liberté d'expression, la petite presse reflût rapidement, en ne subsistant que sous la forme de revues de pure fantaisie artistico-littéraire, sur le modèle du *Chat noir* d'Émile Goudeau et d'Alphonse Allais, ou en évoluant vers le journal satirique engagé, dont, aujourd'hui encore, *Charlie Hebdo* et *Siné Mensuel* peuvent être considérés comme les lointains avatars.

#### DES SOCIABILITÉS EN GÉNÉRAL

Or, que l'on reparte de *Charlie Hebdo* pour remonter aux petits journaux de la monarchie de Juillet ou que l'on fasse le trajet inverse, une constante est remarquable : le rôle central des sociabilités qui accompagnent et rendent possible la réalisation du journal. La camaraderie, l'esprit potache, les postures franches, viriles et libres des collaborateurs du journal satirique fondé par Choron et Cavanna forment un réservoir d'Épinal médiatique nourrissant la nostalgie d'un âge d'or de la contestation après mai 1968<sup>6</sup>. En amont, le XIX<sup>e</sup> siècle a légué un ensemble immense de témoignages et de récits imposant l'idée que les grandes aventures médiatiques et littéraires s'adossaient à des formes de solidarités et de pratiques dont l'historien peut opérer l'inventaire, la description et l'analyse. « La rencontre fait le journal<sup>7</sup> », résume Guillaume Pinson, avant de le démontrer au moyen de la liste des lieux et des activités qui s'y développent pour que le journal se fasse : l'imprimerie, le café, les salles de rédaction, les mondanités organisées par les directeurs de publication, les théâtres, les salons, les cercles et clubs, le Boulevard, enfin. Or la rencontre est, plus généralement, au fondement de ce qu'on a

6. Pour se faire une idée de la sociabilité de *Charlie Hebdo*, voir par exemple le n° 1129 du 5 février 2014, dans lequel Georges Wolinski rend hommage à François Cavanna en évoquant les conférences de rédaction animées, les soirées qui les prolongeaient et, plus généralement, « l'amitié totale » qui liait les collaborateurs et contribuait à forger leur identité intellectuelle et artistique.

7. Guillaume PINSON, « Travail et sociabilité », in *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 653.

pris l'habitude de nommer, dès avant le XIX<sup>e</sup> siècle, la « vie littéraire », à savoir, selon José-Luis Diaz et Jean-Didier Wagneur, « le quotidien des gens de lettres et de leur tribu, conçu comme une forme de “vie” spécifique et nouvelle, nettement séparée de la vie ordinaire : la vie de ceux qui se consacrent à la littérature, dans un champ qui s'autonomise et se reconfigure sans cesse au fil du siècle, aimanté par un “vivre ensemble” aux formes changeantes, le souci commun de l'Œuvre à faire, l'Art comme mythe et culte partagés<sup>8</sup> ». Il ne saurait donc être question de couper, sans revenir à d'artificielles distinctions entre littérature et journalisme, le cénacle, les académies, le syndicat littéraire ou même les relations amicales et privées entre écrivains, des formes de sociabilités plus nettement organisées autour de la production des supports médiatiques. Vivre en écrivain, en publiciste, en artiste ou en poète implique, de fait, l'intégration de réseaux mouvants, la fréquentation de lieux divers, la gestion, en somme, de son temps, de son argent et de ses déplacements selon un ensemble d'usages informels et poreux.

Un inventaire des formes de la sociabilité littéraire, au sens le plus extensif du terme, est alors envisageable<sup>9</sup>, en croisant divers critères : type de lieu et topographie, périodicité/ponctualité des réunions, composition sexuelle et sociologique des participants, ritualisation des comportements, hiérarchisation des relations, place accordée aux intérêts professionnels, degré d'institutionnalisation et de formalisation (des codes les plus vagues aux règlements explicites), rapport plus ou moins étroit à la publicité. Dans cet ensemble, la question des œuvres à faire, des textes à produire et des idées à défendre est tout à la fois évidente, et jamais ou très rarement centrale ni, explicitement, l'enjeu unique. Même les récits du travail conduit en salle de rédaction des petits journaux indiquent combien l'activité ne repose pas sur une division nette des tâches, une partition claire entre temps de l'oralité et temps de l'écriture. L'autonomisation progressive du champ littéraire comme la professionnalisation lente du journalisme expliquent qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la sociabilité des hommes de lettres se formule en termes revendicatifs et distinctifs, même si, tout bien considéré, elle n'a rien de vraiment spécifique, singulier ni spécialement inventif. Ce constat doit nous inviter, par conséquent, non à enclorre et

8. José-Luis DIAZ, Jean-Didier WAGNEUR, « Introduction », in *La Vie littéraire et artistique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Journées d'Études de la SERD, 2011 [En ligne depuis 2015 : <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/vielitteraire.html>].

9. Pour un panorama des formes de la sociabilité littéraire et une mise au point théorique sur cette approche morphologique, voir Anthony GLINOER, Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, *op. cit.*, notamment p. 224-251.

restreindre notre regard sur les éléments essentialisés comme « littéraires » ou même « journalistiques », mais à resituer la signification de ces sociabilités dans le fonctionnement général de la société du XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutes ces sociabilités, qu'elles soient « littéraires » ou non, font système entre elles, d'abord. Il est vrai que, dans le sillage des travaux de Maurice Agulhon, les apports décisifs ont été des analyses de formes particulières, mais le cénacle, le café, le salon ou le théâtre ne prennent sens que mis en relation les uns avec les autres, pour la raison simple qu'ils organisent, de façon cruciale mais évidemment non exclusive, les emplois du temps des gens de lettres. La multiplication des cafés, salles de spectacle, lieux d'exposition, restaurants et cabarets, la prolifération des formes d'associations ou le goût de la rencontre sont des phénomènes accompagnant naturellement les développements de l'urbanisation ou de la culture des loisirs, la banalisation de mondanités bourgeoises, les processus de socialisation liés aux progrès de la scolarisation, la présence croissante de l'imprimé et l'assimilation du débat public à la culture médiatique, l'appropriation progressive de la vie culturelle par l'ensemble des couches sociales<sup>10</sup>. Comment délimiter la part « littéraire » de cette vie quotidienne ? D'ailleurs, bien des acteurs des sociabilités « littéraires » ne sont pas écrivains ou artistes : mondains, étudiants, clients intéressés, petites amies, enfants, collègues ou relations issus d'autres activités que l'on aurait par ailleurs, un ensemble plus ou moins visible de participants est là, qu'il n'y a pas de raison de tenir *a priori* pour un simple public de spectateurs fascinés ou choqués par les plus ou moins bonnes manières des artistes. Il importe en conséquence de ne pas surinvestir des phénomènes qui n'ont rien de propre aux activités artistiques et littéraires mais relèvent des logiques communes de la sociabilité urbaine ; d'autre part, il faut se garder de minorer des éléments très structurants que les représentations d'époque effacent afin d'alimenter, en somme, la *littérarité* des sociabilités littéraires. Ainsi, alors que tout examen du système général des sociabilités littéraires démontre une fréquente mixité (que ce soit dans les salons, les cafés, les théâtres, les soirées, même certains cénacles), il est bien difficile, sinon par la mise à distance radicale des textes d'époque et de toute essentialisation de la vie littéraire, de qualifier la place et le rôle des femmes. En substance, les sources construisent deux représentations : soit les réunions littéraires se passent des femmes (c'est le modèle du cénacle, radicalement viril), soit elles intègrent des femmes à titre

10. Sur ce dernier point, voir l'essai fondamental de Christophe CHARLE, *La Dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2015.

divertissant (celles qui peuplent les cafés, les boulevards, bref, des prostituées ou des « maîtresses faciles »). Ces deux postulations se retrouvent volontiers dans les fictions de la vie littéraire, des *Illusions perdues* de Balzac au *Soleil des morts* de Camille Mauclair, qui font des femmes un frein à la création et un agent menaçant la pureté des sociabilités artistes, ou dans la culture de la blague et de l'érotisme de la petite presse, dans laquelle rire des femmes ou les dénuder sont les plus courts chemins vers le succès (ce qui vaut autant pour les journaux blagueurs que pour les revues symbolistes dont la moindre lettrine comporte une femme nue alanguie). Par conséquent, pour ce qui est de la sociabilité littéraire, avant même de chercher à savoir sérieusement et objectivement si des femmes sont là ou non, comment elles y sont, si elles disent des choses considérées comme intelligentes (voire des vers), il convient de saisir, au moins, que cette masculinité constitutive et militante désigne les sociabilités littéraires comme un phénomène social parmi d'autres, aussi banal que d'autres formes de groupements entre hommes (on peut penser au sport ou à la musique en groupes, pour notre époque), et dont l'enjeu simple est l'affirmation d'une identité sociale et sexuelle. D'ailleurs, la jeunesse des acteurs de la bohème et les modalités de leur marginalisation doivent aussi être ramenées à ce fait simple que, dans bien des cas, la vie familiale et sérieuse demeure à faire et que la vie littéraire est moins un enjeu définitif et absolu qu'un temps de transition pour ceux qui participent provisoirement, passent et disparaissent avant d'aller vers la vie bourgeoise. Et quand bien même il s'agit de vieillir, en père de famille plus ou moins accaparé par la vie domestique, et malgré tout de poursuivre une carrière d'écrivain et d'homme de lettres actif dans la vie littéraire, ce sera nécessairement en articulant les exigences de l'une et l'autre sphère.

Une première conclusion s'impose donc : ni la vie littéraire ni la vie journalistique ne sont à envisager indépendamment de l'ensemble des formes de vie sociale avec lesquelles elles interagissent, avec lesquelles elles forment système et au sein desquelles elles prennent une signification générale et banale. Reste, en revanche, une différence majeure, tenant à l'investissement symbolique de ces sociabilités et à leur productivité, puisqu'elles alimentent, de façon assez insaisissable mais évidente, les contenus, les protocoles communicationnels et les formes des discours médiatiques et littéraires. En premier lieu, quand la culture forme, dans la sociabilité moderne ordinaire, un prétexte et un moyen d'intensifier le plaisir d'être ensemble, dans les cercles lettrés, le plaisir d'être ensemble produit de la culture et prend l'épaisseur d'un temps rentable socialement dès lors qu'est acceptée l'idée d'une rentabilité symbolique de la culture (ce qui, on le sait, ne va pas de soi

et motive l'imaginaire de la malédiction et la rhétorique conquérante de l'autonomie). C'est ce qui explique que, de façon immédiate et croissante au cours du siècle, la vie littéraire se propose comme une scène (métaphorique ou littérale) soumise aux regards des curieux, à travers ses représentations médiatiques (dans la petite presse), ses fictionnalisations (romans, pièces de théâtre, poésie) ou l'organisation commerciale de sa mise en spectacle, à la fin du siècle, dans des cabarets comme Le Chat Noir. Mais là encore il faut être prudent : la productivité professionnelle voire culturelle de la sociabilité n'est pas l'exclusive des écrivains et des artistes. Bien des décisions, dans à peu près n'importe quel travail où des équipes sont engagées, se prennent à table ou autour d'un verre, en marge des espaces et du temps réservés au métier.

#### LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE<sup>11</sup>, UN ART COLLECTIF

Mais alors, quelle différence fondamentalement significative entre un dîner d'affaires (où s'agitent de hautes idées et des considérations stratégiques), un pot de retraite (à l'occasion duquel on écrit d'éloquents discours, joue des saynètes ou chante des airs souvent parodiques), un apéritif entre collègues en fin de semaine et une réunion de café entre bohèmes, un banquet d'écrivains célébrant tel maître ou encore telle soirée animée entre romantiques en vue de conquérir les théâtres parisiens ? La réponse est aussi évidente que fondamentale pour mesurer l'objet d'étude exact qui est le nôtre et qu'il est, pourtant, aisé de perdre de vue : la sociabilité littéraire, à la différence des autres est, par fonction et nature, motivée par la diffusion de discours dans l'espace public. Parce que la camaraderie littéraire et la vie en groupe sont vécus comme situations de communication préparant, déterminant et autorisant une production discursive digne de circuler dans le public, on peut à bon droit identifier quelque chose comme une sociabilité spécifiquement littéraire, dont, on l'aura compris, l'intérêt ne tient pas d'abord à la singularité irréductible de ses formes et de ses fonctions, mais au lien essentiel et spéculaire<sup>12</sup> instauré entre communication sociale (orale, notamment) et communication médiatique et littéraire.

11. Sur cette conception communicationnelle de la littérature, voir Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010 (en particulier la troisième partie : « Histoire de la communication littéraire »).

12. Cette spécularité et les problèmes de méthode qu'elle pose sont impeccablement mis en lumière par Guillaume PINSON, in *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 654.

Ce parcours, fait de va-et-vient entre les plans de la vie sociale et des textes produits par et autour de la petite presse, permet de renoncer à la prudence que manifestait André Billy lorsqu'il lança sa collection chez Tallandier : « l'Histoire de la vie littéraire n'a pas la prétention de remplacer l'histoire littéraire ; elle voudrait seulement la compléter, ou plutôt en être le préambule, [afin de] faire mieux aimer et comprendre les textes que c'est la fonction de l'histoire littéraire d'expliquer<sup>13</sup> ». Histoire de la vie littéraire et lecture des œuvres servent l'appréhension d'un même phénomène, d'une activité communicationnelle complexe, pluridimensionnelle, non exclusivement textuelle, que l'on appelle la littérature. Définir la littérature comme acte de communication global permet de saisir autrement la dimension collective de cet art et le rôle de la camaraderie. La sociabilité, où se jouent certes des coopérations matérielles, des échanges d'idées, de récits et d'informations que les uns ou les autres transformeront en propositions théoriques, œuvres ou articles, est, au plus simple, une situation définissant un cadre énonciatif, des protocoles d'échange déterminant les formes textuelles, en retour la communication écrite alimente la sociabilité et informe ses codes. Cela dit, saisir les conséquences de la sociabilité sur les productions textuelles suppose de se garder, comme toujours, de tomber dans les pièges tendus par la mythification de la sociabilité artiste, donc de sa relation aux œuvres. L'artialisation de la sociabilité littéraire procède de simplifications, de réductions qui, précisément, invitent à imaginer une continuité entre vie et œuvre, sociabilité et textualité. Pour éviter cet écueil, il semble préférable d'opérer une description distante et très générale des implications communicationnelles de la relation entre sociabilité et production textuelle, sans considération de la postérité ni de la valeur possible des groupes, des œuvres qu'ils produisent, des périodisations qu'ils imposent. L'analyse prend ainsi une autre ampleur si on la situe au sein de la maturation progressive, au cours du siècle, d'un système de communication littéraire, fondé, dès la monarchie de Juillet et au long cours, sur la coexistence de deux régimes de publicité que l'opposition dix-neuviémiste entre « grande » et « petite » presse résume. Revenons un instant sur cette distinction. La grande presse, au XIX<sup>e</sup> siècle est celle qui produit des messages proprement publics (au sens de conçus et reçus comme indifférenciés dans leur destination, d'où leur assimilation au « politique » au XIX<sup>e</sup> siècle), la petite émet des messages pris (en production et en réception) dans des processus articulant les sphères

13. La collection « L'Histoire de la vie littéraire » que dirige André Billy a été lancée en 1945 et arrêtée en 1956.

communautaires et publiques, notamment par le truchement de l'intensification affective des sociabilités et de leurs représentations, biais nécessaire permettant d'installer les conditions de la dialectique communauté/public et la réussite de l'acte de communication. D'où le caractère « littéraire » ou « non-politique » de la petite presse, initialement subi, ensuite banalisé comme mode énonciatif spécifiquement artistique/libre (avec toutes les variantes possibles : indépendant, transgressif, provocateur, autonome). L'intérêt, donc, est moins de repérer, de façon précise et isolée, des analogies ponctuelles entre formes de sociabilité, options éthiques et poétiques des écoles légitimées, que de saisir l'historicité et les différentes scansion, dans l'histoire de la communication littéraire, de ce mode – non exclusif, ni plus intéressant qu'un autre, non plus – d'activité littéraire rendant possible la diffusion de messages dans l'espace public, par le truchement complexe, retors mais nécessaire d'une communauté solidaire. De ce point de vue, la petite presse forme le point d'observation le plus transparent et le plus rentable de ces phénomènes d'articulation du social, de la création et du médiatique, dans la mesure où elle procède, justement, de logiques collaboratives adossées à une intensification et une valorisation immédiate de la sociabilité dans les textes qu'elle produit et dans les formes de communication qu'elle met en œuvre : ironie, allusion, secondarité (du commentaire critique, des reprises parodiques, des rubriques réflexives), jeux littéraires « purs » (fantaisies, blagues, poésie).

#### DU BON ET DU MAUVAIS USAGE DES MYTHES LITTÉRAIRES

Admettons donc qu'il existe bien, au sein des systèmes complexes et différenciés que constituent les sociétés modernes, des formes de sociabilités spécifiques à la vie littéraire. Mais, pour faire œuvre d'historiens, il ne suffit évidemment pas de les passer en revue et de les décrire comme on feuillèterait un beau livre d'images évoquant les riches heures de la bohème. Bien sûr, on ne doit pas sous-estimer les progrès théoriques et méthodologiques de la réflexion historique, grâce aux concepts de « représentation » et d'« imaginaire social<sup>14</sup> ». Contre une vision naïvement positiviste de l'histoire, ils nous ont appris que les réalités sociales ne se réduisaient pas à des données matérielles et objectivement vérifiables, qu'elles étaient toujours des faits de représentation, des

14. Sur l'ensemble de ces questions méthodologiques, voir José-Luis DIAZ, Alain VAILLANT (dir.), *Romantisme*, n° 143 (« Histoire culturelle/Histoire littéraire »), 2009-1.

constructions collectives. L'ensemble des représentations, des stéréotypes, des idéologies qui constituent, selon le vocabulaire de la sociocritique, le « co-texte » ou le « discours social<sup>15</sup> » où baigne la littérature, est un fait social de première importance, dont l'analyse doit être le préalable à toute démarche historique. Pour le dire simplement, l'histoire des représentations est utile, à la condition d'être confrontée à l'examen des réalités, qui sont jusqu'à un certain point objectivables. À côté d'Antoine Lilti que nous avons déjà évoqué, c'est ici un autre historien qui doit nous servir de guide : Christophe Charle qui, par exemple, dans son essai *Théâtres en capitales*<sup>16</sup>, renouvelle la compréhension historique du théâtre de la Belle Époque en tournant résolument le dos aux représentations et en se cantonnant aux seules données quantifiables.

Revenons aux stéréotypes de l'histoire littéraire et sur leurs limites. Pour l'époque qui nous occupe, il n'est sans doute pas de mythe plus éculé que celui du poète larmoyant, chantant avec une éloquence plaintive son insondable tristesse et appelant sur lui toutes les malédictions sociales. On peut détailler le mythe, l'illustrer de mille exemples, le cataloguer au milieu d'autres comme une posture identifiable, une simple scénographie. Mais il n'y a pas de raison de croire que les poètes romantiques aient été plus pleurnicheurs que les autres : il est donc plus urgent de s'interroger sur les transformations sociales qui, autour de 1830, ont créé un dysfonctionnement si tangible qu'il a suscité ce sentiment de divorce au sein de la sphère littéraire – un sentiment qui est totalement nouveau et qui, peu ou prou, sera désormais toujours présent. Que n'a-t-on pas écrit non plus sur la célèbre condamnation par Sainte-Beuve de la « littérature industrielle », dans la *Revue des deux mondes* de septembre 1839, qui viserait l'intrusion de la logique économique dans la production littéraire ? Mais le critique sait bien que, depuis que l'imprimerie existe, il y a toujours eu un marché du livre et des intérêts financiers. Sa cible n'est absolument pas le capitalisme éditorial en tant que tel, mais, très précisément, la création de la Société des gens de lettres, c'est-à-dire une association visant à réglementer les rapports économiques entre les journaux et les écrivains. En s'en remettant à une agence de perception de leurs revenus journalistiques, ces derniers, selon Sainte-Beuve, renonceraient à leur statut d'auteur pour devenir de simples fournisseurs

15. Sur la sociocritique, voir : Jacques NEEFS, Marie-Claire ROPARS (éd.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992 ; Anthony GLINOER (dir.), *Texte*, n° 45/46 (« Carrefours de la sociocritique »), 2009.

16. Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

de textes au sein d'une entreprise collective (donc de type industriel). À tort ou à raison, Balzac avait déjà fait exactement la même distinction dans son article de *La Quotidienne*, le 22 août 1833, sur « l'état actuel de la littérature » : lui aussi séparait strictement l'envol de la production de livres, qui n'était qu'un « mal purement commercial », au « mal [...] bien plus grand<sup>17</sup> » né de la logique médiatique, dont la logique de flot pervertit à ses yeux la logique même de la communication littéraire.

Décrivons donc les représentations et racontons les mythes, mais à trois conditions. La première est, répétons-le, de mettre les stéréotypes en regard des réalités qu'ils sont censés figurer. Arrêtons-nous, par exemple, au motif bien connu des « petits romantiques », à tous ces poètes ratés de la bohème qui vont finir dans la petite presse. Pourquoi sont-ils restés « petits », à la différence des « grands » poètes romantiques qui les ont précédés ? Mais c'est précisément qu'ils se disaient, se pensaient et se voulaient poètes, alors qu'ils vivaient tous, généralement très mal, de la presse et de ses diverses besognes. Ils étaient des « poètes-journalistes », et leur problème collectif est qu'il n'existait pas, sous la monarchie de Juillet, un espace de publication dédié à la poésie tel qu'il ne se reconstituera que dans la seconde moitié du siècle. Les « petits romantiques » sont donc les témoins et les symptômes d'un moment provisoire de dysfonctionnement du système littéraire qui concerne d'abord la sphère médiatique : dans ces conditions, détailler encore, avec un luxe toujours croissant d'érudition, le cliché des « petits (poètes) romantiques » sans le rapporter au contexte communicationnel global qui permettrait de l'expliquer conduit à perpétuer et à amplifier encore davantage le malentendu historique dont ils ont été les victimes. L'érudition est d'ailleurs toujours partielle et illusoire. On doit s'y adosser à la condition de ne jamais oublier qu'elle laisse des pans entiers d'ignorance, que nos représentations restent extraordinairement lacunaires et dépendent, par nécessité, des témoignages qu'ont bien voulu laisser les contemporains. On en est réduit à procéder comme Cuvier, à reconstituer tout le squelette de l'histoire littéraire à partir d'un bout d'os : on prendra garde alors de ne pas oublier que le bout d'os historique qu'on a eu la chance de retrouver n'a pas d'intérêt en lui-même, mais seulement en fonction de ce qu'il est possible d'inférer à partir de lui. Enfin, cet état lacunaire de nos représentations est d'autant plus gênant que, une fois le mythe créé, la légende s'auto-engendre elle-même : les récits sur le vif des contemporains suscitent les souvenirs littéraires,

17. Honoré de BALZAC, « De l'état actuel de la littérature », in *Œuvres diverses*, t. 2, Roland CHOLLET, René GUISE (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1223.

les souvenirs littéraires les travaux érudits des historiens de la littérature, les travaux érudits leurs reformulations sociologiques. De proche en proche, le mythe s'affine, se nuance, gagne en profondeur théorique et en recevabilité scientifique ; alors, on en vient même à oublier qu'il s'agissait d'une légende. À défaut de vraie méthode scientifique, le scepticisme et l'esprit critique sont les vertus indispensables de tout historien des sociabilités et des représentations littéraires.

#### DE LA SOCIOLOGIE LITTÉRAIRE À LA POÉTIQUE HISTORIQUE

Il reste une dernière étape à franchir, de loin la plus difficile : passer de la sociologie littéraire à la poétique historique, pour que l'étude des sociabilités contribue à la compréhension concrète des mécanismes de production textuelle. En histoire littéraire, l'enfer est malheureusement pavé de bonnes intentions. Cette ambivalence, on la trouve dès l'origine chez celui qu'on peut à bon droit considérer comme l'inventeur d'une proto-sociologie littéraire, Sainte-Beuve. Le 21 juillet 1862, Charles-Augustin Sainte-Beuve profite d'un article qu'il consacre dans *Le Constitutionnel* à « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » pour s'expliquer une nouvelle fois sur sa méthode et sur son concept de « groupe » littéraire. Il vaut la peine de le citer un peu longuement :

Entendons-nous bien sur ce mot de *groupe* qu'il m'arrive d'employer volontiers. Je définis le groupe, non pas l'assemblage fortuit et artificiel de gens d'esprit qui se concertent dans un but, mais l'association naturelle et comme spontanée de jeunes esprits et de jeunes talents, non pas précisément semblables et de la même famille, mais de la même volée et du même printemps, éclos sous le même astre, et qui se sentent nés, avec des variétés de goût et de vacation, pour une œuvre commune. [...] Je dis donc que, pour bien connaître un talent, il convient de déterminer [...] le groupe naturel auquel il appartient, et de l'y rapporter exactement. C'est sa vraie date originelle<sup>18</sup>.

La conclusion est sans ambiguïté et elle est capitale pour nous : l'étude des groupes (disons : des sociabilités littéraires) ne vaut que pour analyser les phénomènes de cristallisation et de coalescence d'où procède l'invention littéraire. Sainte-Beuve est le premier

18. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 », *Le Constitutionnel*, 21 juillet 1862, cité dans José-Luis DIAZ, Annie FRASSOLOFF (éd.), *Pour la critique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 152.

à énoncer, de façon si nette et claire, une hypothèse qui, aujourd'hui encore, est l'un des principes méthodologiques à la base de toute bonne histoire littéraire. Mais quelques pages plus loin, emporté par sa manie d'inquisition biographique, le critique en arrive à exprimer cette idée absurde : « On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme [...] Très souvent un auteur, en écrivant, se jette dans l'excès ou dans l'affectation opposée à son vice, à son penchant secret, pour le dissimuler et le couvrir<sup>19</sup> ». Autrement dit, l'œuvre de l'écrivain serait cette fois un masque, un leurre, qu'il faudrait se dépêcher d'arracher pour observer l'écrivain tel qu'en lui-même (c'est-à-dire débarrassé de tout ce qu'il écrit). Sans en arriver à des formulations aussi caricaturales, il existe une histoire littéraire très vivante qui, on le sent bien, se passerait volontiers des textes eux-mêmes – pourvu qu'elle perçoive, dans le lointain, la silhouette rassurante d'un « grand écrivain » : c'est à cette histoire littéraire, souvent mâtinée de notions sociologiques, que nous voulons tourner résolument le dos.

L'analyse historique dispose en l'occurrence de deux outils théoriques. Le premier est celui de « scène d'énonciation », tel qu'il a été défini par Dominique Maingueneau. À son propos, Maingueneau part de deux constats essentiels. D'une part, il estime impossible de séparer chez l'auteur la personne privée, la figure sociale de l'écrivain et le pôle énonciatif qu'il décide de nommer « l'inscripteur » : comme la trinité chrétienne, ces trois instances ne sont que les trois manifestations d'une même personne et c'est par commodité qu'il faut parfois les séparer artificiellement. En linguiste, Maingueneau nous assure donc qu'il est parfaitement légitime d'entrelacer dans une même enquête ce qui relève de l'étude sociologique, de l'histoire biographique, de l'analyse textuelle. Car l'auteur est partout présent dans son texte, qu'il parle de lui ou non. S'il se désigne explicitement comme tel (dans un excursus autobiographique, par exemple), Maingueneau parle du régime « élocutif » de la littérature ; s'il s'efface totalement et n'est figuré qu'à travers ses fictions ou son style, il s'agit alors du régime qu'il nomme « délocutif ». Mais ici encore, Maingueneau prévient toute logique d'exclusion : il y a toujours du délocutif sous l'élocutif, et réciproquement. Quant à l'histoire littéraire, disons qu'elle doit toujours s'efforcer de passer de l'élocutif au délocutif, des scénographies visibles à la surface des textes aux implications auctoriales qu'on devine en profondeur.

Pour y parvenir, l'autre outil théorique est la « subjectivation », que l'histoire littéraire a empruntée à la psychologie pour l'adapter à ses fins. La subjectivation y désigne le

19. *Ibid.*, p. 159.

processus d'inscription du sujet auctorial dans le texte. Son rôle est particulièrement important à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque le modèle rhétorique de la littérature d'Ancien Régime laisse la place à la « littérature-texte », donnée à lire au public par les nouvelles structures de diffusion de l'imprimé. La subjectivation désigne alors l'ensemble des moyens indirects par lesquels l'écrivain s'efforce « d'inscrire sa présence auctoriale et, pour ainsi dire, de faire entendre sa voix *dans le texte même*<sup>20</sup> ». On voit bien comment la subjectivation permet elle aussi de franchir, à volonté, la frontière du texte imprimé. Mais, de surcroît, elle amène à s'interroger sur le fonctionnement de l'écriture journalistique – par nature collaborative, résultant d'un perpétuel jeu d'échanges, d'échos et d'interpellations au sein de la communauté des écrivains-journalistes. En effet, qu'en est-il de la subjectivation auctoriale, lorsqu'il n'y a pas derrière le texte *un* auteur, mais une collectivité aux contours imprécis et mouvants ? On devine d'emblée que l'ironisation sera le fait d'écriture majeur de la petite presse du XIX<sup>e</sup> siècle (et, d'ailleurs, de la modernité littéraire en général), parce que l'ironie est le moyen le plus sûr et le plus économique de signaler la présence d'un sujet de l'écriture. Si bien que, paradoxalement, le rire ironique, dans les milieux de la bohème, est, du fait même de sa force de subjectivation, la signature stylistique de la sociabilité littéraire suscitée par la petite presse, où l'individu est toujours menacé de se fondre dans le collectif.

Cependant, ne rêvons pas : il est impossible de combler totalement le fossé qui demeure entre la réalité sociale (les sociabilités, par exemple) et le texte, de prétendre expliciter, déplier, détailler les subtiles interactions qui se jouent dans le processus de l'écriture : si la critique génétique était bien faite – pour comprendre la littérature et non pas, comme toujours, pour participer à la perpétuelle panthéonisation des grands écrivains –, ce devrait être sa principale mission et elle serait très précieuse. Ce fut aussi le péché d'orgueil de la sociocritique de vouloir déplacer toute l'historicité de la littérature sur le plan des phénomènes textuels, de croire qu'il suffisait d'expliquer les textes, comme la tradition pédagogique française apprenait si bien à le faire, pour faire de l'histoire littéraire. Il faut sans doute admettre que les meilleures intuitions, celles auxquelles on accorde le plus de force d'élucidation, doivent rester parfois à l'état d'hypothèses, comme des inductions qu'il est possible d'inférer mais qu'il ne faut surtout pas essayer de démontrer systématiquement : l'histoire littéraire, elle aussi, a besoin de son cercle herméneutique.

20. Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire, op. cit.*, p. 313.

Concrètement, il faudra donc cheminer sur les deux rives : d'une part, se concentrer sur les sociabilités de la petite presse et observer, à distance, les réalités textuelles ; d'autre part, établir son camp dans les œuvres elles-mêmes, pour y deviner l'effet induit des phénomènes de groupe. C'est le sens des deux premières parties de notre ouvrage. La première, « la camaraderie de la petite presse, de Louis-Philippe à Napoléon III », part des groupes d'écrivains-journalistes : Nathalie Preiss y fait l'hypothèse que la sociabilité de la petite presse est portée par l'utopie ou la nostalgie d'une communauté politique à refonder ; Valérie Stiénon démontre le rôle capital qu'y joue, comme force d'agrégation collective, la blague et le « rire charivarique » ; Corinne Saminadayar-Perrin souligne l'effet de symétrie, à la fois de contraste et de complémentarité, qui s'instaure entre le cénacle et la camaraderie du Boulevard, entre les sociabilités de la « grande » et de la « petite » littérature ; Anthony Glinoyer et Vincent Laisney livrent une analyse rigoureuse et informée d'un des hauts lieux de la sociabilité bohémienne, la Brasserie des Martyrs. En revanche, la deuxième partie se situe plutôt au niveau du travail d'écriture : Fanny Bérat revient sur la pépinière d'écrivains-journalistes qu'a formée, autour de Lepoitevin Saint-Alme, la rédaction du *Corsaire-Satan* ; dans leurs diverses contributions, Sarah Mombert, Martine Lavaud et Alain Vaillant ont tous trois placé au centre de leur champ de vision une grande figure de la petite presse, mais toujours pour mieux comprendre comment le singulier dialoguait avec le collectif : respectivement Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Charles Baudelaire. De façon moins systématique, les deux dernières parties, consacrées à la petite presse de la Troisième République, alternent également le point de vue sociologique et le questionnement littéraire. Cinq spécialistes y cernent d'abord les lieux divers de la sociabilité et de la presse fumistes. Jean-Didier Wagneur y fait le point sur le journal *Lutèce* ; Caroline Crépiat et Denis Saint-Amand fixent leur attention sur le phénomène *Chat noir* (précédé et préparé par *L'Hydropathe*) ; toujours à propos du *Chat noir*, Solenn Dupas décrypte la « poétique en réseaux » que reflète la pratique de la dédicace ; Bénédicte Didier revient sur le cabaret lui-même du Chat Noir, et sur les conséquences de cette attelage original d'une entreprise de spectacle et d'un journal littéraire – y compris pour les formes particulières de sociabilité qu'il génère. Enfin, un dernier ensemble tente de mieux comprendre la mue décisive de la « petite presse » vers la « petite revue », qui caractérise la fin de siècle : Philippe Leu le montre à partir de *La Plume* ; Julien Schuh centre son analyse sur le Cercle de la Butte, dont le réseau s'étoile et se dissémine dans les revues décadentes et symbolistes ; Yoan Vérilhac

réexamine la question du rire, qui aura parcouru en filigrane tout l'ouvrage et dont l'effacement semble accompagner le reflux de la petite presse.

### L'ÂGE D'OR DE LA PETITE PRESSE

On l'a déjà dit, la petite presse n'est pas un phénomène étale, qu'on pourrait étudier sur la longue durée, sans prendre en considération les inflexions de l'histoire politique : car les conditions concrètes du droit d'expression ont des conséquences immédiates sur la presse périodique – bien plus décisives que pour tout autre secteur de la culture. Le plan général de cet ouvrage répartit équitablement ses quatre parties de part et d'autre d'une césure qui, avec la Troisième République, marque l'entrée progressive dans l'ère démocratique. Il faut d'abord considérer à part cette quarantaine d'années – en gros, de 1830 à 1871 : le temps des trois révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle – où la petite presse a vécu en régime de contrainte.

Il y eut les premiers temps héroïques, ceux du *Figaro* de 1826, où de jeunes journalistes blagueurs multiplient les insolences contre un pouvoir réactionnaire, nostalgique, confit en religion ; mais les petits journaux de l'époque restent très sommaires, toujours allusifs, sans grande consistance : leur succès est dû essentiellement à un ton, à une allure de provocation dont le succès s'explique d'abord par le sentiment d'exaspération qui, à Paris et dans sa jeunesse en particulier, monte jusqu'à l'explosion des Trois Glorieuses, les 27-29 juillet 1830. Puis la petite presse s'engage en politique contre le roi bourgeois ; les attaques viennent de tous les bords mais, d'abord, du clan républicain à qui l'on a volé sa victoire et qui trouve dans *La Caricature* de Philipon son titre-étendard. Mais l'instabilité politique permanente qui règne alors et dont le *Lucien Leuwen* de Stendhal donne une idée assez exacte, empêche la « petite presse », totalement engagée dans une virulente « campagne de l'irrespect » à l'égard de la personne royale, de prendre son autonomie médiatique.

La « petite presse » ne se structure donc vraiment comme un phénomène culturel indépendant de l'action politique et poursuivant ses propres objectifs qu'à partir de 1835, après l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe et l'adoption des lois répressives qui en est la conséquence directe. Surtout, les années quarante sont marquées par une désillusion générale à l'égard d'une monarchie bourgeoise qui semble faire durablement triompher le libéralisme économique et réduire la politique à la gestion peu exaltante de

la prospérité marchande. C'est le moment où les milieux littéraires et artistiques entrent en dissidence et prennent corps dans la bohème, qui impose son mode de fonctionnement essentiellement collectif où la sociabilité est une méthode de travail aussi bien qu'une manière de vivre. En attendant des jours meilleurs, on passe le temps dans des débauches de fantaisie, d'ironie imaginative, de gaieté vaguement ennuyée : le *Corsaire-Satan*, où Baudelaire publie ses premiers textes, est le journal emblématique de cette première envolée de la petite presse. De fait, tous les protagonistes de cette littérature-journal, pour le quart de siècle à venir, auront fait leurs débuts pendant les quelques années d'inventive contestation qui donnaient à la jeunesse la patience d'attendre la révolution lyrique de 1848.

Cependant, l'âge d'or de la petite presse se situe incontestablement dans la décennie suivante. Il s'explique par la législation étouffante et brutale qui pèse sur la presse à partir de 1850 : en particulier, par les décrets des 17 et 23 février 1852, qui, après le coup d'État du 2 décembre, soumettent la suppression des journaux à une simple décision administrative et qui ramènent de fait la presse à son pire régime répressif, depuis le Premier Empire – du moins jusqu'en 1868, où la réglementation est considérablement assouplie. Dans ces conditions, il devient rigoureusement impossible aux écrivains et aux journalistes de faire autre chose que des exercices de dissimulation ou de flagornerie, les lecteurs eux-mêmes ont de moins en moins d'appétit pour la grande presse dont les tirages stagnent étrangement alors que le lectorat est en pleine phase d'expansion. Sous l'étouffoir de la censure, où on n'espère même plus, comme dans les années quarante, une crise de régime, la petite presse reste le seul lieu de publication où il souffle un vent de liberté, même si cette liberté, pour s'exprimer, doit passer par les détours labyrinthiques d'un allusionnisme narquois, par des détournements en tout genre, par un surinvestissement de l'écriture dans les formes mineures d'expression, et surtout, pour ce qui nous concerne directement, par un milieu artistico-littéraire qui fait bloc face au vent mauvais. En effet, la « petite presse » fonctionne comme un vaste espace conversationnel où les écrivains-journalistes dialoguent ironiquement entre eux tout en feignant de s'adresser à leur public. Sur le versant du public, cette « petite presse » bénéficie d'ailleurs de l'éclat de la « fête impériale », des multiples facettes chatoyantes de la vie parisienne dont elle assure la promotion bruyante et blagueuse à longueur de colonnes.

L'état de la censure se desserre progressivement à partir des années 1860 et la politique reprend ses droits. *Le Figaro*, que Villemessant avait ressuscité en 1854 et qui avait très

vite repris la première place dans les rangs de la petite presse, devient quotidien en 1866 et quotidien politique dès l'année suivante. Vallès, l'une des signatures les plus redoutables de la petite presse, passe aussi à la politique ouverte en lançant les journaux *Le Peuple* et *La Rue*, sous l'Empire puis, pendant la Commune, *Le Cri du peuple*. Côté littérature, une nouvelle génération d'écrivains et de poètes, peut-être plus embourgeoisés que les bohémiens de 1840, commencent à explorer d'autres formes de publication, qui protègent mieux le travail littéraire des pratiques mystificatrices de la petite presse : l'apparition de nouvelles revues (comme la *Revue fantaisiste*) ou la parution en livraisons du *Parnasse contemporain* sont les premiers indices d'un mouvement qui se poursuivra pendant tout le siècle. Mais, dès 1863, le lancement et la réussite foudroyante d'un nouveau type de journal populaire, *Le Petit Journal* de Moïse Millaud, diffusé massivement à la criée et par voie de chemins de fer et reposant à ses débuts sur un contenu minimaliste (le fait divers, le roman-feuilleton, la chronique légère), sont les premiers indices des bouleversements à venir dans la sphère médiatique. Bien sûr, la petite presse *old style* est loin d'être morte : en cette même année 1863, le succès brillant de *La Vie parisienne* de Marcelin, où se mêlent la fantaisie, l'inventivité graphique, et un parfum de grivoiserie très Second Empire, prouve qu'elle a encore de beaux jours devant elle ; mais son apogée est déjà passé.

#### LA PETITE PRESSE À L'ÉPREUVE DE LA RÉPUBLIQUE

La vie artistique n'a au fond, jamais été aussi intense que sous la Troisième République (celle de la Belle Époque, mais aussi dans l'entre-deux-guerres), nourrissant la nostalgie d'une forme d'âge d'or de la vie culturelle dans un Paris cosmopolite et effervescent dont la Première Guerre mondiale ne parvient pas vraiment à détruire la vigueur. La situation faite aux écrivains sous le Second Empire semble d'ailleurs perdurer, tant les discours sont similaires : les professions de foi des journaux et des revues littéraires reprennent les stéréotypes de la petite presse et perpétuent l'imaginaire de la fusion comico-pathétique de l'art et de la vie. Sur ce fond de permanence, des transformations profondes se jouent pourtant et préparent la reformulation globale du système de communication littéraire et médiatique en régime démocratique, et, en toute logique, la liquidation de la petite presse telle qu'elle vécut entre 1830 et 1880. Cette adaptation des héritages médiatiques d'un temps de censure et de faible légitimation de l'art à la République procède de trois dynamiques indissociables : économique (prospérité, essor des industries médiatiques

et culturelles), politique (développement de l'esprit démocratique) et culturel (massification et valorisation nationale de la littérature fondée sur l'élection, certes, d'un Panthéon républicain mais encore sur l'intégration et la reconnaissance des marges). De l'articulation de ces mouvements de fond résulte un travail complexe d'appropriation des héritages de la petite presse, marqué par la dissociation des prérogatives qu'elle combinait (rire, contestation, art littéraire).

Après la défaite de 1870, après la Commune, et jusqu'à l'instauration de la liberté de la presse en 1881, la vie de bohème semble donc reprendre le cours qui était le sien : l'autoritarisme de la République naissante, l'exil d'une bonne part de ceux qui firent la révolution maintiennent la société littéraire et artistique dans les habitudes sociales et médiatiques héritées. La vie de café, les soirées, les dîners, les cénacles, tout cela perdure gaiement et l'inventaire des petits journaux et revues littéraires de la période n'a rien à envier à celui des périodes antécédentes. Bien au contraire, même, le goût des gens de lettres pour la vie collective semble plus intense que jamais : depuis les Dîners des Vilains Bonshommes (créés en 1869) où se retrouve la nébuleuse parnassienne, le Cercle zutique (1871-1872) jusqu'aux Hydropathes, des bandes se forment, se trouvent un nom, des raisons de se réunir et de produire collectivement de la littérature. Dans cette sociabilité, l'esprit est fondamentalement anti-bourgeois et marqué par un désenchantement à la fois provocateur et ironiquement nihiliste. Au tournant de 1880, sous l'impulsion des personnages centraux que sont Émile Goudeau et Rodolphe Salis, la bohème et ses rituels, qui ont toujours pu se donner à voir comme un spectacle urbain singulier, est changée en entreprise commerciale. Cette évolution déterminante doit être liée au développement général de la société du spectacle et de l'appropriation générale des formes littéraires de l'oralité par la culture de masse<sup>21</sup> : le théâtre, certes, de façon ancienne, mais en l'occurrence plutôt la poésie (en chanson, bien souvent) et les performances comiques (monologues, sketches). En outre, il faut bien considérer que le rejet radical des conformismes devient peu à peu, étant donné sa banalisation et son intégration à la diversité des opinions, un aspect très pittoresque de l'esprit parisien/français. On repère, ainsi, au-delà des cabarets et des petits journaux qu'ils produisent, le développement de périodiques où le rire, en textes et en images, participe plus ou moins d'une critique articulée et politisée. Si la nébuleuse des périodiques anarchistes, par exemple, met les

21. Voir Élisabeth PILLET, Marie-Ève THÉRENTY, *Presse, chanson et culture orale. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.

outils forgés dans la petite presse du second Empire au service d'une lutte organisée et fermement orientée (pour les plus fameux, pensons à *L'En dehors* ou à *L'Assiette au beurre*), *Le Courrier français* propose de les exploiter pour une franche provocation morale, fondée sur l'érotisme et la blague. De la même manière, Alphonse Allais, Tristan Bernard, Jules Renard ou Pierre Veber développent un humour poétique et divertissant non dépourvu, certes, de portée critique, mais participant généralement de l'ambiance légère du Paris de la Belle Époque. Enfin, dès 1878 et jusqu'à la toute fin du siècle, *Les Hommes d'aujourd'hui*, fondé par Félicien Champsaur et André Gill, formalise le devenir objet médiatique autonome et pittoresque de la vie des écrivains.

Avant même les lois de 1881, on repère les conséquences de l'entrée en république sur la communication littéraire et sur le rôle affecté au couple sociabilité-médias que la petite presse a rendu indispensable. En 1877, Émile Zola s'en prend à Hippolyte Babou, et démontre que la petite presse, ses codes, ses poétiques et ses mœurs, sont anachroniques et incompatibles avec le régime républicain de publicité :

Citerai-je encore un type amusant, le critique qui a une réputation énorme dans les coulisses littéraires, et qui ne laisse tomber que trois ou quatre pages chaque année, comme il laisserait tomber des perles. M. Babou est le représentant de cette espèce aimable. Il touche à la cinquantaine, je crois : il bat le pavé depuis un quart de siècle, et tout son bagage se réduit à quelques études écourtées, qu'il a réunies dans des éditions de luxe. Le public l'ignore absolument. Cela n'empêche pas qu'il soit une illustration. Il faut entendre dire dans les brasseries : « Babou va éreinter untel, Babou a eu hier un mot sanglant. » [...] M. Babou appartient à ce monde de paresseux qui font, chaque soir, une grande œuvre, en buvant une chope ; seulement, le lendemain, ils ont sommeil et ne trouvent pas le temps d'écrire la grande œuvre. [...] Ce qui ajoute du piquant au cas de M. Babou, c'est qu'il s'imagine représenter l'esprit français. Il s'efforce d'être énormément fin et spirituel. Quand il daigne écrire quelque chose, il est plein de sous-entendus, de petits sourires, de tournures alambiquées. [...] Inutile d'ajouter que M. Babou n'a aucune influence sur le public<sup>22</sup>.

22. Émile ZOLA, « La Critique contemporaine », in *Le Messager de l'Europe*, février 1877, repris dans Henri MITTERAND (éd.), *Émile Zola. Œuvres complètes, Documents littéraires*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, p. 465 et suiv.

L'ironie communautaire, caduque, doit faire place à une violence critique productive et à une solidarité théorique<sup>23</sup>. Deux positions semblent coexister : l'une, en phase avec les conditions nouvelles, que Zola incarne et défend, l'autre, dépassée, celle de Babou et de ses imitateurs (les bohèmes, les bandes parnassiennes, puis les « jeunes », décadents et symbolistes). Cette opposition se perpétue avec une belle constance sur la scène médiatique au cours des années 1880-1895, jusqu'aux attaques que Zola engage, à la mort de Verlaine, contre les jeunes poètes inutiles et leurs petits médias stériles<sup>24</sup>. En réalité, cette distinction est rendue artificielle par les lois de 1881 et la maturation de la République des lettres, entendue désormais comme communauté transcendant et unifiant les individus et les groupes.

Les années 1880 sont en effet marquées par l'entrée en lice d'un personnel au profil inédit, élevé par l'école républicaine et né dans la civilisation du journal, entretenant un rapport autre à la chose publique et aux médias. La génération nouvelle, celle de Gustave Kahn, Jules Laforgue, Francis Vielé-Griffin, Charles Morice, Henri de Régnier, débutant de fait dans les petits journaux issus de la sociabilité artiste et spectaculaire (*Le Chat noir*, *Lutèce-La Nouvelle Rive Gauche*), s'en écarte progressivement et travaille à la structuration de ces héritages en un système efficace de production autonome en régime démocratique. Au cœur de cette transition réside ce que Remy de Gourmont a appelé « les petites revues » où la poésie, l'histoire et la théorie littéraire, la vie intellectuelle et artistique deviennent des enjeux autonomes sérieux. Des journaux comme *Le Décadent* aux supports hybrides comme *La Plume*, jusqu'à la fixation d'un format de revue d'avant-garde (autour de *La Revue indépendante*, du *Mercure de France*, de la *Revue blanche*), cette presse littéraire exploite autrement les modes communautaires de communication et transforme la sociabilité en un levier de reconnaissance et de consécration symbolique. La grande presse d'information et ses suppléments littéraires, d'ailleurs, relaient

23. Cela ne signifie évidemment pas que Zola et les naturalistes renonceraient à la camaraderie ou que leurs réunions seraient uniquement sérieuses et travailleuses, mais l'imaginaire qui articule la sociabilité naturaliste et la production des textes est, de toute évidence, bien différent de celui de la petite presse : en témoigne la publication manifestaire des *Soirées de Médan*, recueil collectif de nouvelles unifié certes par un lieu et un temps de réunion mais dont l'enjeu est l'affirmation publique d'un mouvement neuf. « Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires », écrit Zola dans la préface du recueil. D'ailleurs, symptomatiquement, le projet de revue littéraire que le groupe naturaliste envisage dans la foulée ne sera pas mené à terme.

24. Voir Émile ZOLA, « Un Solitaire », « À la jeunesse », in *Le Figaro*, 18 janvier et 7 février 1896.

volontiers la vie de la jeune littérature, offrant une publicité non exclusivement négative aux agitations et aux innovations des marges. Dans les revues, l'interpellation des autorités est naturelle, par exemple pour dénoncer l'indifférence au sort misérable d'un génie national comme Verlaine, et la littérature indépendante entend bien participer à la statuomanie républicaine, réclamant de façon significative du marbre pour Baudelaire en 1892<sup>25</sup>. La bohème même, sous les traits d'un buste de Murger, intègre le jardin du Luxembourg en juin 1895. Les postures sécessionnistes et l'extravagance des décadents, comme celles des avant-gardes entre 1900 et 1940, prennent signification à partir de la liberté d'expression qui est leur et à partir, en somme, d'une culture républicaine fondant en légitimité l'art littéraire.

Enfin, intégrant les logiques économiques des éditeurs grand public (organisation de collections, diffusion de supports à bas coût, politique concertée, structuration efficace de l'entreprise) et les adaptant à des visées intellectuelles et artistiques propres (alternance de publications « risquées » et de publications rentables), les éditions de *La Plume*, du *Mercur de France*, de *La Revue blanche* préparent ce qu'Anna Boschetti a appelé « l'avant-garde consacrée » (dont les éditions Gallimard et la NRF sont, évidemment, le modèle<sup>26</sup>). Engageant la conquête du secteur du livre, les revues fin-de-siècle contribuent à la transformation historique véritablement significative quant à la question des relations entre sociabilité et communication littéraire. Car, tout bien considéré, la véritable rupture entre sociabilité et écriture n'intervient que lorsque la possibilité d'être *vraiment* seul s'actualise. Certes, tout écrivain est seul lorsqu'il écrit, mais la question de l'écriture n'est pas en elle-même intéressante historiquement. Publier est l'acte qui transforme la parole solitaire en acte de communication, que cette « publicité » relève de l'oralité du salon, du café ou de l'impression du texte en livre, peu importe. Or la solitude de l'écrivain est concrètement envisageable lorsque le champ journalistique est suffisamment professionnalisé pour que son fonctionnement ne dépende pas de la vie sociale qui l'accompagne, et, surtout, quand le champ de l'édition livresque est suffisamment

25. La souscription pour la statue de Baudelaire est lancée par *La Plume* le 1<sup>er</sup> août 1892. Pour les polémiques qui ont entouré le projet, voir André GUYAUX (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire, août-décembre 1892*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2007.

26. Voir Anna BOSCHETTI, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in *Histoire de l'édition française. Le livre concurrence (1900-1950)*, vol. 4, Henri-Jean MARTIN, Roget CHARTIER (dir.), Paris, Éditions Promodis, 1986, p. 481-527.

puissant pour qu'on puisse concevoir une communication littéraire réussie sans dire, comme Mallarmé, qu'on va au public en écrivant pour quelques amis<sup>27</sup> (qu'on reçoit le mardi). Cette situation est celle qu'illustre, par exemple, Marguerite Duras, pour qui écrire est expérience de la solitude et retrait de toute parole (ou interaction<sup>28</sup>). Mais ces formulations mystiques, qui se sont imposées pour valoriser la littérature comme art, occultent la réalité simple qui les autorise : de fait, un écrivain et une écrivaine sont désormais un monsieur et une dame qui, dans la solitude de leur intérieur, produisent du texte pour un éditeur qui se charge de le divulguer sous forme de livre à un public conçu a priori comme ensemble de lecteurs. La force du secteur de l'édition et le sacre national de la littérature au xx<sup>e</sup> siècle dispensent potentiellement les auteurs du couple, indissociable au xix<sup>e</sup> siècle : camaraderie et médias. C'est ce qui explique, paradoxalement, la facilité avec laquelle l'écriture se confond avec une expérience intime, directement et sérieusement livrée à tout lecteur. D'une certaine manière, le règne de l'autobiographie sanctionne la dissolution de la sociographie collective dont dépend la subjectivation de l'auteur au xix<sup>e</sup> siècle. Cette option solitaire n'est pas exclusive, bien entendu, on l'a dit : la vie des avant-gardes, les convergences intellectuelles et interpersonnelles permettant d'identifier des mouvements littéraires au xx<sup>e</sup> siècle (du surréalisme au Nouveau Roman) et, plus fondamentalement, la banalisation de la vie culturelle « jeune » ou indépendante dans tous les secteurs de la culture de masse (musique, littérature, arts visuels puis cinéma) continuent à articuler camaraderie, médiatisation communautaire et création, dans des formes et des supports ayant à la fois perdu totalement la mémoire des petits journaux du xix<sup>e</sup> siècle et la prolongeant malgré tout, de manière larvée, mais aussi parfois limpide.

27. « Un poète est un monsieur qui trace des signes sur du papier dans son petit coin et qui ne sollicite, en vérité, que l'approbation de quelques personnes qui sont ses amis », dit Mallarmé à Georges Docquois en 1896, in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, t. 2, Bertrand MARCHAL (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 719. Le second temps de sa réflexion, concernant la divulgation publique du poète, se trouve dans la section « Étalages » des *Divagations*, in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 218-223.

28. « Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. C'est reposant, un écrivain, souvent, ça écoute beaucoup. Ça ne parle pas beaucoup parce que c'est impossible de parler à quelqu'un d'un livre qu'on a écrit et surtout d'un livre qu'on est en train d'écrire. C'est impossible. C'est à l'opposé du cinéma, à l'opposé du théâtre, et autres spectacles. » Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 25.